JORNAL DOS ENCONTROS CINEMATOGRÁFICOS

20 I 21 I 22
MARÇO I 2015

MOAGEM - CIDADE DO ENGENHO E DAS ARTES
FUNDÃO

SEXTA 20
BLOCO I

21h00	**Luís Miguel Oliveira**	Abertura	
21h15	**JÁ VISTO JAMAIS VISTO de Andrea Tonacci**	54’	Projeção Auditório
22h15	**TATAKOX - ALDEIA VILA NOVA de Comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho**	21’	Projeção Auditório
23h00	**Andrea Tonacci e Sérgio Alpendre**	Encontro	Foyer

SABADO 21
BLOCO II

11h00	**Master Classe de Andrea Tonacci ***	Master Classe UBI	(Covilhã)
15h30	**ALUMBRAMIENTO, LA MORTE ROUGE e VIDROS PARTIDOS de Victor Erice**	77’	Projeção Auditório
17h00	**Victor Erice e Pedro Costa**	Encontro	Foyer
21h00	**CAVALO DINHEIRO de Pedro Costa**	104’	Projeção Auditório

DOMINGO 22
BLOCO III

11h00	**Master Classe de Sérgio Alpendre ***	Master Classe UBI	(Covilhã)
14h30	**A VIDA INVISÍVEL de Vítor Gonçalves**	99’	Projeção Auditório
16h30	**Vítor Gonçalves e José Manuel Costa**	Encontro	Foyer
18h00	**A DESAPARECIDA (The Searchers) de John Ford**	119’	Projeção Auditório
20h00	**Manuel Mozos, Luís Nogueira e Ana Catarina Pereira**	Encerramento	

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

ANDREA TONACCI

1944 | Roma | Itália

Nasceu em Roma em 1944. Em 1953 a família muda-se para São Paulo, onde reside até hoje. Estuda engenharia, arquitetura, fotografia, gravura e desenho, dirige, fotografa e monta curtas-metragens até 1970 quando realiza o clássico Bang Bang, longa-metragem de referência obrigatória no cinema brasileiro. Foi um dos primeiros a utilizar equipamento de vídeo portátil no Brasil, e entre 1977 e 1984 realiza ampla documentação da situação social indígena nas Américas e pesquisa a utilização da mídia pelos índios, participa das expedições de primeiro contato com os índios Arara e trabalha realizando filmes institucionais. Pesquisador de linguagem áudio-visual, em 1992 cria a Extrema, produtora para filmes independentes, e em 2002 narra a saga do índio Carapirú no premiado longa Serras da Desordem. Seus trabalhos são identificados como um processo de investigação de nós mesmos e sua obra é referida como pertencente ao ciclo do cinema "marginal", ou de "invenção".

Filmografia

1965 ÔLHO POR ÔLHO
1968 BLA BLA BLA
1970 BANG BANG
1975 JOUEZ ENCORE, PAYEZ ENCORE
1977 CONVERSAS NO MARANHÃO
1980 ARARA
1994 OCULOS PARA VER PENSAMENTOS
1994 BIENAL BRASIL SÉCULO XX
1997 BIBLIOTECA NACIONAL
1998 THEATRO MUNICIPAL
2000 P/ VER TV TEM QUE FICAR LIGADO
2005 SERRAS DA DESORDEM
2009 BENZEDEIRAS DE MINAS
2013 JÁ VISTO JAMAIS VISTO

CONVERSA COM ANDREA TONACCI POR SÉRGIO ALPENDRE

Chego à casa de Andrea Tonacci e ele me informa que havia colocado algumas garrafas de cerveja no refrigerador, e me acompanharia com um copo de uísque. Assim a conversa fluiu por mais de duas horas, com mais de uma hora de gravação. A maior parte do que foi gravado está aqui. Suprimi algumas perguntas e observações tolas que fiz porque não estavam dignas das observações de Tonacci. Meu único mérito foi fazer com que o interlocutor se sentisse à vontade, não um personagem, mas um homem que busca. E parte dessa busca está em Já Visto Jamais Visto, seu último filme.

(Sérgio Alpendre)

Queria começar pelo Já Visto Jamais Visto e como este filme se insere na sua trajetória.
Ele não se insere da mesma forma que os outros filmes. De uma certa maneira, sim, pois todos têm mais a ver com o estado intuitivo, emocional, com coisas mais internas, do que com motivações externas que justifiquem uma estratégia temática. Meus trabalhos sempre foram muito mais gerados por uma motivação quase irresistível interna, uma compulsão... Eu desenhava, pintava... O traço acaba conduzindo ao que estou sentindo, assim como a caligrafia, a forma da escrita que vai se alterando conforme você quer que ela corresponda a um estado emocional muito mais do que a uma forma descritiva daquilo que você está pensando. Nunca foram coisas que eu soubesse a priori o que são, elas no processo se tornaram aquilo que eu fui descobrindo que eram.

Vendo os trabalhos anteriores, Olho por Olho nasce de uma raiva, de um momento de juventude, aquela coisa de não saber para que lado ir, no início da ditadura militar no Brasil. Blá Blá Blá obviamente corresponde a uma raiva ainda maior, uma tentativa de extravasar a retórica, a ideia das palavras como forma de dominação, etc. Bang Bang também faz parte disso, mas já entra no início de uma sexualidade intensa, e ao mesmo tempo as drogas... maconha... que era algo muito presente. Havia uma certa marginalidade nisso, ao contrário de hoje, que muitas vezes é até conveniente em festas. As drogas nunca existiram na minha vida como um barato, mas como um processo de descoberta, pela instrumentalização disso, um processo de concentração (apesar de que muita gente fala em dispersão), de atenção com o que estou fazendo. Serras da Desordem também nasce de uma coisa interior, um momento de separação de filho, esposa, perda da família, e do encontro dessa história trágica, da questão indígena: um crime, um massacre, que neste país é um método de genocídio. O Brasil é um país de apartheids, tem Faixa de Gaza no Mato Grosso, por exemplo. Quando Sydney Possuelo veio a São Paulo em 1979 procurando alguém para documentar uma expedição aos índios não contactados, fui chamado por ter feito Conversas do Maranhão, que é um filme que eu pulei nesta conversa por ter nascido de algo externo, uma denúncia, uma possibilidade de trabalhar uma questão nova para mim. Serras tem esse lado também, de busca, de investigar um sentimento que é meu, mas que no personagem Carapiru existe externamente de uma maneira muito mais violenta, e foi uma forma que encontrei de olhar pela lente para um ser que passou por isso (o genocídio). Na questão de Os Arara existia esse olhar para o outro como se isso pudesse ser algo diferente. Porque na verdade o que é diferente são as concepções, os conceitos, mas a maquininha é a mesma, o olhar, o sentido de audição, o tato... Eu achava que um olho que nunca tivesse visto um filme, uma foto, uma TV, eventualmente eu pudesse reconhecer, por meio de uma câmera, alguma coisa que eu desconhecesse desse outro olhar. Bobagem, fantasia de moleque que está lendo antropologia, coisas sobre a questão indígena. Essas expedições são uma experiência de vida, porque mudam nossa percepção, nosso conhecimento de sentidos. Quando você se mete numa mata meses seguidos, a ordem dos sentidos muda, seu metabolismo muda, sua percepção do ambiente muda, a acuidade auditiva muda, a acuidade visual também, você realmente passa a ter uma percepção do entorno, e do alcance dos sentidos.
Já Visto Jamais Visto chega num momento em que eu não conseguia mais produzir. Meus roteiros não são de filmes prontos, como pedem, são de ideias, de conceitos, possibilidades a serem desenvolvidas, como um método de conhecimento das coisas. Eu estava vivendo a percepção da perda de um monte de coisas que fui filmando ao longo de minha vida, que foram guardadas porque eram projetos que começavam com esse tipo de intuição e energia, e depois morriam porque não tinham condições de serem produzidas, a realidade mudava, os amigos iam embora, não havia então uma continuidade. Esses buracos na memória geraram o Já Visto Jamais Visto. É a tentativa de dar algum sentido a essa ausência, vivida, mas ainda assim uma ausência. Pensei que eventualmente uma imagem poderia trazer para além daquilo que ela estivesse mostrando, ela traria a possibilidade de uma memória do contorno, do momento, da época. Max Fagotti me ajudou a fazer o levantamento do material todo que sobreviveu, montou um projeto de descrição de cada material, apresentou à Cinemateca, e dois anos depois eles me procuraram e conseguimos telecinar o material em Super 8, 16mm e 35mm. Coisas que nunca tinham sido revistas, nem montadas. Assisti a essas coisas todas, uma bagunça de coisas e situações diferentes, com o compromisso de apresentar alguma coisa desse material, com a motivação de evitar a perda da memória.
Então tínhamos Paixões (1994), que era um projeto com Joel Yamaji, a tentativa de desenvolver uma história de um italiano no Brasil, um pouco a minha história, do meu pai, e tudo isso gerado pela minha descoberta de que na região de Extrema (MG) existiam vários italianos, fiz entrevista com eles, para saber como viviam, e isso acabou se ligando um pouco: como meu pai veio ao Brasil, por que, qual é a minha história... Meu filho tinha nove anos na época, e é um pouco então as perguntas que essa criança se faria a respeito de sua história. No fim, havia duas coisas: a memória, em que eu buscava elementos dentro desses materiais para recuperar parte desse passado e a possibilidade de narrar essa história a partir do ponto de vista de uma criança que se referia a um pai; e havia também a minha história, como criança vindo ao Brasil e perdendo a origem, a família, os primos, de rebuscar a história de um pai, que nunca conversou comigo sobre essas coisas, que faleceu cedo, e a percepção do que é um trajeto de afetividade, em que meu pai, eu e meu filho é como se fossem um corpo só, um ser só, que lembra, imagina, sonha, que guardou coisas, fantasias. Havia uma tentativa de se fazer uma ficção dessa história, mas junto com o levantamento de fotografias da família que fui captando em minhas viagens à Itália, visando entender o meu passado.
As coisas se encaixaram meio que automaticamente. Depois veio o trabalho da Cris (Amaral), de limpeza. Havia mais coisas que queríamos colocar, mas o contrato com o Itaú Cultural estipulava 54 minutos. Cheguei a oferecer um longa para eles, mas quem te responde é a burocracia, gente que não tem nada a ver com isso, e não entende que um longa na mão é muito melhor que um filme de 54 minutos. Mas minha finalidade não era, em princípio, fazer disso um longa, uma série, um curta, o que for, mas perceber nesse material minha existência afetiva. Tanto que a maioria das pessoas que aparecem nesse filme, afora eu, meu filho, a mãe, Joel, morreram. Mas são pessoas com as quais sempre tive ligações afetivas, que é como me ligo às pessoas, afetivamente. Não sou de patota, de grupo, de associação, de entidade, partido. Pelo contrário, fujo de tudo isso.
Em suma, Já Visto Jamais Visto se origina de tudo isso. Até mesmo o título já diz o que é, assim mesmo, sem vírgula.

Uma noção de fluxo...
É uma tentativa de anular um pouco o meu tempo, o do meu filho, do meu pai, e fazer disso o tempo de um sentimento só, uma mistura. Uma tentativa de ampliar um pouco, num momento de redução, isolamento, e de perda, respirar maior, esse corpo maior afetivo, numa descendência familiar, dentro daquilo que pudesse ser documentado.
Tenho 25 horas de material filmado, uma intimidade, não sexual, necessariamente, mas algo muito próximo. Estou tentando recuperar esse material nos Estados Unidos. O que faz sentido porque a história deles é a história roubada do mundo, é tudo tirado de outros lugares para inventar uma história para si como império, potência. Eles guardam tudo, filmam tudo, fotografam tudo. A memória não interessa, pelo contrário, o que interessa é desmontar a memória para ter uma versão atual mais conveniente. Não que preservar sirva para preservar uma verdade entre aspas, pelo contrário, você pode manipular até mais, mas o fato de você dominá-la... esse é o poder. Aqui o poder é muito imediatista. O oportunismo é imediato. Tanto que os acervos brasileiros são absolutamente reduzidos. Você vê acervos de pessoas que falecem, e as famílias acabam vendendo tudo a quilo para sebos. O cara tem uma biblioteca inteira e desmancha. Gente, o que é isso? Aquilo é um raciocínio, tem uma composição de pensamento, que compõe a ordem dessas coisas.
Já Visto Jamais Visto nasce desse tipo de sentimento. E eu ainda estou nesse processo. Só que agora trabalhando dois lados, um talvez mais íntimo, porque o vídeo permitia o registro de qualquer momento, era mais imediato, você pode assistir até mesmo ao mesmo tempo, e uma outra parte, mais indígena, mais estritamente político sobre o uso da tecnologia como um instrumento, uma forma de eles seguirem sua própria história. Tem depoimentos dizendo como era a luta deles (os índios), as dificuldades que enfrentaram, como os inimigos se comportavam, para levar a experiência de uns para outros. Tudo isso é pretensão. Talvez haja por trás disso uma grande vaidade. Mas procuro tratar isso numa dimensão humana comum. Não faço disso uma identidade minha ou algo especial. Tem gente que faz coisas muito mais importantes e muito maiores.

Não dá para ver como vaidade... é uma procura...
É uma busca do teu encontro contigo, uma forma de autoconhecimento. Quando eu falo da pretensão é porque você quer contar uma história. Mas se você pega essas culturas, as histórias são só mitos, porque o dia a dia é igual, é uma continuidade, não existe muito a minha história, existe o mito da nossa história. O "eu" é mais "nós" do que "eu".

Mas se você pega os admiradores do seu trabalho, tem muita gente que amou Serras da Desordem, por exemplo. Ou Bang Bang. E foram atrás daqueles que não ficaram tão conhecidos. Você não acha que essas pessoas teriam um interesse natural e especial tanto pelo Já Visto Jamais Visto quanto por todo esse documento a se recuperar?
Eu me comporto diferentemente do que uma pessoa que descobre um filme meu e gosta. Eu também descubro coisas que me deixam absurdamente surpreso. Sei o tamanho do que eu faço, mas eu aprendo um pouco do que eu tenho feito e que eventualmente me ajuda a entender esse trajeto de autoconhecimento por meio do que os outros falam. Porque se eu sei, digamos, progressivamente (isso durante um período, depois a coisa se desgasta) o que o filme aparenta ao outro, eu descubro quando exibo o filme e tenho a oportunidade de conversar. Não é pela bilheteria. Nem pelo eventual sucesso (quando o filme estoura e fica em vários cinemas...). Apesar de que para chegar a esse ponto é preciso investimento, principalmente em propaganda. Você vende qualquer coisa e torna ela necessária. Essa coisa pode custar um centavo, mas se você gastar 1 milhão para vendê-la, ela passa a valer muito mais, e todo mundo vai atrás.

Falando, então, especificamente do Já Visto, me parece que foi organizando o filme em torno do Paixões que você conseguiu um norte para o filme.
Isso. Eu começo a rodar Paixões, que é antes de me preocupar com materiais de acervo, porque é um projeto que quer buscar uma memória, uma identidade desconhecida, não lembrada, não percebida, não documentada. Consegui recuperar todas as cartas trocadas entre meu pai e minha mãe durante a guerra. Meu pai estava fora da Itália. Peguei uma delas e fui reler. Falei: "não vou olhar para isso, pois são cartas de pessoas normais, apaixonadas, de um cara em guerra, sentindo falta da esposa". Não era por aí. Prefiro meus mitos, minhas fantasias, meus sonhos, meus medos, pois são muito mais construtivos para essa identidade entre aspas... Você entende que estou falando de uma transitoriedade, de um trajeto no qual você tem um sentimento que se aproxima disso. Não vai chegar a nenhuma definição. Pelo contrário: é a prova da indefinição, da transitoriedade.

Identidade tem um pouco disso também...
A identidade é essa transitoriedade. Essa coisa de identidade fixa é de pessoa que tem de ser escrava, funcionária... (pensativo). Você entende, né?
Então, em Extrema (MG), nasceu a vontade de documentar os vários italianos que tinham por lá, mas dessa vontade surgiu, novamente, a necessidade de entender a minha história, eu próprio um italiano que veio ao Brasil muito cedo. Uma necessidade interna, que pega carona em algo externo. Falei com o Joel (Yamaji) e ele topou. Achei

um velho uniforme militar do meu pai num baú e pensei: o que será que eu vou sentir se vestir esse uniforme. E eu resolvi vestir e filmar isso. E foi assim que aquelas cenas que você viu surgiram. A continuidade da história eu não sei te dizer.

Por que não foi adiante essa história?
Talvez eu não soubesse mais como avançar, talvez eu não tivesse dinheiro para avançar. Não sei te dizer.

Por que aquela bíblia? Por que aquela imagem de Cristo, que aparece em um outro momento, de um outro filme bem anterior (cerca de vinte anos antes de Paixões), numa parede?
O Cristo é o mesmo, exatamente. Num tempo anterior. Por que algumas imagens se fixam na memória e retornam? Não sei te dizer. É como nos sonhos. Eu guardei aquele objeto. Era uma placa de rua com o Cristo em cima. Depois as pernas do Cristo se perderam... Tem a história de ser criado no catolicismo, tem a história da dessacralização das coisas, que era um pouco minha reação contra esse poder da igreja. Tudo se baseia no desespero das pessoas, na ignorância, na necessidade de ter algo a se apegar quando a vida fica insuportável. Mas não sei racionalizar sobre isso. Não entendo o porquê usei a imagem de Cristo, mas o que isso provoca, as consequências disso é que são muito mais interessantes. Se eu tiver explicações para isso ou aquilo é igual eu tentar traduzir o que os índios dizem em Serras da Desordem, quando o importante é nossa intuição do que está sendo dito. Aquela imagem te permitir você projetar o teu sentimento, você tem uma relação com aquilo. Se eu te explico, você não tem participação nenhuma e acabou. Então o mistério, a fantasia, o sonho, são coisas que aprecio mais do que o conhecimento concreto, que explica.

Hoje em dia tudo precisa de explicações, de uma bula. Você precisa entender as coisas senão não tem como acessá-las. Isso estraga um pouco a experiência. Se você não tem um entendimento formado, ou você até tem esse entendimento, mas não sabe se é o certo, as coisas ficam mais interessantes.
Tudo ficou funcional. Mesmo a compreensão ("ah, então eu sei o que é isso"). Eu vejo no cinema. Hoje, revendo clássicos do cinema, eu vejo filmes novos. Eu mudo, a pessoa muda. De um dia para outro você é outro. Se aquilo ficou fixo e você o olha novamente, aquilo assume outro sentido, outra história. Isso também é fantástico. É muito mais rico do que algo determinado. Tenho a impressão que a riqueza da vida é justamente essa: o desconhecimento, e a tentativa, que é talvez de nossa materialidade, de fixar alguma coisa, e ao mesmo tempo ter a consciência de que é uma bobagem fazer isso, uma estupidez. É preferível viver esse fluxo do que procurar defini-lo.

E temos de ter consciência de que seremos sempre ignorantes de muitas coisas...
E cada vez mais. Quanto mais você aprende mais tem a dimensão daquilo que não conhece. Por isso é desagradável perceber, aos setenta anos, que os filmes existem, mas ao mesmo tempo passaram a te atribuir uma autoria, você passa a ser um cineasta, você passa a ser um personagem que é visto de fora. Só os outros te dizem quem é esse personagem, não é você que vai valorizar isso. Então você acaba se repetindo, porque te chamam para falar do filme porque você é o autor. Cada vez mais esse autor, pra mim... O ego é um trouxa. O "eu" acha que faz. Não é. É mais uma intuição. Um estado de atenção de um determinado momento e você age e aquilo se materializa em alguma coisa. Você não faz um filme sozinho. Você faz com pessoas, com equipamento, com história, com o momento emocional do mundo, com a situação econômica. Tudo isso é uma interferência, e esse processo e vai determinar a forma do filme. Então as pessoas falam em estilo. Que estilo? Estilo é uma tentativa de amarrar mercadologicamente alguma coisa. Bang Bang, com os planos sequências... tudo é consequência de necessidades de produção. O roteiro original era todo decupado...
(Cristina Amaral, montadora de Serras da Desordem, Já Visto Jamais Visto, entre outros, entra na conversa, timidamente).
É isso... a montagem entra assim no processo. É um exemplo perfeito. O rumo vai um pouco da forma que o mundo se apresenta. Se você estiver atento a isso. Se você estiver assim, só enxergando normas, você vai virar religioso, fanático... ou cineasta.

Por que você pulou Jouez Encore Payez Encore (1975) na breve retrospectiva de sua carreira feita no começo da conversa?
Pensei nele, mas pulei porque no fluxo de filmes feitos a partir de necessidades internas talvez ele não se encaixe. Foi algo proposto, mas na primeira conversa eu falei para a Ruth Escobar que não estava viajando para documentar ela e Victor Garcia viajando ao Irã para apresentar a peça de Calderón de la Barca, eu iria fazer um trabalho sobre o que visse, sobre as relações humanas no teatro. Tanto que eu filmo muito mais os bastidores. Tem um minuto de peça, no máximo. Tinha atores importantes ali (Ruth Escobar, Victor Garcia, Sérgio Britto, Dionízio Azevedo...). Talvez eu não tenha falado desse filme porque ele não foi visto. A Ruth Escobar se arrependeu da liberdade que me deu e não quis que o filme saísse. Só depois de vinte anos ele circulou mais, com alguns cortes impostos por ela. Daí o tempo passou, ela me devolveu os negativos dizendo que se eu não colocasse novamente as cenas que ela tinha "cortado", me processaria novamente.

Cristina, fale um pouco do processo em Já Visto Jamais Visto.
Cristina: Ah, Sérgio (inicialmente relutante)... Foi tão intenso que é difícil verbalizar. Foi essa coisa de ter de trabalhar com imagens muito pessoais e transformar num filme que vá além da história pessoal, que construa uma coisa além disso. Nunca foi uma coisa autobiográfica, sempre foi uma coisa de trazer um sentido à tona.

Foi um trabalho harmônico entre vocês dois, no sentido de um chegar a soluções que o outro estava procurando? (Menciono o filme de Pedro Costa, Onde Jaz o Teu Sorriso?, sobre o trabalho de montagem do filme Sicília, de Jean Marie Straub e Danièle Huillet, e as risadas são imediatas, sugerindo, a meu ver, alguma similaridade entre os processos).
Cristina: Foi, sim. Mas é complexo, porque tem instantes em que você pensa que não vai conseguir, tem muitos momentos de insatisfação no processo. Mas sempre tem a busca de um caminho.
Andrea: Mas tinha hora que ela me expulsava da sala. Falava: "me deixa em paz que depois te mostro".
Cristina: É que ele fica nervoso, principalmente com a coisa do digital, com um monte de processos no meio. Chega uma hora que ele acha que não vai acontecer. Tem que ter paciência para ficar testando coisas. Naquela hora da sobreposição dos peixes, que ficou linda, eu tive de experimentar um monte de coisas, e tive de expulsá-lo da sala, porque ele ficava impaciente, queria tirar fora esse momento do filme.

Aquilo é em Extrema, certo? E os peixes são de onde?
Cristina: de um aquário gigante nos Estados Unidos.
Andrea: Mas a sensação que eu tenho, estando no alto daquela serra (de 1.700 metros de altura)... A gente costuma falar no fundo do mar. Só que ali é o fundo do ar. Então era um pouco o sonho da criança, o fundo do ar, então vem os peixes... cabem.

Em Benzedeiras de Minas (2008) também tem muitas imagens sobrepostas.
Cristina: É que às vezes temos de trabalhar com tantas camadas de informação, que isso vem naturalmente. Não é uma proposta, foi surgindo como uma necessidade narrativa.
Andrea: Mas é a percepção dessas camadas de transitoriedade de sentidos. É quando você percebe que tem um trânsito de um sentimento para outro, e é mais esse trânsito que interessa do que o efeito em si. O efeito não é nada. Faz sentido ali porque a tecnologia permite ter três estados ao mesmo tempo. Tem um momento do Já Visto que tem quatro ou cinco imagens ao mesmo tempo.

Não é pela beleza visual, mas pela sensação.
Andrea: Isso. É o que chega mais perto de um sentimento, de uma intuição. É uma busca da manifestação desse sentido. Não sei se na pintura, no desenho, as camadas das cores também tinham essa função. Em Da Vinci, suas técnicas de pintura, entendemos o esforço de visualização que existe nas camadas que você consegue dar a uma determinada coisa.
Cristina: Fora o trabalho que não fica visível. Lembrei das imagens do documentário sobre o Iberê Camargo, em que ele pinta, passa a espátula e tira tudo, depois pinta de novo, e tira.
Andrea: Isso que você fala é importante, porque você pode não ver mais aquela imagem, mas ela já fez parte da imagem que você está vendo.
Cristina: Eu monto muita coisa sabendo que vou tirar, porque na verdade está construindo o corpo de uma imagem. Coisas que não estarão visíveis, mas fazem parte daquela imagem. É um labirinto mesmo. Porque ele (Andrea) não explica. Ele professa a dúvida no trabalho dele, o tempo inteiro. A primeira solução que você apresenta ele questiona. É ótimo isso, porque você vai além do que seria um primeiro movimento. É árduo esse processo, de entender e conseguir chegar no que o filme está propondo. Mas é muito rico.

Andrea, de onde vem aquelas imagens dos galos de briga?
Aquilo vem do documentário que eu queria fazer sobre os italianos (na origem da filmagem de Paixões). Um velho que eu conheci que criava galos de briga clandestinamente. A ideia é mostrar o conflito. Uma criança diante de um mundo que se revela, e o mundo é um conflito. Tanto que aquelas imagens, a fusão final, volta para uma igreja, o Monte Santo, na Bahia.

Lembro que os galos brigando chegam em um momento em que uma sombra chega trazendo os galos e acentua o mistério.
Isso, é o desconhecimento. São as imagens que permitem a fantasia. Permitem que quem possa ver essas imagens projete sua interioridade.

A briga dos galos chega depois daqueles guerrilheiros, filmados bem anteriormente, durante a ditadura.
Sim, se pensar bem, é um conflito. Aquela coisa do cara armado, dentro de um apartamento, pertencia a uma série de imagens que nunca foram montadas. Filmamos perto da represa, em Santo Amaro (bairro de São Paulo). Mas é outra coisa que parou, morreu ali. E também tinham a pretensão de eventualmente se tornarem um filme, mas não têm a dimensão de um filme mesmo, em que você sabe o que vai acontecer, para onde vai. Tem uma sequência de sequestro, filmada no Rio de Janeiro, que eu perdi, mas estaria no filme se eu tivesse achado. Então Já Visto Jamais Visto é sobre buracos, ausências, espaços entre as imagens.

É isso que faz a gente querer voltar ao filme mais vezes. Vi quatro ou cinco vezes e para mim continua sendo um enigma.
Mas é isso mesmo. O enigma é o que permite a fantasia, o sonho, o encontro.

JÁ VISTO JAMAIS VISTO

de Andrea Tonacci
Brasil | 2013 | Cor | 54'

Cópia: versão original cedida pelo autor
Primeira projecção em Portugal

Um diálogo entre as memórias de um autor e as imagens que filmou e guardou ao longo de 50 anos de atividade cinematográfica. Segmentos de vida nunca exibidos, nunca revistos e nunca editados. Uma reflexão sobre imagens que permaneceram à margem da memória, e de memórias à beira do esquecimento.
A imagem captada é um outro, o outro, ela provoca sentidos em quem a vê, altera a visão do mundo, é a presença da uma intenção interferindo numa realidade que lhe é externa, como os efeitos de qualquer ação na realidade cotidiana. Contudo memórias e registros são ambos transitórios, fragmentos impermanentes na mente e na matéria, constituem a narrativa da momentânea consciência progressiva que temos de solidez do ser e do mundo.

JÁ VISTO JAMAIS VISTO

A vida também é feita de coisas deixadas pelo caminho. Muitas delas deixam de fazer sentido, ou se mostram inviáveis diante de nossas incertezas e contradições. Quem não teve de abandonar sonhos, desejos, projetos, é porque nunca sonhou, desejou, projetou, nunca quis entender para que diabos viemos ao mundo.
Já Visto Jamais Visto procura dar um sentido a uma série dessas coisas, alternando-as com outras (em menor número) que serviram à finalidade original, que fizeram parte de alguma obra terminada e lançada em sua época. Ou seja, trechos de filmes inacabados se juntaram a imagens de filmes finalizados (alguns deles já devidamente estudados, como é o caso de Bang Bang). Uma tentativa de reanimar algo desfalecido, esquecido, quase perdido, pela companhia de obras vivas, no caso, vivas pela mente daqueles que as viram e foram afetados por elas.
Imagens já vistas, assim, dialogam com imagens jamais vistas.
Imagens vistas, montadas de modo a criar um sentido jamais visto, com imagens não vistas, montadas para dialogar com as que foram vistas. A ideia conjuga liberdade e investigação, mais um punhado de outras coisas difíceis de precisar. Investigação do passado, do que não deu certo, do que ficou pelo caminho e do que foi realizado e amado. Dos amados, dos que o amavam, dos
que amam. Coisas deixadas pelo caminho agora adquirem um novo sentido, percorrem um outro caminho. Cinema antiburocrático, processo de autodescoberta, indagação sobre o que é estar no mundo, sobre o filmar, sobre o lembrar e o esquecer. Um inventário da memória.
O que Andrea Tonacci realiza é uma colagem de tempos, anseios, tentativas e frustrações. Uma busca pelo sentido daquilo que se sobressaiu em meio a um vasto material de arquivo; daquilo que foi escolhido, montado, ajuntado. Imagens que vão de 1958 a 1998, incluindo também filmes familiares e diários de viagem.
Sobram as indagações: quem é esse misterioso cabeludo que aparece com raios e trovões? Tonacci informa que é Sérgio Mamberti, irreconhecível porque jovem, anos antes do famoso mordomo que interpretou na novela Vale Tudo (1988), exibida, até onde sei, em Portugal. Mas o que ele faz ali? De que filme ele veio? E mais. Por que as crianças carregam armas? Por que a fixação com aquela imagem específica de Cristo, vista na década de 1970 e retomada duas décadas depois (ou melhor, é precisamente o contrário, seguindo a lógica em que as duas sequências foram montadas).
Não são raros os filmes brasileiros recentes que procuram seguir essa estrutura de colagem para investigar o passado. Mas nenhum deles consegue atingir o nível de indagação e investigação da memória que Tonacci desenvolve aqui. Já Visto Jamais Visto não navega pelos mesmos mares de Elena (Petra Costa, 2013) ou A Memória que me Contam (Lúcia Murat, 2012). Tem muito mais a ver com Nem Tudo é Verdade (1986) e Tudo é Brasil (1997), filmes em que Rogério Sganzerla procura entender o Brasil por meio da visita de Orson Welles, no início da década de 1940. Porque desse processo nasce, igualmente, a invenção, fruto de uma enorme inquietação, por certo, mas também da abertura ao que o mundo possa oferecer. Tonacci e Sganzerla, não por acaso, são dois dos maiores inventores do cinema.

Muitas ideias se repetem nessa invenção: dedo infantil no buraco de fechadura, sombras apresentando ou substituindo personagens, a pequena estátua de Cristo, o menino ao piano, o homem misterioso que surge (três vezes) com o raio, a caixa de música do palhaço, a discussão sobre o tempo do filme seguida da capa do livro A Thief of Time (de Tony Hillerman), a chave no vaso, uma criança com uma arma, o fusca vermelho descendo a colina... As sobreposições de imagens também se repetem, e multiplicam o filme, dilatam sua duração, driblam a exigência dos 54 minutos e representam o fluxo de memória que se quer investigar, dentro de uma construção inevitavelmente flácida, rosselliniana em sua essência.
E num golpe rigoroso e implacável, o filme se encerra com uma citação de Il Desprezzo, de Alberto Moravia, lida por Tonacci em algum momento dos anos 1990 e entendida, hoje, como a mais profunda crítica a um estado cinematográfico (brasileiro, decerto, mas ousaria dizer mundial) provavelmente irreversível: "(...) naturalmente pode acontecer que o filme seja de qualidade superior, que o diretor e os colaboradores estejam ligados já em precedência de mútua estima e amizade e que, em suma, o trabalho se desenvolva naquelas condições ideais que possam verificar-se em qualquer atividade humana, porquanto ingrata; mas estas favoráveis combinações são raras, como, de fato, são raros os bons filmes".
Já Visto Jamais Visto é um enigma. Daqueles que despertam em nós o desejo de decifrá-lo, ao menos em parte, e mesmo sabendo que grande parte de sua força vem da impossibilidade de compreendê-lo totalmente. É o grande filme brasileiro (latino-americano?) desta década.

Sérgio Alpendre

TATAKOX - ALDEIA VILA NOVA

de Comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho

Brasil | 2009 | Cor | 21'

Cópia: versão original cedida pelos autores
Primeira projecção em Portugal

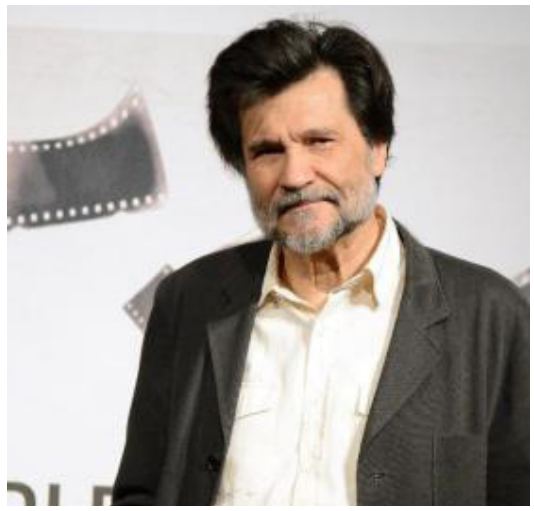
Quando as mulheres sentem saudade das suas crianças que morreram pequenas, os Tatakox vão buscá-las e trazem-nas às aldeias para que as mães as vejam. Com a filmadora nós pudemos ver de onde os Tatakox tiram as crianças. Depois, no mesmo dia, os meninos vivos da aldeia são levados por de suas mães pelos espíritos para ficar na casa dos homens e aprender.

TATAKOX

Por que escolhi esse filme? Primeiro porque é um olhar espontâneo, uma coisa instintiva, de reação. Um grupo Maxacali (não sei se esse é o nome, exatamente, penso que seja o nome que os brancos deram a eles) fez um filme sobre aquele mito, aquele ritual. E o outro grupo, afirmando que não era nada daquilo que foi mostrado, resolveu fazer o seu próprio filme, para mostrar como é, de fato, o ritual. Aí fizeram Tatakox, um olhar direto, montado na câmera.
Quando falamos de cinema, a meu ver, esse pequeno curta é o mais próximo da ideia de imagem pra revelar alguma coisa, um mito. Não se tem a menor ideia de representação, a apresentação que eles fazem para a câmera é a imagem da própria existência viva, "presentação" da natureza. É o cinema puro querendo expressar algo que outro não conseguiu expressar. É a coisa mais próxima do uso da tecnologia de imagem para um sentimento de imediatez, de possibilidade de captação do sentimento daquilo que está sendo filmado. Nesse sentido é um cinema-mente. Não um cinema de especulação, estratégia, narrativa, linguagem.
Poderia ter escolhido outros títulos, mas eu só posso falar daquilo que conheço, mas não falar daquilo que outro fez. Não sou um crítico, uma pessoa que vê de fora, um analista. Tatakox é um filme para provocar perguntas e trocar ideias sobre essa intuição, esse estado. Qualquer pessoa que faz cinema não quer discutir mercado, distribuição, dinheiro, produção, não tem a ver com isso. Tem mais a ver com a mente, a materialização do imaginário, do que com qualquer outra coisa. Talvez esse filme seja como o trem do Lumière. Está mais próximo do início, da compreensão do que é fazer um filme.

Andrea Tonacci

BLOCO II



VICTOR ERICE

1940 | Carranza | Espanha

Víctor Erice estudou em Madrid na "Escuela Oficial de Cinematografía" (EOC).
Em 1973 realizou a sua primeira longa-metragem, "El espíritu de la colmena" e em 1983 realizou "El sur", obra inacabada. Em 1992 foi o ano de "El sol del membrillo", realizada em colaboração com o pintor Antonio López.
Em 2002 rodou "Alumbramiento", episódio de "Ten Minutes Older, em 2005 "La Morte Rouge" e em 2011 "Ana, três minutos", episódio de "A sense of home". Em 2012 realizou em Portugal o seu último filme, - "Vidros Partidos – integrado no projeto "Centro Histórico".
Paralelamente ao seu percurso de realizador, desenvolveu cursos de reflexão cinematográfica e escreveu vários artigos desde os anos 60, integrando a redação de "Nuestro cine" e colaborando atualmente com a revista francesa "Trafic".

Filmografia

1973 EL ESPÍRITU DE LA COLMENA
1983 EL SUR
1992 EL SOL DEL MEMBRILLO
2002 ALUMBRAMIENTO, EPISODIO DE "TEN MINUTES OLDER: THE TRUMPET"
2005 LA MORTE ROUGE
2011 ANA, TRES MINUTOS, EPISODIO DEL LARGOMETRAJE INTERNACIONAL "A SENSE OF HOME"
2012 VIDROS PARTIDOS, QUE FORMA PARTE DEL LARGOMETRAJE "CENTRO HISTÓRICO"

CONVERSA COM VICTOR ERICE POR JOSÉ OLIVEIRA E MÁRIO FERNANDES

Na parafernália dos efeitos e das ideologias que tomaram conta do cinema de hoje, ainda faz sentido o dito de Eric Rohmer: "os limites do cinema são os limites da realidade"?

Sim, de certa forma, uma vez que o cinema, pela sua natureza, está obrigado a prestar contas à realidade. Não acontece o mesmo à literatura, à pintura ou à música. Refiro-me aos limites de carácter ontológico que o cinema tem desde as suas origens. Outra coisa, bem distinta, são as limitações convencionais, de ordem económica, industriais, etc...

Muitas vezes disseste que não fazer um filme é tão importante ou mais do que fazer por fazer. Como lutar contra as formatações, o mercado, os festivais e as modas? Que conselhos costumas dar aos jovens nas tuas aulas?

A razão que nos leva a realizar um filme deveria ser profunda, de autêntica necessidade. O Jean Eustache questionava-se várias vezes: Porque se fazem filmes? Para que serve fazê-los? São perguntas essenciais que todos os cineastas se deveriam colocar.
Conselhos aos jovens? Não muitos...Trata-se, sobretudo, de aprender gravando, filmando. Isso sim, lembro aos meus alunos que ninguém os obriga a ser realizadores de cinema: é uma escolha. Devem, portanto, ter consciência de que realizar um filme é uma actividade que compromete. Não se podem fazer certas coisas, há certos limites que formam parte da moral de um cineasta, ou mais humildemente do seu grau de conformidade, o que se manifesta no acto de rodar.

Que consequências pessoais (ou seja, cinematográficas) resultaram da não realização de "La promesa de Shangai"?

Essa foi uma experiência muito frustrante, dediquei-lhe três anos da minha vida. Tentei fazer um filme que era uma homenagem ao cinema clássico, ao cinema da minha infância. Foi provavelmente o projecto mais popular que tive nas mãos. Que pena!

À nossa volta está tudo cheio de videoclipers, documentaristas experimentais, videoartistas, trailers para conferências...E há outros (como o James Benning) que se auto-intitulam de "artistas visuais" com medo da palavra cineasta...Como olhas para fenómenos deste género?

Não olho para classificações ou formatos. O que importa são as obras, os resultados.

Achas que o cinema corre o risco de desaparecer por um excesso cada vez mais aleatório de imagens e sons? Algures fazes uma distinção entre imagens e planos. Como escolher, por exemplo, entre a beleza de uma imagem e a justeza de um plano?

Quando era jovem acreditava na beleza da imagem, mas hoje acredito, sobretudo, na justeza do plano. Porque o cinema – esta é uma das lições que aprendi – não é uma questão de imagens, mas de planos. A beleza de um plano, a sua justificação, o seu acerto, é algo muito diferente da beleza de uma imagem. Os planos são a forma de as imagens respirarem. Tem que ver, sobretudo, com a duração, o ritmo. Ao ponto de se poder dizer que só há cinema, verdadeiro cinema, quando as imagens respiram. Caso contrário, fecham-se sobre si mesmas, e apenas ostentam uma beleza decorativa.

Porque escolheste estes filmes para mostrar nos "Encontros Cinematográficos"?

São os meus filmes mais recentes. Dois deles tratam da memória particular, individual, muito próxima da autobiografia. O último, "Vidros Partidos", aborda uma forma de memória que é colectiva no essencial. Acredito que da sua visão conjunta se pode desprender um contraste interessante.

ALUMBRAMIENTO (Ten minutes older)
LA MORTE ROUGE
VIDROS PARTIDOS (Centro histórico)

de Victor Erice

Espanha / Portugal | 2002 / 06 / 12 | P&B / Cor | 11'/32'/34'

Cópia: versão original com legendas em português cedida pelo autor

Alumbramiento" é uma curta-metragem feita para o filme "Ten Minutes Older: The Trumpet" (2002), onde figura com o título "Lifeline".

"La Morte Rouge (Soliloquio)" foi feito no âmbito da exposição "Erice-Kiarostami. Correspondences", organizada por Alain Bergala, e visível em Madrid, Barcelona e Paris em 2006.

"Vidros Partidos" é o segmento de Erice para o filme "Centro Histórico" (2012), que contou com outros 3 segmentos da responsabilidade de Manoel de Oliveira, Pedro Costa e Aki Kaurismäki. O filme permanece inédito.

ALUMBRAMIENTO
(em Ten Minutes Older-The Trumpet)(2001/2)

Apesar de durar forçosamente apenas 10 minutos – o filme colectivo para o qual Victor Erice foi convidado a participar intitula-se Ten Minutes Older -, esta curta-metragem (infelizmente pouco vista) daria muito que falar, pois traz várias novidades na breve mas densíssima filmografia de Victor Erice.
Pode-se evocar a figura de Alfred Hitchcok (pelo suspense, uma primícia no cinema "ericiano"; pela fragmentação; pelo preto e branco usado, como em Psycho, para não fazer do sangue um espectáculo e do vermelho uma mancha que faça desviar o olhar) e, por sua vez, a de Robert Bresson (o que não é estranho, pois têm em comum, entre outras coisas, o facto de serem dois dos cineastas que mais evidentemente criaram uma "escrita" cinematográfica e que mais se baseiam na montagem, e que, portanto, mais devem ao cinema mudo e, provavelmente por isso mesmo, maior atenção e função atribuem ao som). Assim, temos neste caso uma passageira "suspensão" do sentido que produz a fragmentação, e que nos faz questionar durante uns instantes - o que é isto, o que é que se passa, onde estamos? -, além da rejeição da cor como algo que pode distrair do essencial.
Mas não se deve esquecer o magistério de Griffith, que é porventura, no final de contas diria eu, uma influência permanente e essencial em Erice, e o nexo de união entre Alumbramiento e a frustrada La promesa de Shanghai, além de ser um antecedente do para mim pré-bressoniano Josef von Sternberg, outra das figuras tutelares do verdadeiro nascimento de Erice como cineasta, em El espíritu de la colmena(1973), e também uma das raízes do frustrado projecto baseado no romance de Juan Marsé.
Simbolicamente, um "alumbramiento" (curto em todos os sentidos, excepto no seu alcance) parece uma forma evidente de compensar e superar um aborto indesejado e forçado (de algo longo e muito querido, de prolongadíssima e laboriosa gestação). Mas, depois de ver Alumbramiento dez vezes, não me restam dúvidas, e não me afastarei da seguinte convicção nem que o próprio Victor Erice me desminta: de facto, é a solução do dilema colocado por El sol del membrillo – chegados aqui que fazer?, por onde seguir?, é um caminho que se pode prolongar ou já não há continuação?, ficção ou não ficção? – e penso que La promessa, se tivesse sido feito, não teria resolvido, porque significava partir de outro sítio e ir noutra direcção. Mas graças a essa longa etapa intermédia de elaboração (e inclusive da sua frustração e do trauma que provocou) de La promesa de Shanghai, penso que Erice – suponho que naturalmente, sem provocá-lo conscientemente – conseguiu prolongar El sol del membrillo e ir inclusive um pouco mais além. De tal modo, suspeito, que se alguém puder ver os seus filmes dentro de cem anos, sem saber nada dos "interstícios", fazendo elipses sobre os anos e os labores, encontrará uma continuidade totalmente lógica, um passo e o passo imediatamente seguinte, entre os dois filmes, separados, como quase sempre, por um hiato com cerca de dez anos.
E é curioso que seja a presença oculta mas patente do magistério griffithiano o que para mim confirma tanto a continuidade entre os dois filmes, à primeira vista tão distintos como El sol del membrillo e Alumbramiento (por outro lado, que faz o sol senão, em mais do que um sentido, iluminar? E que faz, ou deveria fazer, pois pode, o cinema, ainda que costume fazer exactamente o contrário?), e o nexo quase invisível entre La promesa de Shanghai e Alumbramiento, que converte esse projecto (com a sua não realização incluída) na "prova necessária" para dar mais um passo adiante, depois de ter chegado, como quem diz, ao limite de vislumbrar um ponto a que ainda não chegara fisicamente, mas que Erice via ou intuía sem poder pôr os pés nesse lugar. Não sei se terá algo a ver com essa crença, da qual vejo rastos bem patentes, sobretudo em Rossellini (Stromboli, Europa '51...) e quiçá menos em Renoir (embora também), que alguns possivelmente classificarão de (ou desclassificarão como) "implantações" de uma suposta moral judaico-cristã, de que as coisas há que merecê-las, ou o que mais vale a pena custa a conseguir, o que tem um lado desalentador de ver o caminho como uma encosta que requer esforço a subir, mas também o lado "consolador" de chegar à conclusão de que o mau, as provas, as dificuldades, "as travessias no deserto", servem no final (ou pelo menos podem servir) para algo, conduzem a algum sítio, permitem chegar a esse objectivo difuso e desejado, pelo menos para aquele que aguentar e persistir. Assim, as piores provas podem chegar a "compensar" (ou a ver-se compensadas); os "anos perdidos" não se perdem, investem-se produtivamente; e o "mau" pode valer a pena e servir para algo (nem que seja para aprender, para resistir, para endurecer, para amadurecer). É um pouco a possibilidade de transformar as derrotas em vitórias, essa ideia tão querida por John Ford.
E é Griffith, claro, mais ou antes que Hitchcock ou Bresson, porque ele inventou a montagem, ele inventou a fragmentação. E, por isso, inventou a ubiquidade e a simultaneidade. E, por ende, o suspense, o diferimento, ou algo parecido: do sentido, da identificação do lugar, da compreensão cabal do que sucede, dos mecanismos da história. E não é apenas pela condição de tê-lo feito primeiro – o que Erice me contara sobre o filme e a sua rodagem fez-me pensar, antes de o ver, nos russos mudos, Dovzhenko, algo de Eisenstein; mas, na realidade, Erice recuou aos seus antecedentes, às origens, a Griffith -, sobretudo porque a escrita de D.W.G. é menos patente como "escrita" ou "grafia" e a sua atitude face à realidade é muito distinta, mais confiante ou porventura mais respeitadora. Levamos séculos, no cinema um já lá vai, dando voltas à palavra e ao conceito de "realismo" ou de "realidade", e ainda se confunde realismo com "estilo de aspecto documental" ou com "narrar algo realmente sucedido", quando, no fundo, não me parece nada que tenha a ver com isso, mas sim com uma atitude mais geral, que não implica conformismo- "nem com as coisas como estão" nem "com as coisas como são" -, mas contar com algo que existe, e é real, mesmo se é algo fabricado ou imaginário, e admiti-lo como tal, sem falseá-lo. O que manipula Griffith não é a realidade que tem ante os olhos e a câmara – e dá igual ser um actor com barbas postiças, um décor, um cenário pintado, poder ser construído com irrealidades ou ser um rio real, uma rua autêntica, um mendigo profissional e não um actor -, mas os fragmentos que captou dela, e que já transmutou noutra coisa, mais essencial, mais interpretada, mais artificiosa, mais "artística": os planos, o cinema.
E acredito que é Griffith a origem de muitas das coisas novas que este pequeno filme a preto e branco traz. Não é apenas o mais fragmentado (e, subtil e indirectamente, o mais em "primeira pessoa", o mais despido), mas também o primeiro em que em vez de sucessão (apenas nalguns instantes, os mais abstractos e os mais oníricos, de El sol del membrillo) há um sentimento de simultaneidade, de ritmos diferentes apresentados ao mesmo tempo (costuma ser um dos problemas entre todas as personagens do Erice, que se movem a ritmos distintos, que têm diferentes sentidos, concepções ou sentimentos do tempo; mas isso via-se sempre a partir do ponto de vista de uma delas, que talvez nem intuísse essa diferença que impedia a sincronia, que só se produz em momentos excepcionais ou muito breves, quase para se "deter" o tempo, como quando Antonio López e Enrique Gran cantam, às vezes quando Antonio pinta ou se prepara para arrancar, como sucede quando pai e filha bailam após a Primeira Comunhão ou falam no restaurante em El sur). E há essa mesma forma, tão directa, de colocar-se ante os objectos e as coisas, e deixar que respirem (ou durmam), que tinham alguns dos primeiros (mais que "primitivos", e não todos), forma essa à qual é tão difícil voltar (à parte de que quase ninguém aspire a ela, muito pelo contrário). Essa "impertubabilidade" ante o que sucede (que pode ser terrível, ominoso, grave, virtualmente melodramático) que tanto se tem visto em Rossellini, está já, no fundo, também em Griffith. O mesmo que essa misteriosa restituição da sensação de fluidez conseguida paradoxalmente mediante a fragmentação e o passo de um ponto a outro, de um lugar a outro, de uma personagem a outra, evitando a dispersão, englobando-os num mesmo fluxo temporal. Trata-se, no fundo, como sempre acontecia no chamado cinema clássico, de estabelecer pontes, construir elipses, montar o que está separado, ou que se separou para, isoladamente, se ver melhor, se analisar, para não estorvar com o seu amontoar, para recuperar a unidade e assim fluir como um rio.

LA MORTE ROUGE(Soliloquio)(2006)

É curioso como um cineasta tão discreto e pouco narcisista como Erice, tão em "terceira pessoa", quando se vê encorralado pela falta de meios, recorre, como Giulio Questi na sua obra recente, a si próprio, e acaba quase protagonizando os seus filmes mais curtos, anonimamente, assim acontece com o primeiríssimo episódio da sua vida em Alumbramiento e no uso da primeira pessoa em La Morte Rouge, onde nos conta a sua primeira experiência como espectador de cinema, determinante na sua vocação de cineasta, e fá-lo colocando, além da sua silhueta, de costas, numa praia, a sua voz off como narrador.

Trata-se, como é frequente em Erice, de mostrar ou recriar uma experiência primordial, e não deixa de ser significativo que se trate de um filme obscuro (ainda que, na minha opinião, excelente) e completamente desconhecido, The Scarlet Claw, realizado em 1943 por um cineasta sem prestígio e hoje – de há muito tempo para cátotalmente esquecido, Roy William Neill. Os meios de que se serve Erice são muito elementares, fotografias, reproduções de jornais da época, fragmentos de noticiários e do filme em questão, jogos de luz e sombra. Acrescenta-lhe, mais do que nostalgia por uma infância não necessariamente feliz, intimidade e até um tom de confidência, e a reflexão já que provoca no espectador a incapacidade de distinguir claramente entre realidade e ficção, como era normal que lhe acontecesse quando tinha cinco anos. E tudo isso rodeado de uma visão sintética mas evocadora da circunstância histórica, meteorológica e política do sucedido: San Sebastián, um casino (el Gran Kursaal) decaído em cinema, o ano 1946, a irmã sete anos mais velha (o que coloca Erice na posição, frente ao cinema, o mistério e o medo, de Ana Torrent em El espíritu de la colmena), Espanha ainda no seu prolongado pós guerra, Europa com a Segunda Guerra Mundial ainda muito recente.

VIDROS PARTIDOS (em Centro Histórico) (2012)

Erice responde novamente a uma encomenda, desta feita de Guimarães, capital europeia da cultura em 2012. Nesta ocasião não só não fala já de si próprio, como nem sequer de Espanha – mesmo que um filme parecido pudesse ser feito em Espanha; é um filme plenamente português, onde tudo é português excepto o cineasta.
Aqui não há nada de ficção, são recordações evocadas pelos próprios protagonistas, que contam a sua história, a sua vida biológico-laboral, pois ambas as facetas praticamente se confundem no caso destes homens e mulheres, fatalistas e resignados, bons narradores orais ante a atenta e respeitadora câmara com que Erice os regista interpretando-se a si mesmos sinteticamente.
De novo 35 minutos, como em La Morte Rouge, mas desta vez basicamente a cores e com pouco recurso a imagens do passado, que imaginamos recriado pela força da palavra viva nos rostos e nos gestos de essas mulheres e de esses homens, entre maduros e antigos.

Miguel Marías

CAVALO DINHEIRO
de Pedro Costa
Portugal | 2014 | Cor | 104'
Cópia: versão original, cedida pelo autor / Optec / Midas Filmes

Enquanto os jovens capitães fazem a revolução nas ruas, o povo das Fontainhas procura o seu Ventura que se perdeu no bosque.

GUARDA O MEU SILÊNCIO PARA SEMPRE

O Ventura lá continua no Casal da Boba com a sua família. Tal como quase todos os outros nossos atores, o Benvindo, o Tito, o Lento... Os anos depois do "Juventude" têm sido duros para eles: desemprego, desespero, carestia extrema – no último ano, a renda de casa do Ventura passou de 140 para 340 euros! Depois da rodagem desse filme, que foi muito longa e extenuante, acho que sentimos todos a mesma coisa, ao mesmo tempo: era preciso sair do bairro para pensar um pouco. Fomos para as colinas em redor da cratera do centro comercial Dolce Vita, e passámos muitas tardes debaixo dum lindo alpendre numa horta com bananeiras e figueiras e trabalhámos em dois filmes chamados "Tarrafal" e "O nosso homem". Ao longe, víamos a Boba, o Casal da Mira, a Brandoa, Odivelas e mais ao longe Lisboa. Era preciso estar longe para voltar a pensar na nossa casa, no trabalho, no futuro.
Depois de "Juventude em Marcha" percebi que ninguém tinha vontade de voltar a filmar na Boba. A história do realojamento e da chegada ao novo bairro já havia sido contada. A verdade é que eles não gostam de lá estar. Nem eu. Não há um único habitante desses apartamentos que não afirme preferir mil vezes a sua velha barraca das Fontainhas. É este o terrível estado em que as coisas estão. Eles perceberam que já não tinham casa. Nem país. E eu perdi o meu estúdio. E as colinas da Amadora começaram a confundir-se com as de Santiago e Santo Antão. E percebemos que já só temos a memória.
Foi no momento da Revolução de 25 de Abril de 1974 que o Ventura se quebrou e começou a não conseguir juntar as peças todas da sua vida. Foi nesse Verão quente que ele começou a pensar e nesse pensar perdeu-se. Começou a tropeçar e a cair dos andaimes. Foi nesses anos que eu comecei a ver filmes, a ouvir música, a viver. Foi um momento de grande entusiasmo e de grande aflição. O delírio foi juntar todas as peças naquele elevador infernal: a inocência e a loucura desses jovens admiráveis, Ventura, os capitães, os soldados...

No dia 25 de Abril eu estava em Lisboa. Eu era um miúdo, pensava que não tinha ainda idade para grandes ousadias. Mas aquilo foi tão intenso, tão avassalador que no dia 27 já andava a passear na Baixa. Depois passei os dias todos na rua, até ao 1 de Maio. Muitos anos depois, pus-me a pensar em tudo o que o Ventura me dizia e fui rever as centenas de fotos das multidões e sobretudo aquela gigantesca manifestação do 1º de Maio. Reparei que quase não havia rostos pretos nas imagens. E perguntei-me porquê - já então havia uma comunidade de emigrantes cabo-verdianos, guineenses, angolanos, são-tomenses em Lisboa -, onde estavam eles? Confusos, perdidos, preocupados com o futuro. E apavorados cada vez que viam passar um jipe do COPCON. Temiam perder o ordenado. Pensavam que iam ser recambiados. Deixaram de poder sonhar em trazer as mulheres e os filhos que deixaram nas ilhas. Tinham medo de serem presos por falta de papelada legal. Haviam começado há pouco a construir as primeiras barracas clandestinas nos subúrbios de Lisboa, aos fins-de-semana, num espírito de entreajuda. Lutavam por empréstimos pedidos aos patrões para comprarem tijolos e cimento e tantas vezes descontados do ordenado mensal. É uma memória muito presente e quando o Ventura fala de 1974 e 1975 parece que fala de hoje, da 'sua construção civil' em ruínas, das obras paradas, das falências, dos golpes dos patrões em fuga para o Brasil... daí este sentimento de que o cinema não pode senão continuar a reviver esta tragédia e não existe senão no presente.

Devemos voltar outra vez ao princípio, ao Griffith, ao Chaplin, ao Stroheim. Todos começamos pelo mais banal, agarramos nos fait divers, naquelas histórias humanas, que sempre nos impressionam nas chamadas páginas de sociedade. Mas depois é preciso dar o litro para as desbastar, para as concentrar, e, com sorte, para nos aproximarmos do osso, do ponto onde essa história nos começa a fugir. A cabeça do Ventura está cheia de cicatrizes. Levou 93 pontos na testa depois de uma luta de navalhas. A cicatriz no braço do 'inimigo' também é verdadeira: ele caiu na caixa dum elevador durante

uma descofragem. E o pai dele também já tinha morrido noutra descofragem, em Talaíde. A desgraça de um torna-se o infortúnio do outro e assim por diante. Nesta história trágica e imutável tomamos algumas liberdades que a ficção permite. Mas as cicatrizes na cabeça de Ventura e no braço do Tito Furtado não são make-up, estão lá sempre e bem visíveis. Pouco depois de "Juventude em Marcha" perguntei-lhe de onde vinham. E a palavra dele é sempre a mesma: foi um "choque". Um acidente de trabalho? Uma disputa com um colega de trabalho?

O Jardim da Estrela, o Parque Eduardo VII, o Campo Grande, eram sítios onde os emigrantes passavam os domingos. Faziam bailaricos com gira-discos, jogavam à bola, andavam de gaivota. Havia muito mais homens que mulheres. Elas tinham ficado lá para trás, à espera na terra. As toneladas do trabalho da semana descarregavam-se aos domingos. As frustrações e os fracassos. Bebia-se muito. E nessa altura ainda não existiam os guetos que se criaram depois, passeava-se muito mais por Lisboa. O Ventura conhece muito bem a cidade, trabalhou em muitos sítios que conhecemos bem: os Armazéns do Conde Barão, Chelas, a Gulbenkian, a Caixa Geral de Depósitos do Rossio. Gostava de passear no Bairro Alto. Claro que descia ao Intendente. O Ventura reformou-se por invalidez muito novo, aos 20 e poucos anos, por causa desse golpe na cabeça: já não podia subir a andaimes, tinha vertigens. Resumindo: nem o Ventura me diz tudo nem eu quero saber... Os nossos filmes também são feitos deste enigma, desta separação e distância. Há um grande e silencioso mar negro entre nós dois, e este mar também faz muito do trabalho do filme.

Tenho sempre a impressão de viver um dejá-vu sempre que vejo um filme da época dita clássica, do Raoul Walsh, do Jacques Tourneur, do Fritz Lang. A história de cada um dos nossos dias não é linear, nunca é completa. Esses filmes não fugiam a essa complexidade, a essa tragédia, a essa descronologia, aos estilhaços que são a nossa 'história'. Ou seja, esses filmes não fugiam do confronto com a realidade. Pelo contrário, pareciam sempre feridos pela realidade. São muito raros os filmes, hoje em dia, que conseguem uma tal riqueza sentimental, emocional, sem descambarem num pretensiosismo qualquer. Os problemas da construção dum filme eram mais bem estudados e trabalhados e não estou a falar apenas da escrita do dito 'argumento', vai muito para além desse trabalho, começa - e até talvez acabe - no domínio do que costumamos chamar 'produção'. Eu passo tanto ou mais tempo a pensar em fichas médicas, registos e certificados de residência do que a planificar cenas e a pensar planos. Quando digo que as coisas são contadas duas ou três vezes em "Cavalo Dinheiro" quero dizer que essas coisas são tão reveladas como ocultadas. Como dizia um poeta, eu também gostava de obscurecer a obscuridade.

A Vitalina Varela não é um fantasma. É uma mulher cabo-verdiana de 50 anos de idade que ainda não conseguiu obter uma autorização de residência neste país hipócrita e ingrato. Ainda não conseguiu a miserável indemnização ou pensão que lhe é devida por todas as auto-estradas e Colombos que o falecido marido ajudou a erguer. A Vitalina são todas as mulheres que estão ou estiveram naquela situação. Que ficaram para trás, que ficaram esquecidas, que ficaram à espera. Todas as mulheres que não chegaram a tempo. O que é terrível é que todos sabemos que elas nunca chegarão a tempo... A Vitalina é uma força do passado que assombra o presente do Ventura. E ele também percebeu que aquela mulher lhe vai dar luta na exumação do que chega dos confins da memória. É muito interessante ver como é que ele resiste a isso. Há uma fortíssima tensão nos planos em que eles estão juntos. O Ventura, que já é um homem partido, quebra ainda mais porque ela só lhe traz os momentos que ficaram por viver, as cartas não enviadas, as cartas que não foram recebidas. Tudo a que se faltou. A Vitalina são todas as mulheres que eu vi um dia na Ilha do Fogo. Alguém que nos vem falar de um tempo de vergonha e de promessas não cumpridas. Eu acho que a Vitalina é o tempo. É a carta. A juventude e o sonho dos jovens amantes separados. É a voz de uma mulher fiel neste tempo de vergonha, traição e morte.

Isto está tão reles que já quase nos esquecemos que o cinema é um ritual e eu gosto que nas minhas rodagens isso ainda se sinta. E por vezes sente-se mesmo um transporte qualquer. Podemos dizer que a Vitalina usa o cinema para encantar o Ventura, usa a câmara para o tratar dos males do espírito, e consegue ir tão longe no encanto que ele veste outra vez a camisa de renda da sua mocidade. E lá vamos nós outra vez... O Jean Rouch virava-se muitas vezes para os seus atores e dizia-lhes: "tu agora vais fazer de padre, veste aquela bata, tu ali fazes de polícia, põe aquele boné, e tu és o tipo que matou a cabra, pega na espada, agora vais vingar a tua mulher, dás-lhe umas lambadas, etc, etc... ", e os atores desatavam a representar convictamente. O Rouch falava em possessão. Nos meus filmes, sobretudo no "No Quarto da Vanda" (que era um filme de possuídos para possuídos), isso também nos aconteceu. E já estou habituado a confiar nestes 'poderes', é tudo o que temos... a memória, e pouco mais. Estou habituado a trabalhar com o que sobra das pessoas, com os restos das coisas (não aconselho aos mais frágeis, pode ser muito perigoso). Cada vez mais sinto que fazemos filmes apenas com as nossas forças, com restos de pessoas, de coisas, de sítios, de ideias, de dinheiro. Falta pouco para que façamos os filmes apenas com o que nos deixarem...

"Na nossa barraca não há canetas", dizia o Lento no "Juventude em marcha". Era uma maneira de dizer que há filmes por fazer, que a história está mal contada, que há muitas coisas por vingar. Como qualquer prisioneiro que se preza, em "Cavalo Dinheiro", o Ventura vai precisar mesmo da caneta. Ele pode trocar de roupa, mudar de espaço e apanhar uma aeronave para outro tempo, mas a caneta e o papel estão sempre no bolso. A caneta, a navalha e o passaporte. De onde vem isto? Há muitos anos, quando fiz "Casa de Lava", trouxe correspondência de várias pessoas da Ilha do Fogo para Portugal. Foi também uma maneira de descobrir o bairro das Fontainhas: trazendo notícias da terra, entregando cartas. E nunca soube bem se lhes trazia boas ou más notícias, que consequências teriam? Tragédia, alegria? Que mudanças, que esperanças? Eu não sabia. Nunca li essas cartas, apesar da curiosidade. Estou a dizer isto quase como se fosse a origem do mundo, claro que não é. Mas é a origem do meu. É a origem dos meus filmes, qualquer coisa que já estava 'sonhada' quando o Pedro Hestnes escreveu uma carta para si próprio e para o seu irmão, a carta que o vai perder para sempre. Por isso é que continuo a precisar da ajuda de pessoas como o Ventura, a Vanda ou a Vitalina para me escreverem os filmes, para me ajudarem a perder-me. Porque os mais bonitos são aqueles em que não se sabe o que está escrito. E os mais transparentes são os mais misteriosos.

A cena do elevador tem uma densidade emocional muito grande e pede ao Ventura que passe por imensos estados diferentes, do pânico à demência, até a prostração terminal. E arranca-lhe imensos tempos e tons contraditórios, desde aquela espécie de lamento do inocente até à voz quebrada da raiva da condenação. Também a câmara tinha que variar muito e, consoante o momento, defendê-lo ou acusá-lo com diferentes alturas, distâncias e ângulos. Era um combate violento que exigia paredes fortes, à prova de bala. Mas também é necessário um determinado acondicionamento. O Ventura reclama-o, precisa de calma e de tempo. Até pede um certo jogo de intensidades de luz e de sombra. Quando digo que o Ventura é um dos últimos grandes actores de estúdio não estou a brincar. E o quarto da Vanda já era um pequeno estúdio e a Vanda nunca foi muito diferente duma Garbo ou duma Joan Crawford, palidez, olheiras e taras incluídas. A nossa pesquisa, o nosso combate também é com a luz porque tenho a impressão de que cada dia que passa é mais dificil chegar a resultados interessantes com estes pobres equipamentos digitais que usamos. E quase todos acabam por ceder a facilidades e os filmes também se ressentem e enfraquecem com a falta de trabalho e de interesse atrás da câmara.

O título "Cavalo Dinheiro" foi sugerido ou proposto pelo Ventura, quase sem querer. Foi dito baixinho. Vem da mocidade dele em Chão do Monte, em Cabo Verde.
Vem das idas à fonte para ir buscar água, das corridas a galope atrás das cabras, vem do Verão em que conheceu a sua Zulmira. É uma sensação de movimento, de felicidade. E os nossos filmes deviam recuperar essa palavra maldita: dinheiro. É um título que não tem preço.

Pedro Costa

Foto de rodagem de Marta Mateus

VÍTOR GONÇALVES

1951 | Açores | Portugal

Vítor Gonçalves nasceu em 1951 nos Açores. Licenciou-se em Engenharia Civil e posteriormente estudou na Escola de Cinema.
Foi um dos fundadores da Trópico Filmes, produtora que marcou a cinematografia portuguesa dos anos 80, com a qual realizou a sua primeira longa-metragem, Uma Rapariga no Verão, que teve estreia mundial no Festival de Cinema de Roterdão em 1987, tendo estado também presente no mesmo ano no Fórum do Festival de Cinema de Berlim. É professor na Escola de Cinema desde 1982 onde atualmente coordena a área de realização. A Vida Invisível é a sua mais recente longa-metragem que teve estreia mundial na Competição Internacional do Festival de Roma em 2013 e esteve presente na seleção Spectrum do Festival de Roterdão em 2014. Vive em Lisboa onde prepara o seu novo projeto de longa-metragem. 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 permite 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

1986 UMA RAPARIGA NO VERÃO
2013 A VIDA INVISÍVEL

CONVERSA COM VÍTOR GONÇALVES POR MÁRIO FERNANDES

"Fellers follering Comanches don´t necessarily ever come back"
Mose Harper

Há um hiato de quase 30 anos entre "Uma rapariga no Verão" e "a Vida Invisível". Não sentiu vontade de voltar a filmar? Teve projetos que, por uma razão ou outra, nunca saíram da gaveta?

Lembro-me de que quando rodei o primeiro plano da 'Vida Invisível' ter tido a sensação de que filmara na véspera. Era - por paradoxal que pareça - uma emoção ligada à familiaridade, à continuidade da experiência de rodagem. Penso que tudo se prende com o facto de não ter ocorrido um dia, nesse hiato de que fala, em que não estivesse imerso no cinema.

Em "Vida Invisível" o "filho" persegue o "pai" António, parece aliás haver um sentimento de orfandade, que é comum a vários realizadores portugueses da sua geração (Pedro Costa, Manuel Mozos, etc..). Que pai cinematográfico é esse? António Reis, João Bénard da Costa, ou o próprio Cinema que os une num lugar longínquo?

No filme, Hugo assiste à última parte da vida de António e através dela faz a experiência que teme - de o ver morrer.
Como é que esta experiência emocional lhe permite pensar a sua própria mortalidade em confronto com o desejo de 'vir a estar' vivo foi para mim a questão central do filme, de onde todas as outras nasceram.
E sabemos que Hugo é um homem que vive com os mortos, como Adriana lhe diz na mais difícil das suas memórias: 'é mais seguro para ti estar com eles do que comigo.'
No entanto, quando tudo acaba ele é capaz de sair de casa porque parece finalmente possível que tenha compreendido que despedir-se dos mortos é diferente de os esquecer.

Sente-se no filme uma espécie de incapacidade do cinema para restituir a vida que se perdeu. São os fragmentos de cartas em off que talvez nunca se tenham escrito à mulher amada ou ao "pai", são as imagens em super 8 descosidas de mares, ilhas, grutas, serras ou rochas... Há uma "casa de imagens " à qual não se pode mais voltar, como John Wayne no final da "Desaparecida"?

No final da 'Desaparecida' talvez possamos acreditar que é possível para Wayne encontrar uma paz com as imagens do que foi vivido na casa de Martha e tudo aquilo que ela significa. Talvez até ele as possa deixar no seu interior quando a porta se fecha sobre a sua figura.
As imagens que regressam ao espírito de Hugo pertencem mais ao tempo do que a um espaço, e não está na sua mão impedi-las.
Pelo contrário, parece que este reencontro acontece quase contra a sua vontade e que - desta vez - as imagens o interpelam como nunca antes aconteceu, talvez porque justamente invoquem a sua pertença a uma 'casa' que é a do próprio Hugo.

Aqui e acolá uma vertigem de Hitchcock, um sonho de Lang, um corredor de Preminger, mas sobretudo silêncios e penumbras de obra terminal, do "último magnata" do Kazan (a despedida do e no Cinema deste grande realizador) ao "Era uma vez na América" (que esteve para se chamar "Era uma vez o Cinema") do Leone, passando pela solidão e acorrentamento final de tantas personagens do Coppola. Um definhar lento e sereno como no momento em que o António vê a enxertia dos arbustos, fecha os olhos e "corta". Não parece fácil recuperar de um filme destes... Como curar as feridas de "a Vida invisível"? Consta que tem um novo projecto para um filme. Pode adiantar alguma coisa sobre isso?

Sim, trabalho num novo projecto embora no início das suas ideias. Procuro todos os dias tornar-me receptivo àquilo que não sei. Claro que há a memória recente da experiência de 'A Vida Invisível'. Do seu processo, de como o pensei simultaneamente de diferentes pontos de vista, do encontro com as pessoas que o fizeram comigo e que constituíram para mim na sua irredutível singularidade tanto do próprio filme, da forma e daquilo que o filme acabou por tocar em mim.

Porque escolheu a "Desaparecida" de John Ford para mostrar nos "Encontros Cinematográficos"? É um dos filmes da sua vida? Tive um professor de Filosofia que um dia disse aos alunos: "se querem entender a existência humana, faltem às minhas aulas e vejam uma vez por semana "A desaparecida" de John Ford". É um filme total?

Foi um filme muito importante num longo período da minha vida.
Nessa altura vi-o muitas vezes, e pensei-o muito. Lembro-me até que foi com ele que trabalhei na minha primeira aula como professor da escola de cinema. Agora as razões pelas quais ele se tornou um dos filmes da minha vida é que são diversas e, claro, foram variando no tempo.
Ainda hoje parte do fascínio reside no facto de as minhas respostas se tornarem cada vez mais complexas face a certas questões fundamentais. A fuga de Ethan face a Martha, no passado, e a natureza do que procurou no 'exterior', na guerra e no deserto. O sentido escondido dos sete anos de perseguição que ao permitirem que Debbie se transforme de criança em mulher nos levam à violência e ao terror latente do herói. A procura sem fim, a demência e a possibilidade de uma resolução na aceitação da perda.

A DESAPARECIDA (The Searchers)
de John Ford
EUA | 1956 | Cor| 119'
Cópia: versão original com legendas em português

Este é por muitos cinéfilos considerado o melhor western de todos os tempos, uma obra-prima absoluta, protagonizada por John Wayne na sua décima segunda colaboração com John Ford. Wayne é o ex-soldado Ethan, que procura durante cinco anos a sobrinha Debbie, raptada pelos Comanches. Ethan não sucumbirá a nada para devolver Debbie a casa.

A VIDA INVISÍVEL
de Vítor Gonçalves
Portugal e Reino Unido | 2014 | Cor | 99'
Cópia: versão original, cedida pelo autor / Rosa Filmes / Alambique

Uma noite, Hugo, um funcionário no Terreiro do Paço, está sentado nas escadas do ministério onde trabalha. Não consegue voltar a casa. Hugo lembra-se da reunião em que António, seu superior no ministério, lhe falou de como temia a proximidade da morte. E como parecera querer dizer algo sobre a vida do próprio Hugo. As imagens de uns misteriosos filmes de 8 milímetros estão sempre a voltar ao seu espírito. Encontrou-os em casa de António depois de este ter falecido.
Agora, o desejo de Hugo em adivinhar o que teria ficado por dizer entre os dois traz-lhe outras memórias do passado.
Inesperadamente, recorda a mulher que amou, Adriana, reencontrando de novo o sentimento duma vida não vivida.

Uma obscura batalha pela luz

A Vida invisível de Vítor Gonçalves é algo diferente, estamos a falar de um dos mais importantes filmes dos últimos anos. E de um dos cineastas mais misteriosos e desconhecidos de sempre (ambas as coisas, naturalmente, são e serão negadas alto e bom som). É autor de apenas dois filmes, o primeiro, há quase trinta anos, era Uma Rapariga no Verão, a obra-prima sobre a qual, nas páginas desta revista, conversámos demoradamente com o realizador (veja-se Stati di mutamento-conversazione con Vítor Gonçalves in "Filmcritica" 504, aprile 2000). É evidente que, para quem não tiver consciência da importância de um cineasta como António Reis (juntamente com Margarida Cordeiro), que foi mestre de Gonçalves, e cuja textura inflamada de terra e céu e humanidade seria útil hoje para quem fala à toa de documentário e ficção, será difícil entender o discurso sobre a sombra estruturado em A vida Invisível, o modo como a obscuridade, no flashback mais imperceptível (quase atonal) e abismal de sempre, avança e recua ao mesmo tempo, e a narração de um desaparecimento (de um certo cinema, de uma cidade, de um homem, de uma mulher) acontece através do ulterior sublime apagamento das diligências feitas para reconstruir o que se perdeu. Esta longa obscura batalha pela luz utiliza justamente a inserção de blocos em Super 8 que extraem do braseiro terrestre fragmentos vulcânicos, cumes de montanhas, extensões marinas, glaciares, ocasos, desfiladeiros, horizontes, para reencontrar a incandescência com a qual António Reis prolongava musicalmente o que da terra é tão infinito, que parece inacabado.
Então (como já em Teguia) quando se fala em preocupação geográfica no caso de Gonçalves entende-se um território, ao mesmo tempo mais amplo e mais específico, onde se desenrola uma partitura espiritual (no sentido de um Bresson) raccord, música de fundo, cortes sobrepostos de sombra e luz, voz, imagem — cujo corpo dialéctico e anti-psicológico, que por fim passa "pelo luto da montagem " (v. Stati di mutamento-conversazione con Vítor Gonçalves, cit.), podemos ainda denominar filme. E para o filme, já no título, e apontada uma vida problemática, cada vez mais difícil de alcançar, mas cuja invisibilidade é, talvez, a própria armação do pensamento que a edifica. Elipses, vertigens, contemplações (o cais melancólico, a praça de Lisboa cujas obras de reestruturação marcam todo o filme: Pessoa teria ficado entusiasta). Um trabalho quase proustiano em desatar a memória e dar uma alma até aos objectos (os corredores brancos da casa ancestral, as portadas fechadas das janelas, o aquário vazio, os maples, as vitrines dos móveis, as caixas das escadas: aqui Benjamin teria muito para dizer). E a mulher como espectro, também ela desaparecida para sempre, mas também a única capaz de agitar algo no coração entorpecido, a única que sabe que é preciso abrir as janelas para deixar entrar a luz. Gonçalves revê Lisboa como derradeira e triste terra de uma Europa inexistente (a não ser pelas obras na praça central, executadas sabe-se lá com quais financiamentos ou com quais bases turísticas), onde os escritórios se esvaziam e os hospitais são lugares mudos onde ir morrer. Mas a vida invisível para Gonçalves é desequilíbrio necessário, mágnifica transição, longínqua via de saída luminosa também na dor.

Lorenzo Esposito

V EDIÇÃO DOS ENCONTROS CINEMATOGRÁFICOS

Para esta quinta edição, voltamos a reunir um grupo heterogéneo de cineastas, críticos, programadores e académicos, persistindo em revelar um conjunto de cinematografias singulares.

Assim, convidámos os cineastas Andrea Tonacci, Victor Erice e Vítor Gonçalves, que estarão acompanhados por Sérgio Alpendre, Pedro Costa e José Manuel Costa.

No primeiro dia, Andrea Tonacci, um dos principais protagonistas do "cinema de invenção" dos anos sessenta e setenta no Brasil, mostrará o seu último filme "Já Visto Jamais Visto", segundo o próprio, uma espécie de diálogo entre as memórias pessoais e as imagens que foi guardando e filmando. Sérgio Alpendre, crítico de cinema, professor e investigador vai conversar com Andrea logo após as projeções do seu filme e também de "Tatakox - Aldeia Vila Nova" da Comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho, que Tonacci elegeu para nos apresentar.

De Victor Erice, reconhecido cineasta espanhol, veremos no dia seguinte os seus três últimos filmes: "Alumbramiento", "La Morte Rouge" e "Vidros Partidos", este último permanecendo inédito. Estabelecendo a ligação com a edição anterior, Pedro Costa irá conversar com Victor, que à noite também nos apresentará "Cavalo Dinheiro", último filme de Pedro Costa.

Vítor Gonçalves, que esteve connosco em Novembro último, mostra-nos agora a sua última longa- metragem, "Vida Invisível". A conversa da tarde será na companhia de José Manuel Costa, director da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Logo a seguir podemos ver o filme que Vítor quis partilhar connosco, "The Searchers" de John Ford.

Nas manhãs de sábado e domingo, Andrea Tonacci e Sérgio Alpendre oferecem uma Master Classe, que terá lugar no "Anfiteatro da Parada" nas instalações da UBI, na Covilhã.

Como habitualmente, Luís Miguel Oliveira, responsável pela programação da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, vai abrir os Encontros e moderar os diferentes debates. A encerrar o programa, Manuel Mozos, Luís Nogueira e Ana Catarina Pereira vão concluir e estimular o debate final com a participação de todos.

Assim, durante três dias, num ambiente informal, propomos seis filmes, muitas conversas e duas master classes, 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.

Nesta quinta edição dos Encontros, uma organização do Município do Fundão e da Associação Luzlinar, com a colaboração e apoio da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema e do Departamento de Comunicação e Artes da Faculdade de Artes e Letras da UBI, pretendemos agradecer publicamente aos mais de cinquenta convidados que ao longo destas cinco edições aceitaram partilhar connosco a experiência do cinema.

Um abraço,

Carlos Fernandes

PS: Um agradecimento especial a todos os que colaboraram no "Jornal dos Encontros", em particular: Andrea Tonacci, Sérgio Alpendre, Victor Erice, José Oliveira, Mário Fernandes, Miguel Marías, Pedro Costa, Vítor Gonçalves e Lorenzo Esposito.

ENCONTROS CINEMATOGRÁFICOS

MARÇO I 2015

CONVIDADOS

ANDREA TONACCI
VICTOR ERICE
VÍTOR GONÇALVES
PEDRO COSTA
SÉRGIO ALPENDRE
JOSÉ MANUEL COSTA
ANA CATARINA PEREIRA
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

Livre

Projecções I Conferências I Master Classes
Entradas livres até ao limite da lotação dos espaços
Obrigatório o levantamento dos ingressos
Bilheteira
Terça-feira a Domingo, das 14h às 17h30 e em dias de espetáculo reabre às 20h30 I Tel. 275 773 032

OFERTAS ESPECIAIS

Livros / DVDs I LIVRARIA LINHA DE SOMBRA
Durante os Encontros estarão disponíveis para venda Livros e DVDs de diferentes edições, em particular dos nossos convidados, bem como a generalidade das edições da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
Desconto de 50% para os alunos de Cinema da UBI nas edições da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

Refeições I ANANDA CAFÉ
Para todos os participantes interessados, nos dias 21 e 22 de Março, estará disponível um buffet vegetariano ao jantar pelo valor de 5 euros cada refeição. Até Sábado às 14,30 devem ser adquiridas as respectivas senhas de refeição na bilheteira da MOAGEM.

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 os telemóveis ou outros aparelhos electrónicos, não sendo permitida a sua utilização durante as projeções.
Não é permitido consumir alimentos ou bebidas no Auditório e Sala de Ensaios

FICHA TÉCNICA

Coordenação Geral I Carlos Fernandes

Programação I Manuel Mozos, Mário Fernandes, Marta Ramos, José Oliveira e Carlos Fernandes
Com a colaboração da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema e Departamento e Comunicação e Artes da Faculdade de Artes e Letras da UBI

Design I The Animals Lab
Blog I Vicente Fernandes
Coordenação de Produção I Catarina Correia
Produção I Marta Correia
Assistentes de Produção I Fernando Tavares, Alberto Guedes e Daniela Dias
Maquinista de Cinema I Alexandre Leonardo e Alberto Diogo,
Assistentes Técnicos I João Caria e Mariana Amaro
Comunicação / Imagem I Luzlinar I Município do Fundão

AGRADECIMENTO

OBRIGADO A TODOS OS CONVIDADOS PELA SUA PRESENÇA, E AOS AUTORES PELA CEDÊNCIA DE CÓPIAS E DIREITOS DE PROJECÇÃO, BEM COMO ÀS PRODUTORAS E DISTRIBUIDORAS OPTEC, MIDAS FILMES, ROSA FILMES E ALAMBIQUE FILMES.

ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO

luzlinar
CÂMARA MUNICIPAL

COLABORAÇÃO

cinemateca portuguesa MUSEU DO CINEMA
UBI Covilhã Portugal

MÉDIA ASSOCIADOS

JORNAL DO FUNDÃO Edição online
rcb Rádio Cova da Beira

APOIO

LINHA DE SOMBRA