



ORGANIZAÇÃO   

APÓIO       

ORGANIZAÇÃO

Câmara Municipal  
de Lisboa/Videoteca  
Municipal de Lisboa  
EGEAC, E.M. –  
Empresa de Gestão  
de Equipamentos  
e Animação Cultural  
APORDOC –  
Associação pelo  
Documentário

PROGRAMAÇÃO

Ana Almeida  
António Loja neves  
Fernando Carrilho  
Inês Sapeta Dias  
Madalena Miranda

PRODUÇÃO

Andreia Cunha  
Manuel Claro  
Nina Ramos  
Rita Forjaz

APOIO À PRODUÇÃO

Alexandra Martins  
Joeri Proot

CATÁLOGO

ISBN  
978-989-95252-9-0  
DEPÓSITO LEGAL  
  
TIRAGEM  
1500

CINEMA SÃO JORGE

GESTORA  
Marina Ulva  
ADJUNTO  
Serafim Correia  
ASSISTENTE  
Manuel Fragoço  
RESPONSÁVEL TÉCNICO  
Carlos Arroja  
PROJECCIONISTAS  
Carlos Souto  
Jorge Dias  
BILHETEIRA  
Ana Melo  
Paula Lima

IMPRENSA

Marisa Cardoso  
ESCOLAS  
Ana Almeida  
DESIGN GRÁFICO  
silvaldesigners  
SPOT  
Fátima Rocha

CONTACTOS

VIDEOTECA MUNICIPAL DE LISBOA  
Largo do Calvário, n.º 2, Edifício  
da "Promotora" [a Alcântara]  
1300-113 Lisboa  
Tel: 21 361 02 20/Fax: 21 361 02 22  
videoteca@cm-lisboa.pt  
www.videotecalisboa.org  
  
EGEAC E.M. – EMPRESA  
DE GESTÃO DE EQUIPAMENTOS  
Palácio Marquês de Tancos,  
Calçada Marquês de Tancos, n.º 2  
1100-340 Lisboa  
Tel: 21 882 00 90/Fax: 21 882 00 98  
geral@egeac.pt  
www.egeac.pt  
  
APORDOC – ASSOCIAÇÃO  
PELO DOCUMENTÁRIO  
Rua dos Bacalhoeiros, n.º 125, 4.º  
1100-068 Lisboa, Portugal  
Tel/Fax: 21 887 16 39  
TM: 93 870 16 90  
apordoc@sapo.pt  
www.apordoc.org

AGRADECIMENTOS: 100 Imagens, Adriana Bolito, ADRIP, Adulai Jamanca, Alberto Seixas Santos , Alex Campos, Alfândega Filmes, Amatar Filmes, Âmbar Filmes, Aminata Embalo, Ana Almeida, Ana Casimiro, Ana Loureiro, Andar filmes, Andrea Fischer, Andreia Barbosa, António Borges Correia, António Ferreira, António Machado, António Nuno Júnior, António Osório, Ao Norte, Ar de Filmes, Artistas Unidos, Associação Meridional de Cultura, Associação VoArte, ASSP, Aya Koretzky, blablابل media, Book Case, Bruno Caracol, C.E.M., Camilo Azevedo, Carla Mota, Carlos Alberto Fortes Antunes, Carlos Eduardo Viana, Carlos Guarita, Casa Branca 5 Volante, Casa da Música, Casa de Portugal em Macau, Catarina Mourão, Cavalo de Fogo, Cecília Dionísio, Cine Clube de Avançar, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Cláudia Clemente, Cláudia Rita Oliveira, Cláudia Tomaz, Cláudia Varejão, Companhia Clara Andermatt, Companhia Instável, Companhia Paulo Ribeiro, Costa do Castelo, Coup de Foudre Productions, Cristina Gaspar, Cristina Nunes, Dânia Lucas, Daniel Blaufuks, Daniel Brandão, Daniela Ribeiro, Diana Andringa, Diogo Andrade, Diogo Vilhena, Edgar Massul, Edgar Pêra, Eduardo Saraiva Pereira, Escola Superior de Teatro e Cinema, Etic., Eva Ângelo, Fábrica de Movimentos, Fado Filmes, FBAL, FBAUL, Filipa Bravo, Filipa Serejo, Filipe Araújo, Filme Couture, Filmes do Tejo, Filmes do Trovão, Flora Gomes, Frederico Corado, Frederico Lobo, Frederico Weinholdt, Fundação Calouste Gulbenkian, Gonçalo Tarquinio, Gonçalo Tocha, Graça Castanheira, Helastre, Hugo Barbosa, Hugo Maia, Inês Gonçalves, infimoframe – ideias em vídeo, Infordata, Inslabor, Ida, Isabel Dias Martins, Isabel Marques da Silva, Jean Luc Bouvret, Jeanete de Novais, Joana Amaral, Joana Ascensão, Joana da Cunha Ferreira, Joana Pinho Neves, João Botelho, João Bruno Videira, João Dias, João Louro, João Manso, João Mário Grilo, João Melo Paixão, João Pedro Bénard, João Pedro Rodrigues, João Pinto Nogueira, João Tralhão, João Vladimiro, Joaquim Pinto, Jorge Murteira, Jorge Silva Melo, Jorge Wemana, José Alberto Pinto, José Barahona, José Coimbra, José Coimbra, José Leitão, José Manuel Fernandes, José Paulo Alcobia, Júlio Barata, Júlio César Godinho, Kameraeskura, Labalanza PC, Laranja Azul, Leão Lopes, Leonor Areal, Leonor Noivo, Licínio de Azevedo, Low Budget Crew, Luís Alves de Matos , Luís Campos Brás, Luís Margalhau, Luís Miguel Oliveira, Luís Santo, Luísa Marinho, Lx Filmes, Magazin produções, Mago Audiovisuais, Manuel Monteiro Grillo, Manuel Mozos, Manuel Veiga, Manuela Sans, Márcia Santos, Márcio Laranjeira, Marco Aurélio Fernández, Marco Cordeiro, Margarida Gil, Maria Inês Valle Rocha, Maria João Guardão, Maria Remédio, Marie Carré, Marta Faustino, Mediterranea, Mercês Gomes, Miguel Clara Vasconcelos, Miguel Coelho, Miguel Lameiras, Miguel Marques, Miguel Ribeiro, Muriel Jaquerod, NAVE, NEC, Neni Glock, Nuno Alberto, Nuno Pires, Nuno Rocha, Nuri Leon Bernardo, Observatorio de Cine, Óscar Clemente, Ossanda Liber, Otávio Raposo, Patrícia Leal, Patrícia Pimentel, Patrícia Poção, Paulo Cartaxana, Paulo César Fajardo, Paulo de Sousa, Paulo Rocha, Pedro Cruz, PEDRO EFE, Pedro Gil, Pedro Maia, Pedro Marques, Pedro Matias, Pedro Mendes, Pedro Neves, Pedro Noel da Luz Guerreiro, Pedro Sena Nunes, Periferia Filmes, Peter Anton Zoettl, Pierre-Marie Goulet, Público, RAIVA, Raquel Castro, Raquel Pacheco, Real Ficção, Regina Guimarães, Restart, Ricardo Almeida, Ricardo Ferreira, Rita Alcaire, Rita Bastos, Rita Cabral, Rita Pimenta, Rodrigo Fernandes, Rodrigo Lopes, Rosa Branca Almeida, RTPZ, Rui Ascensão, Rui Pedro Lamy, Rui Poças, Rui Simões, Saguenail, Samuel Martins, Sandra Castiço, Sara Moreira, Sofia Costa Ferrão, Sofia Leite, Sofia Trincão, Susana Nobre, take it easy, Tamarindo, Tânia Espírito Santo, Teatro Virginia, Tiago Almeida, Tiago Guimarães, Tiago Hespanha, Tiago Pinto Leão, Tugaland, Twomerang, UCP, Universidade Lusófona, Utopia azul, Valentim de Carvalho Televisão, Vasco Pimentel, Verónica Castro, Victor Candeias, Videamus, Visões Úteis, ZED Filmes, Zeppelin Filmes

**4** Panorama de um Percurso Documentado Direcção Municipal de Cultura **5** Panoramas e Travessias EGEAC **6** O 2.º Panorama Direcção APORDOC

**7** Panorama: A construção de um olhar em volta Inês Sapeta Dias

**9 QUE CINEMA...?** **10** Contra um cinema contaminado: colocar uma câmara, construir uma relação Alberto Seixas Santos **14** Um cinema de coisas pequenas Luís Miguel Oliveira **18** Tudo no processo de construção de um filme faz esse filme Pedro Marques **22** Cinema nas

entranhas João Pedro Rodrigues **26** Um cinema de verdade Manuel Mozas **30** Ficção e documentário: o trabalho de imagem – a ilusão como

matéria Rui Poças **32** Estar à escuta Joaquim Pinto **34** Uma massa volumosa que passa, enorme e contínua: cinema e canalização João Mário Grilo

**39** PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: PAULO ROCHA



#### 44 ...FAZ O DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS?

& Etc. Cláudia Clemente / «Ex». Miguel Clara Vasconcelos / 8 Mulheres sobre Comer, Cheirar, Agricultura, Pedro Gil / A Bagagem, Regina Guimarães e Sagueñail / A Baleia Branca – uma Ideia de Deus, João Botelho / A Casa, Paulo Cartaxana / A Casa do Barqueiro, Jorge Murteira / A Casa Don Bosco, Manuel Monteiro Grillo / A Festa, Joana Cunha Ferreira / À Flor da Pele, Catarina Mourão / A Ilha da Boa Vida, Mercês Gomes / A Terra antes do Céu, João Botelho / Aida, Miguel Coelho / Arquitectura de Peso, Edgar Pêra / As Duas Faces da Guerra, Diana Andringa e Flora Gomes / Assembleia, Leonor Noivo / Balau, Gonçalo Tocha / Ballad of Technological Dependency, Cláudia Tomaz / Beiras, Verónica Castro / Blind Runner – An Artist Under Surveillance, Luís Alves de Matos / Cantai Cantigas, Cláudia Tomaz / Concierges, Andreia Barbosa / De Lábios Pintados, Nuno Alberto / Diferenças, Neni Glock / Elogio ao 1/2, Pedro Sena Nunes / Encontros, Pierre-Marie Goulet / Estados da Matéria, Susana Nobre / Evocação de Barahona Fernandes, José Barahona / Excursão, Leonor Noivo / Fernando Lopes Graça, Graça Castanheira / Filhos do Tédio, Rodrigo Fernandes e Rita Alcaire / Fora da Lei, Leonor Areal / Gestos em Cadeia, Carla Mota / Grandes Esperanças, Miguel Marques / Homens que são como Lugares mal Situados, João Botelho / Jardim, João Viadmir / José Carlos Schwarz – A Voz do Povo, Adulair Jaramica / Lisboa Dentro, Muriel Jacquerd e Eduardo Saraiva Pereira / Logo Existo, Graça Castanheira / Longe de Mim, Peter Anton Zettl / Lost in Art – Looking for Wittgenstein, Luís Alves de Matos e João Louro / Luzinar e o Louva-a-Deus, Margarida Gil / Mana, Mécia Santos / Movimentos Perpétuos, Edgar Pêra / Mulheres Traídas, Miguel Marques / Nikias Skapinakis: O Teatro dos Outros, Jorge Silva Melo / No Fundo da Gaveta, Joana Pinho Neves / Nubai – O Rap Negro de Lisboa, Diávo Raposo / O Auto das Velas, Filipa Serejo / O Casino, Hugo Maia / O Fole um Objecto do Quotidiano Rural, Carlos Eduardo Viana / O que Eles Chamam Paraíso, Filipa Bravo, Cristina Nunes, Marco Cordeiro, Rita Cabral / O Sonho de Dom Arménia, Rosa Branca Almeida / Olho da Rua, Regina Guimarães / Onde Estão os Touros?, João Manso / Paisagens Sonoras, Pedro Gil e José Leitão / Pão Nosso, Camilo Azevedo e Sofia Leite / Pátria Incerta, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel / Pausa para Café, Cláudia Rita Oliveira / Pé na Terra, João Viadmir / Piccolo Lavoro, António Nuno Júnior / Pintura Habitada, Joana Ascensão / Praia de Monte Gordo, Sofia Trincão e Óscar Clemente / Quem é que Nós Somos, Adriana Bolito / Quinta da Curraleira, Tiago Hespanha / Rememorações, José Coimbra e Tiago Guimarães / Ricardo Rangel – Ferro em Brasa, Lúcio de Azevedo / Rockumentário, Sandra Castiço / Se Esta Praça Fosse uma Pessoa..., Manuela Sans e Diogo Andrade / Sobre o Lado Esquerdo, Margarida Gil / Terceiro Bê, Maria Remédio / U OMÁI DE DAVA PULUS, Paulo de Sousa / Um Pouco Mais Pequeno que o Indiana, Daniel Blaufuks / Uma História Fugaz, Miguel Clara Vasconcelos / Uma Vida Nova, Nuno Pires / Villa Meean, Ricardo Ferreira



# PANORAMA DE UM PERCURSO DOCUMENTADO

ANTÓNIO CUNHA

VIDEOTECA MUNICIPAL DE LISBOA / DIRECÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA

Longa foi a vida e rica a história dos Encontros do Cinema Documental da Malaposta onde, desde 1990, um grupo entusiasmado cerrou fileiras em torno de Manuel Costa e Silva e literalmente escancarou uma janela sobre o panorama do documentário, marcando uma década em que um pouco por todo o mundo, mas também em Portugal, o documentário renascia com uma força que só pontualmente conhecera.

Um crescimento a que também não foi alheio, reconheça-se, o aperfeiçoamento tecnológico do vídeo, ferramenta determinante para que um número cada vez maior de jovens autores pudesse experimentar esta forma cinematográfica de registar fragmentos do real.

A Câmara Municipal de Lisboa, através da Videoteca que criou em 1992, também deu um útil contributo para o surgimento de uma nova geração interessada no documentário, não só através das muitas sessões e mostras que apresentou ao longo dos anos, mas também dos cursos de realização em documentário que promoveu e dos apoios à produção que foi concedendo a projectos apresentados por jovens e por iniciados. A partir de 2002 Lisboa recebeu, pela mão da Apordoc, aquele que em poucos anos se transformaria num dos festivais de documentário de maior relevo na Europa, o doclisboa, que em Outubro de cada ano pontua um dos momentos mais altos do percurso cultural da Cidade.

E mais recentemente, em 2006, a Videoteca e a Apordoc uniram esforços para cumprir o que faltava fazer, criando o PANORAMA – Mostra do Documentário Português que, logo na sua primeira edição, no Fórum Lisboa, alcançou um êxito digno de nota. Um êxito que por certo logrará ultrapassar este ano, no emblemático Cinema São Jorge, juntando à Câmara Municipal de Lisboa e à Apordoc, a parceria qualificada da empresa municipal EGEAC.

Deseja-se que o PANORAMA seja o mais amplo e aberto espaço de divulgação do documentário feito em Portugal, por onde passem, naturalmente, as obras dos consagrados, mas que nunca estreite, para além do indispensável, a participação dos que se iniciam, experimentam ou (como disse Amos Gitai no DocLisboa) se atrevam a reinventar o documentário com a convicção de quem ajuda a tornar visível o que se passa no mundo. Se possível com a mesma paixão, entrega e sagacidade com que Flaherty nos mostrou *Nanouk*, há quase 80 anos.

O documentário português regressou em força a Lisboa. E porque Lisboa quer que ele fique, a sua Videoteca Municipal apoiará, em 2009, a 3ª edição do PANORAMA.

# PANORAMAS E TRAVESSIAS

O CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO DA EGEAC-E.M.

Quando surgiu a proposta da EGEAC-E.M. participar na organização da segunda edição do PANORAMA, em parceria com a Câmara Municipal de Lisboa e a Apordoc, olhámos o projecto e as vontades por detrás dele como portadoras de uma grande potencialidade para construir pontes e proporcionar travessias cinematográficas.

A primeira dessas pontes é entre o público e os “mundos” fílmicos que parecem nunca conseguir transpor o tão falado e real abismo que parece afastá-los do circuito de exibição comercial. Esta realidade aplica-se de forma particular ao cinema documental (sobretudo ao cinema documental nacional), em relação ao qual o interesse crescente tanto dos criadores como do público pelo género, nomeadamente pelo documentário de autor, não tem significado, salvo raras excepções, a aproximação das distribuidoras cinematográficas.

Uma outra ponte é entre autores, uma vez que também é objectivo do PANORAMA oferecer-se como fórum onde o documentário nacional se encontra em diálogo entre si e, simultaneamente, com o público, num espírito de partilha de conhecimentos, trajectos, objectos e afectos. Um espaço, enfim, que permite uma perspectiva sobre a diversidade da produção recente de cinema documental em Portugal, num registo de troca de experiências singulares e colectivas e tão dialogante quanto pode ser uma mostra não competitiva.

A terceira possibilidade de travessia, que uma mostra de retrospectiva de produção recente significa sempre ao concentrar no espaço e no tempo um número tão elevado de trabalhos, é aquela entre os filmes, os realizadores e os seus projectos futuros e o mercado de distribuição e exibição.

O desenvolvimento de todas estas vias comunicantes não é mais do que o que entendemos como estratégia cultural da EGEAC para a área do cinema, em simultâneo com a dinamização do Cinema São Jorge, um espaço municipal que já se tornou, por excelência, a “casa” dos festivais cinematográficos e uma sala de referência na exibição alternativa – um caminho que temos percorrido, também, em conjunto com os nossos parceiros de co-produção de Festivais de Cinema.

# O 2.º PANORAMA

DIRECÇÃO DA APORDOC

A primeira edição do PANORAMA, em Janeiro de 2006, contou com mais de sete mil espectadores e provou que havia espaço para uma mostra regular, exclusivamente dedicada ao documentário português.

Em 2008 o PANORAMA está de volta. Será um ponto de encontro obrigatório para todos os que acompanham a criação portuguesa ou simplesmente o documentário.

Enquanto *mostra não competitiva de cinema*, o PANORAMA assume-se por excelência como um local de reflexão. Os debates diários questionam de forma quase sistemática as tendências e os modos de produção que marcam o documentário nacional.

A ambição deste PANORAMA é sustentada pela projecção de mais de 80 obras portuguesas. O número faz justiça ao crescimento específico desta área, onde autores e produtores ultrapassam as dificuldades de financiamento graças a um enorme empenho e tenacidade. Só por isso, mereceriam esta mostra e homenagem.

A Apordoc congratula-se com a vontade expressa dos programadores de prestar atenção a vozes diferentes, estimulando o confronto entre estilos, a discussão das suas opções (imagem, som e montagem) e o debate sobre as formas.

Enquanto modo de expressão de ideias e de experiências, o documentário mostra-se e quer ser visto. Acreditamos que veio para ficar, na sua grande diversidade.

O PANORAMA também.

# PANORAMA: A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR EM VOLTA

INÊS SAPETA DIAS

DA EQUIPA DE PROGRAMAÇÃO DO PANORAMA

O texto que se segue conta um caminho. É a descrição breve de um percurso que vai de um emaranhado de ideias, filmes e impressões sobre esses filmes, e a construção de uma programação que na sua irredutível fragilidade este catálogo introduz. É a história de um caminho que não deixou de ser caminho, e chega a este ponto enquanto tal. A história de um processo de trabalho, que mesmo neste momento de apresentação não deixou de ser processo, nem deixou de ser trabalho. PANORAMA é uma proposta. A sua forma é aberta e assente na desmultiplicação de visões, ideias, opiniões. E este catálogo é um convite à entrada num processo onde todos, realizadores, programadores, espectadores, encetam lado a lado uma pesquisa, e uma reflexão.

No princípio da construção da programação da 2ª Mostra do Documentário Português esteve uma dúvida. Uma dúvida primeira e fundamental que permitiu uma espécie de mergulho iniciático, um regresso à origem da palavra cinematográfica. Perante um todo crescente de filmes e objectos audiovisuais, o PANORAMA decidiu parar e olhar em volta, e do "panorama", vista geral e desafogada sobre os objectos do documentário português da 1ª edição, passou-se para a construção de uma "panorâmica", olhando em volta e para trás da produção cinematográfica documental.

Com a proliferação e acessibilidade dos meios técnicos necessários à realização de um filme, com a facilidade com que esses meios produzem imagens correctas, achámos importante questionar o seu modo de construção – as suas formas, os seus contornos, e os instrumentos cinematográficos por detrás de cada uma dessas imagens. Ao mesmo tempo, e com o aumento do interesse e da produção do documentário em Portugal (também por causa dessa facilidade de acesso aos meios técnicos, e pela facilidade aparente de filmar uma realidade – aquilo que acontece e está 'ali'), quisemos acompanhar essa produção com uma discussão que torne clara e traga ao de cima as opções que fazem de um filme-documental, um filme.

"Panorâmica" é um movimento de câmara em que esta, assente sobre um eixo imóvel, gira sobre si própria apresentando uma tomada de vistas horizontal e circular. No eixo do nosso movimento está a pergunta *que cinema faz o documentário português?*, resultado da dúvida essencial que nos guiou durante a elaboração deste projecto. Decidimos duvidar do cinema. E assim voltar a fazer perguntas que provavelmente já não são perguntas que se façam. Nesta perspectiva, o catálogo é a construção desse eixo, e a programação a tomada de vistas. No primeiro decidimos partir a pergunta ao meio e concentrar a reflexão na primeira parte: *que cinema?* E na programação junta-se a esta, a vontade de concretizar os conceitos encontrados, no panorama real do documentário português. Assim, para o catálogo, convidámos um conjunto de pessoas a voltar a pensar sobre o lugar mais fundo da construção no cinema, e do seu próprio trabalho. Críticos, professores de cinema, realizadores, e pessoas que trabalham mais directamente com os materiais do cinema (na montagem, na direcção de fotografia, no som) responderam a um mesmo conjunto de perguntas, onde se procurou perceber o que será o cinema, em que é que ele se funda, com que ferramentas opera, que instrumentos estão à sua disposição. Dessas mesmas perguntas repetidas nasceu um bloco de textos que ensaiam respostas, mas principalmente levantam outras tantas perguntas, e apontam para direcções muito diversas, umas vezes complementares, outras um pouco contraditórias. O cinema aparece aqui como uma entidade informe e complexa, difícil de explicar, cheia de silêncios, e de sopros que arrepiam a pele. Uma massa estranha e enorme que aparece e se dá a ver nas coisas mais simples e pequenas, onde o gesto de colocar a câmara é saber estar e receber.



O catálogo, e particularmente o primeiro conjunto de textos, dá início a um percurso, e instala o sítio de onde se olham os filmes. Funciona como *trampolim* de reflexão, como guia para a viagem que se dá início na programação.

Dessa tal linguagem das formas que quisemos descobrir em cada filme programado, decidimos destacar três segmentos que irão corresponder aos três blocos de programação: som, câmara, montagem. Os blocos de programação, como na primeira edição, foram criados para servir a sua lógica, e são canais por onde os filmes passam, fazendo-os transbordar. Quisemos reduzir ao essencial os elementos de análise, de modo a que, de canais estreitos, os filmes se mostrassem na sua completude e complexidade, muito maiores do que os blocos onde se encontram – para já, cada um mexe de forma muito particular em todos os segmentos em que dividimos a programação.

A programação é uma proposta, e organiza-se em volta de uma vontade não só de dar a ver, mas de discutir aquilo que a compõe. Para além de servirem de guias, os blocos de programação servem exactamente também esta vontade de organizar uma discussão. Os debates são, assim, pedras que fecham a apresentação de um conjunto de filmes, e onde, de forma aberta e ampla, pretendemos que se converse sobre esse conjunto, e sobre cada um dos filmes e o que eles nos trazem.

Os debates condensam os objectivos gerais do PANORAMA, são o sítio para onde se dirigem os desafios e as provocações lançados ao longo de todo este projecto. São os núcleos nevrálgicos num programa que quer dar a ver uma tomada de vistas sobre a produção documental portuguesa, na sua multiplicidade e diversidade; uma programação que deseja que do “choque” entre os filmes cresça uma discussão onde se indiquem caminhos para o cinema (e particularmente documentário) futuro. São, ainda, a evidência de que esta se trata de uma Mostra permanentemente em construção, feita das palavras de quem apresenta, mas também de quem vê, e de quem tem oportunidade de mostrar e falar sobre os filmes que faz.

É ainda a vontade de discutir que, de alguma maneira, introduz a necessidade de uma selecção, nesta 2ª Mostra do Documentário Português. Por um lado essa selecção tornou-se obrigatória pelo enorme número de obras inscritas (165 filmes). Por outro lado, observámos que o exponencial aumento de filmes inscritos, não foi acompanhado por uma equivalente explosão ao nível das formas. Os planos repetem-se, e as paisagens também. E se isto explica, novamente, a vontade por detrás da pesquisa concreta deste ano, explica também a orientação da nossa programação. Olhando todos os filmes, cada um na sua individualidade e riqueza, e também lado a lado com os restantes, mostramos agora aqueles que, de alguma maneira, dão a ver esse panorama de filmes que nos chegaram às mãos. E aqueles, que na sua particularidade e individualidade, que num plano qualquer, num som, numa junção entre materiais, nos dizem, certos, que cinema é este que se está e pode vir a fazer. Continua, apesar de seleccionado, a ser um conjunto de filmes oriundos e feitos nas mais diversas condições, pelas mais diferentes mãos, que, para nós, demonstram e representam os movimentos mais intensos e com germinações mais fortes ao nível da produção de formas no cinema documental português.

O PANORAMA é um lugar de intervenção e de possibilidade de intervenção. É um lugar aberto, só fechado no momento em que se proporciona um encontro com um filme, e que aí se abre imediatamente outra vez. É um lugar de encontro. Que a cada ano, nessa sua abertura, lança a semente para um recomeço qualquer.



# QUE CINEMA...?

RECOLHA E EDIÇÃO INÊS SAPETA DIAS



# CONTRA UM CINEMA CONTAMINADO: COLOCAR UMA CÂMARA, CONSTRUIR UMA RELAÇÃO

CONVERSA COM ALBERTO SEIXAS SANTOS\*

NO PONTO DE PARTIDA PARA ESTA CONVERSA ESTÁ A VONTADE DE DESCOBRIR UMA TAL LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA. DESCOBRIR OS INSTRUMENTOS DO CINEMA, QUE TIPO DE RACIOCÍNIO ESTÁ POR TRÁS DA CONSTRUÇÃO DE UM PLANO, COM QUE MATERIAIS MEKE O CINEMA.

A PRIMEIRA PERGUNTA SERÁ ENTÃO: COMO SE DIZ EM CINEMA? É UM BOCADINHO COMO RECUAR ÀS ORIGENS DA HISTÓRIA DO CINEMA E PENSAR, COMO OS PRIMEIROS TEÓRICOS PENSARAM, O QUE ESTÁ NO FUNDO DA CONSTRUÇÃO DE UM FILME.

Os americanos dizem que o cinema são *motion pictures*. Acho que na origem do cinema, e realmente na origem da invenção do cinema, está a vontade científica de analisar o movimento, através de uma máquina que tornava possível ver o que não era visível a olho nu. É essa a ideia que está na base da invenção dos Lumière, e de todo o trabalho dos pré-realizadores, do Marey, por exemplo.

Uma das primeiras experiências prévias à invenção do cinema é feita pelo Muybridge com cavalos de corrida. Um governador tinha apostado com um conjunto de pessoas que havia um momento em que nenhuma das patas do cavalo tocava no solo. E isto gerou uma grande discussão, as pessoas olhavam e umas achavam que o cavalo não podia voar, e portanto havia sempre pelo menos uma pata no chão; outras achavam o contrário. E então o Muybridge monta um conjunto de máquinas fotográficas em que o obturador está ligado a um fio e quando o cavalo passa corta o fio e a máquina dispara. No final o Muybridge tinha uma fotografia em que as quatro patas do cavalo estavam no ar. Ora, isto tem muito a ver com o desenvolvimento científico no fim do séc.XIX: o cinema foi a solução para uma das questões levantadas pela curiosidade científica.

À partida ninguém vê no cinema um negócio interessante. O Méliès, que é das primeiras pessoas a achar que o cinema pode ser um negócio e uma arte muito interessante, propõe aos Lumière que lhe vendam uma câmara e eles dizem-lhe que não querem a sua ruína, e que aquilo não serve para nada. Aquilo só serve para resolver questões científicas.

MESMO PARA OS LUMIÈRE É APENAS ISSO?

No início é. Antes da projecção de 1895, no Grand Café, há apenas algumas projecções em meios científicos, colóquios onde os Lumière apresentam o cinematógrafo. Mas a primeira exibição pública, nomeadamente com a célebre chegada do comboio à gare da Ciotat, desperta um efeito público muito grande. E foi então que os Lumière se aperceberam de que havia ali alguma coisa que se podia explorar. Contrataram vários operadores, que andaram pelo mundo a filmar e a recolher acontecimentos mais ou menos espectaculares que pudessem interessar um espectador ocidental.

MAS O CENTRO DESSAS FILMAGENS ESTARIA SEMPRE NA PROCURA DO MOVIMENTO...

Na ideia de movimento, sim. Eu penso que a ideia do movimento é central. Já havia imagem fotográfica desde 1850 e a fotografia não tinha despertado este tipo de interesse porque precisamente era estática. É o movimento que a passagem dos fotogramas da câmara provoca no olhar do espectador que está na origem do sucesso do cinema. Isso parece evidente.

Portanto, o cinema documental, de alguma maneira, de modo insipiente, nasce com os Lumière. As primeiras vezes que nós vemos várias ruas, cidades, monumentos, rios, serras, são os Lumière que as mandam filmar, ou que os seus operadores decidem filmar – porque apesar de tudo não há um programa escrito rígido que os operadores vão cumprir, há uma dimensão de descoberta, de procura. Há aqui também o olhar novo de alguém que está habituado a ver e passa a ver através de uma câmara. É evidente que isso altera muito as coisas. Porque surge, no fundo, lentamente, a noção de que não basta filmar qualquer coisa, de que nem tudo é interessante.

E O QUE HAVERÁ DE CINEMATOGRAFICO NO MUNDO?

Exacto... aí a questão é muito complicada, porque o que eu posso achar interessante não é necessariamente o mesmo que uma pessoa ao meu lado pode achar interessante.

## QUANDO ESTÃO A OLHAR PARA A MESMA COISA, É ISSO?

Quando estamos a olhar para a mesma coisa. Já olhar para a mesma coisa é complicado, porque eu não vejo a mesma coisa que tu vês. Até porque o olhar é também um fenómeno cultural. Quer dizer, nós temos uma educação de olhar, de ver. E então hoje com a televisão essa educação, ou deseducação – a mim parece-me mais deseducação – cria uma maneira de olhar para as coisas muito convencional, muito pouco criativa. É uma maneira de olhar fornecida durante praticamente 24 horas, o que não existia antes do aparecimento da televisão. Antes, o treino do nosso olhar era feito através de uma educação visual que vinha do conhecimento da pintura – da composição, da organização do espaço, do uso das cores, da distribuição das cores nesse espaço, etc...

Penso que nós, hoje, temos tendência a ver as mesmas coisas porque elas se tornaram banais, repetidas indefinidamente na televisão. E assim, quando alguém decide filmar a rua ao pé de sua casa, tem tendência, em primeiro lugar, a colocar a câmara num ponto que vai reproduzir o ponto de vista que usualmente se usa na televisão. A maioria das pessoas hoje tem uma educação visual que é a que a filmagem televisiva dá do real.

MAS VOLTANDO UM BOCADINHO ATRÁS: O QUE É QUE HAVERÁ NESSA RUA QUE DÊ VONTADE DE IR FILMAR? OU, QUE TIPO DE OBJECTOS É QUE O ALBERTO VÊ E DIZ: “NÃO, SÓ POSSO OLHAR PARA ISTO ATRÁVÉS DE UMA CÂMARA”. OU, “O CINEMA É A MANEIRA CERTA PARA EU RETRATAR ESTE OBJECTO”. O QUE É QUE HÁ À SUA VOLTA QUE O FAÇA DIZER ISSO?

A minha rua, por exemplo, é a Estrada da Luz, uma das grandes saídas e entradas de Lisboa. Está cheia ao fim do dia, está cheia de manhã muito cedo. Não é particularmente interessante. Não tem um cunho próprio. É um acumular de prédios resultado da especulação imobiliária, fundamentalmente. Quando cheguei aqui, na parte de trás não tinha um único prédio e da janela via aterrar os aviões no aeroporto. Neste momento não vejo aeroporto nenhum, tenho 150 metros de prédios com 8 ou 10 andares que me bloqueiam completamente o horizonte. Digamos que a realidade muda. E o nosso interesse muda também com a realidade, com a mudança da realidade. Aqui, na minha rua, o que eu acho interessante – e que vai desaparecer evidentemente – é o terreno que está em frente da minha casa, aquilo a que se chamava antigamente a Quinta dos Bem Saúde, onde uma grande família açoriana tinha uma casa apalaçada e um grande lote de terreno. E portanto, o que é que eu tenho à minha frente? Um campo verde. Grande, enorme. Tenho uma encosta verde. E isso é bonito. De repente ter no meio do cimento uma grande área verde é muito agradável, é repousante, e mostra que apesar de tudo os construtores civis não tomaram conta da totalidade da cidade. Mas aqui há um mês vi ali um grande anúncio onde estava escrito ‘Vende-se’. Portanto, dentro de 5 ou 7 anos aqui à minha frente não estará um campo, uma encosta verde, estarão centenas de prédios que me ocultarão totalmente a vista, e eu estarei entalado entre dois grandes blocos habitacionais ou de escritório, um nas minhas traseiras, outro à minha frente. Portanto, eu hoje o que acho interessante é aquele bloco verde, porque me diz que a cidade não tem de ser toda cimento armado. Se filmasse aqui o que me interessava era filmar aquilo.

## AQUELE MONTE VERDE...

E aquele mundo. E depois provavelmente mostrar que aquilo é um mundo cercado. Aliás, tem gradeamento. Portanto, realmente aquilo é um espaço condenado, não há a mínima dúvida, ali serão construídas coisas.

E QUANDO O ALBERTO PÕE A CÂMARA E DECIDE FILMAR ISSO, O QUE É QUE HÁ NESSA COLOCAÇÃO QUE POSSA MOSTRAR TODA ESSA COMPLEXIDADE DE FORÇAS QUE ME ESTÁ A DESCREVER? QUANDO SE COLOCA UMA CÂMARA QUE OPÇÕES ESTÃO DISPONÍVEIS PARA MODELAR O QUE VEMOS?

Eu necessariamente quando abordo este espaço abordo-o com a minha experiência, e penso que isso é uma das coisas que qualquer realizador faz quando coloca uma câmara. Essa câmara obedece à minha própria experiência pessoal, é guiada pelas coisas que me interessam. Confrontado com o real, qualquer que ele seja, eu levo a minha experiência. E quando olho para as coisas, olho para elas a partir da minha cultura, a partir daquilo que eu sei da vida, do que sei do mundo. Não sou inocente, digamos. Levo para uma filmagem a minha experiência da vida.

Levo de uma forma muito marcada o meu interesse pelas artes plásticas, por exemplo. O meu olhar está treinado pela visão que os pintores criaram nos seus quadros. Um pintor enquadra. Cria linhas de força dentro desse espaço que nos dão a ler o que ele quer mostrar, coloca em locais estratégicos as coisas que ele considera mais importantes e organiza as formas de maneira a que o meu olhar vá ver isso que ele considera importante. E para mim, também no cinema têm que existir razões para eu filmar. Tenho que sentir que é importante que eu filme alguma coisa. Se não sentir que é importante não quero filmar, não estou interessado.

MAS AINDA DO PONTO DE VISTA DA CONSTRUÇÃO DO PLANO, E AGORA PENSANDO NUMA COISA QUE O ALBERTO JÁ FEZ. POR EXEMPLO, A CENA EM QUE SE PARTE O COPO DURANTE UMA DISCUSSÃO, NO *MAL*: O QUE É QUE HÁ NA CENA, E A PARTIR DE QUE MOMENTO É QUE O ALBERTO DECIDE QUE A ÚNICA MANEIRA DE FILMAR AQUELA SEQUÊNCIA É FAZER UM SÓ PLANO?

É uma cena de conflito intenso, e eu senti que dividi-la em vários planos lhe retirava a tensão que eu queria. E partia o jogo de movimentos dos corpos para trás e para diante, naquela varanda. Senti que era bom ela ir até quase ao fim da varanda e estar sozinha e sentirmos que o marido está do outro lado, e que aquele casal está a rebentar, ali. E senti que era preciso fazer tudo num único plano. Mas as opções por trás da construção de um plano penso que têm sempre a ver, se estamos num cinema de ficção, com razões de natureza dramática. Quer dizer, eu tenho que pensar o que é melhor para o actor, para que ele me dê o que eu quero que ele me dê em termos dramáticos, e qual é a solução mais forte do ponto de vista da câmara para captar isso mesmo. Por exemplo, nos *Brandos Costumes*, há uma cena, que eu costumo chamar o “monólogo do pai moribundo”, em que o pai está deitado na cama, a filha está ao pé dele, e ele fala, fala, fala durante 2 ou 3 minutos. A filha a certa altura levanta-se, vai à janela, volta, acaba por sair e fechar a porta, e o pai fica lá dentro. Ora bem, eu tinha começado por colocar a câmara relativamente perto da entrada. Porque achava que era importante ver-se essa relação de um pai que tem a cabeça na sombra [aqui para nós devo dizer que tem a cabeça na sombra porque o diálogo não estava escrito...]

## MAS DEPOIS ISSO TORNA-SE OUTRA COISA...

...Ele já sabia mais ou menos o texto, não estava era afinado. Era a Luísa Neto Jorge, poetiza minha amiga, que estava a escrever, e ela não estava contente com o que tinha escrito. Portanto, a cabeça do pai tinha que estar na sombra, o que também me interessava porque era o pai moribundo...

EXACTO.

Tudo aquilo tinha a ver com a morte, parecia-me bem. Mas portanto tinha a câmara muito perto da entrada do quarto e sentia que assim não estava certo, mas não sabia explicar porquê. E progressivamente fui recuando a câmara. Primeiro fui para o corredor, depois para o quarto em frente, continuei a recuar até que percebi o que queria. O que me interessava era sentir que o quarto do pai era já um túmulo e portanto, tinha de estar muito para trás para construir uma espécie de mausoléu, e ter a porta toda do quarto. Mas só percebi isto depois de uma tarde à procura da colocação certa para a câmara. Sabia o que queria sem saber, e só percebi quando encontrei, digamos. Só o Picasso é que dizia que não procurava, que encontrava. Toda a gente, todos os artistas, ou pelo menos toda a gente que trabalha nestas coisas, procura. Mas isto também depende dos realizadores. Há realizadores que conseguem planificar um filme todo antes de filmarem, outros que não. Lembro-me de um realizador que foi muito célebre nos anos 30, 40 e 50, o René Clair, que levava a planificação toda feita para o estúdio, onde estava construído o cenário que ele tinha imaginado. Não havia nunca nenhuma surpresa. Mas o Renoir, por outro lado, nunca filmou assim. O Renoir ia para os sítios e punha-se a inventar. E o que é curioso é que hoje isso nota-se muito. Enquanto a maioria dos filmes do René Clair envelheceram imenso, estão datados, os filmes do Renoir, precisamente por causa dessa busca no local da posição da câmara, conservam uma frescura e uma energia, uma vitalidade absolutamente inacreditáveis. E isto advém de uma opção estética de dois realizadores muito diferentes: um acha que o real se subordina a ele, e portanto constrói em estúdio aquilo que ele acha que será uma casa da burguesia dos anos 30; o outro tem tendência a ir para a casa da burguesia dos anos 30, e aí ver como é que vai filmar. E esta diferença é enorme.

Eu, por exemplo, normalmente faço a planificação no local. Começo a pensar no local com os actores – vais para aqui, vais para ali, vais para acolá – e depois é que decido, em função disto, a posição da câmara. Não tenho jeito para adaptar a minha imaginação à realidade. Gosto que a realidade faça trabalhar a minha imaginação. Nesta sala sei onde é que posso pôr a câmara: vivo cá, conheço-a bem, sei donde é que vem a luz, sei onde é que se formam as sombras, sei o que é importante para mim neste espaço. Mas se alugo um local que não conheço, que não domino, quero conhecer esse espaço, quero ter uma relação com ele, uma relação afectiva, quero ganhar intimidade. E para ganhar essa intimidade, evidentemente preciso de algum tempo. São as particularidades de cada realizador. Há realizadores que gostam de improvisar e há outros que detestam improvisação. Eu tenho dificuldade em ter uma planificação antes de conhecer o espaço.

MAS MESMO ASSIM, MESMO SABENDO QUE PARA FAZER UM FILME PRECISA DESSE GRAU DE ADAPTAÇÃO À REALIDADE, O ALBERTO FAZ UMA DISTINÇÃO ENTRE O CINEMA DE FICÇÃO E O DOCUMENTAL. QUANDO REFERIU A CONSTRUÇÃO DO PLANO DISSE MESMO “NO CINEMA DE FICÇÃO É O ELEMENTO DRAMÁTICO QUE GUIA A MINHA CÂMARA”. SERÁ DIFERENTE NO CINEMA DOCUMENTAL? OU MESMO NO DOCUMENTÁRIO SERÁ O ELEMENTO DRAMÁTICO QUE GUIA A CÂMARA?

...porque... o real também pode ser muito dramático.

EXACTO. POR ISSO É QUE PERGUNTO SE HAVERÁ DIFERENÇAS.

Mesmo quando eu digo que me oriento pelo dramático da cena é evidente que eu posso decidir, por uma razão ainda ela dramática, não escolher mostrar o momento dramático e mostrar outra coisa. Por exemplo, o Fritz Lang no *M* não mostra a criança a ser morta pelo estrangulador. Mostra a bola da criança a rolar pelo chão da estrada e a parar a certa altura, e aí percebemos: aquela vida que a bola trazia parou ali, morreu. Isto é uma opção dramática, ainda.

CLARO, SIM. MAS O QUE PERGUNTO É SE O ALBERTO ACHA QUE EXISTE UMA ESPECIFICIDADE DO CINEMA DOCUMENTAL. E SE SIM, EM QUE É QUE ELE É ESPECÍFICO?

No cinema de ficção podemos dizer que o realizador-autor cria um mundo que inventa. No documentário há um mundo que pré-existe ao autor. No primeiro caso o que vemos no écran só existe como filme, no segundo continua a existir como realidade para além da obra que registou os acontecimentos. Não é por acaso que as lentes da câmara de filmar se chamam objectivas. Resultado do cientismo do séc. XIX, mas também convicção profunda de que o cinema podia reproduzir o real sem o desvirtuar. “As coisas estão lá, para quê manipulá-las”, conhecida afirmação de Rossellini é falsa. Todo o realizador manipula. Tenta fazer seu um mundo que responde aos seus desejos e à sua razão. Durante muitos anos também foi no documentário que se refugiou uma prática crítica essencial da arte cinematográfica: a montagem. Expulsa pela narrativa clássica, é nos documentaristas que o seu papel construtor se lê melhor. Vertov, a escola inglesa dos anos 30/40, Joris Ivens, Van der Keuken deram forma através da montagem ao mundo exterior.

E FALANDO DA SUA EXPERIÊNCIA ENQUANTO REALIZADOR: O QUE É DIFERENTE NA SUA EXPERIÊNCIA DE REALIZAR UMA FICÇÃO E UM DOCUMENTÁRIO? RETIRANDO O MAIS ÓBVIO E SUPERFICIAL, NA CONSTRUÇÃO DE UM FILME, O QUE É QUE SERÁ DIFERENTE?

Tanto no cinema de ficção como no cinema documental trabalhamos com as mesmas coisas, ou seja, com o espaço e com o tempo.

Quanto ao espaço, é preciso saber dá-lo, mas para o dar é preciso saber conquistá-lo. Conquistar não no sentido militar do termo, que seria muito negativo, mas no sentido de podermos entrar nele. Mais uma vez é uma certa ideia de relação entre o olhar e o espaço que sinto como sendo muito importante. Aquela árvore interessa-me, aquela árvore não me interessa. Porque é que aquela árvore me interessa? Provavelmente porque tem umas raízes maiores, que saem da terra muito cedo, e depois forma uma copa muito aberta, muito larga e muito cerrada – como por exemplo a árvore do Príncipe Real que o João César filmou tanta vez. Portanto, há árvores, há coisas com as quais conseguimos ter uma relação, porque elas têm uma vida e essa vida dialoga connosco, e nós com ela. E depois há outras que não. É difícil explicar, ou talvez não seja... é a ideia de conseguir apanhar a matéria. E poucos cineastas conseguiram dar-nos a matéria de que a terra é feita. Pouquíssimos. O Renoir conseguiu. O Bergman, o Kiarostami. Mas, a grande maioria não consegue. E principalmente hoje em dia, são cada vez menos os cineastas que o conseguem, o que eu acho que tem mais uma vez a ver com a televisão. Hoje faço algum sacrifício em ir ao cinema, já vi tudo o que eles me querem mostrar. E principalmente, repetem aquilo que vejo na televisão todos os dias.

Penso que a televisão podia ser a tal janela aberta sobre o mundo, mas não o é de todo. É uma coisa consciente e inconscientemente manipulada, que nos ensina a ver mal. Por outro lado, o uso das câmaras portáteis vídeo agravou a facilidade com que se filma – ou com que se grava, no caso. E portanto, qualquer miúdo com 14 anos pode sair com a sua câmara portátil e fazer um pequeno filme com os amigos. Mas o que ele terá tendência a fazer é reproduzir o que vê todos os dias na televisão. Não pode ter um olhar original. Não pode, porque o olhar original foi violado por esta máquina monstruosa que temos à nossa frente.

ENTÃO, E EM COMBATE A ESSE CINEMA CONTAMINADO...

O cinema está de facto completamente contaminado pela televisão.

... QUE OUTRO CINEMA ACHA QUE O DOCUMENTÁRIO PODERIA FAZER?

Eu penso que no fundo há duas classes de documentaristas. Existem aqueles que, como o Wiseman, ou como antes dele a equipa do Leacock com o *Primary*, querem passar despercebidos. O Wiseman mete-se num sítio e passado pouco tempo já ninguém lhe liga nenhuma e ele filma o que quer como se não estivesse lá. As pessoas estão completamente à vontade, esquecem-se da presença da câmara. E no caso do Wiseman este modo de fazer toma contornos extraordinários. Ele tem um domínio enorme, e um sentido especial para as coisas importantes no interior de uma instituição, sabe o que é essencial, percebe os circuitos de poder. E depois existe o documentário feito por pessoas como o Jean Rouch, que no *Moi, un noir* provocou o actor – um actor que não era actor, que se transformou em actor – e que contratou e a quem pediu que contasse a sua vida. Aí houve uma provocação e a câmara estava lá a despertar a energia da pessoa filmada e a fazê-la representar, de alguma maneira. Porque é de uma representação que se trata.

Portanto, há estes dois extremos, e no meio há muita coisa. O que eu não gosto de todo (e é o que se faz mais), porque precisamente, mais uma vez, vem da televisão, é quando se faz um filme entrevistando 10 pessoas, e colando 10 entrevistas umas às outras. Não me interessa. Não me interessa porque eu não fiquei a saber nada da pessoa, porque o que quiseram mostrar foi o que a pessoa disse e não a própria pessoa, e o que a mim me interessa é conhecer a pessoa. Quero poder estabelecer uma relação com ela. E o que esses filmes fazem é filmar uma torrente de palavras, cortar, e filmar outra torrente de palavras de outra pessoa, e nem o próprio realizador estabelece uma relação real com a pessoa com quem esteve a falar, porque é preciso tempo para se conhecer a pessoa. É aquilo que faz, e lhe leva um ano de trabalho ou mais, o Pedro Costa. O trabalho do Pedro Costa é estar um ano com pessoas. E conhecê-las. E depois poder falar dessas pessoas. Mas isto não se faz ligando uma câmara à minha frente e dizendo, "oh Alberto, conta lá a tua vida". Não sai nada. Não fica nada de importante. Percebes? Eu detesto todo o chamado documentarismo que realmente não o é, e que é largamente maioritário, em Portugal também: o cinema de entrevista. Realmente é um cinema de entrevistas de televisão feito por realizadores que supostamente estão a fazer cinema, mas que no fundo não passam de repórteres de televisão. Aliás, não é por acaso que nos júris dos concursos do ICA para o Documentário haja tanta gente da televisão. É porque em última análise o Instituto acha que quem sabe do que é a realidade é a televisão. Ora provavelmente quem sabe menos no mundo todo o que é a realidade são os funcionários da televisão. Não fazem a mais pequena ideia do que é. Na minha opinião, claro.

\* realizador do movimento denominado "Novo Cinema Português", foi um dos fundadores, em 1970, do Centro Português de Cinema. Foi presidente do Instituto Português do Cinema (agora ICA) em 1976, director de programas da RTP (1985), e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema. Fazem parte da sua filmografia as longas metragens *Brancos Costumes* (1975) e *Mal* (1999), e os documentários (filmes colectivos) *As Armas e o Povo* (1975) e *A Lei da Terra* (1977), e ainda *Gestos e Fragmentos* (1982).

# UM CINEMA DE COISAS PEQUENAS

CONVERSA COM LUÍS MIGUEL OLIVEIRA\*

## COMO SE DIZ EM CINEMA?

Não sei até que ponto o cinema não dirá menos do que faz dizer. E muito particularmente o documentário, pela sua componente de revelação. Não se trata apenas de olhar para as coisas, mas de alguma maneira de as revelar, de as fazer dizer, de as olhar de uma maneira diferente, especial. Neste sentido, o cinema e muito particularmente o documentário, será menos dizer algo sobre as coisas que se vai mostrar, do que fazer com que elas próprias o digam.

Estava a tentar lembrar-me de um exemplo concreto que servisse para ilustrar esta ideia... Por exemplo, os filmes do Tati, como o *Play Time* ou *O Meu Tio* (não são exemplos de documentários, embora não estejam assim tão longe quanto isso...). Há nestes filmes uma maneira de olhar para as coisas que vai um bocadinho para além do retrato e que nos obriga a olhar de forma particular para a cidade, para uma série de pormenores da vida urbana, a arquitectura e a organização urbanística, mas depois também a própria relação das pessoas com esses espaços, a forma como os habitam, como os frequentam, como circulam. Portanto, sobre a relação que se estabelece entre as pessoas e esses espaços e entre as próprias pessoas por via desses espaços... Acho que são filmes que dizem menos do que fazem dizer. Inclusive a nós, espectadores: são filmes que nos fazem dizer.

## E COMO SERÁ QUE ISSO APARECE? PORQUE É QUE HÁ CERTAS COISAS QUE NOS PROVOCAM ISSO E OUTRAS NÃO?

Acho que isso é um pouco como duas pessoas que olham para a mesma coisa e não vêem o mesmo, ou como se calhar uma vê uma coisa que lá está e a outra não vê. Estava a pensar no filme do Pedro Costa sobre os Straub [*Onde jaz o teu sorriso?*]. Aquelas conversas deles sobre os planos e os fotogramas... há ali uma componente bastante abstracta, por estarem tão imersos... mas a convivência com aquelas imagens e o trabalho que eles fazem com elas faz aparecer coisas que se calhar não estavam lá, ou não estavam à vista. Pode ser quase um mistério. Ou é mesmo um mistério, como diz o Godard, várias vezes, nas *Histoire(s) du Cinéma*: "pas un art ni une technique, un mystère". Há um lado quase inexplicável nisto, e por isso é que eu me lembrei do filme sobre os Straub, porque revela muito bem essa dimensão. Porque acho que em termos da prática, desenvolver uma maneira de olhar as coisas, e de as revelar, e de as fazer dizer alguma coisa, passa muito por uma certa disciplina. Se há coisa que se aprende nesse filme, deste ponto de vista, sobre o método de trabalho deles, é a importância de uma disciplina do olhar, que não é bem a mesma coisa que uma "educação". Tudo aquilo, todas as conversas, todo o trabalho sobre a escolha dos fotogramas – porque é que é este fotograma e não aquele, porque é que em vez de cortar dois fotogramas antes se corta dois fotogramas depois – é um exemplo quase... extremo, sim, mas é um exemplo de facto da ideia de uma disciplina do olhar.

## COMO SE FAZER UM FILME FOSSE A CADA MOMENTO DISCUTIR ISSO QUE SE ESTÁ A FAZER...?

Sim, uma disciplina que passa pela discussão, mas que depende de cada cineasta. Não há propriamente um método de fazer cinema, cada cineasta tem o seu, e isso não é só em termos estéticos, ou idiossincráticos, pode ser também em relação ao trabalho. Há cineastas que filmam e depois resolvem aquilo na montagem. Por exemplo, o Welles, num filme que não chegou a acabar, o *Dom Quixote*, ia filmando sem qualquer preocupação, nem sequer com aquelas coisas básicas como fazer *raccord*. Filmava e depois montava tudo. Ou seja, a discussão não tem que surgir, como no caso do Welles não surgia, como uma necessidade antes do terminar do processo. Durante um determinado tempo do processo a discussão não existia. Mas nalgum ponto tem que haver alguma discussão porque se não sai *n'importe quoi* e julgo que apesar de tudo, mesmo o pior cineasta do mundo, num ponto qualquer, discute.

OU COMO SE FAZER UM FILME FOSSE DISCUTIR AS COISAS QUE VEMOS, MESMO AS MAIS BANAIS...

O cinema dá-se mal com a abstracção. Ao contrário da Literatura onde se pode escrever que a personagem comeu uma peça de fruta, o cineasta não consegue pôr a personagem a comer uma peça de fruta, tem que ser uma laranja, ou uma maçã, ou uma banana. Quer dizer, o cinema parte sempre do concreto. Agora, depois pode, a partir do concreto, do particular, chegar ao abstracto, chegar ao universal. E esse é um movimento que julgo que os grandes documentaristas fazem. Pode levar mais ou menos tempo. O Wiseman, por exemplo, precisa de 3 horas para fazer aparecer a abstracção. Quando filma um hospital, ou quando filma uma escola, para chegar à abstracção que é o hospital ou a escola enquanto instituição, enquanto qualquer coisa maior do que aquele objecto, do que aquele espaço que ele está a filmar, precisa das 3 horas, precisa daquele tempo. É um trabalho de... há bocado falei de revelação, é um termo parecido: é como desvelar, tirar o véu, a partir do concreto. Não se pode começar ao contrário. Mas acho que isto depende também muito dos filmes. Os filmes do Jia Zhangke, por exemplo, estes últimos filmes sobre a barragem, e *O Mundo*, acho que não são filmes estritamente documentais mas também não deixam de o ser. Mas nem sempre me parece que esta ideia seja muito clara para os documentaristas. Porque se vêem muito filmes em que se tenta o oposto, em que há uma ideia de filmar qualquer coisa que é geral, digamos, um tema. Mas não são capazes de pensar a maneira como esse tema vai aparecer. Porque não se filma "um tema", gera-se um tema a partir do que se filma. Há um aforismo do Alberto Cavalcanti, um cineasta brasileiro: "se quer fazer um filme sobre os correios não filme os correios, filme uma carta". É um exemplo do que eu quero dizer. Se eu quiser filmar os correios, e acompanhar o percurso de uma carta entre duas pessoas posso ter um filme sobre os correios, sobre o que é a comunicação entre as pessoas, sobre o mundo onde esses correios estão inseridos. É neste sentido que eu acho que o documentário é mais eficaz, que o cinema em geral é mais eficaz quando se agarra às coisas pequenas e particulares e a partir daí faz aparecer uma perspectiva sobre o quadro mais vasto e mais geral onde elas estão inseridas.

No outro dia estive a rever em DVD *A Dama de Chandor* e acaba por ser um filme... assente em coisas muito concretas, muito definidas, aquela senhora, aquela casa. E, a partir disso, faz aparecer uma série de coisas tão abstractas, e tão vastas como a história da presença de Portugal na Índia.

SERÁ QUE EXISTE A ESPECIFICIDADE NO CINEMA QUANDO ESTE É DOCUMENTAL?

O cinema documental existe enquanto prática, mas a distinção entre ficção e documentário não tem de ser classificativa, digamos assim. Acho que na expressão "cinema documental", como em "cinema de ficção", conta mais a parte que diz 'cinema' do que a parte que diz 'documental', e a parte que diz 'ficção'. E acho que muitas vezes quando as pessoas pensam no documentário, ou no cinema documental, pensam mais no 'documental' do que no 'cinema'. Porque sendo um género cinematográfico, ainda para mais muito específico, as pessoas tendem a concentrar-se mais naquilo que o distingue do que naquilo que tem em comum com outras coisas. É importante, como é óbvio, pensar isso, mas é preciso não perder o pé às coisas, não esquecer o quadro geral, o quadro vasto, que é o facto de ser cinema. Os primeiros cineastas não pensavam se estavam a filmar a realidade, ou se aquilo que estavam a filmar era ficção. A distinção vem depois. A primeira vez que se usou a palavra "documentário" foi nos anos 20, e serviu para caracterizar um cinema muito característico que se distinguia daquele que já se tinha tornado dominante, e que era, de facto, a narração de histórias, a ficção, dominante em termos comerciais e industriais. É uma distinção que faz sentido, é óbvio, porque estamos a falar de coisas completamente diferentes, na própria feitura e eventualmente da própria recepção. Mas é preciso perceber até que ponto, quando estamos a falar de documentário, estamos a falar de um género, e até que ponto o estamos a isolar completamente e a arrancar do campo do cinema. Muitas vezes quando se ouvem conversas sobre documentário parece que estamos a falar de uma coisa que não tem a ver com cinema. Já tive algumas conversas com o José Manuel Costa por causa de algumas discussões a que assisti no Doc's Kingdom – Seminário Internacional sobre Cinema Documental, por exemplo, onde às vezes as pessoas parece que estão esquecidas que estão a discutir cinema, e fecham-se numa espécie de nicho. É uma maneira de pensar que destrói imensas pontes. Não há conversa mais irritante, para mim pessoalmente, do que discutir se um filme é um documentário ou não é, e essa é uma discussão que acontece muitas vezes.

E O QUE TEREMOS DE PERGUNTAR A UM FILME-DOCUMENTAL PARA O FAZER RECAIR NO CINEMA?

Acho que tem a ver sobretudo com uma questão formal. Aquilo que distingue os filmes uns dos outros é a forma e às vezes há mais diferenças formais entre dois filmes que em termos classificativos colocaríamos no campo do documentário, do que entre um filme que dizemos ser documentário e outro que dizemos ser ficção. Há mais diferenças entre um filme do Wiseman e um filme como o da Inês de Medeiros, as *Cartas ao Ditador*, ou outro filme com esse tipo de estrutura – sem menosprezo para a estrutura – muito marcada, muito tipada numa série de procedimentos muito característicos do cinema documental; do que entre um filme do Wiseman e um filme do Pedro Costa, por exemplo.



## E SE FORMOS AO FUNDO DA FORMA: QUE OPÇÕES SE PRESENTEM EM CADA PLANO?

Há uma opção que é básica, e é fundamental, e tem a ver com montagem: o corte. A “filosofia do corte” é das primeiras coisas que se percebe quando se está a ver um filme. Não tem necessariamente que ver com a duração do plano, mas com as escolhas por detrás do momento em que se corta. Até que ponto o plano se constitui como uma unidade de vida, com a sua própria respiração interna; e até que ponto é que esse plano é apenas e só uma peça de uma entidade maior do que ele.

Um exemplo típico de filmes que se encaixariam nesta segunda hipótese seria os filmes da vanguarda dos anos 20, muito marcada pela montagem. O Ruttman no seu filme sobre a cidade [*Sinfonia de uma Cidade*, 1927] por exemplo. É um filme que de alguma maneira se insere na história do cinema documental, ou que tem uma relação documental com as coisas, mas onde a montagem tem um papel preponderante.

A montagem tem que ver com a maneira como se faz os planos viverem dentro do filme, e até que ponto cada plano tem um princípio, meio e fim, ou se cada plano é o princípio, ou o meio ou o fim de qualquer outra coisa. Da minha perspectiva de espectador é das primeiras coisas em que se repara, é a maneira como a montagem, nesse sentido, está pensada. Seja a “montagem invisível” no sentido baziniano do termo, seja a montagem “visível”. Seja a ideia de fragmentação, a ideia do plano como decomposição de qualquer coisa muito mais vasta; seja a ideia do plano em si mesmo como uma unidade inviolável, e não necessariamente comunicante no sentido mais óbvio do termo.

Por exemplo, na ficção clássica os planos conduzem uns aos outros. A lógica da montagem clássica é toda baseada no *raccord*, na maneira como os planos comunicam. E não por acaso uma das coisas que distingue o cinema moderno do cinema clássico é precisamente essa relação com a comunicação dos planos. Neste último, encontramos um plano genericamente mais longo e uma outra maneira de pensar o *raccord* que não é necessariamente comunicativa. Pode não haver comunicação nenhuma entre dois planos, e pode ser essa a sua comunicação.

No fundo é qualquer coisa que remete para a própria matéria do cinema, ou seja, o plano. As pessoas tendem a confundir imagens com planos. Mas um filme não é feito de imagens, é feito de planos. E o plano distingue-se da imagem porque tem tempo, tem movimento e, se for caso disso [pode não ser], som. E a matéria do cinema, em primeiro lugar, é o plano. E a maneira como se tratam os planos, como se constroem os planos, como se faz viver os planos dentro do filme é a primeira coisa em que, como espectador, me concentro. E normalmente não são precisos muito planos para perceber a lógica de funcionamento de um filme, se calhar até basta só um. É quase como uma caligrafia, não vai mudar. Nós vemos 2 ou 3 planos de um filme e quase que percebemos, quase que é suficiente para perceber a mão do realizador, a assinatura, ou pelo menos a caligrafia, logo ali. Se calhar é uma coisa que é quase tão forte e tão pessoal como a escrita à mão, de facto.

## E O QUE SERÁ ISSO DE TER UMA RELAÇÃO DOCUMENTAL COM AS COISAS [REFERIDA A PROPÓSITO DO RUTTMANN]?

Se calhar podíamos pensar no *Homem da Câmara de Filmar*, por exemplo... quer dizer, o documentário não é apenas a não-ficção. E, tal como a ficção, é a construção de uma estrutura, digamos assim, uma estrutura de olhar. E nesse sentido, aquilo que distingue um filme documental não é só ele olhar para coisas que estão lá. Não é uma coisa passiva. E julgo que a presença de um mecanismo, de um “dispositivo” de cinema, se intrepõe sempre entre as coisas que lá estão e o cineasta, e depois o espectador. Nunca se está sozinho com as coisas. Acho que a escola de montagem soviética, altamente teorizada por pessoas como o Vertov, pensou muito isso. Um filme como o *Homem da Câmara de Filmar* é um dos primeiros momentos em que se leva quase até ao paroxismo, quase até ao absurdo o pensar de uma relação com o mundo por via do dispositivo cinematográfico, do aparelho da câmara de filmar. Quer dizer, no fundo o filme do Vertov é sintetizado na câmara de filmar, mas a partir daí é uma coisa mais vasta sobre o cinema como mediação. Nunca se está só com as coisas. Eu gosto muito dessa ideia do olhar mecânico, que é uma coisa muito forte no filme do Vertov: o olhar mecânico, o olhar que se desprende, o olhar que já não é um olhar humano, é o olhar de uma máquina. E isto explica muito a própria montagem do filme, para não falar só da tomada de vistas. Toda a lógica do filme tem muito a ver com essa afirmação de uma maneira de ver que se liberta do olhar humano, e que obviamente só podia ser feito pelo cinema. Há pouco tempo vi uma instalação do Steve McQueen, uma coisa que nós agora deslocamos completamente para o campo a que chamamos as artes plásticas, a arte videográfica – já nem sequer é “cinema experimental”. Provavelmente o Vertov se existisse hoje não seria olhado como cineasta mas como artista plástico, o que eu acho que é uma coisa lamentável. Começámos por falar do problema da lógica classificativa a propósito da distinção entre ficção e documentário, e isto eu acho que também é um problema classificativo, é uma distinção que aparece por facilidade de comunicação, e até de comercialização, de venda das coisas. Bem, mas aquilo que eu vi [e lembrei-me a propósito do Vertov], tentava chegar a um olhar completamente libertado do olhar humano. O Steve McQueen pôs uma câmara de vídeo dentro de uma espécie de barril, ligou a câmara, e andou a passear o barril pelas ruas de Manhattan [*Drumroll*, 1998]. E a instalação, ou o filme, eram as imagens que a câmara recolheu durante um trajecto de não sei quantas centenas de metros ao longo de uma rua de Nova Iorque, com o mundo a andar às voltas. E portanto era mais do que um ponto de vista bizarro, tratava-se mesmo de tentar chegar a um olhar sobre as coisas que não correspondesse nunca a um ponto de vista de um ser humano.

E isto vinha a propósito da importância da consciência do modo de relacionamento com a realidade, e da mediação, do olhar mecânico da câmara. Em 99% dos filmes (para não dizer 99,9% dos filmes) a câmara é um substituto, está sempre no lugar de alguém, é o lugar do espectador, é o lugar humano. E julgo que a maneira como os soviéticos pensaram a presença do dispositivo cinematográfico da câmara, foi o primeiro momento em que se procurou desligar esse lugar da câmara do lugar do homem. E nesse sentido, julgo que tem a ver com uma preocupação daquilo que chamamos o documentário. Embora, mais uma vez, haja um problema de classificação. São sobretudo convenções classificativas que nem sempre explicam muito um género. Todas as vanguardas, as chamadas vanguardas dos anos 20, não só na União Soviética, mas na Alemanha, em França, o Man Ray... os *flous* do Man Ray... enquanto mais tarde, muito mais tarde, aquelas coisas do *underground* americano, por exemplo: há ali um trabalho sobre a realidade, e sobre a materialidade da captação cinematográfica dessa realidade que, de uma maneira mais ou menos consciente, mais ou menos teoricamente sustentada, procura desligar-se, procura cortar o cordão umbilical entre o olhar da câmara e o olhar do homem.

A PROPÓSITO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA O FLUSSER FALA DE LUTA. CADA FOTOGRAFIA SERIA O RESULTADO DE UMA LUTA ENTRE O HOMEM, A MÁQUINA E O REAL.

A questão é que se pode escolher quem ganha essa luta. Seja o fotógrafo, seja o cineasta, ele pode decidir quem é que vai ganhar essa luta, se ganha a máquina, se ganha o fotógrafo, se ganha o real. Julgo que de alguma maneira, mesmo quando o cineasta escolhe apagar-se a favor da máquina ou do real, mesmo assim isso tem que ser uma opção. Porque mesmo no exemplo que eu referi, o da câmara dentro do barril, o que é importante ali, o que ganha ali, por muito que as imagens sejam impressionantes, é o conceito que está por trás. E o conceito não está nem na máquina nem na realidade, está no cineasta, no artista. Portanto, nesse sentido essa luta é sobretudo conceptual. É uma luta entre um conceito e aquilo de que esse conceito se vai alimentar para se constituir enquanto matéria, para constituir um objecto.

E, falando nestes termos, no documentário (português, mas não só) a batalha entre tema e conceito é, muitas vezes, demasiadas vezes ganha pelo tema. O que tem a ver, de alguma maneira, com aquilo que comecei por dizer, do movimento de partir do particular para o universal. Muitas vezes faz-se um bocadinho o contrário: parte-se de uma ideia universal, e o universal tende a afogar o particular – sendo aqui o universal, o tema. Eu acho que se filmam coisas e faz-se o tema aparecer.

## E QUE OUTRO CINEMA SERÁ POSSÍVEL?

O 'outro' é um tema clássico no documentário. E tem muito a ver com a própria génese e história do documentário: a descoberta de outros povos, de outros modos de vida, de outras culturas. E, se formos a ver, uma grande maioria do documentário é sempre uma maneira de filmar o 'outro'. E o 'outro' pode ser uma tribo do outro lado do mundo, podem ser os pobres, podem ser os doentes...

Para tentar definir isto de uma maneira conceptualmente mais precisa acho que vou recorrer ao Wiseman, outra vez. O Wiseman não tem filmes sobre o 'outro'. Ou tem muito poucos. Filma o comum. Em oposição ao 'outro', filma o 'mesmo', vai filmar para os jardins, vai filmar para o Central Park, vai filmar o que está à vista de toda a gente. Num certo sentido não filma o desconhecido.

Entre ir filmar para um T3 em Telheiras – para dar um exemplo de normalidade, um exemplo de 'mesmo' –, e ir filmar para um bairro de lata, se calhar as pessoas preferem ir filmar para um bairro de lata porque essa alteridade é mais evidente. Está lá, é o 'outro'. E eu acho que se calhar aquilo que vamos filmar para um bairro de lata podemos filmar num T3 em Telheiras, podemos encontrar as mesmas coisas. Acho que isto tem, mais uma vez, a ver com a importância do tema. Há, no documentário, uma associação à questão da exposição e, de certa maneira, da denúncia. Se me perguntarem, numa perspectiva puramente pessoal, puramente de espectador, o que é que eu gostava de ver, gostava de ver mais filmes banhados naquilo que é a normalidade, que não é o limite, que não é o extremo, mas que é o convencional, que é o normal. Porque, se calhar, o que se revelar aí sobre nós todos, sobre o mundo, sobre o nosso mundo, se calhar é mais forte. O limite cega, ofusca. E é muito fácil não vermos, e é muito fácil ser arrumado, ser engavetado.

Vou voltar ao Wiseman: o *High School II* é feito num liceu de Nova Iorque que, pelo menos naquele contexto urbano, de grande cidade, é um liceu completamente regular. Não tinha grandes problemas sociais, não havia grandes problemas como a droga [havia droga como há em todo o lado]... era um liceu que funcionava, basicamente. E era o que ele queria, queria filmar uma coisa a funcionar, como aliás disse em entrevistas na altura – “Quantos filmes viram sobre liceus que funcionem?”. E aí ele fazia com que os contextos sociais, familiares, a própria droga, as questões raciais aparecessem num contexto de relativa normalidade. Acho que é um exemplo do que eu estou a dizer. Nem sempre o limite é interessante. Nem sempre a alteridade absoluta é interessante. Ou por outra, não é necessariamente mais interessante do que o que está à vista, do que não tem notícia, digamos assim. Porque isso é jornalismo. A notícia é uma preocupação do jornalismo, e o documentário tem que ter uma lógica um bocadinho diferente. Portanto, gostava de ver mais filmes sobre o mesmo, sobre o comum.

\* Luis Miguel Oliveira é crítico de cinema no jornal *Público* e trabalha no departamento de programação da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

# TUDO NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UM FILME FAZ ESSE FILME

A PARTIR DE UMA CONVERSA COM PEDRO MARQUES\*

Em cinema talvez não exista mais que linguagem. Ela existe sempre, a fazer seja o que for, e está lá mesmo quando está mais escondida, menos explícita. Contudo, não se trabalha com um papel ao lado a dizer que regras existem: a linguagem, e a consciência que se tem dela, é qualquer coisa que se vai adquirindo, e que com o trabalho vai ficando cada vez mais no subconsciente. É por isso qualquer coisa difícil de definir, e concretizar. Posso falar do meu trabalho. Doutro modo tenho dificuldades em falar da gramática cinematográfica sem ser demasiado académico.

O que me acontece quando estou a trabalhar é que tento lidar com tudo o que existe, ou seja, com tudo aquilo que o material tem e me sugere. Depois tenho a minha leitura, que pode ser mais ou menos óbvia, depende da forma como o ponto de vista sobressai do material. Às vezes o ponto de vista do realizador está mais dúbio, ou mais escondido, ou pode não ter saído da cabeça dele, pode não ser ainda concreto. O ponto de vista pode estar relativamente perdido mas o realizador saber qual é, ou pode ser uma coisa que se pode discutir e mudar ao longo do trabalho.

Portanto, à partida, tenho três coisas das quais não posso fugir: o material, ou seja, os tijolos do filme, que por sua vez não existe enquanto só existe esse material, independentemente deste ser muito bom ou muito mau; tenho o realizador em si; e tenho aquilo que o material me sugere que pode ir de encontro à visão do realizador, ou pode ir para lá dessa visão – e o que se faz com esse 'para lá' pode ser mais ou menos controlado pelo realizador.

Tenho sempre estas três forças com as quais tenho de contar. Depois, dentro de cada uma, passa-se sempre tudo de maneira muito diferente. Obviamente tenho uma forma de trabalhar, mas em cada filme, com cada realizador, é diferente. E por isso quando penso no que me leva a cortar aqui ou ali, o que me faz escolher este ou aquele plano, parece-me que tudo se relaciona com uma força maior que engloba essas três: a tendência para construir um filme. Isto passa por estar a todo o momento, durante todo o processo de trabalho, concentrado numa só coisa. E essa coisa não é uma palavra, não é uma resposta muitas vezes, mas é um sentimento em relação a um objecto. É isso que é o filme. Não basta saber que se está a fazer um filme sobre uma coisa, tem que se descobrir exactamente que coisa é essa, o que frequentemente não está no título. Muitas vezes o filme não é sobre a personagem principal, ou sobre o artista que se está a filmar, e tem que se descobrir exactamente sobre o que é, e construir a partir daí.

Essa ideia, essa construção, às vezes é uma coisa que já vem do início, que o realizador já sabe, que o material já denota; e outras vezes é uma coisa que tem de ser descoberta. Nesse processo de descoberta obviamente que os planos dizem muito. Os planos, a forma como se fazem: a linguagem cinematográfica e o ponto de vista pode já

estar completamente inscrito aí. Mas também pode não estar. Quando não está, o primeiro trabalho é ir à procura dele, é ver como é que ele se pode construir. Esta construção faz-se em todos os níveis, a todo o momento do meu trabalho.

Na escolha de material, no trabalho de selecção mais progressiva do material, na construção das cenas, alinhamento, procura de estrutura – porque muitas vezes é preciso estruturar os filmes, outras vezes estão muito estruturados e é preciso repensar nessas estruturas, o que tem a ver com vários factores, sejam de forma ou de conteúdo. Tento pensar em tudo ao mesmo tempo.

A um nível mais prático, tudo fala, para mim, no material. Imagem, som, luz, enquadramentos, conteúdos, e o trabalho é jogar com todas essas variáveis ao mesmo tempo. Às vezes não é possível porque elas não estão lá. Aí é quando é mais complicado, porque a montagem não é um sítio onde as possibilidades são infinitas. São muitas, mas não são infinitas. É muito difícil dizer exactamente como é que as coisas se passam, como é que o trabalho realmente ganha forma, como é que se constrói um filme. Podia dizer aquilo que digo nas aulas de montagem, podia dizer aquilo que se diz a pessoas que nunca fizeram. Mas muitas vezes olho para as minhas aulas, e estou a falar daquilo aos alunos e não me reconheço nunca totalmente. Até é bastante complicado para mim, estou sempre a dizer-lhes que nunca é exactamente assim, que temos aquilo como ponto de partida e depois vamos assimilando...

Gosto muito de erros e acidentes. Nunca gosto de deitar nada fora, gosto de ter o material todo, mesmo o que na ficção está antes das claquetes. Porque acho que há sempre qualquer coisa que pode a certa altura contribuir e completar e fazer nascer as cenas. Aconteceu-me isso uma vez, no *Costa dos Murmúrios*, numa cena que nós não conseguíamos acabar. Uma cena num bar com a Beatriz [Batarda] e a personagem Gordo. Foi uma cena complicada de filmar, e quase não havia material para acabar, e supostamente devia terminar numa espécie de pseudo-apoteose, porque a música que estava a ser tocada no palco também contribuía para isso. E na montagem fomos buscar um momento fora da narração da filmagem, em que os actores não estavam a dizer o texto, nem a reagir ao texto. Um momento da actriz captado numa espécie de planos documentais, chamados "planos roubados", que contribuíram para a cena ter a dimensão que tinha no fim.

É preciso saber conhecer as variáveis com que se está a trabalhar, e a partir daí tudo é possibilidade de desvio. Tudo no cinema é possibilidade de desvio. Uma palavra, uma imagem, um som. E portanto todas as escolhas me parecem importantes, e estas passam-se a diversos níveis. Não é só a imagem que importa, o som também tem muita importância. Não estou a falar a nível da manipulação,

mas mesmo ao nível da *mise-en-scène* das próprias cenas. Ter consciência que estamos a ir para um sítio qualquer é essencial, porque podemos estar a dizer mal o que queremos dizer, podemos ter que dizê-lo doutra forma. E podem aparecer coisas antes, que foram desviadas no momento em que a claquete bateu, mas que contribuem para essa ideia que estamos a tentar transmitir. Sem essa ideia bem presente, esse tipo de descobertas não é possível. E tudo se convoca. Todos os instrumentos e ferramentas do cinema são postos a trabalhar no processo de construção do filme.

Há filmes que já têm uma *mise-en-scène* muito restrita, já está tudo feito, não têm espaço para grande mobilidade estrutural, mas em todos tento tirar partido de tudo o que existe. Por exemplo, no documentário da Margarida [Cardoso], o *Era preciso fazer as coisas*, havia vários elementos de diferentes níveis relacionados com o próprio acontecimento que estava a ser filmado, o processo de construção da peça. Havia uns textos que o actores tinham escrito, havia a própria peça, e o trabalho passou muito por pegar em tudo isso e tentar que aquilo fosse uma só coisa. Portanto, é disto que eu estou a falar. Não é ir buscar um som para resolver uma cena. Não é isso que me interessa. Claro que isso muitas vezes acontece, inevitavelmente, no cinema. Mas o que eu quero dizer é que tudo no processo de construção de um filme faz esse filme. É por isso mesmo que eu gosto de ter o som na montagem, mesmo que seja apenas uma maquete, quando há utilização de música gosto de ter isso também. Para mim é complicado estar a trabalhar com um realizador e não estarmos a ver as coisas como elas vão ser vistas, nem que seja de uma forma ainda primária. Todos os elementos estão a fazer parte dessa tal forma que só é criada no final.

Portanto esses elementos todos estão a jogar, a jogar, a jogar. E todos eles são vozes que me vão dizendo coisas. São atracções, como dizia o Eisenstein. Não são atracções para o espectador, neste caso são para mim que no fundo deveria ser o primeiro espectador (às vezes é mais o realizador do que eu, por vezes tenho uma relação estranha com os filmes). Essas atracções estão na imagem, no som e no movimento, e no conteúdo, e na combinação entre eles. São núcleos que nos atraem. E esses núcleos devem ser encontrados não só para fazer as coisas relativamente "bem", para não parecer demasiadamente mal montado, mas também são essas pequenas coisas que podem construir uma estrutura. Trabalho muito sobre isso. Mas para isto funcionar é preciso ter ideias sobre as coisas. Ideias que estão sempre a funcionar, e permitem que a partir de coisas concretas – porque a montagem trabalha com elementos muito concretos: o cortar, o aproximar as coisas, o que juntamos aqui e ali – se faça aparecer uma estrutura e um filme. Ter ideias sobre o que se está a trabalhar é essencial. Eu sou daquela facção que acha que nada é por acaso. Uma coisa pode nascer por acaso, mas no instante a seguir já não é. É como a vida. O difícil é montá-lo.

Mesmo quando trabalho em documentário (e trabalho cada vez mais), utilizo sempre formas que vêm da ficção. Do ponto de vista do conteúdo e da forma, trabalho em documentário como trabalho em ficção. Talvez por ao longo do meu percurso ter trabalhado nalguns filmes de ficção problemáticos a nível estrutural. Talvez isso tenha acelerado este processo em mim. Porque no fundo é-me mais complicado e difícil trabalhar em ficção, mas há na sua construção problemas tão fundamentais que acabam por atravessar todo o cinema. Mesmo historicamente, as fontes do documentário estão na ficção, vêm dela as suas regras e os seus pressupostos. E portanto, mesmo partindo e trabalhando com dados reais, esses pressupostos estão a funcionar. Pelo menos estão-no

na minha cabeça, quando trabalho em documentário. Tudo o que tem a ver com contar coisas, tudo o que tem a ver com personagens, com construção de ambientes, tudo o que pensamos que está na ficção porque foi preciso escrever um guião, eu levo para quando trabalho em documentário. A personagem, por exemplo, é uma das coisas que mais trabalhamos em ficção: cortar aqui ou ali é completamente diferente para ela. Pelo que ela diz, pelo tempo que demora a olhar, o tempo que demora a reagir, ou a agir, tudo isso pode mudar depois completamente a nossa leitura daquela personagem e a nossa leitura do filme. E todos estes pensamentos, acredito que, mesmo que seja inconscientemente, passam sempre na minha cabeça quando estou a trabalhar em documentário. E isto depois também ao nível, não propriamente do guião, mas daquilo que se está a contar. Eu acho que se está sempre a contar qualquer coisa. Por muito abstracto, por muito pouco linear que um filme seja, estamos sempre a contar qualquer coisa. Vou falar de um caso concreto, do meu trabalho com o Sérgio [Tréfaut], por exemplo. O Sérgio é uma pessoa completamente ligada ao documentário, do qual está muito mais próximo do que da ficção. E para o filme [*Lisboetas*] interessou-se por uma série de pessoas, foi filmar essas pessoas, e quando eu entrei havia à partida algum material sobre cada uma delas, ou daquelas situações. E quando peguei a primeira vez no material fui falando superficialmente sobre as coisas, digamos – isto é difícil de explicar – e tentei construir cenas. Ou seja, sem os pressupostos ficcionais na minha cabeça, seria complicado para mim pegar naquele material e tentar fazer alguma coisa. É a minha forma de fazer as coisas, e pode até ser considerada um *handicap*. Tem a ver também com o tal lado de contar. E com a minha predisposição para construir: tenho uma disponibilidade especial para construir *puzzles*, ou estruturas, qualquer coisa assim.

Apesar do concreto do trabalho em cada filme, com cada realizador, claro que levo coisas para cada filme. Para além de todos os elementos de que já falei, tento trabalhar também com aquilo que fui assimilando ao longo da minha vida, ou seja, com aquilo que eu aprendi sobretudo através de ver e pensar sobre as coisas. E tento ter consciência da construção formal desenvolvida com aquilo a que chamamos as tendências ou as correntes cinematográficas – inclusive com as concretamente relacionadas com a montagem. Obviamente que há algumas que são mais discutíveis, na minha opinião, mas tento trabalhar com todas as hipóteses que o cinema me deu para trabalhar. Reconheço que é extremamente difícil para mim quando alguém me diz "monta isto como não sei quem". Acho que isso é logo estar a perder à partida as potencialidades do material e do filme que se está a fazer. Não se pode levar um papel de regras para a construção de um filme, se não estão a perder-se uma série de potencialidades. Acho eu. Obviamente que faz sentido para mim a teoria do Eisenstein, mas ele próprio se perdeu nela quando apareceu o som. E gosto no fundo de adaptar também essas coisas, essas teorias e essas tendências. Nunca partindo do princípio que vou montar esta cena como o Eisenstein, ou como o Peckinpah, ou como a *Nouvelle Vague* (como o Godard, pronto). Ao mesmo tempo, também é importante ter consciência da forma como nós abusamos ou não de certos mecanismos. Porque não são só as imagens que se gastam, são as próprias formas de fazer as coisas que se gastam. E nós vivemos numa era onde já vimos tanta coisa a nível de imagem, da utilização de imagem e som (a publicidade usa tanta coisa), que associamos sempre tudo a coisas que já vimos. Para bem da coerência de um filme, também temos de pensar se estamos a abusar ou não de certas coisas,

de certos mecanismos... de certos tiques. Temos de ter consciência disso porque podemos estar a levar as coisas para sítios que são distractivos.

Eu decidi não ir realizar até achar que estava completamente formado. E achei que a montagem realmente seria o mais próximo da realização, porque lida com todos os elementos. E durante algum tempo trabalhei com realizadores completamente diferentes, e fiz muitas coisas completamente diferentes, e sempre me adaptei – também não podemos ir montar um filme e achar que somos donos da razão, e que os filmes se fazem à nossa maneira, porque aí já estamos a ser realizadores. A própria noção da liberdade de um montador é difícil de definir. Às vezes tem-se mais liberdade não a tendo. Portanto, temos sempre de nos adaptar ao filme e ao realizador. Ao ponto de vista, no fundo. É o mais importante. Porque que é que aquilo está a ser visto daquela forma?

Acho que a montagem é muito mal tratada e muito mal vista em Portugal. Há algumas pessoas que têm consciência do trabalho que a montagem representa e há outras que não têm. É por isso que não há montadores. Não é porque não há pessoas boas, é porque são realmente muito postas em prova. E isto tem a ver com vários mitos, por exemplo o realizador que tem medo que lhe roubem o trabalho. E isto relaciona-se com aquilo que eu disse acerca da liberdade: mesmo que me dêem a maior liberdade do mundo, é preciso que eu tenha um realizador para me controlar essa liberdade. Porque eu também preciso disso, se não é terrível para mim. As experiências em que eu não tive esse controlo, são terríveis. Porque me sinto realizador, sinto o meu ponto de vista naquele filme. A montagem é o momento mais violento de um filme. É uma faca, é uma tesoura. Sai para eles – realizadores. Estou-lhes a cortar os braços, estou-lhes a cortar as pernas, estou-lhes a cortar as mãos, eles têm de ter consciência disso.

Como a montagem vem em último, é sempre um processo complicado a nível de produção. Ou se tem uma produção que tem consciência dessa montagem, ou então é apenas uma coisa para acabar o filme. Cada filme tem um tempo para ser feito, obviamente, e é bom que haja limites para trabalharmos sobre eles. Mas temos de ter consciência que se é preciso mais X ou menos X, isso tem que ser flexível. E depois há a própria relação realizador-montador que é quase como uma relação amorosa: houve casos que não deram certo, em que me vim embora; outras vezes tiraram-me o tapete por eu não conseguir chegar onde tenho que chegar que é avaliar a cabeça da pessoa que está a realizar; outras não precisavam do meu tipo de trabalho. Mas a coisa que mais me faz confusão é como é que certas pessoas, certos produtores, certos realizadores, acham que o montador é alguém que sabe mexer num software de montagem. Outros, por outro lado, acham que a montagem é uma espécie de bomba de serviço, que faz milagres. A montagem tem a capacidade, se for trabalhada, de chegar a sítios. Tem que se ter no fundo essa crença, mas não faz milagres. Essa atitude de “isto é horrível, chama lá o outro”... Às vezes chamaram-me para fazer filmes porque realmente o material era horrível. “Ah, ainda bem que és tu!”... Normalmente eu percebo logo. Esses filmes normalmente acabam com os produtores a mandarem-me embora. Não é bem mandarem-me embora, é dizerem “ah, ok, está muito bem” e depois continuam a fazer o filme doutra maneira.

É um lugar complicado, e complexo, e há sempre razões difusas por trás da escolha de um ou outro montador. A história da montagem transparente, por exemplo. Os americanos definem uma boa montagem pela associação

com a “montagem transparente”, oposta a qualquer outra coisa a que chamam *montage*, onde incluem por exemplo o Eisenstein. Mas o lado da montagem transparente é muito discutível. Hoje em dia ouve-se muito, “aquele montador está a dizer que está ali”. A “montagem transparente” é aquela que não se vê, e é muito difícil e complicado de fazer porque tudo tem que funcionar nesse sentido. Eu gosto de potencializar o material, é só isso, mas há realizadores que não gostam nada de uma certa variação sobre ele. Tenho uma série de elementos à minha disposição e trato-os todos da mesma forma. Para mim é muito complicado quando tenho à minha frente aquilo que os realizadores chamam “planos de corte”. Eu acho a coisa mais terrível quando se chama um “plano de corte” a um plano. “Plano de corte” é um termo que vem do cinema clássico, são planos feitos para o caso da montagem transparente não funcionar, para serem metidos entre outros dois. Nem que seja um plano de um cinzeiro sem nada, para não se notar. No documentário acontece muito isso: filma-se uma coisa qualquer que está a acontecer, e depois filmam-se “planos de corte” para se meter assim no meio, porque o que está a acontecer é muito comprido. Como naqueles documentários que não são cinema, onde há alguém a falar e depois aparece a mão a mexer assim para cima e para baixo, e depois volta para a pessoa que está a falar. Para mim é muito complicado lidar com isso. Ou seja, eu tento que esses “planos de corte”, ganhem a sua vida e deixem de ser “planos de corte”. Para mim os planos são todos importantes. Se é um cinzeiro vazio, porque é que é um cinzeiro vazio? Às vezes não se consegue que tenha um sentido muito elevado, mas tento pelo menos que tenha um sentido qualquer. E nesse trabalho é muito importante que o realizador também tenha o seu controlo. O controlo sobre mim também, porque às vezes vou longe demais. Aproveito... tal como aproveito o material. Vou para um sítio e às vezes aquele sítio só me permitiu ver que devia ter ido por outro sítio.

Mas no fundo do que se está a falar é de uma consciência da linguagem cinematográfica. A consciência de que ela existe, e que está ali para nós a usarmos. É necessário conhecer as várias possibilidades inerentes à gramática do cinema, não para serem todas usadas, mas para se saber porque é que se usou uma e não outra. Porque é que se pôs a câmara mais próxima, porque é que se pôs a câmara em cima, em baixo, ao lado.

Isto é uma coisa completamente técnica, mas aqui há uns anos os filmes eram todos feitos a 24 imagens e em película. Agora, com o desenvolvimento do vídeo e da sua qualidade, há uma tendência que começa a evidenciar-se. A evolução é benéfica. Mas ao nível da criação cresceu um lado ilusório. O lado económico, da potencialidade de fazer um filme, pode estar associado a uma grande ilusão. Há cada vez mais pessoas que fazem filmes amadores usando o mesmo software com que eu monto filmes. Isso quer dizer o quê? Não quer dizer nada. É por isso que eu acho que esta coisa da linguagem cinematográfica é fundamental. E às vezes ela pode estar representada numa coisa ínfima, não quer dizer que esteja lá tudo. Um filme não precisa de ser uma tese de cinema. Mesmo num filme mais experimental, pode lá estar.

Se nós não tivermos um critério, seja ele dentro de nós, seja lá onde for, obviamente aí sim, aí vai acabar. Porque cresce o volume das coisas, se não houver a resistência, e a resistência só pode acontecer ao nível da criação. Não pode ser através de mais nada. Há a ilusão de que um filme são umas imagens, postas todas umas a seguir às outras com uma música por baixo. Manda-se para um festival e ganha-se um prémio. Mas

o outro lado também acho possível, que nasça daí uma coisa qualquer. Agora, eu acho que sem uma bagagem de linguagem cinematográfica é muito complicado montar conscientemente qualquer coisa. Para se perceber todas as possibilidades que existem e perceber que cada vez que se escolhe uma coisa diferente, cada vez que se põe uma coisa dentro de campo, fora de campo, um som dentro, um som fora, uma luz a vir daqui, ou dali, é sempre diferente, e vai mudar a forma como quem está a ver, lê. Acho que isto é fundamental para as pessoas terem mais liberdade. Não é para serem teóricos, é porque precisam daquilo. É o abecedário, é como aprender a ler. É a mesma coisa. Podemos ter as letras, e chegar às palavras, mas não saber como é que as havemos de juntar. Isto não tem a ver com montagem, tem a ver com cinema. A ver aprende-se muito, mas não chega.

É para mim muito complicado tentar definir melhor estas ideias. Apesar de eu achar toda esta reflexão em volta da linguagem cinematográfica muito abstracta, estas são questões que eu me coloco todos os dias, mesmo não lhes sabendo responder. Ou então se calhar é por isso, por já as ter posto demasiadas vezes, que já não tenho respostas para elas.

\* Pedro Marques trabalha na área de montagem há mais de 10 anos. Montou, entre muitos outros: *Xavier* (Manuel Mozos), *Lisboetas* (Sérgio Tréfaut), *A Mulher que Acreditava ser Presidente dos EUA* (João Botelho), *A Costa dos Murmúrios* (Margarida Cardoso), *Pele* (Fernando Vendrell), *Juventude em Marcha* (Pedro Costa).

# CINEMA NAS ENTRANHAS

CONVERSA COM JOÃO PEDRO RODRIGUES\*

A PROPOSTA QUE TE QUEREMOS LANÇAR É QUE PENSES CONNOSCO E NOS AJUDES A DESCOBRIR O QUE SERÁ ISSO DO CINEMA E EM QUE É QUE ELE SE FUNDA...

Por natureza tenho dificuldade em organizar um discurso sobre isso...

MAS SE CALHAR SE DESCREVERES O TEU PROCESSO DE TRABALHO JÁ ESTARÁS A FALAR SOBRE ISTO...

Mas também não tenho um processo de trabalho que seja fácil de descrever. Não é qualquer coisa muito definida. Está assente em rotinas muito simples, que passam por me sentar e trabalhar. Como é que as ideias aparecem?... isso é que já não sei explicar. Ainda por cima é para mim muito difícil levar esta reflexão até à distinção entre cinema documental e ficcional, que me parece ser o que procuram. Tenho dificuldade em perceber "qual será a especificidade do cinema documental". Mas sei que à partida a mim me interessa mais a ficção.

PARA DIZER ISSO JÁ ESTÁS A FAZER UMA DISTINÇÃO...

Acho que há uma série de limites, inclusive morais, em relação ao que tu podes filmar da vida das pessoas, e das pessoas na realidade. E por isso mesmo a minha vontade de fazer cinema não parte do documentário. Por outro lado, tenho uma maneira de fazer cinema que tem muito a ver com a observação, e talvez isso se aproxime, num certo sentido, de um fazer do cinema documental. Uma das coisas de que gosto no cinema é das acções banais. A banalidade dos gestos quotidianos pode ser muito interessante, e é possível ficcioná-la. Mas às vezes parece-me que esses gestos são um bocadinho esquecidos. E se pensares no cinema... eu tenho sempre tendência para planos mais longos em relação a planos mais curtos, porque não me interessa muito a montagem. E por isso...

EM QUE SENTIDO É QUE NÃO TE INTERESSA MUITO A MONTAGEM?

Não me interessa a montagem como construção. Numa cena, em que quero contar determinada coisa, interessa-me encontrar o momento em que essa coisa pode passar, e não construí-la através da junção de muitas pequenas coisas. Claro que a montagem é importante porque liga os planos uns aos outros, mas interessa-me mais uma coisa no tempo. Acho que mais do que a montagem interessa-me uma coisa que eu acho que deve haver em cada plano, uma tensão. Porque posso dizer que gosto de planos longos, gosto de planos sequência, mas também não me apetece ser aborrecido e chatear-me com um plano que nunca mais acaba, em que não se passa nada. Quando estou a fazer um filme não penso à partida que o que estou a fazer é para os espectadores, mas penso que é para as pessoas verem, e eu não me quero chatear a ver os meus filmes. É por isso que eu falo de tensão. É uma evolução dentro de cada plano. É como se cada plano tivesse um princípio, um meio e um fim. E o que pode ser interessante na montagem é parar essa evolução a meio, não construí-la. Por exemplo, uma coisa muito simples: uma pessoa a caminhar. Eu tento tornar o acto de caminhar interessante, o que pode ser feito através da colocação da câmara, da criação de irregularidades no movimento, na relação dessa pessoa com o espaço. Às vezes pode não ser nada interessante, e pode ser só um plano necessário para a história que eu quero contar.

TAMBÉM TENS PLANOS ASSIM? QUE EXISTEM SÓ PELA NECESSIDADE DE CONTAR A HISTÓRIA?

Eu tento não ter, tento que os planos não sejam só isso. Porque senão caio naquilo que faz a telenovela, o maior dos estereótipos. Na telenovela pensa-se: onde é que as personagens estão? Em casa. Ora, então faz-se o plano geral do exterior dessa casa e depois entra-se. Faz-se assim para as pessoas perceberem, embora já tenham estado milhões de vezes naquele interior. Como se fosse necessário uma localização a todos os momentos da narração. Mas isso é uma espécie de abastardamento de uma linguagem, que não tem interesse nenhum.



DESCULPA LÁ VOLTAR ATRÁS, MAS É SÓ PARA EU PERCEBER BEM ISTO. ESSE TORNAR INTERESSANTE DE QUE FALAS: TENTAS FAZÊ-LO DENTRO DO PLANO, OU DEPOIS APERCEBES-TE QUE ESTÁS A TENTAR DESCOBRIR QUALQUER COISA NESSE PLANO QUE O LIGA AOS OUTROS TODOS?

Acho que cada plano tem um valor, como se cada plano fosse uma caixinha. E cada caixinha liga-se à outra caixinha a seguir, e depois faz-se uma caixa muito grande com essas ligações todas. Mas a ideia é sempre que haja uma tensão qualquer em cada um desses planos.

E agora o que é que é a tensão? Não sei bem definir o que é. Mas é uma coisa que... como é que eu hei-de explicar?... Quando um plano passa a outro é como se houvesse uma coisa física, em que se sente... [gesto de suspensão]. Não sei... não é bem assim, porque parece um bocado exagerado, mas... é isto, estás a ver, às vezes tenho dificuldades em explicar, em ter consciência e em dizer como é que as coisas se processam.

Quando se fazem planos mais longos, chega-se à montagem e percebe-se que são demasiado longos para criar o ritmo que a montagem pede. E acaba-se por cortar esses planos no princípio, no fim ou no princípio e no fim. Mas eu tento sempre que o corte seja no momento em que acontece uma coisa qualquer, que é física, que torna necessário cortar ali e não noutro sítio. Porque a tensão para mim é qualquer coisa física, como se fosse uma coisa de tripas, de entranhas. Ou pelo menos tento que seja assim.

E A MONTAGEM INTERROMPE ISSO? O CRESCENDO QUE TU CONSTRÓIS NESSE PLANO...

... quero que chegue a um momento qualquer parecido com um pequeno clímax. E então a montagem, ao ligar com o plano seguinte, pode trazer mais um sentido qualquer. Mas tudo isto depende da tensão que se vai estabelecendo durante o filme todo. Não tem que ser um movimento de crescendo, pode ser o oposto.

OU SEJA, QUANDO ESTÁS NO PROCESSO DE TRABALHO DE UM FILME, PENSAS NUM PLANO, E NÃO PROPRIAMENTE NO QUE ELE VAI SIGNIFICAR NA RELAÇÃO COM O PLANO ANTERIOR E COM O SEGUINTE...

Não, não. Penso. Até porque quando trabalho normalmente tenho os filmes muito planificados.

E COMO É QUE ISSO ACONTECE? COMO É QUE CHEGAS À PLANIFICAÇÃO?

Para mim é no processo de escrita que tudo acontece. Quando se diz "escrita" normalmente pensa-se em narrativa. Mas a escrita não é só narrativa, no cinema. A escrita é, no fundo, estar a filmar o filme antes de o filmar. Para mim, é o que quer dizer escrever. Mas na primeira parte do processo, não é isso. Primeiro, pronto, constróis uma história. E estou a dizer "pronto" mas é muito difícil. Como é que se constrói a história? Também não sei muito bem como explicar isto... Eu costumo escrever a estrutura primeiro, e depois vou escrevendo as cenas. Faço um mapa...

E O QUE É QUE DÁ INÍCIO A ESSA HISTÓRIA? SÃO PERSONAGENS, SITUAÇÕES... HÁ COISAS QUE TE DÃO MAIS VONTADE DE FILMAR?

Há sítios que me dão vontade de filmar. Muitas vezes as minhas histórias começam em sítios. E por isso é que às vezes eu tenho muita dificuldade em imaginar histórias fora de sítios que eu não conheça. Já aconteceu perguntarem-me e haver pistas no sentido de me convidarem a fazer um filme noutro país, e eu fico um bocadinho à rasca. Porque, para já, não sou uma pessoa que tenha muitas histórias. Não tenho. Tenho sempre dificuldade em encontrar, depois de um filme, o que vou contar a seguir. Mas há pessoas que escrevem muitas histórias, que de repente imaginam logo tudo. Eu não tenho essa facilidade. E por isso eu... já me perdi...

ESTAVAS A FALAR DE COMO CONSTRUÍAS UM MAPA...

Ah, sim. Faço uma espécie de mapa, e é até importante a geografia de um sítio. Posso falar de um filme, de *O Fantasma*, por exemplo, que se passa todo na mesma zona, que é onde eu vivo. Punha no mapa onde é que o personagem trabalhava, em que rua passava para ir trabalhar, os percursos, cada sítio, que são coisas que nem sequer passam para o filme, mas que para mim são importantes, de modo a construir uma espécie de geografia inventada de um lugar real. Às vezes quero que o personagem no filme vá de um ponto ao outro passando num sítio em que na realidade não poderia passar. A geografia do filme não tem nada a ver com a geografia real. Aliás, tem a ver, mas é inventada. É uma espécie de segunda geografia. E... isto era para chegar onde?

PARA CHEGAR À CONSTRUÇÃO DE UMA PLANIFICAÇÃO...

Ah, ok. Estava a falar da escrita. Sou muito obsessivo na escrita, e estou sempre a re-trabalhar um argumento. E o é que quer dizer re-trabalhar um argumento? É fazer com que eu, e também as outras pessoas que o vão ler, consigam ver o filme.

Para já, o argumento não é um objecto literário, serve para as pessoas trabalharem. Embora se possam fazer filmes com poucas pessoas – e eu gosto de fazer filmes dessa forma – ele faz-se com mais pessoas. E o que se quer fazer tem que se ser partilhado com essas pessoas. Por isso, eu quero que, lendo o que escrevi, todos consigam mais ou menos ver o filme. E por isso é que às vezes ando à volta de vírgulas, de palavrinhos, para ser mais claro. Um argumento tem que ser construído no sentido da clareza. E da simplicidade. Acho que normalmente as coisas mais profundas são as mais simples. Aquelas que até parecem banais...

Nos meus filmes não há muitos diálogos. Por isso também é importante para mim esse processo de escrita, porque ao esforçar-me por descrever claramente o que quero, chego à filmagem a saber exactamente como vão ser os planos. Claro que depois há pequenos acertos, mas sei como vão ser à partida. E que depois daquele plano vem outro, e depois vem o outro, e vem o outro. É como se houvesse uma primeira parte em que se faz o filme no papel, em que se escreve. E depois outra, em que se filma.

E EXACTAMENTE COMO É QUE, ESCRREVENDO, ENCONTRAS O LUGAR DA CÂMARA?

O momento da escrita não é só passado à frente do computador. Quando já sei onde vou filmar, vou a esses sítios, e aí decido onde é posta a câmara, e exactamente o que se vai filmar. Depois costumo fazer ensaios com os actores, nem sempre nos sítios das filmagens porque às vezes não é possível, mas muitas vezes sim. Porque um actor, no sítio, muda um bocadinho as coisas...

MAS, POR EXEMPLO, NO *FANTASMA*: NÃO SEI SE FUI EU QUE VI, SE ESTÁ MESMO LÁ, MAS SENTI QUE HAVIA UMA RELAÇÃO MUITO FORTE DA CÂMARA COM O CHÃO.

Sim.

COMO É QUE CHEGAS, POR EXEMPLO, AÍ?

Mas isso é uma coisa... nos meus filmes ponho sempre a câmara muito perto do chão.

NÃO É ESPECIAL NESSE FILME?

Ponho sempre. Muitas vezes as pessoas estão agachadas ou... depende. Eu gosto de estar perto das pessoas, e se elas estão baixas, tenho de pôr a câmara no chão. Os maquinistas perguntam logo se é tripé pequeno ou câmara no chão. Já sabem que a câmara nunca vai estar muito alta, ou então está mesmo muito baixa. No *Fantasma* havia muitas coisas no chão, a personagem arrastava-se muito no chão...

TINHA AQUELA RELAÇÃO COM O CHÃO...

Sim. Portanto, eu acho que tem a ver com as acções que acontecem nos filmes, a câmara está à altura dos personagens.

E SE PENSÁSSEMOS... NÃO SEI SE FIZESTE MAIS, MAS PELO MENOS FIZESTE AQUELE DOCUMENTÁRIO, O *VIAGEM À EXPO*: ENCONTRAS ALGUM TIPO DE PARALELISMO NO PROCESSO DE TRABALHO?

É um processo um bocadinho diferente, mas encontro paralelismos ao nível da observação. Embora nos filmes de ficção eu fale de observação porque muitas vezes a câmara está parada e as personagens estão em frente e no fundo estou a observar. A câmara observa. E nos outros filmes – *Viagem à Expo*, e *Esta é a Minha Casa* – eu estava a ver realmente aquelas pessoas.

O *Esta é a Minha Casa* foi feito com uma amiga, a Filomena Silvano, antropóloga. E a ideia era fazer uma coisa sobre as casas que os emigrantes constroem em Portugal. Começou por ser isso, e depois fomos a França e escolhemos uma família, e o que fizemos foi seguir a viagem que eles fazem de Paris até ao Norte de Portugal – viviam numa aldeiazinha ao pé de Miranda do Douro, em Trás-os-Montes. E o processo passou muito por observá-los. Não fazíamos perguntas praticamente nenhuma, foi só andar atrás dessa família. Tem esse lado inesperado, e não foi nada uma coisa escrita antes.

No fundo essa é uma maneira mais frágil de fazer filmes, acho eu. Se calhar sou muito controlador e muito obsessivo, mas o facto de estar sempre perante o inesperado deixa-me mais inseguro. E por isso é muito cansativo para mim essa forma de filmar. Nesse filme em particular fiquei cansadíssimo depois das filmagens – fui eu que filmei. Foi uma coisa fisicamente muito desgastante. Ainda por cima, eles fazem essa viagem de França para Portugal como uma

prova física, vêm a uma velocidade louca para chegar no menos tempo possível. E de algum modo encararam o filme como uma maneira de deixarem um testemunho, de mostrar como é que os emigrantes portugueses fazem esta prova difícil que é, todos os anos, depois de um ano de trabalho árduo nos países para onde emigraram, regressar às suas famílias, e à casa de onde partiram, passando esta prova terrível que é uma viagem. Eles fazem aquilo de uma forma quase heróica.

E COMO É QUE RELACIONAS ESSA OBSESSÃO PELO CONTROLE COM O INTERESSE NAS COISAS PEQUENAS E QUASE INVISÍVEIS (QUE À PARTIDA PODERÍAMOS IDENTIFICAR MAIS COM O INESPERADO)?

As cenas muitas vezes são escritas sobre coisas pequenas. No *Fantasma* – e falo do *Fantasma* porque se calhar é menos romanesco que o *Odete* – o que é que há? Há o rapaz que faz festas ao cão, o rapaz que passeia o cão... coisas muito banais. Mas passeia o cão num determinado sítio, com uma determinada luz, é de noite, não se vê bem, e porque não se vê aquilo que se vê ganha importância.... Todas essas coisas, todos esses factores, também constroem uma cena, constroem um ambiente, e constroem a personagem.

E ACHAS QUE PROCURAS TAMBÉM ESSAS COISAS MAIS PEQUENAS, QUANDO O QUE FILMAS É REAL?

Eu filmava tudo. Mas filmava tudo... quer dizer, temos de pensar que estava a filmar umas pessoas que estavam a viajar e que estavam a viver. E portanto comem, entram no carro, saem do carro, falam de coisas banais. Acho que é uma coisa que tem também a ver com a observação. Se calhar quando falo de observação, e de como isso aproxima os meus filmes de um lado mais documental, é disto que falo, da importância destas pequenas coisas e gestos. Não gosto muito de documentários que intervêm, que fazem entrevistas. As coisas que me agradam mais nos documentários são as que procuram estes gestos banais. Ou então uma coisa mais pessoal... gosto de um lado qualquer confessional nos documentários. Não estava cá ainda quando foi o doclisboa, mas, de certeza, o que me iria interessar mais era ver aqueles filmes que o Augusto Seabra programou. Filmes com aquele lado de diário.

O NOSSO OBJECTIVO PARA ESTE ANO É EXACTAMENTE PROCURAR A RAIZ COMUM DA FICÇÃO E DO DOCUMENTÁRIO. A NOSSA PESQUISA CENTRA-SE NO CINEMA (QUE CONSIDERAMOS SER ESSA TAL BASE COMUM)...

Porque o documentário devia ser cinema, não é? Devia ser tudo uma mesma coisa. É sempre tudo um bocadinho fabricado. Até mesmo no caso do filme de que eu falei, em que estou a filmar umas pessoas a viajar, pelo facto de estar ali uma câmara, as pessoas reagem e comportam-se duma maneira diferente. No fundo aquelas pessoas estão a fazer o seu próprio espectáculo.

Às vezes parece que há um isolamento das pessoas do documentário. Parece que há uma especialização, o que me intriga. As pessoas que fazem documentários, só querem fazer documentários ou só querem ver documentários. Quem vai ao Indie Lisboa e ao doclisboa, por exemplo, parece constituir dois públicos diferentes. Não vou muito, mas sempre que vou parecem-me pessoas diferentes. Não vejo nenhum problema nisso, mas onde eu queria chegar é que para se fazer filmes também se aprende vendo filmes. Eu sei que aprendi muito vendo filmes, mas vejo coisas de todo o género. Para mim, é muito importante ser espectador de cinema.

E EM QUE É QUE REPARAS ESPECIALMENTE QUANDO VÊS UM FILME?

Não sei... gosto de um filme que conte uma história. Mas podem ser pequenas histórias, sem um fôlego romanesco, propriamente (que também me agrada). Gosto de um filme que conta uma história como se ela só pudesse ser contada daquela maneira. Ou só pudesse ser filmada daquela maneira. E gosto de perceber que há ali um ponto de vista por trás. Estávamos a falar da telenovela, e de facto a linguagem televisiva invadiu de tal maneira o cinema, e o documentário, que resultou numa espécie de banalização. Interessam-me as coisas que não tenham a ver com o que se vê na televisão (até nem vejo televisão, mas sei o que é que lá está...).

Posso estar a ver um filme, e não gostar particularmente do que estou a ver, e de repente há dois ou três planos que denotam um olhar, em que se pressente a presença duma pessoa que pensou que naquele plano a câmara devia ser ali e não noutro sítio, e de repente aqueles dois planos já valem o filme todo.

SE CALHAR QUANDO FALAS DESSA CONTAMINAÇÃO PELA TELEVISÃO, O QUE TU SENTES FALTA É DESSE LADO DE OBSERVAÇÃO QUE TU...

Ou de um ponto de vista. Parece-me que muitas vezes, nos filmes, falta um ponto de vista, são muito iguais uns aos outros. E o que eu quero é encontrar uma coisa diferente. Mas também não gosto de coisas apenas estéticas, a forma pela forma não me interessa. Grandes desafios formais, planos em que é só arrojo, um arrojo técnico muitas vezes (a câmara em sítios mirabolantes), isso não me interessa. Por isso é que eu estava a falar da simplicidade. Gosto de encontrar uma maneira particular mas simples de contar uma história. Filmes onde viva uma pessoa que pensou. Detesto aqueles filmes que captam tudo de todos os pontos de vista: têm o grande plano, depois o plano de uma personagem, o plano da outra, têm tudo coberto, a cena está coberta de todos os lados. O interessante é encontrar uma maneira de filmar essa cena. Idealmente, eu queria encontrar essa maneira, quando filmo.

PARA ALÉM DESSA CONTAMINAÇÃO PELA TELEVISÃO, HÁ UM OUTRO PERIGO QUE SE PRESSENTE: AS PESSOAS QUE ACHAM QUE QUANDO SAEM PARA A RUA COM UMA CÂMARA ESTÃO JÁ A FAZER UM FILME...

Isso é terrível, é o perigo das câmaras portáteis, das câmaras digitais. Muitas pessoas pensam que a partir do momento em que ligam o *on* já estão a fazer filmes. Começam a fazer sem pensar, e como é muito fácil e muito barato pegar numa câmara e filmar, pensam pouco. O cinema feito com película tem essa vantagem: como é caro tens que pensar um bocado mais logo à partida. Podes fazer o filme sozinho, na mesma, com uma câmara de 16mm. Mas uma lata de película é cara, e assim deixa de haver esse gesto imediato. A maior parte das pessoas que fazem filmes, daqueles que por exemplo estão no YouTube, nem pensam que a câmara se pode colocar ali ou acolá. Querem filmar qualquer coisa que está à sua frente, pegam na câmara e filmam. Pura e simplesmente.

Acho importante ver filmes. E não é só filmes que se fazem hoje, mas os que se fizeram desde que começou o cinema. Há miúdos na Escola de Cinema que não vêem nada, que não se interessam, que só se interessam por filmes que se fazem agora. E não percebo talvez porque nunca fui assim. A minha vontade de fazer filmes sobrepôs-se a tudo. Eu queria ir para Biologia, ou pensava que queria ir para Biologia desde miúdo, e depois, aos 15 anos, comecei a ir muito ao cinema, e foi isso que me fez mudar, e me fez pensar que se calhar também gostava de fazer aquilo.

Eu acho que o cinema é uma coisa muito solitária. Fui sempre introvertido, tímido – e sou tímido. E talvez por isso me tenha sentido tão atraído por estar numa sala escura, um sítio onde te sentas e... é uma coisa um bocadinho solitária, é mesmo. É uma espécie de refúgio. Por isso é que as cinematecas de todo o mundo estão cheias de malucos. As pessoas ficaram mesmo malucas por estarem a ver filmes todos os dias, isoladas. E não estou a dizer isto de maneira positiva porque às vezes são malucos mesmo malucos, insuportáveis.

Mas já me perdi... sinto que não tenho muitas respostas. Se calhar, também, porque o que me interessa mais é fazer filmes. Sinto que é da minha natureza fazer filmes. Sei que há pessoas que conseguem ter um pensamento sobre o que fazem, sobre o que é o cinema, sobre essas coisas todas, mas...

... ESTÁS MAIS PREOCUPADO COM AQUILO QUE VAIS TRATAR, E FILMAR...

Estou completamente obcecado por isso. Acho que os filmes são mesmo uma obsessão, uma coisa... doentia.

\* Realizador de cinema. Estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema e foi assistente de realização e montagem de realizadores como Alberto Seixas Santos, Teresa Villaverde, Jorge Silva Melo. Realizou as longas-metragens de ficção *O Fantasma* (2000) e *Odete* (2005), os documentários *Viagem à Expo* (1998) e *Esta é a minha Casa* (1997), bem como, mais recentemente, a curta-metragem *China, China* (2007, com João Rui Guerra da Mata).

# UM CINEMA DE VERDADE

A PARTIR DE UMA CONVERSA COM MANUEL MOZOS\*

## *Linguagem cinematográfica: o jogo das múltiplas condicionantes*

Existem diversas condicionantes práticas e muito concretas que delimitam e condicionam o uso das ferramentas e dos instrumentos do cinema. A experiência é uma delas, embora ache que nada impede alguém sem grande experiência de fazer um filme. Mas conhecer a História do Cinema, conhecer os meios técnicos com que se trabalha (quer se trate de suportes digitais ou película, material de som), ter noções de montagem, saber o que é um plano, e o que é um plano colado com outro, o que é que isso proporciona, são tudo conhecimentos que funcionam eventualmente como mais-valias. A relação humana tem também a sua importância: em cinema nunca se trabalha sozinho, trabalha-se em equipas, mais pequenas, maiores, e tem que haver uma relação honesta e concertada com as pessoas que estão envolvidas no que se pretende filmar, e que posteriormente resultará num filme. A relação com o produtor, por exemplo, pode imediatamente fechar um bocadinho aquilo que o realizador idealizou, porque é nesta relação que se evidenciam as questões que têm a ver com meios de produção, onde se decide o nível de disponibilidade para a persistência, para ir mais fundo num determinado assunto. Mesmo o momento e o modo da difusão e exibição podem condicionar o trabalho de fazer um filme. Rapidamente o realizador se vai apercebendo que existe uma série de condicionantes que limitam aquilo que inicialmente pretendia fazer. Mas claro que também pode surgir o contrário, que é ter momentos mágicos em que aparece uma coisa inesperada e que realmente dá outra força ao filme. Tudo isto se convoca e altera no momento em que se filma, e está dependente daquilo que cada um escolhe como assunto a tratar (em documentário ou ficção). Se se pretende filmar um determinado acontecimento ou um episódio, ou se se quer ir filmar uma fachada de um prédio e o passar do tempo sobre essa fachada, a linguagem cinematográfica é convocada de maneira totalmente diferente. Ao mesmo tempo, se a 10 realizadores diferentes fosse dado o mesmo tema, e se eles nunca se encontrassem, provavelmente resultariam 10 filmes completamente diferentes. São coisas muito difíceis de definir.

## *O jogo das condicionantes aplicado a um caso concreto: o documentário e a televisão*

No caso do documentário há um assunto que acho importante discutir a este nível: o facto de hoje em dia, para mim, ele estar demasiado formatado a modelos televisivos. Como tem pouca divulgação comercial e no cinema, os canais televisivos são a sua possibilidade de divulgação. E esses canais impõem certas regras, que podem ter a ver com a duração do filme, com formatos, até mesmo com a escolha do próprio suporte, que condicionam a realização do filme. Mesmo os próprios assuntos: os canais televisivos interessam-se talvez muito mais por coisas da actualidade, ou com contornos mais sociológicos. Lembro-me por exemplo de ter assistido a certas sessões de *pitchings* onde era óbvio que alguns projectos eram barrados porque não eram interessantes no contexto actual, do ponto de vista das televisões que a este nível funcionam como centros decisórios.

Eu percebo que realmente se calhar não é possível toda a gente estar a filmar, mas acho que deste modo também se limitam em excesso algumas coisas que aparentemente podem não ser importantes num determinado momento, mas que um dia poderão vir a ser. O próprio filme considerado sem "interesse" – porque não é pertinente, ou actual – pode ser bem mais interessante em termos cinematográficos, do que aquele que se achou importante produzir, mas que nada tem de cinema. Acho que no documentário isto às vezes é um pouco confuso. Há muitas coisas tomadas como documentários que mais se parecem com reportagens ou com os antigos jornais de actualidades, que não têm um cunho daquilo que, na minha opinião, deveria ser o documentário cinematográfico.

Mas acho que isto não se passa só ao nível do documentário, acontece também na ficção: há produtos que se percebe que são de televisão. E são feitos até com imensa qualidade, e têm méritos, mas são coisas de consumo imediato. São entretenimento, e terão o seu valor por isso mesmo, mas também não são mais do que isso. Não entram na categoria da obra de arte.

*O ponto de partida, ou de como os filmes se vão transformando*

Também não sei até que ponto é que realizadores ou filmes que pelo menos a partir de certa altura começaram a ser considerados obras de arte foram pensados para ser isso mesmo. Talvez fossem somente uma vontade de contar uma história através do cinema sem qualquer outra pretensão para além dessa. Há muitas coisas que podem não partir do realizador, e acabarem por se tornar grandes obras, e falo de encomendas, ou filmes feitos dentro de contratos com produtoras. De repente no meio disso pode aparecer um filme genial porque o realizador trabalhou como trabalharia nos outros filmes, acabando por catapultar o trabalho para a zona, digamos, da obra de arte, deixando o lado de entretenimento. Um filme como o *Zidane*, por exemplo, para mim é uma coisa que realmente só tem a ver com televisão. Mas acaba por ser um produto muito fora do vulgar. Aquilo é feito um pouco como se fosse um jogo de futebol só que em vez de estar a acompanhar a bola, se está sempre em cima de um determinado jogador, e com isso apercebemo-nos de que grande parte de um jogo é passado a olhar, à espera (mesmo eu, que gosto de futebol, e jogo ainda às vezes, não me tinha apercebido disto). Trata-se de um processo televisivo, embora consiga identificar raízes cinematográficas, como os filmes da Leni Riefenstahl, com a utilização de uma panóplia de câmaras para filmar um determinado objecto. E isto traz um outro problema que é o da classificação. Realmente, qual é o espaço daquele filme? Para mim é até muito curioso, porque trabalhando no ANIM, para catalogar o material, tenho que tomar decisões. Onde é que se põem certos objectos que são, como este, mais fora do comum? Julgo que mesmo na área do documentário há uma série de coisas muito diferentes. E por uma facilidade de linguagem há tendência para catalogar as coisas: é o *western*, um filme de aventuras, um melodrama, um *thriller*; um certo documentário é *cinéma-vérité*... mas para mim, o que eu acho mais interessante é ver o contrário dessa classificação, ou seja, conseguir ver que todos os filmes têm um carácter documental.

*Entre a ficção e o documentário: o filme e a sua época*

Por um lado não acredito no cinema como uma coisa da verdade. É sempre uma coisa da encenação. Ao colocar a câmara num certo sítio já estou a delimitar. Não acredito no "cinema-verdade", não acredito que as coisas acontecem e nós estamos a captar o real. Acho que nunca é bem o real. Mesmo que atirasse uma câmara ao ar, e donde ela caísse filmava, mesmo isso implica uma acção, quer dizer, não é a vida em si. Por outro lado mesmo os filmes que estão no tal campo do entretenimento, para mim documentam a sua época. Mesmo aquilo que está ultra-encenado acaba por transmitir qualquer coisa de uma época e eu acabo por encontrar a arquitectura de uma cidade, ou por ver a maneira como as pessoas se vestem, os costumes, certas tradições, o que é que comem, e portanto, mesmo que aquilo seja tudo encenado, também há um lado que não está a fugir completamente ao real. Mesmo as coisas mais mirabolantes do cinema fantástico estão contaminadas pelo real. Tal como o oposto, ou seja, no documentário, para mim a colocação da câmara num sítio já está a deturpar esse real. E a própria película está a passar por um lado químico, no mínimo, que já vai refractar a realidade (mesmo nós, a nossa visão, ou os sentidos em si não nos possibilitam captar tudo). Por enquanto as ficções que fiz são muito centradas em Lisboa, para deixar alguma coisa do tempo em que estou a filmar a própria cidade. E isso é deliberado. Mas nem sequer obedeço à geografia da cidade. Na última ficção que fiz havia um personagem que saía de Alfama, e já estava no Lumiar a apanhar o Metro para ir para Caselas onde não há Metro. Tento transformar a cidade num cenário. E não me interessa obedecer ao seu lado realista nesse aspecto, interessa-me sim que esse pedaço de Alfama, do Lumiar ou de Caselas, um dia seja reconhecido por alguém que possa assim ver como eram as casas desses bairros. Ou seja, em vez de estar sempre a filmar o mesmo bairro, prefiro mostrar coisas diferentes. Do mesmo modo, nos documentários eu assumo que tudo está a ser um bocado encenado, não quero dizer que aquilo é a verdade de qualquer coisa.

Em termos de documentário, fiz sobretudo biografias, ou coisas em que usei materiais de arquivo. Portanto, não tenho o tipo de relação com as coisas que tem a maioria dos documentaristas portugueses. Coisas como a análise do bairro não sei quê, ou a comunidade tal que vive não sei onde... acho ótimo que se façam esses filmes, mas como eu acho que já há pessoas a trabalhar sobre isso, e que é o que lhes interessa, eu tento explorar outras coisas que a mim me interessam, mesmo que não sejam coisas tão obedientes aos cânones do documentário, mas que fiquem eventualmente como retrato de uma época.

Nas biografias do José Cardoso Pires ou do Pinho Vargas tratei uma época da vida deles, e não fugi a isso, mas nos outros servi-me muito de material de arquivo, e neste que estou a fazer agora, e que é talvez o mais "livre", a minha ideia é contaminá-lo com uma série de coisas que lhe trazem um lado mais artificial. Ou seja, vou tentar jogar com efeitos de encadeados e sobreposição de imagens, pôr imagens fotográficas e filmicas de arquivo e sons, fugindo a esse lado, digamos, mais verdadeiro do documentário que realmente não é a coisa que eu acho mais interessante.

### *Um percurso de experimentação e recolha*

Eu comecei por trabalhar em ficções. E acabei por fazer documentários um pouco por ter tido um problema com um dos meus filmes. E grande parte dos filmes que fiz até hoje passam por ser propostas, quando não encomendas mesmo, que não partiram de mim. E o que para mim acabou por ser interessante é que, através de filmes cujo assunto não me interessava tanto, consegui ter a possibilidade de experimentar certas coisas. Quer seja em termos técnicos, quer, como no caso das ficções, em termos de direcção de actores.

Portanto, muitas das coisas que aceitei fazer, fiz porque me agradava experimentar uma certa coisa. Nunca me interessou realmente ter um contrato com uma produtora, e fazer por exemplo publicidade, ou trabalhar para um canal televisivo, e se calhar posso viver pior, mas sinto-me mais à vontade com os filmes, e com as pessoas com quem trabalho. Tenho mais liberdade para experimentar.

Por outro lado nunca fiz um filme de 2 horas, não arrisquei nesse sentido. Mas guardo aquilo que faço, fico com os materiais do que filme e às vezes capto coisas que sei que não vão ser usadas naquele trabalho específico, só para ficar com elas. Por exemplo, no documentário em que estou agora a trabalhar era óbvio que não ia poder fazer um filme com aquele material todo. Mas isso não me impediu de filmar e de experimentar coisas que me interessavam mesmo sabendo que não ia usá-las na montagem.

Quase todos os dias tenho a possibilidade de ver mais um filme que não conhecia, no meu trabalho no ANIM. E como os vejo muitas vezes, acabo por comparar os materiais todos, de cada filme. Às vezes é um bom pincel... mas como gosto de fazer aquilo. Mesmo quando acho os filmes bastante fraquinhos, tento ver as qualidades que podem ter. A cada visionamento do filme tento aperceber-me de mais qualquer coisa. O que, para mim, acaba por ter alguma graça: reparar nos tiques de certos actores, ou perceber porque é que um realizador decidiu cortar num certo ponto. É uma grande vantagem quando quero trabalhar numa coisa minha, e quero recorrer a material de arquivo. É muito bom já ter um conhecimento razoável e ter já clara a hipótese de utilização de certas imagens, quando estou a pensar num projecto.

Há uma grande vantagem em ter alguma familiaridade com os filmes portugueses. Estar perto deles e poder vê-los. Para além disso, gosto de poder continuar a surpreender-me, e a encontrar coisas novas nos filmes que vou vendo ou revendo. Por exemplo, hoje vi o filme que estou a trabalhar neste momento, e que nunca tinha visto, chamado *Perdeu-se o Marido*. É um filme de '57, uma comédia banalíssima. Tem alguns momentos engraçados, graças aos actores, mas o que me surpreendeu bastante ao vê-lo foi o haver uma série de imagens – que eu não fazia ideia – de exteriores de Lisboa. E surpreendeu-me porque não era muito habitual na época filmar-se em exterior [e o filme de facto é praticamente todo feito em interior]. Mas pude ver por exemplo a Baixa, e que era um pouco a Baixa que eu conheci quando era miúdo, com muitas lojas e cafés. Ou o Hospital de Santa Maria que deveria ter sido inaugurado próximo daquela época, ainda sem nada à volta, uma coisa no meio do descampado. Há assim esse tipo de coisas que ainda me animam e me entusiasmam nestas coisas. Confesso que não acho o cinema português nada excepcional, mas acabo por poder encontrar, mesmo em filmes que eu não acho particularmente bem conseguidos, pequenos pontos de interesse. Seja porque têm momentos em que apanham a arquitectura da época ou certas tradições, certos costumes, certos usos, e isso eu acho muito interessante.

### *Processo de trabalho: a preparação e o improviso*

Em Portugal estamos muito condicionados ao subsídio do Instituto, temos que apresentar as coisas de uma determinada maneira. E há logo bastantes diferenças com o que temos de apresentar para os concursos de documentário e de ficção. Nos concursos de ficção é necessário apresentar um argumento, temos que ter uma história contada ali no papel e depois o filme será mais ou menos aquilo que ficou escrito. No documentário isso é sempre um pouco mais aleatório porque às vezes há coisas que dependem de imprevistos. Portanto, eu não vou escrever o que é que um fulano que eventualmente quero entrevistar vai dizer. Sei que quero que ele me responda a certas coisas, mas não sei o que é que ele me vai responder (como nos diálogos de uma ficção). E o facto de termos que entregar estas coisas já é um bocadinho limitativo. Posso ter uma ideia para uma ficção, ter tudo na cabeça e não querer ter nada no papel. Essa era uma experiência que eu gostava de um dia poder fazer: escolher actores, e com a própria equipa, o filme ir-se fazendo. Ter uma ideia mas nada em concreto. Ora, isto é muito complicado, porque ou seria por muita carolice dessas pessoas todas [e depois logo se veria o resultado] ou então logo à partida o produtor – mesmo que fosse eu próprio – considerava tudo aquilo um bocado disparatado, diria que nunca mais íamos sair dali. Era preciso um domínio muito grande das coisas para que elas realmente funcionassem desse modo. Julgo que há realizadores que conseguiram trabalhar sem ter guiões, tinham uma grande confiança nas equipas, e vice-versa, as pessoas com quem trabalhavam tinham também confiança neles. Conseguiram partir assim, um bocado para o vazio. Mas gosto de ter as coisas bem preparadas. Gosto de ter muito tempo para preparar uma coisa e depois poder então improvisar sobre isso. E ser possível eu próprio ficar surpreendido com o que me está a ser dado. De repente ficar arrebatado por uma coisa de que não estou à espera vinda do actor, ou de repente haver uma luz magnífica, ou surgir alguém no écran que eu não contava. Agora, pelo menos nas ficções, temos o *video assist*, e estamos ali um bocado a controlar as coisas. Mas eu muitas vezes não o ligo. Gosto muito mais de estar a ver. Até porque, como muitas vezes acabo por trabalhar na montagem, acho divertido reparar em coisas que não tinha notado.

No filme sobre o António Pinho Vargas as coisas estavam bastante marcadas porque ia fazer uma homenagem à obra dele. E então tinha que acompanhar os concertos, e não podia fugir às peças, tinha que respeitar as datas dos concertos. No caso do filme sobre o Cardoso Pires passou-se um bocado o oposto. Primeiro porque ele já estava bastante doente e portanto havia dias em que a equipa estava toda preparada, encontrávamo-nos com ele, e a ele depois não lhe apetecia filmar. A nível de produção foi complicado porque uma coisa que estava para ser feita em 3 semanas acabou por se arrastar por mais de 3 meses de filmagens. Isso levou a que, por exemplo, a fotografia do filme fosse feita entre 5 pessoas. Mas ganhava-se sempre qualquer coisa com isto. Ganhámos tempo para pensar as coisas, e pude ter luzes diferentes do dia (embora não quisesse enfatizar demasiado isso). Se fosse naquelas tais 3 semanas em que estava previsto, era Dutono e a luz até não estava má, mas assim ganhei nuances. E o próprio Cardoso Pires estava diferente, ao longo deste tempo. De qualquer forma houve essa liberdade, de não termos que filmar só porque estava previsto, fizemos as coisas sem muita pressão, e as coisas não ficaram excessivamente esquematizadas, e programadas.

### *A força de um primeiro impulso*

Quando comecei a trabalhar tinha coisas que fui perdendo, umas para o bem, outras para o mal, acho que é um bocado o que acontece com toda a gente. Perdi um lado mais impulsivo, mais ingénuo, mas ao mesmo tempo de maior risco e empenho. E com o tempo ganha-se outra coisa, mais experiência, mais saber técnico, mas também, eventualmente, mais desilusões, mais amargura e desconfiança. Mas em todos os momentos para mim sempre foi importante haver verdade naquilo que estava a fazer. Partir de uma premissa de verdade para com o que queria fazer. E acho que isso realmente é talvez o mais importante, acreditar-se no que se está a fazer e ser-se verdadeiro. Tentar aprender e conhecer, sem fechar as coisas. Há uma enorme tendência para julgarmos que somos os únicos e que só nós é que fazemos bem, o que é muito falso. Eu acho que é muito importante a força de querer fazer uma coisa. E acreditar que se pode fazer. Portanto, eu acho que o mais importante é a verdade que cada um tem para fazer cinema.

Na minha trajectória, trabalhei muito sobretudo na área de montagem, e trabalhei com realizadores mais velhos, mais experientes com quem aprendi muita coisa. Mas a partir de certa altura o que eu achei mais interessante foi poder aprender com os novos. Acabei por fazer praticamente só primeiras obras ou projectos não tão poderosos em termos de produção. Acho que foi para poder voltar a sentir essa força e essa vontade que se tem muito no início, e que eu acho fantástica e que infelizmente depois – embora não seja para toda a gente – se acaba por perder um pouco. E apesar da falta de experiência, senti ali um certo não saber que achei e acho interessante. Porque às vezes é por aí que se podem abrir novos caminhos, formas de ver coisas que de outro modo já estão excessivamente estilizadas e marcadas, demasiado rígidas. Eu acho que o que importa é esse lado de força e de verdade para fazer cinema.

\* Tirou o curso na Escola Superior de Teatro e Cinema onde se especializou em montagem. Realizou as longas metragens de ficção *Xavier* (1992), *Diana* (2006), *...Quando Troveja* (1999), *Um passo, outro passo e depois...* (1989, com Edgar Pêra), os documentários *Cinema Português?* (1997), *Censura: alguns cortes* (1999), e foi montador não só nos seus filmes mas também em *Máscara de Aço contra Abismo Azul* (Paulo Rocha), *Tempos Difíceis* (João Botelho), *Rosa Negra* (Margarida Gil), *Passagem por Lisboa* (Eduardo Gada), entre outros.



# FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO: O TRABALHO DE IMAGEM – A ILUSÃO COMO MATÉRIA

A PARTIR DE UMA CONVERSA POR ESCRITO COM RUI POÇAS\*

No cinema “fala-se”, como bem se sabe, com a imagem e o som. Ou, pelo menos com a imagem. O que quer dizer que são as formas, com o movimento e o tempo, os elementos fundamentais dessa linguagem.

Independentemente do tipo de dispositivos técnicos utilizados, o trabalho da imagem no cinema trata de adequar esses elementos ao discurso do filme. É fundamental o entendimento de como a luz transforma os objectos e o espaço, bem como a composição fotográfica, o ponto de vista ou a perspectiva (na escolha e utilização de objectivas ou outros dispositivos ópticos).

Se temos por exemplo um plano para filmar de um sujeito num espaço, a utilização de uma objectiva grande angular ou uma longa focal variam consideravelmente a nossa percepção desse espaço e a relação do sujeito com ele, não só nesse plano como na relação desse plano com os restantes planos do filme. No trabalho de imagem há pois que considerar as inúmeras variáveis na construção de cada plano e de cada sequência. Este entendimento parece-me incontornável, mesmo se o acto de filmar considerar a maior das arbitrariedades, já que essas diferenciações determinam o discurso do próprio filme.

Ainda que o processo técnico seja idêntico ao da fotografia, o cinema é particularmente específico no trabalho com as formas uma vez que elas são tratadas em interacção com o tempo (a duração dos planos) e o movimento (do sujeito filmado e/ou da própria câmara). O que faz com que o fotógrafo de imagens fixas (fotografia) e o fotógrafo de imagens em movimento (cinema) falem diferentes línguas, ainda que com uma raiz comum.

Em grande parte dos casos existe uma grande importância na identificação do objecto filmado como correspondente a uma “realidade” reconhecível (tanto no documentário, como na ficção). E, por convenção, para além de reconhecer, existe uma disposição à legitimação no documentário do objecto filmado como verdadeiro e genuíno, por oposição a fabricado ou recriado (na ficção). Porém, para facilitar essa legitimação, é necessário por vezes recorrer a expedientes que se podem considerar como bastante “interventivos”. Muitas vezes nos locais em que se filma é necessário recriar (ou criar de raiz), com o trabalho de luz, um ambiente que não existe. Outras vezes esse trabalho tem apenas como objectivo garantir a continuidade da natureza da luz existente num local, simplesmente para evitar uma alteração do ambiente que pode criar um efeito de estranheza indesejado. Este tipo de intervenção decorre até da vontade de tornar as imagens de um documentário o mais “verdadeiras” possível. E aqui lidamos, tal como no trabalho de imagem em ficção, com convenções e interpretação. Não é raro o paradoxo de termos ambientes “falsificados” como os mais legítimos e vice-versa.

O cinema é certamente um meio estimulante de tratar imensos assuntos mas penso que é equívoco quanto à sua honestidade.

A essência do cinema assenta num conhecido engano: o olho humano (e o cérebro) preenche o lapso que existe entre duas imagens. A cadência desse engano conta-se nas 23 relações que são estabelecidas entre as imagens distintas que se projectam por segundo. O próprio fundamento técnico do cinema é a ilusão, o que começa em si por dizer alguma coisa sobre a objectividade. Isto, antes mesmo do elemento humano enquanto agente criador. Mesmo a mais neutra das intervenções sobre uma realidade a retratar (caso houvesse interesse nisso) é já discutível quanto à sua neutralidade: O simples acto de enquadrar uma imagem, que se pode considerar como a acção mínima do acto de filmar implica de imediato uma escolha. Meter um pedaço de uma realidade à nossa frente dentro do rectângulo que delimita a imagem é, já por si, fazer uma selecção porque implica escolher o que fica de fora. E, para não ficarmos por aí, há também o ponto de vista (porque ali e não noutro sítio) ou o momento escolhido para filmar esse plano, e muitas outras variáveis. E se as coisas são assim tão significantes e ainda estamos praticamente ao nível da câmara de segurança de supermercado, longe podemos ir nas considerações sobre a forma como o cinema “vê” o mundo. Junte-se isto à premissa popular de que “a câmara não engana” e temos um rigoroso meio para tratar um objecto, da forma menos rigorosa que quisermos.

Não tanto como espectador, mas enquanto fazedor de imagens, tenho permanentemente presente o dispositivo que está entre uma realidade e a sua representação. Na verdade integro esse dispositivo e faço parte da ligação entre as duas coisas. Penso que a realização de uma imagem tecnicamente bem feita possa ser um objectivo importante, mas não é isso que em última análise conta, e que estabelece uma visão pessoal. A contribuição na criação de imagens que integrem um discurso coerente ou façam parte de um sistema (o discurso do próprio filme) de comunicação de ideias e atribuição de sentido às formas (à imagem) é o que considero ser o principal trabalho de um director de fotografia. É evidente que existe uma vertente fortemente técnica nas tarefas de um profissional de imagem, de resto a divisão e organização do trabalho nessa área decorre da necessidade de especialização devido à complexidade desse trabalho, mas ela não é mais que parte da resposta a essa forma de comunicação que passa ideias através de formas, que é o cinema.

Existem métodos muito diferentes no cinema. E, em última análise, cada filme tem o seu. Em qualquer filme, o trabalho de imagem necessariamente passa pelas

3 fases da produção: preparação, rodagem e pós-produção (finalização). Na preparação escolhem-se os locais a filmar e os meios técnicos e humanos para a rodagem do filme; a rodagem, que pode concentrar-se num período de tempo delimitado ou ser intermitente no calendário, diz respeito às filmagens propriamente ditas, como se sabe; e na pós-produção, onde é finalizado o trabalho do filme com o tratamento da imagem (*étalonnage* ou *colortiming*) e tiragem de cópias.

Cada filme, independentemente de se tratar de documentário ou ficção, é sempre o resultado de uma ideia ou movimento inicial de criação e do encontro de contribuições das várias pessoas envolvidas nesse projecto, para além de dados circunstanciais e acontecimentos espontâneos (que normalmente a ficção tenta controlar, dadas as especificidades próprias do género).

Talvez o documentário seja mais permeável à imprevisibilidade do que a ficção, e talvez resida aí uma diferença no modo de estar e na disponibilidade de quem trabalha nessas diferentes "disciplinas". Ainda assim, na minha área específica, o trabalho em si não difere muito conforme se trate de um ou outro género. Ainda que haja variações nos métodos e "ferramentas", o trabalho e as preocupações fundamentais são as mesmas. Não vejo pois como obrigatória a diferenciação de meios técnicos e humanos pelo facto de se tratar de um filme de ficção ou documentário. A adequação desses meios tem mais a ver com os requisitos do próprio filme e menos com o seu género.

É certo que o aparato, a hierarquia e a metodologia habituais do cinema de ficção podem ser um elefante numa loja de porcelanas, se o que se pretende está nos antípodas de um requintado monte de cacos. Mas se for o caso, até pode ser a melhor escolha.

A intimidade entre a equipa de um filme e o seu sujeito pode ser uma característica importante a ter em conta ao "desenhar" a melhor forma de levar a cabo uma rodagem, seja ela em documentário ou ficção. Mas se na ficção (onde mais se finge) a presença real (e até a implícita no filme) do dispositivo técnico faz parte do sistema, no cinema documental o peso dessa presença é muitas vezes mais ponderada já que ela incontornavelmente influencia de forma directa o que se regista.

Regra geral no documentário é pretendida uma "menor intervenção" na abordagem a uma realidade pré-existente no sentido de preservar uma certa autenticidade do objecto filmado, o que naturalmente dita o "*modus operandi*" do trabalho de imagem. Mas não significa que o mesmo não sirva a ficção. Parece-me difícil conseguir estabelecer uma regra universal que faça uma distinção inequívoca do tipo de trabalho de imagem num e noutro caso. Penso que o modo de trabalhar, assim como essa "intervenção", dependem de cada caso e, em cada filme, das circunstâncias e resultados que se querem alcançar. Como exemplos de metodologias diferentes para filmes diferentes posso apontar por exemplo dois filmes em extremos opostos nalgumas particularidades: *Entraste no jogo vais ter de jogar* de Pedro Sena Nunes e *Sobre o Lado Esquerdo* de Margarida Gil. O primeiro é um retrato de um acontecimento cíclico específico cuja rodagem ocorreu em três anos, com uma equipa de 3 pessoas, câmara sempre móvel e sem qualquer intervenção na iluminação existente. O segundo, um documentário de criação sobre um escritor, com uma equipa de dimensão média, com a participação de actores, parte de rodagem em estúdio em cenário construído para o efeito e significativo trabalho de câmara e luz. A escolha da câmara à mão e do formato da equipa no primeiro foram não só a resposta que nos pareceu mais adequada ao tipo de acontecimento a cobrir,

como determinaram não só o método de rodagem (agilidade no meio de um ambiente caótico e imprevisível e uma forte aposta na capacidade de improviso e interacção entre operador de câmara, operador de som e realizador) como, consequentemente, a linguagem do filme. No caso do segundo, o tipo de trabalho de imagem pretendido determinou o formato da equipa. Sendo um trabalho de grande liberdade na contribuição criativa no trabalho de imagem, partiu ainda assim de um referente específico: a obra do escritor. Pelo contrário, em *Entraste no jogo...* eram os próprios acontecimentos, os ambientes existentes e a própria presença da câmara nos locais em que se filmava que determinavam em grande parte o modo do filme.

\* Director de Fotografia. Começou a sua carreira em 1991 com *Mar de Rosas* (Luis Matos), e desde então tem feito a fotografia de filmes como: *Entraste no jogo, tens de jogar* (Pedro Sena Nunes), *O Silêncio* (António Loja Neves e José Manuel Alves Pereira), *Entretanto* e *A Cara que Mereces* (Miguel Gomes), *Outro País* (Sérgio Tréfaut), *O Fantasma, Odete e China*, *China* (de João Pedro Rodrigues), *Conversas com Glicínia* (Jorge Silva Melo).

# ESTAR À ESCUTA

DE JOAQUIM PINTO \*

O cinema tem que ver com o tempo; um tempo que se expande e contrai, um tempo subjectivo que se molda às imagens e aos sons. Mas também um tempo imposto (ao contrário da literatura), não deixando margem de manobra ao receptor. O tempo no cinema impõe-se como o dos sonhos. E o tempo tem que ver com a memória, mas a minha memória do cinema é uma memória de velho. Vou explicar: fiz som durante vários anos, depois produzi durante mais uns anos até que a doença chegou, terminal, crónica, com um fim tristonho e previsível mas constantemente adiado. Cada dia da última década tem sido mais um passo na arte de estar vivo.

O João César convidou-me para um jantar de Natal em 1997. Pairava a dúvida se ainda estaria por cá no ano seguinte. Continuo teimosamente vivo, e fui perdendo amigos.

O meu tempo é agora um tempo dilatado, onde a memória vai fazendo das suas. Factos há muito esquecidos tornam-se relevantes, e acontecimentos recentes são apagados sem traço. O passado e o presente convivem. Finalmente entendi o conceito do ser humano como máquina desejante e com avarias várias. O Deleuze e Guatarri lidos nos anos 70 acabaram por vir ter comigo.

Onde estamos? O Brian Eno e os sintetizadores analógicos nos anos 80 – máquinas que se vão desafinando e adquirindo uma vida própria, fazem parte do passado. Hoje, sistemas digitais tentam emular as “imperfeições” do analógico, tal como é possível acrescentar grão e irregularidades à imagem digital para simular a pegada do real. É uma fase transitória. Os efeitos digitais sobrepostos à imagem real darão lugar a uma imagem totalmente sintética, mais real que o real, tal como a animação por computador deu o golpe de misericórdia na animação tradicional. O sonho megalómano do Sr. Paulo Rocha – substituir os actores de carne e osso por actores virtuais, transformando o realizador numa espécie de pequeno deus manipulador – acabará por se infiltrar numa coisa que já não é cinema, mas sim um contínuo de publicidade, televisão, vídeo-jogos, telemóveis, grandes e pequenos formatos que invadirão os neurónios a partir da mais tenra idade. O cinema é cada vez mais uma memória distante, uma coisa do século passado. Comecei a trabalhar num momento ainda marcado pela teoria dos autores. Tive sorte em colaborar com pessoas cujo brilho e humanidade iluminaram os projectos em que participei – falo por exemplo do Ruiz, do Werner Schroeter, do João César, do Oliveira. Percebi que um filme é mais do que um autor; é um trabalho colaborativo que por vezes se condensa num objecto único: o todo é muito mais do que as partes. Aproveito para deixar um recado ao Oliveira, tal como acontece quando se liga a câmara na rua e alguém pergunta se é da televisão – “Recebi a sua mensagem e agradeço-lhe. Sim, tornei-me invisível, mas a sua colaboração também me faz muita falta”.

Fazer som significa estar à escuta. E nesse exercício de ouvir e escutar, de estar atento ao sentido e à imagem acústica, de vai e vem entre o concreto e o abstracto, por vezes descobrem-se coisas que dão sentido ao trabalho. Outras vezes não. Depende... Fui levar ao aeroporto uns amigos de partida para a Índia. Encontro o Fernando Lopes. Diz-me que a Índia não o atrai, ao contrário de Nova Iorque, uma cidade cinematográfica. “Qualquer um filma em Nova Iorque”. Não tenho resposta. Ocorre-me o exercício de necrofilia do Wenders com o Nicholas Ray em *Lightning over Water*. Passei o primeiro Verão em Nova Iorque (em 79) de nariz no ar por não conseguir assimilar os espaços. Da sensação de logro; todas as imagens da cidade que tinha visto em filmes, e de finalmente achar de que estava numa cidade infilmável.

Qualquer veleidade em não perder o tino numa era de contaminação implica associar informações aparentemente desconexas. O *Público* de hoje tem uma notícia com o título “O som da música que ouvimos está cada vez pior”. E no cinema? Se compararmos as bandas sonoras de 3 filmes de três décadas diferentes – *North by Northwest* (1959), *Pierrot le fou* (1965) e *Apocalypse Now* (1979), com a maioria dos filmes actuais, veremos até que ponto as bandas sonoras se tornaram num exercício de cacofonia barulhenta e repleta de lugares comuns.

Não cito o filme de Coppola inocentemente. *Apocalypse Now* inventou a profissão de “sound designer”, definida por vezes como “a manipulação de elementos sonoros para obter um efeito desejado”. Assim, a função de reinterpretar e encontrar sentido para os espaços sonoros que esteve na base de toda a escola de som directo europeu vai sendo progressivamente substituída pela arte de manipular. O Óscar “Academy Award for Best Sound”, que reconhece a originalidade da gravação e mistura de um filme perderá gradualmente peso a favor do novo “Tony Award for Best Sound Design”.

O que está a acontecer? A função de “sound mixer” [nos EUA], “sound recordist” [no Reino Unido] “ingénieur de son” [em França], dá lugar um novo termo e profissão: o “sound logger”, alguém que, com um máximo de mestria e competência profissional, regista com precisão clínica todos os elementos sonoros que permitirão às equipas de pós-produção, coordenadas pelo “sound designer”, manipular da forma mais eficaz a banda sonora do filme. No grupo rarefeito dos técnicos reconhecidos internacionalmente, que associa a cirurgiões de elite, as diferenças têm hoje mais que ver com as relações sociais do que com a individualidade do trabalho. O Jean-Paul Mugel contou-me que, antes de ser aceite como engenheiro de som nos últimos filmes do Ridley Scott, do Oliver Stone ou do Brian de Palma, teve que ir a um “casting” técnico onde a produção passou a pente fino não só o seu CV, mas também as suas capacidades

de relacionamento com as equipas, etc... Sentiu-se muito constrangido ao encontrar na "sala de espera" alguns dos engenheiros de som mais marcantes das últimas décadas, por quem nutre enorme admiração e respeito.

Na Europa ainda há resistentes – cito por exemplo o Pierre Gamet ou o Stuart Wilson, mas são poucos. Nos EUA estão em vias de extinção. A tal ponto que alguns fabricantes de equipamentos profissionais de topo de gama, como por exemplo os suíços da Sonosax (Jacques Sax foi galardoado com um Óscar técnico pela Academia de Hollywood), fazem hoje versões diferentes dos equipamentos para o mercado norte-americano, optimizadas para essa nova profissão de "sound logger". E assim, o "engenheiro de som", alguém que marca indelevelmente o cinema com a sua atitude de descoberta, encontrando para cada filme o tom certo, está em vias de extinção. Ou já não está, como o Antoine Bonfanti. Mas o problema é mais geral. Citando Godard recentemente "Le cinéma est un moyen d'expression dont l'expression a disparu. Il est resté le moyen".

\* Engenheiro de som, realizador, produtor. Como engenheiro de som iniciou a sua carreira em 1981 com o filme *O Território* de Raoul Ruiz, com quem trabalhou também em *Treasure Island* (1985), *Les Amants Terribles* (1984), entre outros. Fez ainda o som de filmes como *Le Soulier de Satin* (1983) e *Mon Cas* (1986), de Manoel de Oliveira, ou *À Flor do Mar* (1986), *Le Bassin de J.W.* (1997), *As Bodas de Deus* (1999), *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro. Mais pontualmente trabalhou com Manuel Mozos em *Um Passo, Outro Passo e Depois...* (1989), com João Botelho em *Tempos Difíceis* (1988) e *Um Adeus Português* (1986). Com Werner Shroeter fez, por exemplo, *O Rei das Rosas* (1986), e nos documentários podem destacar-se *Outro País* (de Sérgio Tréfaut, 2000) e *Encontros* (de Pierre-Marie Goulet, em 2006). Realizou, entre outros, *Uma Pedra no Bolso* (1988), *Das Tripas Coração* (1992), *Rabo de Peixe* (2003) e mais recentemente a curta-metragem *Porca Miséria* (2007). Como produtor trabalhou intensamente com João César Monteiro, Teresa Villaverde, Jeanne Waltz, entre muitos outros.

# UMA MASSA VOLUMOSA QUE PASSA, ENORME E CONTÍNUA: CINEMA E CANALIZAÇÃO

A PARTIR DE UMA CONVERSA COM JOÃO MÁRIO GRILLO

*A escultura está na pedra*  
Michelangelo

*"a linguagem do cinema é uma linguagem da arte, uma linguagem das formas"*

Sou completamente contra a mística do cinema. Foi criada à volta do cinema uma mística que fez da câmara uma espécie de objecto simbólico, de tal forma que pode ser comprado numa qualquer loja de *souvenirs*. A imagem de uma câmara, seja a preto e branco, seja um desenho gráfico, é uma figura que hoje representa o cinema, e isso é responsável por imensos equívocos: essa imagem do cinema, esse folclore místico, substitui-se à imagem do cinema que se devia encontrar antes nos filmes e que é muito mais do que uma câmara, ou melhor, que é outra coisa. Da mesma maneira que a imagem da música está na música e a imagem da pintura está na pintura, e não há nada que oculte essa imagem: ela está lá para ser vista ou ouvida. Se se for a um museu, olhar para um quadro, se se for a uma igreja renascentista em Itália, olhar para um *fresco*, o que há para ver está lá. E isso não é ocultado por nada. A não ser por algum efeito que o chamado "Museu Imaginário" criou sobre essas imagens. Isto é, quando hoje se vai a uma catedral em Florença provavelmente já se viram reproduções de todos os *frescos* que lá estão, e isso cria uma espécie de filtro que dificulta a percepção daquilo que eu chamaria a materialidade artística da própria arte. Ora, a arte é feita para se ver e para se "experienciar" – uma palavra que eu não gosto muito, mas que aqui faz algum sentido.

Ora bem, o cinema foi colonizado desde, talvez, a fundação dos estúdios americanos, por uma mística. E todo esse folclore – a começar pelo *star system* que atinge hoje, até, os realizadores, até aos Oscars – desfaz a possibilidade de uma relação material das pessoas com o cinema *tout court*. Isto quer dizer o quê? Quer dizer que o modo como se dizem as coisas no cinema não é diferente do modo como se dizem as coisas na escultura, ou do modo como se dizem as coisas em pintura: isto é, com as formas. As formas são o modo de pôr em evidência, uma evidência cinematográfica, traços que têm a ver com a realidade. E considero que esta noção da "realidade" não é o "real", mas uma certa experiência do real que, simultaneamente, o reduz e amplifica. E o que se filma, então, é uma experiência desse real, que pode ser um real de estúdio, ou pode ser um real – vamos chamar assim – documental.

A linguagem do cinema é uma linguagem da arte, uma linguagem das formas, não há outra, a arte fala por formas. Não fala nem por conteúdos, nem por histórias. O cinema não conhece as diferenças entre sexos, ou as diferenças entre condições sociais, é um exercício formal, sobre o tempo e o movimento. E planificar é ser capaz de compreender a dimensão abstracta da arte – porque se está aqui a falar essencialmente de abstracção, presente na arte mais abstracta ou na arte mais figurativa. Basta ver Lascaux, mesmo vendo a réplica, para compreender isto: está tudo lá, ou como disse o Picasso quando saiu das grutas: "não se avançou nada". Acho que foi muito claro. Eu diria que o que a planificação faz é, portanto, transformar – isto para utilizar a metáfora da música – as tonalidades em notas.

Como diz o Manoel de Oliveira, o cinema está todo à frente da câmara, não há nada do cinema atrás dela. É aquilo que se mete à frente da câmara, e que é sempre, de alguma maneira, organizado. Não há nenhum realizador de documentário que agarre numa câmara e vá para a rua simplesmente filmar o que acontece, por uma razão simples: existe uma coisa na câmara chamada enquadramento. E portanto, o trabalho da relação da câmara com esse cinema que está colocado à frente dela é essencialmente um trabalho dinâmico que tem uma base de estruturação fotográfica. É o trabalho de enquadrar que obriga a cinematografar antes de filmar. É a ideia dos Lumière: o cinema não faz nada ao mundo; regista simplesmente as coisas que estão à frente da câmara. Câmara essa que não tem poder para produzir seja o que for. É um objecto passivo, que se limita a registar aquilo que lhe metem à frente. Agora, aquilo que é posto à frente da câmara tem a inscrição do cinema, feita pela mão do homem. O cinema é uma arte manual, como se vê, por exemplo, no *Scénario du film "Passion"*, do Godard. E o acto da câmara é simplesmente um acto de organização a duas dimensões de uma realidade que é a três.

*"não é a mesma coisa falar de um cineasta e de um realizador"*

Neste sentido não é a mesma coisa falar de um cineasta e de um realizador. Um realizador de cinema é alguém que actualiza, que realiza o cinema; o cineasta é alguém que vê o cinema e que é capaz de organizar a experiência do cinema como experiência formal. É por isto que eu diria que o acto de planificação de um filme tem mais a ver com a experiência do cineasta do que com a experiência do realizador. É um acto de passagem. A planificação não é mais do que uma tentativa de passar do acto do cinema ao acto da realização, que são, para mim, duas coisas diferentes. Os americanos, aliás, perceberam isso de maneira muito clara: muitos dos cineastas dos filmes americanos do período clássico – sobretudo dos filmes de rotina – foram os produtores dos filmes, não os realizadores. Os episódios, por exemplo, ligados ao *E tudo o Vento Levou* são, desse ponto de vista, muito esclarecedores. O Selznick, um produtor que tem de facto uma vocação de cineasta, despede dois realizadores porque nenhum está a fazer o cinema dele. E os realizadores eram pagos para o fazer, para realizar este "cinema do produtor". Portanto, os realizadores têm como função realizar um cinema que está definido, que *foi visto*. O acto do cinema é, então, um acto de visualização, é a capacidade de ver um filme antes dele estar feito. A planificação é um acto mental, o cinema passa-se na cabeça. Aliás, é por isso que muitas vezes, com alguns dos maiores cineastas, o contacto com a realidade de uma rodagem é normalmente um contacto penoso. Estou-me a lembrar do caso do Hitchcock, para quem uma rodagem era uma coisa absolutamente monótona, a filmagem como operação de rotina. O que se faz nestes casos, apenas, é transferir para a película uma realidade que foi construída, de uma maneira total e completa, mentalmente. São duas entidades diferentes que convém aproximar o mais possível, mas essa aproximação não anula a diferenciação, aliás acho que muitas vezes até a acentua. Como a questão de saber quem fala a um actor: é o realizador de um filme; é a pessoa que é a identidade desse realizador, portanto a pessoa propriamente dita; ou é o cineasta desse filme? Essas três pessoas não vão falar a um actor da mesma maneira: o realizador de um filme está a concentrar-se na dimensão do plano, naquilo que é preciso fazer ao nível do plano; o cineasta vai estar muito mais preocupado com o movimento da coisa. Não o movimento do personagem, mas o lugar que aquele personagem, a função que aquele personagem cumpre dentro do filme para poder passar o movimento. Isto vai ter um reflexo no filme. E muitas vezes a melhor maneira de passar o movimento num filme é parar o actor. Que é uma coisa que os actores muitas vezes não compreendem. Os actores no Hitchcock praticamente não mexem. Os personagens hitchcockianos olham, sobretudo, reagem, quase sempre com gestos absolutamente regulados. Porquê? Porque comportando-se daquela maneira fazem passar aquilo que é fundamental no cinema do Hitchcock: o movimento e a sua estrutura como experiência total.

*"um sistema de canalização próprio, que cada filme define"*

Trata-se de gerir grandes massas totais, que são massas sensíveis. Onde não há propriamente, ou separadamente, uma dimensão de linguagem, uma dimensão de afectos, uma dimensão de experiência – está tudo ligado ao mesmo tempo. No cinema, a linguagem já é afecto, o afecto já é experiência e um filme é o estabelecimento, não de uma história, mas de uma continuidade entre essas massas que vão atravessando os planos. Os planos não são os tijolos de uma casa, nesse sentido. São *pipelines*, são canos por onde as coisas passam. Portanto, fazer um plano, nesse sentido, é uma operação muito difícil. É uma operação mais de engenharia do que de arquitectura. Acho que a arquitectura é uma arte que visualmente tem bastante que ver com o cinema, no sentido em que fazer um filme pode ser comparado a fazer um edifício. Mas o lado da canalização, o lado daquilo que está por dentro das paredes e que canaliza tudo o que se passa no interior de um edifício, é para mim mais interessante. Porque eu acho que tem mais a ver com a ideia de movimento. E de facto, no cinema há a gestão desse movimento das emoções, dos afectos, das experiências, das acções, através de um sistema de canalização próprio que cada filme define, e cada cineasta tem. Cada cineasta é uma espécie de canalizador que define, por exemplo, o calibre das tubagens por onde essas emoções vão passar. E há cineastas que são capazes de lidar com calibres muito maiores do que outros. Acho que os melhores cineastas são aqueles que conseguem lidar com calibres mais largos. Por exemplo, no caso do cinema português, acho que há dois grandes cineastas, a este nível da calibragem: o Oliveira, que é capaz de fazer passar cada vez mais coisas pelos planos; e o João César [Monteiro]. Aliás, acho que se há alguma coisa de que o cinema português pode ser "acusado", é de ser um cinema com pouco calibre. E isto tem a ver com a falta de experiência. Quer dizer, a definição de uma calibragem, e o alargar do calibre, é uma coisa que se faz com experiência, e o facto de em Portugal se filmar pouco tem esse custo. O cinema português é dos mais rigorosos do mundo, mas tem um calibre pequeno. Somos capazes de fazer passar muito bem as melhores coisas, mas temos tendência a deixar de fora uma massa que vem atrás e que é filtrada pelo calibre do cano que a filtra, deixando passar apenas o que lá cabe. A dificuldade do acto do cinema tem a ver com a quantidade de coisas que é possível fazer passar no interior de um filme.

*“uma dimensão táctil, uma percepção do movimento”*

Tem um pouco a ver com a diferença que existe entre cena e sequência: a cena é o movimento, e o movimento tem muito a ver com o teatro (o Oliveira fala muito do teatro e acho que com razão). O teatro põe a mexer, e como essa coisa que é posta a mexer não é fatiada, o encenador de teatro ou de ópera tem de lidar com o volume todo que lá está, e que os actores, por exemplo, introduzem. Tem de lidar com a força de uma continuidade que é produzida e que ninguém pode parar. Se um actor de repente, no meio de uma peça, ou no meio de um acto, modifica uma fala, das duas, uma: ou a peça pára, ou então aquilo gera um movimento que tem de produzir qualquer coisa no final. E as coisas continuam a mexer.

É isso é muito bonito. Muito bonito. É bonito é reencontrar isso no cinema. Acho que se encontra isso muito bem em grandes autores, grandes cineastas que tiveram uma espécie de corpo a corpo directo com o real, mas são casos absolutamente únicos. Mágicos. É o caso do Rossellini que é um cineasta inexplicável, por causa dessa dimensão. Para já, a ideia da não aprendizagem, ou seja, ele é um cineasta que não aprendeu a fazer cinema. Ninguém o ensinou, no sentido de uma aprendizagem organizada. É alguém que tem uma dimensão táctil, uma percepção instintiva do movimento. E isso é a função de um cineasta.

Um cineasta não é alguém que percebe a beleza da realidade, ou o lado dramático da realidade: ele percebe o movimento que há na realidade e vai atrás dele. Para isso é preciso ter as artérias bem abertas. O caso do Rossellini é um caso único, que se pode comparar, por exemplo, com o princípio da *Nouvelle Vague*. Mesmo com toda a força que a *Nouvelle Vague* tem, com as coisas maravilhosas e magníficas que tem, se olharmos para o *Viagem a Itália*, e para um filme que tem imenso que ver com esse filme – aliás que começa por ser, também, um filme marcado pelo desejo de uma viagem a Itália – o *À Bout de Souffle* do Godard, chegamos à conclusão que o *À Bout de Souffle* é uma espécie de caricatura do *Viagem a Itália*. O Godard põe para fora – para fora, se quisermos, dos automóveis – tudo aquilo que o Rossellini põe dentro. São filmes que eu admiro imenso, ambos, por diferentes razões, mas reconheço que do cinema em que eu estou falar, há muito mais no filme do Rossellini do que no filme do Godard.

*“o trabalho do escultor é encontrar a estátua que está na pedra”*

Porque o cinema é tanto mais forte, quanto mais for possível viver sem ele. Sem as pessoas terem consciência de que o estão a fazer. É a ideia do Michelangelo, de que “a escultura está na pedra”, e o trabalho do escultor é simplesmente o de encontrar a estátua que lá está. E isso é fantástico, é um movimento de perdição.

O cinema é uma arte muito jovem, e se for possível que ele continue a existir, vai-se tornar cada vez mais interessante a este nível. Porque é uma arte que tem apenas 100 anos. Projecte-se isso, por exemplo, na história da pintura e é fácil perceber como olhando para o Picasso e para o Poussin, não conseguimos ver o Poussin no Picasso. Alguém que estava no séc. XVII a ver o Poussin jamais poderia imaginar Picasso quatro séculos depois. Portanto, acho que nós hoje, quando imaginamos o futuro do cinema, estamos a imaginar uma coisa completamente diferente do que ele vai ser. E eu espero que ele vá cada vez mais ao encontro desta dimensão essencial. Muitos cineastas sabem que isto é assim. O Eisenstein, por exemplo: toda a dimensão construtivista é uma tentativa de reflectir ordenada e organizadamente sobre uma coisa que ele sabe que não tem essa organização nem essa ordenação, e que é uma coisa maior. Grandes massas em movimento. E por isso é que ele fala de tudo, está sempre a jogar com todo o tipo de referências. Ele sabia que toda a dimensão estrutural do cinema é corroída por essa ideia essencial de que o essencial do cinema está noutro sítio, que não é, propriamente, *dizível*.

*“o cinema produz a consistência de um objecto que se pode sentir”*

O que nos indica a presença do cinema não é tanto a natureza dos objectos que são filmados, mas a natureza dos filmes que sobre eles são feitos. E há filmes que me mostram mais do que outros esta dimensão do cinema de que eu estive a falar.

Estou a lembrar-me do Gus Van Sant, um cineasta que me parece andar bastante à procura disso mesmo. O *Elephant*, desse ponto de vista, é um filme absolutamente certo. O que ele faz não é explicar coisa nenhuma, é dar uma substância, um toque, é permitir que nós toquemos. Acho que é um filme volumétrico, conseguimos sentir o volume da coisa, daquele acontecimento. E por isso eu acho que o Eisenstein tem absolutamente razão quando fala nas ‘n’ dimensões do cinema. Quer dizer, o cinema é um acto de, a partir das três dimensões, reduzi-las a duas, para fabricar a partir dessas duas, outras dimensões: algumas delas, desconhecidas. Portanto, o cinema produz sempre uma coisa que é maior que ele próprio, maior que as duas dimensões que se vêem no écran.

O cinema, nesse sentido, produz, através da experiência de ver um filme, a consistência de um objecto que se pode sentir. Pode-se sentir o peso desse objecto. O objecto *Elephant* – e é muito interessante que o filme tenha esse nome – tem a ver com isto. E foi possível criar este objecto não por causa das capacidades técnicas do cineasta Gus Van Sant, mas por uma inspiração – e quando estou a falar de inspiração, estou mesmo a falar do lado biológico de inspiração, quer dizer, da forma como se expira e como se inspira. Há um lado de respiração, de dinâmica, que faz com que um cineasta ao fazer um filme, passe para o espectador o ritmo da respiração com que o filme é feito. Qualquer coisa que alimenta todo o acto de execução de um filme, e que não é técnico. Porque o *Elephant* é um filme primoroso do ponto de vista de execução técnica, mas todos nós compreendemos que aquilo que se vê é demasiadamente



seco, e demasiadamente esquelético para ter qualquer tipo de proporção com a experiência que o filme dá do mundo que representa. Essa experiência é dada por outras coisas: pela duração dos planos, pelo modo como são enquadrados, pelo que eles mostram, como se articulam... Cada plano do filme é uma maneira de tocar uma nota precisa de uma música que o Gus Van Sant imagina à volta daquele acontecimento.

Isto é um caso, como o é o *Viagem a Itália* do Rossellini, um filme absolutamente prodigioso. Sobretudo quando se pensa no modo como o Rossellini o filmou, absolutamente gerindo as relações humanas, as relações com os actores, com os técnicos. É um objecto poliédrico com múltiplas faces.

*"as primeiras imagens do cinema, marcadas por uma coisa que chega"*

Eu estou convencido que a imagem que aqui estou a passar do cinema é uma imagem com a qual é muito difícil trabalhar, do ponto de vista da análise. Ela está longe das segmentações definidas ao longo da Grande História do Cinema, está longe dos géneros, das escolas, das diferenciações entre modos de filmar. Mas é uma imagem, para mim, mais autêntica.

Tem a ver com as primeiras imagens do cinema, marcadas por uma coisa que chega. O comboio dos Lumière, é o quê? É um comboio que chega à estação, mas que traz consigo uma série de outras coisas. É uma imagem mágica. Não era possível encontrar uma outra imagem... aliás, talvez só pudéssemos encontrar outra, que os próprios Lumière também filmaram: a saída dos operários. São umas portas que se abrem, e pessoas que saem. Mas a saída daquelas pessoas, não é só a saída. Nesse movimento há outra coisa que sai, e essa outra coisa é a brutalidade do cinema. É a dimensão brutal do cinema, que chega toda ao mesmo tempo.

Por isso é que há pouco eu estava a falar na metáfora das canalizações. Os filmes chamados primitivos têm essa enorme generosidade de fazer chegar tudo ao mesmo tempo sem nenhum canal, porque não tinham maneira de montar. O que se faz na montagem dos melhores filmes é, para mim, tentar restaurar a força desse primitivismo, refazer essa força através de um sistema de planos, onde se tem a possibilidade de construir, de expandir esse movimento. Agora, o que acontece habitualmente na montagem contemporânea não é uma expansão, é uma retracção (e da saída dos operários da fábrica, vai-se fazer um filme sobre apenas uma daquelas pessoas...).

*"filmar significa viver com as coisas"*

Fazer um filme é estabelecer um encontro com a força cinematográfica da vida. Não estou a falar nem da realidade, nem do real, estou a falar da vida. E isto é uma coisa que me parece estar nos primeiros filmes do cinema, e particularmente nos Lumière, por causa desse seu gesto, o gesto das chegadas. A chegada dos fotógrafos à câmara na saída do barco do congresso, a partida do porto, a chegada do comboio, a saída dos operários da fábrica, são coisas brutais que chegam, todas ao mesmo tempo. E isso é o cinema. O *Elephant* tem a ver com isso. É uma outra maneira de fazer chegar o comboio.

Acho que houve cineastas que apontaram caminhos, e o Renoir foi um deles. É um cineasta gigantesco, muitíssimo difícil de explicar. Para mim é talvez o cineasta sobre o qual é mais difícil falar, porque exactamente ele trabalhou com aquilo que eu chamaria imagens directas da vida. Há um lado de convívio, de viver com as coisas. Filmar significa viver com as coisas. E o Renoir filmou isto tudo de que estou

a falar. No *The River*, por exemplo, existem as margens, mas o que ele filma é a força do rio, e depois há uma série de janelas, formas de ir vivendo disciplinadamente com aquela realidade até à morte do Bogey, momento em que já não é possível conter mais nada. O Renoir é alguém que é muito falado, mas muito pouco trabalhado. Porque com os paradigmas que nós temos hoje para falar do cinema, é muito difícil encontrar uma correspondência com o Renoir.

*"essa diferença está entre o primeiro avião e o segundo"*

Sobre a questão da diferença entre documentário e ficção, há uma gigantesca *performance* – talvez a maior *performance* da história da civilização – que, para mim, resolveu de uma vez por todas essa questão: o 11 de Setembro. Quem se pergunte qual é a diferença entre documentário e ficção, essa diferença está entre o primeiro avião e o segundo. O primeiro avião é o documentário, o segundo é a ficção. E portanto, a ficção é a possibilidade de refazer uma coisa. É essa possibilidade, só. Isto no 11 de Setembro teve todos os efeitos que se conhecem: no segundo avião estava tudo preparado para filmar, se os planos falharam foi porque as pessoas não souberam colocar as câmaras para fazer esse plano.

O documentário não é o cinema do real. Há cineastas que tiveram consciência disso e desenvolveram dispositivos para trabalhar. Esta é uma outra figura importante, a ideia do dispositivo: existem os canos, o calibre, mas depois também existe o sistema que esses canos estabelecem entre si.

Há um cineasta que tem uma maneira de transmitir uma experiência directa do real, com imagens autenticamente filmadas na realidade, através de um sistema que refaz essa experiência, nomeadamente através da montagem: o Wiseman. Eu acho que o Wiseman é único em conseguir, através da visão de qualquer coisa, tornar reconhecível o acto de filmar. É o cinema como memória. Os filmes são uma espécie de memória.

Quer dizer, no momento em que se filma, já se está a filmar uma memória das coisas. E o Wiseman é alguém que conseguiu, através de um sistema próprio, e muito forte, pôr-nos em contacto com o próprio acto de filmar as coisas. Eu acho que a realidade de um filme do Wiseman tem a ver com o acto de filmar a realidade e não propriamente com a realidade filmada. Portanto, por exemplo, o *Hospital* é um filme sobre o acto de filmar o hospital. Mesmo quando temos tendência a esquecermo-nos disso, nesse momento exacto em que temos tendência a esquecer, há uma imagem que nos relembra. Ou pela maneira como ele coloca a câmara ou pela luz – são sempre coisas que não têm a ver directamente com acontecimentos. Quando é preciso sentir o cineasta, ele está lá no filme. O cineasta é um personagem nos filmes.

*"onde é que está o cineasta?"*

Talvez seja essa a questão mais importante para resolver o problema da especificidade do documentário: saber onde é que está o cineasta (tipo "Onde está o Wally?"). Se não estiver em parte alguma, é porque não há filme, talvez reportagem, mas não um filme. Questão que está respondida num filme absolutamente paradigmático a este nível, o *Homem da Câmara de Filmar*. É um filme que ensina as pessoas a ver o cinema. Portanto, a pergunta que há a fazer sempre aos filmes é: onde é que está o cineasta? E este filme é sobre isso, sobre as imagens, e sobre a relação que o cineasta das imagens tem com elas próprias. Isso é maravilhoso, por exemplo, no cinema do Oliveira, onde ele é sempre o mesmo. O Manoel de Oliveira, o cineasta dos filmes, é sempre o mesmo. É um personagem que

todos os filmes encenam. Como todos os grandes cineastas, o Manoel de Oliveira está sempre a filmar o seu *Homem da Câmara de Filmar*. Pela própria particularidade de ser um cineasta que filmou no princípio do cinema, e que continua a filmar hoje, a maneira como a história desta pessoa é absolutamente consistente, é inacreditável. E é uma obra dos filmes. Porque eu acho que o Oliveira, a sua consistência, tem a ver com o facto de ele se ter filmado tantas vezes. E portanto, o personagem Manoel de Oliveira, feito pelos filmes, é um personagem ao lado do qual o próprio Oliveira – Manoel de Oliveira, pessoa – anda. Por isso é que ele diz, e toda a gente diz, que é preciso que ele filme sempre. Eu acho que é esse personagem que o faz mexer. E é um personagem incontrolável. Quando se filma o primeiro plano, está-se a desenhar uma figura que se liberta de nós, e que fica por aí, algures. E é uma figura que pode criar problemas.

*“naquela gare as pessoas já se comportam de uma maneira muito mais organizada”*

Acho que o cinema tem de se aproximar muito mais da arte. Na História do Cinema acho que existiram momentos de grandes puxões para a frente, e eu hoje sinto, desesperadamente, a necessidade de que aconteça qualquer coisa. Não para refazer nada do que aconteceu, mas para ir para a frente. E nesse sentido, os encontros com os filmes que eu tenho visto, são decepções brutais. Acho, no entanto, completamente improvável que alguma coisa venha a acontecer em Portugal ou na Europa, porque isto tem muito a ver com o mundo e com a vida que as pessoas vivem. Entre meados dos anos 70 e meados dos anos 90 o cinema português esteve em condições de fazer muito boas perguntas ao cinema e de obter muito boas respostas, pelo mundo palpitante que estava à volta dos cineastas. E eu acho que isso desapareceu. Desapareceu não por culpa dos cineastas, mas por culpa daquilo em que o país se transformou, a paisagem humana que neste momento habita Portugal, e a qual se torna difícil, desse ponto de vista, colocar num filme. Se os Lumière filmassem hoje o comboio, provavelmente já não chegaria tanta coisa. Naquela gare, as pessoas já se comportam hoje de uma maneira muito mais organizada.

Há um sistema que neste momento está a disciplinar o cinema que se faz na Europa, e o está pôr de acordo com a própria realidade europeia. E isto é tudo muito cinzento. Nada da paisagem que eu estou a descrever tem qualquer ponto de cor. Eu já experimentei ir filmar noutros sítios, onde a realidade é muito diferente, onde o acto de fazer um filme é um acto de irrupção de qualquer coisa. Onde, para toda a gente, é absolutamente claro que se não estivessem a fazer aquele filme, ele nunca existiria. Isso é uma coisa que já ninguém tem consciência nas equipas em Portugal. Aqui, é um trabalho que as pessoas fazem todos os dias, e para o qual são pagas – normalmente mal e de uma maneira muito precária – ao fim de uma semana. Será possível com este sistema descobrir qualquer coisa, um tipo de objecto novo, característico desse mesmo sistema? Tenho dúvidas, embora me interesse muito o trabalho de cineastas mais novos que andam à procura disso, como o João Pedro Rodrigues, por exemplo, ou, a um outro nível, o Miguel Gomes.

O Antonioni, por exemplo, cineasta dos anos 60, ou dos anos 70, onde é que está, agora? Eu há pouco tempo revi o *Eclipse* do Antonioni, e onde é que estão hoje os planos de costas da Mónica Vitti, o cineasta capaz de os fazer hoje? Há 10 anos atrás, quando vi o filme pela última vez, antes de o rever agora, nem vi esses planos. Nem me dei conta deles. Hoje tudo isso está a saltar à vista, porque já desapareceu. Hoje em dia, os actores falam todos de frente para a câmara,

ou de lado uns para os outros. Deixou de haver a possibilidade de descobrir outras coisas. As coisas mais simples: estamos a falar de uma mulher a andar no interior de um apartamento, onde se vê essencialmente o cabelo louro e o vestido preto. Essas imagens desapareceram. O cinema português já foi uma outra coisa no mundo. Desapareceu muito da sua poética, o reconhecimento de que existe um mundo no interior dos filmes. Acho que os filmes cada vez mais apontam para um mundo no exterior deles. O mundo já não está no interior, está no exterior, e os filmes são representações desse mundo. Quando isto acontece, acabou. Quando se começa a olhar para os filmes como sendo ilustrações do mundo de onde eles vêm, há qualquer coisa que se perdeu. A arte deve dominar o mundo, não deve ser dominada por ele.

É preciso uma guinada e essa guinada tem que ser dada por pessoas que não estão acomodadas. Tem que haver um movimento de desinstalação. Porque o que está instalado é muito mau. Pode ser o fim de uma cinematografia. No Irão, por exemplo, foi proibido as mulheres aparecerem no cinema sem o *tchador* (mesmo quando estão deitadas). A censura política é, nesse caso, muito clara. No nosso, é uma censura filtrada, que vai assumindo formas muito diferentes, e que torna muito difícil detectá-la. Quando mal se dá por ela, já está no centro do filme, dominando-o. Mas o problema continua a ser o mesmo: uma mulher deitada na cama com o *tchador* vestido. Continua a ser o mesmo.

\* Cineasta. Fazem parte da sua filmografia: *Maria* [1979], *A Estrangeira* [1983], *O Processo do Rei* [1990], *O Fim do Mundo* [1992], *Saramago: Documentos* [1994], *Os Olhos da Ásia* [1996], *Longe da Vista* [1998], *A Falha, 451 Forte* (ambos de 2000), *Prova de Contacto* [2003]. Professor de cinema na Universidade Nova de Lisboa onde rege as disciplinas de Filmologia (I e II), Realização Cinematográfica, Programação Cinematográfica, Práticas da Imagem. Teórico e crítico, escreveu, entre outros: *O Homem Imaginado; O Cinema da Não-Ilusão; As Lições do Cinema; A Ordem no Cinema*.

# PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: PAULO ROCHA

A escolha da obra de Paulo Rocha para ser apresentada na secção «Percursos do Documentário Português» do PANORAMA é assim como que uma provocação por nós assumida. Seria fácil termo-nos refugiado na obra de alguém declaradamente, com percurso estabelecido e reconhecido, claramente na senda do documentário. Mas pensámos que, desta feita e nos tempos que correm – para mais com a escolha «temática» que nos impusemos na selecção dos filmes da mostra –, fazia toda a lógica esgrimir argumentos, olhares e perplexidades com filmes de um cineasta de eleição do imaginário da ficção, que, para mais, se define como criador com pouco a ver com o documentário «tout court». Mas que, no entanto, tem um dos olhares mais antropológicos e dissecantes sobre a sociedade que poderemos encontrar no cinema português, uma forma original de exprimir a realidade mais intrínseca das posturas dos seres, dos locais e das comunidades que ultrapassa a primária capacidade de observar e se pendura no balcão do olhar apaixonado pela vida, pelos tipos, pelas situações e circunstâncias, pela alma que tudo isso parece conter, de uma forma esmagadora.

Aprendemos sempre com Paulo Rocha quando estamos perante as suas obras. Aprendemos o respeito pelos personagens, ficções ou realidades; aprendemos a capacidade de vislumbrar coisas ínfimas quanto essenciais, num esforço que não se deixa, jamais, ficar pelo superficial ou alegórico; aprendemos a ousadia de criar na vertigem de ir mais além, no parapeito da ruptura ou da afirmação esteticamente inovadora.

Por tudo isto, aqui, com estes filmes, o olhar de um realizador de documentários torna-se mais rico, o espírito criativo de cada um de nós ganha balanço, prevê mais horizontes, vê-se de ameias largas e desembaraçado de amarras feitas a cais de pedra que frequentemente nos tolhem ideias, passos, argumentos e planos de filmagem.

Não será documentário cada um dos 'documentários' que nos dá a ver o Paulo Rocha? Não será? Não será... Mas a cada um de nós, também os documentaristas, ele sugere o espaço de afirmação da ousadia, o espaço para o génio, para uma nova lufada de oxigénio. E tal coisa é, mais do que tudo, um legado que nos apeteceu muito partilhar. Analisando os seus filmes, trocando com ele impressões, discutindo entre nós, bebendo dessa fonte que não dispensa o rigor, mas que obtém da fantasia e da capacidade de erguer arriscados monumentos de estética um caminho único para o desenvolvimento de temas que, antes disso, poderiam bem parecer-nos áridos e pouco disponíveis para a criatividade.

Os textos que se seguem, sobre a sua obra e sobre os filmes em particular, bem como declarações do próprio realizador, foram retiradas de vários suportes, quase todos presentes entre os documentos que perfazem o magnífico catálogo que a Cinemateca Portuguesa publicou em 1996, por altura do ciclo que dedicou a Paulo Rocha na Casa das Artes, na cidade do Porto. É um livro que ainda se encontra à venda (na livraria Ler Devagar, nas instalações da Cinemateca, por exemplo) e que aconselhamos vivamente leitura mais completa. Todavia, pareceu-nos que seria boa ideia – na impossibilidade de criarmos uma estrutura com abundantes textos inéditos – realçá-los através de uma inclusão no catálogo do Panorama, por altura do nosso encontro com Paulo Rocha, a quem queremos agradecer a paciência, o entusiasmado espírito de diálogo e a presença na nossa iniciativa. Sabemos que este será um momento maior de toda a actividade da segunda edição da mostra dos documentários portugueses. ANTÓNIO LOJA NEVES EQUIPA DE PROGRAMAÇÃO DO PANORAMA



**POUSADA DAS CHAGAS** «Uma representação entre o documentário e a ficção sobre o Museu de Óbidos. O processo de colagem (actor/décor, textos literários/arte sacra) e a precisão gestual evidenciam a influência de outras culturas na obra de Paulo Rocha e anunciam os seus caminhos futuros. O filme é sobretudo um ascético ritual, em busca de uma secreta 'correspondência das artes'.» JOÃO BÉNARD DA COSTA «Cinema Novo Português: Revolta ou Revolução» in «Cinema Novo Português

1960/1974», ed. Cinemateca Portuguesa (1985)

«A Pousada foi uma encomenda caída do céu. A Gulbenkian tinha feito um Museu de Arte Sacra em Óbidos, e queria um documentário. Estávamos em 1970, e depois do *Mudar de Vida*, em 1966, eu tinha deixado de acreditar no cinema 'narrativo' clássico. O Seixas Santos tinha-me feito uma análise devastadora contra o *Mudar*. Ele era um radicalíssimo pai severo, leninista, e eu acreditava nele, como toda a gente do meu tempo. Fiquei muito abalado. Resultado inesperado: virei-me para as vanguardas. A *Ilha dos Amores* trazia-me desesperado – era um parto interminável, e tudo saía a ferros. Andava com a cabeça cheia de teatro japonês: nô, kabuki, etc. Lia os Cantos do Pound (um poema multi-linguas) e ouvia Stockhausen e as suas colagens. A encomenda era urgente, não havia tempo para pensar. Enchi os bolsos com papelinhos: citações de Rimbaud, Legende Dorée, Camões, Lau Tsé, etc., e fui para Óbidos filmar com uns jovens de 20 anos, Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, insolentemente talentosos. Faziam tudo, bem, e depressa. Até os trajes, que cosiam numa maquina de costura, pré-histórica. O Jorge pintava as chagas do São Vicente de um jacto só, projectando a tinta vermelha do pincel sobre o peito do mártir. O Acácio de Almeida começava também, e nunca foi tão bom. Atrevidíssimo, não falhava nunca. Com a ajuda do Peixinho saiu um auto modernista, uma colagem de vozes, textos, objectos, espaços, corpos, pulsações. Corpos a arder, a sofrer, irradiando energia: obsessão que me persegue – cenas da Ko-Haru na *Ilha*, histeria da Antónia no *Desejado*. A partir da *Pousada* a colagem passa a dominar o meu trabalho. Colagem, plano-sequência. Recusa da psicologia, do plano subjectivo, do campo-contracampo, do grande plano. Recurso à cena teatral, à frontalidade, ao espelho. A forma da *Ilha* vem da *Pousada*. A *Pousada*, tanto quanto sei, é anterior ao Syberberg, ao Schroeter, ao Carmelo Bene. O trabalho de colagem dentro do plano-sequência, aqui iniciado, atinge uma primeira maturidade formal na *Ilha*. Sato, um famosíssimo crítico japonês, escreveu isto em ensaio, em 1983.» PAULO ROCHA in «Folhas da Cinemateca» [30 Setembro de 1986]



**MÁSCARA DE AÇO CONTRA ABISMO AZUL** «*Máscara e Abismo*, o filme que se segue, 18 anos mais tarde, pressupõe as experiências das duas *Ilhas*, e é feito contra alguns fantasmas pessoais desencadeados pelo *Desejado* [o D. Juan que se torna Nossa Senhora com um menino nos braços, a Antónia grávida e suicida]. Foi uma libertação voltar aos primeiros modernistas, ao norte, ao granito, ao proto-expressionismo de província. E a Rimbaud, poeta de cabeceira do pintor, e ao Cesariny, que já tinham marcado a *Pousada*. As colagens do Amadeo [os espelhos no quarto], a sua memória rude, a sua urgência vital, a sua ideia de que o mundo é puro espectáculo [*Máscara e Abismo*], tudo me afectou. Tentei filmar esse período da sua pintura com um estilo diferente, como se a câmara fosse um pincel na mão do próprio Amadeo, com as suas cores e as suas formas. [...]

*Máscara e Abismo* são as duas faces opostas de Amadeo de Sousa Cardoso. O *Máscara* é a virilidade dandy, arrogante e intelectual, o *Abismo* é a feminilidade escondida e frágil. Das lutas deles se faz

o filme e a obra do pintor. *Máscara de Aço* e *Abismo Azul* são também nomes de quadros, de personagens quase de banda desenhada, criados por ele depois de voltar a Portugal, quando a guerra o separa de Paris. É de novo a ideia do casal primordial, Ele e Ela, inicialmente esboçada na *Pousada das Chagas*, de 1970, e depois desenvolvida na *Ilha dos Amores*. Com este título de luta quis também recriar um espaço de conflito, de febre da vida moderna, de furor, escândalo e cabeças partidas, que a arte moderna trouxe à Europa e a Portugal.

É uma colagem de cartas e quadros, fotos e recortes de jornais, justapostos com uma lógica de teatro de revista, sem psicologia nem análise histórica, sem fio condutor, vital e irreverente como o foram futuristas e dadaístas. No cabo do trabalho encontrei um Amadeo inesperado – um homem de espectáculo mais do que um puro pintor. Um Amadeo que, se não tivesse morrido, teria acabado a desenhar roupas e décors nos Ballets Russes, a ilustrar partituras de Stravinsky e do Satie, e que anunciava já as cenografias do *Assassinato – Esperança das Mulheres*, do Schonberg, do *Caligari*, do *Nosferatu*, e dos *Tambores na Noite*. Ou seja: mais Viena, Berlim, Moscovo, e menos Paris. Um Amadeo futuro, amante de actrizes teutónicas e bailarinas eslavas, amigo de escritores e músicos da Europa Central. Um Amadeo a viver no final dos anos 30 em Nova Iorque, a anunciar já a Sopa Campbell, o pop, a banda desenhada, as novas imagens dos anos 60. E também um Amadeo expressionista português, parente de *A Caça*, de Manuel de Oliveira, um pintor de doidos de aldeia saídos de páginas do Brandão, do Pascoaes, do Junqueiro, um primo carnal do Patrício de *O Fim*.

*Máscara e Abismo* foi feito por uma equipa juvenil, atrevida, inteligente, com quem aprendi alguma coisa e a que estou agradecido. Vale a pena decorar os seus nomes. PAULO ROCHA in «Folhas da Cinemateca» [30 Setembro 1988]



**ILHA DE MORAES** «Que verdadeiro motivo poderá ter levado Paulo Rocha a filmar este 'documentário' após o imenso *tour de force* constituído pelo decénio que dedicou à *Ilha dos Amores*? Que leva um grande autor de 'ficção' – e tantos houve e há que o fizeram – a 'regressar' pontualmente ao documento? O desejo de regresso a uma simplicidade de produção – a uma equipa pequena, a uma rapidez de concepção? O desejo de exorcizar a carga fantasmática acumulada em densos percursos ficcionais? A vontade de reencontrar o diálogo mais directo com o real ou, melhor, de voltar a sentir mais directamente as barreiras da realidade? O puro e simples desejo de pôr o pé em 'terra firme' e com isso repensar um trajecto, uma obra, uma forma de olhar? É óbvio

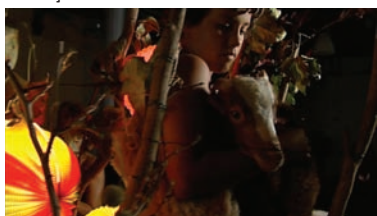
que o caso deste filme não esgota, ou não atinge a generalidade do fenómeno, uma vez que se trata aqui duma relação íntima, e aparentemente única, com a *Ilha* anterior, ou seja, de um 'par' ou de um 'reverso' daquele outro filme. Mas, se há questões mais específicas elas não deixam certamente de ter a ver com aquelas. Na especificidade da relação com a *Ilha dos Amores* espelham-se também, creio que exemplarmente, todas essas perguntas. As perguntas e não as respostas, uma vez que – e estamos já no próprio terreno desta obra – nem o filme nem o texto podem, na verdade, responder. Em *A Ilha de Moraes*, 'documentário' que não o é, 'simplicidade' que não o é, 'realidade' que não o é, passam todos aqueles temas e ainda todos os que estavam no cerne de *A Ilha dos Amores*: porém, no seu decurso, se algo se multiplica são justamente as perguntas e, se se quiser, a capacidade de perguntar.

Estamos então perante um filme que se situa no prolongamento de outro e que nele nasce, hipoteticamente, num dos contextos enunciados atrás. A razão 'específica', essa, será um mergulho nos bastidores da *Ilha dos Amores*: percorrer os lugares de Moraes, ver os documentos da sua obra, da sua vida e do seu tempo; ver aqueles que o viram, ouvir aqueles que o ouviram, filmar as pedras que tocou. Assim começa, de facto, em Tokushima [lugar do fim de Moraes, mas até isso é coerente com a ideia de retorno, de percurso simétrico do filme anterior], no espaço por excelência dos documentos [o museu] e seguindo um processo linear de auscultação: a câmara viaja pelo caderno, cartas, fotografias, e Paulo Rocha pergunta sobre Moraes e sobre alguns desses documentos. Depois o espaço abre-se e, ainda no Japão, será aquele belo plano do rio – a entrada de um dos espantosos grandes personagens deste filme: a monja budista –, outras perguntas e outros testemunhos. É a primeira sensação de abertura a um lugar – à sua respiração própria, ao seu clima, ao seu sentir – antecedendo o que, pouco depois, retomado o fio mais ou menos cronológico e passado o ponto de partida [Lisboa, a Escola Naval], virá a acontecer em Macau. Aqui, por algum tempo, é o passado o lugar que impera e o filme parece prolongar este primeiro impulso documental. Procurando o encontro temporário com a vida e o movimento próprio desse espaço, Paulo Rocha vai, aliás, 'deixar acontecer' aí uma espécie de cruzamento de 'chaves' sobre a natureza do filme, que, a muito breve prazo, se revelarão ilusórias [ou tão somente questionáveis]. A sensação de 'abertura' deste troço, o gosto pelo deambular da câmara e pelo alargamento do olhar que a descoberta do olhar permite, tudo isso que tanto cresce nesses instantes e tanto se identifica com a natureza documental, é de algum modo chamado à superfície e ligado a temas centrais de toda esta obra. Macau, local das primeiras mulheres do Oriente – tema crucial neste filme como no anterior –, local de fronteira no trajecto e no sentir de Moraes [terá sido o último dos locais em que nele foi maior o impulso vital?], local dele e local de Pessanha [e do encontro que Paulo Rocha protagoniza com Luís Miguel Cintra na *Ilha dos Amores*], local de Camões e evocação primeira da ilha anterior e do tema subjacente do século XVI português, eis, na verdade, o que parece constituir centro e ponto de encontro de tudo neste filme. Parece e até certo ponto constitui, pois que essa fusão temática acontece, esse sopro existe, e Rocha afirma, inventando o título, a *Ilha de Moraes*. Só que... De tudo o que disse há aqui o reverso e esse lugar de hipotéticas raízes é tão fugidivo como todos os outros. Macau, o *no man's land* que Moraes e o filme atravessam, lembra todos aqueles dados mas não os arvora em autênticas chaves. Todos estão lá mas de nenhum se pode dizer que o filme o privilegia. Não há sequer nenhuma razão para pensar que a 'Ilha de Moraes' é mais essa do que a outra [essa sim, geograficamente autêntica] dos seus últimos dias, ou ainda a ilha do seu pensamento [pátria única de Wenceslau de Moraes, no dizer do realizador]. Tal como, decorrida e ultrapassada a breve deambulação do olhar, não haverá muito mais razões para chamar a este filme um 'documentário'.

Com efeito, ainda nessa sequência, o gosto da auscultação do local surge como que subitamente deslocado pelo gosto próprio do autor em experimentar fisicamente esse local [ou será que é apenas a nossa percepção que se inverte?]. Pelo menos na cena dos pregões chineses [com Paulo Rocha a antecipar ao nível dos sons o que experimenta mais tarde, no Japão, ao nível do gosto] é evidentemente isso que acontece: a figura do autor – que, afinal, sempre lá estivera – ocupa e mobiliza o filme em torno dessa experiência. Porém, daí até ao final, em todo o troço japonês, não há dúvida que tal se confirma. Ou seja, vem então ao de cima a evidência maior desta película, em grande parte destruidora do impulso inicial – quem sabe se destruidora contra o próprio desejo consciente de Rocha – que é a da protagonização obsessiva dela pelo



seu autor e do carácter progressivamente concentrado (e encenadamente concentrado) do olhar sobre essa autoconvocada experiência. Sem que alguma vez se distinga muito bem se Paulo Rocha se deixa cercar ou se atrai voluntariamente esse cerco, a verdade é que, plano a plano, a *Ilha de Moraes* cerra-se em torno do seu autor – assim desdobrado em origem e alvo do olhar – e empurra-o para o lugar inverso daquele que ocupa no início: de entrevistador passa quase a 'entrevistado', de 'despoletador da realidade' a alvo dela, de realizador a 'dirigido' (por ele próprio? pelo contexto? por Moraes?) E, paralelamente a isso (e como suporte disso) o documentário cerra, também ele, a realidade captada, controla-a, torna-a mais austera – ou seja, no limite, anula-se enquanto tal: este filme, reparamos também ao cabo de algumas cenas, é visto como uma exaltação crescente, produto de múltiplas identificações – nossa com o protagonista, dele com a figura de Moraes, de todos com esse espaço e esse universo cultural envolvente (ou espaços e universos envolventes) – de acordo com um percurso essencialmente típico da mais declarada ficção. Ao aproximar-se do seu termo, se alguma margem de imponderável nele existe ainda, parece ser, passe a contradição, a que diz respeito às próprias reacções do autor-protagonista. Ele, cineasta, concentra nele, protagonista, essa carga de surpresa do 'real' e a imponderabilidade da fuga. É isso que se diz na pergunta derradeira, ou melhor, na falsa resposta derradeira: 'Não me façam perguntas dessas'. Com *A Ilha dos Amores* – tudo, como disse, parte dela, mas tudo também não cessa de voltar a ela – este é um filme sobre Portugal e a Europa e o Oriente, sobre os séculos XVI e XIX, sobre o nosso próprio século e a mudança – a Tokushima 'verde' que a câmara não colhe – sobre a mulher e sobre a morte, sobre a viagem e o conhecimento, sobre a História e os documentos. Ao refazer, de outro modo, o percurso dessa outra *Ilha*, não opera, contudo, o fechar de um ciclo. Porque, ainda na senda desse outro filme, trata-se de uma obra sobre um homem que justamente descobre não ser possível encerrar este ciclo, e sobre a impossibilidade última de explicar porquê, como, com que objectivo, esse ciclo é sempre retomado.» JOSÉ MANUEL COSTA in «Folhas da Cinemateca» (19 Maio 2004)



**AS SEREIAS** «O Porto é muito passional, é um décor fortíssimo e, ao mesmo tempo, muito concreto. Lisboa, sendo lindíssima, é mais abstracta, menos corporal. O Porto é mais flamengo, como a pintura flamenga: há muita carne – há o granito e a presença do mundo exterior é muito forte. Por exemplo, quando há humidade, vê-se passar o ar frente à nossa cara. E o som na cidade é muito bonito – de noite há imensos ecos. É impressionante! A gente do Porto tem ao mesmo tempo uma truculência – dizem palavrões, fortísimos – e uma candura muito grande. E isso é muito poético. Há uma energia popular que me dá uma vontade enorme de filmar as pessoas.

Desde que me conheço que tenho um temperamento ficcionista e uma veia um bocado populista: invento histórias sobre as pessoas que estão ali à janela. Fico um pouco mais exaltado e enternecido com caras de gente desconhecida. Pensava que essa faceta da cidade estava um bocado esmorecida... Cheguei a perguntar à Agustina se queria entrar em *As Sereias*, como uma espécie de memória da cidade, a contar as pequenas coisas, e ela disse-me. 'Ah, o Porto, agora, já não tem graça nenhuma; já não vale a pena sair à rua!' Se ela vir o filme, notará que não é nada disso. E a Agustina tem um 'cheiro' muito forte para esta vida íntima e intestina do Porto, em vários campos.

Se eu me tornei cineasta, em parte foi porque em miúdo passeava muito no Porto, onde nasci. Andava muito 'como um cão à rédea solta' e metia o nariz em todos os cantos da cidade – sobretudo a parte das Fontainhas, à beira-rio, mas também ao lado de Gaia, até à Foz. Sempre me fugiu o pé para contar histórias e, por volta dos 15, 16, 17 anos, comecei a tirar apontamentos, a pensar no cinema. Ainda tenho muitos esboços de coisas que então comecei a delinear para o Porto. (...) Há aquela, muito bonita – e que já tem cem anos – do menino, filho de um brasileiro rico, que no São João sobe num balão e desaparece. E que nunca mais volta. O pai enlouquece e começa a ser explorado por vigaristas que vêm de toda a parte, até de Marrocos, dizer que o filho está lá. E ele vai dando dinheiro a toda a gente que diz trazer-lhe notícias do filho... E há adaptações de coisas de Camilo. E algumas histórias da Agustina. E muitas outras, que eu ainda não resolvi. Desde as coisas ligadas a uma certa burguesia mais alta, até aquelas pessoas que vi à janela... Desde o princípio dos anos 60, comecei a defender que o Porto era um pólo cinematográfico por oposição à Lisboa. E que era potencialmente mais interessante. E inventei umas teorias que, na altura, irritaram imenso muita gente – e hoje continuo a repeti-las, porque me dá um certo prazer!...

(...) a gente de Lisboa tem imenso jeito para o cinema, mas são 'tipos' que não lutam muito com a matéria, em que os corpos são um bocado decorativos e onde a cidade não tem muito peso na imagem. O cinema de Lisboa, mesmo o popular, foge-lhe o pé para ser amável. Pelo contrário, no Porto a realidade é mais rude e mais pesada. Os corpos são mais sensuais e mais grossos. O Porto – e isto é uma ideia do Torga – é, ao mesmo tempo, a cidade do vinho do Porto e das tripas. Parece se perceber a cidade é preciso ter em conta estas duas coisas: um produto mais refinado – é a cidade das pratas e da ourivesaria,

do Barroco e do Liberalismo – e, ao mesmo tempo, uma espécie de grosseria... É uma mistura espantosa.

(...) Hoje em dia, já sou mais japonês do que portuense, mas ainda tenho uma costela daqui. Tenho a minha vida repartida por muitos sítios do mundo, mas fico muito emocionado sempre que regresso ao Porto.» PAULO ROCHA Depoimento recolhido por Sérgio Costa



Andrade in «O Porto na História do Cinema» [Porto, Abril 2001]

**MUDAR DE VIDA** «Esta ideia é orgânica [Rocha responde a uma pergunta sobre a «interacção entre o meio onde se desenrola a acção e o drama da sua personagem principal»], não resulta de uma ideia pré-concebida. Eu não gosto especialmente do documentário. Não me teria contentado em mostrar a vida dos pescadores daquela aldeia do norte do país, situada a trinta quilómetros do Porto. Gosto que as coisas segreguem a sua própria história. Nesse sentido, *Mudar de Vida* é uma experiência: concebemos uma história verosímil neste contexto social. Para um cinema que quer permanecer livre e não quer

apresentar soluções pré-fabricadas, este sistema tem vantagens. Mas havia, durante a rodagem, uma grande tensão entre estes dois aspectos. Nesta luta era talvez o lado documental que a levava avanti. Fazer unicamente documentário traz muitos riscos. Normalmente, os que o fazem dão demasiada importância

ao enquadramento e fecham-se naquilo que querem filmar.» Extracto de entrevista a Paulo Rocha in jornal La Presse, de Montréal (Agosto de 1967)

«[...] Voltando ao *Mudar*, eu tinha sido criado, desde miúdo, a brincar entre os barcos e as redes, durante dois ou três meses cada Verão. Para mim, aquilo era um mundo maior que o mundo das cidades, com aqueles homens ruivos, roucos, gigantescos, que pegavam naqueles rolos de madeira e naqueles remos pesadíssimos como se nada fosse..., gritando juras, insultos numa cantilena sem fim. A miséria era medonha, com as crianças raquíticas, comidas pelas moscas e pelas pulgas, os pais encharcados de aguardente, mas eu não a queria ver. Eles, os do mar, eram os gigantes, nós, a gente do interior, os anões. Como as companhas estavam a acabar, no início dos anos 60, eu sentia que era preciso fazer alguma coisa para as salvar, ou, pelo menos, erguer um monumento à sua glória. O meu tio Álvaro Malaquias era sócio de uma, perdia dinheiro, mas a minha mãe ralhava com ele, para continuar...

Claro que, na atmosfera neo-realista da época, as pessoas viram o filme como um protesto contra a fome e o trabalho pesado. Mas o que eu tinha sobretudo era admiração por aqueles homens que, sem terem onde copiar, tinham inventado uma complexa forma de trabalho colectivo – reunindo centenas deles e grandes meios materiais – capaz de lutar contra a fúria do mar numa costa sem defesa. Eu explico isso mais em pormenor numa entrevista que dei, em 1966, para a revista *Cahiers du Cinéma*, onde falo da harmonia do trabalho nos campos, da ria e do mar (bois, moliço) e da independência daquela gente naquele reino escondido entre as areias, durante séculos, longe de tudo. Visualmente era muito forte. Havia uma monumentalidade e uma dignidade trágica nas casas de madeira, nos barcos, nas cordas e nas redes cobrindo os areais a perder de vista. Lembrava as construções em madeira dos templos japoneses, lembrava as imagens do cinema russo do tempo do mudo.

É pena que hoje não se façam filmes nestas condições... O mar andava a destruir as casas, as companhas acabavam, havia uma nuvem negra sobre aquilo tudo. Como eu era da terra, muita gente ajudou e o filme pôde ser feito com muito pouco dinheiro. [...]

Na época, alguma crítica achou que havia desequilíbrio entre a parte documentário e a parte dramática. Hoje acham que é um dos aspectos mais modernos do filme, a colagem de materiais diversos.

Muitas coisas terão ficado por dizer... Só posso agradecer a ajuda generosa de centenas de homens e mulheres do Furadouro que me deram vontade de fazer este filme.» PAULO ROCHA in Suplemento em jornais da região de Ovar (14 de Abril de 1991)

«Observa-se, em *Mudar de Vida*, e pela primeira vez no nosso cinema, a inserção coerente de um empenho documentário numa ficção criadora de verdadeiras personagens, analítica e crítica do documentário: o que Manuel de Oliveira não conseguiu até agora (se bem que isso esteja latente em toda a sua obra e, nomeadamente, em *A Caça*), o que diversos escritores neo-realistas só imperfeitamente conseguiram, isto é, entrar decisivamente no plano de uma narrativa que contenha o desenho de umas subjectividades imaginadas capazes de amplificar o sentido único do discurso, consegue o Paulo Rocha quase que sem querer, ou seja, sem aquele 'programa' que muitos artistas mais abertamente empenhados a priori traçam. Isto leva-nos a afirmar, contrariamente a uma opinião bastante generalizada, a impossibilidade de cindir *Mudar de Vida* em duas partes distintas e de desigual valor: por um lado um documentário sobre o Furadouro e os seus habitantes, conseguido mas nada novo porque na linha do menos contestável da obra de um Leitão de Barros; por outro, uma intriga redutível a uma dupla história de amor mais ou menos melodramática, mecanicamente colada ao documentário e fundamentalmente falhada, até porque demasiado inventada, não possível num tal ambiente. [...] MANUEL MACHADO DA LUZ in Seara Nova (nº 1460, Junho de 1967)

«A estranha ambiguidade deste filme resulta talvez de uma transparência fingida. A um primeiro olhar tudo é claro: estão colocadas as estruturas de um possível melodrama, existe uma perspectiva documental sobre a vida dos pescadores do Furadouro, é legível a presença de um bem estruturado enquadramento social. O filme, de certo modo, é isto tudo. Mas é também outra coisa. E a sua beleza resulta fundamentalmente do deslizar dessa coisa outra sob a transparência das imagens, a serenidade da paisagem, a nitidez das figuras, a placidez dos acontecimentos. Se o filme se ocupa de um certo processo que leva o protagonista a mudar de vida – processo com dupla face, afectivo e social –, e nisso encontra justificação a fractura sensível em que a obra se articula em torno d e duas figuras de mulher (Júlia, interpretada por Maria Barroso, e Albertina, interpretada por Isabel Ruth), o essencial está no modo como Paulo Rocha soube mudar de objecto ao longo do seu filme. Digamos que a construção, extremamente hábil, da narrativa se faz de determinados jogos formais na relação entre personagens: temos a simetria de dois irmãos, Adelino e Raimundo, que organizam a sua vida em torno de uma mulher, Júlia (Raimundo casa com ela na ausência de Adelino), de quem a dada altura se diz que «quer servir a dois senhores»; temos, por outro lado, a relação entre Albertina e Inácio (João Guedes), irmãos também, e também eles enredados numa teia afectiva muito carregada; temos ainda a passagem que Adelino faz do espaço de Júlia para Albertina, em que a assimetria se torna evidente (Júlia é o peso do passado, Albertina é a ligeireza do futuro possível): «Também gostava do mar, e agora gosto do rio»; temos, por fim, a própria relação presença/ausência, condensada numa fala de Júlia: «Lembraste-te longe, esqueceste-me perto.» A trama destas várias relações contém múltiplas virtualidades trágicas. E todo o diálogo (admiravelmente escrito por António Reis) incentiva este clima de temores e pressentimentos que atravessam os corpos para os adoecer (há um lado físico da tragédia que Paulo Rocha capta com invulgar justeza). Mas o filme é, sobretudo, a história de uma tragédia evitada – e disso nos dá conta uma das últimas sequências, em que os tiros que se julgam poder ser de Inácio, o irmão de Albertina, disparando sobre a irmã em fuga, têm afinal origem em caçadores que passam ao longe, e por isso provocam um saudável riso de libertação. Nesse riso está contido o movimento do filme: mudar de objecto, mudar de tom.» EDUARDO PRADO COELHO in «20 Anos de Cinema

Português, 1962/1982»

#### FILMOGRAFIA

1963 *Os Verdes Anos*, 1966 *Mudar de Vida*, 1970 *Sever de Voga, uma Experiência*, 1971 *A Pousada das Chagas*, 1978-82 *A Ilha dos Amores*, 1984 *A Ilha de Morais*, 1987 *O Desejado ou as Montanhas da Lua*, 1988 *Máscara de Aço Contra Abismo Azul*, 1993 *Portugaru-San, O Senhor Portugal em Tokioshima*, 1993 *Oliveira, O Arquitecto*, 1995 *Shohei Imamura, le Libre Penseur*, 1998 *O Rio do Ouro*, 1998 *Camões, Tanta Guerra, Tanto Engano*, 2000 *A Raiz do Coração*, 2001 *As Sereias*, 2008 *Vanitas*.

Textos retirados de *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*, edição da Cinemateca Portuguesa, 1996



# ... FAZ O DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS?

O PANORAMA ANALISA, NA EDIÇÃO DE 2008, AS FORMAS E AS FERRAMENTAS DA CRIAÇÃO DOCUMENTAL, ATRAVÉS DE TRÊS NÚCLEOS: A CÂMARA, O SOM E A MONTAGEM.



## & ETC

DVCAM, 23', 2007

### REALIZAÇÃO

CLÁUDIA CLEMENTE

### SOM

JOÃO SILVA,  
CLÁUDIA CLEMENTE

### MONTAGEM

CLÁUDIA CLEMENTE

### PRODUÇÃO

RESTART

### CONTACTO

Restart  
films@restart.pt

### SINOPSE

A “& etc” foi criada em 1973. É uma pequena editora, que desde então e até aos dias de hoje se rege por parâmetros bastantes singulares – não tem fins lucrativos, não publica obras “comerciais”, edita autores desconhecidos. Tornou-se ao longo dos anos uma referência no panorama nacional, conhecida tanto pelo lado plástico/estético dos seus livros quadrados como pelos personagens que publicam, como por exemplo João César Monteiro, Adília Lopes ou Alberto Pimenta, alguns dos autores mais alternativos da actualidade. Victor Silva Tavares e Rui Caeiro, com mais de 60 anos, recordam aqui alguns episódios ao longo das três décadas de funcionamento desta editora.

### BIOFILMOGRAFIA

Cláudia Clemente nasceu no Porto em 1970. Estudou Arquitectura no Porto e cinema em Barcelona e Lisboa. Em 2003, publicou o seu primeiro livro de contos, *O Caderno Negro*. Frequentou o curso de Escrita para Argumentos de Longas Metragens da Gulbenkian/London Film School em 2006 [Lisboa]. *& etc* é o seu primeiro documentário. *A Mulher Morena* (2007), *A Fábrica* (2007), *& etc*



## «EX»

BETA SP, 54', 2007

### REALIZAÇÃO

MIGUEL CLARA  
VASCONCELOS

### GUIÃO

MIGUEL CLARA  
VASCONCELOS

### IMAGEM

SÉRGIO BRÁS  
D'ALMEIDA, AYA  
KORETZKY

### SOM

TIAGO MATOS

### MONTAGEM

CLÁUDIA SILVESTRE,  
ESTÚDIO TEATRO NÃO

### PRODUÇÃO

ANDAR FILMES

### CONTACTO

Andar Filmes  
info@andarfilmes.com

### SINOPSE

«EX» é um documentário sobre a ovniologia em Portugal. Tudo começou em Fátima, ou talvez antes, a verdade é que são muitos os que se dedicam à causa. Os OVNI's não são apenas manifestações da literatura e do cinema de Hollywood. Em Portugal, de Norte a Sul, muita gente procura vestígios e formas de comunicar com a vida inteligente extra-terrena. Recorrendo a uma simples câmara fotográfica ou através de detectores inventados pelo próprio ovniologista, passando horas na internet ou a observar os céus nocturnos, muitos são os investigadores amadores. Mas há também quem se dedique a este tema dentro da academia, através da pesquisa de arquivos históricos ou de métodos da psicologia clínica. O fenómeno existe e é vivido intensamente por estas pessoas. O documentário é sobre elas.

### NOTA DE INTENÇÕES

«EX» é um documentário sobre pessoas que se dedicam à investigação e observação de Extraterrestres em Portugal, embora não seja só isso. Portugal é um país que vive em conflito consigo mesmo desde a sua origem e é dinâmico nas suas crises e paradoxos. Dentro deste "motor histórico" estão as oposições intelectuais entre religião e ciência, fé e matemática, templos e laboratórios. Foi assim com o Infante D. Henrique, foi assim com Marquês de Pombal e é assim na actualidade. Fé e ciência, aparentemente antagónicos, parecem complementar-se quando se trata de observar manifestações de vida inteligente provenientes do Espaço. Extraterrestres, OVNI's e outras manifestações não explicáveis abundam em território português e chegou o momento de fazer o seu levantamento.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Lisboa em 1971. É realizador e produtor de cinema, Mestrado em Artes e Novas tecnologias (Universidade Europeia de Madrid), estudou Documentário no curso da Videoteca Municipal de Lisboa e no Instituto del Cine, em Madrid. Frequentou o curso de encenação programa criatividade e criação artística da Fundação Calouste Gulbenkian. *Instantes* (2007), *EX* (2007), *Corridas de Galgos* (2006), *Documento Boxe* (2005) Prémio melhor curta metragem portuguesa no 13º Festival Internacional de Curtas Metragens de Vila do Conde Prémio melhor documentário português em vídeo, Festival Caminhos do cinema Português XIII.



## 8 MULHERES SOBRE COMER, CHEIRAR, AGRICULTURA

MINI DV, 9'30", 2006

### REALIZAÇÃO

PEDRO GIL

### GUIÃO

PEDRO GIL

### IMAGEM

PEDRO GIL

### SOM

PEDRO GIL

### MONTAGEM

PEDRO GIL

### PRODUÇÃO

PEDRO GIL

### CONTACTO

pedrogil@mac.com

### SINOPSE

8 mulheres falam sobre memórias, ideias à volta dos cheiros e sabores da agricultura. Video que se insere dentro da série de vídeo-retratos de Pedro Gil, onde pessoas apresentam depoimentos ou uma acção sobre o tema.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em 1967 em Luanda, Angola. Formação em fotografia. Desde 2005 produz trabalhos utilizando o suporte vídeo, de onde se destacam: *30 Segundos, Avança, 8 Mulheres sobre Comer, Cheirar, agricultura, Mulheres sobre a Pornografia Paisagens Sonoras*

## A BAGAGEM

DVCAM, 87', 2006

### REALIZAÇÃO

REGINA GUIMARÃES  
E SAGUENAIL

### IMAGEM

SAGUENAIL, TIAGO  
AFONSO

### MONTAGEM

REGINA GUIMARÃES  
E SAGUENAIL

### SOM

RUI COELHO

### MÚSICA

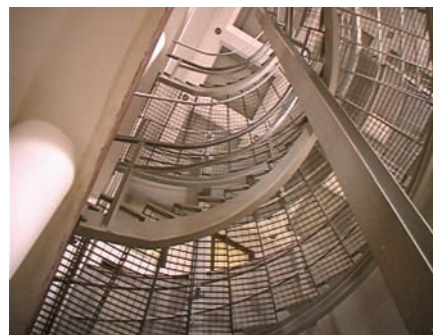
FERNANDO  
RODRIGUES

### PRODUÇÃO

HÉLASTRE

### CONTACTO

Hélastre  
helastre@clix.pt



### SINOPSE

A partir de depoimentos de estudantes de humanidades recém-licenciados, uma reflexão acerca das noções de "trabalho" e "emprego", tal como ecoam no Portugal de agora.

### NOTA DE INTENÇÕES

Uma reflexão sobre o devir dos licenciados em humanidades da FLUP e sobre o destino da sua "bagagem".

### BIOFILMOGRAFIA

Regina Guimarães. Porto 1957 Saguénail. Paris 1955 Vivem e trabalham no Porto desde 1975. Hélastre é o signo da sua obra comum. Escreveram livros e peças de teatro em parceria. Co-realizaram também obras de carácter documental, nomeadamente *Sabores, Dentro, O Nosso Caso, Ailleurs si j'y suis, Terra de Cegos, Antónia*.



© Mário Sousa

## A BALEIA BRANCA – UMA IDEIA DE DEUS

BETACAM, 53', 2007

### REALIZAÇÃO

JOÃO BOTELHO

### GUIÃO

JOÃO BOTELHO

### IMAGEM

JOÃO RIBEIRO

### SOM

FRANCISCO VELOSO

### MÚSICA

PAULO ABELHO,  
JOÃO ELEUTÉRIO

### MONTAGEM

VANESSA PIMENTEL

### PRODUÇÃO

AR DE FILMES

### CONTACTO

Ar de filmes

ardefilmesbordalo@sapo.pt;  
ardefilmesgeral@sapo.pt

### SINOPSE

A BALEIA BRANCA, UMA IDEIA DE DEUS A construção de Moby Dick no São Luiz Teatro Municipal. De que se trata? Navegar, ao sabor do vento dos acidentes, que me agitará consoante a direcção em que soprar, ao lado de um desesperado e corajoso grupo de teatro que se atreve a pôr em cena uma das maiores obras literárias da civilização ocidental: a narrativa demencial e desmedida, a aventura sangrenta e sagrada da caça a Moby Dick, a baleia branca, criada pelo génio de Herman Melville.

### NOTA DE INTENÇÕES

O que pretendo não é registar a peça "Moby Dick", mas filmar a sua génese, os pedaços da sua construção, onde pode ser tão poderoso a pancada de um malho sobre um prego dada por um carpinteiro de cena, o esboço do arquitecto ou a colocação de uma luz fechada num ponto para reforçar o olhar de um actor. É evidente que eu quero filmar quando as luzes da plateia se fecham e no palco os actores se iluminam ou as ovações dos espectadores e os olhos humedecidos dos actores que agradecem, mas quero sobretudo filmar o imenso trabalho que a isso conduz. Os erros, os desesperos, as angústias e os momentos mágicos do triunfo quando se alcança qualquer coisa perto da perfeição e ser didáctico como se deve ser num documentário, comentando os personagens como atrás descrevi, aclarando o mistério e permitindo uma viagem gloriosa aos espectadores a quem esta viagem se destina: os da televisão, que tanto gostam da narrativa como se apaixonam pela informação.

### BIOFILMOGRAFIA

João Botelho nasceu em Lamego em 1949. Estudou na Escola de Cinema do Conservatório Nacional. Foi crítico de cinema e fundador da revista *M*. Desenvolveu uma actividade importante como designer gráfico. Inicia-se na realização com 2 curtas-metragens para a RTP e o documentário de longa-metragem *Os Bonecos de Santo Aleixo* para a cooperativa Paz dos Reis. É autor de uma extensa obra de ficção, premiada em festivais de cinema nacionais e internacionais. Teve retrospectivas integrais da sua obra em Bergamo em 1996 e em La Rochelle em 1998. *Os Bonecos de Santo Aleixo* (1977), *Conversa Acabada* (1980), *Um Adeus Português* (1985), *Tempos Difíceis* (1987), *Três Palmeiras* (1994), *Tráfico* (1998), *Quem És Tu?* (2001), *A Mulher que Acreditava Ser Presidente dos Estados Unidos da América* (2003), *A Luz na Ria Formosa* (2005), *O Fatalista* (2005), *A Terra Antes do Céu* (2007)



## A CASA

MINIDV, 51', 2007

### REALIZAÇÃO

PAULO CARTAXANA

### GUIÃO

PAULO CARTAXANA

### IMAGEM

ANDRÉ COSTA

### SOM

RITA FEVEREIRO,  
HUGO ALVES

### PRODUÇÃO

PAULO CARTAXANA

### CONTACTO

Paulo Cartaxana  
pcartaxana@fc.ul.pt

### SINOPSE

A Casa de Sta Isabel (Seia, Serra da Estrela) é uma comunidade terapêutica para crianças, jovens e adultos necessitados de cuidados especiais. Ricardo tem 12 anos, é um recém-chegado à casa, e trava uma luta diária para ultrapassar os seus medos. Miguel, 30 anos, terminou a sua formação como carpinteiro e tenta adaptar-se a um emprego fora de casa. O dia-a-dia de uma comunidade singular.

### NOTA DE INTENÇÕES

*A Casa* é um filme sobre o dia-a-dia de uma comunidade de crianças, jovens e adultos necessitados de cuidados especiais, colaboradores e inúmeros voluntários de todo o mundo, que nela vivem e trabalham. Os seus medos, conquistas e fracassos. Viver a diferença como experiência enriquecedora.

### BIOFILMOGRAFIA

Terminou a Licenciatura em Cinema – Realização na Escola Superior de Teatro e Cinema em 2007. Trabalhou como assistente de realização em alguns filmes como *98 octanas* e *A Casa* é o seu filme de estreia como realizador.

## A CASA DO BARQUEIRO

DVCM, 61', 2003-2006

### REALIZAÇÃO

JORGE MURTEIRA

### IMAGEM

JORGE MURTEIRA

### SOM

JORGE MURTEIRA

### MONTAGEM

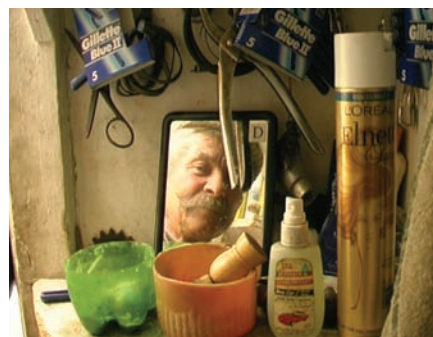
JORGE MURTEIRA

### PRODUÇÃO

MAGOO AUDIOVISUAIS

### CONTACTO

Stefania Sorrentino  
magooaudiovisuais@msn.com



### SINOPSE

Paulinho faz da barraca sobre o rio a sua casa improvisada. Entre as margens do Tejo é ele quem assegura a ligação. O filme acompanha o último Barqueiro durante quatro estações. No Inverno e no Outono, na Primavera e no Verão na mesa de sulipas, solitário. Agora já não há Barqueiro e a nova casa continua por estrear.

### NOTA DE INTENÇÕES

Interessava-me o que poderia acontecer, o imprevisto, na rotina improvisada e alterada com o passar das estações. Entretanto, fixava o dia a dia do guardador de margens, o que pensa, diz e faz, quem chega e parte ao lugar que tomou por sua casa. O final surpreendeu-nos.

### BIOFILMOGRAFIA

Jorge Murteira viveu em Cabo Verde, Luanda e Lisboa. Viajou por África e pela Ásia, onde filmou e fotografou. Tem 41 anos. Estudou Antropologia Social e Estudos Africanos. Promoveu documentários durante seis anos na Comissão dos Descobrimentos. Realizou *Rebelados no Fim dos Tempos*, o seu primeiro documentário, rodado em Cabo Verde em 2002. Produz e realiza vídeos institucionais e para exposições desde 2001. *Rebelados no Fim dos Tempos* (2002) *A Casa do Barqueiro* (2007).





## A CASA DON BOSCO

DVCAM, 44', 2006

### REALIZAÇÃO

MANUEL MONTEIRO GRILLO

### IMAGEM

MANUEL MONTEIRO GRILLO

### SOM

MANUEL MONTEIRO GRILLO

### MONTAGEM

MIGUEL COELHO

### PRODUÇÃO

FILMES DO TEJO

### CONTACTO

Filmes do Tejo  
filmesdotejo@filmesdotejo

### SINOPSE

Num pequeno orfanato no Sri Lanka convivem 100 rapazes que garantem a sua sobrevivência através de trabalho na agricultura. O orfanato não tem capacidade para dar abrigo à totalidade dos rapazes e a construção de um novo dormitório promete melhorar as condições de vida. Nesta viagem pela infância perdida, uma tradutora, Felicia, protege as crianças das perguntas mais difíceis e revela-se uma mãe sozinha que sacrificou a vida pelo filho.

### NOTA DE INTENÇÕES

São cerca de 100 crianças que partilham dormitório, refeitório, escola e brincadeiras. Têm todas em comum um passado que os tratou mal, a maioria não tem pai, muitos também não têm mãe. Muitos deles já viveram na rua, a roubar ou a pedir, alguns foram abusados, a maioria deles não tem ninguém no mundo, ninguém senão o lugar onde vivem e os rapazes com quem partilham o dia a dia. O orfanato chama-se "Don Bosco's Boys Home". Encontrei este lugar na sequência do *tsunami* que destruiu grande parte do sudoeste asiático no final do ano 2004. Muito antes do *tsunami* atingir a costa deste país havia crianças que conheciam sentimentos – abandono, infelicidade e desespero, em tudo idênticos aos que os afectados por esta catástrofe conhecem agora. Estas 100 crianças juntam-se todas num pequeno orfanato, 100 rapazes cujas vidas são um exemplo para o país em recuperação. Procuo através deste documentário encontrar a força, a esperança e a felicidade que aqui parece possível para todos nós.

### BIOFILMOGRAFIA

Licenciou-se em Economia em Boston, e mais tarde tirou um curso de cinema em Los Angeles. Trabalhou em Timor Leste logo após a independência, e chegou ao Sri Lanka pouco depois do *tsunami* que atingiu o sudoeste asiático em 2004. Em 2005 publicou o livro *Depois do Tsunami* e realizou o documentário *A Casa Don Bosco. A Casa Don Bosco; In Between Walls* (2004); *Lighting Love* (2004).



## A FESTA

BETACAM, 48', 2006

### REALIZAÇÃO

JOANA DA CUNHA  
FERREIRA

### GUIÃO

JOANA DA  
CUNHA FERREIRA

### IMAGEM

JOÃO RIBEIRO

### SOM

OLIVIER BLANC

### MONTAGEM

JOANA FIGUEIREDO,  
VASCO PIMENTEL,  
RICARDO MESQUITA

### PRODUÇÃO

FILMES DO TEJO

### CONTACTO

Filmes do Tejo  
filmesdotejo@filmesdotejo

### SINOPSE

"Acordem! O nosso patriarca chama-nos! Temos que ser verdadeiros com o Espírito de Dom Francisco, a nobreza das suas origens, a vida exemplar que levou, o seu trabalho."

Panfleto distribuído à família na festa da subida ao trono e Chachá VIII, Mitó Honoré Julião de Souza. Ajudá, República do Benim, 1995 Francisco Félix de Souza, Chachá I, morreu nonagenário em Ajudá, no ano de 1849, rodeado de uma extensíssima família de várias mulheres, filhos, filhas e corte. A sua fama como traficante de escravos já tinha atingido tais proporções que os abolicionistas ingleses acreditaram que, com a morte de Souza, acabaria o tráfico de escravos. Em 2004, Francisco Félix de Souza faria 250 anos.

Em Ajudá, onde Francisco se instalou e enriqueceu, os mortos não são considerados mortos, vivem ao nosso lado enquanto quisermos. Ali, como aqui, enquanto houver quem nos recorde continuamos a *ser* e a nossa história a *crescer*. Falando-se de Francisco, Francisco está, Francisco é. Mais de 150 anos depois Francisco será também o que quiserem que ele seja.

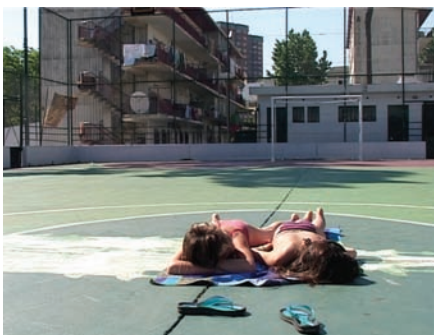


### NOTA DE INTENÇÕES

Este é um filme sobre a História e as suas incongruências. E também um filme sobre a memória, a imensa distância que nalguns casos vai da *memória-histórica* à *memória-efabulada*. De como a primeira alicerça o que somos e a segunda nos salva.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasce em 1975. Tira o curso de Realização e Montagem na Panico Film School-London e o Curso Documentário da Videoteca de Lisboa. *Atelier Nuno Teotónio Pereira* (2004). Co-realização com Catarina Portas *As invisíveis* (2003).



## À FLOR DA PELE

BETACAM, 64', 2006

### REALIZAÇÃO

CATARINA MOURÃO

### IMAGEM

JOÃO RIBEIRO

### SOM

CATARINA MOURÃO

### MONTAGEM

CATARINA MOURÃO

### PRODUÇÃO

LARANJA AZUL

### CONTACTO

Laranja Azul  
 laranjazul@mail.telepac.pt

### SINOPSE

...rapazes e raparigas a crescer a lutar...crianças que parecem adultos, adultos que parecem crianças.... Um país, mergulhado na recessão e apatia, à espera da vitória da selecção. Mas no fim nada mudou e a vida continua...

### NOTA DE INTENÇÕES

O Campeonato Europeu de Futebol estava a decorrer. Todos os olhos estavam postos em cima dos estádios, jogadores e desafios. Decidi desviar ligeiramente o meu olhar, e perceber o que se estava a passar ao lado dos estádios, fora das televisões: rapazes e raparigas a crescer, a lutar, crianças a parecerem adultos, adultos a comportarem-se como crianças, um país mergulhado na recessão e apatia à espera da vitória da selecção portuguesa para aconchegar o ego... mas no fim nada mudou e a vida continuou...

### BIOFILMOGRAFIA

Lisboa 1969. Realizadora e professora no curso de Som e Imagem da ESAD-Caldas da Rainha. Licenciada em Direito pela Faculdade de Direito de Lisboa, completa o Mestrado em Cinema [Master of Arts with Commendation] pelo departamento de Cinema da Universidade de Bristol, Inglaterra, em 2002. *A Minha Aldeia já não Mora aqui* (2006) – Prémio do JÚRI FICC [Federação Internacional dos Cineclubes] no Festival Caminhos do Cinema Português, Abril 2007. *À Flor da Pele* – Prémio Melhor Filme da Competição Internacional do Forum de Documentário de Belo Horizonte, Brasil. *Malmequer-Bem-me-quer ou o Diário de uma Encomenda* (2004). Estreia em Portugal no II Doc Lisboa, Culturgest Outubro 2004. *Desassossego* (2002-2004).

Prémio "Melhor Produção" e "Melhor Fotografia" no doclisboa, Festival Internacional de Documentário de Lisboa, Junho 2002. Estreia comercialmente em cópia 35 mm em Maio de 2004 em Lisboa e no Porto. *Máscaras* (2001), em co-realização com Catarina Alves Costa. *A Dama de Chandor* (1998) – Prémio Melhor obra Documental– prémio António Reis Menção Honrosa da Federação Nacional de Cineclubes nos IX Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta, Novembro 1998; Prémio Melhor Argumento no 8.º Festival Internacional de Filme Etnográfico de Belgrado; Prémio Revelação "Prémio Aurélio Paz dos Reis" de 1998 concedido pelo MC/ICAM *O Porto*; (1998) *Fora de Água* (1997).



## A ILHA DA BOA VIDA

BETACAM, 25', 2006

### REALIZAÇÃO

MERCÊS GOMES

### GUIÃO

MERCÊS GOMES

### IMAGEM

MERCÊS GOMES

### SOM

MERCÊS GOMES

### MONTAGEM

MERCÊS GOMES

### PRODUÇÃO

UTOPIA FILMES

### CONTACTO

Utopia Filmes  
geral@utopiafilmes.com;  
secrem@gmail.com

### SINOPSE

Em Bombaim a rua é a casa dos seus habitantes: os inactivos, os que apesar de cercados tentam fugir, os que continuam a voltar. Neste documentário descobrimos as cenas da vida diária de Bombaim. Ao longo de um período de 24 horas de pura sensibilidade: madrugada, manhã, tarde, anoitecer, noite e novamente amanhecer. Sequência de fotografias em *time-lapse*, acompanhadas de som ambiente, retratam cenas do quotidiano de Mumbai e dos seus habitantes.

### BIOFILMOGRAFIA

Mercês Tomaz Gomes nasce em Lisboa em 1977. Licenciou-se em arquitectura em 2000. Em 2002 ingressa no curso de cinema e televisão da European Film College, Ebeltoft, Dinamarca. Em 2003 realiza, filma e monta uma curta metragem *Breve História do Vento* baseada numa experiência técnica em fotografia/35mm para a qual recolhe os apoios da Nordisk Film, Kodak Denmark e Zentropa Production e que mais tarde seria exibida na Kultur Huset (casa da cultura) numa mostra de filmes de estudantes, e Byen Lys em Copenhaga. Em 2004 vive em Bombaim/Mumbai, Índia, onde realiza um estágio no canal de televisão Mtv India como assistente de produção no sector de "promos". Em Setembro de 2004, com apoio da Kodak Portuguesa e Phat Phish Films (Mumbai) filma um documentário sobre a cidade de Bombaim, *A Ilha da Boa Vida. Breve História do Vento* [Realização, Fotografia e Montagem]



## A TERRA ANTES DO CÉU

BETACAM, 63', 2007

### REALIZAÇÃO

JOÃO BOTELHO

### GUIÃO

JOÃO BOTELHO

### IMAGEM

JOÃO RIBEIRO

### SOM

FRANCISCO VELOSO

### MONTAGEM

VANESSA PIMENTEL

### PRODUÇÃO

AR DE FILMES

### CONTACTO

Ar de filmes

ardefilmesbordalo@sapo.pt;  
ardefilmesgeral@sapo.pt

### SINOPSE

Do que se trata? Filmar um encontro de artistas para celebrar o génio do escritor. Filmar a criação da música de alguns compositores contemporâneos que se inspiraram nos seus textos mágicos ou as passagens do *Reino Maravilhoso* de Torga. E filmar a alma das pedras e dos montes e o coração e os olhos dos homens e dos animais do mundo que Torga inventou, desafiando-nos a todos nós e desafiando o próprio Deus.

### NOTA DE INTENÇÕES

Um mundo terreno em que a vida é definitivamente maior do que os céus e, por isso, se tornou muito maior do que o país que o engendrou. É que só um português genial nos podia ensinar que "o universal é o local sem paredes."

### BIOFILMOGRAFIA

João Botelho nasceu em Lamego em 1949. Estudou na Escola de Cinema do Conservatório Nacional. Foi crítico de cinema e fundador da revista *M*. Desenvolveu uma actividade importante como designer gráfico. Inicia-se na realização com 2 curtas-metragens para a RTP e o documentário de longa-metragem *Os Bonecos de Santo Aleixo* para a cooperativa Paz dos Reis. É autor de uma extensa obra de ficção, premiada em festivais de cinema nacionais e internacionais. Teve retrospectivas integrais da sua obra em Bergamo em 1996 e em La Rochelle em 1998. *Os Bonecos de Santo Aleixo* (1977) *Conversa Acabada* (1980). *Um Adeus Português* (1985) *Tempos Difíceis* (1987) *Três Palmeiras* (1994) *Tráfico* (1998). *Quem És Tu?* (2001) *A Mulher que Acreditava Ser Presidente dos Estados Unidos da América* (2003) *A Luz na Ria Formosa* (2005). *O Fatalista* (2005) *A Terra Antes do Céu* (2007).



## ALDA

DVCAM, 20'30", 2006

### REALIZAÇÃO

MIGUEL COELHO

### GUIÃO

MIGUEL COELHO

### IMAGEM

MIGUEL COELHO

### MONTAGEM

RUI TOMÁS

### SOM

ADRIANA BOLITO,

CLÁUDIA RITA

OLIVEIRA, ISABEL

DIAS MARTINS, JOANA

PINHO NEVES,

LEONOR NOIVO, ROSA

BRANCA ALMEIDA E

TIAGO PINTO LEÃO

### PRODUÇÃO

FCG (FUNDAÇÃO

CALOUSTE

GULBENKIAN)

### CONTACTO

Miguel Coelho

m\_coelho@netc.pt;  
mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

Alda é sócia de uma cantora famosa. Alda é uma mulher original.

### BIOFILMOGRAFIA

(Leiria, 1976)

Concluiu a licenciatura em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa, especializando-se em cinema. Frequentou também formações em teatro e fotografia. Em 2001 co-realizou o documentário *Um Olho para Ver, o Outro para Sentir*. Trabalhou na recuperação de arquivos televisivos. É professor na escola António Arroio e montador de filmes.

## ARQUITECTURA DE PESO

DVCAM, 24', 2007

### REALIZAÇÃO

EDGAR PÊRA

### GUIÃO

EDGAR PÊRA

### IMAGEM

PAULO ABREU

### SOM

PEDRO PESTANA

### MONTAGEM

TOMÁS BALTAZAR

### PRODUÇÃO

PERIFERIA FILMES

### CONTACTO:

Periferia Filmes  
rita@periferiafilmes.com

### SINOPSE

Respondendo ao desafio da Trienal de Arquitectura de Lisboa, o último filme – provocação de Edgar Pêra mostra quatro grandes obras públicas que "projectaram" Portugal na Europa: o Centro Cultural de Belém – onde há 14 anos Portugal presidiu à C.E.E.; o Parque da Nações – Palco da Expo '98; Os Estádios de Futebol – para o Euro2004; e a Casa da Música – originalmente concebida para o Porto Capital Europeia da Cultura 2001. Recorrendo a imagens de arquivo e à música de Nel Monteiro, *Arquitectura de Peso* é o resultado do confronto de um "tempo de antena musical popular" com o documentário de propaganda de arquitectura do Estado.

### NOTA DE INTENÇÕES

Fazer um filme a partir de material de arquivo é um desafio que remete, de imediato, para o território do imprevisto e do inesperado. Como identificar uma estética que unifique materiais cravejados de logótipos, textos de rodapé e outras excrecências visuais?



### BIOFILMOGRAFIA

Em 1981 abandona o 4º Ano da Faculdade de Psicologia de Lisboa para ingressar no curso da Escola Superior de Cinema do Conservatório de Lisboa, que termina em 1984. Começa então a escrever ficções para cinema, tv, rádio, imprensa e publicidade. Até 1990 realiza sobretudo filmes-video-clip e programas de rádio. No princípio desse ano estreia no Fantaspporto a sua primeira curta-metragem oficial, rodada nas ruínas do Chiado. Desde então continua a filmar em diferentes formatos (video e filme) para diferentes meios (cinema, televisão, instalações e espectáculos), viajando entre o vanguardismo e a tradição popular. *A Cidade de Cassiano* (1991) – Grande Prémio da Biennale International du Film D'architecture 1991. *Vida & Obra de Cassiano Branco* (1991); *O Trabalho Liberta?* (1993) – Prémio Ensaio Fest. Film D'Art Paris Pompidou 1993. *25 de Abril Aventura Democrática* (2000) – Prémio do Público, Festival Caminhos do Cinema Português, Coimbra;

Prémios RTP e especial do Júri, Ovar Video; Prémio RTP e Grande Prémio, Festival Internacional Malaposta. *O Homem-Teatro* (2001) – Festival de Locarno 2002. *És a Nossa Fé* (2004) – Grande Prémio da Lusofonia, Festival Cinema e Desporto Lisboa 2006. *Impending Doom* (2006). *Movimentos Perpétuos, Cine-Tributo a Carlos Paredes* – Prémio Melhor Longa-Metragem Portuguesa; Prémio Melhor Fotografia para filme Português; Prémio do Público para Melhor Longa-Metragem; Prémio Lusofonia, Festival Espinho.



## AS DUAS FACES DA GUERRA

DVCAM, 100', 2007

### REALIZAÇÃO

DIANA ANDRINGA,  
FLORA GOMES

### GUIÃO

DIANA ANDRINGA,  
FLORA GOMES

### IMAGEM

JOÃO RIBEIRO

### SOM

ARMANDA CARVALHO

MÚSICA ORIGINAL

– FLORA GOMES

E GRUPO TEATRAL

“OS FIDALGOS”

### MONTAGEM

BRUNO CABRAL

### PRODUÇÃO

LX FILMES

### CONTACTO

LX Filmes

lxfilmes@hotmail.com

### SINOPSE

Luta de libertação para uns, guerra de África para outros: o conflito que, entre 1963 e 1974, opôs o PAIGC às tropas portuguesas é visto, desde logo, de perspectivas diferentes por guineenses e portugueses. Mas não são essas as únicas “duas faces” desta guerra: mais curioso é que, para lá do conflito, houve sempre cumplicidade: “não fazemos a guerra contra o povo português, mas contra o colonialismo”, disse Amílcar Cabral, e a verdade é que muitos portugueses estavam do lado do PAIGC. Não por acaso, foi na Guiné que cresceu o movimento dos capitães que levaria ao 25 de Abril. De novo duas faces: a guerra termina com uma dupla vitória, a independência da Guiné, a Democracia para Portugal. É esta “aventura a dois” que queremos contar, pelas vozes dos que a viveram.

### NOTA DE INTENÇÕES

Compreender como uma guerra pôde tornar próximos dois povos que se desconheciam, como de um confronto armado pode nascer uma amizade. E a cumplicidade entre gente que se enfrentou de armas na mão.

### BIOFILMOGRAFIA

Diana Andringa:  
*A Década das Vacas Magras* (1979);  
*Iraque, o País dos Dois Rios* (1985);  
*O Caso Big Dan's, Violação numa Comunidade Portuguesa* (1993);  
*Vergílio Ferreira: Retrato à Minuta; Corte de Cabelo: História de Amor; Lisboa, anos 90; Fonseca e Costa: A Descoberta da Vida, da Luz e da Liberdade, também; David Mourão-Ferreira: Retrato com Palavras; Rómulo de Carvalho e o seu amigo António Gedeão* (1996);  
*António Ramos Rosa: Estou Vivo e Escrevo Sol; Jorge de Sena: uma fiel Dedicação à honra de estar vivo; José Rodrigues Miguéis: um homem do povo na história da República* (1997);  
*China, 1999: Retrato em Movimento*. (1999);  
*Em Demanda do Grão-Cataio ou Reinos do Tibete* [co-autoria de Alfredo Caldeira];  
*Da Matemática como Arte da Diplomacia; Observatório de Pedra* (2001).

*Timor-Leste: O Sonho do Crocodilo* (2002);  
*Era uma vez um Arrastão* (2005); *Este é o nosso Sangue, a Nossa Vida* (2005);  
*Retorno ao País do Crocodilo* (2006);  
Flora Gomes:  
*Nha fala* (2002);  
*Po di sangui* (1996);  
*A Máscara 1995, Os Olhos Azuis de Yonta* (1992), *Mortu nega* (1987).



## ASSEMBLEIA

DVCAM, 26', 2006

### REALIZAÇÃO

LEONOR NOIVO

### GUIÃO

LEONOR NOIVO

### IMAGEM

LEONOR NOIVO

### SOM

CLÁUDIA RITA  
OLIVEIRA, FILIPA  
SEREJO, ISABEL DIAS  
MARTINS, MIGUEL  
COELHO E JOANA  
PINHO NEVES

### MONTAGEM

FILIPA GAMBINO

### PRODUÇÃO

FCG (FUNDAÇÃO  
CALOUSTE  
GULBENKIAN)

### CONTACTO

Leonor Noivo  
leonornoivo@hotmail.com;  
mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

Seguindo o *Zelador do Palácio*, percorremos os corredores do edifício da Assembleia da República e conhecemos, assim, uma outra "assembleia".

### NOTA DE INTENÇÕES

A partir do *workshop* dos Ateliers Varan na Fundação Calouste Gulbenkian, surgiu a ideia de um documentário sobre os trabalhadores de uma instituição. Interessavam-me as "regras" e as "formalidades"; interessavam-me os contrastes sociais e os diferentes níveis de entendimento dentro do mesmo local de trabalho. Encontrei, assim, na Assembleia da República, uma possível tradução dessa procura. A Assembleia é o local onde diariamente são discutidas as leis do país. Neste filme, entramos pela porta lateral do edifício, com as pessoas que aí diariamente trabalham, enquanto lá em cima, no Plenário, os políticos continuam o debate.

### BIOFILMOGRAFIA

Cascais, 1976. Estudou Arquitectura e Fotografia, antes de ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde se especializou em Montagem e Realização. Desde 1999, é anotadora e assistente de realização em filmes de ficção e documentários, tendo trabalhado com João Botelho, José Nascimento, Rui Simões, Pedro Caldas, Sol de Carvalho e Christine Reeh, entre outros. *Macau Aparte* (2001); *Salitre* (2005); *Inside Out* (2005); *Assembleia* (2006); *Aeroporto* (2006); *Excursão* (2006).





## BALAOU

DVCM, 77', 2007

### REALIZAÇÃO

GONÇALO TOCHA

### GUIÃO

GONÇALO TOCHA

### IMAGEM

GONÇALO TOCHA

### SOM

DÍDIO PESTANA,  
ANDRÉ NETO

### MONTAGEM

GONÇALO TOCHA

### CONTACTO:

Gonçalo Tocha  
gtocha.filmz@gmail.com;  
balaou.film@gmail.com

### SINOPSE

"Faz agora sete meses que a Blé, minha mãe, morreu. Estou em frente do mar de São Miguel nos Açores, a terra da família distante. Encontro a tia-avó Maria do Rosário, 91 anos, à procura do seu momento para partir. Fala-me de Deus. À sua volta, os bebés nascem. Todos passam pelo mar da ilha, negro, vulcânico. É aqui que encontro a Florence e o Beru, um casal francês que todos os anos cruza o Atlântico no Balaou, um barco à vela. Convidam-me a continuar a viagem com eles. Mando fora o bilhete de avião e faço-me ao mar alto. Dividido em três momentos e oito lições, *Balaou* é uma viagem para aceitar o esquecimento das coisas."

### NOTA DE INTENÇÕES

Mãe Blé, Voltei ao mar de S. Miguel, Açores. O mar da infância. Fiz o mesmo percurso que tu farias, se não tivesses partido. Tenho uma nova missão, agora sem dor, a doença já passou. Quero saber o que é olhar através de ti. Utilizei a câmara para agarrar as coisas, a tia-avó Maria do Rosário de 91 anos como actriz, a encenação da morte, o estar aqui e imaginar o *outro mundo*. Agora é simples. Estou numa ilha, e tu és o mar.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Lisboa. Licenciado com Pós-Graduação em Língua Cultura Portuguesa (2003). Criador e Fundador em 1999 do NuCiVo (Núcleo de Cinema e Vídeo da Universidade de Lisboa), onde exerceu actividade enquanto programador/ produtor/realizador de cinema e vídeo na área do activismo político. Responsável pela formação intensiva em Vídeo Documental "Oficina do Olhar", na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Músico e compositor. Membro fundador dos Lupanar, banda de música urbana portuguesa, do duo Tochapestana. *Balaou; Bye, Bye my Blackbird* (2006).



## BALLAD OF TECHNOLOGICAL DEPENDENCY

MINIDV, 33', 2007

### REALIZAÇÃO

CLÁUDIA TOMAZ

### IMAGEM

CLÁUDIA TOMAZ

### SOM

CLÁUDIA TOMAZ

### MONTAGEM

CLÁUDIA TOMAZ

### PRODUÇÃO

CLÁUDIA TOMAZ

### CONTACTO

Cláudia Tomaz  
claudiatomaz05@yahoo.com

### SINOPSE

Computadores, internet e telemóveis introduziram um novo estilo de vida e mudaram as relações humanas. *Ballad of Technological Dependency* é um documentário íntimo explorando relações entre pessoas e tecnologia. O filme é composto por 4 retratos de pessoas que falam, põem em acção, improvisam as suas histórias, questionam...

### NOTA DE INTENÇÕES

O título é inspirado no livro da fotógrafa Nan Goldin (*Ballad of Sexual Dependency*). O filme começou por ser uma pesquisa para uma longa metragem e tornou-se um projecto independente. As pessoas que retratei são amigos de Filadélfia, EUA. O processo era minimal: começávamos por conversar e definir alguns temas/relatos como ponto de partida. Um único décor. Sem equipa. O momento de filmar é baseado em improvisação, como um dueto. Uma pessoa à frente da câmara e eu. O resultado dessa relação é esta balada. Este filme é ainda um *work-in-progress*, outros retratos se seguirão...

### BIOFILMOGRAFIA

Formada em Comunicação e Cinema, pela Universidade Nova de Lisboa, Cláudia Tomaz é realizadora, argumentista, montadora, fotógrafa, professora, designer. Desde 95 realizou várias longas e médias metragens premiadas. *Noites* recebeu o prémio da Semana da Crítica no Festival de Veneza em 2000, *Nós* recebeu o prémio Bocallino no Festival de Locarno. Entre prémios e nomeações, os seus filmes estiveram presentes em vários festivais internacionais de cinema. Criou recentemente HolonFilmLAB, um projecto multidisciplinar para pesquisa, produção de filmes e formação artística. *Ballad of technological dependency* (2007); *Subliminal* (2006); *Cantai cantigas* (2006); *Nós* (2003); *Noites* (2000); *Procura-se Personagem* (2001); *Desvio*, (1997); *Zénith* (1996); *Olhos Claros* (1995).



## BEIRAS

MINIDV, 52', 2007

### REALIZAÇÃO

VERÔNICA CASTRO

### GUIÃO

VERÔNICA CASTRO

### IMAGEM

HELENA S. INVERNO

### SOM

MARGARIDA MESTRE

### MONTAGEM

HELENA S. INVERNO ,  
VERÔNICA CASTRO

### PRODUÇÃO

CASA BRANCA  
& VOLANTE

### CONTACTO

Casa Branca  
volantenow@yahoo.com

### SINOPSE

Muitos europeus do Norte, atraídos pela beleza das pequenas vilas e dos refúgios montanhosos, chamam à sua casa, ao seu sonho, Beiras. Um doce, e por vezes absurdo, encontro entre estrangeiros e portugueses residentes na região centro de Portugal.

### NOTA DE INTENÇÕES

Investigação do fenómeno migratório e das relações de identidade entre portugueses e estrangeiros residentes nas serras do centro de Portugal. *Beiras* procura desvendar os sonhos, as fugas, a coragem e o desejo de maior qualidade de vida dos que deixam para trás o seu local de origem.

### BIOFILMOGRAFIA

*Return to Sender* (2002); *Lullaby* (2006); *Fuga em Mim Menor* (2006); *SexyMF* (2007); *Beiras*.



## BLIND RUNNER – AN ARTIST UNDER SURVEILLANCE

BETA SP, 58', 2007

### REALIZAÇÃO

LUI ALVES DE MATOS

### GUIÃO

LUI ALVES DE MATOS

### IMAGEM

LUI ALVES DE MATOS,  
PAULO ABREU

### SOM

HUGO ALVES

### MONTAGEM

HUGO SANTIAGO,  
LUI ALVES DE MATOS

### PRODUÇÃO

AMATAR FILME

### CONTACTO

Amatar Filmes  
luis.alves.matos@clix.pt

### SINOPSE

Neste filme um artista está sob vigilância 24 horas por dia. Através de uma circulação contínua de imagens e sons, o espectador torna-se um cúmplice e uma testemunha presente de todos os seus movimentos. Neste processo, interrogamo-nos não só sobre a razão desta perseguição feita ao artista, mas também sobre o significado e natureza do seu trabalho.

### NOTA DE INTENÇÕES

O trabalho do artista João Louro foi o ponto de partida para este filme. Interessaram-me sobretudo as suas preocupações sobre o excesso visual que nos rodeia, em que contrapõe o obscurecimento e a imagem mental como resposta crítica à indiferenciação do visível. Numa sociedade imersa nas suas próprias imagens, procurei reflectir não só sobre a circulação e origem dessas mesmas imagens, mas também sobre os diversos suportes em que, hoje em dia, essas imagens são difundidas. Não estaremos todos sob vigilância? Quem vigia quem e o quê?

### BIOFILMOGRAFIA

Luis Alves de Matos (1962) vive e trabalha em Lisboa. Licenciado em Realização pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 1999 foi premiado nos Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta com o filme *A Fazer o Mal*. Em 2001 funda a produtora Amatar Filmes. *Mário Eloy, O Pintor em Fuga* (1997); *A fazer o mal* (1999); *Últimos Dias* (2001); *João Penalva – Personagem e Intérprete* (2001); *Ana Hatherly – A mão inteligente* (2002); *Fernanda Fragateiro – Lugares Perfeitos* (2003); *A Praça* (2004); *Fiat Lux* (2005); *Lost in Art – Looking for Wittgenstein* (co-d), (2007); *Blind Runner – An Artist Under Surveillance* (2007).

## CANTAI CANTIGAS

10V CAM, 50', 2006

### REALIZAÇÃO

CLÁUDIA TOMAZ

### IMAGEM

CLÁUDIA TOMAZ

### SOM

NUNO CARVALHO

### MONTAGEM

CLÁUDIA TOMAZ

### PRODUÇÃO

CLÁUDIA TOMAZ

### CONTACTO

Cláudia Tomaz  
claudiatomaz05@yahoo.com

### SINOPSE

Trás-os-Montes. Duas viagens, verão e inverno, à procura de pessoas e cantigas. Bruno, 8 anos, 'canta com as cassetes'. Deolinda, 'anda com as vacas' e mostra o cemitério da aldeia que "tem muito que ver". Ti Ana, de 90 anos, canta cantigas ao lume, com as vizinhas que pedem 'cantai outra!', cantigas de tradição oral, ensinadas pela avó, que contam histórias trágicas que por vezes lembram Shakespeare.



### NOTA DE INTENÇÕES

Filmei *Cantai Cantigas* em Trás-os-Montes em 1999 mas só o terminei em 2006. Sempre pensei que iria voltar lá um dia. O que filmei era para ser apenas o primeiro passo na pesquisa, não o filme, mas nunca voltei. Foi um projecto a que me dediquei, por isso, uns anos mais tarde, decidi olhar o material que tinha, tentando ver apenas o que estava nas imagens. Fiquei surpreendida como as coisas faziam sentido, a minha afeição e respeito pelas pessoas que filmei transparecia nas imagens e descobri nelas ligações internas. E eu podia ouvir aquelas cantigas sempre... há qualquer coisa de primordial e essencial nelas, na maneira como as pessoas vivem e se relacionam com o espaço, o tempo, a Natureza, o fogo, as histórias cantadas...

### BIOFILMOGRAFIA

Formada em Comunicação e Cinema, pela Universidade Nova de Lisboa, Cláudia Tomaz é realizadora, argumentista, montadora, fotógrafa, professora, designer. Desde 95 realizou várias longas e médias metragens premiadas. *Noites* recebeu o prémio da Semana da Crítica no Festival de Veneza em 2000, *Nós* recebeu o prémio Bocallino no Festival de Locarno. Entre prémios e nomeações, os seus filmes estiveram presentes em vários festivais internacionais de cinema. Criou recentemente HolonFilmLAB, um projecto multidisciplinar para pesquisa, produção de filmes e formação artística. *Ballad of technological dependency* (2007); *Subliminal* (2006); *Cantai cantigas* (2006); *Nós* (2003); *Noites* (2000); *Procura-se Personagem* (2001); *Desvio*, (1997); *Zénith* (1996); *Olhos Claros* (1995).



## CONCIERGES

BETA SP, S2, 2005

### REALIZAÇÃO

ANDREIA BARBOSA

### GUIÃO

ANDREIA BARBOSA

### IMAGEM

JOÃO RIBEIRO

### SOM

YOLANDE DECARSIN,  
SOPHIE LAUMONDAIS

### MONTAGEM

CHRYSTEL  
DEWYNTHYR

### PRODUÇÃO

FADO FILMES

### CONTACTO

Fado Filmes  
fadofilmes@mail.telepac.pt

### SINOPSE

*Concierges* propõe uma imersão rotina de três porteiras portuguesas a trabalhar em Paris. Todos os aspectos da vida quotidiana das personagens são submetidos ao olhar da objectiva: tarefas diárias, relações com os locatários, questões burocráticas, tempos livres, discussões à mesa, conflitos. Os instantes de rotina destas três mulheres funcionam como pinceladas de um retrato da profissão de porteira e da comunidade emigrante à qual, em França, mais facilmente se associa essa profissão: a portuguesa. Ser porteira condiciona a visão que estas mulheres têm do país de acolhimento, assim como os seus projectos de vida; por outro lado, ter uma porteira portuguesa condiciona a vida de prédio e de bairro em Paris. É nesta alquimia, nesta dependência, que vem ancorar-se o projecto *Concierges*.

### NOTA DE INTENÇÕES

É evidentemente falso que "todas as portuguesas são porteiras", como anunciam as inúmeras anedotas sobre a comunidade portuguesa em Paris. Mas as estatísticas confirmam o estereótipo que envergonha muitos dos seus membros: as portuguesas trabalham frequentemente nos chamados "serviços a particulares", e muitas entre elas tornam-se "concierges". A realizadora deste filme, uma portuguesa a viver em Paris há quase um ano, teve a oportunidade de contactar com o forte estereótipo acima descrito e com algumas das mulheres sobre as quais ele recai. Conheceu gente com histórias de vida notáveis e que desempenham o papel de verdadeiras mediadoras no contexto do prédio no qual trabalham. E descobriu a riqueza de um microcosmos tal que um prédio parisiense – onde as pequenas coisas de todos os dias falam com eloquência de relações de poder, de solidão urbana, de solidariedade informal, de choques e cumplicidades entre culturas.

### BIOFILMOGRAFIA

*Eunice Encena* (2006);  
*Guérison* (2004);  
*O Monge que ri* (2002)  
*Irene* (2001)

## DE LÁBIOS PINTADOS

MINIDV, 25'51", 2006

### REALIZAÇÃO

NUNO ALBERTO

### GUIÃO

JOÃO MIRANDA

### IMAGEM

NUNO ALBERTO

### SDM

JOÃO MIRANDA

### MONTAGEM

NUNO ALBERTO,

JOÃO MIRANDA

### CONTACTO

nunomendes\_24@hotmail.com;  
juhomiranda@gmail.com

### SINOPSE

Quando se fala em travesti, a maioria das pessoas não imagina as diferenças que podem existir para além do conceito do "homem que se veste de mulher". Assim, existem grandes clivagens entre os que fizeram a operação de mudança de sexo e os que a não fizeram; entre os que se prostituem e os que não o fazem; entre os que sobem ao palco de forma profissional e os que se servem do palco para o engate e para a brincadeira. Para além de outras diferenças mais pequenas e subtis.



### NOTA DE INTENÇÕES

Pretende-se mostrar que existem diferentes motivações que levam à prática do travestismo, e que, dentro deste universo, há vivências muito diferentes. Em comum, "apenas" o facto de as pessoas viverem divididas entre dois mundos distintos e quase sempre estanques entre si, o que leva a uma dualidade de difícil equilíbrio.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Moçambique em 1978, mas foi em Portugal que cresceu desde os 3 anos de idade. É finalista do curso de Cinema, Vídeo e Comunicação Multimédia da Universidade Lusófona, em Lisboa. Frequentou diversos *workshops* de Cinema e Fotografia, nomeadamente sob a orientação de Luís Branquinho, e um curso de Design Gráfico. *O Nódoa* (2005); *De Lábios Pintados*; *Super Radical* (2007); *Matrioshka* (2006); *Mais um LP* (2007).





## DIFERENÇAS

DV CAM, 56', 2005/06

### REALIZAÇÃO

NENI GLOCK

### GUIÃO

NENI GLOCK

### IMAGEM

NENI GLOCK

### SOM

NENI GLOCK

### MONTAGEM

NENI GLOCK

### PRODUÇÃO

NENI GLOCK,  
TAMARINDO  
PRODUÇÕES

### CONTACTO

Neni Glock  
neniglock@netcabo.pt

### SINOPSE

Uma visão desdramatizada humana e emocionante, que ressalta as potencialidades de algumas personagens. E a superação das dificuldades que as determinam dependentes para as necessidades mais básicas e elementares da vida.

### NOTA DE INTENÇÕES

A princípio, como documentarista, a curiosidade fez-me querer ver mais de perto como é o dia a dia de uma comunidade de pessoas portadoras de paralisia cerebral. No contacto com eles, muito mais que as diferenças, percebi as semelhanças entre todos os seres humanos, sejam quais forem as suas condições, os mesmos anseios, esperanças, frustrações e alegrias. A diferença está numa cadeira de rodas.

### BIOFILMOGRAFIA

Neni Glock nasceu em Curitiba, Estado do Paraná, Brasil, em 1954. Trabalhou como repórter de imagem para o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) em Curitiba, durante 5 anos. Reside em Portugal desde o final de 1990. Fotógrafo profissional há mais de 20 anos, colabora com revistas nacionais e internacionais em reportagens editoriais de decoração e retratos. Realizou alguns programas para a televisão, vídeos clips e *making ofs* de publicidades. *Rastas* foi exibido no cinema King (Os dias do documentário), Videoteca de Lisboa, Itinerância pelos países de língua portuguesa, Panorama – 1.ª Mostra do Documentário Português e Menção Honrosa na XXXI Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Festival de Cine Africano em Tarifa, Espanha – 2007. *A Fé de Cada Um* foi exibido no Panorama – 1.ª Mostra do Documentário Português, Prémio Especial do Júri na XXXII Jornada Internacional de Cinema da Bahia. *Diferenças* foi seleccionado para o Cineport 2006.



## ELOGIO AO 1/2

HDV, 70', 2006

### REALIZAÇÃO

PEDRO SENA NUNES

### IMAGEM

PEDRO MACEDO

### SOM

RICARDO SEQUEIRA

### MÚSICA

GONÇALO TOCHA

### MONTAGEM

PEDRO SENA NUNES,  
MIGUEL QUENTAL

### PRODUÇÃO

VO'ARTE

### CONTACTO

Vo'Arte  
cinemalerta@voarte.com

### SINOPSE

O Bairro 25 de Abril da Meia-Praia fica entre a praia e a linha do comboio que nos leva à cidade de Lagos. Começou por ser um conjunto de palhotas construídas, improvisadamente, pelos "índios" vindos de Monte Gordo que desejavam apenas sobreviver ao sonho dourado que Lagos não conseguiu cumprir. Após o 25 de Abril, e através do plano arquitectónico Serviço de Apoio Ambulatório Local (S.A.A.L), as palhotas transformaram-se em casas construídas pelos próprios habitantes. Muitas das promessas políticas feitas há 30 anos continuam por cumprir. Como será viver hoje na Meia-Praia?

### BIOFILMOGRAFIA

*Margens* (1995); *Timor Loro Sa'E* (1996); *Materialidade Teatral* (1997); *Fragments Between Time and Angels* (1997); *Entraste no Jogo, Tens de Jogar* (1999); *Histórias Perdidas* (2003); *Morte do Cinema* (2003); *Da Pele à Pedra* (2005).



## ENCONTROS

DVCAM, 105', 2006

### REALIZAÇÃO

PIERRE-MARIE  
GOULET

### GUIÃO

PIERRE-MARIE  
GOULET

### IMAGEM

BRUNO FLAMENT

### SOM

FRANCIS BONFANTI,  
JOAQUIM PINTO

### MONTAGEM

PIERRE-MARIE  
GOULET

### PRODUÇÃO

COSTA DO CASTELO

### CONTACTO:

Pierre Marie Goulet  
pmgoulet@gmail.com

### SINOPSE

1957. Um grupo de camponeses de Peroguarda, no Alentejo, vai cantar ao Porto. O poeta António Reis, futuro realizador de *Trás-os-Montes e Ana*, ouve esses cantos. Conquistado, António Reis, toma o caminho de Peroguarda com um gravador. No seu encalço, outros jovens do Porto irão ao Alentejo ao longo dos anos seguintes. Entre eles, Luís Ferreira Alves, Alexandre Alves da Costa, José Mário Branco.

1959. Michel Giacometti, começa uma pesquisa de 30 anos durante a qual recolherá a memória da cultura popular. Não tarda a descobrir a aldeia de Peroguarda.

1965. No Porto, o jovem poeta Manuel António Pina, e outros jovens aspirantes a poetas escolhem António Reis como referência. 1966. O cineasta Paulo Rocha, um dos realizadores que iniciou o Cinema Novo decide rodar a segunda longa-metragem no Furadouro, situando a história no meio dos pescadores que na infância o haviam fascinado. Estas e outras pessoas fazem parte de uma tribo informal cujos membros se reconhecem quando se encontram.

### NOTA DE INTENÇÕES

Depois de ter acabado *Polifonias* o meu filme anterior dedicado a Michel Giacometti, o Corso que salvou a memória da cultura popular portuguesa, nasceu o desejo de percorrer alguns caminhos que me tinham nessa altura indicado: o da vinda de António Reis (na altura poeta) ao Alentejo, à aldeia de Peroguarda, onde Michel Giacometti escolheu ser enterrado, e outros como o percurso de Paulo Rocha com o seu filme *Mudar de Vida*, que me fascinava pela interação entre a história contada e o fim das companhas de pescadores do Furadouro. Pouco a pouco foi-se libertando o que, subterraneamente constitui, do meu ponto de vista, um dos principais aspectos de *Encontros*: o eco de um passado, de um tempo findo, de uma cultura que se esvai, mas um eco que ouvimos no presente e onde ressoam vários apelos. Não se trata de se lamentar sobre um desaparecimento, nem de fazer um regresso nostálgico ao passado ou de trazer para o presente fragmentos desse passado. Trata-se, a partir da memória, de dar lugar ao que ainda está bem vivo. Daí a estranha



relação do filme com o tempo. Misturam-se ou cruzam-se diferentes tempos "históricos", a cronologia perde a sua importância, as datas também. O passado já não ocupa o lugar que habitualmente lhe é atribuído.

### BIOFILMOGRAFIA:

*Encontros* [2006] – The Mayor' Prize no 10e Yamagata International Documentary Film Festival; Best Sound Award at 17th FIDMarseille; Jury Honorable Mention at IV Documenta Madrid; *Polifonias – Paci è Saluta, Michel Giacometti* [1997] – Prémio do Melhor Documentário Português e Prémio do Público no Festival de Malaposta. *Faits et Dits de Nasreddin* [1993]; *Plage* [1987]; *Au Père Lachaise* (em co-realização com Jean-Daniel Pollet); [1986]; *Site* [1980]; *Balade* [1978]; *Djerrahi* [1978]; *Ici* [1975]; *O Gaule* [1974]; *Naissance* [1973]; *Cops Morts* [1972]; *Mevlevi* [1970].



## ESTADOS DA MATÉRIA

DVCAM, 14', 2006

### REALIZAÇÃO

SUSANA NOBRE

### GUIÃO

SUSANA NOBRE

### IMAGEM

SUSANA NOBRE,  
RODRIGO PEIXOTO

### SOM

JOÃO MATOS

### MONTAGEM

SUSANA NOBRE,  
LUÍS MIGUEL CORREIA

### PRODUÇÃO

RAIVA

### CONTACTO

RAIVA  
raiva.audiovisual@gmail.com;  
zuzu@fcsh.unl.pt

### SINOPSE

Eles pensavam que a vida teria sido simples. Todas as obrigações, todos os problemas que implicam a vida maternal encontraram uma situação natural.



## EVOCAÇÃO DE BARAHONA FERNANDES

MINI DV CAM, 22', 2007

### REALIZAÇÃO

JOSÉ BARAHONA

### GUIÃO

JOSÉ BARAHONA

### IMAGEM

JOSÉ BARAHONA

### SOM

JOSÉ BARAHONA

### MONTAGEM

JOSÉ BARAHONA

### PRODUÇÃO

FILMES DO TROVÃO

### CONTACTO

barahona@mail.telepac.pt

### SINOPSE

O professor Barahona Fernandes foi um ilustre psiquiatra português. Era também o meu avô Barahona. Este filme é sobre a memória e as recordações que guardo dele.

### NOTA DE INTENÇÕES

Este filme partiu de uma encomenda da Sociedade Portuguesa de Psiquiatria para a sessão inaugural do III Congresso Nacional de Psiquiatria, onde se pretendia homenagear Barahona Fernandes na passagem do seu centenário do seu nascimento. Propus-me fazer um filme sobre o meu avô baseado nas imagens de arquivo que pudesse encontrar na RTP e nas gavetas da família. Aos poucos esta evocação foi-se tornando cada vez mais íntima, assumindo um tom muito pessoal, e quase se transformou num verdadeiro esboço de uma possível auto-biografia, levada ao extremo por uma verdadeira auto-exposição no real sentido da palavra. Foi a partir do confronto dos materiais [por vezes pela falta de imagens para sons, outras vezes pela falta de sons para imagens], que me fui conduzindo para este caminho, abrindo por vezes a porta para experiências e algumas soluções formais inesperadas para mim.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em 1969. Realizador de vários documentários desde 1995, formou-se em Lisboa na Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo completado os seus estudos em Cuba (Escuela Internacional de Cine e TV de San Antonio de Los Baños), e Nova York (New York Film Academy) onde realizou a curta de ficção *In Life as in Death*. Paralelamente trabalhou como Técnico de Som desde 1992 em diversas longas metragens, curtas e documentários. *Moita, uma Terra em Festa* (1997); *O Livro e a Viagem sem Limites* (1997); *Por cima de Pedra e Vento fica quem mora em Marvão* (1999); *Vianna da Motta, Cenas Portuguesas* (1999); *Anos de Guerra – Guiné 1963-1974* (2000); *Sophia de Mello Breyner Anderson* (2001); *Buenos Aires Hora Zero* (2004); *Evocação de Barahona Fernandes*.



## EXCURSÃO

DVCAM, 24', 2006

### REALIZAÇÃO

LEONOR NOIVO

### GUIÃO

LEONOR NOIVO,  
JOÃO DIAS

### IMAGEM

LEONOR NOIVO

### SOM-MIX

TIAGO MATOS

### MONTAGEM

CLÁUDIA SILVESTRE

### PRODUÇÃO

NAVE

### CONTACTO

Leonor Noivo

leonornoivo@hotmail.com

### SINOPSE

Estava prometido um dia fantástico de diversão numa excursão de autocarro que nos levaria a visitar o país. A viagem, para maiores de 25 anos, incluía também um delicioso almoço, um lanche, ofertas, brindes e uma "demonstração de artigos para o lar e saúde". "Imperdível", dizia no folheto.

### NOTA DE INTENÇÕES

Nestas excursões encontrei reformados, viúvos e muitos velhos sozinhos. Quando partem em viagem, quase todos sabem para o que vão, mas querem sobretudo divertir-se e arranjar companhia, fugir à solidão dos seus dias.

### BIOFILMOGRAFIA

Cascais, 1976. Estudou Arquitectura e Fotografia, antes de ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde se especializou em Montagem e Realização. Desde 1999, é anotadora e assistente de realização em filmes de ficção e documentários, tendo trabalhado com João Botelho, José Nascimento, Rui Simões, Pedro Caldas, Sol de Carvalho e Christine Reeh, entre outros. *Macau Aparte* (2001); *Salitre* (2005); *Inside Out* (2005); *Assembleia* (2006); *Aeroporto* (2006); *Excursão* (2006).



## FERNANDO LOPES GRAÇA

MINIDV, 52', 2006

### REALIZAÇÃO

GRAÇA CASTANHEIRA

### IMAGEM

CLÁUDIA VAREJÃO

### SOM

BRUNO DIAS

### MONTAGEM

GRAÇA CASTANHEIRA,  
CLÁUDIA VAREJÃO

### PRODUÇÃO

VALENTIM DE  
CARVALHO TELEVISÃO

### CONTACTO

gcastanheira@gmail.com

### SINOPSE

A vida e a obra do maestro e compositor Fernando Lopes Graça.

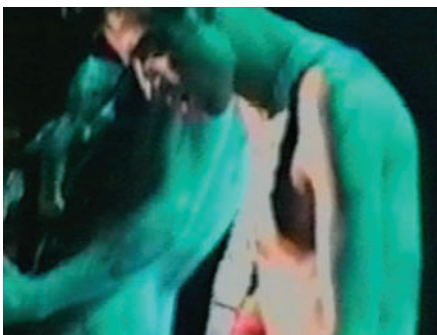
### NOTA DE INTENÇÕES

Comunista convicto, compositor prolixo e genial, Lopes-Graça afirmava que a música era a sua religião. No ano do centenário da sua morte, este documentário procura conhecê-lo, a si e à sua obra.

### BIOFILMOGRAFIA

*Laura* (2006); *Outubro* (2001) – Prémio do Público no Festival Caminhos do Cinema Português.

*Dois Mundos* (1999); *I Have a Dream* (1998); *Céu Aberto* (1997) – Prémio Melhor Documentário Português, Festival da Malaposta.



## FILHOS DO TÊDIO

MINIDV, 48', 2006

### REALIZAÇÃO

RODRIGO FERNANDES  
E RITA ALCAIRE

### GUIÃO

RODRIGO FERNANDES  
E RITA ALCAIRE

### IMAGEM

RODRIGO FERNANDES

### SOM

RODRIGO FERNANDES,  
MARTA LIMA, FILIPE  
GALANTE

### MONTAGEM

RODRIGO FERNANDES  
E RITA ALCAIRE

### PRODUÇÃO

RITA ALCAIRE

### CONTACTO

Rita Alcaire  
rodrigofernandes@mac.com;  
rita@rita-alcaire.com

### SINOPSE

Atitude é um pequeno pormenor que faz a grande diferença. A hora de falar de um outro lado de Coimbra chegou. Esta é a história de um dos produtos de exportação mais famosos da cidade – *os Tédio Boys*. Os primeiros do género com visibilidade e, mais do que qualquer outra etiqueta, uma determinada atitude. Este documentário dá conta da realidade vivida nesse período de transição focando-se nos seus momentos chave.

### NOTA DE INTENÇÕES

O documentário *Filhos do Tédio* partiu de um estudo antropológico realizado por Rita Alcaire sobre a produção musical em Coimbra nos anos 90 como rosto de uma identidade urbana e não universitária. O filme centra-se na banda mais emblemática dessa geração, os Tédios Boys, e segue o seu percurso de dez anos desde os primeiros concertos de rua em Coimbra até às digressões nos Estados Unidos. A partir do seu trajecto são analisadas as estruturas de amizade e convivialidade que foram base deste momento, as suas influências musicais e estéticas, o défice na cobertura mediática e os síndromas de periferia de Coimbra. O tratamento visual e a montagem deste filme tentam enumerar e brincar com texturas destes materiais e as influências estéticas da banda.

### BIOFILMOGRAFIA

Rodrigo Fernandes nasceu em Coimbra em 1979. Vive e trabalha em Londres na área de Pós-Produção na Picture Production Company. Foi também nesta cidade que estudou Film and Broadcast Production na London Metropolitan University e fez uma Pós-Graduação em Visual and Special Effects na National Film and Television School. Trabalhou como artista digital nos filmes: *Oxford Circus* (2006) de Esteban Guton, *Madworld* (2006) de Leevi Lemmetty e *For the love of God* (2007) de Joe Tucker. *Filhos do Tédio* é o seu primeiro trabalho como realizador. Rita Alcaire nasceu em Coimbra em 1979 e tem formação superior em Antropologia pela Universidade de Coimbra. Está neste momento a realizar um Mestrado em Psiquiatria Cultural pela mesma Universidade. *Filhos do Tédio* é o seu primeiro projecto na área dos audiovisuais.



## FORA DA LEI

HDV, 84', 2006

### REALIZAÇÃO

LEONOR AREAL

### GUIÃO

LEONOR AREAL

### IMAGEM

LEONOR AREAL

### MONTAGEM

LEONOR AREAL

### PRODUÇÃO

VIDEAMUS

### CONTACTO

Videamus  
leonor-areal@clix.pt

### SINOPSE

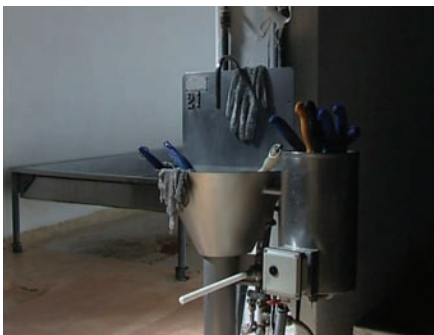
Teresa e Lena são duas lésbicas que tentaram casar, desafiando a lei. Mas o mediatismo do caso trouxe-lhes ainda mais dificuldades e discriminação. Estas duas mães – e duas filhas – são uma família de facto, mas fora da lei. Para elas, casa, escola e trabalho podem tornar-se grandes problemas. Um filme que mostra o peso da homofobia na sociedade.

### NOTA DE INTENÇÕES

A ideia de fazer um filme sobre uma família homoparental já vinha de há dois anos. Quando foi anunciado nos jornais que a Teresa e a Lena iam tentar casar, percebi que configuravam um família-tipo muito interessante para a evidência da questão parental, pois cada uma tem a sua filha biológica, mas uma das crianças vive com o casal e a outra foi retirada à mãe por “falta de condições morais”, disfemismo que esconde a discriminação legal por ser lésbica. A lei prática admite efectivamente separar uma criança da sua mãe, contra a lei abstracta que censura a discriminação. Ao impedir o reconhecimento legítimo de casais homossexuais, o Estado considera estas famílias como fora da lei, e essa condição remete-as à clandestinidade ou, quando se assumem, condena-as à discriminação no dia-a-dia.

### BIOFILMOGRAFIA

Leonor Areal (Lisboa, 1961) teve aos 8 anos um prémio literário com o qual comprou uma bicicleta e a primeira máquina fotográfica. Depois de um curso de Literatura, decidiu dedicar-se ao documentário. Com *Há Drama na Escola* (1993) ganhou uma bolsa de estudo na New York Film Academy. As suas primeiras longas-metragens foram *Geração Feliz* (2000), que passou repetidamente no canal por cabo Odisseia, e *Ilusíada – A Minha Vida Dava um Filme* (2002), exibida em três episódios na RTP. *Fora da Lei*, (doclisboa 2006 – Menção especial do Prémio Distribuição); *Doutor Estranho Amor* (2005/06); *Ópera Aberta* (2005); *A Guerra no Iraque* (2004); *O Coro* (2003); *Ilusíada – A Minha Vida Dava um Filme* (2002); *Geração Feliz*, (1999); *The End* (1999); *Gameboy* (1995); *Há Drama na Escola* (1993) – Prémio nos V Encontros Internacionais de Cinema Documental Amascultura, 1994] *Da Terra à Pedra* (1991).



## GESTOS EM CADEIA

DVCAM, 13', 2007

### REALIZAÇÃO

CARLA MOTA

### GUIÃO

CARLA MOTA

### IMAGEM

JOÃO DIAS,  
JOÃO SANTOS

### SOM

CARLA MOTA,  
FILIPE MIGUEL

### MONTAGEM

MIGUEL SANTOS,  
CARLA MOTA

### PRODUÇÃO

RESTART

### CONTACTO

Restart  
films@restart.pt

### SINOPSE

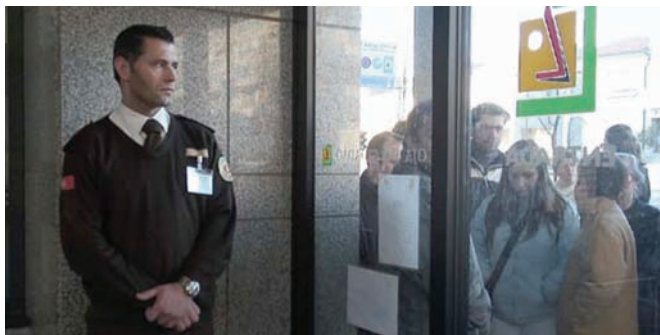
Num matadouro existe uma organização e uma repetição de gestos que conferem ao acto de abater animais em série (para satisfazer as nossas actuais necessidades alimentares) uma aura de normalidade.

### NOTA DE INTENÇÕES

Este filme mostra um matadouro como um local de trabalho, onde trabalhadores e animais fazem parte de um processo cujo objectivo é satisfazer o consumo de carne. Pretendo mostrar como é trabalhar num matadouro, como são as pessoas que lá trabalham, qual é o seu ambiente de trabalho. Este filme não é um filme-denúncia dos direitos dos animais.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Lisboa em 1974. Concluiu os estudos de Realização em 2007 na Restart – Escola de Criatividade e Novas Tecnologias. Actualmente trabalha como técnica de som na RTP, Rádio Televisão Portuguesa. *O Campo Aqui* (2007); *Gestos em Cadeia*



## GRANDES ESPERANÇAS

HDV, 74', 2006

### REALIZAÇÃO

MIGUEL MARQUES

### GUIÃO

MIGUEL MARQUES

### IMAGEM

MIGUEL MARQUES,  
ANTÓNIO OSÓRIO  
FILIPE RIBEIRO

### SOM

JONATHAN SALDANHA

### MONTAGEM

MIGUEL MARQUES,  
LUIA MARINHO,  
LEONOR AREAL

### PRODUÇÃO

CINECLUBE DE  
AVANCA

### CONTACTO

Cineclube de Avanca  
festival@avanca.com

### SINOPSE

Entrar nos meandros da burocracia é uma aventura q.b. cómica. *Grandes Esperanças* dá-nos uma visão de conjunto e quase trágica dos processos de legitimação do indivíduo perante o Estado, mostrando como toda a nossa existência depende, do nascimento à morte, da Instituição que organiza a vida em sociedade e que aqui aparece na sua dimensão abstracta e coerciva. E só lhes vemos a ponta do iceberg.

### NOTA DE INTENÇÕES

Quis fazer um poema visual sobre as condições e o acesso do cidadão ao cumprimento das suas obrigações, construído por objecção ao imaginário propalado de uma cidade segura, civilizada, asséptica, com toda a ambiguidade e distância das dicotomias "tudo vai mal" ou "tudo vai bem". O espírito inicial deste documentário partiu duma ideia de espaço como representação do interior dum mecanismo fechado, motor ou fábrica, um espaço ocupado por ideários de esperança, salvação ou purificação, no qual o cidadão se debate com uma retórica

positivista e normalizadora na qual ele se encontra sempre em falta.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Lisboa em 1970. Vive e trabalha no Porto desde 2003. Menção Especial para *Ruptura* no festival Avanca 2003 e Prémio AVANCA – Melhor Montagem para *Porque é que Clara se Apaixona?* em 2005. *Refugos* (1999); *Vareiros* (2000); *Ruptura* (2003); *Porque é que Clara se Apaixona?* (2005); *Grandes Esperanças*, (2006).



## HOMENS QUE SÃO COMO LUGARES MAL SITUADOS

BETACAM, 21', 2007

### REALIZAÇÃO

JOÃO TRABULO

### GUIÃO

JOÃO TRABULO

### IMAGEM

JOÃO TRABULO

### SOM

FILIPE TAVARES

### MONTAGEM

PATRICIA SARAMAGO

### PRODUÇÃO

PERIFERIA FILMES

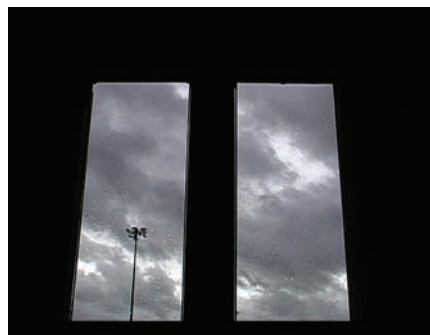
### CONTACTO

Periferia Filmes

trabulo@periferiafilmes.com

### SINOPSE

A partir de textos de Daniel Faria, Marguerite Duras e Serge Daney, *Homens que são como lugares mal situados* toma a forma de um poema visual cujo motivo é a viagem de um homem entre dois continentes.



### NOTA DE INTENÇÕES

"Eu pergunto se o cinema cria as coisas!? Se alguém sabe o que é um filme!? Acho que um filme não existe apenas para contar uma história com imagens. Não existe só para o público. O filme também pode ser uma ideia, como um poema."

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Portugal em 1970. Formou-se em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira Interior (Covilhã) em 1995. Foi membro da direcção do Cineclube da Beira Interior (Covilhã) entre 1993 e 1996. Estudou conservação e restauro na Filmoteca Espanhola (Madrid) e na Filmoteca de Castilla y León (Salamanca) em 1996. Estudou cinema na FÉMIS (Paris) em 1988 e trabalhou como assistente de produção de diversas longas-metragens da Madragoa Filmes e como assistente do produtor Paulo Branco em 2000. *Arte da Fuga* (1994); *Pureza-Impureza* (1998); *LH: Saber Ver, Demora* (2001); *Durante o Fim* (2003); *Sol Dormente* (2004); *Unsaid* (2006); *Sombras, Um Filme Somâmbulo* (2007); *Homens que São como Lugares Mal Situados*





## JARDIM

MINIDV, 80', 2007

### REALIZAÇÃO

JOÃO VLADIMIRO

### GUIÃO

JOÃO VLADIMIRO

### IMAGEM

JOÃO VLADIMIRO

### SOM

TIAGO HESPAÑA

### MONTAGEM

MIGUEL COELHO

### CONTACTO

João Vladimiro  
mirovitch@yahoo.com

### SINOPSE

Sim, sei que as árvores não têm olhos, a água não tem boca e as pedras não têm ouvidos. Ainda assim, comunicamos. Neste Jardim em especial, acontecem longas conversas caladas, como dois velhos. Respira-se uma intimidade partilhada por pessoas, animais e plantas. Aqui, assisti aos primeiros passos de uma criança, à chegada de um pato mudo...

### NOTA DE INTENÇÕES

Este filme parte da relação entre mim e o Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. Que formas de comunicação possíveis, quais os interlocutores? Com um diálogo baseado nas sensações, vamos passeando ao longo de um ano para desta forma melhor absorver a ondulação deste Jardim perante as estações —aliás, ponto de partida vital neste projecto—, depois vamos deixando que nos guiem, procurando tornar visível a relação do espaço com os seus habitantes.

### BIOFILMOGRAFIA

*Pé na Terra* (2006);  
*Jardim; Viagens da Charanga* (2007).



## JOSÉ CARLOS SCHWARZ – A VOZ DO POVO

BETACAM SP, 52', 2006

### REALIZAÇÃO

ADULAI JAMANCA

### GUIÃO

ADULAI JAMANCA

### IMAGEM

DOMINGOS SANCA,

MÁRIO MIRANDA

(RTP ÁFRICA)

### SOM

JORGE ANTÓNIO

### MONTAGEM

RUI TOMÁS,

LUÍS CORREIA

### PRODUÇÃO

LX FILMES

### CONTACTO

LX Filmes  
lxfilmes@hotmail.com;  
ebano@tropical.co.mz

### SINOPSE

No início dos anos 70, num país fragmentado em dezenas de etnias e em plena guerra de independência, José Carlos Schwarz criou o primeiro agrupamento musical da Guiné-Bissau, o "Cobiana Djazz". José Carlos cantava em crioulo e criou uma forma musical que ainda hoje unifica os guineenses. Este documentário conta-nos a história do poeta e fundador da música moderna da Guiné-Bissau, que morreu num acidente aéreo em 1977, com apenas 27 anos.

### NOTA DE INTENÇÕES

Este filme foi realizado não só para mostrar a imagem de um país ou de um músico, mas também para mostrar e fazer compreender ao mundo quem foi aquele a quem nós chamamos "pai do Gumbé" e qual era a sua verdadeira intenção ao fazer música. Sobre tudo no estrangeiro, onde ele ainda resplandece nas memórias dos chamados grandes artistas do universo, que tinham grande admiração por ele e muitas vezes procuraram conhecer mais de perto a sua obra. Era a altura certa de fazer o mundo recordar José Carlos Schwarz, dos Cobiana Jazz.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Bissau em 1984. Frequentou o curso de realização do Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau (INC) com o realizador Sana Na N'Hada e numa formação em produção para documentário na Televisão da Guiné-Bissau (TGB). Este documentário é a sua primeira obra cinematográfica.



## LISBOA DENTRO

BETA, 56', 2007

### REALIZAÇÃO

MURIEL JAQUEROD  
E EDUARDO SARAIVA  
PEREIRA

### IMAGEM

MURIEL JAQUEROD  
E EDUARDO SARAIVA  
PEREIRA

### SOM

MURIEL JAQUEROD  
E EDUARDO SARAIVA  
PEREIRA

### MONTAGEM

MURIEL JAQUEROD  
E EDUARDO SARAIVA  
PEREIRA

PRODUÇÃO  
LES FILMS DE  
LA CIGOGNE

### CONTACTO

Les Films  
de la Cigogne  
cigognefilms@bluewin.ch

### SINOPSE

Segundo as autoridades, existem actualmente em Lisboa cerca de 10.000 prédios degradados. Um pouco por toda a cidade, estão em curso perto de 650 estaleiros. Ao serviço da Câmara Municipal ou das Sociedades de Reabilitação Urbana, arquitectos, juristas, assistentes sociais, vistoriam os imóveis em mau estado e encontram os proprietários, inquilinos e promotores. Em torno das casas, o filme testemunha o diálogo que se estabelece entre estes mundos diferentes. As cidades são feitas de pessoas e elas têm as suas histórias, as suas coisas para contar.

### NOTA DE INTENÇÕES

O filme tem como intenção principal, a composição dum retrato multifacetado de Lisboa, enquanto parábola do mundo contemporâneo. Com *Lisboa Dentro*, quisémos prosseguir em meio urbano, a visão iniciada pelo nosso filme precedente *Entre Duas Terras*. A cidade que desaparece e a cidade que vem para a substituir. Quisémos prosseguir a nossa reflexão em torno das mudanças profundas, que chegam e acontecem, quase sem nos darmos conta, mas que trazem consigo o desaparecimento de todo um modo de vida, implacavelmente.

### BIOFILMOGRAFIA

Muriel Jaquerod  
Nasceu em 1970 na Suíça. Em 1997, completa o curso de cinema-vídeo, pela Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Genève. Cineasta independente (realização, som, montagem). *Des Maisons qui bougent* (1997); *Entre Duas Terras* (2003) – Etat de Genève – Prix à la qualité 2003, doclisboa 2004, Prémio Cineclubes, Caminhos do Cinema Português 2004, Prémio Don Quixote, International Festival of Film Societies 2005, Reggio di Calabria – Best documentary. RAI 2005 Royal Anthropological Institute Film Festival, London – Special Mention. *Lisboa Dentro*. Eduardo Saraiva Pereira  
Nasceu em 1968. Em 1996, completa o curso de cinema, área de imagem, pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Cineasta independente (Realização, câmara, montagem). *T-Zero* (1996); *Entre Duas Terras* (2003) *Lisboa Dentro*.



## LOGO EXISTO

BETA SP, 63', 2007

### REALIZAÇÃO

GRAÇA CASTANHEIRA

### GUIÃO

GRAÇA CASTANHEIRA

### IMAGEM

CLAÚDIA VAREJÃO

### SOM

PEDRO SEMEDO

### MONTAGEM

GRAÇA CASTANHEIRA

### PRODUÇÃO

FADO FILMES

### CONTACTO

Fado Filmes

fadofilmes@mail.telepac.pt

### SINOPSE/NOTA DE INTENÇÕES

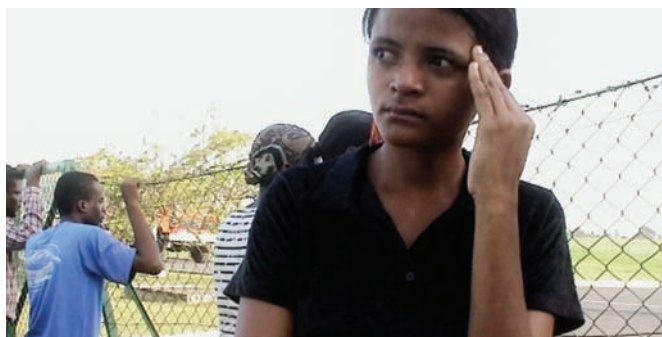
A minha mãe, Beatriz, teve um AVC aos 73 anos. Seis anos mais tarde, faleceu, vítima de um terceiro AVC.

O convívio próximo com ela e com a sua doença, durante estes seis anos, deixou-me interrogações que agora, em *Logo Existo*, revivo e reorganizo. *Logo Existo* exclui intencionalmente a primeira palavra da expressão "Penso, logo existo". O estudo da mente tem sido, ao longo dos últimos séculos, relegado para a religião e a filosofia. No entanto, nas últimas décadas, a neurobiologia rasgou horizontes neste campo. Este filme é sobre a procura de uma palavra que substitua este "pensar" cartesiano que há já três séculos definiu conceitos em torno da identidade humana sem nos fazer felizes. Fazer este filme tornou-se imperativo, porque existo.

### BIOFILMOGRAFIA

*Laura* (2006); *Outubro* (2001) – Prémio do Público no Festival Caminhos do Cinema Português.

*Dois Mundos* (1999); *I Have a Dream* (1998); Céu Aberto (1997) – Prémio Melhor Documentário Português, Festival da Malaposta.



## LONGE DE MIM

BETA SP, 77, 2007

### REALIZAÇÃO

PETER ANTON ZOETTL

### IMAGEM

AMÉRICO SANTOS

### SOM

FUMIKO KITANO

### MONTAGEM

FRANZ BIEBERKOPF

### CONTACTO

Peter Anton Zoettl

pzoettl@yahoo.com

### SINOPSE

Neti pede um visto para ir ter, junto com as suas duas irmãs, com a mãe que há muito vive em Lisboa. O Ministro dos Negócios Estrangeiros está a ser acusado de ter desviado 450.000 dólares. A brasileira Sol de Oliveira foi presa por imigração ilegal e está a esperar a sua extradição. Três histórias de vida que se parecem interligar numa pequena casa de madeira no bairro da Boa Morte, perto do centro da capital são-tomense. A sorte de um é o azar do outro, e nenhum dos protagonistas parece ser o dono do seu destino...

### NOTA DE INTENÇÕES

A vida às vezes parece uma telenovela: Tem heróis, malandros, ricos e pobres. Porém, enquanto na telenovela os pobres se tornam ricos, os ricos pobres e os malandros santos, na vida real as barreiras entre os de cima e os de baixo são mais bem consolidadas. Assim, também entre o «lá» e o «cá», entre o norte e o sul, as histórias de vida de muita gente que aspira mudar o seu destino de baixo para cima serpenteiam pelas malhas da vida real, onde as «forças maiores» ajudam aos ricos ficar ricos, aos pobres ficar pobres e aos malandros ficar longe do cárcere.

### BIOFILMOGRAFIA

Peter Anton Zoettl, natural de Munique na Baviera, chegou a Portugal como estudante de intercâmbio e cursou dois anos na Escola Superior de Teatro e Cinema na Amadora. Formado em antropologia com especialização em antropologia visual, está a preparar uma tese de doutoramento sobre imigrantes africanos em Portugal. Trabalhou como jornalista na televisão e nos *print media* da Alemanha. Dedicou-se também à fotografia, tendo realizado algumas exposições em Portugal e no continente africano.



## LOST IN ART – LOOKING FOR WITTGENSTEIN

SUPER 8, 10'30", 2007

### REALIZAÇÃO:

LUIS ALVES DE MATOS,  
JOÃO LOURO

### GUIÃO:

JOÃO LOURO

### IMAGEM:

LUIS ALVES DE MATOS,  
JOÃO LOURO, PAULO  
ABREU

### SOM:

LUIS ALVES DE MATOS

### MONTAGEM:

HUGO SANTIAGO

### PRODUÇÃO:

AMATAR FILMES

### CONTACTO:

Amatar Filmes  
luis.alves.matos@clix.pt

### SINOPSE:

Num mundo ao contrário, onde a arte oscila entre uma decoração política e uma conversa de iluminados, um personagem nos antípodas da arte procura desfazer a miragem e, de frente para os fantasmas, no centro do mundo, pensa no ruído que o poderá salvar.

### BIOFILMOGRAFIA:

Luis Alves de Matos (1962) vive e trabalha em Lisboa. Licenciado em Realização pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 1999 foi premiado nos Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta com o filme *A Fazer o Mal*. Em 2001 funda a produtora Amatar Filmes.

João Louro (1963) vive e trabalha em Lisboa. Estudou arquitectura na Universidade de Lisboa e pintura na Ar.Co. O seu trabalho está presente em diversas colecções públicas e privadas, tais como a Fundação Ar.Co de Madrid e a Colecção Margulies em Miami.

Luís Alves de Matos: *Mário Eloy, O pintor em Fuga* (1997); *A fazer o mal* (1999); *Últimos Dias* (2001); *João Penalva – Personagem e Intérprete* (2001); *Ana Hatherly – A mão inteligente* (2002); *Fernanda Fragateiro – Lugares Perfeitos*, (2003); *A Praça* (2004); *Fiat Lux*, (2005); *Lost in Art – Looking for Wittgenstein* (co-d), (2007); *Blind Runner – An Artist Under Surveillance*, 2007  
João Louro  
*Read my Lips all Guilt* (co-d), (1998); *Lost in Art – Looking for Wittgenstein* (co-d), (2007)



## LUZLINAR E O LOUVA-A-DEUS

DV CAM, 27, 2007

### REALIZAÇÃO

MARGARIDA GIL

### GUIÃO

MARGARIDA GIL

### IMAGEM

MARGARIDA GIL,  
SOLVEIG NORDLUND

### MONTAGEM

MARIANA ESCUDEIRO

### PRODUÇÃO

AMBAR FILMES

### CONTACTO

Ambar Filmes  
ambar\_filmes@sapo.pt;margarid  
agil@yahoo.com

### SINOPSE

A escultora Maria Lino regressa à sua terra natal depois de 27 anos no estrangeiro. O que mudou?

### NOTA DE INTENÇÕES

O regresso à sua aldeia natal, no meio da serra, no interior de Portugal, de uma artista, uma pessoa tão singular como Maria Lino, foi o ponto de partida; uma questão de aprofundar a primeira e fortíssima impressão que tive a primeira vez que a conheci, a necessidade de encontrar o silêncio no meio da natureza, a reflexão artística no meio da violência da paisagem serrana.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu na Covilhã em 1950. Formou-se em Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi assistente e atriz de João César Monteiro nos filmes *Que Farei Eu Com Esta Espada* (1975), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *Veredas* (1977), tendo colaborado ainda na produção de *Silvestre* (1981) e *À Flor do Mar* (1986), do mesmo realizador. Trabalhou na RDP como autora e apresentadora de um magazine sobre música. Desde 1975, realizou para a RTP vários programas e documentários, entre os quais, *Clínica Popular Comunal da Cova da Piedade* (1.º Prémio do Festival de Leipzig), e *Isto é Belgais* (sobre Maria João Pires). Realizou

ainda várias obras de ficção, entre as quais a média-metragem *Não Me Cortes o Cabelo Que Meu Pai Me Penteou* (2003) e as longas — metragens *Relação Fiel e Verdadeira* (1987, Festival de Veneza); *Rosa Negra* (1992, Festival de Locarno 1992); *O Anjo da Guarda* (1998, 1.º Prémio do Festival de Roma em 1999, 1.º Prémio dos Encontros de Tourcoing) e *Adriana* (2004) — Prémio do Melhor Filme Português no IndieLisboa 2005, Prémio Especial do Júri no Festival Luso-Brasileiro da Vila da Feira 2005). *Adriana* estreou no 6.º Festival de Roma, onde Margarida Gil recebeu o Prémio de Carreira. Margarida Gil é professora de Produção e Realização Televisiva e de Atelier de Televisão na Universidade Nova de Lisboa e coordenadora e autora dos programas da "Oficina de Produção Audiovisual" do 10.º e 11.º ano. *Clínica Popular Comunal da Cova da Piedade* (1975); *Para Todo o Serviço* (1975); *Relação Fiel e Verdadeira* (1987); *Daisy – Um Filme para Fernando Pessoa* (1990); *Rosa Negra* (1992); *As Escolhidas* (1996); *Maria* (1997) *O Anjo da Guarda*; (1998); *Não Me Cortes o Cabelo Que Meu Pai Me Penteou* (2003); *Adriana* (2004); *Sobre o Lado Esquerdo* (2007).



## MANA

MINIDV, 39'35", 2007

### REALIZAÇÃO:

MÁRCIA SANTOS

### GUIÃO

MÁRCIA SANTOS

### IMAGEM

MÁRCIA SANTOS

### MONTAGEM

MÁRCIA SANTOS

### SOM

MÁRCIA SANTOS

### PRODUÇÃO

FBAUL

### CONTACTO

Márcia Santos  
anasblame@gmail.com

### SINOPSE

Lídia é uma jovem de 26 anos, que tem uma vida normal e amigos normais. rotinas e detalhes complexos como toda a gente. Entre eles o facto de ser a minha irmã mais velha.

### NOTA DE INTENÇÕES

Como se definir o outro se um retrato tem sempre o cunho de quem o faz?

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Lisboa, em 1982. Em 2001 ingressou no curso de Pintura FBAUL no qual é finalista. Em 2007 realiza o programa Erasmus na Ecole Supérieure Des Beaux-Arts De Angers, França. Dedicar-se esporadicamente à música e às artes performativas. *Mana* data de 2006 e é o seu primeiro filme.





## MOVIMENTOS PERPÉTUOS

SUPER 8/DV CAM, 70', 2006

### REALIZAÇÃO

EDGAR PÊRA

### GUIÃO

EDGAR PÊRA

### SOM

LUÍS DELGADO

### MONTAGEM

PEDRO MACHADO,  
INÊS HENRIQUES

### PRODUÇÃO

TUGALAND

### CONTACTO

Edgar Pêra

production@cordaseca.com

### SINOPSE

Um documentário em 17 movimentos, em que os testemunhos e a guitarra definem o génio, a bravura e a modéstia de Carlos Paredes. Em *Movimentos Perpétuos – Tributo a Carlos Paredes* estabelece-se um diálogo entre uma guitarra e uma câmara de Super 8, numa estética que evoca a memória dos velhos filmes de família, plena de intimidade, revelada na partilha de pequenas histórias da vida. O concerto de Carlos Paredes no Auditório Carlos Alberto, no Porto, em 1984, é o ponto de partida para o desenrolar de histórias da prisão, resistência, sucessos e amadorismo, relatos marcados pela simplicidade e pela paixão. Em que se revela por exemplo, como Paredes a seguir a este concerto toca para o rececionista do hotel que não pôde assistir. Ou ainda de como se servia de um pente na prisão para exercitar a "guitarra". O testemunho de amigos e colegas dá-nos a entender um pouco mais quem foi este homem, que embora passando por privações nunca se queixava, e que nos deixou uma obra

genial de valor incontestável, não só pela beleza das suas composições e da sua interpretação, mas também pela dimensão que deu à Guitarra Portuguesa, elevando-a a instrumento autónomo, em vez de ter apenas funções de acompanhamento, e transformando-a num símbolo da música portuguesa além-fronteiras. Fica a sensação de libertação que a sua arte é capaz de produzir, e a mística da obra que deixou, cheia de entusiasmo profundo e nostalgia do futuro.

### BIOFILMOGRAFIA:

Em 1981 abandona o 4º Ano da Faculdade de Psicologia de Lisboa para ingressar no curso da Escola Superior de Cinema do Conservatório de Lisboa, que termina em 1984. Começa então a escrever ficções para cinema, tv, rádio, imprensa e publicidade. Até 1990 realiza sobretudo filmes-video-clip e programas de rádio. No princípio desse ano estreia no Fantasporto a sua primeira curta-metragem oficial, rodada nas ruínas do Chiado. Desde então continua a filmar em diferentes formatos (vídeo e filme) para diferentes meios (cinema, televisão, instalações e espetáculos), viajando entre o vanguardismo e a tradição popular. *A Cidade de Cassiano* (1991) Prémio: Grande Prémio da Biennale International du Film D'architecture 1991. *Vida & Obra de Cassiano Branco* (1991); *O Trabalho Liberta?* (1993) Prémio Ensaio Fest. Film D'Art Paris Pompidou 1993. *25 de Abril Aventura Demokrátika* (2000) Prémio do Público Festival Caminhos do Cine Português Coimbra.

Prémios RTP e especial do Júri Ovar Vídeo. Prémio RTP e grande prémio Festival Internacional Malaposta *O Homem-Teatro* (2001) Festival de Locarno 2002 *És a Nossa Fé* (2004) Grande Prémio da Lusofonia Festival Cinema e Desporto Lisboa 2006 *Impending Doom* (2006) *Movimentos Perpétuos – Cine – tributo a Carlos Paredes* Prémio Melhor Longa-Metragem Portuguesa Prémio Melhor Fotografia para filme Português Prémio do Público para Melhor Longa-Metragem Prémio Lusofonia Festival Espinho





## MULHERES TRAÍDAS

HIV, 55, 2007

### REALIZAÇÃO

MIGUEL MARQUES

### GUIÃO

MIGUEL MARQUES

### IMAGEM

MIGUEL MARQUES

### MONTAGEM

LEONOR AREAL

### PRODUÇÃO

VIDEAMUS

### CONTACTO:

Videamus

leonor-areal@clix.pt

### SINOPSE

Maria José Silva é uma figura ímpar da cultura portuguesa: realizadora, escritora, atriz e cantora, vive no Porto e faz cinema amador há mais de 20 anos. *Mulheres Traídas* é o seu mais recente filme, uma história de infidelidades contada na voz feminina. Este documentário acompanha de perto a rodagem, reflectindo sobre como a ficção se faz espelho de uma realidade social.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Lisboa em 1970. Vive e trabalha no Porto desde 2003. Menção Especial para *Ruptura* no festival Avanca 2003 e Prémio AVANCA – Melhor Montagem para *Porque é que Clara se Apaixona?* em 2005. *Refugos*, (1999); *Vareiros*, (2000); *Ruptura*, (2003); *Porque é que Clara se Apaixona?*, 59', (2005); *Grandes Esperanças*, (2006).

### NOTA DE INTENÇÕES

Ao acompanhar uma rodagem semanas a fio, quis produzir um olhar absolutamente livre da criação do objecto filme, usando o material filmado e a experiência adquirida para perceber a imensa subtilidade com que a realidade vai aliciando e conduzindo a criação da obra de ficção. Este making of resultou assim numa reflexão sobre o cinema de amador e sobre a procura de Maria José Silva de uma mediação de conflito através do cinema – e é aqui que reside a nossa cumplicidade.



## NIKIAS SKAPINAKIS: O TEATRO DOS OUTROS

BETA SP, 60', 2007

### REALIZAÇÃO

JORGE SILVA MELO

### GUIÃO

JORGE SILVA MELO

### IMAGEM

JOSÉ LUIS CARVALHOSA

### SOM

ARMANDA CARVALHO E EMÍDIO BUCHINHO

### MONTAGEM

VITOR ALVES

### PRODUÇÃO

ARTISTAS UNIDOS

### CONTACTO:

Artistas Unidos

jsmelo@clix.pt;  
info@artistasunidos.pt

### SINOPSE

Um revisitação da obra do Pintor Nikias Skapinakis a partir da exposição "Quartos Imaginários", 2006. O filme segue de perto o trabalho de um dos mais importantes pintores da segunda metade do século XX – Nikias Skapinakis, de ascendência grega que começou a expor em 1948. É um clássico distante, cerebral, um pintor que trabalhou todos os géneros da academia, retratos, paisagens, naturezas mortas, nus – e que em todos deixou a sua pessoalíssima marca, a sua tenaz melancolia. Durante uma hora, visitamos este artista que pintou a desolada Lisboa sem esperança do Pós-Guerra. A cidade esquecida dos aliados, as ruas e praças sem ninguém naqueles anos 50 a que se chama plúmbeos, uma gente ausente nos retratos dos anos 60. Mas pintor que não se queda, artista que não pára de pintar é de se reinventar, de se esconder e se revelar. O que é um pintor, neste meio século, que viveu pintando?

### NOTA DE INTENÇÕES:

Quis desenhar o retrato de um artista raro, estóico, elegante, austero. Mas isso não é retratar o homem, é seguir os passos da arte, do seu trabalho, as suas inquietações, descobertas, receios, regressos. São mais de cinquenta anos de pintura, uma pintura mirabolante, uma pintura inabalável. E o retrato de várias épocas – e da posição ética que Skapinakis foi exigindo para si, para o seu trabalho e para a sua imensa tenacidade. Visitar uma obra secreta e clara, testemunhar um tempo, esse o designio.

### BIOFILMOGRAFIA:

*António Palolo – Ver o pensamento a Correr* (1995);  
*Joaquim Bravo, Évora 1935, etc.etc. Felicidades* (1999);  
*Conversas com Glicinia* (2004);  
*Nikias Skapinakis – O Teatro dos Outros.*



## NO FUNDO DA GAVETA

DVCAM, 20', 2006

### REALIZAÇÃO

JOANA PINHO NEVES

### GUIÃO

JOANA PINHO NEVES

### IMAGEM

JOANA PINHO NEVES

### SOM

ADRIANA BOLITO, CLÁUDIA RITA OLIVEIRA, ISABEL DIAS MARTINS E LEONOR NOIVO

### MONTAGEM

CLÁUDIA SILVESTRE

### PRODUÇÃO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

### CONTACTO

Joana Pinho Neves  
pluriplasticos@hotmail.com;  
mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

*No Fundo da Gaveta* é um exercício de verdade com Margarida. Uma mulher que tenta arrumar uma fase da sua vida com palavras de amor que tantas vezes tecem a dor...

### BIOFILMOGRAFIA

Estudou Design de Comunicação na Escola Superior de Artes e Design, em Matosinhos, e frequentou o Master de Interactive Design na Domus Academy, em Milão.



## NUBAI — O RAP NEGRO DE LISBOA

BETACAM SP, 65', 2006

### REALIZAÇÃO

OTÁVIO RAPOSO

### GUIÃO

OTÁVIO RAPOSO

### IMAGEM

OTÁVIO RAPOSO

### SOM

OTÁVIO RAPOSO

### MONTAGEM

OTÁVIO RAPOSO,  
JOÃO ROSAS

### PRODUÇÃO

OTÁVIO RAPOSO

### CONTACTO

Otávio Raposo  
raposan79@gmail.com

### SINOPSE

Cova da Moura, Arrentela e Porto Salvo. O rap negro da periferia forma um cordão à volta de Lisboa. Para apontar o dedo ao racismo, à exclusão, à violência policial, à pobreza. Vida de preto. "Hip hop é intervenção. Não quero ninguém a dançar, mas a pensar", diz Jorginho, um dos oito rappers entrevistados. Este documentário ouve o canto, solta a voz, não reprime os sonhos, os desabafos, o desejo de vingança, o diálogo-monólogo quase surreal. "Eu sonhei que estava a voar na Pedreira dos Húngaros". O som do *beat box* e poesia em crioulo a reinventar a vida, para que um dia tenham o seu Malcolm X, os seus Panteras Negras. É o futuro. O hip hop é a arma.

### NOTA DE INTENÇÕES

A intenção deste filme é dar o "poder da palavra" para aqueles que exercem muito pouco este direito. E trazer à sociedade portuguesa uma discussão que é pouco debatida, pela voz dos seus protagonistas.

### BIOFILMOGRAFIA

28 anos, sociólogo. Nascido no Brasil, vive em Lisboa há sete anos, onde se licenciou na FCSH – Universidade Nova de Lisboa. Concluiu o Mestrado em Antropologia Urbana no ISCTE e é sociólogo da Comunidade Vida e Paz – Instituição de Apoio aos Sem-Abrigo.



## O AUTO DAS VELAS

DVCAM, 23', 2006

### REALIZAÇÃO

FILIPA SEREJO

### GUIÃO

FILIPA SEREJO

### IMAGEM

FILIPA SEREJO

### SOM

CLÁUDIA RITA  
OLIVEIRA, JOANA  
PINHO NEVES, ISABEL  
DIAS MARTINS E ROSA  
BRANCA ALMEIDA

### MONTAGEM

JOÃO JANEIRO  
NOGUEIRA

### PRODUÇÃO

FUNDAÇÃO CALOUSTE  
GULBENKIAN

### CONTACTO:

Filipa Serejo  
filipaserejoneves@yahoo.com;  
mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

A história de quatro vendedoras de velas num local de culto de Lisboa.

### NOTA DE INTENÇÕES

Num qualquer local moram sempre pequenas histórias. Na sombra, é certo. Mas estão lá! Prontas para serem descobertas. *O auto das velas*, nasceu num banco de uma esplanada. Entre um café e um ou dois dedos de conversa sobre velas, dinheiro, fé e traição. Uma história intrincada, intrigante e surpreendente. Uma sátira. Porque não conta-la?

### BIOFILMOGRAFIA

Lisboa, 1971.  
Licenciada em Direito.  
Jornalista.



## O CASINO

DVCAM, 13', 2006

### REALIZAÇÃO

HUGO MAIA

### IMAGEM

HUGO MAIA,  
INÊS PONTE

### SOM

SUSANA NOBRE

### MISTURAS

GONÇALO ALEGRIA

### MONTAGEM

HUGO MAIA

### PRODUÇÃO

RAIVA

### CONTACTO

Hugo Maia  
hugomaia@gmail.com

### SINOPSE

Lisboa, Abril de 2006. É inaugurado o Casino de Lisboa, numa cerimónia onde afluíram populares e convidados VIP, os primeiros assistindo na via pública ao que se passa e os segundos convivendo numa enorme tenda montada para o efeito; mas ambos esperando o momento em que o casino abrirá as suas portas. Qual a diferença de comportamentos entre os dois grupos presentes?

### NOTA DE INTENÇÕES

Este é o segundo filme de um projecto (*Os Eventos e a Multidão*) que consiste em – episódio a episódio – filmar ocasiões em que muitas pessoas se juntam para assistir a acontecimentos que lhes são proporcionados. Porque se junta tanta gente? Que vontade e entusiasmo manifestam em assistir e participar? Que tipo de reacções e preocupações terão? Os Eventos e a Multidão interroga-se sobre o modo como determinados eventos se tornam iniciativas simbólicas, que criam à volta do acontecimento, dos seus organizadores e financiadores um corpo mitológico que – através da aderência voluntária do público a uma série de atracções – se inscreve na memória colectiva de um determinado grupo. E debruça-se sobre as diferenças e semelhanças entre grupos de elite e grupos populares na forma como participam nos vários acontecimentos, sendo o seu registo audiovisual feito sob o ponto de vista do *que fazem* os seus participantes em termos rituais,

verbais e performativos. O objectivo final do projecto é a construção de um único filme a partir da fusão dos vários episódios.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasce em 1979, Lisboa. Licenciado em Antropologia pela Universidade Nova de Lisboa, onde estudou igualmente cinema. *O Casino*; *Oito mil Binóculos* (2006); *Férias no Deserto* (2005); *Destroços ou O Trabalho do Homem* (2005).

## O FOLE, UM OBJECTO DO QUOTIDIANO RURAL

DVCAM, 32', 2006

### REALIZAÇÃO

CARLOS  
EDUARDO VIANA

### GUIÃO

CARLOS EDUARDO  
VIANA

### IMAGEM

DANIEL NOVO,  
RICARDO GERALDES

### SOM

ALEXANDRE MARTINS

### MONTAGEM

ANTÓNIO SOARES

### PRODUÇÃO

AO NORTE

### CONTACTO

Ao Norte  
ao-norte@nortenet.pt

### SINOPSE

O fole, cujo processo de fabrico se documenta, é um objecto que, apesar de hoje ser quase desconhecido, foi peça comum do quotidiano rural de São Lourenço da Montaria. A sua função era a de recipiente para o transporte de cereal, da casa para o moinho sob a forma de grão, regressando depois já como farinha, pronto para ser consumido. A aquisição de um fole para o Museu do Traje de Viana do Castelo (no âmbito da investigação molinológica que o núcleo dos moinhos da Montaria proporciona) foi o pretexto para o registo do processo – com os seus saberes e gestos específicos – que, apesar de se ter repetido inúmeras vezes ao longo dos tempos, corria o risco de se perder irremediavelmente.



### NOTA DE INTENÇÕES

O fole integra uma economia rural de auto-suficiência, em que a aquisição de bens de consumo fora da unidade familiar praticamente não tinha significado. Aliás, ainda nos anos 60, num texto recolhido por José Rosa Araújo publicado no *Serão*, é defendido o uso do fole face aos sacos de tecido pelo factor económico: "Uma pele (couro) pode dar uns 20 a 40 escudos, enquanto que o saco de tecido não excede os 10 escudos e, com 5 escudos e até menos, já pode adquirir-se. No entanto, a duração é muito inferior: o fole pode durar 20 anos e até mais, enquanto um saco de tecido fica muito aquém".

### BIOFILMOGRAFIA

Carlos Eduardo Viana nasceu em Antas, Esposende, em 1953. Tem o curso superior de Cine Video da ESAP e frequentou, na Associação VARAN, em Paris, dois estágios de cinema directo (iniciação e especialização). É professor do 2.º Ciclo do Ensino Básico. *Mouna Un D. Quixote* (1982); *Memória De Um Banho Santo* (1983); *La Pleine Lune* (1986); *Contra A Corrente* (2003); *Fole, Um Objecto Do Quotidiano Rural* (2006); *Milho À Terra* (2007); *Kaminhu Ku Futuru* (2007).



## O QUE ELES CHAMAM PARAÍSO

MINIDV, 32'27", 2006

### REALIZAÇÃO

FILIPA BRAVO,  
CRISTINA NUNES,  
MARCO CORDEIRO,  
RITA CABRAL

### GUIÃO

FILIPA BRAVO,  
RITA CABRAL

### IMAGEM

FILIPA BRAVO,  
RITA CABRAL

### SOM

MARCO CORDEIRO,  
CRISTINA NUNES

### MONTAGEM

FILIPA BRAVO,  
CRISTINA NUNES,  
MARCO CORDEIRO,  
RITA CABRAL

### PRODUÇÃO

UNIVERSIDADE  
LUSÓFONA

### CONTACTO:

Filipa Bravo  
filipa.bravo.lope@gmail.com

### SINOPSE

Numa aldeia do interior de Portugal, conhecemos um grupo de holandeses, "nascidos e criados" pela cidade, que encontram aí o seu paraíso. O que os levou a deixar o conforto da cidade por uma terra de tradições e cultivos em decadência? As pessoas locais trocam a vida rural e dura do campo pela cidade, mas porque decidem eles ficar? Como pode ser este local o seu paraíso?

### NOTA DE INTENÇÕES

Se viajarmos até ao interior de Portugal, podemos encontrar algumas tradições populares de anos e anos. No entanto, as pessoas que ainda se mantêm vivas resistem com dificuldade ao tempo que as envelhece e lhes reduz as forças e, essencialmente, ao conforto que as cidades promovem. É inquietante ver estas paisagens únicas a desertificarem-se ano após anos, mas quando conhecemos um grupo de pessoas que chega e decide ficar, que diz encontrar aí o seu paraíso, é interessante parar e perceber o que as move. Talvez eles nos inspirem.

### BIOFILMOGRAFIA

Cristina Nunes (Évora, 1982)  
*O que eles chamam paraíso*, Selecção Oficial do Canada's Portuguese Film & Video Festival '07; *Lemos!* (2004)  
Filipa Bravo (Lisboa, 1984), *False Moves* (2006) – Exp. / Selecção Oficial do TO – Festival Internacional de Curtas Metragens de Vila do Conde '07  
*O que eles chamam paraíso* – Selecção Oficial do Canada's Portuguese Film & Video Festival '07; *Nº 30 Rua das Madres* (2006)  
– Menção Honrosa VIDEOCOR 2006 / Selecção Oficial do I MEMORIMAGE Festival *Cortina de Villuti* (2005), 2.º Prémio do I Concurso de Video do INATEL '06 / Selecção Oficial do TO – Festival Internacional de Curtas Metragens de Vila do Conde '06  
Rita Cabral (Lisboa, 1984)  
*O que eles chamam paraíso*; *E agora, vó?* (2005); *Boa noite!* (2005); Marco Cordeiro (Lisboa, 1984); *O maior duelo do velho oeste* (2007).  
*O que eles chamam paraíso*  
*A morte foi de férias* (2006); *Sx5* (2005); *Hot Clube de Portugal* (2004); *Os peixinhos vermelhos* (2004); *A janela* (2004).



## O SONHO DE DOM ARMÉNIO

DVCAM, 26', 2006

### REALIZAÇÃO

ROSA BRANCA  
ALMEIDA

### GUIÃO

ROSA BRANCA  
ALMEIDA

### IMAGEM

ROSA BRANCA  
ALMEIDA

### SOM

FILIPA SEREJO, TIAGO  
HESPAÑA E TIAGO  
PINTO LEÃO

### MONTAGEM

FILIPA GAMBINO

### PRODUÇÃO

FUNDAÇÃO CALOUSTE  
GULBENKIAN

### CONTACTO

Rosa Branca Almeida  
rosasabino@sapo.pt; mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

Uma personagem encontrada nas ruas de Lisboa. Doutor, fadista, boémio, à procura da sua alma gémea.

### BIOFILMOGRAFIA

Leiria, 1973.  
Analista Química. Fez um curso de Assistente de Imagem de Cinema na AICTP – Associação de Imagem Cinema – Televisão Portuguesa.





## OLHO DA RUA

DVCAM, 6', 2005

### REALIZAÇÃO

REGINA GUIMARÃES

### IMAGEM

REGINA GUIMARÃES

### MÚSICA

CARLOS GUEDES

### MONTAGEM

REGINA GUIMARÃES;  
SAGUENAIL

### PRODUÇÃO

HÉLASTRE

### CONTACTO

Regina Guimarães e  
Saguenail, Hélastre  
helastre@clix.pt

### SINOPSE

As paredes olham-me  
e falam-me ao ouvido.

### NOTA DE INTENÇÕES

Dar a palavra  
às paredes da  
vizinhança.

### BIOFILMOGRAFIA

Regina Guimarães  
(Porto 1957).  
Vive e trabalha no  
Porto desde 1975.  
Escreveram livros  
e peças de teatro  
em parceria.  
Co-realizaram  
também obras de  
carácter documental,  
nomeadamente  
*Sabores, Dentro,*  
*O Nosso Caso, Ailleurs*  
*si j'y suis, Terra*  
*de cegos, Antónia.*



## ONDE ESTÃO OS TOUROS?

DVCAM, 22', 2006

### REALIZAÇÃO

JOÃO MANSO

### GUIÃO

JOÃO MANSO

### IMAGEM

JOÃO MANSO

### SOM

VALTER SILVA

### MONTAGEM

JOÃO MANSO

### PRODUÇÃO

UNIVERSIDADE  
LUSÓFONA

### CONTACTO

João Manso  
joamanso@gmail.com

### SINOPSE

Na cidade de  
Almeirim, situada  
em plena Lezíria  
Ribatejana, existe  
uma praça de touros  
que é diariamente  
frequentada por  
um conjunto de  
indivíduos. Ninguém  
sabe ao certo quando  
será a próxima  
corrida, ninguém  
sabe ao certo se a  
praça irá para obras.  
O que se sabe é que o  
tempo passa devagar  
ao som da rádio  
Pernes, enquanto se  
bebe vinho e se come  
pão. E os touros, os  
cavalos, os forcados  
e cavaleiros, onde  
estão?

### NOTA DE INTENÇÕES

Para sabermos quem  
somos e para onde  
vamos temos que  
saber também quem  
fomos. A intenção de  
perpetuar memórias  
e imagens no tempo  
é uma preocupação  
ancestral. Neste  
sentido, a memória  
colectiva só existe  
se for trabalhada  
e construída. Uma  
maneira de construir  
essa memória é  
registando-a, através  
de palavras e de  
imagens. E foi isso  
que eu tentei fazer.  
Porque não é só  
a captura do aqui  
e agora que me  
interessa, é toda  
a história que está  
para trás do que se  
conta. E quando essa  
história é revelada  
eu torno-me um  
pouco mais feliz.  
Haverá memória  
de registos?

### BIOFILMOGRAFIA

*De quoi tu parles*  
*quand tu parles*  
*d'amour* (2003)





## PAISAGENS SONORAS

MINI DV, 15', 2007

### REALIZAÇÃO

PEDRO GIL,  
JOSÉ LEITÃO

### GUIÃO

PEDRO GIL

### IMAGEM

PEDRO GIL

### SOM

JOSÉ LEITÃO

### MONTAGEM

PEDRO GIL

### PRODUÇÃO

PEDRO GIL

### CONTACTO:

pedrogil@mac.com

### SINOPSE

Paisagens sonoras  
do Parque das Nações.

### BIOFILMOGRAFIA

Pedro Gil nasceu  
em 1967 em Luanda,  
Angola. Formação em  
fotografia. Desde 2005  
produz trabalhos  
utilizando o suporte  
vídeo, de onde  
se destacam:  
*30 segundos; Avança;  
8 Mulheres sobre  
comer, cheirar,  
agricultura;  
Mulheres sobre  
a pornografia;  
Paisagens Sonoras.*



## PÃO NOSSO

BETACAM, 49'36", 2007

### REALIZAÇÃO

CAMILO AZEVEDO,  
SOFIA LEITE

### GUIÃO

SOFIA LEITE

### IMAGEM

CAMILO AZEVEDO

### SOM

CARLOS NUNES

### MONTAGEM

JOÃO OSÓRIO

### PRODUÇÃO

ZEPPELIN FILMES

### CONTACTO

Zeppelin Filmes  
camiloazevedo@msn.com

### SINOPSE

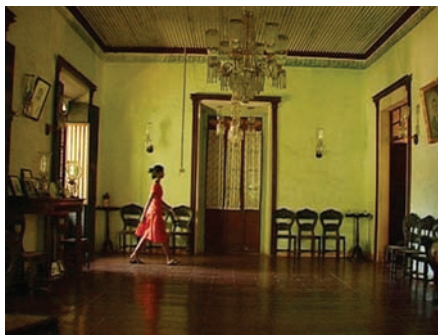
*Pão Nosso* é um documentário que fala dos gestos simples do quotidiano de quem faz pão, da Índia ao Eufrates, de Goa aos confins de Trás-os-Montes. Os seus protagonistas são as famílias que fazem e vivem do pão. Quando há milhares de anos o Homem aprendeu a transformar a colheita em pão, não sabia que tinha inventado uma das mais simples e poderosas criações – mostrando como são semelhantes as nossas civilizações: Hindu, Cristã e Muçulmana.

### NOTA DE INTENÇÕES

Por trás da grande história da Humanidade, para além dos grandes mitos, das grandes epopeias e dos grandes feitos, há as pequenas coisas, os pequenos gestos, os hábitos que são um denominador comum de todos os povos. Entre esses, sem dúvida, o mais importante é o de fazer o pão. O pão é o resultado de um conjunto de pequenos gestos mágicos que se repetem há milhares de anos. São esses gestos que queremos captar neste documentário, e a partir deles descobrir os personagens que os executam. No Alentejo, é hábito chamar às searas de trigo as terras do pão. Porque onde um ser urbano olha e vê apenas as espigas amarelas, o homem do campo vê o pão. Entre um olhar e outro, está a sabedoria milenar de arar a terra, cultivar, ceifar, debulhar, moer, amassar e cozer. É este segundo olhar que queremos apresentar neste documentário.

### BIOFILMOGRAFIA

Camilo Azevedo: Curso de cinema da Escola Superior de Cinema (1980) e curso de Realizadores da RTP (1989). Colabora em diversas publicações nomeadamente *Expresso*, *Rotas e Destinos*, *Oceanos e Público*. Assistente de realização de Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, José Fonseca e Costa e de diversas produções executivas estrangeiras rodadas em Portugal. *A Murmuração dos Homens com as Senhoras Mulheres*; *O Diabo tenta os Anjos* (1994); *A Expo 98 Continua?* (1998); *City Folk* – (edição 2000 e 2001); *10 horas que abalaram Portugal* (2001); *Ivo, AllStar* – (2002); *Madeirenses Errantes* – (2002); *No Coração de João Paulo II* (2006); *Pão Nosso, Portugal He Nome Inteiro* (1989); *Malta Portuguesa* (1991) [5x25']; *O Mundo de Cá* (1995); *Mar das Índias* (2000); *Périplo* – (2003-2004). Sofia Leite; Jornalista desde 1988. *Slavonia, a última travessia Tiwi*; *O povo do meio*; *O Farol do Bugio*; *Jardins escondidos*; *A última água pesqueira*; *O outro Algarve*.



## PÁTRIA INCERTA

DVCAM, 52', 2006

### REALIZAÇÃO

INÊS GONÇALVES,  
VASCO PIMENTEL

### IMAGEM

INÊS GONÇALVES

### SOM

VASCO PIMENTEL

### MONTAGEM

VASCO PIMENTEL,  
VANESSA PIMENTEL

### PRODUÇÃO

FILMES DO TEJO

### CONTACTO

Filmes do Tejo  
filmesdotejo@filmesdotejo

### SINOPSE

Durante 450 anos Goa fez parte do império colonial português, de costas voltadas para o resto da Índia. Os goeses foram forçados a engenhar todos os dias um novo acordo entre resistência e rendição.

A memória da cultura portuguesa sobrevive em Goa e revela-se todos os dias nos detalhes da vida quotidiana. Mas confronta-se à vitalidade da cultura hindu, nunca enfraquecida, presente por toda a parte.

*Pátria Incerta* olha para um aspecto da colonização de que nunca ninguém fala: o génio que o povo colonizado revela ao produzir uma síntese civilizacional própria.

### NOTA DE INTENÇÕES

*Pátria Incerta*

é o segundo de uma série de filmes que se interrogam sobre os efeitos da longa e controversa presença de Portugal no mundo.

Como vivem, como pensam, como recordam, como resistem, como sonham nos dias de hoje as pessoas que, ao longo de gerações, foram influenciadas, convertidas, submetidas, deslocadas, aculturadas por acção dos portugueses?

*Outros Bairros* (2000)

foi aos bairros da região de Lisboa onde os jovens de origem africana, "sem Pátria" (palavras deles), praticamente inventam uma Pátria todos os dias.

*Pátria Incerta* (2006) vai até Goa, na Índia, onde sobrevive o mais perfeito exemplo de apropriação do modo de vida português (fervorosamente católico, romanticamente Manacrónico) decalcado sobre as antigas tradições bramânicas. Um desconcertante jogo de espelhos.

### BIOFILMOGRAFIA

Inês Gonçalves nasceu em Málaga em 1964. Vive em Lisboa. É fotógrafa profissional desde 1986 e realizadora desde 1999. Estudou fotografia em Londres.

*Outros Bairros*, co-realizado com Kiluanje Liberdade e Vasco Pimentel – Menção Honrosa Malaposta 1999, Prémio Federação de Cineclubes Malaposta 1999; Prémio do Público para Melhor Documentário 7.ª edição Festival Caminhos Cinema Português, Coimbra 2000; Prémio Massimo Troisi para Melhor Documentário Social, Tirrenia, Itália 2000. *Pátria Incerta*, co-realizado com Vasco Pimentel – Competição Nacional doclisboa 2006.

Vasco Pimentel nasceu em Lisboa, em 1957. Estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. *Pátria Incerta*, co-realizado com Inês Gonçalves. *Outros Bairros*, co-realizado com Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves.



## PAUSA PARA CAFÉ

DVCAM, 14', 2006

### REALIZAÇÃO

CLÁUDIA RITA  
OLIVEIRA

### GUIÃO

CLÁUDIA RITA  
OLIVEIRA

### IMAGEM

CLÁUDIA RITA  
OLIVEIRA

### SOM

ISABEL DIAS MARTINS,  
JOANA PINHO NEVES,  
TIAGO HESPAÑA  
E TIAGO PINTO LEÃO

### MONTAGEM

HERBERTO  
MAGALHÃES

### PRODUÇÃO

FUNDAÇÃO CALOUSTE  
GULBENKIAN

### CONTACTO

Cláudia Rita Oliveira  
oliveira\_claudia@portugalmail.pt;  
mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

Os cafés são espaços de tempo: tempo de espera, tempo de lazer, tempo de convívio, tempo de intervalo ou, simplesmente, tempo para beber um café.

### BIOFILMOGRAFIA

Loulé, 1976. Licenciada em Design de Comunicação pela Universidade do Algarve e bacharel em Montagem/Realização pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalha como freelancer nas áreas do Cinema e do Design Gráfico.



## PÉ NA TERRA

DVCAM, 20', 2006

### REALIZAÇÃO

JOÃO VLADIMIRO

### GUIÃO

JOÃO VLADIMIRO

### IMAGEM

JOÃO VLADIMIRO

### SOM

CLÁUDIA RITA  
OLIVEIRA,  
FREDERICO LOBO,  
MIGUEL COELHO,  
TIAGO HESPAÑA  
E TIAGO PINTO LEÃO

### MONTAGEM

CLÁUDIA SILVESTRE

### PRODUÇÃO

FUNDAÇÃO CALOUSTE  
GULBENKIAN

### CONTACTO

João Vladimiro  
mirovitch@yahoo.com;  
mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

Vindo das altas terras da Serra, tio Zé cedo veio para Lisboa, transportando consigo um relacionamento muito próprio com a terra e com os homens. Foi nos escombros deixados pelas obras do metro que acabou por construir um pequeno mundo onde é Rei, obedecendo apenas ao espaço que o liberta.

### NOTA DE INTENÇÕES

*Pé na Terra* surge de uma vontade de perceber melhor o modo como as pessoas, confrontadas com um novo meio, se adaptam, mantendo as suas raízes. A esta vontade surge a fascinação pelo espaço de ninguém que é o vale das Oaias, por onde, quem vem da zona este de Lisboa sempre passa, e pouco repara que ali, há uma vida antiga, feita do segredo de quem ainda sabe falar com a terra.

### BIOFILMOGRAFIA

Porto, 1981. Licenciado em Design Gráfico na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em 2005. Integra, desde 2000, a companhia Circolando, onde desempenha as actividades de actor/criador e designer nos espectáculos "Caixa" "Insólita", "Giroflé", "Charanga e Cavaterra". Além de duas exposições colectivas na área da instalação/fotografia, desenvolveu também três trabalhos em Macau, onde cruzou as artes plásticas com o documentário.



## PICCOLO LAVORO

DVCAM  
18', 2006

### REALIZAÇÃO

ANTÓNIO  
NUNO JÚNIOR

### IMAGEM

PAULO NISA;  
ANTÓNIO NUNO  
JÚNIOR

### SOM

PAULO NISA;  
ANTÓNIO NUNO  
JÚNIOR

### MONTAGEM

ANTÓNIO NUNO  
JÚNIOR

### CONTACTO

linhageral@netcabo.pt

### SINOPSE

O realizador Pedro Costa e a sua montadora trabalham na montagem de alguns extras para a edição DVD de *Onde Jaz o teu Sorriso?*

### NOTA DE INTENÇÕES

*Piccolo Lavoro* explora as possibilidades de uma hiper-contextualidade discreta através de processos de mimese e referenciação subtil. Situa-se na extremidade de uma espiral que toca *Conversazione in Sicilla* de Elio Vittorini, *Sicilia* de Straub/Huillet e *Onde Jaz o Teu Sorriso?* de Pedro Costa.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em 1967. *Macau Farm Notebook* (1997); *Ano VI, II série, nº 276* (1997); *Laboratório Tentativo* (1998); *Contextual portraits in 999* (2001); *999* (2003); *Terra Melancholia/Chor ela Ignis* (2003); *Grain* (2004); *Falconetti* (2004); *Furusato* (2004); *Holzweg* (2004); *Partigiana* (2005); *Sem Título nº1, 2 e 3* (2005); *Suture 1 e 2* (2005); *Slow Boat to China* (2006); *Piccolo Lavoro* (2006); *Summer n.º1 e 2* (Singles) (2006); *Marines* (Singles) (2006).



## PINTURA HABITADA

BETACAM, 50', 2006

### REALIZAÇÃO

JOANA ASCENSÃO

### GUIÃO

JOANA ASCENSÃO

### IMAGEM

JOANA ASCENSÃO

### MONTAGEM

JOANA ASCENSÃO,  
JOÃO NISA

### SOM

JOÃO MATOS, NUNO  
MORÃO, MATHILDE  
NEVES

### PRODUÇÃO

JOANA ASCENSÃO,  
JOÃO MATOS,  
SUSANA NOBRE

### CONTACTO

Joana Ascensão  
joana\_ascensao@yahoo.com

### SINOPSE

Filme sobre o trabalho de Helena Almeida, artista plástica que, desde o final dos anos 60, tem desenvolvido uma obra na qual explora os limites da auto-representação e as fronteiras dos diferentes meios que utiliza, sejam eles a pintura, o desenho, a fotografia ou o vídeo. *Pintura Habitada* centra-se nas várias fases e elementos envolvidos no elaborado processo criativo através do qual Helena Almeida constrói os seus trabalhos, desde os primeiros estudos à exposição das obras acabadas.

### NOTA DE INTENÇÕES

Não pretendi realizar um filme biográfico sobre Helena Almeida, mas sobre o seu trabalho e a sua peculiar forma de construção, processo que desde sempre me interessou por envolver práticas e suportes tão diferentes como o desenho, a performance, a fotografia e o vídeo, participando da lógica de confluência de disciplinas e materiais que caracteriza toda a sua obra.

Procurei assim traduzir a atmosfera particular que atravessa o trabalho de Helena, acompanhando as diferentes fases e materiais envolvidos no seu processo criativo, desde os primeiros estudos (em desenho ou em vídeo) à exposição das obras acabadas, conjugando imagens de arquivo com material filmado entre Fevereiro de 2004 e Junho de 2006.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em 1974 em Lisboa. Estudou fotografia no Ar.co e licenciou-se em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa. Tem estudado as relações entre cinema e fotografia, tendo recebido uma bolsa do Centro Português de Fotografia para desenvolver um trabalho de investigação sobre a obra fotográfica de Helena Almeida. Trabalha, desde 1998, no Arquivo Fotográfico da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. *Pintura Habitada* é o seu primeiro filme.

## PRAIA DE MONTE GORDO

DV CAM, 30', 2006

### REALIZAÇÃO

SOFIA TRINCÃO,  
ÓSCAR CLEMENTE

### GUIÃO

SOFIA TRINCÃO

### IMAGEM

ÓSCAR CLEMENTE  
E ADÁN BARAJAS

### SOM

DANIEL DE ZAYAS,  
LUIS MESQUITA,  
JENIA BRAZHUK,  
RAFAEL GUIJARRO,  
MARIA DURAN,  
NURIA GARCÍA

### MONTAGEM

ÓSCAR CLEMENTE

### PRODUÇÃO

SOFIA TRINCÃO,  
CARLOS VIOLADÉ

### CONTACTO

Sofia Trincão  
trisosfia@yahoo.com;  
oscar.clemente@laposte.net

### SINOPSE

A vida da Praia de Monte Gordo ao longo do ano, contada pelas vozes dos que vivem do mar e da praia. O presente deste local que começou por ser um "aglomerado piscatório" e se transformou num local "de veraneio" Os últimos dias do "Deus Me Proteja", o único dos coloridos barcos de madeira que ainda existe na praia.

### NOTA DE INTENÇÕES

Falar de nós, não falando....  
Contar a nossa história, deixando os personagens contar...  
Mostrar imagens do que nos impressiona...  
os olhos... a alma  
As várias personagens que se misturam...  
As vozes que se entrecruzam...  
Revelam uma história comum... ou de como voltámos as costas ao mar, ao longo de toda uma costa onde o cimento vai crescendo mar adentro.



### BIOFILMOGRAFIA

Sofia Trincão, (Lisboa 1965) e Óscar Clemente, (Sevilha 1974), fazem documentários juntos, desde 2000. O tema dos seus trabalhos é o registo da forma de vida da última geração de pescadores artesanais, do Algarve. Um projecto ao qual chamaram "Barcos do Algarve – Um litoral em mudança". *Praia de Monte Gordo* é o segundo documentário onde trabalharam juntos. O seu primeiro documentário, *Praia da Lota 1989 – 2000*, foi exibido no Programa Bombordo da RTP 2, RTP Internacional e RTP África. Sofia Trincão tem feito investigação sobre os barcos e artes tradicionais de pesca, e participado activamente na preservação de alguns dos últimos barcos de madeira e das memórias a eles associadas. Trabalhou anteriormente em alguns documentários dos quais se destaca o trabalho de investigação para o *Outro País* de Sérgio Trefaut. (1º Prémio nos Encontros de Cinema Documental, Lisboa 1998).

Óscar Clemente alterna o seu trabalho entre programas para a indústria televisiva e o seu trabalho favorito, fazer documentários. Realizou alguns documentários para televisões europeias. O mais importante foi o *Embarcadero* (em conjunto com Daniel Cubierta), 1º Prémio no VIII Certamen de Creación Audiovisual de Navarra (2000), entre outros prémios nacionais e internacionais.





## QUEM É QUE NÓS SOMOS

DVCAM, 13', 2006

### REALIZAÇÃO

ADRIANA BOLITO

### GUIÃO

ADRIANA BOLITO

### IMAGEM

ADRIANA BOLITO

### SOM

CLÁUDIA RITA OLIVEIRA, JOANA PINHO NEVES, FREDERICO LOBO, JOÃO VLADIMIRO, LEONOR NOIVO, ROSA BRANCA ALMEIDA, TIAGO HESPAÑHA E TIAGO PINTO LEÃO

### MONTAGEM

JOÃO JANEIRO

NOGUEIRA

### PRODUÇÃO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

### CONTACTO

Adriana Bolito  
adriana.bolito@netc.pt;  
mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

Um clube de futsal de um bairro social de Lisboa tenta ajudar a nova geração a não cometer os mesmos erros da anterior.

### NOTA DE INTENÇÕES

Talvez por ter vivido a minha infância e adolescência num bairro caótico suburbano, sempre tive fascínio pelos subúrbios das grandes cidades e sempre quis filmar a vida das pessoas que vivem nesses enormes aglomerados de prédios.

A primeira vez que fui ao Bairro do Alto da Eira (o primeiro bairro social construído em Portugal depois do 25 de Abril) queria filmar os dias vazios dos adolescentes que ali viviam, filhos dos adolescentes dos pós-25 de Abril. Queria saber quem eram, o que queriam, quais os sonhos daqueles rapazes que todas as noites se reuniam junto ao muro de uma garagem para fumar, beber, falar de carros e de miúdas.

Pouco tempo depois percebi que grande parte dos adolescentes tinha sido convidada para entrar no clube de futebol do bairro, Alto da Eira Atlético Clube. Todas as noites treinador e presidente, que viviam ou já viveram naquele bairro, iam ter com os rapazes para os convencer a jogar. No dia em que filmei o primeiro jogo e que me apercebi que o grito de guerra dos adolescentes começava por uma simples questão: "Quem é Que Nós Somos?" percebi que tinha encontrado finalmente o filme que sempre quis fazer.

### BIOFILMOGRAFIA

Moçambique, 1974. Estudou Comunicação Social em Coimbra e, em 1996, começou a trabalhar como jornalista na redacção do jornal Diário de Notícias, em Lisboa. Trabalha, desde 1998, como *freelancer* na área do cinema e da imprensa escrita.



## QUINTA DA CURRALEIRA

DVCAM, 18'36", 2006

### REALIZAÇÃO

TIAGO HESPAÑHA

### GUIÃO

TIAGO HESPAÑHA

### IMAGEM

TIAGO HESPAÑHA

### SOM

ADRIANA BOLITO, FREDERICO LOBO, JOÃO VLADIMIRO, LEONOR NOIVO E MIGUEL COELHO

### MONTAGEM

ANA FARIA

### PRODUÇÃO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

### CONTACTO

Tiago Hespanha  
tiago.hespanha@hotmail.com;  
mveiga@gulbenkian.pt

### SINOPSE

Após a demolição das barracas e a construção dos novos prédios para o realojamento dos moradores do antigo bairro da Curraleira, sobrou um espaço vazio. Este filme é sobre esse lugar, sobre os encontros, as histórias e as actividades que o definem.

### NOTA DE INTENÇÕES

Iniciei este filme com a intenção de trabalhar sobre um lugar que achei estranhamente fascinante, um lugar sublime! Os elementos de composição: as traseiras de um cemitério, um aterro de detritos de um bairro demolido, uma encosta verdejante, grandes prédios de habitação, pombos, pombais e todos os que ali passam diariamente.

### BIOFILMOGRAFIA

Coimbra, 1978. Licenciado em Arquitectura. Paralelamente, desenvolveu alguns projectos nas áreas do teatro e da fotografia. Vive em Lisboa, desde 2004, tentando cruzar a prática da Arquitectura com outras áreas disciplinares, nomeadamente o cinema documental.



## REMEMORAÇÕES

DVCAM, 50' 39", 2006

### REALIZAÇÃO

JOSÉ COIMBRA E  
TIAGO GUIMARÃES

### GUIÃO

JOSÉ COIMBRA

### IMAGEM

TIAGO GUIMARÃES

### SOM

TIAGO GUIMARÃES

### MONTAGEM

JOSÉ COIMBRA E  
TIAGO GUIMARÃES

### PRODUÇÃO

INFIMOFRAME  
– IDEIAS EM VÍDEO

### CONTACTO

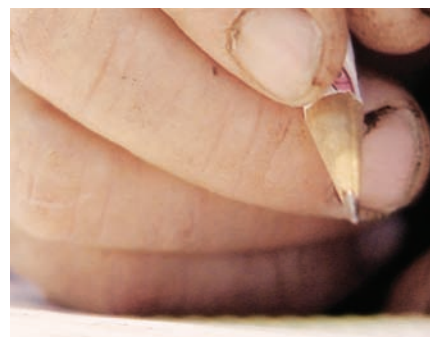
InfimoFrame  
if@netvisao.pt

### SINOPSE

Num mundo feito de palavras como será crescer e viver analfabeto? Conseguiremos nós, letrados, imaginar esse mundo? Propõem-se 5 olhares sobre o analfabetismo: o dos analfabetos, o de um pedagogo, o de um neurologista e o dos números estatísticos. A estes soma-se um 5.º olhar, o de Platão. Na aldeia de S.Miguel de Machede, perto de Évora, fomos à procura de quem não sabe ler nem escrever e daqueles que, em fase mais avançada da vida, decidiram recuperar a escolaridade perdida.

### NOTA DE INTENÇÕES

Chegamos a S. Miguel de Machede, uma pequena povoação próxima da cidade histórica de Évora. Vimos à procura de pessoas que sofreram na pele calejada pelo sol alentejano, enegrecida com o trabalho agrícola iniciado na mais tenra infância, os 50 anos de uma ditadura fascista que os privou de aprender dois dos mais belos prazeres da vida: ler e escrever. Numa rua estreita mas luminosa, caiada de branco silêncio e azul céu, ouvimos adultos a aprenderem coisas de crianças. Os sons vêm daquela casa para onde estão a entrar quatro mulheres e um homem com idades entre os 70 e 80 anos. Entramos e sentamo-nos com eles. Reavivamos os tempos de aprendizagem do «a,e,i,o,u» e aprendemos como se constrói uma vida e uma cultura ricas, às custas de muitos suores é certo, mas com a certeza do dever cumprido ao longo de uma luta diária pela sobrevivência, sua e dos seus. E tudo sem saberem escrever e ler uma palavra, uma letra, sem um nome escrito pelo próprio punho que as



### BIOFILMOGRAFIA

*Marés Vividas* (2005);  
*Rememorações;*  
*Palavras pelo Ar*  
(2007).

articulações envelhecidas teimam, agora, em materializar mesmo que uma singela letra demore minutos a ganhar forma no papel. Como será nunca ter lido um livro, perguntamos-lhes? E perguntamo-nos: será que é isto que sentem os mais de 80 mil alentejanos analfabetos, os 840 mil portugueses analfabetos ou os 862 milhões de analfabetos adultos espalhados por todo o planeta? Não há palavras escritas neste documentário. Apenas vozes e rememorações orais.



## RICARDO RANGEL – FERRO EM BRASA

BETACAM SP, 52', 2006

### REALIZAÇÃO

LICÍNIO DE AZEVEDO

### GUIÃO

LICÍNIO DE AZEVEDO

### IMAGEM

KARL DE SOUSA

### SOM

GABRIEL MONDLANE,  
MICAS CUMBA

### MONTAGEM

ORLANDO MESQUITA

### PRODUÇÃO

LX FILMES

### CONTACTO:

LX Filmes  
lxfilmes@hotmail.com;  
ebano@tropical.co.mz

### SINOPSE

Ricardo Rangel, fotógrafo, 80 anos, é o símbolo vivo da geração que no fim dos anos 40 iniciou as primeiras denúncias contra a situação colonial. Enquanto fotografava a cidade dos colonos, Ricardo revelava a desumanidade e a crueldade do colonialismo. Desde então até ao fim da guerra civil pós-independência, Ricardo Rangel fotografou 60 anos da história de Moçambique. Neste filme, conduz-nos pela sua vida e obra, onde a cidade de Maputo, a boémia e o jazz tem um lugar especial.

### BIOFILMOGRAFIA

Nascido no Brasil, formado em jornalismo, vive em Moçambique desde 1975. Possui uma longa e diversificada carreira como realizador e documentarista. Trabalhou no Instituto Nacional do Filme de Moçambique, onde colaborou com realizadores como Ruy Guerra e Jean-Luc Godard. Actualmente é um realizador independente e é co-fundador da produtora cinematográfica moçambicana Ébano Multimédia. Em 1999 recebeu o Prémio FUNDAC – Fundo Nacional da Cultura – Moçambique pelo conjunto da sua obra cinematográfica. *Melancólico* (1986); *Marracuene* (1990); *Adeus RDA* (1992); *A Árvore dos Nossos Antepassados* (1994); *A Guerra da Água* (1995); *Tchuma Tchato* (1997); *Massane* (1998); *A última prostituta/Mariana e a Lua* (1999); *Desobediência* (2000) – Premiado no Festival Internacional de Programas Audiovisuais de Biarritz (FIPA); *A Ponte* (2001) – Prémio Dhow de Ouro no ZIFF 2002, em Zanzibar; *Mãos de Barro* (2002);

*Acampamento de Desminagem* (2005); *O Grande Bazar* (2005) – Prémio Andorinha Digital – Melhor Longa Metragem Ficção – CINEPORT'06, FIPA Prata 2005.



## ROCKUMENTÁRIO

BETACAM SP SP, 40', 2006

### REALIZAÇÃO

SANDRA CASTIÇO

### IMAGEM

CLÁUDIO RIBEIRO

### SOM

TONI FERRINO,  
CLÁUDIO RIBEIRO

### MONTAGEM

SANDRA CASTIÇO,  
TONI FERRINO

### PRODUÇÃO

ZED FILMES

### CONTACTO

Zed Filmes  
– Curtas Longas  
mail@zedfilmes.com

### SINOPSE

Kaló, Filipe, Calhau e André personificam o rock'n'roll que define os Bunnyranch, uma das mais estimulantes bandas portuguesas, surgida do contexto rock'n'roll que caracteriza Coimbra. Com apenas 4 anos de vida, um Ep e um Lp lançados contam já com atuações em Espanha, Holanda, Inglaterra e por todo o país. O seu som incaracterístico e explosivo aliado à sua postura em palco são uma das marcas da banda. É acompanhando os quatro de perto, na sua relação com os amigos, a música e a cidade, que nos apercebemos que é a sua atitude, carisma e estilo de vida peculiar que os distingue, fazendo deles uma banda tão promissora. Os Bunnyranch parecem imparáveis, no entanto algo vai acontecer que mudará a banda para sempre.

### NOTA DE INTENÇÕES

Quando pensei em fazer este filme queria acima de tudo que fosse uma celebração do rock. A banda que acompanhei, para fazer o rockumentário, Bunnyranch, foi a principal motivação e a razão para o filme se passar em Coimbra. Com o passar do tempo, na rodagem, percebi que o meu filme seria a história de uma banda no contexto da sua cidade, Coimbra, mas a ideia inicial, a tal celebração do rock'n'roll continua a ser o tema principal do filme.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em 1983 em Braga. Entrou no curso de cinema, na Universidade da Beira Interior, em 2003. *Rockumentário* é o seu primeiro filme.



## SE ESTA PRAÇA FOSSE UMA PESSOA...

MINIDV, 22'22", 2006

### REALIZAÇÃO

MANUELA SANS,  
DIOGO ANDRADE

### GUIÃO

MANUELA SANS,  
DIOGO ANDRADE

### IMAGEM

MANUELA SANS,  
DIOGO ANDRADE

### SOM

MANUELA SANS,  
DIOGO ANDRADE

### MONTAGEM

MANUELA SANS,  
DIOGO ANDRADE

### PRODUÇÃO

OBSERVATORIO  
DE CINE

### CONTACTO

diogo\_pessoa\_andrade@yahoo.com

### SINOPSE

Um relato intrigante sobre a relação entre pessoas e um espaço. Uma praça em Barcelona serve de palco a personagens coloridas, cada uma delas com uma visão única deste lugar comum.

Um passeio entre desconhecidos que nos falam da praça como se fosse uma mulher. Pensámos em conquistá-la, mas ao final fomos nós quem se apaixonou por ela. Este documentário é uma viagem ao seio deste espaço e um encontro com uma Senhora.

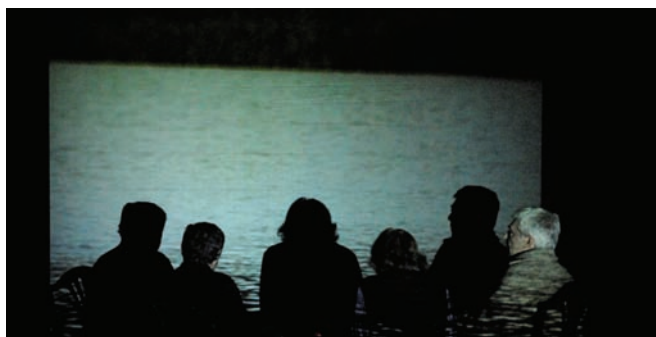
### NOTA DE INTENÇÕES

*Si esta plaza fuera una persona* é o resultado do trabalho final do curso de Realização em Cinema Digital, do Observatorio de Cine, em Barcelona. O tema do trabalho era livre, apenas condicionado pela duração (curta-metragem). Discutíamos ideias para o tema do filme, sentados numa esplanada numa praça no coração do bairro da Gracia, em Barcelona. Um espaço que, ao primeiro olhar, se apresenta como um qualquer outro espaço comum numa grande cidade europeia. Belo pela arquitectura envolvente, tranquilo no meio de uma cidade em constante movimento. Reparamos então nas personagens que por ali passavam ou viviam... A ideia nasce da vontade de captar a relação entre essas pessoas e a praça. Foi então que esta nos revelou a sua personalidade, forte e bem marcada, cheia de histórias, rica e mutável. O que a princípio nos pareceu ser um espaço banal, revelou-se como tendo uma identidade única.... Foi como conhecer uma mulher que, no início se

mostrou reservada e que aos poucos nos abriu o seu mundo, dando a conhecer alguns dos seus segredos, características, caprichos e paixões que se reflectem nas personagens que por lá param. Pensámos que a tínhamos conquistado, mas ao final fomos nós quem se apaixonou por ela. Este documentário é uma viagem ao seio deste espaço e um encontro com uma Senhora...

### BIOFILMOGRAFIA

Diogo Andrade  
Em 2005, conclui os cursos de Guionismo e de Captação de Áudio e Vídeo Digital no Citeforma em Lisboa e em 2006 o curso de Realização em Cinema Digital em Barcelona. Como realizador, dirigiu um documentário e uma curta-metragem de animação. Actualmente é director de arte e técnico da *Border Crossing Media* num projecto de distribuição de cinema independente através da Internet, formador no sector audiovisual e multimédia e desenvolve conteúdos audiovisuais. *Si esta plaza fuera una persona* *Frita, mas com ganas de vivir...* (2006)



## SOBRE O LADO ESQUERDO

DV CAM, 50', 2007

### REALIZAÇÃO

MARGARIDA GIL

### GUIÃO

MANUEL GUSMÃO

### IMAGEM

RUI POÇAS

### SOM

ARMANDA CARVALHO

### MONTAGEM

JOÃO NICOLAU

### PRODUÇÃO

AMBAR FILMES

### CONTACTO

Ambar Filmes

ambar\_filmes@sapo.pt; margarid  
agil@yahoo.com

### SINOPSE

A recriação em estúdio e com actores do universo poético do escritor Carlos de Oliveira.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu na Covilhã em 1950. Formou-se em Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi assistente e actriz de João César Monteiro nos filmes *Que Farei Eu Com Esta Espada* (1975), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *Veredas* (1977), tendo colaborado ainda na produção de *Silvestre* (1981) e *À Flor do Mar* (1986), do mesmo realizador. Trabalhou na RDP como autora e apresentadora de um magazine sobre música. Desde 1975, realizou para a RTP vários programas e documentários, entre os quais, *Clínica Popular Comunal da Cova da Piedade* (1.º Prémio do Festival de Leipzig), e *Isto é Belgais* (sobre Maria João Pires). Realizou ainda várias obras de ficção, entre as quais a média-metragem *Não Me Cortes o Cabelo Que Meu Pai Me Penteou* (2003) e as longas-metragens *Relação Fiel e Verdadeira* (1987, Festival de Veneza); *Rosa Negra* (1992, Festival de Locarno 1992); *O Anjo da Guarda* (1998, 1.º Prémio do Festival de Roma em 1999, 1.º Prémio dos Encontros de Tourcoing) e *Adriana* (2004) – Prémio do Melhor Filme Português no

IndieLisboa 2005, Prémio Especial do Júri no Festival Luso-Brasileiro da Vila da Feira 2005). *Adriana* estreou no 6.º Festival de Roma, onde Margarida Gil recebeu o Prémio de Carreira. Margarida Gil é professora de Produção e Realização Televisiva e de Atelier de Televisão na Universidade Nova de Lisboa e coordenadora e autora dos programas da "Oficina de Produção Audiovisual" do 10.º e 11.º ano. *Clínica Popular Comunal da Cova da Piedade* (1975); *Para Todo o Serviço* (1975); *Relação Fiel e Verdadeira* (1987); *Daisy – Um Filme para Fernando Pessoa* (1990); *Rosa Negra* (1992); *As Escolhidas* (1996); *Maria* (1997) *O Anjo da Guarda* (1998); *Não Me Cortes o Cabelo Que Meu Pai Me Penteou* (2003); *Adriana* (2004); *Sobre o Lado Esquerdo* (2007).



## TERCEIRO BÊ

MINI DV, 27'21", 2007

### REALIZAÇÃO

MARIA REMÉDIO

### IMAGEM

MARIA REMÉDIO

### SOM

MARIA REMÉDIO

### MONTAGEM

MARIA REMÉDIO

### PRODUÇÃO

FACULDADE  
DE BELAS ARTES  
DA UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

### CONTACTO

maria.remedio@gmail.com

### SINOPSE

O Terceiro Bê da Escola Primária n.º1 de Lisboa é uma turma com crianças nascidas há cerca de nove, dez anos, que trazem consigo uma história de mudança. Os fluxos – as viagens, as escolhas dos pais, o sítio onde moram – convergiram todos para um espaço comum – aquela sala de aula – onde todos os dias partilham a aprendizagem, as brincadeiras, desenvolvem competências, fortalecem relações.

### NOTA DE INTENÇÕES

A escola Básica n.º1 de Lisboa é uma escola pública Portuguesa, situada perto do Martim Moniz, na Freguesia da Pena. Pela sua localização e pelas características actuais da cidade e do País, a escola tem a particularidade de acolher muitas crianças emigrantes. Tendo em conta a singularidade de cada história de vida e o processo individual de integração, pretendo mostrar o dia-a-dia das crianças na escola, onde aprendem uns com os outros.

### BIOFILMOGRAFIA

Lisboa, 1983.  
Licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007. Realizou o seu primeiro filme, *Terceiro bê*, no âmbito das cadeiras de Antropologia da Arte e Audiovisuais II. No final de 2007 concluiu o seu segundo filme, *Morar Aqui*, no âmbito da cadeira de Audiovisuais III. É co-autora de um projecto de educação artística desenvolvido na Escola Primária de Trás-di-Monti, Tarrafal, Cabo Verde, em 2006 e 2007. Co-realizou um pequeno filme sobre esse trabalho.



## U OMÃI QE DAVA PULUS

2008, 87 MIN

### REALIZAÇÃO

JOÃO PINTO  
NOGUEIRA

### IMAGEM

INÊS CARVALHO

### SOM

QUINTINO BASTOS

### MONTAGEM

PEDRO MARQUES

### PRODUÇÃO

CONTINENTAL FILMS

### CONTACTO

Continental filmes,  
Paulo de Sousa  
continental@netcabo.pt

### SINOPSE

"[...]e escrevi no alto da folha e em letras grandes: OMÃI QE DAVA PULUS " Nuno Bragança. Autor de três romances: *A noite e o riso*, *directa e square Tolstoi*. Uma colectânea de contos: *Estação*. E uma novela póstuma: *Do fim do mundo*.

Argumentista de *Os verdes anos*, filme inaugural do Cinema Novo Português e co-realizador, com Gérard Castello-Lopes e Fernando Lopes do filme *Nacionalidade: Portugêses*.

Católico e de família conservadora, milita no MAR (Movimento de Acção Revolucionária). Integra as Brigadas Revolucionárias de Carlos Antunes e Isabel do Carmo ao mesmo tempo que trabalha na representação permanente de Portugal junto da OCDE.

A 7 de Fevereiro de 1985, morre, aos 55 anos, num quarto de hotel em Lisboa. Nuno Bragança, quem foi? "[...] e escrevi por baixo e em letras pequenas o seguinte: U omãí qe dava pulus era 1 omãí qe dava pulus grãdes. El pulô tantu qe saiu pêlo tôpu."

### NOTA DE INTENÇÕES:

Nuno Bragança era um homem que quis ser mais, mais alto, mais longe, mais verdadeiro, mais real. Este filme pretende dar a conhecê-lo como um homem que quis sempre continuar a crescer. Um homem que nunca abdicou de sonhar mais alto através de cada gesto, cada atitude, cada palavra. Um homem que dava de facto pulos grandes. A 7 de Fevereiro de 1985 Nuno Bragança morre em Lisboa, no quarto de hotel onde se encontra hospedado. "A minha dificuldade portuguesa em encontrar a prosa certa não a desligo eu dessoutra que é a maneira certa de ser em Portugal. Nem vejo bem como uma possa ser resolvida sem a outra. (...) Sinto que pertenço a um País que em parte me não quer." Um país que ainda hoje não sabe onde quer Nuno Bragança. Um homem que pulava tão alto que um dia saiu pelo topo.

### BIOFILMOGRAFIA:

*Do Outro Lado do Tejo* (1995).





## UM POUCO MAIS PEQUENO QUE O INDIANA

BETACAM, 75', 2005

### REALIZAÇÃO

DANIEL BLAUFUKS

### GUIÃO

DANIEL BLAUFUKS

### IMAGEM

JOÃO RIBEIRO

### SOM

PEDRO GONÇALVES

### MÚSICA

DEAD COMBO

### MONTAGEM

DANIEL BLAUFUKS

### PRODUÇÃO

LARANJA AZUL

### CONTACTO:

Laranja Azul

laranjazul@mail.telepac.pt

### SINOPSE

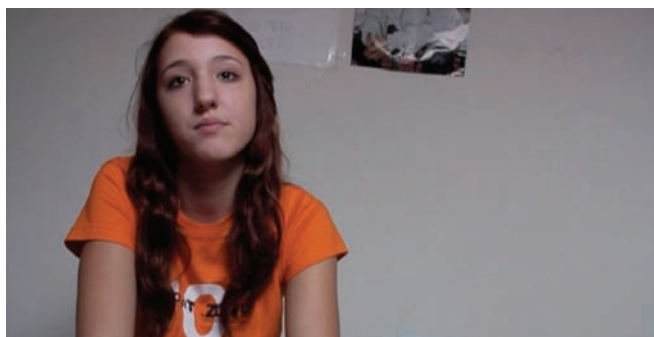
No Verão de 2004, por motivos que eu próprio não sei explicar, decidi atravessar a paisagem portuguesa. Tracei um mapa imaginário a partir de uma velha colecção de postais, que decidi levar comigo. Arranjei um velho Mercedes e saí de Lisboa.

### NOTA DE INTENÇÕES

Este era um Verão estranho. A temperatura subia mas a maior parte dos dias o céu estava branco e não se assemelhava em nada aos céus dos postais. Nesses o azul era apenas interrompido por nuvens brancas de algodão. Este céu era mais uma espécie de camada, por vezes mais clara, outras mais escura, alguns dias mesmo irrompendo em tempestade. Os jornais falavam em vaga de calor e tentavam assim justificar os inúmeros incêndios que pareciam brotar da própria terra. As terras queimadas lembravam uma assustadora paisagem negra de um filme de ficção científica. Recordo que nesse filme a terra ia ardendo e secando, e ao arder e secar ia aquecendo e criando novos focos de incêndio, que por sua vez ardiavam e secavam outras terras, numa espiral sem fim.

### BIOFILMOGRAFIA

*Life is not a picnic* (1998), *Black and White* (2000) – Melhor realização no Festival Internacional de Cinema de Vila do Conde/2001, Melhor curta-metragem de ficção nos Caminhos do Cinema Português 2002; *Sob céus estranhos* (2002); *Paisagens invertidas* (2002).



## UMA HISTÓRIA FUGAZ

DV CAM, 14'14", 2007

### REALIZAÇÃO

MIGUEL CLARA  
VASCONCELOS

### GUIÃO

MIGUEL CLARA  
VASCONCELOS

### IMAGEM

MIGUEL CLARA  
VASCONCELOS

### SOM

MIGUEL CLARA  
VASCONCELOS  
E MARCO LEÃO

### MONTAGEM

MIGUEL CLARA  
VASCONCELOS  
E VERA CONDEÇO

### PRODUÇÃO

ANDAR FILMES

### CONTACTO

Andar Filmes  
info@andarfilmes.com

### SINOPSE

Cátia é uma rapariga muito jovem mas com um passado difícil, que alimenta o sonho de ser barmaid ou modelo. Encontra um homem numa cadeira de rodas. Ambos participam num projecto de dança mas o passado de Cátia é mais forte e ela é impedida de continuar com os ensaios.

### NOTA DE INTENÇÕES

O realizador foi convidado pelo coreógrafo romeno Romulus Neagu a documentar em vídeo o seu processo de trabalho, que envolvia duas pessoas com problemas de natureza social e física. Miguel Clara Vasconcelos aceitou o desafio, propondo, no entanto, filmar o meio envolvente e não apenas os ensaios. A brusca interrupção do projecto levou o realizador a reflectir sobre o sucesso, utilizando como medium o documentário.

### BIOFILMOGRAFIA

Nasceu em Lisboa em 1971. É realizador e produtor de cinema, Mestrado em Artes e Novas tecnologias (Universidade Europeia de Madrid), estudou Documentário no curso da Videoteca Municipal de Lisboa e no Instituto del Cine, em Madrid. Frequentou o curso de encenação programa criatividade e criação artística da Fundação Calouste Gulbenkian. *Instantes* (2007); «EX» (2007); *Corridas de Galgos* (2006); *Documento Boxe* (2005). Prémio melhor curta metragem portuguesa no 13.º Festival Internacional de Curtas Metragens de Vila do Conde, Prémio melhor documentário português em vídeo, Festival Caminhos do cinema Português XIII.



## UMA VIDA NOVA

BETA SP, 24', 2006

### REALIZAÇÃO

NUNO PIRES

### GUIÃO

NUNO PIRES

### IMAGEM

NUNO PIRES,  
NATHALIE BENADY

### SOM

NUNO PIRES

### MÚSICA

NUNO COSTA

### MONTAGEM

NUNO PIRES

### CONTACTO

Nuno Pires  
nunoazu@gmail.com

### SINOPSE

Não tinham sequer 20 anos. José e Guiomar foram para França a salto nos anos 70, sem saber uma palavra de francês. Deixavam Portugal sob a ditadura, à procura de uma vida melhor, mas sem nunca esquecer o seu país de origem e sempre com vontade de voltar um dia. Trinta anos depois, decidiram regressar. Porquê agora? Alguns meses atrás, os seus dois filhos escolheram viver em Portugal. Portanto, José e Guiomar já não têm nada que os prenda a França. Mudar de vida outra vez, aos 50 anos, tem algo de assustador, mas eles prepararam-se para esta mudança com a mesma coragem e a mesma esperança que tinham há trinta anos. Retrato intimista, diálogo entre um filho e os seus pais, este documentário tem também valor de testemunho sociológico abordando as questões da emigração e da integração da comunidade portuguesa em França.

### NOTA DE INTENÇÕES

Mudar de país é sempre mudar de vida. Quando decidi trocar Paris por Lisboa, não me apercebi que iria mudar tanta coisa. Foi por acaso que, na mesma semana, o meu irmão também mudou para Portugal com a sua pequena família. Deixávamos os nossos pais sozinhos em França, nesse país para onde emigraram há 30 anos. O destino fez com que os seus filhos fizessem a mesma viagem mas no sentido contrário. Os meus pais sempre disseram que queriam regressar a Portugal. Quando este momento chegou, não pude fazer outra coisa: gravar e aproveitar esta ocasião única para que eles me contassem a história da sua chegada a França. Este filme é sobre um casal, mas é também uma parábola para falar de toda a comunidade portuguesa em França, porque todos, cada um à sua maneira, partilham a mesma história e as mesmas esperanças. Falar dos portugueses em França, das suas emigrações, das integrações, da herança transmitida aos filhos, da relação afectiva com o país de origem, é essencial

numa sociedade onde as migrações são cada vez mais frequentes e banalizadas. Espero que este documentário sirva de ligação e proporcione um melhor conhecimento entre os portugueses de Portugal e os portugueses espalhados pela França e porque não, pelo Mundo. Por fim, mas não menos importante, é também a homenagem de um filho aos pais, com um misto de respeito, afecto e gratidão pelo que eles fizeram pela vida deles, pelo que eles fizeram por mim próprio e pela maneira vivida como me ensinaram a acreditar e a lutar pelos meus próprios sonhos.

### BIOFILMOGRAFIA:

Nasceu em 1982 em França, nos arredores de Paris. Em 2000, com apenas 18 anos de idade, é galardoado com o "Prix du Jeune Ecrivain", atribuído à sua novela *Histoire(s)*. No mesmo ano ingressa no curso de Cinema da Universidade Sorbonne Panthéon, em Paris. Termina o curso em 2005, obtendo o Mestrado. Ao mesmo tempo, trabalha como assistente de realização em várias curtas-metragens, das quais se destaca *La Plaine*, premiada em vários festivais franceses em 2005 ("Prix Cinefondation" em Cannes, "Prix Révélation" em Brest, "Grand Prix" em Angers).

## VILLA MEEAN

MINIDV, 37"9", 2007

### REALIZAÇÃO

RICARDO FERREIRA

### GUIÃO

EDUARDO CUNHA,  
NUNO MENDES

### IMAGEM

RICARDO FERREIRA,  
LISA REIS

### SOM

EDUARDO CUNHA

### MONTAGEM

RICARDO FERREIRA,  
LISA REIS, EDUARDO  
CUNHA, NUNO  
MENDES

### CONTACTO

Ricardo Ferreira  
usmilvevideos@hotmail.com

### SINOPSE

Filme que trata essencialmente um passado enriquecedor, de memórias e de histórias esquecidas que são partilhadas no dia de hoje. Villa Meean é uma aldeia peculiar, onde as relações entre os habitantes correm a um ritmo lento e bucólico. Um microcosmo que deixa entrever uma cultura vincada neste povo, todas as suas tradições e costumes estão condenados a desaparecer.



### NOTA DE INTENÇÕES

Com este documentário pretendo dar a conhecer a realidade quotidiana dos habitantes de uma vila interior de Portugal, onde a lembrança de um passado feliz é tão forte como a autenticidade que mergulham diariamente.

### BIOFILMOGRAFIA

*Cyclo* (2006);  
*Falsos Tactões* (2006);  
*Site next to me* (2006);  
*C'Mon Cleatus* (2006);  
*LSDreams* (2007);  
*Fondue au Chocolat* (2007); *Villa Meean*.

