

JORNAL dos ENCONTROS CINEMATOGRAFICOS



UM OLHAR SOBRE O CINEMA INSPIRADO PELA IDEIA DE "MEMÓRIA"

Utilizando os mecanismos da memória, enquanto propriedade fundamental da consciência, ou então simplesmente evocando imagens de um passado, os artistas-cineastas constroem diferentes possibilidades de futuro, onde a própria memória se constitui como matéria-prima.

Para estes encontros, propomos um "confronto" de cinematografias singulares.

Convidámos os cineastas Benjamin Geissler, Joseph Morder e Manuel Mozos, autores de diferentes nacionalidades e múltiplos registos narrativos, para nos mostrarem os seus filmes e conversar sobre a natureza dos seus projectos.

Benjamin Geissler desde criança se interessou pela linguagem cinematográfica. No entanto, só realizaria o seu primeiro filme, *Bussmanns im Wald*, em 1990, uma reflexão sobre uma experiência pessoal, pois durante sete anos vivera e trabalhara duramente no interior de uma floresta do sul da Alemanha. Para este cineasta que escreve, realiza e edita todos os seus filmes, o tempo e a reflexão, precedidos de um intenso trabalho de pesquisa, são a chave para a compreensão da sua peculiar filmografia.

Joseph Morder filma obstinadamente há mais de 40 anos. Depois de ter recebido como prenda do seu 18º aniversário uma câmara súper 8, realiza o primeiro filme do seu Diário filmado, rodado no jardim des Tuileries em Paris, em 30 de Outubro de 1967. A partir daqui construiu uma obra gigantesca, considerada uma das mais singulares do cinema francês, composta por mais de 800 filmes, entre curtas e longas-metragens de ficção, documentário ou diários filmados, que se confundem com a sua própria vida.

Manuel Mozos começou a filmar no final da década de 80, realizando o seu primeiro filme *Um Passo, outro passo e depois...*. Desde então, além de responsável pela montagem de inúmeros filmes portugueses, a sua premiada filmografia, entre ficção e documentário, conta com mais nove filmes de longa-metragem, para além de curtas-metragens ou filmes institucionais. Mozos é considerado o cineasta da ligação, ou do testemunho, entre as gerações de 80 e do actual cinema português. Paralelamente, trabalha no ANIM da Cinemateca Portuguesa.

No decorrer destes encontros, assistiremos também à projecção de filmes de Pier Paolo Pasolini, Gérard Courant e Susana Sousa Dias, sugeridos pelos nossos convidados. Em sessão especial, apresentaremos ainda o filme *Muito Além* de Mário Gomes.

Nos encontros com o público, contamos com a colaboração de Maria Lino, Bárbara Spielmann, Edmundo Cordeiro, Marta Ramos e Victor Afonso, que acompanharão os convidados.

Convidámos ainda Pedro Sena Nunes a acompanhar e encerrar estes encontros, numa conversa final com todos os participantes.

Carlos Fernandes
Coordenador dos Encontros

BENJAMIN GEISSLER | JOSEPH MORDER | MANUEL MOZOS

TEATRO MUNICIPAL DA GUARDA | 30 E 31 DE OUTUBRO | 2010

Programa

30 de Outubro

Tarde

14h15 Abertura

14h30 **Uccellacci e uccellini**, de Pier Paolo Pasolini
Lost Pictures ∞ Lost Memory? de Benjamin Geissler

17h45 Encontro com Benjamin Geissler e Maria Lino

Noite

20h30 **Romamor (lettre filmée berlinoise)**, de Joseph Morder

22h00 Encontro com Joseph Morder e Barbara Spielmann

22h45 **Jornal de Joseph M**, de Gérard Courant

31 de Outubro

Tarde

14h30 **Ruínas**, de Manuel Mozos

15h30 Encontro com Manuel Mozos e Edmundo Cordeiro

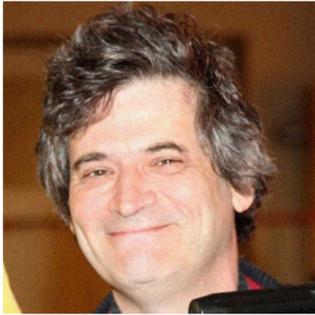
16h15 **48**, de Susana Sousa Dias

Noite

21h30 Sessão especial, **Muito além**, de Mário Gomes

22h45 Encerramento, por Pedro Sena Nunes

encontroscinematograficos.blogspot.com



BENJAMIN GEISSLER

[OHRBECK, ALEMANHA, 1964]

Iniciou a sua carreira como editor de filmes e documentários tais como "Broadway Bound" de Neil Simon, "Simple Men" de Hal Hartley, "Bad Lieutenant" de Abel Ferrara, tendo-se especializado em trabalhos de pesquisa de longa duração. Vive actualmente em Hamburgo.

www.benjamingeissler.de

FILMOGRAFIA

1989 - Bussmanns im Wald, 90’

1994 - Vincenzo Florida, oder die letzte Rose von Noto, 69’

1997 - Zeitsprung, 96’

1999 - Bilder finden, 107’

2008 - Lost Pictures ∞ Lost Memory?, 98’

ENTREVISTA

por **Maria Lino**

Quando é que começaste a utilizar os filmes como meio de expressão para a tua criatividade?

Já em criança me interessavam os filmes e a linguagem visual. Mas foi só em 1985 – após 7 anos de silvicultura – que decidi aprender a profissão de cineasta. Não foi um caminho fácil, mas quase exclusivamente autodidático, até me ter sido atribuído um pequeno papel no filme “Stromboli” e o cargo de segundo assistente de realização no filme “trotzdem!”, de Karl Fruchtmann, rodado principalmente em estúdio.

Qual o primeiro filme que fizeste e como foi essa experiência?

O meu primeiro filme, “Bussmanns im Wald”, de 1990, baseou-se na minha própria vida e experiência no trabalho florestal.

Trata-se de uma observação documental de longa duração – uma forma de fazer filmes que proporciona muitas vantagens visuais e narrativas. Quando se pesquisa bem e se obtém a rodagem certa com uma sequência precisa do material de montagem, alcançam-se resultados muito convincentes e substanciais. Tais trabalhos são, infelizmente, raros, apesar de os resultados justificarem os custos. Tempo e reflexão são duas das chaves para a compreensibilidade.

Quais são os momentos no teu trabalho de que mais gostas, os mais importantes para ti?

Sou uma pessoa curiosa. Quando me interesse por um tema, começo a pesquisar, leio e pergunto às pessoas que penso que me podem ajudar.

Este trabalho dá-me muita alegria. Muitas vezes, a pesquisa vai para além daquilo que eu efectivamente precisaria para o filme. No entanto, na rodagem de documentários, frequentemente não se sabe se irá aparecer um momento ainda mais interessante, o qual depois até se poderia integrar na obra.

Esta tensão, e também a necessária abertura, agradam-me muito, esta receptividade ao Outro.

Vem então a montagem, o prato esperado, a reflexão acerca do que foi anteriormente feito. E disso também gosto muito. É quando a concentração aumenta: o que é importante para mim? O que posso deixar de parte? Nesta fase, tento fazer jus às pessoas que estiveram perante a minha câmara.

Paralelamente ao tema do filme, procuro esboçar um extracto da sua personalidade, tal como eu a vivenciei.

Agrada-me a diversidade das pessoas e das paisagens em que me movo...

Tens sempre um novo filme na “algibeira”?

Nem sempre. Porém, há já uns bons 5 anos que tenho um guião pronto, de minha autoria, para um

filme de ficção – “Messina”, a busca de um pai durante mais de 40 anos entre a Sicília e a Alemanha, com o envolvimento da Máfia, e algumas experiências biográficas retrabalhadas.

Que dificuldades surgem e como reages a elas?

Que hei-de fazer, quando não recebo financiamento algum para este projecto *Low-budget*, apesar do interesse textualmente explícito de co-produtores sonantes, alemães e italianos, da RAI-Cinema na Alemanha?

Tento realizar outros pequenos projectos. Mas no panorama internacional dos filmes e da televisão, repleto de corrupção, estupidificação e embrutecimento dum público orientado por quotas de audiência, também não é fácil. . .

Sobre a escolha “Uccellacci e uccellini” de Pier Paolo Pasolini

Este filme de Pier Paolo Pasolini de 1965 nunca mais me abandonou desde que o vi pela primeira vez no cinema Arsenal, em Berlim, em meados dos anos 80.

Penso que ele ainda pode narrar hoje em dia o povo, e tão bem como no seu tempo. O visionário Pasolini expressa nos seus irónicos filmes, com alguma antecipação, o fim do tempo das ideologias. Ele procura num mundo da estupidez e da injustiça algo novo, através das ideologias e das suas tentativas de manter o poder perdido.

Há a circularidade da humanidade – a vida e a procura pela justiça num mundo injusto. Há o poder da poesia, a procura de superação da ideologia.

Uccellacci e ucellini é uma obra-mestra de Pasolini e, simultaneamente, um ponto final no neo-realismo italiano. O filme apoia-se no napolitano Totò, com um habitual nos filmes de Pasolini, Ninetto Davoli, bem como um corvo falante. Duas histórias entrelaçadas são contadas: a conversão difícil, em nome de São Francisco, de pardais e corvos ao “amor”, ao mesmo tempo que Totò e Davoli são acompanhados por um corvo falante. Em ambas as histórias está presente a nostalgia do confronto do “amor” com a realidade.

O material documental de montagem das multi-dões no funeral de Palmiero Togliatti, secretário-geral do PCI, revela-se, para mim, neste contexto, como o fim das ideologias, como o facto de os falções, ainda que convertidos, caçarem pardais.



LOST PICTURES ∞ LOST MEMORY?

Alemanha, 2009, BetaCam Digital, Cor, 98’

Realizador: Benjamin Geissler / **Produtor:** Benjamin Geissler Filmproduktion / **Argumento:** Benjamin Geissler / **Fotografia:** Giancarlo Pancialdi / **Montagem:** Benjamin Geissler / **Música Original:** Nino Jvania e Guglielmo Pagnozzi / **Actores Principais:** Christian Geissler, Jacob Honigsman, Alfred Schreyer,Yury Andruhovich, Emmanuel Weintraub, Tuviah Friedman, Corrado Assenza, Cornelia Schmalz-Jacobsen, Girolamo Lo Verso, Mordechai Padiehl, Halom Lavi

Sinopse

A ruína do Grande Hotel “Medo” encontra-se abandonada num fascinante jardim de palmeiras. Lost Pictures ∞ Lost Memory? desperta o hotel para uma nova vida e transforma-o numa metáfora intemporal. Os hóspedes vêm de diferentes países.

O Filme Fine-Art mostra, através de intuitivos saltos temporais e estilo original de filmagem, pessoas muito diferentes mas sábias. As suas experiências, histórias e filosofia unem-se, no Hotel Medo, numa reflexão sobre o silêncio, o medo e memória. A sobreposição e repetição obrigatória do extermínio de massas industrial, do pós-guerra, da Máfia, da política, do nacionalismo, do totalitarismo e da burocracia exercem a sua influência até ao presente.

PROVOCAR REACÇÕES INDIVIDUAIS

Benjamin Geissler começou a fazer filmes há vinte anos. Já tinha atrás de si uma carreira profissional como lenhador, mas um acidente grave prendeu-o durante vários meses a uma cama. Tempo suficiente para reflectir sobre a sua vida e o futuro e arriscar a entrada no mundo do documentário, que há muito o fascinava.

Entretanto já realizou cinco filmes, dos quais o último, Lost Pictures ∞ Lost Memory?, será apresentado no Festival de Cinema de Hamburgo. Em todos os seus projectos não foi só realizador, mas também autor, produtor e distribuidor e, às vezes, “actor”. O seu projecto “Messina”, a saga de uma família italiana durante mais de 40 anos, espera pela sua realização. O pai de duas crianças, casado com uma italiana, ganhou o seu dinheiro até ao final dos anos 90 com a sincronização de filmes.

O realizador Benjamin Geissler procura conexões. “A nossa compreensão do Direito baseia-se hoje ainda no Direito romano, um sistema, baseado na ideia da exclusão, um sistema que conduz ao totalitarismo”, afirma Geissler e prova esta tese com a especialização sempre crescente da sociedade por um lado e a perda da capacidade de reflexão sobre concatenações no contexto social, por outro. O poeta e filósofo italiano do século XVI Giordano Bruno, a sua arte da memória e o seu “método” de ampliação de horizontes, são um importante companheiro do documentarista nas suas viagens fílmicas de descobrimento. À volta da apresentação do seu novo filme “Lost Pictures ∞ Lost Memory?”,

o realizador Geissler organiza também diversos encontros temáticos interdisciplinares, desde a leitura de “A magia da Circe”, um texto de Giordano Bruno de 1582 até um grande jantar de doadores com o mestre italiano Corrado Assenzo. Impulsionar e preservar a “diversidade das espécies” – eis o credo do fazedor Benjamin Geissler.

Gerhard Fielder

LOST PICTURES, LOST MEMORY?

Ele próprio chama ao seu filme um “psycho-triller”. Na verdade “Lost Pictures ∞ Lost Memory?” não tem nada a ver com as regras do género de filme de terror americano, mas tem muito a ver com o profundo interesse pela psique de contemporâneos pensadores. Oscilando entre o ensaio fílmico e múltiplas entrevistas, cortes associativos e saltos temporais intuitivos, Geissler viaja através dos mundos do pensamento do século passado e do nosso jovem século, inquire o pós-guerra, ocupa-se da Máfia, da Nacionalismo e do Totalitarismo. E reflecte diferentes pontos de vista quando fala com historiadores, filósofos, partisans, escritores ou sobreviventes de sistemas totalitários – entre eles o caçador de nazis Atuviah Friedman, o escritor ucraniano Jurij Andruhovitch ou a política Cornelia Schmalz-Jacobsen.

LOST PICTURES ∞ LOST MEMORY? A ruína do realmente existente Grand Hotel “Medo” transforma-se no palco metafórico da reflexão intuitiva de Benjamin Geissler sobre o totalitarismo, a resistência e a estrutura antropológica base do ser humano que o leva a subjugar-se a estruturas mafiosas. Neste caso, Giordano Bruno e a sua ideia de arte da memória apadrinharam a estrutura deste filme. E como o formulou o livre-pensador do século XVI, que acabou na fogueira em Roma: “... faça-o pela memória, mas também será de grande vantagem para a sua capacidade de discernimento. . .”. Pode dar-se este “conselho para a vida” a cada espectador da tentativa de conhecer o mundo de Benjamin Geissler. Não só para o conhecer, mas também para o interrogar.

Meike Gastner

in Hamburg:pur - Das Offizielle Filmfest Hamburg Programm 2009



UCCELLACCI E UCCELLINI

[escolha de Geissler]

Itália, 1966, 35mm, P&B, 84’

Realizador: Pier Paolo Pasolini / **Produtor:** Alfredo Bini par Arco Bini par Arco Film/ **Argumento:** Pier Paolo Pasolini / **Fotografia:** Mario Bernardo et Tonino Delli Colli / **Montagem:** Nino Baragli / **Música Original:** Ennio Morricone / **Som:** Piero Ortolani / **Interpretação:** Totò, Ninetto Davoli, Femi Benussi, Rossana Di Rocco, Renato Capogna e Gabriele Baldini

Sinopse

O agricultor Totò e o seu filho Ninetto iniciam uma viagem em volta de Roma. Durante o caminho, conversam sobre a vida e morte com uma personagem insólita, um corvo, que lhes diz ser um intelectual marxista da velha guarda, sustentando a teoria de que a humanidade se divide em duas parcelas: a dos “passarinhos” e a dos “passarões”...

PIER PAOLO PASOLINI

[Bolonha, Itália, 1922 — Ostia, Itália 1975]

Escritor, poeta e cineasta italiano. Entre seus livros mais conhecidos estão Meninos da Vida, Uma Vida Violenta e Petróleo. Quando na segunda metade dos anos cinquenta, se inicia no cinema, Pasolini é já um escritor e poeta afamado, começando por contribuir nos diálogos do filme As noites de Caríbia de Federico Fellini. A sua obra cinematográfica é muito conhecida por criticar a estrutura do governo italiano (na época fortemente ligado a igreja católica), que promovia a alienação e hábitos conservadores na sociedade. Prova disso é a obra Teorema (Filme), em que um indivíduo entra na vida de uma família e a desestrutura por inteiro (cada membro da família representa uma instituição da sociedade).

O seu assassinato, em 1975, gerou uma enorme polémica colocando-se diferentes hipóteses para os motivos do crime (desde o roubo a motivações políticas) nenhuma delas conclusiva.

FILMOGRAFIA

1961 - Accattone 116’

1962 - Mamma Roma 115’

1963 - La rabia 53’

1963 - La ricotta 35’ - quarto episódio do filme colectivo Ro.Go.Pa.G 110’

1964 - Il vangelo secondo Matteo 137’

1964 - Le mura di Sana 13’

1965 - Comizi d’amore 90’

1965 - Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo 52’

1966 - Uccellacci e uccellini 84’

1967 - Edipo re 104’

1967 - La terra vista dalla luna 31’ - terceiro episódio do filme colectivo Le streghe 105’

1968 - Apounti per un film sull’índia, 34’

1968 - Che cosa sono le nuvole? 20’ - terceiro episódio do filme colectivo Capriccio all’italiana 91’

1968 - Teorema 98’

1969 - La sequenza del fiore di carta, 12’ - episódio do filme Amore e rabbia 70’

1969 - Medea 110’

1969 - Porcile 98’

1970 - Appunti per un’Orestiade africana 63’

1971 - Il Decamerone 110’

1972 - I Raconti di Canterbury 110’

1974 - Il fiore delle mille e una notte, 129’

1975 - Salò o le 120 giornate di Sodoma, 116’

UM FILME PURO

Jamais tinha lançado um filme tão vulnerável, tão delicado e ao mesmo tempo tão reservado como «Uccellacci e Uccellini». Não só não se parece com os meus filmes anteriores, como mesmo não se assemelha a nenhum outro filme.

Não me refiro à sua originalidade – seria uma torpe presunção de minha parte – mas antes à sua fórmula, que é, a de uma fábula, com seu sentido oculto. Um conto que, como todos os outros, consiste numa série de provas que os protagonistas devem sortear. Os meus protagonistas, neste caso, em nenhum momento parecem receber recompensa alguma depois de as haver enfrentado: nem reino, nem princesa. O que unicamente lhes resta é a possibilidade de enfrentar novas provas. Nenhuma fábula propriamente dita havia terminado desta maneira! Ainda por cima, no que toca ao meio e às figuras, é aqui neste caso um conto picaresco: as experiências «ao nível da rua» de dois pobres diabos.

Mas o processo resulta em si mesmo uma ideologia. E pelo contrário, a minha ‘fábula encontra a sua ideologia fora do picaresco e precisamente em algo que contraria profundamente toda a poética picaresca. Dois bons motivos de decepção: a fábula que termina como não devia terminar, o picaresco que não diz o que deve dizer.

Porém:

É necessário enganar. Saltar sempre sobre... A brasa, como mártires ridículos sobre o braseiro... dizia eu num poema intitulado precisamente «Projecto de obras futuras» Pietro Bianchi disse na sua crítica ao meu livro «Uccellacci e Uccellini» - sem dúvida confundido pela bonomia dos textos e do material fotográfico – de um apaziguamento interior do autor: um vento impetuoso da minha juventude. Talvez o vento tenha deixado de soprar, mas o que o suplanta não é certamente a calma. Nunca me tinha exposto, nem corrido tantos riscos, como neste filme (. . .). Entre tantas dificuldades, tive como recompensa a felicidade de dirigir Totò e Minetto: um Stradivarius e um agudo pífaro – grandes solistas!

Por conseguinte – se não me posso incluir imprudentemente ao lado dos críticos e dos amigos que consideram este filme como o melhor que realizei – creio, com maior orgulho todavia, poder dizer que «Uccellaci e Uccellini» é um filme puro.

Pier Paolo Pasolini - “Um filme puro” in Celuloide, 110 / Fev / 1967. - 7

[Declarações de Pasolini sobre o seu filme]

UCCELLACCI E UCCELLINI / 1966

“...Uccellacci e Uccellini (literalmente “Passarinhos e Passarões”) é um dos mais críticos e mais importantes filmes de Pasolini, ou como ele próprio o disse, “o meu filme mais vulnerável, mais delicado e mais secreto”.

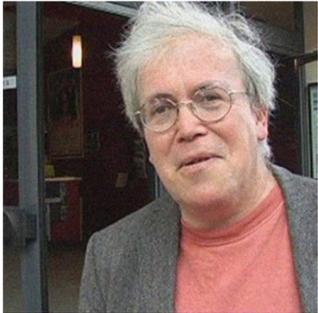
Pasolini também disse que pensou numa obra mozartiana, concebida e executada como a Ária do Perdão da Flauta Mágica, mas que, “devido a um estado de alma profundamente melancólico” acabou por adquirir uma “terrível amargura”. Não é por isso que a obra perde o seu sentido mozartiano mas, sem dúvida, o tom não é o da harmonia final que caracterizava a Flauta Mágica. Se a comparação tem razão de ser, evocaremos sobretudo obras do compositor de períodos bem mais negros.

E a comparação tem razão de ser (e não falo obviamente devido a alguns temas musicais evocados). Como nalgumas peças mais sombrias de Mozart, entramos neste filme sob o signo duma aparente alegria e duma aparente frescura, com esse genérico cantado, porventura o único exemplo dum tal genérico na história do cinema. Depois, na parte inicial, antes da aparição do corvo, Pasolini procede a uma espécie de “private jokes” com os fantasmas do neo-realismo ou com o realismo felliniano, com “divertimentos vários” (a citação de Mao, os palhaços, o homem no bar, os meninos-anjinhos, os nomes das ruas). Mas a longa viagem de Totò e Ninetto vai adquirir um outro peso, quando aparece o inesperado companheiro, o corvo que fala. As estradas separam-se e “o filho da dúvida e da consciência” (que mais tarde se auto-define como “intelectual de esquerda” em que Pasolini se auto-retrata com terrível ferocidade) só consegue ser ouvido quando muda os personagens de décor e encena esse prodigioso “filme dentro do filme” que é o episódio franciscano.

Naquele tempo, e com aquele S. Francisco marxista, é-lhe ainda possível dar uma moral à fábula e pregar a conciliação de falções e pardais. Regressando a este (tempo), o corvo só pode servir (numa premonição de Porcile e de Salò) como objecto de sacrifício, comido pelos seus companheiros, ficando a câmara sobre os seus restos. Disse-nos antes que “não choro o fim das minhas ideias, porque alguém virá certamente pegar na minha bandeira e erguê-la. Choro-me a mim mesmo”. Mas é exactamente essa distinção (entre as ideias e quem acredita nelas) que é terrivelmente posta em causa ao longo do filme e temos algumas razões para duvidar que o corvo (e Pasolini) tivessem uma tal certeza de que a sua mensagem seria retomada.

Sobre o caixão de Togliatti, Pasolini parece, neste filme, interrogar-se sobre tudo e não apenas sobre o seu testemunho, ou a sua obra. O segredo de Ninetto a Toto é uma metáfora demasiado inquietante, como o é o episódio de Luna, e aquele campo, sobrevoado por um avião que eventualmente pode descer de uma famosa sequência de Hitchcock. A progressão deste filme é uma progressão que vai da confiança ao absurdo, com uma precisão seca. É igualmente uma progressão que inicialmente nos dá as chaves, para depois no-las retirar todas e nos deixar, ao contrário de todas as fábulas, sem qualquer moral. A não ser a dos dentistas dantescos ou a daquela viagem sem fim, onde o corvo e as suas histórias (ou o Corvo e a História) não foram mais do que um efémero episódio. E o animal nem sequer era simpático e tinha um pendor moralizante assaz insuportável. Não choramos muito nem a sua carne nem os seus ossos. Para que serviu? Esta terrível questão talvez explique o lado terrível desta fábula, mau grado ou por causa da sua aparência desenvolta e ligeira.”

João Bénard da Costa in “Folha da Cinemateca”, de 23 de Julho de 2008 [excerto]



JOSEPH MORDER

[PORTO DE ESPANHA, TRINDADE E TOBAGO, 1949]

Passa grande parte da sua infância em Guayaquil no Equador até partir para Paris em 1962. Ele guardará do seu passado sul-americano, imagens ricas em cor que futuramente influenciaram a sua obra.

Depois de 1970, com os Arquivos Morlock, regista todo o tipo de manifestações (1º de Maio, campanhas eleitorais,etc) em diversos documentários, assim como realiza numerosas ficções. O jornalismo (“Cinema”) assim como o ensino fazem também parte das suas actividades.

Paralelamente, enriquece o seu trabalho narrativo ao utilizar a sua experiência pessoal e as suas recordações., iniciando o seu diário filmado, logo a partir de 1967 que prossegue até aos dias de hoje, juntando mais de cinquenta horas de memórias, arquivos, viagens.

Figura marginal do cinema underground francês, ele construi ao longo de 30 anos uma obra que se confunde com a sua própria vida.

www.josephmorder.fr

FILMOGRAFIA

1973 - Avrum et Cipojra, 10’
1979 - My Mother was a Star 23’
1980 - Le Grand Amour de Lucien Lumière, 8’
1980 - Le Mariage de Joseph avec Alain Bedos, 20’
1980-81 - Les Sorties de Charlerine Dupas I, II, III, l’Été, 10’
1983 - La Maison de Pologne 56’
1984 - Charles Lechar:1- Rendez-vous des Randu, 10’
1986 - Mémoires d’un Juif Tropical, 80’
1988 - L’Arbre Mort 93’
1991 - Romamor (Lettre Filmée Berlinoise), 92’
1992 - Carlota, 25’
1995 - Voyage à Rouen, 23’
1997 - La Reine de Trinidad, 47’
1997 - Plage (La), 14’
1999 - La Gare de..., 33’
1999 - Mes sept mères, 77’
2001 - Assoud le buffle, 45’
2005 - El Cantor, 90’

ENTREVISTA

por Barbara Spielmann

Que espécie de cineasta é o senhor, Joseph Morder?

Desejo ser, antes de mais, um encenador: o cineasta é para mim aquele que recria, através do ecrã, a sua visão da vida. O meu desejo é contar ao público histórias de que gosto, algumas delas inspiradas em acontecimentos autobiográficos. O essencial é compor um espectáculo visual onde o público eventualmente se compraza. Se remanescesse algo no espírito do espectador por tempo indeterminado seria para mim ouro sobre azul...

Para Alain Cavalier, você é um ‘filmeur’, isto é, alguém que filma todos os dias como quem pinta. Reconhece-se nesta definição?

Reconheço-me na definição de Alain Cavalier, na medida em que me considero um pintor que trabalha no seu atelier o dia inteiro: estou à cata da mais ínfima mudança de luminosidade e acrescento-a ao quadro filmado que estou a pintar. Essa é, essencialmente, a função do meu diário-filmado: este trabalho de atelier permite-me elaborar as minhas ficções hollywoodescas.

Françoise Michaud é a sua atriz fetiche ?

Françoise Michaud é a minha musa inspiradora. Encarna, para mim, uma espécie de *glamour* hollywoodesco, revisto pela Nouvelle Vague. Comparo-a também a Katharina Hepburn nas comédias do pré-guerra de Howard Hawks ou de George Cukor, e a Ingrid Bergman em *Viagem a Itália* de Roberto Rossellini... É a actriz que encarnou todas as personagens femininas dos meus filmes: a mãe, a amante, a irmã, etc.

Que laços mantém com as cidades e as viagens nos seus filmes, particularmente em Romamor, com Paris, Berlim e Roma?

Gosto muito de filmar as cidades e a deslocação. Nos meus filmes, as cidades são inteiramente personagens como as outras. Em Romamor, é esse o caso de Roma, de Berlim e de Paris. Sinto um amor particular por Berlim, que já filmei em diversas ocasiões: para mim, é a cidade de todos os paradoxos (em particular aquele que se prende com a minha relação com a Alemanha enquanto judeu e filho de uma deportada) e que representa no fundo aquilo que sou e quero ser: um judeu de cultura alemã, como os oriundos da Europa de Leste.

Tem a reputação de ser um cineasta autobiográfico e underground. Como conseguiu passar deste tipo de cinema (como o tal diário filmado em super 8), a um cinema quase Hollywoodesco em 35mm?

Do que eu gosto é explorar todos os campos possíveis da cinematografia. Nunca me considerei um cineasta experimental ou underground.

Intercalo os filmes autoproduzidos que rodo por mim mesmo (como o meu diário filmado) com filmes de ficção produzidos por uma estrutura “normal” e rodeado de uma equipa numerosa:

para mim, tudo faz parte do mesmo trabalho, e trabalho todos estes filmes com o mesmo estado de espírito.

Se me considero um cineasta de inspiração Hollywoodesca, é porque cresci nesse ambiente enquanto espectador (durante a minha infância latino-americana) e porque este cinema ultrapassa todos os limites: os grandes cineastas de Hollywood contêm uma parte de experimentalismo, de autobiografia e de grande cultura artística. É assim que eu me reconheço neles, bem como em muitos outros cineastas pelo mundo fora (tal como os da Nouvelle Vague, em boa parte influenciados pelo cinema de Hollywood).



ROMAMOR (LETTRE FILMÉE BERLI-NOISE)

França, 1991, 35mm, Cor, 92’

Realizador: Joseph Morder / **Produtor:** La Boite A images / **Argumento:** Joseph Morder / **Fotografia:** Joseph Morder / **Montagem:** Bénédicte Mallet / **Música Original:** Jean-Christophe Desnoux / **Som:** Bernard Vigier e José-Maria Tapias / **Interpretação:** Françoise Michaud, Joseph Morder.

SINOPSE

O cineasta Mark envia desde Berlim uma carta filmada a Sandra, pintora que reside em Paris. Nesse filme, Mark evoca o seu encontro com Sandra, mostra-nos por trás da objectiva da sua câmara, a sua viagem a Berlim, a viagem que ambos fizeram a Roma à procura das suas origens judaicas. Sandra é cada vez mais sufocada pelo uso obsessivo da câmara de Mark: ela gostaria de viver a sua história de amor, o seu exílio, sem o olhar constante da câmara...

DA PULSÃO DE FILMAR

Joseph Morder por Joseph Morder

Nascido de pais de origem polaco-judaica, Joseph Morder viveu grande parte da infância em Guayaquil, no Equador, até a sua família se ter instalado em França. Ao longo de mais de 40 anos, experimentou todos os formatos, desde o super 8 até ao 35 mm, passando pelo telemóvel, abordando todo o tipo de narrativas e géneros, em mais de 800 filmes que se confundem frequentemente com a sua própria vida.

Joseph Morder não pára de filmar. Para Alain Cavalier, ele é um filmeur, isto é, “uma pessoa que filma como outros pintam ou escrevem”. Trabalha no seu diário filmado desde os dezoito anos, um trabalho de atelier, que lhe serve para elaborar as suas ficções.

Joseph Morder envia uma carta filmada a Alain Cavalier - Lettre filmée de Joseph Morder à Alain Cavalier, 2006, 6’ – depois dum café, onde inventa um espaço para filmeurs e para non-filmeurs (como existe um espaço para fumadores e para não-fumadores) ... para lhe propor que o filmasse, é claro!

Aqui, cita essa ode vibrante ao kodachrome, por Jean Cocteau, com quem partilha o deslumbra-mento:

“O negativo em Kodachrome perturba as cores do modo mais imprevisível; de certa maneira, e é bom que se admita, ele cria como um pintor quando aceita as surpresas. Estamos perante uma máquina que inventa. Aquilo que eu mostro não é aquilo que pretendo, mas o que a máquina e os banhos químicos desejam. É um outro mundo, no qual é indispensável esquecer-se daqueles que o habitam.”

Para quem filma há já muitos anos com kodakchro-me 40 asa em super 8 – que a Kodak deixou de fabricar – essa “maravilhosa emulsão herdeira do technicolor hollywoodesco”, é natural que se pergunte o que será do mundo sem ele. “É uma cor que desaparece da nossa paleta.”

Dirigindo-se a Alain Cavalier:

“O que me agrada entre nós, é que tendo começa-do sob os auspícios do cinema de Hollywood, você dirigiu-se para um cinema mais pessoal, enquanto eu, vindo do cinema amador, souho encaminhar-me para o cinema profissional de Hollywood.”

Em Romamor, 1991, 92’, Mark, cineasta, envia desde Berlim uma “carta filmada” a Sandra, pin-tora que vive em Paris. Evoca o seu encontro atrás da “objectiva” e mostra o seu passeio por Berlim, cujo muro acabara de cair. Filma igualmente a sua viagem de Paris a Roma, ambos em busca das suas origens judaicas. Sandra fica cada vez mais importunada pela câmara obsessiva de Mark: ela gostaria simplesmente de viver a sua história de amor...

“Só posso ver a realidade através duma objectiva. A minha paixão, o meu trabalho, é espreitar as pessoas e roubar-lhes a alma. Desde pequeno, quero domar o mundo, encena-lo à minha maneira. A minha vida é uma sucessão de arquivos, guardo tudo.”

É com esta declaração que começa Voyage à Rouen, 1994, 26’, curta-metragem realizada por Joseph Morder três anos depois de Romamor.

Que é feito desta pulsão de filmar, que o habita em cada filme, e em especial em «Romamor»?

Aqui, o actor Cyril Charlot, no papel do realizador, tenta libertar-se dela, e numa bela manhã parte de viagem para Rouen, sem os seus habituais instrumentos, câmara, aparelho fotográfico e outros acessórios. Chegado à estação, desprotegi-do (não acabou ele de perder os pais num sonho?), pequeno pássaro (ainda que grande na estatura), deambula, despido, os braços estranhamente afas-tados do corpo, estremecendo, (o plano no portão da catedral), expondo-se para viver a vida tal como ela vai (e vem), abandonando-se pouco a pouco ao seu fluxo, sem mais o procurar reter.

Viagem iniciática, portanto. Encontro com outros, os outros, a loucura sempre dançante, coisas vistas como são e captadas apenas pelo olhar, gratuitamente, pelo prazer, que descobre.

A vida vivida, mas a memória está lá, que tudo retém.

Guardando as devidas proporções, não nos remete da gare de Rouen à de Milão e à última cena de «Teorema», de Pasolini, cujo protagonista se desembaraça das suas roupas? Numa finalidade assaz parecida: abraçar a realidade como é, sem intermediário.

E Joseph Morder confirma-o : “A personagem de Voyage à Rouen parece-se de facto comigo, mas é o oposto daquele que sou (inclusive fisicamente): não filmo sempre como ele e sobretudo não vejo a vida através da câmara (é esse também o objectivo de «Romamor»: isto é, o inverso daquilo em que não me desejo tornar e a minha grande preocupa-ção; portanto, exprimi-a na ficção). O importante para mim é viver as coisas, o que a personagem de Voyage à Rouen descobre no fim.

Uma forma de lembrar que o artista, ainda que busque os seus materiais na realidade, neste caso na sua biografia, esta, uma vez noticiada, contada, filmada, torna-se desviada, traficada, mitificada – a fábrica do mito está aí para dar sentido aquilo que não é compreensível –, uma realidade (re) criada, ficção portanto, e o jogo de vai-e-vem entre os dois.

Joseph Morder por Gérard Courant

Le journal de Joseph M. 1999, 58m.

Convidado a mostrar a obra dum realizador de que gostasse particularmente, Joseph Morder escolheu mostrar o retrato que Gérard Courant lhe fez. Eis como justifica a sua escolha:

“Escolhi montar este filme porque penso que ele esclarece, através do género do documentário (por muito que este seja ficcional também), a ficção que é Romamor. Gérard Courant é um amigo meu e, por isso, conhece tanto a minha pessoa como o meu trabalho: o seu filme é um retrato (auto-retrato também, como é o caso de todos os grandes artistas) da minha personalidade, por intermédio do seu aspecto lúdico: esta aparente leveza serve para exprimir coisas profundas sem grandes discursos. Sempre acreditei na força do humor e do prazer do espectador: eis, quanto a mim, algumas das funções mais importantes do cinema(tógrafo). O filme de Gérard Courant reúne todos estes elementos e serve também de introdução aos seus filmes: tal como ele, gosto de filmar regularmente (os seus Cinématons constituem um imenso diário filmado da nossa época).

Projectar O Diário de Joseph M é, para mim, uma forma de prosseguir com Gérard a conversa amigá-vel que mantemos desde há muito e de a partilhar com os espectadores.”

Gérard Courant e os Cinématons

Desde Fevereiro de 1978 que Gérard Courant rea-liza retratos filmados de diversas personalidades artísticas e culturais, os Cinématons.

Cada retrato é um grande plano, mudo, dura três minutos e trinta segundos, durante os quais a pes-soa filmada tem a liberdade de fazer o que quiser, numa única cena (prise unique). Até hoje, mais de 2 300 retratos integram esta antologia cinematográfica, que ultrapassa as 150 horas.

Barbara Spielmann



JORNAL DE JOSEPH M

[escolha de Morder]

França, 1999, DVD, Cor, 58’

Realizador: Gérard Courant (1951) / **Produtor:** 5 Continents / **Argumento:** Gérard Courant / **Fotografia:** Isabelle Fermon / **Montagem:** Elisabeth Moulinier / **Som:** Jean-Daniel Bécache / **Interpretação:** Joseph Morder, Françoise Michaud, Luc Mouillet, Dominique Noguez, Alain Riou, Dominique Paini, Mara et Nele Pigeon, Roland Lethem, Noel Godin, Boris Lehman, Gwennaël Brees, Marcel Hanoun.

SINOPSE

Há trinta anos que o cineasta Joseph Morder reali-za um diário filmado em Super 8, da mesma forma que os escritores fazem num diário escrito.

Filma os seus amigos, a sua família, o seu bairro (Belleville), as pessoas com quem se encontra, as suas viagens e todas as espécies de pequenos ou grandes acontecimentos públicos e privados.

A sua paixão pelo cinema é de tal forma que chega a provocar situações insólitas ou organizar reuniões de amigos para fazer imagens que depois integra no seu diário filmado.

GÉRARD COURANT

[Lyon, França, 1951]

Chega a Paris em 1975 e participa na vida flores-cente do melhor cinema independente francês. Na sua obra múltipla entre diários e ficções, destaca-se a partir de 1978, uma impressionante série de auto-retratos em planos fixos de 3 minutos e 25 seg de amigos e personalidades diversas, denominados Cinématons. Ultrapassando o milhar desde 1988, estes cinematons constituíuem um testemunho simpático da vida cinematográfica do final do século XX.

FILMOGRAFIA

1976 - Carnets filmes - série em curso de 30 episódios, 42 horas

1977 - Urgent ou à quoi bon exécuter des projets puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante, 90’

1978 - Cinématon – série em curso de 2035 retratos filmados, 3’25”

1979 - Je meurs de soif, j’étouffe, je ne puis crier...70’

1979 - De ma chambre d’hôtel – série em curso de 42 episódios, 3’25”

1980 - Aditya 65’

1980 - Coeur bleu, 90’

1980 - Vivre est une solution, 75’

1981 - Spoonful, 90’

1981 - La neige tremblait sur les arbres, 90’

1982 - She’s a very nice lady, 90’

1984 - Gares – série em curso de 29 episódios, 3’25”

1985 - A propos de la Grèce, 90’

1985 - Portrait de groupe – série em curso de 223 retratos filmados, 3’25”

1985 - Couples – série em curso de:110 retratos filmados, 3’25”

1986 - Lire – série em curso de 56 retratos filma-dos, 3’25”

1987 - Les aventures d’Eddy Turley, 95’

1991 - Cinéma – série em curso de 42 episódios, 3’25”

1991 - Mes lieux d’habitation – série em curso de 16 episódios, 3’25”

1992 - Travelling, 80’

1995 - Le passé retrouvé, 88’

1996 - Chambéry-Les Arcs, une vélographie de Gérard Courant, 74’

1997 - Voyage au centre du monde, 72’

1997 - Amours décolorés, 80’

1999 - Le journal de Joseph M, 58’

2000 - L’homme des Roubines, 55’

2001 - 2000 Cinématons, 93’

2002 - Périssable paradis, 70’

“CINÉMATON” – A ANTOLOGIA CINEMATOGRÁFICA DE GÉRARD COURANT*

Gérard Courant, 59 anos, é um dos realizadores mais prolíferos da História do Cinema. No entanto, nem este facto o torna particularmente conhecido, mesmo nos meios académicos e cinéfilos. O cineasta francês realizou e produziu cerca de 300 filmes desde os anos 70 até à actualidade, mas a sua obra mais reconhecida e ambiciosa continua a ser

a verdadeira antologia cinematográfica chamada “Cinématon”, iniciada em Fevereiro de 1978. O conceito por detrás do “Cinématon” é simples (mas não simplista): uma câmara filma um único plano fixo de uma dada personalidade durante uns rigorosos 3 minutos e 25 segundos (a duração de uma bobine do formato Super 8). Enquanto Gérard Courant filma as personalidades, estas são livres de fazer o que quiserem em frente da câmara (os filmes são sempre mudos, mesmo que as pessoas falem). Não existe encenação ou artificialismos de imagem.

O projecto inicial de Gérard Courant, no final dos anos 70, resumia-se a filmar uma série de apenas 100 “Cinématons”. Contudo, este limite rapidamente foi ultrapassado com o entusiasmo do realizador, a adesão dos participantes e a originalidade inerente ao projecto. No total, Courant filmou, ao longo dos anos, o impressionante número de 4000 “Cinéma-tons”, cuja duração total ascende a perto de 150 horas de filme. Corresponde a seis dias consecutivos de visionamento - a última exibição integral destes filmes foi apresentada em 2009, em Avignon (França).

Nesta monumental série de “retratos filmados” (uma tradução livre aproximada ao conceito de “Cinématon” concebida ao longo dos últimos 30 anos, Courant filmou milhares de pessoas: primeiro com amigos, familiares e realizadores em início de carreira; depois com intelectuais e personalidades artísticas (realizadores, músicos, actores) de renome internacional: Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Terry Gilliam, Fernando Arrabal, Sandrine Bonnaire, Félix Guattari, Joseph Losey, Nagisa Oshima, Ken Loach, Roberto Benigni, Samuel Fuller, Gaspar Noé, Sergueï Paradjanov, Derek Jarman, entre muitos outros. O realizador português Manoel de Oliveira também colaborou neste projecto, participando no 102º “Cinématon”, em 1981.

O trabalho de Gérard Courant lembra a pureza realista dos primeiros documentários da história do cinema, nos quais a acção é captada em plano fixo, sem artificios de montagem e filmando a total espontaneidade natural do momento (ainda que alguma pessoa filmada possa encenar alguma situação). Não admira, por isso, que Raphaël Bassan, realizador e crítico de cinema francês, tenha referido que o autor do conceito “Cinématon” é o “descendente mais puro do cinema dos Irmãos Lumière”. Isto porque “cada retrato filmado” é como uma pintura em movi-mento que, durante três minutos e meio, regista as nuances da pessoa filmada, abrindo espaço para a sua interpretação ou, simplesmente, para a captação natural da sua presença física.

Apesar de parecer um conceito ancorado em previsibilidade e monotonia, a verdade é que os “Cinématons” de Gérard Courant se prestam a muitos momentos distintos e surpreendentes, como as caretas feitas por Terry Gilliam, o “discurso mudo” de Roberto Benigni, a descontractão de Godard a fumar, a pintura facial efectuada pelo músico e performer Gérome ou a quase imobilidade física do realizador Robert Kramer. Alguns “Cinematons” são, por isso, mais exuberantes e interessantes do que outros, mas deste facto não decorre de nenhuma responsabili-dade directa do realizador, visto que a liberdade de actuação perante a câmara é atribuída, inteiramente, à pessoa filmada. E é esta veracidade do momento filmado, esta autenticidade da imagem filmada que outorga a esta colossal série de “Cinématons” de Gérard Courant, uma originalidade quase neo-realista em formato de documentário de curta duração, num projecto único na História do Cinema.

Victor Afonso

***** A propósito dos Cinématons [ver última página]



MANUEL MOZOS

[1959, LISBOA, PORTUGAL]

Estudou História e Filosofia, acabando por ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, onde se especializou em Montagem, área principal em que desenvolveu a sua actividade enquanto técnico. Trabalha no ANIM – Cinemateca Portuguesa.

FILMOGRAFIA

1989 - Um Passo, Outro Passo e Depois..., 58’
1992 - Xavier, 100’
1996 - Solitarium, 4’40’’
1997 - Cinema Português? Diálogos com João Benard da Costa, 55’
1998 - José Cardoso Pires - Diário de Bordo, 104’
1999 - ...Quando Troveja, 92’
1999 - Cinema, Alguns Cortes:Censura, 65’
2000 - Crescei e Multiplicei-vos, 11’
2002 - António Pinho Vargas – Notas de um compositor, 52’
2006 - Olhar o Cinema Português, 54’
2009 - 4 Copas, 106’
2009 - Ruínas, 60’
2009 - Aldina Duarte - Princesa prometida, 48’

ENTREVISTA por Frederico Mamede

Antes de mais, gostaria de saber desde quando começou a gostar e a interessar-se por fazer cinema?

Gosto de cinema desde que me lembro, desde que vi aos 4 anos “Bambi” numa sala, e, desde aí, comecei a gostar e a interessar-me cada vez mais pelo cinema, vendo, indiscriminadamente, todo o tipo de filmes. A meio da adolescência – em que, praticamente, todos os dias, via no cinema um ou mais filmes – porém, comecei a ser um pouco mais criterioso, a fazer as minhas próprias escolhas.

Apesar de ter tido uma pequena experiência, uma colaboração no sentido de encontrar locais para filmar um documentário francês em 75 ou 76, não pensava conscientemente em vir a fazer filmes ou a trabalhar em cinema. Isso, na realidade, só aconteceu quando me vi entrar na escola de cinema, e então, acreditei que era possível fazer filmes.

Depois de ter conseguido, a pulso, uma cinematografia de assinalável importância e valor, quais são as principais características de que se alimenta o seu cinema?

Não sei se serei muito justo ao responder a esta questão. Digamos que as características que eu gostaria que mais se distinguissem fossem a liberdade, a sinceridade, a persistência, alguma resistência por tudo isso.

Sei que, apesar de trabalhar de um modo baseado em padrões classicistas, talvez mesmo académicos, tento, pelo menos, que os meus filmes possam abrir uma ou outra nesga para algo mais aberto na memória e imaginação de quem os possa ver. Interessam-me as pequenas histórias, as pessoas comuns, aquilo que não é, de todo, óbvio. Gosto de trabalhar com os actores, descobrir decores, gosto da imprevisibilidade, da montagem e da elaboração dos argumentos.

Já realizou vários documentários e ficções. A partir dessas experiências, pergunto-lhe, se na sua opinião, existe algum relação entre elas e com a qual de entre as duas, se identifica mais?

Julgo que nos filmes que fiz, quer ficções, quer documentários, há coisas que os relacionam; coisas que vão passando de filme para filme. Mesmo quando os projectos partiram de propostas que me foram feitas, acredito que haja traços comuns que perpassam todos eles. Não me identifico mais, ou prefiro, a ficção ao documentário. Nos trabalhos de ficção, aquilo que me dá maior prazer é o trabalho com os actores, a procura e escolha de decores e a escrita do argumento; enquanto no documentário, gosto da imponderabilidade enquanto se filma e das possibilidades de construção que isso pode trazer na montagem.

Da sua filmografia, qual foi a experiência cinematográfica mais marcante e porquê?

São várias. Entre elas, posso destacar a rodagem de

“Um Passo, Outro Passo e Depois...”, por ter sido o primeiro filme que realizei e hoje não se encontrarem os negativos, nem nenhuma cópia em película (o filme foi rodado em película de 16 mm), o processo de “Xavier”, mais de 10 anos entre a rodagem e a sua conclusão; a alegria e liberdade nas rodagens e pós produção de “Ruínas”; e por todas as pessoas que fui conhecendo em cada um dos filmes.

De que forma nasceu e realiza as ideias para os seus filmes?

Praticamente todos os dias tomo notas e apontamentos de filmes que vejo, de livros que leio, de conversas, de histórias que ouço, de assuntos ou temas que me interessam, guardo recortes de jornais e revistas que vou colecionando; enfim, tudo um pouco, quase aleatoriamente. Nalgum tempo, algumas dessas coisas começam a ganhar um sentido para mim, quanto à possibilidade de se tomarem num filme, e então passo a trabalhá-las para esse fim. Outros casos, foram-me propostos os temas ou assuntos – caso de grande parte dos documentários – que tento trabalhar sobre o meu ponto de vista e com as possibilidades que as produções me permitem.

Relativamente ao seu último documentário, “Ruínas”, qual tem sido, para si, o papel da memória na condição humana?

Dou muita importância à memória. Para mim, o lado criativo é a soma entre a memória e a imaginação. Julgo que a memória está um pouco em cada um dos meus filmes, não só porque de um filme fica um registo para o futuro; mas, principalmente, porque, nos filmes que faço, tento estabelecer retratos de uma época, de um tempo e de um espaço; tanto nas ficções, como nos documentários, quer biográficos (Cardoso Pires, Aldina Duarte, António Pinho Vargas, Amália) quer temáticos, que têm abordado, sobretudo, a história do cinema português, ou o que anda à volta dela.

No caso do “Ruínas”, a preocupação com a memória será, talvez, mais evidente, pelas histórias narradas e pelos locais retratados, no seu contexto arquitectónico, paisagístico, antropológico e sociológico.

Quais são as suas principais influências cinematográficas? Que cineastas admira profundamente? E que realizadores portugueses, aprecia por aquilo que conseguiram?

São inúmeras e muito variadas. Desde o expressionismo alemão, à escola soviética, cinema clássico americano, cinema italiano, “nouvelle vague”, etc, etc, e são muitíssimos os cineastas que admiro: Fritz Lang, Murnau, Ford, Hawks, Sternberg, Renoir, Dreyer, Bresson, Ozu, Erice, Carpenter, Peckinpah, Guru Dutt, Zurlini, Fellini, Visconti, Max Ophuls, Clint Eastwood, Kubrick, Mallick, Jacques Tourneur, Douglas Sirk, Buster Keaton, Aki Kaurismaki, Mizogushi, Mur Ōti, Almodovar, Melville, Tati, Disney, Méliès, Buñuel, Tim Burton, Mankiewicz, King Vidor, Kitano, Leone, Walsh, Hitchcock, Minelli, Griffith, Herzog, Cassavetes, Vigo, Powell, Billy Wilder, Nicholas Ray, John Huston, Rossellini, Browning, entre muitos outros.

Quanto aos portugueses, também são inúmeros os que aprecio, mas destacarei António Reis / Margarida Cordeiro, João César Monteiro, Pedro Costa, Miguel Gomes, Paulo Rocha, Fernando Lopes, Joaquim Pinto, João Pedro Rodrigues, António Campos, José Álvaro de Moraes, Jorge Cramez, Sandro Aguilar, João Botelho, João Canijo, Jorge Silva Melo, Catarina Mourão, João Vladimiro, João Nicolau, João Salavisa e Manoel de Oliveira.

Entre a montagem e a realização, qual a área que o seduz mais?

A realização. Porque engloba também a montagem. Ao realizador convirá, e mesmo muito, saber montagem, enquanto o montador não tem que ser realizador. A montagem é um trabalho normalmente solitário. Pessoalmente, não gosto de ser só eu a montar os meus filmes, pelo que, na maioria dos casos, entrego esse trabalho a outra pessoa, em quem confio, e que me mostrará outras possibilidades que eu não veria. Enquanto montador, gostei muito de ter feito “Máscara de Aço Contra Abismo Azul” (Paulo Rocha), “Tempos Difíceis” (João Botelho), “Rosa de Areia” (António Reis / Margarida Cordeiro), e, a partir de certa altura, ter-me dedicado a montar apenas primeiros filmes, mesmo de realizadores mais novos. Enquanto realizador, todos os filmes que fiz me deram alegrias e angústias, mas gostei de fazer todos eles.

Actualmente, o cinema está numa viragem da era do analógico para o digital. Em qual se enquadra melhor o realizador e montador Manuel Mozos e porquê?

Prefiro o analógico. Por ter tido com ele a minha formação e ter um maior domínio nesse tipo de suporte e também, confesso, por inaptidão em relação ao digital, apesar das suas constantes transformações e progressos. Mas julgo que o digital se impôs ao analógico e tem, na realidade, muito mais campo para explorar, permitindo muito mais possibilidades de trabalho e experimentação e, eventualmente, custos menores.

Que outras experiências gostava de ter e realizar no mundo do cinema?

Talvez não seja suficientemente ambicioso; gostaria de continuar a realizar filmes, mas não vivo obcecado por isso. Gostaria de ter um maior controle sobre eles, estar mais dentro de cada fase do processo, desde a produção, à exibição, nos vários suportes e meios. Gostaria de poder continuar a ser solicitado para opinar sobre argumentos e montagens, e ajudar quem se interessa pelo estudo do cinema português, ou do cinema em geral.

No meu trabalho, no ANIM, conseguir que se redescubram um maior número possível de filmes julgados perdidos, ou que se tornaram invisíveis.

Reencontrar o negativo do meu primeiro filme.

Continuar a conhecer pessoas através do cinema.

Pode falar-nos um pouco mais de si e de outros interesses partilha, para além do cinema?

De mim, não sei bem o que possa dizer, porque também não me é fácil. Mas há muitos outros interesses na minha vida, para além do que se relaciona com o cinema. Gosto de estar com os meus amigos, de conversar, interesse-me por música, poesia, literatura, teatro, pintura, arquitectura, pela natureza e animais, gastronomia, história, religião, desporto, por revistas e jornais, coleções e muitas coisas mais.

Para terminar, pode contar-nos um pouco dos seus projectos futuros?

Neste momento, não tenho projectos concretos em relação a novos filmes. Há um argumento para uma longa - metragem de ficção escrito pela Mariana Ricardo e pelo Telmo Churro, que não passou no concurso do ICA, mas, como não ficou mal classificado, talvez voltemos a concorrer. Tenho, também, algumas notas e ideias para alguns documentários e algumas ficções, mas está tudo ainda embrionário e nebuloso.

De concreto, existe apenas o meu trabalho no ANIM e certas colaborações em projectos de outros realizadores, nalgumas investigações, e com certas associações.



RUÍNAS

Portugal, 2009, Betacam Digital, 16:9, 60’, Cor

Realizador: Manuel Mozos / **Produtores:** Luís Urbano, Sandro Aguilar / **Produção:** O Som e a Fúria / **Imagem:** Luís Miguel Correia, João Nicolau, Sandro Aguilar / **Música:** Anakedlunch / **Som:** António Pedro Figueiredo, Elsa Ferreira / **Montagem:** Telmo Churro / **Pesquisa:** Dulce Mendes, Ana Gomes

SINOPSE

Fragmentos de espaços e tempos, restos de épocas e locais onde apenas habitam memórias e fantasmas. Vestígios de coisas sobre as quais o tempo, os elementos, a natureza, e a própria acção humana modificaram e modificam. Com o tempo tudo deixa de ser transformando-se eventualmente numa outra coisa. Lugares que deixaram de fazer sentido, de serem necessários, de estar na moda. Lugares esquecidos, obsoletos, inóspitos, vazios. Não interessa aqui explicar porque foram criados e existiram, nem as razões porque se abandonaram ou foram transformados. Apenas se promove uma ideia, talvez poética, sobre algo que foi e é parte da (s) história (s) deste País.

PRIMEIRA IMPRESSÃO

«Ruínas», de Manuel Mozos, começa com uma demolição. Um plano geral, fixo, sobre dois grandes edifícios aparentemente iguais da Península de Tróia: um deles implode, dando a sua silhueta na paisagem lugar a uma nuvem densa de pó que vai envolver o outro edifício, que se mantém de pé, ao lado do que acabou de implodir. Este filme começa (pré-genérico) com uma imagem forte pelo seu conteúdo. Um edifício de grandes proporções, que levou tempo (muito) a conceber e a construir, que desenhou a paisagem durante muito tempo, desaparece em alguns instantes. É uma imagem a que Kant chamaria sublime, dado que representa o desmesurado, aquilo que a nossa sensibilidade não capta harmoniosamente, dado que o entendimento não lhe aplica nenhum conceito, continuando à procura, à procura, sem o encontrar: não há conceito, não conseguimos perceber o choque do permanecer e do desaparecer, o choque destes dois aspectos do tempo. E, porém, sendo sempre poderosa, esta imagem é, mesmo assim, uma imagem banal – banal como imagem e banal como acontecimento do mundo: um mundo de demolição acelerada, demolição que é o correspondente da construção acelerada.

Mas logo o filme passa dos edifícios na paisagem e da implosão de um deles para um cemitério. As casas não têm cemitério. O Homem sim. O cemitério contém traços de vidas: é onde estão os mortos. Depois de imagens (planos fixos) da romagem e do vaguear das pessoas no cemitério, ou de lápides reflectidas nos vidros de um carro, uma sucessão compassada de planos de uma estatueta de mármore à frente de um jazigo. Aí, ouve-se um texto que é lido, a história de Henriqueta e a

história da sua ligação a Etelvina. A história de uma vida infame, ao mesmo tempo extraordinária e horrível. Talvez Henriqueta e Etelvina estejam sepultadas ali, talvez a estatueta de mármore seja a imagem de São Francisco de Assis mandada fazer em Itália da história que ouvimos. E as pequenas histórias, cartas, pedidos, panfletos vão surgindo sempre numa relação com imagens de espaços, interiores e exteriores, os quais contêm em si mesmos um desacerto, uma deslocação qualquer, mas não sendo todos «Ruínas». Contrariamente às imagens iniciais da implosão, estas não são imagens fortes pelo seu conteúdo – mas, no entanto, é logo a partir daqui que o filme manifesta a sua força: ela está na relação entre os textos lidos que ouvimos e as imagens que vemos; ela está não no conteúdo desta matéria audiovisual, mas na sua forma. Os textos colocam-se em várias relações com as imagens, e o trabalho do espectador consiste numa construção constante, que é ela própria sublime, dado que nunca o poderá fazer com tal, inteiramente. São essas relações que importa estudar. Cabe perguntar: que «Ruínas» são estas? São Vidas, talvez, na medida em que as Vidas colodadas no tempo são Ruínas.

Edmundo Cordeiro



48

[escolha de Mozos]

Portugal, 2009, DVCAM, P&B, 93’

Realizador: Susana Sousa Dias / **Produção:** Ansgar Schaefer / **Produtora:** Kintop / **Fotografia:** Octávio Espírito Santo / **Som:** Armada Carvalho / **Som Adicional:** Paulo Cerveira e Valente Dimande / **Montagem:** Susana Sousa Dias

SINOPSE

O que pode uma fotografia de um rosto revelar sobre um sistema político? O que pode uma fotografia de um rosto tirada há mais de 35 anos dizer sobre a nossa actualidade? Partindo de um núcleo de fotografias de cadastro de ex-prisioneiros políticos da ditadura portuguesa (1926-1974), 48 procura mostrar os mecanismos através dos quais um sistema autoritário se tentou auto-perpetuar.

SUSANA SOUSA DIAS

[LISBOA, PORTUGAL, 1962]

Licenciou-se em Artes Plásticas /Pintura pela universidade de Lisboa e em Cinema na Escola Superior deTeatro e Cinema. Estudou música no Conservatório Nacional e tirou uma Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte, Universidade deLisboa. É actualmente docente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

FILMOGRAFIA

1998 - Uma Época de Ouro-Cinema Português 1930?45, 57’

2000 - Processo-Crime 141/53 - Enfermeiras no Estado Novo, 58’

2005 - Natureza Morta, 72’

2009 - 48, 93’

SOBRE A ESCOLHA DO FILME “48”

Fui colega da Susana Sousa Dias na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde ambos frequentámos e concluímos a escola de Cinema entre 1981 e 1984, ela na área de Imagem, eu na de Montagem. Depois, ela fez o curso de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes e, que eu saiba, esteve afastada da actividade cinematográfica, exceptuando colaborações em projectos do seu pai, o realizador António de Macedo, até 1996; quando realizou o seu primeiro filme, “Uma Época de Ouro”: 3º episódio da série documental “História do Cinema Português”, produzida pela Acetato, de Pedro Éte, e que abordava o período entre 1933 e 1945, no cinema português.

Terá sido com esse filme que Susana descobriu as possibilidades e fascínio que é trabalhar com materiais de arquivo e, desde então, essa tornou-se numa das matérias fulcrais e constantes de toda a sua obra subsequente.

Apesar da sua filmografia ainda ser espaçada e curta, Susana Sousa Dias, vem depurando a cada filme a sua obra, afirmando-se, com o seu olhar, como uma importante e muito interessante realizadora, que se debruça sobre a história recente de Portugal, dando voz a pessoas comuns (mas que na verdade não são assim tão comuns), que, de outro modo, muito provavelmente, cairiam no esquecimento e na indiferença.

Assim, após “Processo-Crime 141/53 – Enfermeiras no Estado Novo” (2000) e “Natureza Morta” (2005), vemos agora “48” – também, como os anteriores, abordando aspectos do Estado Novo enquanto regime que dominou Portugal entre 1926 e 1974, durante quarenta e oito anos: daí este último título.

“48”, numa leitura mais básica e primária, é um filme sobre presos políticos durante o regime de Salazar e de Marcelo Caetano. São eles o tema e as personagens; digamos, o assunto, o conteúdo. Formalmente, o filme é uma sucessão de fotografias de identificação/cadastro e pouco mais (será?).

É nesta aparente simplicidade que se descobre um belo e importante filme, que pretende resistir ao apagamento e branqueamento histórico e dar uma outra luz sobre um período tão obscuro e tenebroso da nossa história recente, dando voz aos testemunhos vividos na primeira pessoa, mas desfasados temporalmente entre as fotografias filmadas, tiradas na época, e o registo sonoro desses testemunhos, captados actualmente. Entre as imagens (as fotografias e excerto de filme) da Imagem do próprio filme e os seus correspondentes sons, existem grandes elipses temporais, onde

se inscreve a memória de cada uma daquelas pessoas retratadas, e o seu testemunho hoje, sobre o tempo em que foram fotografadas. Ouvimos apenas o que nos dizem dessas fotografias e do tempo delas, esse tempo em que estiveram presas e foram bárbara e estupidamente torturadas e humilhadas. Para além de percebermos que são opositores do regime – e julgo que praticamente todos eram afectos ou militantes do Partido Comunista Português – poucas informações temos sobre o que está para trás do tempo daquelas fotografias, como também muito pouco ficaremos a saber sobre o que se passou com cada uma delas desde esses tempos da prisão, e aquilo por que passaram, uma vez que o seu testemunho oral, dado na actualidade, se reporta especificamente ao tempo daquelas fotografias.

Por isso, e associado ao modo como foi filmado e montado, com milimétricos movimentos de câmara, depois trabalhados em ralentis, e recorrendo à utilização de fundidos, fusões e sobrimpressões, deixando inúmeras vezes a imagem num aparente vazio/negrume povoado de subtis sonoridades, correspondentes aos ambientes onde se inscrevem as vozes, fazem para mim o filme ser tão autêntico, inquietante e em simultâneo tão elegante, num excelente registo sobre a Memória e como o Cinema a pode transmitir.

A minha escolha do “48” para ser exibido nestes Encontros Cinematográficos, fazendo uma correspondência com o meu filme “Ruínas”, para além do quanto gosto do filme da Susana por ele próprio, passa por encontrar inúmeras e variadas pontes entre os dois.

Ao nível formal, ambos estão construídos de uma maneira muito depurada e minimalista, aparentando uma simplicidade de processos que julgo permitirem a cada espectador ver o seu próprio filme, e abrindo-os para diferentes níveis de leitura. Um e outro filmes trabalham, laboriosamente, minúcias não evidentes na imagem, no som e na montagem. Em “48” vêm-se, quase exclusivamente, rostos de pessoas fixados em minúsculas fotografias de cadastro e identificação; em “Ruínas” quase exclusivamente locais e espaços inabitados. Em “48” sucedem-se vozes individuais e objectivas; em “Ruínas”, outras vozes, mais corais e abstractas. Em ambos os filmes, as vozes, envolvidas no restante som, de ambientes, ruídos, música, criam, depois, com a imagem, uma conjugação fantasmática para despoletar a memória / memórias, de pessoas, gentes, pedaços da história de um povo e de um país.

São ambos filmes de resistência contra o esquecimento e o apagamento; filmes da memória, e pela liberdade.

Manuel Mozos



SESSÃO ESPECIAL

MUITO ALÉM

Alemanha/Portugal, 2010, DVD, Cor, 50'

Realizador: Mário Gomes / **Produtor:** Mário Gomes e Rodrigo Areias / **Produção:** Bando à Parte / **Fotografia:** Jorge Quintela / **Montagem:** Elias Grootaers, Mário Gomes / **Som:** Dídio Pestana / **Música:** Carlos Bica

SINOPSE

Uma pequena aldeia portuguesa está a morrer lentamente, depois de os seus habitantes terem emigrado. No Verão, no entanto, a aldeia enche-se de vida por umas semanas - antes de voltar a mergulhar no silêncio.

MÁRIO GOMES

[Bona, Alemanha, 1978]

É doutorado em Teoria da Literatura pelas Universidades de Bona e Florença. Foi membro de diversos projectos musicais, entre os quais a banda Mustang y la Negrita, e é autor de vários textos literários publicados em antologias e revistas em Portugal e na Alemanha. Actualmente é professor de Alemão para estrangeiros e encenador de teatro, trabalhando, também, na edição e realização de filmes.

FILMOGRAFIA

2007 - Terminal, Ficção, 6'

2007/8 - Gneisenaufilms, série de 64 filmes experimentais de 64 segundos

2008 - O Tempo é um Caracol com Asas, Ficção, 19'

2009 - Cobra G8, Documentário (realização conjunta com Gonçalo Tocha), 10'

2010 - Muito Além, Documentário, 50'

MUITO AQUI

Muito além das imagens no olhar de quem as vê e nós apenas ouvimos

Muito além do silêncio dos foguetes

Muito além no lugar das casas de outro tempo

Muito além numa aldeia órfã e viúva

Muito além do que ouvem os espectadores da TV, do sermão da missa, da tourada, do presente

Muito além do quê? de quando? De onde?

Além da fronteira? Além vida? Além longe?

Regressar a um longe da memória pode resultar em encontrar uma outra coisa.

Na viagem apenas nos guia a linha branca da estrada que rima com o fiar do linho ficcionado de um outro documentário dentro do filme. Essa filmagem de uma ficção que se pretende documento vem lembrar aos jovens as tradições que só encontram realmente eco nas touradas. Vive-se na memória das coisas, numa versão parda, comercializada, capitalizada e cervejada dos encontros.

As vezes são as das pessoas e não há ninguém do exterior que explique o que quer que seja. Mesmo

a sessão de slides não tem qualquer pretensão de explicar. Comentadores em tempo real do que se identifica.

Não precisamos de ter, como nas reportagens, alguém a dizer o que está a acontecer, o que vai acontecer, o que não aconteceu, o que já aconteceu. E são as vozes do filme, ou da vida melhor dizendo, que nos lembram que é para o filho da terra/rapaz atrás da câmara que as pessoas estão a falar, nomeadamente na casa e família do realizador nos slides e na expressão da viúva "lembraste? Quando tu eras garoto...".

O semáforo chega ao sinal vermelho. Paramos temporariamente numa aldeia que já parou no tempo. E a placa indica que já não estamos lá.

Mas regressa-se a cada novo verão para reviver, recordar ou simplesmente veranejar as tradições.

E talvez o filme não seja tanto acerca da aldeia em si. Ou do que se pode reportar da sua realidade actual. Ela nem sequer é nomeada a não ser nessa placa de indicação de fim de localidade.

Filmam-se caravanas de farturas e os gestos de corpos sem rosto, repetidos um pouco por toda a parte. Grupos de pessoas aparecem sem possibilidade de identificação, na procissão, no salão de festas. E a caravana passa e voltará o próximo ano.

Dos slides e dos planos postal de filme antigo não há passagem do tempo há uma identificação, fixa-se o que queremos guardar dessa aldeia do passado mas é uma aldeia vazia, quase sempre só com as casa e campos abandonados como a carcaça do carro que parou definitivamente ali.

Vendem-se casas para habitantes temporários que as modernizam e actualizam e só os pedaços de terra vendidos no cemitério prometem população constante.

Reúnem-se famílias uma vez por ano em lares renovados mas o único permanente é o lar de idosos.

As imagens que esperamos ver da acção, do presente vivo das touradas por exemplo, é-nos dada em ralenti (cena do forcão) ou em miniatura (toro de brincar) ou pela cara dos espectadores (panorâmica 360º da praça) e depois tudo vazio, em planos fixos: os curros abertos (e estreitos) a plateia branca.

Um olhar sobre a nossa aldeia da ponte, que é também a aldeia do país. O país da aldeia urbana, migrante...

Em que as casas já não existem e os toros são de brincar.

Em que se juntam moscas do final da tarde.

Em que olhares falam com discursos religiosos. E os púlpitos estão vazios.

Em que das escolas dos velhos saem jovens uma vez por ano.

Em que se vai de burro para cavalo, mas, preferencialmente, de mota.

Em que retratos antigos são pinturas e foguetes mudos são golpes.

Em que um fio de linho encenado rima com as linhas da estrada da noite.

Em que se mostra o papa nas várias línguas, mas com a imagem televisiva desfocada

Em que Santo António é levado por cabeças em contra luz, e se vê, através de uma teia de aranha, um tempo que já não pertence a lado nenhum.

Marta Ramos

GESTO DE MEMÓRIA

A nossa presença é decisiva no quotidiano. Mas de que presença falamos? Trata-se de uma presença prepositiva, como um enunciado de composição do humano. Este enunciado parte muitas vezes de um processo de pré-visão e produção de memória, o que nos leva muitas vezes a questionar sobre o que é feito daquilo que íamos ser?

Neste sentido, tudo o que filmamos é biográfico e filmar neste sentido é dizer que "eu sou os filmes que faço". Hoje, acredito que há propostas artísticas que nos fazem ser melhores pessoas e o gesto de filmar pode é procurar alternativas, é como mergulhar num líquido, protector e destrutivo, onde o espaço não é apenas de perguntas ou respostas mas antes de um estar inquieto e interpretativo, com sentido de si.

As representações do mundo, a apreensão da realidade, os procedimentos, não podem ser só vistos como estados transitórios, que são, mas como realidades complexas que merecem o estatuto daquilo que chamaria "um momento do humano". Às vezes, olhamos com encanto, ou inquietação, ou complacência, determinados episódios que queremos memorizar. É mais uma questão de imaginação que de óptica. Jacques Lacan diz que "A verdade tem uma estrutura ficcional".

A investigação está na base da própria criação. O resultado é um processo em constante questionamento e não apenas o resultado daquilo que vemos. A atitude de proximidade e afastamento do realizador, torna o processo criativo e a intencionalidade num resumo de fluxos performativos centrados num mundo de ideias conceptuais, sonoras, visuais e narrativas traduzidas em combinações técnicas e estéticas, no qual o importante não é descobrir coisas, mas descobrir-se, criando mecânicas de memória.

Se colocarmos a questão sobre o que é o Documentário, provavelmente, a primeira ideia que surge, e que diferencia o documentário de outro género cinematográfico, é o facto destas imagens serem vizinhas do real e do espontâneo. O documentário é sem paralelo a interpretação criativa de uma realidade e investe no registo de aspectos relevantes da existência dos seres vivos, geralmente não-actores, cuja observação seja relevante. O documentário é um registo de argumentos e propósitos que apelam à lógica e às emoções. A ideia é documentar a vida e montá-la consoante os eventos mais relevantes. Muitos são os impulsos que dão princípio à vontade de se filmar. Podemos até considerar que, praticamente, qualquer acção ou comportamento humano são dignos de registo, tudo depende do nosso ponto de vista.

As coisas mudam porque nós mudamos e este ciclo propõe uma escrita de imagens e sons que revelam um inconsciente colectivo, complexo e inventivo, é a prova real de uma memória contemporânea sem nome. Uma provocação por excelência. Neste sentido, proponho que nos disponibilizemos a retirar tudo o que nos ocupa a cabeça para melhor recebermos este tão particular desafio.

Estes Encontros Cinematográficos centram a sua proposta na analogia: eu vejo-te, tu vês-me. Existe nos Encontros uma introspecção de significados e conhecimentos, nesta perspectiva, e num gesto infinito, felicito os programadores e reitero ao Carlos Fernandes e à Maria Lino, a oportunidade que me deram para participar neste projecto.

Muito obrigado.

Pedro Sena Nunes

PROJEÇÕES CONTÍNUAS



2000 CINÉMATONS

França, 2001, DVD, P&B / Cor, 93'

Realizador: Gérard Courant (1951) / **Produtor:** Jakaranda (Joel-Ange Kieffer, Philippe Djivas) / **Argumento:** Gérard Courant / **Fotografia:** Gérard Courant / **Montagem:** Myriam Aycaguer / **Som:** Jean-Daniel Bécache / **Interpretação:** Gérard Courant, Lucia Sanchez, Florence Loiret-Caille, Dominique Paini, Philippe Sollers, Dominique Noguez, Alain Paucard, Luc et Arielle Moullet, Joseph Morder, Georges Londeix, Vicent Nordon, Jaques Dutoit.

2000 Cinématons

Desde 1978 Gérard Courant realiza os "Cinématons" que são retratos filmados de personalidades das artes e do espectáculo. Até hoje realizou mais de 2000, com uma duração total de 140 horas. 2000 CINÉMATONS é um olhar retrospectivo sobre essa obra insólita e original.

RETRATOS FILMADOS

Portugal, 2010, Cor, 70'

Argumento, Realização e Montagem: Joana Magalhães e Vicente Fernandes / **Produção:** Associação Luzlinar / **Interpretação:** Barbara Spielmann, Maria Lino, Ricardo Pereira, Tânia da Gama, Alcides Fernandes, Tiago Lopes, Cristóvão Antunes, Aires Neves, Maria de Fátima Santos, Eduardo Martins, Armando Neves, Tiago Rodrigues, Sérgio Currais, Carlos Antunes, Victor Afonso...

Retratos Filmados

Convidámos as pessoas da organização dos encontros a participar em pequenos filmes inspirados nos cinématons de Gérard Courant.

ENCONTROS CINEMATOGRAFICOS

Organização: Teatro Municipal da Guarda / Associação Luzlinar / Cineclubes da Guarda

Coordenação Geral: Carlos Fernandes

Participaram na programação: Maria Lino, Barbara Spielmann, Frederico Mamede e Marta Ramos

Design do Cartaz e Programa: Tiago Rodrigues

JORNAL

Grafismo e paginação: Sérgio Currais

Textos: Barbara Spielmann, Benjamin Geissler, Carlos Fernandes, Cornelia Schmalz-Jacobsen, Edmundo Cordeiro, Frederico Mamede, Gérard Courant, Gerhard Fielder, Joana Magalhães, João Bénard da Costa, Joseph Morder, Manuel Mozos, Maria Lino, Marta Ramos, Meike Gastner, Pedro Sena Nunes, Pier Paolo Pasolini, Vicente Fernandes, Victor Afonso

Tiragem: 1000 exemplares

Impressão: FIG