JORNAL DOS ENCONTROS CINEMATOGRÁFICOS

28 I 29 I 30
MARÇO I 2014

MOAGEM - CIDADE DO ENGENHO E DAS ARTES
FUNDÃO

SEXTA 28
BLOCO I

21h00	**Luís Miguel Oliveira**	Abertura	
21h15	**L'IDIOT de Pierre Léon**	61'	Projeção Auditório
22h15	**TVA MÃNNISKOR (DOIS SERES) de Carl Theodor Dreyer**	74'	Projeção Auditório
23h30	**Pierre León, Teresa Garcia e Pierre-Marie Goulet**	Debate	Foyer

SABADO 29
BLOCO II

11h00	**Master Classe de Pedro Costa ***	Master Classe UBI	(Covilhã)
14h30	**JUVENTUDE EM MARCHA de Pedro Costa**	154'	Projeção Auditório
17h30	**Pedro Costa e José Oliveira**	Debate	Foyer
21h00	**NICHT VERSÖHNT (NÃO RECONCILIADOS) de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet**	52'	Projeção Auditório
22h30	**Especial com Pierre León**		Café Aliança

DOMINGO 30
BLOCO III

11h00	**Master Classe de Mercedes Álvarez ***	Master Classe UBI	(Covilhã)
14h30	**MERCADO DE FUTUROS de Mercedes Álvarez**	114'	Projeção Auditório
16h30	**Mercedes Álvarez e Miguel Marías**	Debate	Foyer
18h00	**NUMÉRO ZERO de Jean Eustache**	107'	Projeção Auditório
20h00	**Manuel Mozos com Patrícia Silveirinha e Luís Nogueira**	Encerramento	

* ANFITEATRO DA PARADA I CINUBITECA I Universidade da Beira Interior I COVILHÃ

BLOCO I

PIERRE LEÓN

1959 | Moscovo | Rússia

Pierre Leon é realizador, encenador, actor, tradutor, músico e crítico. Nasceu em Moscovo, onde o pai era correspondente do L'Humanité e passou boa parte da juventude na Rússia. Em Paris fez-se "cinéfilo" (como "personagem" vimo-lo nos CINÉPHILES de Louis Skorecki), crítico de cinema (pertence ao conselho de redacção da Trafic, escrevendo assiduamente na revista), actor e realizador, alternando ficções "clássicas" (Tchékhov para além de Dostoiévski) e outras menos ortodoxas, em torno de um núcleo constante de amigos e colaboradores.

Filmografia
1994 *Li per li*
1996 *Le Dieu Mozart*
1997 *Oncle Vania*
1998 *Le Dieu Mozart II*
2000 *L'Adolescent*
2003 *Nissim dit Max (coréal. Vladimir Léon)*
2006 *Octobre*
2007 *Guillaume et les sortilèges*
2008 *L'idiot*
2011 *Biette Intermezzo*
2011 *Biette*
2013 *Par exemple, Electre*

CONVERSA COM PIERRE LEÓN POR TERESA GARCIA E PIERRE-MARIE GOULET

1. O filme está extremamente "decupado", com planos, nomeadamente de olhares, por vezes muito breves. Explicaste que as contingências materiais, nomeadamente o facto de não poderes reunir todos os actores ao mesmo tempo, te obrigaram a elaborar um plano de trabalho muito fragmentado. Parece-nos, no entanto, que essa fragmentação, esses olhares "perdidos" que procuram lugar para poisarem e não parecem encontrar interlocutores – e por vezes nem sequer tentam – constituem a própria matéria do filme, revelando a solidão e a confusão das personagens.
A diferença de tratamento entre as duas partes do filme – antes e depois da entrada de Rogojine – confirma aos nossos olhos que esta fragmentação é muito mais do que uma resposta às contingências da rodagem.
O que é que ela representa, de facto?

Filmar como eu filmo há trinta anos, isto é, em autarcia quase total (forçada, devo sublinhar, porque a autarcia não é o meu prato favorito), deu-me água pela barba, mas ensinou-me igualmente a deixar de recear as dificuldades puramente materiais. Estou habituado a que o plano de trabalho seja perpetuamente posto em causa e a já não confundir exigência com caprichos. Como diz o cozinheiro de "A Regra do Jogo": "A senhora La Bruyère comerá o mesmo que os outros; aceito as dietas mas não as manias". Para mim filmar é isso: tentar transformar um regime constrangedor num jogo.
Para "O Idiota" fui obrigado a "decupar" completamente o filme antes do primeiro dia de rodagem para poder estabelecer o plano de trabalho, em função da presença deste ou daquele actor no *plateau*. Sabendo que precisaria de filmar uma grande parte dos planos em que as personagens teriam de dar a réplica a um interlocutor, que podia ser a minha assistente ou eu próprio, interroguei-me sobre a justeza deste método em relação à ideia geral que eu tinha do filme. De resto uma ideia geral bastante vaga e que se tornou muito mais viva depois de me ter apercebido que esta fragmentação do espaço e a sua reconstituição através do jogo de olhares era uma tradução possível daquilo que eu tinha na cabeça. A partir desse momento, a *mise-en-scène* surgia quase naturalmente: pessoas nas suas bolhas, ou melhor dizendo, cada uma no seu "estojo", para usar uma palavra de Tchékhov, encurraladas e reduzidas a suportar um ataque cuidadosamente organizado por Nastassia Philipovna. Com efeito, há uma ruptura depois da chegada do bando de Rogojine (exactamente a meio do filme): e foi, uma vez mais, a realidade da rodagem que a ela me levou. Pela primeira vez começamos a ver grupos de pessoas num mesmo plano. Mas é Natassia Philipovna que domina, não apenas o espaço (ela é a única que pode dividi-lo e controlá-lo, se assim se pode dizer) mas igualmente o tempo, já que se encarrega não só dos seus próprios movimentos como do das suas "tropas". Temos uma prova disso quando a vemos reagir ao toque do relógio de parede: o seu rosto ilumina-se. O seu cálculo estava certo!

2. Parece-nos que essa fragmentação do espaço não é abolida, mas acentuada, pelo trabalho posterior de montagem. Na primeira parte – até à chegada de Rogojine – exceptuando o Príncipe e sobretudo Nastassia Philipovna, as personagens não param de procurar onde poisar o olhar: mal o passam da direita para a esquerda o súbito corte surge, não permitindo que o olhar se fixe e estabeleça uma relação com o outro. Em consequência disso, parece que a fragmentação, constrangimento a que a rodagem te levou, é deliberadamente amplificada pela montagem, deixando as personagens desorientadas, procurando apoios que não encontram. Será isso apenas uma impressão subjectiva da nossa parte?

Não, antes pelo contrário! Devo confessar que a montagem é o momento de que mais gosto. A rodagem, para mim, é uma confrontação permanente com a realidade, à qual devo (sim é um dever) adequar o filme que estou a fazer. É como que uma verificação da realidade através da poesia – dois mundos contraditórios que têm de encontrar o seu ponto de contacto. Pode haver felicidade nisso, mas prazer não. Reflectir não é possível, sob o risco de abandonar tudo, quando se mede a distância entre o resultado e aquilo a que chamam as intenções, embora nunca tenha percebido o que isso quer dizer. No momento da montagem, descubro, com o montador, todos esses planos em bruto (nunca vejo as "*rushes*") e partimos da estaca zero. Claro que já me tinha dado conta que o filme, na rodagem, tomava uma certa direcção, que eu não podia nem queria identificar, e que chegara o momento de deixá-lo vir até mim, nessa nova disposição cujas leis procurávamos descobrir. Diria que essas leis, descobertas pouco a pouco por Martial Salomon (o montador) e por mim, relevam por um lado da comédia e, por outro, do cinema mudo. Pode parecer paradoxal por se tratar de uma história sobretudo dramática e cheia de conversa. Mas reparo até que ponto acentuámos certas rupturas (visuais ou sonoras, como o olhar para a câmara de Gania (Serge Bozon) ou o ruído do vidro partido, no fim), exagerámos certas expressões do rosto, etc. Efectivamente, pouco a pouco as personagens perdem pé e, tomadas pelo pânico, param de preocupar-se com a sua imagem, até aqui unicamente social, mundana, categorizada (o protector Totski, o velho gaiteiro Epantchine, o bobo Ferdychtchenko), para deixarem escapar mímicas, caretas, olhares que traem a sua perplexidade perante a invectiva de Nastassia, que é, ao mesmo tempo, Electra e Pentasileia.

3. O modo como filmas as relações entre o Príncipe e Nastassia é radicalmente diferente: os olhares cruzam-se verdadeiramente, as vozes podem ser quase murmúrios: dir-se-ia que estão sós no mundo. Parece que trabalhaste muito esta "música" das vozes que acentua o contraste entre as personagens "em representação social" por um lado e o Príncipe e Nastassia, por outro. Essas variações na musicalidade das vozes são fruto de um longo trabalho prévio de ensaios, de ajustamento?

Não ensaiamos absolutamente nada. Não tinha tempo para isso e, de qualquer maneira, não o teria feito. Não neste filme pelo menos. Pareceu-me que os actores estavam em forma, quase até do ponto de vista desportivo e que saberíamos *ajustar o tiro*. A instalação puramente técnica de cada plano, por vezes complicada, como para os planos de Rogojine, permitia-nos esses ajustamentos. A ideia de isolar praticamente Nastia e Mychkine surgiu durante a rodagem: eu contava com o efeito de perturbação que os seus diálogos provocariam certamente nos outros convivas e no espectador, por um efeito de contaminação. Sim, eles estão sós no mundo, sós naquele mundo, de onde arrancam alguns momentos que só a eles pertencerão. São momentos de sinceridade absoluta: Mychkine é incapaz de mentir (excepto para evitar ferir alguém) e Nastia, quando está diante dele, abandona qualquer tentativa de representação. Mychkine é o único que tem direito às suas lágrimas. E é também o único a afinar a sua voz pela de Nastia. Quando eu trabalhava na adaptação, embora a escolha dos actores não tenha sido exactamente a que estava prevista, tinha a voz dos actores na cabeça e tentava encontrar para cada qual um fraseado particular: o ritmo, a elocução, a cor das vozes, que são muito diferentes – mas era o que me interessava. Eu sabia, ou esperava que, apesar de (e graças a) essas diferenças, sairíamos ilesos desta situação, quer dizer que chegaríamos a uma partitura onde cada instrumento se destacaria do conjunto de maneira analítica sem um verdadeiro *fondu*. Existe dissonância certamente (é o que parece indicar o grupo de pessoas do piano que encerra o filme), mas um acorde, mesmo dissonante, não deixa de ser um acorde.

4. A propósito de acorde (mas mudo desta vez), um campo/contracampo intrigou-nos (e fascinou-nos): pouco depois da sua chegada a casa de Nastassia, Rogojine, depois de ter dado os cem mil rublos a Natassia Philipovna, de se ter admirado com a presença de Gania, apercebe-se que o Príncipe Mychkine está sentado perto dele e sorri-lhe e o Príncipe responde a este sorriso, sorrindo-lhe por seu turno. Em todo o filme é talvez a única troca de olhares "generosos" que existe entre duas personagens (se exceptuarmos os de Nastassia e do Príncipe, mas que são de outra ordem). Com estes dois planos muito breves revela-se uma relação muito particular entre o Príncipe e Rogojine, e isso antes de Nastassia anunciar a sua partida, com um e depois com o outro. Parece-nos que também é um indício de como tu pudeste trabalhar a adaptação do romance: aquilo que o leitor do livro sabe desde o primeiro capítulo, o jogo de espelhos que existe entre o Príncipe e Rogojine, é transmitido ao espectador através desta breve troca de olhares. Estamos a fantasiar?

Soube muito rapidamente que não filmaria todos os episódios do livro: não tinha nem os meios nem a energia suficiente para realizá-los. Logo, tinha presente e guardado no espírito que este capítulo devia expandir-se um pouco, que devia conter todas as linhas da história, nem que fosse apenas a ponteado. Foi assim com certas personagens, secundárias neste episódio, como Lebedev ou Keller, que foram alimentadas por tudo o que delas se sabe. A troca de olhares que referiram surgiu dessa estratégia de expansão. Exprime a amizade, complicada mas autêntica, que liga Mychkine e Rogogine. Incluo na mesma categoria de expansão, o olhar entre Rogojine e Gania que também deixa perceber uma anterioridade, um precedente, um conflito já constituído. Essa passagem é para mim o centro nevrálgico do filme.

5. Como a nossa questão precedente deixa supor, conheces perfeitamente a obra de Dostoiévski. A partir dela já realizaste um filme, "O Adolescente"; um outro filme teu, "Outubro", inicia-se com uma cena no compartimento de um comboio (exactamente como a cena inicial do romance "O Idiota"), em que as personagens estão a ler "O Idiota"; em seguida este episódio 4, "Nastassia Philipovna" e, por fim, preparas-te para rodar um filme inspirado em "O Duplo". A tua infância e a tua escolaridade passadas na Rússia e em Moscovo não bastam para explicar tudo, já que poderias ter escolhido um outro autor russo. Quais as afinidades que te atraem tanto em Dostoiévski?

"Isso vem-me da minha mãe", para citar uma vez mais "A Regra do Jogo". Ressalvando que a minha mãe detesta Dostoiévski, demasiado tagarela para o seu gosto. E nasci no mesmo dia que ele. O que sempre me atraiu nele, mesmo quando não compreendia nem metade do que escrevia (eu tinha treze anos quando li "Os Demónios" pela primeira vez), é o seu modo de escavar a natureza romanesca do homem, de nela penetrar o mais profundamente possível, correndo o risco de morrer sufocado, para encontrar o ponto doloroso onde começa o sofrimento dialéctico. É a sua capacidade, enquanto romancista, de acompanhar a mais ínfima das suas personagens, de a deixar expor as suas ideias, dúvidas, contradições, deixando-lhe, ao mesmo tempo, o seu enigma constitutivo: o que é exactamente o contrário do sistema de vigilância instalado por Tolstoi. É a compaixão que avança com a sua dupla dialéctica, a crueldade – como acontece com Fassbinder. Para mim este enigma encontra-se no centro do cinema. E Dostoiévski é um argumentista formidável, nunca se pode prever nada, nada se passa como habitualmente, o que já enervava Tourguéniev. Por fim, penso que é uma mina de ouro para os actores. Quando filmei "O Adolescente", em 2000, nunca pensei que começaria uma série de filmes deste autor, mas deixei-me ir! No fim do próximo verão vou começar a filmar "Deux Rémi, deux" que é uma adaptação livre de "O Duplo", tão infiel quanto a de "O Idiota" foi fiel. E ainda não revelei tudo. Há um episódio dos "Karamazov" que sonho transformar num filme curto. E a ideia de rodar um outro sobre o terror paranóico, inspirado em "Os Demónios", nunca me abandonou igualmente.

6. E para acabar: para acompanhar a projecção de "O Idiota" escolheste para apresentar "Dois Seres" de Carl T. Dreyer. Os dois filmes têm em comum o facto de decorrerem num único e mesmo espaço. Para além desta característica comum, vês outras ressonâncias entre eles?

Nunca pensei nisso. Não posso negar que para mim ele é o cineasta dos cineastas, talvez a par de John Ford e Fritz Lang.
Por outro lado, quando estou a filmar os outros filmes deixam de existir. Logo, tudo o que eu roubo aos outros, faço-o inconscientemente. E depois tenho vergonha. Lembro-me de ter descoberto, com estupefacção, que muitas coisas de "O Adolescente" eram provenientes, por exemplo, de "L'Argent" de Bresson. Também fiquei menos satisfeito e não menos envergonhado, quando me dei conta que alguns planos de "O Idiota" tinham emigrado de "Gertrud". Aceitemos, que outra coisa se pode fazer?
Apeteceu-me apresentar "Dois Seres" pela simples razão de ser um filme quase desconhecido de Dreyer, por ele violentamente renegado, mas que eu acho fascinante, estranho, angustiante, cortante e seco, um policial melodramático que mistura "Scarface, o homem da cicatriz", "La nuit du carrefour" e "Martha". Um filme irrecuperável.

Lisboa/Paris, Março de 2014.

L'IDIOT
de Pierre León
França | 2008 | Beta Digital | P&B | 61'
Cópia: cedida pela BABA YAGA FILMS (Jean-Marc Zekri), digital BETACAM, versão original em francês (projeção com legendas eletrónicas em português)

Ao adaptar um capítulo do livro O Idiota, de Dostoiévski, Léon afirmava pretender "trabalhar o teatro contra o romance". Uma festa em casa de Nastassia Philippovna (Jeanne Balibar) acolhe várias personagens entre as quais o célebre "idiota". Se este procurará "salvar" a anfitriã, caberá a Nastassia a escolha do seu próprio destino.

NUIT DE FOLIE

Pierre Léon escreveu uma adaptação em 14 episódios do livro de Fiódor Dostoiévski, « O Idiota ». Até hoje só foi possível realizar um único desses filmes, o episódio IV com o subtítulo "Nastassia Philipovna". Trata-se de uma cena única em que Nastassia reúne na sua casa o seu protector Tostsky, os seus pretendentes e outros convidados.

Quando escolhemos apresentar « L'Idiot » no ciclo "O Cinema à volta de cinco Artes - Cinco Artes à volta do Cinema", foi no âmbito da temática "Cinematografia-Teatralidade".
E em muitos aspectos o filme integrava perfeitamente este contexto: frontalidade, importância do texto, unidade de espaço e universo fechado, tempo real sem elipse, por exemplo; a escolha dos enquadramentos parecia confirmar esta opção: Nastassia Philipovna dirigindo-se aos convidados por entre cortinas de um lado e de outro.

O filme parece de facto construído como uma representação em dois actos, sendo a passagem do primeiro ao segundo marcada pelo relógio soando as onze e meia – "C'est le dénouement!" (*eis o desenlace* !) comenta Nastassia – seguido pela campainha da porta anunciando a chegada de Rogojine, outro pretendente de Nastassia Philipovna.

Se a unidade de lugar é respeitada e a palavra constante, o espaço é extremamente fragmentado na rodagem, depois na montagem, e será necessário esperar o segundo acto para descobrir uma visão mais geral do apartamento. No primeiro acto esta fragmentação isola cada um dos protagonistas, eles estão a maior parte das vezes sozinhos no seu « quadro » (quando são dois, não estão por isso menos isolados) e os seus olhares passam da direita para a esquerda sem cruzar outros olhares, sem saber onde pousar os olhos e manifestando apenas um mal estar. Cada um tenta controlar a sua « representação social » e mais mal do que bem à medida que o filme avança.
Só Nastassia e o Príncipe se olham realmente e partilham esse olhar sem artifícios.

Na segunda parte, com a vinda do grupo de folgazões que chegou com Rogojine, o enquadramento abre-se, o movimento acelera-se, levado por Nastassia que circula entre um e outro quadro orquestrando a queda das máscaras, questionando a hipocrisia social de cada um. Os protagonistas do primeiro acto tornam-se os « observados », os que estão em cena.

Mas como sempre com quaisquer propostas temáticas - neste caso a teatralidade – trata-se apenas de uma porta de entrada entre muitas outras.
A musicalidade podia ser uma das outras portas de entrada para este filme: os cortes rápidos dos olhares de cada personagem; a tonalidade das vozes (uma muito fluida de Nastassia, as outras monocórdicas, a do Príncipe cristalina, diferente de todas as outras); a presença da música e das gargalhadas dos outros convivas que estão fora da sala (e de campo) mas pontuam e fazem extravasar/abrir o que se passa no seu interior.

Ou ainda a coreografia: basta ver o contraste entre a rigidez dos convidados, estáticos, a maior parte das vezes pregados nas suas cadeiras, sem poder dissimular o seu mal-estar, e a mobilidade, a leveza de Nastassia Philipovna, os gestos jogando com o seu xaile, as suas poses nunca rígidas como as dos outros protagonistas.

A multiplicidade das portas de entrada que pode suscitar um filme é sempre um sinal de riqueza (mesmo quando a produção é pobre).

Teresa Garcia e Pierre-Marie Goulet

TVA MÃNNISKOR (DOIS SERES)
de Carl Theodor Dreyer
Suécia | 1944| 35mm | P&B | 74'
Cópia: da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema em 16mm, versão original, legendada em francês e sueco (projeção com legendas eletrónicas em português)

Ame Lundell é acusado de ter plagiado a tese de um seu colega, San-der, que acaba de aparecer morto. Ame descobre entretanto que a sua mulher fora amante de Sander e que este a chantageara conseguindo as notas de trabalho de Ame. Para salvar a mulher, tornada suspeita da autoria do crime da morte dele, Ame confessa ele próprio o crime à espera que ela fuja para o estrangeiro. Ela recusa e suicida-se. Ele suicida-se em seguida.

Två människor, C.T.D., 1945

Setembro de 1965. Os *Cahiers du Cinéma* publicam uma entrevista a Carl Theodor Dreyer por Michel Delahaye, quase um ano depois da estreia parisiense (e mundial) de Gertrud, filme que tinha sido totalmente arrasado tanto pela crítica e imprensa francesa como dinamarquesa.
Este crítico dos *Cahiers*, um "dreyeriano" indefectível, fala longamente com o cineasta que se exprime em francês. Passam em revista toda a sua filmografia, tão diversa e contrastante, que atravessa a história do cinema, marcando de alguma forma cada um dos seus momentos mais importantes. Quer se trate de Mikaël ou de Vampyr, da Quatrième alliance de dame Marguerite, de Ordet ou de Ils attrapèrent le bac, Dreyer demonstrou não só uma extraordinária elasticidade e invenção sem falha, ou quase, face aos desafios formais (e não formalistas) de cada época, mas também com um vivo sentido de conclusão. Ou seja: os seus filmes recolhem-se em si mesmos, como a maré depois de derramar sobre a praia os tesouros heteróclitos da natureza humana.
Quando Michel Delahaye aborda a questão de Två människor (Dois Seres), rodado entre **Dies Irae** et **Ordet**, terminado em 1945, Dreyer atalha imediatamente: «Esse filme não existe.»
«Existe, sim" - insiste Delahaye - "eu vi esse filme". "Posso por isso dar o meu ponto de vista: ele existe». Dreyer concorda em falar um pouco mais: «Sabe, eu fiquei, quando me envolvi nesse filme, numa situação precária. Estávamos em 1944. Disseram-me que a minha vida podia estar em perigo, por causa dos Alemães. Fui para Estocolmo, com **Jour de colère**, oficialmente com a missão de vender o filme. Fiquei então em Estocolmo, e quis realizar esse filmezinho. Infelizmente o produtor decidiu escolher ele próprio os actores. Ele queria actores com grande carreira. Mas os actores em questão representavam exatamente o oposto do que eu desejava. E para mim os actores são extremamente importantes. Então eu queria que a mulher fosse um pouco teatral, um pouco histérica, e relativamente ao actor que devia encarnar o cientista, queria um homem de olhos azuis, ingénuo mas honesto, e interessado apenas no seu trabalho. Bom, deram-me uma actriz que era o arquétipo da pequeno burguesa, e, como homem, em vez do idealista de olhos azuis, recebi um diabólico intrigante, com olhos… " (Cahiers du cinéma, n° 170, septembre 1965).
Como Michel Delahaye repetimos: esse filme existe. Acrescentamos ainda: não só existe, como é um dos mais enigmáticos do autor de **Passion de Jeanne d'Arc**. E acrescentamos por fim: se acreditamos em tudo o que dizem os cineastas sobre os seus próprios filmes, então consideraríamos com John Ford que **The Fugitive** é a sua maior obra.
Algumas palavras sobre este enigma. Adaptado duma peça Willy Oskar Somins, Attentat, representada em 1934, o filme é um melodrama policial, que conta a história de Arne Lundell, um jovem e brilhante cientista acusado de plágio pelo seu chefe e mentor, o professor Sander, cedo assassinado. Mas o comportamento de Marianne, a esposa impetuosa e fantasiosa de Arne, faz nascer a suspeita fatal, que, por um sistema subtil de passagem de testemunho, vai incriminando ora um, ora outro. Dies Irae?
É preciso fazer justiça a Dreyer: o estilo dos actores não tem de facto nenhuma ligação com o que o cineasta procurava, mas é esse desfasamento que produz a torção impressionante de todos os elementos em jogo e que garante a irredutibilidade do filme a qualquer forma de classificação. Além disso, é impossível apanhar Dreyer em flagrante delito de indiferença; pelo contrário, raramente terá sido tão rigoroso na sua "mise en scène": a escolha de um espaço fechado dá-lhe a possibilidade de alterar incessantemente as relações entre os planos, de combinar movimentos, gestos, silêncio e palavra, num jogo constante de rupturas rítmicas, e de construir gradualmente um espaço asfixiante onde os dois amantes vão acabar por encontrar a única saída possível para libertar a sua angústia e a nossa.
Um mundo, implacável, vai intrometer-se entre eles e a sua felicidade. O burburinho da rua, a gritaria dos transeuntes, as sirenes da polícia, tudo se mistura num pesadelo vigilante. A cidade, plena de vida e ameaça, fecha-se sobre eles como uma flor carnívora. Numa curiosa mistura de Naruse (pelo corte), de Hitchcock (pela permanente suspeita, a culpa kafkiana) e de Grémillon (pela invenção sonora), "Dois Seres" brilha suavemente como uma chama discreta, que talvez proteja estes "Tristão e Isolda" da desolação eterna.

Pierre Léon, Fevereiro de 2014

BLOCO II

PEDRO COSTA

1959 | Lisboa | Portugal

Nasce em Lisboa.
Abandona os estudos de História para frequentar as aulas do poeta e cineasta António Reis na Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional.
A sua primeira longa-metragem O SANGUE estreou no Festival de Veneza em 1990.
O seu filme mais recente, SWEET EXORCIST, é um segmento da longa-metragem colectiva CENTRO HISTORICO, com Manoel de Oliveira, Aki Kaurismaki e Victor Erice.
Leccionou nas Universidades de Bloomington, Berkeley, na Cal Arts de Los Angeles e na Film-Factory de Sarajevo.
É professor convidado da Universidade de Zokei em Tóquio.

Filmografia
1987 *Cartas a Julia*
1990 *O Sangue*
1994 *Casa de Lava*
1997 *Ossos*
2000 *No Quarto da Vanda*
2001 *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Cinéastes, episódio da série Cinéastes, de Notre Temps*
2002 *Onde Jaz o Teu Sorriso? / Où Gît Votre Sourire Enfoui?*
2003 *6 Bagatelas*
2006 *Juventude em Marcha*
2007 *Tarrafal, in O Estado do Mundo*
2007 *The Rabbit Hunters / A Caça ao Coelho Com Pau, in Memories, Jeonju Digital Project*
2009 *Ne Change Rien*
2010 *O Nosso Homem*
2012 *Sweet Exorcist, in Centro Histórico*

CONVERSA COM PEDRO COSTA POR JOSÉ OLIVEIRA

1. Nestes tempos anti-cinematográficos, contrariando todas as promessas de uma invenção nova que permitiu mostrar os homens e o mundo com a nitidez de nenhuma outra arte, assiste-se ao triunfo da banalização de um ofício que consistia em trabalhar com coisas muito básicas e concretas: luz e sombra, escalas e ângulos, distâncias e tempo. Os Lumière, Griffith, Ford, todo este legado parece não fazer grande sentido hoje. O que sempre achei grande no teu trabalho, e sobretudo a partir de "Vanda", com as pequenas e não desenvolvidas câmaras digitais, foi não te renderes às tão propaladas e falsas revoluções tecnológicas, a essa velocidade enganosa; mas uma espécie de regresso ao berço, mesmo que assombrado pela orfandade e pela assombração dos pioneiros, esses Pais tão ignorados. Como te apercebeste que esta espécie de velho e de novo não eram coisas incompatíveis?

Não quer dizer que não trate bem da minha câmara mas, no cinema, quase tudo se faz apesar da câmara, para além da câmara. Algumas das coisas mais importantes passam-se sem a presença da máquina. Ao princípio, quando comecei a filmar o "No quarto da Vanda" desconfiei muito destas pequenas câmaras, fiquei preocupado porque podia ver a imagem final imediatamente no écran lcd, desconfiei da saturação das cores, da pobreza do detalhe e da falta de profundidade, da aspereza dos contornos do vídeo... e, pouco a pouco, comecei a esquecer. Mas esqueci tudo isso porque os problemas são os mesmos, quer se filme com uma câmara grande ou com uma pequena. E, por outro lado, também fui esquecendo porque esta bendita câmara me aproximou da realidade e me foi oferecendo os verdadeiros problemas que eu queria enfrentar no cinema. Eu comecei em 97 e havia pouca gente a filmar com estas câmaras. É claro que o Godard, nos anos 70, já tinha usado – e de que maneira - os primeiros equipamentos portáteis. E devo confessar que foi muito excitante ter uma máquina nova, uma câmara que eu podia operar sozinho. Eu vinha de um mundo onde isso era quase interdito. O realizador que quisesse pegar na câmara era sempre advertido; para além do director de fotografia havia sempre uma data de assistentes que se apressavam a avisar que "é melhor não mexer". Uma rodagem é uma espécie de coutada com as suas zonas privadas. Como também não era suposto o realizador tocar em nada, arrumar nada, pegar numa caixa… aliás parece que ainda é assim: um amigo contou-me que ouviu um professor da escola de cinema dizer a um aluno "o realizador não enrola cabos"... Ontem lá fomos filmar - somos três, como de costume-, e chegámos ao bairro, fomos à escolinha, queríamos filmar com uma miúda, e a professora perguntou "então, onde é que está a equipa?" e eu disse-lhe "somos nós os três" e ela ficou muito espantada, " No ano passado apareceu aqui o Quim Leitão e trouxe 10 camiões..." Mas enfim, se algumas virtudes estas pequenas câmaras tinham, já foram à vida, violadas e corrompidas. Cada documentarista faz igual ou pior que o do lado, quanto aos da ficção é melhor não falar... É pena porque as máquinas novas entusiasmam-nos muito e, no princípio, aparecem sempre muitas coisas interessantes e estranhas…

2. Por outro lado, a tua rigorosa construção formal não está ao serviço de uma espécie de vazio que fez muita da glória do chamado "cinema experimental"; como King Vidor, tu nunca filmarias paisagens ocas destituídas do rasto humano, fragmentos inertes, o mar ao som de Bach. Encontraste a Vanda e o Ventura e os outros e fizeste deles o centro dos teus filmes no centro do mundo deles. Protegeste-os, engrandeceste-os, deste-lhes o teu esforço e saber e eles retribuíram. Não com a retórica habitual do coitadinho ou do estudo sociológico primário, mas interessado em todas as suas potencialidades e segredos, na sua presença, emoção, a sua ficção. Permaneces um clássico?

Clássico, não sei... mas é verdade que aprendi pouco com o cinema experimental. Sempre preferi o cinema mais narrativo… Aliás, toda a arte experimental - música experimental ou teatro experimental - sempre me aborreceu. Enfim, o que eu faço não atrai multidões de espectadores, por esse lado estamos juntos, quer dizer, estamos condenados à mesma pequena margem, à recepção crítica "séria", à universidade e mais às galerias e aos museus... e em Portugal são sempre as mesmos 1000 ou 800 a ir ver filmes, concertos, peças, etc… O cinema que me interessou mais e que me formou era o cinema mais popular, o chamado cinema clássico americano. Talvez o tenha misturado com o meu gosto pela história, que é a disciplina de onde eu venho, com a antropologia, com a arqueologia, até. Na história não nos podemos permitir certas divagações, digamos assim, a história nunca permite assim tanta experimentação… ao contrário do que se possa pensar, a história – o tempo - não nos dá direito à dissipação. O gosto pela história pode sensibilizar-nos para a própria tragédia da história. Aliás, acho que é isso que tem desaparecido do cinema: o sentimento trágico da história. É claro que a minha história não é a grande história, a dos grandes épicos de Hollywood, a das grandes batalhas, das grandes conquistas, dos acontecimentos "históricos". Eu procuro restos no caixote do lixo da história. Começo pelo mais pequeno, uma porta, um corredor, um par de sapatos, um balde, perceber quem mora ali, como mora... ficava a olhar para um homem que ia ao vinho e que coxeava muito, cheguei à fala com ele, era o Juninho, que tinha um andar balanceado, uma mistura entre Monsieur Hulot e Doutor Cordelier, e foi ele que me falou da enorme percentagem de mutilados devido aos choques eléctricos que apanhavam quando subiam para fazer puxadas aos cabos da EDP. Ele tinha ficado com um lado paralisado. A nossa história começou assim. *(Nunca pões um dispositivo à frente do que encontras, das pessoas…)*
Hoje em dia é tudo muito inseguro, há pouca convicção e ousadia, os cineastas estão muito inseguros, há pouca gente a ver com atenção esses filmes do passado, esses a que tu chamas clássicos. E parece-me que as pessoas têm outras razões que as levam a fazer filmes… as motivações são diferentes e o cinema tornou-se uma actividade consideravelmente diletante. Vejo pouco trabalho, pouco esforço, pouca dedicação, há muita facilidade, qualquer plano cola com outro, vale tudo. Também pudera, agora os filmes sobrevivem ou morrem às mãos dum circo internacional de sales agents, fiprescis e festivaleiros invariavelmente idiotas. Promovem as maiores barbaridades e vivem eternamente com o amor do cinema na boca. Parasitas. Já não são as mesmas razões que me levaram a mim ou os da minha geração ou levavam o Reis, o Oliveira, o King Vidor ou o Godard a fazer filmes. Os filmes agora são desenhados, quase não precisam de ser filmes… há uma grande irrelevância. Nesta altura da conversa dá sempre jeito trazer o Warhol aqui para ao pé de nós. As pessoas têm na cabeça uma imagem feita, acham que os filmes dele são leves, cult e pop e trash, e que o próprio Warhol não é pesado, não é um intelectual, um teórico... Ora ele é um cineasta com um único interesse, com uma ideia fixa: o género humano, a humanidade, nas suas tristezas e alegrias, misérias e virtudes. Se repararmos bem, constatamos que ele raramente fez coisas em que o humano não estivesse presente, mesmo o "Empire", aquele filme monumento ao arranha-céus... há poucos filmes em que mais se sinta a força da mente humana, dos braços, do trabalho dos homens. E o poder do dinheiro. Há nele uma gravidade comovente. Se virem as fotografias do Empire State Building feitas pelo Lewis Hine - um fotógrafo e sociólogo norte-americano do princípio do século vinte - verão como são coisas que partem do mesmo interesse e do mesmo entusiasmo.

3. Ainda relacionada com a questão anterior, e agora pensando na nossa cinematografia recente, acho que se tem banalizado, a par das formas, o Homem, a raça, a sua força incomensurável. João Nicolau, Miguel Gomes, à maneira de um Wes Anderson americano, têm pegado em actores algumas das vezes talentosos, noutros casos até em não actores com todo o potencial intacto, para os diminuírem, muitas das vezes para os ridicularizarem, meros bonecos macaqueados sem causa, destituídos de qualquer humanismo em circos da nossa vergonha. O triunfo do pop, do kitch, da geração cool, a nossa regressão em tom festivo e orgulhoso. Ventura, o centro do filme que vamos ver, surge-nos com a grandeza do Sargento Negro de Ford, a altivez dos Príncipes e dos Reis, a humildade do Fonda nas "Vinhas da Ira" ou de um comum entre comuns. A modernidade é encontrar o que importa e estar à altura disso?

Creio que são interesses diferentes... o que nos faz imaginar um filme ou tentar arranjar dinheiro para um filme ou enquadrar um plano... podem ser mil razões diferentes para mil realizadores diferentes e, de certa maneira, é esse o problema do cinema contemporâneo. Só posso falar por mim: detesto e rejeito a estrutura económica e social sobre a qual o cinema está instalado, é uma base falsa e hipócrita. E, como já disse, eu não preciso de guiões nem de ter ideias próprias. Prefiro correr o risco de não encontrar nada e de não filmar nada do que submeter-me às patetices da vida corrente do meio artístico... E no meu trabalho, se não conseguir fazer o plano tentarei outra vez amanhã, e se não conseguir deve ser porque o plano não existe... ao mesmo tempo, é provável que tenha encontrado mais quatro ou cinco coisas que me interessaram, que tenha conhecido pessoas interessantes... estou no sítio onde quero estar e é aí que me formo e informo. Em quatro ou cinco ou seis horas acontecem muitas coisas: um bêbado que cai para o lado, a ambulância, a dona do café que regressa da visita ao marido que está no Linhó, as cozinheiras da escolinha que se põem a imaginar a ementa para o mês seguinte... Não é assim que trabalha o Wes Anderson que é um americano, talentoso, que tem uma boa cota nos mercados. E sociologicamente é um facto: as pessoas, os jovens das grandes cidades, precisam mesmo dos filmes dele. E ele tem que corresponder, fazer mais e melhor da maneira que ele imagina terem sido feitas, por exemplo, as canções dos Kinks ou dos Beatles ou os filmes do Truffaut. Deve ser um tipo muito angustiado, enfim deve sofrer duma angústia de sentido único: como surpreender? Preciso de surpreender mais! Mas como diz o outro, cada um tem as suas razões. O pior é o lastro que isto deixa... alguma gordura, o decorativismo, um humor universalista e aquela candura infantilóide... Mas eu acho que as escolas de cinema também têm muitas culpas, a nacional e as privadas, as horríveis lusíadas, católicas, etics, etc. E não temos crítica. Há uns moços de fretes. As pessoas que escrevem bem e que deviam estar nos diários e nos semanários não se querem meter nisso... Fazemos filmes porque vimos certos filmes, não há muito mais do que isto. O que por aí se vê não é brilhante, o cabo, o cineclube da zon... E depois, ao contrário do que se diz, é cada vez mais difícil ir à cinemateca, é difícil encontrar os filmes, é muito complicado. Eu estou nos arredores de Lisboa há muitos anos e ninguém tem qualquer relação com o cinema. Há um bocadinho com a música, lá vai servindo para comentar ou avisar ou informar. Não há grupos de teatro. Não há a chamada cultura popular, a educação através da cultura, as próprias associações de moradores ou de bairro ou desportivas tornaram-se agências de emprego e lares de reformados idosos... Não admira que o fosso se alargue todos os dias e que, em resultado desta devastação e do seu folclore, certos filmes interessantes possam parecer muito pesados e difíceis, parecidos com coisas etnológicas ou sociológicas…

4. A realidade pela realidade, o conceito do directo ou a quimera da verdade, os dispositivos inteligentes, esse documentarismo fácil e informe às três pancadas que tanto barulho tem feito pelos festivais da moda e na crítica displicente, não me parece que te interesse minimamente. Pelo contrário, trabalhas e retrabalhas cada cena, cada movimento, palavra, recorte luminoso ou dimensão sonora. Compões, desprezas o naturalismo mais imediato; vais com as histórias dos que filmas, as memórias, a própria História do nosso país e de assombrações imemoriais, ajustas um poema de Desnos a uma carta de amor de um homem a uma mulher, arriscas um punhal cravado numa porta sobre um aviso como no Western mas ao mesmo tempo sentem-se as coisas inteiras e o seu peso. A realidade só te interessa pelas suas possibilidades de revelação, transfiguração, abstracção? Uma outra verdade que não se desvenda à primeira?

Há tantas coisas que não se percebem à primeira, que não se vêem ao primeiro olhar. Eu desconfio da primeira ideia e, quase sempre, da primeira imagem. Resisto muito à primeira coisa que me passa pela cabeça. Tenho de passar muito tempo nos lugares antes de filmar, gosto de observar e de conhecer as pessoas e tenho que pensar, duvidar, hesitar. É esta a verdadeira experimentação. E, sobretudo, tenho que pôr à prova a minha

convicção. Quero dar corpo a uma ideia, sim, quero engrandecer as pessoas e os sítios. Mas tenho que pôr essa ideia, a minha imaginação, à prova. E por vezes é difícil porque certas ideias não resistem perante determinadas pessoas e o espaço é sempre mais obstinado do que nós imaginámos... Não se pode filmar tudo. Não é apenas uma questão de desejo ou de dinheiro. E o guião não é razão de coisa nenhuma. Por vezes não há razão que sustente um filme. Este método é muito cruel, chegamos ao ponto de concluir que há filmes a fazer mas também há muitos filmes a não fazer.
Tento sempre partir do concreto para conseguir... não sei se essa abstracção de que tu falavas... Tento partir das mais pequenas coisas, lugares comuns: construir uma casa, comprar batatas, ir à visita ao hospital, acordar, lavar uma escada. Volto ao princípio da conversa, ao gosto pela história: o que me interessa e me entusiasma é o mesmo que interessa ao comum dos mortais, ao Ventura ou à Vanda, é construir. A gente constrói - a palavra construção, ao Ventura, cola-se-lhe à pele - associamos uma série de coisas, recordações, palavras, locais, objectos, compomos uma longa cadeia sentimental que vamos usar para construir o filme. Depois vem o momento de passar à acção e não se pode ceder nem cair... tudo depende da tensão da nossa construção, do trabalho da argamassa bem remexida, do tijolo bem colocado, laje contra laje. Deve ser este o primeiro e o último interesse de qualquer cineasta, de qualquer músico, pintor, escultor, actor...
Quase toda a gente associa a construção à escrita do chamado "argumento", ao guião cinematográfico. Não é nada disso. Quando falo em construção estou a falar do filme, das suas imagens e dos seus sons e das relações e ligações entre eles. Não estou a falar das palavras nem da linguagem – ao contrário do que ensinam nas escolas, o cinema não é uma linguagem – não estou a referir-me ao texto escrito nem aos diálogos. Acho que era o Fritz Lang que dizia que a ficção só se torna forte quando encontra o documentário. Pensemos no "Man Hunt", por exemplo. Mas também pode ser o contrário: o documentário "só lá vai" com a ajuda da ficção, isto é, com o esforço duma construção. E carregamos uma herança muito estúpida que nos vem dos anos setenta ou oitenta: as pessoas ficaram com a ideia de que o cinema é uma arte visionária... por ser uma arte de imagens e de imaginação, porque qualquer imagem se pode cortar, fundir, dissolver, transmutar noutra, porque um filme pode ajudar a pessoa a projectar-se no futuro ou no passado... o cinema é quase como uma espécie de profecia. E isto deu licença aos seus criadores, aos artistas, aos autores e aos críticos para dizerem os maiores disparates. Cada realizador tem a sua visão do mundo. Se não a tiver, terá de a arranjar... e haverá sempre ensaístas para improvisarem sobre a obra, seja ela um modesto documentário ou um épico intergaláctico. Hoje em dia, contam-se pelos dedos da mão os cineastas que não têm uma visão do mundo. São os que têm um olhar. São os que contam.

5. Escolheste para acompanhar o teu filme um dos exemplos mais acabados e convictos de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Nunca te afastaste deles, falas sempre deles, mas tens falado também muito do teu interesse por um Fleischer, por Wang Bing. Que cosmos é este?

Os filmes da Danièle e do Jean-Marie são dos que mais me interessam, mais me perturbam e me entretêm. Podemos voltar a eles e revê-los vezes sem conta. Suspeito que até este tipo de fidelidade esteja a desaparecer... agora passa-se de um filme a outro, de um realizador a outro, de uma paixão a outra com um pequeno click... e isso fez nascer olhos e cabeças diferentes, outro género de raciocínios e de desejos. Escolho os filmes deles porque têm sempre relação com momentos e circunstâncias da minha vida. O "Nicht versöhnt" - como o "Machorka-Muff" - são muito raros. Nunca saem das prateleiras das cinematecas. Passaram a existir apenas numa espécie de limbo cultural, cinéfilo. Por causa da forma ou da duração, são filmes que não tiveram uma verdadeira oportunidade para encontrar públicos de jovens. É isso que espero sinceramente: que um rapaz ou uma rapariga do Fundão entre por acaso na sala e leve um valente susto:" mas que raio de coisa é esta?" Não é que eles tenham inventado nada de novo mas trabalharam muito e trabalharam muito bem. São bons construtores. E proporcionaram uma economia que podemos aproveitar. O "Nicht versöhnt" tem inúmeras qualidades, é um filme visualmente impressionante, em que cada ângulo de câmara, cada enquadramento, cada corte corresponde a uma emoção sempre muito forte. Tem uma concisão magnífica. E não há como este filme para nos lembrar a tragédia da história. O que se passou há cem anos está-se a passar agora e vai-se passar daqui a cem anos. Não há passado nem futuro, vivemos, trabalhamos e morremos sempre no presente.

JUVENTUDE EM MARCHA
de Pedro Costa
Portugal / França / Suíça | 2006 | 35mm | Cor | 154'
Cópia: cedida pelo autor, 35mm, versão original legendada em português

Pedro Costa voltou à comunidade do Bairro das Fontaínhas, depois de Ossos e No Quarto da Vanda: "Em Juventude em Marcha, o bairro está já destruído e segue um dos seus residentes, Ventura. É um filme sobre um homem que carrega um passado, um homem com fantasmas. O filme também lida com a relação filial (...). É uma história de fidelidade ao nascimento de um bairro, e Ventura contribui muito para esta história de fidelidade".

"Juventude em Marcha"

Quase uma década depois de "Juventude em Marcha" ter irrompido sem aviso, épico e rumorejante, os seus segredos continuam cada vez mais crípticos, a sua construção ainda mais imponente. Da escuridão e estrilho do primeiro plano, à serenidade e apaziguamento do último, um movimento deambulatório que cega perante a repelente e fria brancura de um novo mundo imposto, acalorando-se e sentindo-se em casa na escuridão que ficou dos passados soterrados. Ventura, o Pai e o Guerreiro que não se rendeu, vai escavando por entre os espectros que restaram dos extermínios ao seu povo e à sua terra, e assombrando essa limpeza intolerável com a sua potente sombra. Estátua incrédula que rasga obliquamente as trevas alvas; para estacionar disponível e vertical pelos refúgios clandestinos das emoções dos quartos de família. Figura comum e mítica que na sua obstinação silente e radical produz e autoriza a moral, a distância, a beleza sumptuosamente justa do trabalho de Pedro Costa. Trabalho de mãos, de carne, suor, cérebro, subtileza, risco, onde a câmara que assim trabalha com a luz e os volumes tanto pode ser comparada ao pincel do artista como aos instrumentos dos operários, se utiliza de uma verdade da correnteza e formação do sangue, essa tinta e massa primordial para a vida e para a morte. Companheirismo, Hawksianismo, onde só o pacto e a confiança incondicional entre tudo e todos permite a fidelidade e a emancipação das obras e dos actos íntegros. Arte e vida feito cosmos indivisível, as escalas precisas e os ritmos adequados do cinema; a respiração e a forma que o possibilita. "Rio Bravo", como as chegadas que importam às estações de comboios, podem acontecer em qualquer lugar, em qualquer tempo.

José Oliveira

NICHT VERSÖHNT (NÃO RECONCILIADOS)
de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet
Alemanha Federal| 1965 | 35mm | P&B | 52'
Cópia: da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema em 35mm, versão original legendada em português

Realizado a seguir a uma curta-metragem (MACHORKA MUFF), NICHT VERSÖHNT foi o filme que tornou conhecidos os nomes de Straub e Huillet – depois de provocar um pequeno escândalo no Festival de Berlim 65, onde foi exibido pela primeira vez. Com base numa novela de Heinrich Böll, trata-se, nas palavras de Straub, de "uma espécie de filme-oratório" que narra "a história de uma frustração, a frustração da violência, a frustração de um povo que falhou a sua revolução de 1848 e que não conseguiu livrar-se do fascismo."

MERCEDES ÁLVAREZ

1966 | Soria | Espanha

Mercedes nasceu numa pequena aldeia em Castilla y León. Em 1997, dirigiu uma curta-metragem de ficção El Viento Africano. Desde 1998, centrou a sua atenção no documentário e participou no Master de Documental Creativo de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Como montadora trabalhou no filme José Luis Guerin En Construcción. Em 2004, dirigiu o seu primeiro filme, El Cielo Gira, conquistando inúmeros festivais de prestígio. Mais recentemente, realizou Mercado de Futuros, selecionado para os mais importantes festivais.
Nos seus filmes dispõe do tempo para parar e pensar e ver com novos olhos, para separar o essencial do supérfluo: "As imagens são carregadas de tal intenção, na ficção e na publicidade, que não permitem ao espectador imaginar, chegar por si próprio a conclusões. É preciso confiar na inteligência do espectador, é um elemento criativo que temos que respeitar".

Filmografia

1997 *El Viento Africano*
2004 *El Cielo Gira*
2011 *Mercado de Futuros*
2012 *Cinco elementos para cualquier universo*

CONVERSA COM MERCEDES ÁLVAREZ POR MIGUEL MARÍAS

1. Desde a tua primeira longa-metragem, terminada em 2004, até agora, só fizeste mais um filme. Sei que dedicaste muito tempo aos dois, mas algum produtor, alguma TV, te perguntou se tinhas algum projecto ou te propôs algo? Em caso afirmativo, ficção ou documentário?

Não, que me lembre não tive nenhuma proposta. Fiz algumas curtas por encomenda, mais ligadas ao ensino do cinema e, mais recentemente, uns vídeos de museu que integraram uma exposição do artista Franços Torres para a Biennale de Veneza.

2.Não sei se é o caso, mas tenho a impressão de que não tens por aí umas histórias que desejas contar e para as quais procuras meios, nem um livro que te apeteça adaptar ao cinema. Mas, quem sabe, uma questão ou um problema que queiras investigar com a câmara e o microfone?

Bom, há muitas coisas que eu gostaria de investigar com uma câmara. Mas também penso que não tem que resultar necessariamente num filme, numa longa-metragem. Um projecto que tenho sempre é o de viajar pelas aldeias - sobretudo de Soria e arredores - para recuperar e conservar, câmara na mão, aqueles lugares, rostos, histórias e canções que estão ou vão desaparecer, inevitável e desgraçadamente. Gostaria de colaborar com mais gente e integrar este projecto noutros para formar um grande arquivo de memória.

3. "O céu gira" tinha um claro elemento autobiográfico, e a tua própria voz na primeira pessoa; "Mercado de futuros" é algo menos pessoal, que vejo com mais possibilidades de prolongamento. Mas já pensaste em continuar a contar o que sucedeu em Aldealseñor (o próprio palácio convertido em hotel) ou nos seus arredores (o projecto de Cidade Sustentável)?

Toda a região das Terras Altas continua a ser um lugar inóspito, solitário, belo e genuíno. Todos esses lugares têm muitas coisas a contar.

4. Já pensaste (se não te propuseram) em fazer cinema de ficção, em escolher e dirigir actores... ou mais depressa usarias intérpretes não profissionais?

Dirigir actores parece-me uma das coisas mais difíceis do cinema. Talvez gostasse mais de dirigir actores não profissionais, nesse trabalho o realizador que mais aprecio é Ermanno Olmi.

5. Não te vejo a seguir "modelos", mas talvez tenhas algumas afinidades. De que filmes te sentes mais próxima, documentários ou não, antigos ou recentes?

Penso sempre em Vigo, Eustache, Pasolini, Ozu, Kiarostami, Erice...e em mais alguns com filmes muito diferentes. Por outro lado, sempre me interessei pelo trabalho mais experimental, artesanal e combativo como o de Chris Marker ou Franciszka e Stefan Themerson nas suas curtas. Todos acrescentaram algo, renovaram o olhar e ainda hoje fazem frente às linguagens uniformizadas.

6. Nunca entendi como se pode escrever um "guião" para um documentário, mas há gente que o faz. Como é que te preparas, como procuras financiamento, como estruturas o que vais filmando e montando, como terminas o filme?

Em "O céu gira" não havia guião mas sim umas previsões de rodagem e muito trabalho de observação. Em "Mercado de futuros", eu e Arturo Redín fizemos um guião antes da rodagem, devidamente desenvolvido e completo, ainda que tenha acabado no caixote do lixo, o que não quer dizer que não tenha servido para nada. Há muita observação, documentação, previsões, apontamentos, montagens parciais antes e durante a rodagem. Depois, o material rodado é como uma memória em bruto da experiência e do tempo vivido durante a rodagem. É a memória de uma viagem, a essa memória há que lhe dar forma na mesa de montagem. Aí compreende-se melhor e de outra maneira o que se viveu. A experiência do tempo de rodagem e montagem muda o teu olhar sobre as coisas, essa mudança seria impossível com um guião fechado e pensado de antemão.

7. Tens "teorias" sobre o documentário ou uma aproximação mais intuitiva e prática?

Não tenho teorias sobre o documentário. Gosto de pensar que há tantas formas de documentário como de olhar qualquer coisa. Ao percorrer a história do cinema damos conta de que há muitas formas disso a que chamamos documentário. Algumas cristalizaram-se em géneros – o retrato, o diário, a viagem, o manifesto, a crónica, o ensaio, a poesia – como acontece também na literatura.

8. Achas importante que um documentário reflicta um ponto de vista ou, pelo contrário, que aspire à "objectividade"?

A objectividade é impossível, há sempre um olhar. Talvez só não haja quando o documentário se converte num género com os seus códigos pré-fixados. De qualquer forma, mais do que objectividade -subjectividade, podemos falar do espaço que deixamos ao olhar do espectador. Acredito que a câmara aprisiona imagens e sons como pássaros numa gaiola. E depois há que libertá-los. Muitas vezes, quando tento dar forma às imagens segundo o meu ponto de vista, arrependo-me ao ver o resultado e tento fazer algo menos interpretado. E o contrário também acontece. Há imagens que deixo livres e depois penso que necessitam de algum tipo de explicação, de compreensão ou de escrita para serem verdadeiras.

9. Em tempos de crise como os actuais, não há mil questões para abordar num documentário? Refiro-me, como dizia Jean Vigo, a dar "um ponto de vista documental", tornar visível o que se discute desde perspectivas opostas, com muita desinformação?

Sempre tive em atenção essa questão – não só em tempos de crises. Recebemos diariamente uma enxurrada de imagens por diversas fontes e canais. Todas se querem impor umas às outras, e nessa luta tendem a uniformizarem-se, sobretudo nos mass-media e sempre que há interesses publicitários ou político-ideológicos, ainda que não só nesse domínio. Hoje em dia, mais do que nunca, as imagens formam a nossa visão do mundo. Talvez o mais importante seja opormo-nos a essa estandardização do olhar. Todos os assuntos podem ser tratados de uma maneira cinematográfica, ampliando a forma de olhar. Acho que a primeira exigência quando se documenta algo é evitar as imagens descuidadas e uniformizadas, o discurso uniformizado e convencional. E como espectadores ou cidadãos, o primeiro direito que temos é o direito ao olhar, e depois vêm todos os outros.

MERCADO DE FUTUROS

de Mercedes Álvarez

Espanha | 2011 | 35mm | Cor | 114'

Cópia: cedida pela autora, digital HD CAM, versão original em espanhol, inglês e catalão (projeção com legendas eletrónicas em português)

A mais recente longa-metragem de Mercedes Alvarez, que se notabilizou como uma das mais promissoras cineastas espanholas contemporâneas com "El Cielo Gira", volta a centrar-se nas questões do tempo e da memória, agora a partir da cidade na perspetiva da especulação imobiliária e na dimensão virtual do espaço urbano. A Álvarez interessa trabalhar "refletindo sobre aspetos do mundo que criámos e sobre o nosso papel social nele (...), houve um momento em que todos pensámos que podíamos ser ricos e em que muita gente especulou com a venda, e isso tem consequências na transformação dos bairros e das cidades".

MERCADO DE FUTUROS (2010/1)
de Mercedes Álvarez

Esteve para se chamar "Terras sob um sol invernal favorável", o que faria esperar um filme relacionado com o anterior, o que teria decepcionado, em vez de surpreender. Pôde também ter sido intitulado "Bolhas", "Pompas de sabão"; até "Vendedores de tapetes", "Puro Ar", "Guiados por cegos", "Um mundo virtual" ou "Vende-se tudo". Em qualquer caso, apanha de um modo surpreendente e impressionante as causas da crise sobrevinda no ano 2008, mas que levava vários anos em gestação e incubação nos mercados globais.

Surpreende, sobretudo, para quem conhece a única longa-metragem anterior de Mercedes Álvarez, "O céu gira" (2004), pois, à primeira vista, não tem nada a ver, fala-nos de outro mundo, com outro som, outra estética, outras preocupações, outra ética. Por oposição ao mundo rural, quase vazio, despovoado, em vias de extinção, invadido por bosques de moinhos de energia eólica, nos campos áridos em torno de Soria capital, movemo-nos aqui em territórios urbanos globais, se não idênticos pelo menos equivalentes e muitas vezes confundíveis, nos quais se fala (mal) inglês e sem pensar, onde importa mais decidir (comprar, vender) com rapidez do que com razões e fundamentos económicos, deixando a determinação total do valor no valor de câmbio, esquecido por completo o de uso. Vejam-se as cenas captadas dos *brokers,* talvez ainda mais as da IFEMA (a Feira de Madrid) ou lugar paralelo em Barcelona, com esses vendedores imobiliários que dizem com impertinente segurança e rapidez parágrafos de retórica publicitária oca, que não significam nada, mentem mais do que falam, que falam mal e não dizem nada, que suam e são desatentos e mal-educados, intrujas profissionais, que erigem literais castelos de papel para enrolar clientes e investidores. Ao contrário de Michael Moore, Mercedes Álvarez não "*diz*" nada nem caricatura (porque já é grotesco o que mostra), mas dá a ver o que são e como funcionam, a desordem frenética em que se movem e as decisões precipitadas sem base real nesses "mercados de valores", que foram deixados, sem regras, a dominar a economia e, através dela, o mundo. São vendedores de felicidade em doses, através de folhetos publicitários, fotos, vídeos, *powerpoint*, em maquetas. Ou esses *wizards* ou gurus que dizem enfaticamente disparates sem sentido, convertendo-os em dogmas à força de repetições aos gritos, e que lembram, no fundo, Hitler e o seu crédulo público hipnotizado de votantes e seguidores (e quem os segue, facilmente seguiria Hitler). Está bem sugerida (sem ênfase) a conexão guerra-negócios, tão patente também no emaranhado religioso-militar-hierárquico de todos os manuais ou *masters* de recursos humanos. Veja-se como passam ao (mau, atrozmente pronunciado) inglês, com que vozes, com que gestos, com que tensão corporal actuam. Uma imagem em movimento com som vale mais que mil discursos com palavras.

Este filme denso, aterradoramente real, parece-me uma autêntica mostra de cinema-ensaio avançado. Por sorte, há um ou outro momento de pausa, de repouso, de silêncio; por exemplo, as árvores de fruto cultivadas junto à auto-estrada e linhas do comboio, o velho de rasto barcelonês que não vai ali vender, mas passar um tempo. Cenas que têm um ritmo mais lento para contrastar por si mesmas, sem bengalas explícitas. Não sei se Mercedes Álvarez alguma vez viu - antes ou agora, quatro anos depois - **Nicht ohne Risiko** (2004) de Harun Farocki ou **Staub** (2007) de Hartmut Bitomsky, que são, com **Film Socialisme** (2010) de Godard, filmes em que pensei (e um pouco também **Playtime** (1967) de Jacques Tati). Em qualquer caso, **Mercado de futuros** explica implicitamente parte do que se passou, se passa e se continuará a passar.

Miguel Marías

NUMÉRO ZERO
de Jean Eustache
França | 1971 | 35mm| P&B| 111'
Cópia: da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema em 35mm, versão original legendada em português

Um inédito de Jean Eustache, de que só se conhecia uma versão encurtada (intitulada "Odette Robert") para exibição televisiva nos anos 80. Consistindo, basicamente, numa longa conversa entre Eustache e a sua avó, Odette Robert, NUMÉRO ZERO já foi descrito como uma espécie de auto-retrato por interposta pessoa, que reduz o cinema ao seu dispositivo mais simples não deixando de o inscrever no seu próprio tecido: o filme acaba quando se acaba a película disponível - "voilá, c''est fini", é a última coisa que se ouve, quando o écran já está negro.

NUMERO ZERO (1971) Jean Eustache

Em 1971, um ano antes de rodar *La Maman et la Putain*, Jean Eustache filmou uma conversa com a sua avó, Odette Robert, numa sala da sua casa. Deste encontro surgiria depois *Numero Zero*, um filme-retrato, um filme de família. Jean Eustache decidiu filmar a sua avó após uma conversa que mantivera com ela, na qual ela lhe contara assuntos familiares importantes. Por essa altura, Eustache ainda não sabia se estava a fazer um filme ou não e, de certa forma, isso não lhe importava. Simplesmente, não pensava mostrá-lo. O filme respondia- como diria mais tarde- a um mal que tinha dentro, a uma necessidade vital; a urgência de escutar a sua própria história, o abandono prematuro da sua mãe, as dificuldades na vida dos seus antepassados… No filme, o dispositivo de rodagem não se esconde: aí estão as claquetes, duas câmaras para que não haja interrupção na conversa… e uma garrafa de whisky em cima da mesa. Eustache, de costas para a câmara, diz à sua avó: "… Gostaria que me falasses como fizeste no outro dia". Com esta mínima "mise en scène" da palavra, suspendendo à beira do precipício, há seis gerações de história da vida privada, infidelidades matrimoniais, a passagem da guerra, os apertos e misérias. Assistimos a um relato cru da vida, narrado sem interrupção.

De certa forma, o título escolhido por Eustache já diz tudo: *Numero Zero* aludia à necessidade de recomeçar, de ir à origem das coisas, tanto no cinema como nos assuntos de família, assuntos e culpas que há para ventilar. Nas entrevistas concedidas pelo cineasta, aparece mencionada, uma e outra vez, quase de modo obsessivo, essa pulsão de filmar por necessidade. A origem, a origem do gesto de filmar, era para Eustache algo muito secreto, tão secreto e primitivo que escapava a qualquer análise ou compreensão. Essa pulsão teria que ver com a necessidade de conservar na memória os seres queridos?

Tão amplo e diverso como o mundo, o cinema é, e pode ser, muitas coisas. Atrevo-me a pensar que para Jean Eustache o cinema era também uma forma de cura, uma espécie de *vingança contra as ofensas da vida,* a vida doméstica e os seus conflitos familiares, o território do amor, com as suas promessas, o seu campo de batalha e as suas terríveis encruzilhadas. Mas Eustache não só pratica e desenvolve um cinema da confidência – confidências de alcova em *La maman et la putain*, confidências de família em *Numero Zero-* como também trata o espectador como um confidente. E desse modo, nessa relação de conflitualidade que vivia com as suas amantes, com a sua família, Eustache deixa nos seus filmes a porta de casa aberta para que o estranho, o espectador, veja e escute. Não só o deixa espiar como lhe fala em voz baixa. E o facto de ventilar terríveis assuntos de família, de pôr em cena as suas relações com as mulheres, forma parte da sua cura.

Há, portanto, um tipo de cinema ao qual podemos chamar de confissão e intimidade, da confidência, no qual se mostra ante o espectador anónimo aspectos da própria vida. E nesse cinema confesso que há exemplos de todo o tipo. Abundam, sobretudo hoje em dia, e ainda mais com a ligeireza que propicia a pequena câmara digital, filmes em que se mostram aspectos escabrosos da própria vida, tratados com uma certa indecência e até exibicionismo, por vezes gratuito. Constituem quase um género, um fenómeno, em que a própria vida se converte em espectáculo. Há nesses exemplos uma espécie de tremendismo, de realismo sujo, no qual se procura a comoção por si mesma. Em Eustache, por sua vez, a câmara actua durante a rodagem como um catalisador da confidência. Se esta se produz, não sem risco e apesar da dor para o próprio cineasta, haverá finalmente uma possibilidade de redenção. No final do filme, a avó dirige-se ao operador (Philippe Théaudière) e ao seu neto para lhes perguntar "que tal a luz?", "Estive bem?", "Filmaste todas as tuas bobines?"

Mercedes Álvarez

CINEMATOGRAFIAS EM DIÁLOGO

À semelhança dos encontros anteriores, pretendemos também aqui reunir um grupo heterogéneo de cineastas, críticos, programadores, académicos, estudantes e cinéfilos, persistindo em revelar um conjunto de cinematografias singulares.
Para esta edição, convidámos os cineastas Pierre León, Pedro Costa e Mercedes Álvarez, que estarão acompanhados por Teresa Garcia, Pierre-Marie Goulet, José Oliveira e Miguel Marías, que os vão apresentar.
No primeiro dia, Pierre León, realizador e crítico de cinema de ascendência Russa, a trabalhar em Paris, mostrará "L'Idiot" (2008), baseado no romance de Fedor Dostoievski. Teresa Garcia e Pierre-Marie Goulet, também cineastas e programadores, conversarão com ele logo após a projeção do seu filme e também de "Två Människor (Dois Seres)" de Carl Theodor Dreyer, que Pierre elegeu para nos apresentar.
De Pedro Costa, veremos no dia seguinte "Juventude em Marcha" (2006), a sua última longa-metragem rodada com os habitantes das Fontainhas. José Oliveira, colaborador habitual dos Encontros, terá uma conversa com o realizador, que à noite nos apresentará "Nicht Versöhnt (Não Reconciliados) " de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.
Mercedes Álvarez é uma cineasta espanhola, que nos vai mostrar a sua segunda longa- metragem, Mercado de Futuros (2011).
A conversa habitual será em companhia do seu compatriota Miguel Marias, crítico de cinema e antigo diretor da Filmoteca Espanhola. E logo a seguir podemos ver a sugestão de Mercedes, "Numéro Zero" de Jean Eustache, concluindo assim as projeções destes Encontros.
Nas manhãs de sábado e domingo, Pedro Costa e Mercedes Álvarez oferecem uma Master Classe, que terá lugar no "Anfiteatro da Parada" nas instalações da UBI, na Covilhã. No final da noite de sábado, destacamos também um momento especial com Pierre León.
De referir ainda que Luís Miguel Oliveira, responsável pela programação da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, é o convidado para abrir os Encontros e moderar os diferentes debates. A encerrar o programa desta edição, Manuel Mozos, na companhia de Patrícia Silveirinha e Luís Nogueira, vão concluir e estimular o debate final com a participação de todos os convidados e público em geral.
Assim, durante três dias, num ambiente informal, propomos seis filmes, quatro conferências e duas master classes agrupados em três blocos, desejando assim estimular a construção de um diálogo entre diferentes cinematografias, não só através da projeção de filmes, mas também dando a palavra aos autores presentes e restantes convidados, sempre disponíveis para os diferentes encontros com o público.
Esta será a quarta edição dos Encontros, a segunda numa organização conjunta do Município do Fundão e da Associação Luzlinar, com colaboração da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema e do Curso de Cinema (Licenciatura e Mestrado) da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Março de 2014

A organização agradece a disponibilidade e colaboração de:
Pierre León, Pedro Costa e Mercedes Álvarez, Teresa Garcia, Pierre-Marie Goulet, José Oliveira e Miguel Marías, Luís Miguel Oliveira, Patrícia Silveirinha, Luís Nogueira, Rui Machado, Diana Botas, Luís Gigante, Amarante Abramovici, Marta Ramos, Luísa Braga, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Baba Yaga Films (Jean-Marc Zekri), Curso de Cinema da Faculdade deAartes e Letras da UBI, Jornal do Fundão, Rádio Cova da Beira, Crédito Agrícola, Unitom, Gardunha 21

Textos do Jornal dos encontros de:
Teresa Garcia, Pierre-Marie Goulet , Pierre León, José Oliveira, Pedro Costa, Miguel Marías e Mercedes Álvarez.

Créditos Fotográficos:
Pierre León por Stéphane Dussère
Pedro Costa por Juss iLeinonen
Mercedes Álvarez por Florian Bachmann

Design
The Animals Lab

ENCONTROS CINEMATOGRÁFICOS

MARÇO I 2014

CONVIDADOS

PIERRE LEÓN
PEDRO COSTA
MERCEDES ÁLVAREZ
MIGUEL MARÍAS
TERESA GARCIA
PIERRE-MARIE GOULET
JOSÉ OLIVEIRA
PATRÍCIA SILVEIRINHA
LUÍS NOGUEIRA
LUÍS MIGUEL OLIVEIRA
MANUEL MOZOS

INFORMAÇÕES

www.encontroscinematograficos.luzlinar.org

CONTACTOS
Correio eletrónico I encontroscinematograficos@luzlinar.org
Telefone I (351) 275 773 032
Local I MOAGEM- Cidade do Engenho e das Artes / Largo da Estação 6230-287 I FUNDÃO I Portugal

ACESSO
Bilheteira / Reserva I No local, de Terça-feira a Domingo, das 14h às 17h30 e em dias de espetáculo reabre às 20h30 I Tel. 275 773 032
Conferências I Master Classes I Entrada livre

Projeções
6€ I 6 Filmes (3 Blocos)
3€ I 2 Filmes (1 Bloco)
2€ I 1 Filme

50% para: Jovens até aos 25 anos I Estudantes I Seniores I Desempregados I Funcionários do Município do Fundão I Detentores de cartão MOAGEM I Amigos da Associação Luzlinar.

Refeições I Nos dias 29 e 30 de Março estará disponível um buffet ao jantar, para os participantes interessados, pelo valor de 6€ cada refeição.

Oferta especial TOTAL I 12€ I 6 Filmes + 2 Buffet
Esta oferta deve ser adquirira sexta-feira ou sábado até às 14h30.

Alojamento
O Fundão reúne uma grande variedade de unidades de acolhimento, entre Pensões e Hotéis, que se ajustam às necessidades dos visitantes. Mais informações em: www.cm-fundao.pt/oquefazer/alojamento.

Condições especiais de acesso
A MOAGEM é um espaço preparado para receber pessoas com deficiências. Existem rampas de acesso e elevadores, e o Auditório tem locais reservados para cadeiras-de-rodas.
É proibida a recolha e gravação de imagem ou som, salvo se previamente autorizadas pela Organização.
Antes do início das projeções, devem ser desligados todos telemóveis ou outros aparelhos eletrónico, não sendo permitida a sua utilização durante as projeções.
Não é permitido consumir alimentos ou bebidas no Auditório.

FICHA TÉCNICA

Coordenação Geral Carlos Fernandes

Programação Manuel Mozos, Mário Fernandes, Marta Ramos e José Oliveira
Com a colaboração da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema
e Curso de Cinema (Licenciatura e Mestrado) da Faculdade de Artes e Letras da UBI.

Design The Animals Lab
Blog Vicente Fernandes
Coordenação de Produção Miguel Rainha
Produção Marta Correia
Assistentes de Produção Catarina Correia e Alexandre Leonardo
Assistentes de Sala Patrícia Martins, Joana Sousa, Fernando Tavares e Alberto Guedes
Maquinistas de Cinema Alberto Diogo, João Caria
Assistente Técnico Mariana Amaro

Comunicação e Imagem
Luzlinar I Município do Fundão

ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO luzlinar · Câmara Municipal Fundão

COLABORAÇÃO cinemateca portuguesa museu do cinema

MÉDIA ASSOCIADOS Jornal do Fundão Edição online · rcb Rádio Cova da Beira

APOIOS CA Crédito Agrícola Região do Fundão e Sabugal · Gardunha 21 Agência de Desenvolvimento · unitom