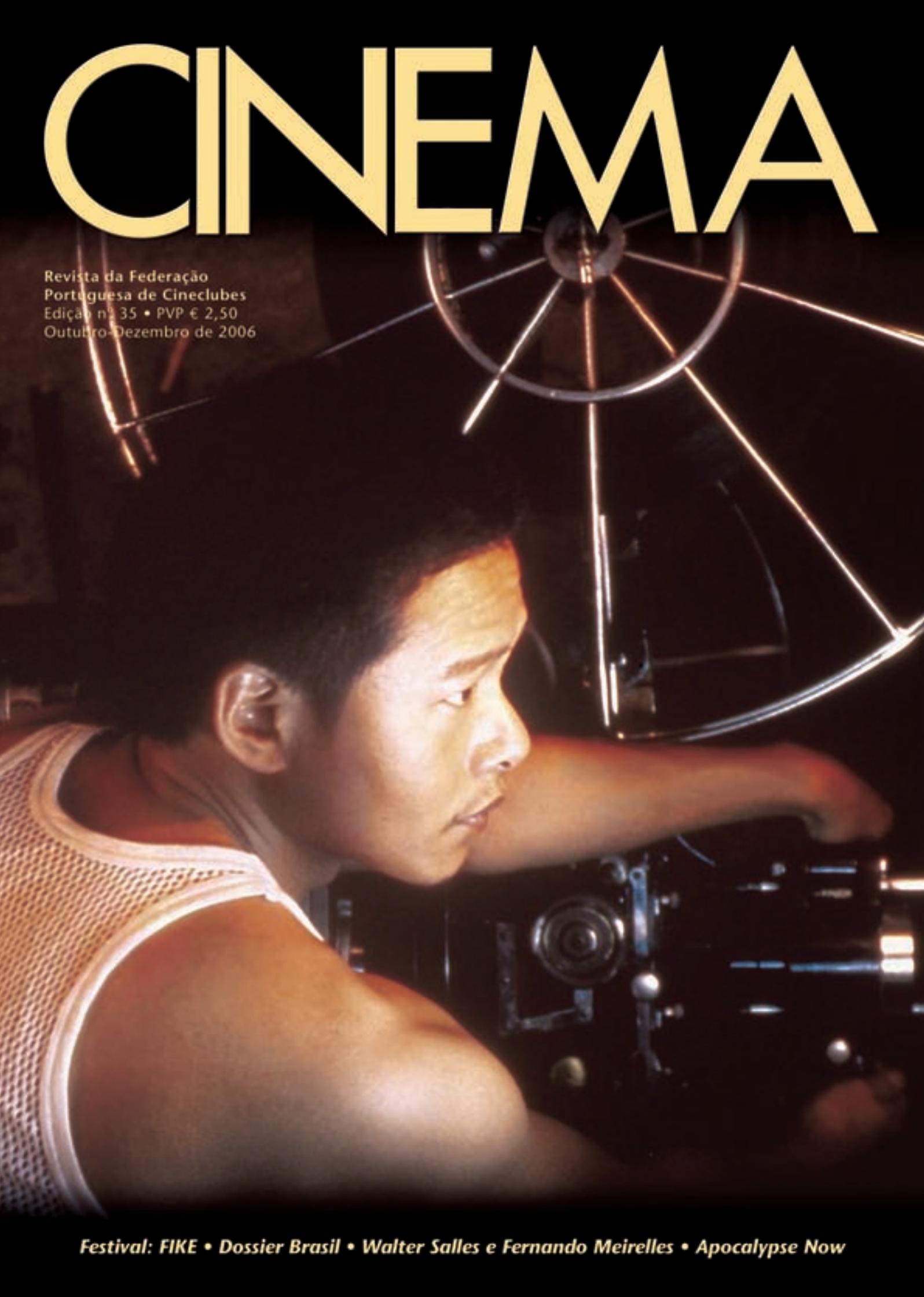


CINEMA

A man in a white mesh tank top is shown in profile, focused on operating a large, vintage-style camera. The scene is dimly lit, with warm, golden light highlighting the man's face and the intricate mechanical details of the camera. The background is dark, with some metallic structures visible, suggesting a professional studio or production environment.

Revista da Federação
Portuguesa de Cineclubes
Edição nº 35 • PVP € 2,50
Outubro-Dezembro de 2006

Festival: FIKE • Dossier Brasil • Walter Salles e Fernando Meirelles • Apocalypse Now

2006

7ª Festa do CINEMA FRANCÊS

26 a 28 de OUTUBRO

Auditório da Universidade de Évora
Colégio do Espírito Santo
ÉVORA

INFORMAÇÕES

Posto Municipal de Turismo de Évora

266 730 030

www.auditorio.blogspot.com

Bilhetes à venda no local

FILMES LEGENDADOS EM PORTUGUÊS

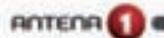
www.festadocinemafrances.com



Seguros



TV5MONDE



PREMIERE

CINECLUBE



Diário de Notícias

LUSOMUNDO



FISE

CINEMA

Edição e Propriedade



Rua de S.^a Catarina,
730 - 2.^o Tras.
4000-446 Porto
Portugal

Tel/Fax - (351) 22 200 02 53
E-mail: revistacinema@fpcc.pt
PVP € 2,50 (Cineclubes € 2,00)
Registo na DGCS n.^o 109120
Depósito Legal n.^o 88347/95

Os textos assinados são da responsabilidade dos autores, os restantes do Director

Revista n.^o 35
Outubro • Novembro • Dezembro de 2006
Órgão da Federação Portuguesa de Cineclubes

Director Honorário: Henrique Alves Costa
Director: João Paulo Macedo

Direcção Executiva e Coordenação da Edição: Paulo Martins
Direcção Gráfica: Margarida Vilar de Macedo
Revisão: Manuel Montenegro, Patrícia Gilvaia
Secretariado: Cristina Silva

Textos:

Ana Paula Margarido de Azevedo
Anxo Santomil
Artur Guilherme de Carvalho
Carlos Melo Ferreira
Daniel Ribas
Felipe Macedo
Filipe Lopes
João Paulo Macedo
Luis Miranda
Nuno Guedelha
Direcção do Cineclubes de Torres Novas

Fotos:

Capa: *Goodbye, Dragon Inn*, de Tsai Ming-Liang, cortesia Atalanta Filmes Atalanta Filmes
FIKE
Hector Films (Piers Thompson)
Madruga Filmes
Ugly Duckling Films (Winnie Li)
Cineclubes do Barreiro
Restantes fotos: Direitos Reservados

Agradecimentos:

José António Cunha, Patrícia Gilvaia

Pré-Impressão e Impressão:

Green Book Artes Gráficas, Lda.
R. Dr. Eduardo Santos Silva, 261
Tiragem: 1000 exemplares

Publicação apoiada por:



ICAM - Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia



Ministério da Cultura

Sumário

Index

Editorial	4	Editorial
Cineclubismo		Film Societies
XV Encontro Nacional de Cineclubes	5	<i>15th Portuguese Meeting of Film Societies</i>
Cineclubes de Torres Novas	6	<i>Torres Novas Film Society</i>
Perspectivas do Cineclubismo Galego, Pasado, Presente e Futuro	8	<i>Perspectives about Galician film-societies, Past, Present and Future</i>
Cineclubismo, propriedade e novas tecnologias no Brasil	15	<i>Film societies, property and new technologies in Brazil</i>
Paulo Emílio Sales Gomes	19	<i>Paulo Emílio Sales Gomes</i>
História		History
O Cine Galego	22	<i>The Galician Cinema</i>
Comentário		Commentary
Diversidade e contradição	26	<i>Diversity and contradiction</i>
<i>Alice</i> , de Marco Martins	30	<i>Alice</i> , by Marco Martins
Dois veteranos	32	<i>Two Pros</i>
Quarteto Bergman	36	<i>Bergman Quartet</i>
O gosto da decadência	40	<i>A taste for decadence</i>
Entrevista		Interview
Gaijin – Ama-me como sou	43	<i>Gaijin – Love me the way I am</i>
Festival		Festival
FIKE 2005 – O Cinema de curta duração volta a Évora	48	<i>FIKE 2005 – Short Film Festival back in Évora</i>
Ensaio		Essay
Apocalypse Now: A insanidade, a Imoralidade, a Absurdez da Guerra	52	<i>Apocalypse Now: Insanity, Immorality, the Absurdity of War</i>
Memória		Memory
Pequena Memória de José Vieira Marques	60	<i>Reminiscences of José Vieira Marques</i>
Leituras	62	Book Reviews

Editorial

Oportunidades

Nas instituições – como na nossa vida pessoal – perdemos, por vezes, oportunidades únicas. Se no nosso caso pessoal os principais, mas nem sempre únicos afectados, somos nós próprios, já no caso das instituições a situação muda de figura e podemos condicionar não só o presente do qual participamos, como o futuro da própria instituição.

Vem isto a propósito de algumas reflexões importantes que urge fazer no seio do Cinema em Portugal mas também no seio de cada um dos Cineclubes.

No que diz respeito ao Cinema Português, mudou-se a legislação e espera-se para breve a publicação dos Regulamentos que irão permitir a sua execução. Talvez um excelente momento para prevenir algumas práticas que, ao longo dos anos, se foram instituindo sem que daí resultasse qualquer melhoria significativa do panorama cinematográfico nacional.

No que concerne aos Cineclubes (entenda-se como o conjunto dos Cineclubes reunidos numa Federação), o desenvolvimento de projectos e actividades multilaterais espera por melhores dias. Obviamente que a sede de alguns desses projectos deverá ser a Federação, cuja Direcção se tem mantido fiel ao propósito de cooperar e aberta ao lançamento de desafios.

Aproveitando as oportunidades que poderão surgir nos próximos tempos, diversificar e consolidar o conjunto de actividades que desenvolvemos é o desafio e a tarefa a desempenhar. Mas tal passa por uma cooperação que nem sempre tem existido.

Criar uma rede próxima de colaboração e informação foi um desafio que nos lançamos, agora esperam-se os contributos que darão corpo a essa rede.

Não devemos perder a oportunidade. ■

João Paulo Macedo
Presidente da FPCC

Tradução: Branca Sampaio

Editorial

Unique Opportunities

We often miss unique opportunities both in our private and in our professional lives. While in our private lives the damage is mainly personal, in our professional lives the present and even the future of the institution can be compromised.

With this I intend to rouse the Portuguese cinematographers and film society members to bring into discussion important cinema issues.

As far as Portuguese cinema is concerned, new laws have been passed that will certainly help prevent some long-time procedures that have never brought much improvement to national cinematography.

As for film societies, little has been done for the development of projects and of multiple activities. Some of those projects have obviously to be directed by the Federation of Film Societies, whose management has been faithfully cooperating and openly accepting new challenges.

In order to seize the oncoming opportunities, we have to face a new challenge and mission: to diversify and strengthen the amount of activities our film societies have to offer. However, this depends on a full cooperation that has not always been wholly there.

Film societies have been given a new challenge: to build a neat cooperation and information network. Now we only have to wait for the outcome of this network.

We shouldn't miss this opportunity. ■

XV Encontro Nacional de Cineclubes

15th Portuguese Meeting of Film Societies

Texto: Nuno Guedelha

Tradução: Marta Silva

Decorreu de 30 de Março a 2 de Abril, repartido por Vila Nova da Barquinha e Torres Novas, o XV Encontro Nacional de Cineclubes. Este encontro foi uma organização conjunta da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC) e do Cineclubes de Torres Novas, contando com o apoio das Câmaras locais e saldou-se de acordo com os participantes como um excelente espaço de discussão.

Participaram no encontro 14 Cineclubes e representantes das Câmaras Municipais de Benavente e de Vila Nova da Barquinha, que enriqueceram o seminário "CINECLUBES E AUTARQUIAS – Novos Desafios". Aqui se discutiram as melhores formas de os Cineclubes divulgarem o cinema em parceria com os municípios, o que acaba por ser uma mais valia para ambas as partes e um enriquecimento da cultura promovida pelas autarquias.

No seminário "ICAM e CINECLUBES – Que Relação?", que contou com a presença de um representante do ICAM, Dr^a Maria Manuel Lopes Ribeiro, os Cineclubes deram a conhecer àquela instituição as suas sugestões para um melhor relacionamento, especialmente no âmbito da Rede Alternativa de Exibição, salientando-se a importância de uma interligação da FPCC com o ICAM

para que ocorra essa melhoria.

No último dia do Encontro, foi apresentada a página de Internet da FPCC (www.fpcc.pt) e como podem os cineclubes utilizá-la para divulgar as suas actividades. Em seguida, fez-se a apresentação da Revista *Cinema*, debatendo-se os seus critérios editoriais e algumas alterações a introduzir no próximo número. Por fim, apresentou-se o projecto APORDOC para o Documentário em colaboração com a FPCC, que permitirá aos cineclubes exibir documentários com maior frequência.

É de salientar o contributo que a Câmara de Vila Nova da Barquinha deu ao encontro, nomeadamente com a oferta das refeições e a disponibilização de um funcionário que apoiou todas as iniciativas que decorreram no Centro Cultural daquela vila. ■



Nuno Guedelha (Director), João Paulo Macedo (Director) e António Canelas (Presidente da assembleia geral)

The 15th Portuguese Meeting of Film Societies took place from March 30th to April 2nd, in Vila Nova da Barquinha and Torres Novas. This Meeting was organized by the Portuguese Federation of Film Societies (FPCC) and the Film Society of Torres Novas, and was sponsored by the Municipalities of Vila Nova da Barquinha and Torres Novas. According to those who participated, it was an excellent space of debate.

Fourteen Film Societies participated in the Meeting, and also representatives of the Town Councils of Benavente and Vila Nova da Barquinha, who enriched the seminar "FILM SOCIETIES AND MUNICIPALITIES - New Challenges". Here were discussed the better ways for Film Societies to promote cinema working together with Municipalities, which eventually is good for both parties and improves the culture encouraged by the latter.

At the seminar "ICAM and FILM SOCIETIES – What Relationship?", in which a representative of the ICAM (Portuguese Institute for Cinema, Audiovisuals and Multimedia), Dr. Maria Manuel Lopes Ribeiro, was present, the Film Societies gave to that institution some suggestions to improve their relationship, specially about the Alternative Film Exhibition Network, emphasizing the importance of an interconnection between the FPCC and the ICAM, so that improvement may happen.

On the last day of the Meeting, the Website of the FPCC was made known to the Film Societies (www.fpcc.pt) and they learnt how to use it to promote their activities. After that, the magazine *Cinema* was presented, its editorial criteria were discussed, as well as some changes to be made in the next number. Finally, the project APORDOC for Documentary, that has the collaboration of the FPCC, was introduced, which will enable the Film Societies to exhibit documentaries more frequently.

One must emphasize the contribution that the Town Council of Vila Nova da Barquinha gave to this Meeting, namely by offering the meals, and sending a council employee to support all the initiatives that took place in the Arts Centre of that town. ■

XV ENCONTRO NACIONAL
DE CINECLUBES



Cineclube de Torres Novas

(Torres Novas Film Society)



Tradução: Branca Sampaio

“Mais do que máquinas, precisamos de humanidade” – Charles Chaplin

Mais um ano de actividade. Com o país absorvido numa crise profunda, mantemos bem vivo este projecto de resistência cultural.

Também nesta casa se luta contra o défice. O défice da participação cívica e da intervenção cultural que cada vez mais nos assalta. Estamos aqui para o combater. Entre os “reality shows” e outros futebóis, contem com o nosso pequenino contributo para o desenvolvimento da sociedade por via da acção alternativa e cultural.

É por isso que, no ano passado, homenageámos o poeta torrejano José Alberto Marques, realizámos uma noite de leitura poesia e música com as participações de Carlos Alberto Moniz, Sérgio Ribeiro, Amélia Maia e Eduardo Bento. É por isso que iniciámos as actividades de um núcleo de bonsais, realizámos exposições de fotografia e pintura e, entre todas estas actividades, claro, tivemos CINEMA.

Exibimos cinema na nossa sede, no Auditório Municipal da Barquinha, em Constância, em Alpiarça, na feira do livro do NERSANT e colaborámos com a Festa das Colectividades realizada pela UCATN.

Foi com orgulho também que vimos a “nossa” curta-metragem *Carta ao Ópio*, seleccionada para o “Caminhos” de Coimbra e para o “FIKE” em Évora.

“More than machinery we need humanity” – Charles Chaplin

Another working year. To help resist the crisis that is taking over the country we keep this cultural project alive.

We’re also fighting against the deficit: the growing deficit of civic and cultural participation. You can count on our small contribution to help develop society via alternative and cultural activities.

That’s why, the previous year, our Film Society held initiatives like honouring José Alberto Marques, a poet from Torres Novas, promoting a poetry reading and music session by Carlos Alberto Moniz, Sérgio Ribeiro, Amélia Maia and Eduardo Bento, starting a workshop on the art of growing bonsais, exhibiting photography and paintings and, obviously, projecting films.

We screened films at Auditório Municipal da Barquinha, in Constância, Alpiarça, and at the NERSANT book fair, and we participated in the Festival of Collectivities held by UCATN.

We were proud to have our short film *Carta ao Ópio* (Letter to Opium) nominated for the short film festivals of Coimbra (Caminhos) and Évora (FIKE).

... And we had the Virgínia! The Torres Novas Film Society (CTN) has had the opportunity to use the room of the newly rebuilt Teatro Virgínia. We had the time of our lives in the “old” Cine Teatro Virgínia, belonging to the bank Montepio Nossa Senhora da Nazaré that kindly supported all our work. Under the protocol signed by the CTN and the City Hall of Torres Novas, we are now a “resident” association at the Virgínia,



...E tivemos o VIRGÍNIA! Muitos anos depois, o Cine-Clube de Torres Novas voltou a exhibir cinema no agora renovado Teatro Virgínia. Muitas das melhores páginas do Cine-Clube foram escritas no “antigo” Cine Teatro Virgínia, propriedade do Montepio Nossa Senhora da Nazaré que muito colaborou connosco. Mediante o protocolo assinado entre o Cine-Clube e o município de Torres Novas, somos uma associação “residente” no renovado Virgínia e, por via disso, demos um salto de qualidade nas nossas projecções. Com a vantagem de os nossos sócios com as quotas em dia beneficiarem de preços especiais!

Queremos mais sócios, mais participação. Por enquanto vamos continuar as nossas actividades no Virgínia e, procuraremos colocar em todas elas a nossa garantia de qualidade.

É por isso que convidamos os nossos sócios e todos aqueles que gostam de cinema: *este ano passem por nós no Virgínia!* 🎬

which led to the improvement in the quality of our film projections and to the creation of special prices for our associate members who commit to their annual contributions.

We want more associates and more participation. For now, we'll keep doing our work at the Virgínia, trying to keep up with the quality people expect from us.

That's why we invite all our associate members and all cinema fans to come and visit us at the Virgínia. 🎬

Perspectivas do Cineclubismo Galego, Pasado, Presente e Futuro

Perspectives about Galician film-societies Past, Present and Future

Comunicação realizada por Anxo Santomil Secretario da FCCG (Federación de Cineclubes de Galicia) no Encontro Nacional de Cineclubes, Viseu 2005

Tradução: Filipa Guerreiro

Introducción

Como introducción a esta intervención podemos utilizar as palabras do noso apreciado Alves Costa, cando alá polo lonxano 1949 andaba na formación do Cineclub do Porto e que dicía: “estas entidades pretenden criar unha cultura cinematográfica que dé, polo menos, a unha parte daqueles que van ao cinema, o discernimento necesario para separar o trigo da palla e recoñecer, por sí sós, as cualidades ou defectos dos filmes que corren polos ecráns. Aspiro, aínda, a proporcionar, a todos os que aman verdadeiramente o cine-arte, os medios para aprender a coñecer mellor ao apreciar, ao tomar contacto consciente co Cinema serio de varias épocas, diferentes estilos, diversos autores e variados xéneros”.

Como todos sabemos, os cineclubes naceron en Francia a finais dos anos 10, froito das preocupacións de Ricciotto Canudo e de Louis Delluc por dar carta de actividade artística ao cinema, ó que as élites de París tiñan polo xeral como espectáculo popular de ínfima calidade, malia os esforzos que sociedades de produción como Film d'Art fixeron por xunguir expresividade artística e rendemento comercial. Logo, os clubs de cine constituíron na década de 1920 un viveiro de actividade cinematográfica innovadora: proxeccións de filmes, tanto franceses como estranxeiros, rexeitados ou arredados da distribución comercial; un medio de expresión, semellante á literatura e á pintura; creación dun público adicto, para quen había que facer filmes de ruptura. A actitude

Introduction

To introduce this communication we can use the admirable Alves Costas's words when, about the year of 1949, he attended the Cineclub do Porto training, and said: “this entities want to create a cinematographic culture which gives , at least to some of those who go to the cinema, the necessary discernment to choose between good and bad quality and recognize by themselves, the qualities and faults of the films which appear on the screens. I also aspire to offer, to all who really love cine-art, the means to learn to know it better ; enjoying and dealing ,in a conscient way, with serious Cinema of different times, styles and genres”.

As we all know, film societies were born in France by the end of the XXth century first decade, as a result of Ricciotto Canudo and Louis Delluc's preoccupations to make cinema an artistic activity. In a general way, the elite of Paris thought it to be a low quality popular show , despite the efforts that production societies as Film d'Art had done to gether artistic expression and commercial profits. So, film-societies created in the 20's a lively and innovative cinematographic activity: projections of French and foreign films which were rejected or withdrew from commercial circuits; a form of expression similar to literature or painting; creation of a devoted public to whom it was necessary to produce rupture films.. This attitude crossed frontiers in Central Europe and English language countries as well as in latin countries.

traspasou as fronteiras, tanto cara Centroeuropa e países de fala inglesa como cara ós países latinos.

En España foi precisamente Luis Buñuel quen na Residencia Universitaria de Estudiantes de Madrid organizou, en 1925, proxeccións á maneira dun cineclub. Tres anos despois, co patrocinio da revista *La gaceta literaria* ten a súa primeira sesión o cineclub Español.

Os Primeiros Cine Clubs en Galicia

Sen embargo, en Galicia non é ata 1950 cando empezan a xurdir os primeiros cineclubes, aínda que con anterioridade, na primeira metade dos anos 30, houbera programacións máis ou menos organizadas en diversas cidades por parte dos chamados “Comités de cooperación intelectual”. De maneira semellante ó que sucedía noutros sitios, houbo en Galicia cineclubes que podemos chamar “proletarios”, e que divulgaron filmes soviéticos, entre outros, coa finalidade de concienciación política traducindo ó territorio galego pautas de acción experimentadas polos comités do “Proletkult” que viñan intervindo na URSS.

Despois da guerra civil hai un baleiro na historia dos cineclubes en Galicia de case quince anos. En Madrid, e noutras cidades de España, sobre todo en cidades con universidade, van aparecendo agrupacións ó abeiro de organismos culturais, relixiosos ou ben formacións políticas gobernamentais de ideoloxía falanxista, maiormente, e a imitación do que acontecera nas universidades italianas durante o fascismo. Todos terán que superar atrancos censores moi diversos, un deles a limitación do fondo cinematográfico disponible para poder ser empregado nas súas sesións.

Na metade dos anos 50 xurde en Santiago unha federación cos cineclubes que empezaban a existir en diversos lugares de Galicia. Sen embargo, o acontecemento máis importante prodúcese no ano 1954 cando se pon en marcha o cine club Pontevedra. As súas primeiras sesións son filmes franceses de tipo cultural e sesións especiais adicadas ó cinema portugués coa presentación de filmes como *Nazaré*, de Leitao Barros, e *Douro, Faina fluvial* de Manuel de Oliveira. Estes primeiros contactos co cinema portugués viñan dados polas estreitas relacións que os cineclubes galegos empezaban a manter cos cineclubes de Portugal, sobre todo co Cineclub de Porto é máis concretamente co seu presidente Alves Costa.

A finais dos anos sesenta, cando os universitarios galegos entraron nas loitas do tardofranquismo a xeira dos cineclubes de Santiago mudou substanci-

In Spain it was precisely Luís Buñuel who, at the Residencia Universitaria de Estudiantes de Madrid organized, in 1925, film-society-like projections. Three years later with the financial support of the magazine La gaceta literaria he has his first session at the cineclub Español.

The first film-societies in Galicia

However, it's only in 1950 that the first film-societies appear in Galicia, even if in the first half of the 30's there was, in several cities, a more or less organized programming by the so-called “Intellectual Cooperation Committees”. Similarly to what happened in other countries, Galicia had some “proletarian” film-societies which divulged soviet films among others with political consciousness aims, bringing to the Galician territory action mouldes experimented by the “Proletkult” committees which had been intervening in the USSR.

After the civil war there is a 15 years old emptiness in the Galician film-societies history. In Madrid as in other Spanish cities, essentially the ones with universities, some groups start to appear near cultural and religious organizations or even fascist governamental political formations, immitating what had happend in italian universities during the fascism. All will have to overcome



O jovem Luis Buñuel, pioneiro do cineclubismo em Espanha

almente. En 1974 eran feitos usuais as presentacións e coloquios. Os cambios políticos da segunda metade dos 70 trouxeron na década seguinte, paradóxicamente, o declive destas sesións que, durante un tempo, seguiron gracias á labor divulgativa dos servizos de extensión cultural da Universidade de Santiago, co funcionamento regular dunha Aula de cine ata 1992, e o cine club Carlos Varela Veiga.

O Cineclubismo e o Cine Galego

Na cidade de Ourense aparece na Escola Universitaria de Profesorado o Cine Club Padre Feijoo que nos primeiros anos comenza ca organización das *Xornadas de Cine de Ourense*, acontecemento sociocultural na Galicia dos anos 70 que se convertería, ata o ano 1978, nunha mostra anual das carencias e posibilidades do que daquela se chamaba “cine das nacionalidades”: definición do seu contido, o seu compromiso político, emprego ou non do formatos estándar, as canles de exhibición, etc. . Desenvólvense nun clima de falta de liberdades democráticas, censura e nulo apoio oficial á cultura galega.

Estas *Xornadas de Cine en Ourense* ao longo das súas edicións tiveron como principal argumento a situación do cine marxinal mantendo, como aseguraban os seus manifestos, a política de resistencia levada a cabo na Galicia para manter a súa realidade histórica como nacionalidade socio-cultural e que serviron como xustificación para a xuntanza de tódalas nacionalidades e rexións do Estado español, potenciando a realidade plurinacional. Co slogan “O pobo non é mudo” concretou a definición de “Cines nacionais” no que básicamente estaba referido ás producións realizadas no País Basco, Cataluña e Galicia. Consistía en dar cuño ó “Cine alternativo”, conferindo a este concepto a súa razón de ser determinada polo contexto onde se orixina.

O Cine Club Padre Feijoo convértese así no catalizador principal dos debates de carácter político e cinematográfico galego nos que participan non só aqueles que se encontran implicadas no incipiente cine galego senón tamén os movementos intelectuais e asociativos. O cine galego comenza a dar os seus primeiros pasos nos grandes formatos, 16 e 35 mm. afirmanse nas súas primeiras sinais de identidade supoñendo unha manifestación máis do proceso de afirmación que vive a cultura galega nas postrimerías do réxime franquista. Curiosamente, a aprobación da Constitución democrática marcará o inicio do refluxo do movemento reivindicativo do

several critical bounds, as the limits of the available cinematographic fund to be used in their sessions.

In the middle of the 50's the film-societies which started to appear in Galicia created a federation in Santiago. However the most important event is in 1954 with the first steps of the Pontvedra fim-society. Its first sessions are cultural French films and special sessions dedicated to the Portuguese cinema, it presented films such as: Leitão de Barros's Nazaré and Douro or Manuel de Oliveira's Faina Fluvial. These early contacts with Portuguese cinema were possible due to the close relationship which Galician film-societies had started with Portuguese film-societies, mainly with the Cineclub de Porto and namely with its president Alves Costa.

By the end of the 60's , when the Galician university students enter the tardo franquismo¹ fights, the competences of the Santiago film-societies have completely changed. In 1974 the usual presentations and colloquys still took place. Paradoxically, the political exchanges of the late 70's brought in the following decade, the decadance of these sessions which, for some time, continued due to the divulging work of the Universidade de Santigo cultural extention services with the regular functioning of a cinema class until 1992, and the Cine Club Carlos Varela Veiga.

The film-society activity and the Galician Cinema

In the city of Ourense at the Escola Universitaria de Profesorado appears the Cine Club Padre Feijoo which in the first years starts to organize the Xornadas de Cine de Ourense, a socio-cultural event in Galicia during the 70's which would become until 1978, an annual exhibition of needs and possibilities called “cine das nacionalidades” : its contents and political compromise definiton, standard formats use (or not) , the ways of exhibition, etc. These develop without democratic freedom , censorship and null support to the Galician culture.

During its sessions the Xornadas de Cine de Ourense have had as main argument the cinema marginal situation, keeping , as its manifests guarantee, the Galician resistance policy in order to maintain its historical reality as a socio-cultural nation which justified the union of all Spanish State regions, as a way to promote the plurinacional reality. With the slogan “The people isn't mute” the definition of “Cines Nacionais” was

¹ franquismo – political regime of General Franco in Spain

cinema galego celebrándose por última vez as *Xornadas das Nacionalidades e Rexións* en Ourense, que morrerán agobiadas polas débedas e a falta de apoio oficial. Perdíase así a principal plataforma de lanzamento e debate do cine en Galicia.

Sen embargo, a partir de eiquí empezan a xurdir as semanas de cine organizadas por cineclubs en diferentes cidades galegas iniciando unha tendencia de crecemento das actividades de difusión cinematográfica mentras que, paralelamente, decrece a presenza do cine galego nos medios de comunicación e a súa incidencia na cultura galega. Os realizadores e técnicos do cinema dos anos setenta buscan a profesionalización creando produtoras do soporte videográfico.

O ano 1984 representa o primeiro cambio cualitativo no sector audiovisual en Galicia dende a década dos setenta: o novo equipo da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, formado e pertencente na súa gran maior parte ó movemento cineclubista e cinematográfico, elabora e pon en marcha o primeiro proxecto de política audiovisual para Galicia, creando infraestructuras como o Arquivo de Imaxe, subvencionando producións en 35 mm e vídeo profesional, potenciando a investigación, introducindo a imaxe nos centros de ensino e apoiando iniciativas de difusión como a Filmoteca de Galicia as *I Xornadas de Cine e Vídeo en Galicia* no Carballiño amais doutras manifestacións audiovisuais.

Unha explosión de actividades de todo tipo fan concebir esperanzas de normalización entre os afeccionados e os novos profesionais. Paralelamente, o vídeo galego acada prestixio e éxito nos festivais do estado español e na crítica especializada.

Neste ano 1984, despois de desaparecidas as *Xornadas de Cine de Ourense*, o cine club Carballiño, que nacera no ano 1969, comenza a organizar as *Xornadas de Cine e Vídeo en Galicia*, as *XOCIVIGA* convertíndose no dinamizador cultural máis salientable con repercusións cinematográficas en Galicia. Estas xornadas acolleron foros de discusión cinematográfica, promo-

rendered concrete as referring to Basque, Catalan and Galician productions. It was about making a difference in the "Alternative Cinema" giving this concept its real sense determined by its original context.

The Cine Club Padre Feijoo becomes thus the catalyser of the Galician political and cinematographic debates where the intellectual and associative movements participate, together with those directly involved in the incipient Galician cinema; This takes its first steps in large formats, 16 and 35mm. Its first identity signs are supposed to be another manifestation of the affirmation process which the Galician culture lives in the late years of the franquista administration. Strangely, the democratic Constituion approval will mark the begining of the reflux in Galician cinema protest movement. The *Xornadas das Nacionalidades e Rexións* will take place for the last time in Ourense, they were suffocated by debts and lack of official support. This way the main launch and debat platform to the Galician cinema, was lost.

However, from now on film-societies start to organize cinema weeks in different Galician cities thus increasing the activities of cinematographic diffusion , while , at the same time the presence of the Galician cinema in the media and its incidence in the Galician culture is decreasing. Directors and technicians of the 70's cinema look for a professional certification creating videographic support producers.

The year of 1984 represents the first quality change in the Galician audiovisual sector since the 70's: the new team of the Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, whose most members belong to the film-society and cinematographic movement , elaborates and starts the first Galician project of audiovisual policy, creating infra-structures as the Arquivo de Imaxe, financing 35mm productions and professional video, increasing reseach , introducing image in schools and supporting diffusion initiatives as the Filmoteca de Galicia and the *I Xornadas de Cine e Vídeo en Galicia* in Carballiño besides other audiovisual manifestations.

The explosion of these assorted activities allows the cinema enthusiasts and profesionas to feed the



veron e recuperaron filmes galegos, editaron publicacións relacionadas coa imaxe e produciron exposicións fotográficas e cinematográficas. Por impulso de historiadores tan renombrados como Joaquim Romaguera, nas **XOCIVIGA** sentáronse as bases para a creación da Asociación de historiadores cinematográficos do Estado Español ó igual que se promove a creación da Escola de Imaxe de Galicia, o Centro Galego das Artes da Imaxe, asociacións de profesionais cinematográficos, etc..

A Federación de Cineclubes de Galicia

Por estas datas créase a Federación de Cineclubes de Galicia e con ela iníciáanse os encontros anuais dos cineclubs galego-portugueses. Terán unha sucesión continuada a través da Comisión Luso-Galaica para a Cooperación Cinematográfica e Cineclubista que no ano 1988 foi creada na cidade de Viana do Castelo. Abríase un canle importante de desenvolvemento de proxectos conxuntos que permitiu coñecer en ámbolos dous países as cinematografías e as diferentes tendencias audiovisuais que se viñan producindo a cada lado da fronteira e que permanecían absolutamente ignoradas.

Os anos oitenta son os momentos máis importantes e máis dinámicos do movemento cineclubista en Galicia. Baixo a coordinación da Federación, increméntanse as actividades de difusión cinematográfica a través de semanas de cine en diferentes puntos da xeografía galega mentras que, por outra parte, desenvólvense experiencias interesantes relacionadas co cine no ensino, talleres de formación, debates, publicacións e unha rede de proxeccións itinerantes, tendo unha presenza importante e esencial no proceso de normalización audiovisual que se creara dende os organismos públicos.

Sen embargo a dimisión de Luis Alvarez Pousa como Director Xeral de Cultura viría a poñer o fin das ilusións nacidas. As iniciativas relacionadas coa imaxe sofren unha regresión ata a disolución do Arquivo da Imaxe.



hope for normalization. Simultaneously, the Galician video gathers credit and success in the Spanish State festival and among the specialized critics.

In 1984, after the Xornadas de Cine de Ourense ended, Carballiño film-society, which was born in 1969, begins to organize the Xornadas de Cine e Video en Galicia, the XOCIVIGA becoming the most important cultural driving force with cinematographic effects in Galicia. This event welcomed cinematographic discussion forums, promoted and recovered Galician films, edited image-related publications and produced

photo and cinematographic exhibitions. By the hand of renewed historians such as Joaquim Romaguera, at the XOCIVIGA the basis to the create a Cinematographic Historicians of the Spanish Estate Association were settled as the creation of the Escola de Imaxe de Galicia, Cebtro Galego de Artes da Imaxe, and other associations of cinematographic professionals were encouraged to go on.

The Film-society Federation of Galicia

By this time the Federación de Cineclubes de Galicia is created and with it the annual encounters of Galician- Portuguese film-societies. Theses will have a continued succession through the Comisión Luso-Galaica para a Cooperación Cinematográfica e Cineclubista which was born in 1988 in Viana do Castelo. An important way was now opened to the development of common projects which let know in both countries different cinematographies and audiovisual trends whose production was totally ignored until then.

The 80's are the most important and dynamic years of film-society movement in Galicia. Under the Federation management the cinematographic diffusion activities increase through cinema weeks in several geographic points in Galicia; while, on the other hand, interesting experiences related with cinema learning, workshops, debates, edition and a itinerant projections chain take place. These measures have an important and essential presence in the audiovisual normalization process which will be created within public organisms.

However, Luís Alvarez Pousa's resignation as Secre-

Mentres tanto a Federación de cineclubes de Galicia toma parte activa no control da **Confederación de Cineclubes do Estado Español** xunto ca Federación Catalana e Andaluza. Póñense en marcha experiencias inovadoras que se pretenden trasladar á mesma **Federación Internacional de Cineclubs** a xeito de alternativas para o futuro e que son plantexadas nos congresos internacionais que se organiza primeiro en Barcelona e logo en Sevilla nos anos 1990 e 1992 respectivamente.

Unha destas experiencias era a creación dunha empresa de servizos e distribución de filmes tendo en conta os máis de 500 puntos de exhibición que representaban naquel momento os cineclubes en todo o territorio español. A falta dunha axeitada xestión administrativa dificilmente controlable polas mesmas federacións periféricas, pois a oficina atopábase en Madrid, fixo que rematara en fracaso e os problemas financeiros que ocasionou truncou tódolos proxectos deseñados arrastrando consigo a unha crise irrecuperable da propia **Confederación de Cineclubes do Estado Español**.

O Declive dos Cine Clubs Galegos

Cos anos noventa empeza o declive dos cineclubes galegos chegando á situación actual de claro estancamento e no que se vislumbra un futuro desalentador.

As causas son moi diversas, pero podemos destacar o feito de que os cineclubes quedaron orfos daqueles dirixentes de certa preparación intelectual con clara orientación dos seus obxetivos e con evidente capacidade de dinamismo e ideas. A gran maior parte deles pasaran a formar parte da estrutura profesional e empresarial do sector audiovisual véndose os novos dirixentes absolutamente desamparados e sen os elementos básicos para desenvolver un proxecto alternativo atraínte, pasando os cine clubs da axitación política e cultural a cumprir unha función substitutoria da exhibición cinematográfica ou, noutros casos, convertíndose en meros competidores das sas comerciais.

Hoxendía, por exemplo, non sería posible atopar un cine club en Galicia que poidera asumir proxectos equivalentes ós que veñen desenvolvendo os cine clubs de Portugal. Neste momento é impensable contar con encontros como os de Viana e Avanca, festivais como o *Fike* de Évora, ou *Caminhos do Cinema Português* de Coimbra, ou mesmo as *Jornadas de Cinema e Audiovisual* de Fafe.

Outros factores determinantes son as crises con-

*tary General of culture puts an end to all illusions. Initiatives related to image decay until the dissolution of the **Arquivo da Imaxe**.*

*Meanwhile, the Galician society-film Federation becomes an active part in the management of the **Confédération de Cineclubes do Estado Español** together with the Catalan and Andalusian federation. Innovative experiences start, intending to join the **International Federation of Film Societies** as future alternatives which were presented at the international congresses organized, firstly in Barcelona and then in Sevilla, in 1990 and 1992.*

*One of these experiences was the creation of a film distribution company bearing in mind the more the 500 exhibition points which represented at the time the film-societies in spanish territory. The lack of an organized administrative management hardly controllable by the same peripheric federations, as the office was in Madrid, surely would end up failing and the economical problems it caused made all the projects impracticable and conducted the **Confederación de Cineclubes do Estado Español** to an irrecoverable crisis.*

The decadence of the Galician film-societies

In the 90's the decadence of the galician film-societies starts until it reaches present stagnant situation which allows us to foresee a discouraging future. There are several causes but we can underline the fact the film-societies lack intellectually prepared directors, with a clear orientation to their objectives and an evident dynamic and creative capacity. Most of them now integrate the professional and bussiness structure of the audiovisual sector. The new directors feel completely abandoned and without the basic elements to build an alternative and attractive project. So, the cultural and political disturbance film-societies play now a substitute role, which is not the film exhibition, or are merely compete with commercial cinemas.

*Nowadays, for instance, it wouldn't be possible to find in Galicia a film-society with the capacity to assume projects similar to those developed in Portugal. At the moment it's impossible to find encounters such as those from **Viana** and **Avanca**, festivals as the *Fikke* in Évora, or *Caminhos do Cinema Português* in Coimbra, or even the *Jornadas de Cinema Audiovisual* in Fafe.*

Other determinant factors are the continued crisis of the exhibiton rooms, the abundance of cultural offers,

tinuadas das sás de exhibición, a abundancia de ofertas culturais, a incidencia das últimas tecnoloxías e, sobre todo, a crise do modelo asociativo.

O cineclubismo que apostara sempre pola función cultural atribuída ó cine, atópase agora mesmo obrigado a unha radical transformación que amplíe os seus obxetivos, sin renunciar aos que viñeron xustificando a súa existencia.

Ofrecendo unha proposta de razonamentos posibilistas, lonxe de utopías, deben plantexarse con audacia a articulación dun modelo de cine club con carácter integral e máis ambicioso comenzando cun cambio das actuais circunstancias e de modelos de xestión pois, moitas das veces o fracaso ven dado pola escasa cualificación e a falla de imaxinación dos dirixentes. Debe darse prioridade á coordinación cos diversos niveis das Administracións Públicas, que deben implicarse sen reservas, para acadar:

- a recuperación de salas e espazos debidamente equipados
- promocións de campañas de extensión e fomento do cinema.
- acceso ós materiais das filmotecas públicas.
- e marcar como obxectivo final, unha rede de salas públicas polivalentes, a través das cales o cine e o audiovisual, coa diversidade de manifestacións culturais, artísticas e cívicas, poidan chegar a todos os sectores da poboación urbana e rural.

O cineclubismo aínda pode conquistar o seu papel social de intermediario, que non de “marchante”. Terá que renunciar aos vellos e temerosos esquemas propios de catequesis na que se exteriorizaban os actos de fe nos deuses da relixión cinematográfica, para defender o cine no seu papel de vangarda das tendencias estéticas e ideolóxicas, na súa función de creador de novos linguaxes aptos para unha comunicación gozosa con ese novo “espectador”, casi identificado co home do noso tempo. En definitiva o cineclubismo non pode limitarse ó simple “exhibicionismo” da súa pretendida pureza cultural. 🎬

the new technologies incidence and, above all, the crisis of the associative model.

The film-society activity which has always believed in Cinema's cultural role, is now forced to a radical transformation which enlarges its objectives without denying its pre-existence.

Offering a proposal with rational argumentation, far from utopia, they should cleverly suggest the articulation of a film-society model with more ambitious and complete features. It should start with the change of the present circumstances and management models, as the failure is often a result of the directors' little qualification and imagination. Coordination with several levels of Public Administration must be prior. They must be fully involved to get:

- *The recovering of duly equipped spaces.*
- *Campaigns to promote and increase cinema.*
- *Access to public film collections.*
- *And to mark as final objective a chain of polyvalent public spaces through which cinema and audiovisual could reach several ranks of urban and rural population*

The film-society activity still can conquer his role as social intermediate and not as a marchand . It'll have to reject the old and fearful catechesis schemes in which autos-da-fé were exteriorized in the cinematographic religion gods; in order to defend its role as vanguard cinema of aesthetic and ideological trends. Its function will be to create new languages into a profitable communication with this new “viewer”, almost indentified with the nowadays man. Defenitely the film-society activity can't be reduced to the simple “exhibitionim” of its intended cultural pureness. 🎬



Cineclubismo, propriedade e novas tecnologias no Brasil

Film societies, property and new technologies in Brazil

Texto: Felipe Macedo

Tradução: Branca Sampaio

O cineclubismo brasileiro tem quase 80 anos, se marcamos sua trajetória a partir do Chaplin Club, que atuou no Rio de Janeiro a partir de 1928. Mas tem mais idade se consideramos as práticas de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e outros, que faziam “expedições” organizadas ao Cinema Íris, seguidas de debates sobre os filmes, isso também na velha capital, desde 1916.

De lá pra cá, o movimento alternativo ao cinema comercial viveu peristáltico – um pouco como o próprio cinema brasileiro que o anima – com momentos de expansão e outros de contratura.

O mais importante desses refluxos foi a desestruturação ocorrida no final dos anos 80. Um movimento que chegara a ter 600 entidades filiadas ao seu organismo nacional, o Conselho Nacional de Cineclubes – CNC, e que havia alimentado (através da Dinafilme, distribuidora de filmes ligada ao CNC) cerca de 2.000 pontos de exibição em todo o país, em resistência à ditadura militar, não foi capaz de suportar a onda da globalização neoliberal. Ao longo dos anos 90 todas as organizações de caráter cineclubista foram desaparecendo até, num certo momento, não restar mais nenhuma.

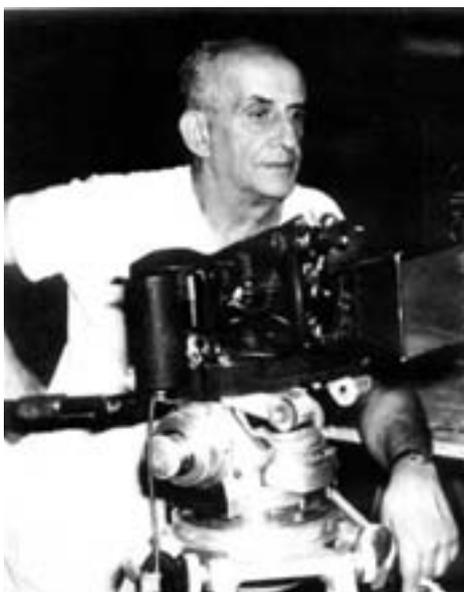
Paradoxalmente, tudo isso ocorreu quando a introdução de novas tecnologias – inicialmente o VHS, depois o DVD e a Internet – apontavam para uma grande facilitação da atividade cineclubista, eliminando a complicada (comparativamente) operação em 16 ou 35mm e agilizando enormemente a comunicação entre regiões e entidades. Na verdade, esta aparente contradição revela justamente o peso dos paradigmas ideológicos na organização das instituições culturais.

Film societies in Brazil are almost 80 years old, the first being the Chaplin Club, in Rio, dating back to 1928. But if we consider Adhemar Gonzaga's and Pedro Lima's organized “expeditions” to the Cinema Íris, in Rio, in 1916, followed by debates over the films, then they are even older.

Since then the alternative movement to commercial cinema has had an unstable life (a bit like the Brazilian cinema itself), having moments of expansion and others of regression.

The main moment of decline was the gradual dismantlement of film societies which took place at the end of the 80s. In order to resist the military dictatorship, the National Federation of Film Societies – CNC had reached 600 affiliated societies, and had had films screened in over 2000 cinema rooms all over the country (through their distributor, Dinafilme), but it was unable to cope with the neoliberal globalization. Through the 90s all film societies came to extinction.

Paradoxically, it all happened when the introduction of new technologies – first VHS,



Adhemar Gonzaga

Desprovidos de uma motivação mais clara, com a queda da ditadura os militantes do cineclubismo voltaram-se para outras formas de participação política e social, especialmente nos partidos políticos. Com o desmoronamento da utopia comunista as organizações populares perdem impulso, cedendo lugar a estruturas inspiradas no modelo neoliberal, privadas ou simplesmente comerciais. A política cultural do Estado passa do fomento direto, por fundos públicos, para a renúncia fiscal, transferindo a orientação da aplicação dos recursos para as empresas privadas: os subsídios à cultura dirigem-se, então, para as formas consagradas e lucrativas (que, a rigor, não necessitam de estímulo) ou para ações de fidelização de marcas e produtos.

Os cineclubes, que se definiam como núcleos de organização do público ou da comunidade, estruturados sob formas democrático-participativas e sem fins lucrativos, tornam-se empreendimentos privados de indivíduos ou grupos reduzidos de acionistas. De fato, entre os cinco maiores exibidores comerciais brasileiros estão duas empresas originadas de cineclubes e dessa política de incentivo privatista.

Outra mudança fundamental na legislação, no mesmo sentido de privatização da ação cultural, mas de alcance mundial, está mais intimamente ligada à evolução dos formatos: trata-se da cabal proibição de atividades públicas com cinema. Marcadamente com o desenvolvimento dos mercados caseiros de VHS e DVD, ao longo dos anos 90 e já neste século, as grandes empresas de Hollywood introduziram leis que proíbem a exibição pública de filmes nesses suportes. Se antes se assegurava a fermentação cultural fora dos “mercados” estritamente lucrativos – isto é, junto aos mais de 70% que não dispõem de recursos para ir ao cinema – através da diferenciação legal entre exibição comercial e exibição sem fins lucrativos, com a imposição do novo modelo substituiu-se o conceito legal (ou cultural) pelo do formato, criando uma reserva de mercado que, na prática, exclui a maior parte da população.

Esses aspectos legais são corolários pontuais, mas nem por isso menos importantes, da grande apropriação indébita dos trustes estadunidenses sobre a propriedade intelectual de toda a produção cultural. Como consagra a própria Carta das Nações Unidas, a justa salvaguarda dos direitos de autor não pode impedir a livre circulação, a reprodução continuada e a democratização da cultura, essencial para

then DVD and the Internet – seemed to point a way to facilitate their work: they could substitute the complicated use of the 16mm or 35mm format and could make communication between states and societies faster. In fact, this apparent contradiction shows the importance of ideological paradigms in organising cultural institutions.

Lacking a truer motivation, after the fall of the dictatorial regime, fans of film societies turned to other forms of political and social participation, especially to political parties. With the fall of the communist utopia popular organisations lost their strength and gave way to private or commercial neoliberal ones. The state policy changed from public investment to fiscal refusal – subsidies started being granted to private enterprises for profitable cultural events and campaigns to promote trade and products.

Film societies that were used to working as non-profit-making community associations, with a democratic participated leadership, became private enterprises. In fact, two private enterprises come out of film societies and of the new subsidy policy are among the main five Brazilian commercial cinemas.

Another important legal change, but on a world scale, was introduced with the banning of projecting films at public gatherings. The development of VHS and DVD from the 90s onwards made Hollywood mega-enterprises introduce laws to ban the public screening of films on those supports. In the past, non-profitable cultural events were promoted (more than 70% of viewers couldn't afford to go to the cinema) and laws were passed that made a difference between the projection of films in theatres and the non-profit-making projection of films; nowadays, the cultural concept has been taken over by the digital format concept which excludes a great part of the population.

These legal procedures are the result of undue appropriation of intellectual property of all cultural production by state trusts. As the United Nations Treaty states, although the author's copyright has to be safeguarded, it can't block the free circulation, the reproduction and the democratization of cultural productions, essential to the development of communities. To achieve this, the UNO has established different deadlines (to protect the author's rights) before which works of art must become public domain, for everybody's fulfilment. If it wasn't so, Bach, Rembrandt, Shakespeare and Buster Keaton could only be enjoyed by those who could afford it. And that's what Hollywood is trying to do by replacing the “au-



Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha

o desenvolvimento dos povos. Para isso a ONU definiu diferentes prazos (que resguardam o usufruto do autor) para que as obras artísticas tornem-se domínio público, assegurando sua fruição generalizada. Não fosse assim, Bach, Rembrandt, Shakespeare e Buster Keaton só poderiam ser conhecidos por quem pudesse pagar por esse acesso. Eternamente. E é o que Hollywood está tentando fazer, transformando “direito de autor” em “direito de propriedade industrial” e, mais recentemente, prorrogando de forma unilateral esse “direito” (de 50 para 90 anos).

O paradoxo de que novas tecnologias facilitadoras acabam se transformando em elementos de concentração e controle ainda tem um capítulo mais decisivo, que deverá ser escrito no decorrer dos próximos meses: trata-se da distribuição de filmes eletronicamente, via satélite.

O Brasil já desenvolveu um sistema próprio para esse tipo de distribuição. Hollywood está em vias de promulgar sua decisão quanto ao sistema que irá adotar. Uma decisão baseada na necessidade de adaptar um circuito exibidor nacional de cerca de 30.000 salas, mas também para impedir a reprodução ilegal dos filmes e assegurar um controle ainda maior (agora será possível controlar cada sessão individual, em cada sala, em todo o circuito integrado ao sistema) de toda a operação. Além disso, esse sistema deverá se “universalizar”, isto é, impor-se sobre

thor's copyright” by “industrial property copyright” and, more recently, by postponing this “right” (from 50 to 90 years).

The paradox of new technologies turning into means of control will be the subject of a more important chapter, which will be written in the next months: it will deal with the electronic distribution of films, via satellite.

Brazil has already developed its own system for this kind of distribution. Hollywood is on the verge of announcing its decision on the system it will adopt. Its decision will be based on the need to adapt the national cinema rooms (around 30 000), but also on the need to avoid the illegal reproduction of films and to guarantee a tighter control over the whole operation (with this decision it will be possible to control every cinema session, in every room). Besides, this system must become universal, i.e. overcome all other models, so that the Californian industry can assure and extend its supremacy. It's very likely that the developed Brazilian model will be dis-

qualquer outro modelo, garantindo e ampliando a supremacia da indústria californiana. É mais que provável que o avançado modelo brasileiro seja descartado, por incompatível, nesse processo.

Mas, felizmente, o paradoxo não pára aí. De certa forma parece que a tecnologia digital traz dentro de si um germe – um vírus? – de rebeldia, altamente contagioso e que escapa a todas as terapias, de repressão e controle, com que se tenta isolá-lo e destruí-lo. Assim, frequentemente, pequeninas mutações introduzidas em gigantescos esquemas de restrição de acesso são capazes de desestruturá-los: os monopólios de distribuição de música no Brasil, por exemplo, estão celeremente rumando para a obsolescência, devido à facilidade de prensagem e reprodução dos CDs e ao surgimento de incontáveis estruturas independentes que atraem até os compositores e intérpretes mais consagrados. As facilidades de comunicação digital, igualmente, estão destruindo as formas tradicionais de controle das mídias – como o chamado “jabá”, um tipo de suborno que as gravadoras pagam às rádios para tocarem exclusivamente suas músicas.

E assim o cinema digital levou ao surgimento, ou ressurgimento, de um novo tipo de cineclube no Brasil. Com o barateamento e a generalização da possibilidade de filmar, grupos de realizadores surgem por toda parte e passam a se organizar para exibir seus filmes. Criam, em certa medida, seu próprio público, e de maneira independente, “marginal”, ou seja, criam cineclubes.

A isso deve se acrescentar que a repressão à exibição de filmes americanos também leva esses exibidores – e públicos – alternativos a buscarem filmes que não sofrem esse tipo de controle ou cujos realizadores estão à mão para autorizar sua exibição.

Dessa forma está renascendo um movimento cineclubista, baseado na exibição de filmes não roliudeanos, com destaque para o cinema brasileiro e o curta metragem. E no formato de DVD, muito mais barato, sob todos os aspectos, e adaptável à realidade brasileira.

E quem garante que, depois que Hollywood implantar um sistema sofisticadíssimo de compressão e envio de filmes, não vai surgir um *hacker* de 12 anos com um sistema que permite que você baixe esses filmes em casa em alguns minutos? Eu diria que é bem provável. ■

charged in this process. Fortunately, the paradox doesn't stop there. Digital technology seems to have created a highly contagious germ of rebellion untreatable via repression or control, which are the means used to try to isolate and destroy it. Therefore, small mutations introduced in huge areas to restrict the access are often able to dismantle them: the monopoly of music distribution in Brazil is getting obsolete given the easiness of reproducing CDs and of the creation of independent mechanisms that attract even the most revered musicians. The fast pace of digital communication is also destroying the media's traditional forms of control – like the so-called “jabá”, the bribes recording companies pay radio stations to reproduce their songs exclusively.

Therefore digital cinema has led to the (re)appearance of a new concept of film society in Brazil. As filming has become cheap and widespread, groups of directors spring up from everywhere and get organised to project their work. They create their own audience – independent and alternative –, i.e. they create film societies.

Besides, repressing the projection of American films makes these alternative film societies and audience turn to films free from that kind of control or whose directors can allow their projection.

So film societies are facing a revival, which consists of screening Brazilian films and short films. DVD is used, which is cheaper and fits best the Brazilian reality.

And who knows if, after Hollywood has stipulated a sophisticated system of understanding and sending movies, a 12-year-old hacker won't find a way of allowing us to download such films at home in a few seconds? I'd say it's the most likely thing to happen. ■

Paulo Emílio Sales Gomes

Texto: Daniel Ribas

Tradução: Branca Sampaio

Quando convidado a escrever um artigo para a revista *Cinema*, e sabendo que esta seria uma edição especial sobre o cinema brasileiro, logo me veio a cabeça o intelectual e crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977), a figura mais importante para a memória cinematografia nacional. O maior responsável pela preservação da história do cinema brasileiro, pelo seu desenvolvimento e pela sua crítica. Por isso mesmo, dedicarei poucas linhas sobre filmes e movimentos relacionados ao cinema brasileiro propriamente dito, para escrever sobre um personagem cujas obras são indispensáveis para que possamos estudar a trajetória deste cinema desprezado e esquecido por muitos. Sem as obras de Paulo Emílio o estudo do cinema brasileiro seria elusivo como vácuo.

Paulo Emílio participou de um tempo que demorei a descobrir, mas hoje consumo de forma voraz. Integrante de inolvidável e culta geração com espírito de atualização herdado do Modernismo, se tornou no decorrer de sua vida o maior crítico do cinema brasileiro, precursor das posições independentes da esquerda brasileira, professor de história do cinema brasileiro e fundador da cinemateca brasileira. Sua trajetória intelectual é uma das mais veneradas do país.

Com dezenove anos Paulo Emílio era membro da Juventude Comunista paulistana. O jovem estu-

As this special edition of *Cinema* magazine is dedicated to Brazilian cinema, it came to my mind Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977), the leading intellectual and critic of the Brazilian cinematography. He was responsible for the preservation of the history of Brazilian cinema, for its expansion and for critical writings. I therefore shall dedicate only a few lines to Brazilian films and aesthetic movements and shall mainly focus my attention on Paulo Emílio Sales Gomes, whose written work is essential for the understanding of the history of national cinema, so long forgotten and despised. Without his work, it would be really difficult to understand Brazilian cinema.

Paulo Emílio lived at a time I used to know nothing about, but that I voraciously study today. Belonging to an unforgettable learned generation who owned an eager spirit inherited from Modernism, he became the greatest critic of Brazilian cinema, a forerunner of the independent opinions of the Brazilian left wing, a teacher of the history of Brazilian cinema, and one of the founders of the Brazilian Cinematheque. He's one of the most admired national intellectuals.

At the age of 19 he was a member of the Young Communist League of São Paulo. The young student was arrested for being involved with this political movement. He was notorious for being an activist at the ANL (National Liberating Union) conventions and for having his articles published in left-wing newspapers, e.g. Van-

dante preso na onda de repressão ao movimento comunista era conhecido pela polícia por suas participações políticas nos comícios da ANL (Aliança Nacional Libertadora) e pelos artigos publicados nos periódicos de esquerda como *Vanguarda estudantil*, *A platéia* e no jornal *Correio paulistano*. A política levou Paulo Emílio para a prisão e dela para o auto-exílio.

Paulo Emílio viveu dois anos em Paris, entre 1937 e 1939, período que pode ser considerado como um processo de profunda reorientação política e de uma estimulante descoberta do cinema como arte moderna que encontrou nos filmes de Renoir e nos movimentos culturais e políticos que eclodiam em Paris. Paulo Emílio procurava tirar todo o proveito do efervescente clima político e cultural que agitava a cidade.

Seu retorno ao Brasil aconteceu no início da segunda guerra mundial, quando fundou o Clube de Cinema levando o cineclubismo para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (Universidade de São Paulo). O local virou um centro de estudos e debates fiel ao espírito formador que marcou estas iniciativas desde o Chaplin Club e o cinema mudo. O ambiente era freqüentado por outros grandes críticos, cineastas, intelectuais e os que posteriormente viriam a ser cineastas de renome do cinema nacional. No entanto, logo foi fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – do Estado Novo (ditadura brasileira imposta em 1937 pelo então presidente Getúlio Vargas, que alegava a existência de um plano comunista para a tomada do poder conhecido como Plano Cohen).

A política e o cinema ocupavam um vasto lugar na realidade de Paulo Emílio que, em 1941, fundou com outros intelectuais contemporâneos a revista cultural *Clima*, de cuja concepção foi peça chave, escrevendo diversos artigos críticos sobre cinema, política, literatura, teatro e artes plásticas. Em 1946 Paulo Emílio viajou rumo ao cinema, na Paris do pós-guerra, período de extrema importância para seu aperfeiçoamento político e intelectual, pois lá se ligou a intelectuais de esquerda e sobretudo aos estudos de cinema. Conhecendo e observando o cinema brasileiro e consumindo as fontes de cinema européias, Paulo Emílio retornou ao Brasil dez anos depois sabendo da necessidade de se criar um arquivo de filmes no Brasil, pois até aquela época o país já havia perdido grande parte do seu acervo devido à má conservação, incêndios e principalmente a gran-

guarda Estudantil, *A Plateia* and *Correio Paulista*. He was arrested and then went into exile because of politics.

Paulo Emílio has lived in Paris for two years, from 1937 to 1939, and during this period he discovered a new political course. He also found out that cinema was a stimulating modern art by watching Renoir's films and the cultural and political movements erupting in Paris. He tried to take the most out of this political and cultural ebullition.

He returned to Brazil at the beginning of the Second World War. He founded the Cinema Club and brought film societies into the Faculty of Philosophy, Science and Humanities from University of São Paulo (USP). This film society became a study and discussion club, respecting the original principles of these institutions, from the Chaplin Club to the mute cinema. Important critics, directors and intellectuals of the time showed up at the club. However, soon it was closed down by the Press and Propaganda Department – DIP – from Estado Novo (Brazilian dictatorship established in 1937 by the president Getúlio Vargas, who worried about the existence of a Communist conspiracy – known as Plan Cohen – to take over power).

*Politics and cinema played an important part in Paulo Emílio's life. In 1941, he played the key role in the creation of the cultural magazine *Clima*, in which he published reviews about cinema, politics, literature, theatre and art. In 1946 he travelled to Paris where he started a period of political and intellectual self development: he hang up with left-wing intellectuals and cinema experts. He studied Brazilian cinema and got acquainted with European cinema, and returned to Brazil ten years later. By then he was already aware of the need of creating a national film archive, since Brazil had already lost much of its film production because of bad preservation, fire and the lack of interest for the country's past. As he ironically stated, this situation "shows the will of the Brazilian people to escape the spell of underdevelopment and misery. The lack of interest led to both the mistreatment of national archives and the impossibility of creating a cinematheque. This situation makes the work of historians difficult, especially of those that deal with unimportant issues" (quoted from *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*).*

Paulo Emílio believed that a film archive would play a fundamental role in the development of cinema studies in Brazil because it would allow all kinds of research work and the creation of a national memory. Therefore,

de falta de interesse do próprio país pelo seu passado. Uma situação que, segundo ele diz ironicamente em seu livro “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento”, “exprime a vontade do brasileiro de escapar de uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu, explica, não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância.”

Com o pensamento de que a criação de um arquivo de filmes seria imprescindível para evoluir os estudos do cinema no Brasil, viabilizando pesquisas de todo tipo e a constituição de uma memória nacional, Paulo Emílio inaugura em 1956 a Cinemateca Brasileira, uma das primeiras instituições de arquivos de filmes a se filiar à FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film – e uma das maiores fornecedoras de filmes para o cineclubismo nacional e principalmente de São Paulo em diversas épocas da sua história. Com isso o trabalho de pesquisa e resgate do cinema brasileiro deram um grande salto na década de 60, quando se fundem o esforço pela conquista de um acervo com o trabalho universitário afirmando a Cinemateca como centro formador de pesquisadores em São Paulo.

A iniciativa levou Paulo Emílio em 1964 a participar da criação do primeiro curso de cinema brasileiro como uma extensão do clube de cinema à Universidade de Brasília, onde passaram grandes nomes do cinema brasileiro. Em 1966, seu antigo parceiro da revista *Clima*, Antônio Cândido, o convida para orientar teses na USP, dando vida à pesquisa cinematográfica antes que esta formalize o cinema como esfera acadêmica, o que acontece somente em 1968, quando Paulo Emílio começa a lecionar história do cinema brasileiro, demonstrando claro apoio aos diretores do Cinema Novo.

O esforço de Paulo Emílio Salles Gomes, certamente o primeiro grande historiador e pensador do cinema brasileiro, para a valorização do cinema nacional se firma categoricamente quando seu trabalho ganha lugar na universidade e, com isso, o que se delineara no Clube de Cinema se torna realidade. A organização de manifestações cinematográficas e a confirmação da idéia da necessidade de conservação dos filmes pelos arquivos trouxeram um novo modelo de atuação e pensamento para o Brasil. 📺

he established the Brazilian Cinemateque in 1956, one of the first film archives to become associated to the FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film –, and one of the main film societies distributor, mainly in San Paulo over the years. This helped to increase cinema research during the 60s: that's when the attempt to create a film collection merged with university work and the Cinematheque became a formation centre for researchers in San Paulo.

*Paulo Emílio was one of the founding fathers of the Brazilian cinema course at the University of Brasília. In 1966, his former colleague at the *Clima* magazine, Antônio Cândido, invites him to direct academic dissertations at USP. Cinema becomes a part of academic studies in 1968 when Paulo Emílio starts teaching History of Brazilian Cinema, making clear his support to the directors of the New Cinema.*

Paulo Emílio's effort in promoting national cinema becomes decisive when he starts working at the university, which turns the principles that had been outlined at the Cinema Club into reality. Organizing cinema demonstrations and preserving films in archives have started a whole new way of working and thinking in Brazil. 📺



O Cine Galego

The Galician Cinema

Comunicación realizada por Anxo Santomil Secretario da FCCG (Federación de Cineclubes de Galicia) no Encontro Nacional de Cineclubes, Viseu 2005

Tradución: Filipa Guerreiro

O Audiovisual galego sufriu unha importante transformación ao longo destes últimos anos. De ser unha actividade de poucos e entregados amantes da cinematografía que historicamente iniciou a súa andaina en 1897, pasou a converterse nunca actividade nomeada sector estratéxico, que comeza a coñecerse fóra das nosas fronteiras e que ten por diante a posibilidade de converterse nunha importante industria da nosa Autonomía. Pero máis aló dos feitos económicos, a verdadeira importancia da creación audiovisual é a súa implicación no mantemento e evolución da cultura do noso país. A importancia do fenómeno audiovisual é hoxe incuestionábel. Os países desenvolvidos atópanse flotando nunha sociedade de consumo da imaxe en que o produto audiovisual ou multimedia cobra unha importancia de primeira orde na transmisión de coñecementos.

Desde o punto de vista do cinema comercial temos que saltar ata o ano 1989 para asistir á proxección das tres primeiras longametraxes galegas de ficción realizadas en formato profesional por vez primeira en sesenta anos. Polo camiño, ben é certo, quedaron diversas actividades cinematográficas que teñen moito que ver co noso tema, como as desenvolvidas no eido do cinema afeccionado dos anos 60 e 70.

Estos tres primeiros filmes: *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro, *Continental* de Xavier Vilaverde e *Urxa* de Carlos Piñeiro e Alfredo García Pinal, tiveron a particularidade de contar con produción íntegramente galega, feito que non volvería a ocorrer cos filmes que se realizarían no futuro.

A decepción causada polo resultado comercial destas primeiras obras produciu un *impasse* de catro anos. A partir de 1993 a produción incrementase

The Galician audiovisual as suffered an important transformation in the last years. From a few and devoted cinematographic lovers' activity, which historically started to walk in 1897, it became a strategic activity which begins to be known outside Galicia and has some great perspectives to constitute an important industry of our Autonomía. But besides the economical aspects, the real importance of audiovisual creation is its influence in maintaining and developing the Galician culture. The importance of the audiovisual phenomenon is nowadays unquestionable. Developed countries face an image consume society where the audiovisual product assumes the prime importance in knowledge transmission.

From the commercial cinema point of view, we have to go back to 1989 to watch the projection of the three first full-length Galician fiction films, directed in professional format for the first time in 60 years. However, along the way there were several cinematographic activities much related with this theme, as those developed in the cinema aficionado of the 60's and 70's.

These three first films: Chano Piñeiro's *Sempre Xonxa*, Xavier Vilaverde's *Continental* and Carlos Piñeiro and Alfredo García Pinal's *Urxa* have an entirely Galician production, that wouldn't happen again with future films.

The deception caused by the commercial result of these first works created a four-year *impasse*. After 1993 production increased significantly: few productions are entirely Galician, others are co-productions with state companies or even mere participations via **Televisión de Galicia** in films shot there.

Since 1991 Galician producers, produced or participated in 36 full-length films, 26 of which between 1997 and 2002, period where the Galician cinema seems to have also benefited from the raise in Spanish production as a consequence of the digital-platforms great development. The production model is exemplified with the study of ten full-length films produced in 2001 and 2002.

Lately there was a constant growth in the number of productions. The trends seem to be about 10% of Span-

significativamente: algunhas producións, as menos, son filmes íntegramente galegas, noutros casos, son coproducións con empresas estatais ou ben meras participacións vía Televisión de Galicia en películas rodadas en Galicia.

Dende 1991 as produtoras galegas produciron ou participaron nun total de 36 longametraxes, 26 das cales cabe encadralas entre os anos 1997 e 2002, período no que o cine galego parece terse beneficiado tamén do aumento da produción española como consecuencia da irrupción das plataformas dixitais. O modelo de produción queda exemplificado co estudio das dez longametraxes producidas nos anos 2001 e 2002.

Estes últimos anos foron de constante crecemento no número de producións. A tendencia achéganos ó 10% da produción española, constatando non só un incremento na produción senón tamén na calidade da mesma, como así se recoñece nos diversos premios acadados en festivais e certámenes nacionais e internacionais.

As producións con participación de empresas galegas correron unha sorte un tanto dispar no mercado interior destacando os filmes *Os Luns ó Sol* de Fernando León e *A Língua das Bolboretas* de José Luis Cuerda, con 1.602.946 espectadores a primeira e 1.181.470 a segunda, que foran rodadas íntegramente en Galicia e con participación minoritaria de empresas galegas. Estes títulos superarían con moito a recadación obtida polo resto da produción na que merece un lugar destacado *O Bosque Animado*, longametraxe de animación en 3D producida por *Dygra Films* e dirixida por Manolo Gómez e Angel Cruz e que alcanzou máis de 500.000 espectadores e unha recaudación de case 2 millóns de euros.

O presuposto medio das longametraxes galegas é de 2.400.000 euros, algo inferior ó dos filmes españoles. Pódese afirmar que os presupostos da produción galega encóntranse entre os valores medios da cinematografía española. A participación das empresas galegas nas producións alcanza case o 50% mentras que a das produtoras é do 41%. A gran maior parte contan con subvencións á produción da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, outras por parte do Instituto Cinematográfico das Artes Audiovisuais, adicadas ós novos realizadores, e as procedente de Ibermedia, Euroimages, Universidades e algúns concellos onde se localizan as rodaxes.

En canto á tipoloxía das obras, non se pode falar dun grupo homogéneo. Si, en cambio, aparece algunha similitude na parcela correspondente ás empresas pro-

ish production; we can verify that production is not only increasing but also getting better, as it's confirmed by the several prizes won at national and international festivals.

Productions with the Galician companies participation has a rather different luck in the internal market. To underline Fernando León's *Os Luns ó Sol*, and José Luis Cuerda's *A Língua das Bolboetas* with 1.602.964 and 1.181.470 viewers respectively, which were totally shot in Galicia and with the minority participation of Galician companies. These titles largely surpassed the profits of further production where films such as *O Bosque Animado* deserves to be mentioned. It is a full-length 3D animation film, produced by *Dygra Films* and directed by Manolo Gómez and Angel Cruz, and reached more than 500.000 viewers with a 2 million euros profit.

The average budget about Galician full-length films is 2.400.000 euros, somehow inferior to Spanish films. It's possible to say that Galician productions budget is in the average values of Spanish cinematography. The Galician companies participation in the productions reaches almost 50% while the producers' is about 41%. Most of them count on production subventions from the Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, others from the Instituto Cinematográfico das Artes Audiovisuais given to new directors, and those from the Ibermedia, Euroimages, universities and some regions where the shooting is made.

Regarding the work typology we can't talk about a homogeneous group. Even if, there is a certain similarity corresponding to production companies. They apply a policy which tends to diversify the risks keeping with a sector where the uncertainty about the production success or failure is high. Other common point between these companies is the presence of financial institutions in their shareholder group. This is very important regarding the european difficult situation created by the TV operator crisis.

Galicia is now aware of the great opportunities the audiovisual offers as strategic industrial sector. It is



Continental de Xavier Vilaverde

ductoras. Aplican unha política tendente a diversificar riscos acorde cun sector onde a incerteza sobre o éxito ou o fracaso dunha produción é elevada. Outro punto en común entre estas empresas é a presenza de institucións financeiras no seu accionariado, de vital importancia tendo en conta a difícil situación que se aventura no contexto europeo coa crise dos operadores de televisión.

Galicia tomou conciencia das grandes oportunidades que ofrece o audiovisual como sector industrial estratéxico, instrumentalizado polo mesmo Parlamento Galego a través da nova Lei do Audiovisual e iniciativas como a creación do Consorcio do Audiovisual, do Cluster do Audiovisual e a Film Commission de Galicia.

O impacto da tecnoloxía dixital está cambiando por completo o panorama audiovisual mundial. Estes cambios estanse sucedendo a unha velocidade vertixinosa e a supervivencia dos produtores de contidos depende, en gran medida, da súa capacidade de adaptación ás novas ferramentas tecnolóxicas: a dixitalización dos medios de almacenamento, a chegada da alta definición, a comercialización en DVD ou as novas redes de distribución da sinal (cable, TV dixital ou vía satélite), etc..

Nestes momentos Galicia está nunha posición de ventaxa, sobretudo no campo da animación 3D, onde se dan claras oportunidades de converterse nun dos poucos centros de produción de Europa. Conta cas factorías máis importantes de animación 3D en España, como poden ser *Dygra e Bren Entertainment*, e, ademais, con programas formativos do máis alto nivel: o *Master de Creación e Comunicación Dixital*, o *II Ciclo Cinedixital e Animación*, o *Cartoon Future* e *Mundos Dixitais*, co obxectivo, ademais, de promover as coproduccións de series de animación e facilitar acordos financeiros dentro da industria de animación europea convocando a máis de 800 profesionais da animación e da televisión de máis de 20 países.

Estamos ante un sector rendible a longo prazo, pois precisa de 4 a 6 anos de amortización dunha produción), que precisa xerar habilidades en moitas fontes: innovación tecnolóxica, formar equipos altamente especializado, talento artístico e narrativo, mercadotecnia e promoción, así como amplío coñecemento do mercado internacional.

O futuro do audiovisual abre todo un campo de traballo si, como se ven anunciando, se consolida o proxecto de creación de catro canles autonómicas de televisión e ostenta de carácter local, nas que o 60% da pro-

managed by the Galician Parliament through the Audiovisual Law and initiatives as the creation of the Consorcio do Audiovisual, Cluster do Audiovisual and the Film Commission de Galicia.

The digital technology impact is completely changing the worldwide audiovisual scenery. These changes are happening at great speed, and the producers survival depends mainly on their capacity to adopt the new technological tools: downloads of register means, the arrival of high definition, DVD sales or new signal distribution chains (cable, digital TV or satellite).

Today Galicia is in advantage, mainly in what concerns the 3D animation, there are clear chances that Galicia becomes one of the biggest production centers in Europe. It owns the most important 3D animation factories in Spain as Dygra and Bren Entertainment, besides the high level training programs as: Master de Creación e Comunicación Dixital, the II Ciclo Cinedixital e Animación, the Cartoon Future and the Mundos Dixitais, aiming above all promoting coproductions of animation series and open the doors to financial agreements within the European animation industry inviting more than 800 animation and television professionals from more than 20 countries.

We are before a long term profitable sector, as several years are needed to see the results. It's necessary to create the most assorted abilities: technological innovation, high specialized working teams, artistic and narrative talent, marketing and promotion, as well as a wide knowledge about the international market.

The audiovisual future will open a wide working field if, as it is being announced, the project to create four TV channels in the Galician Autonomia and 80 local ones, really moves along. In these channels 60% of the transmitted programs will be self production as it became public after the meeting of the Consello Aseor do Audiovisual de Galicia when he exposed the characteristics of the licence adjudication.

It'll seem contradictory, but the Galician cinema should have conquered an industrial maturity which doesn't show neither in some special characteristics nor in film quality. Revealing most of the vices the Spanish production accumulated through the last years, Galician cinema, except for some concrete and meritorious examples, is prejudiced by the absence of a specific film model or at least, some director, who, due to his critical and/or commercial repercussion, could be a generational reference. When it isn't possible to create ex-nihilo the national filmic imaginary, the remaining solution is to

ducción que se vai emitir será de produción propia, segundo se fixo público tras a reunión do Consello Asesor do Audiovisual de Galicia ao avanzar as características das adxudicación das licenzas.

Parecerá contraditorio, pero o cine producido en Galicia poida que alcanzase unha certa madurez industrial que non se ve correspondida por unhas características diferenciais nin pola calidade das súas películas. Acusando boa parte dos vicios que a produción española foi acumulando ao longo dos últimos tempos, o cine galego, máis alá dalgúns concretos e moi meritorios produtos, vese lastrado pola ausencia dun modelo fílmico específico ou, tan sequera, dalgún director que, grazas á súa repercusión crítica e/ou comercial, servise de referente xeracional. Cando non é posible edificar da nada todo un imaxinario fílmico “nacional”, queda a solución conxuntural de aferrarse a algún autor. E o cine galego nos seus case vinte anos de historia contemporánea pouco máis achegou ca personaxes (películas) na busca dun autor que non acaba de chegar.

Como conclusión, a tan traída e levada crise do cine español –se é que talcoua, verdadeiramente, existe– semella non ir connosco. O ano 2003 remataba e unha das últimas entregas de “Novas” da páxina web da AGAPI, Asociación Galega de Productores Independentes, levaba como encabezamento: “O cine galego vive un dos seus mellores momentos”.

Con anterioridade, en novembro de 2002, a revista dixital máis coñecida da Comunidade, *Vieiros*, incluía un dossier titulado “O audiovisual galego agora. Pintan ouros”, ateigado de cifras impensábeis para a cativa industria autóctona hai poucos anos e no que se pretendía enterrar definitivamente o vello e “estéril” debate entre ‘cine galego’ ou ‘cine en Galicia’, do cal aparentemente a meirande parte dos actuais profesionais galegos consultados (desde produtores a técnicos, pasando por directores e realizadores) non quere saber nada: o importante é que se dea o segundo. Pero, malia todo, si que existe un feixe de cineastas que, ademais de facer cine en Galicia, pretende facer cine galego. ■



Os Luns ó Sol de Fernando León

“stick” to an author. The Galician cinema in its almost 20 year of contemporary history has only reached characters (films) searching for an author who never arrives.

Finally, the come-and-go crisis of spanish cinema – if it really exists – seems not to come with us. By the end of 2003 and one of the last deliveries of “Novas” of the AGAPI, Asociación Galega de Productores Independentes web page, had as headline. “The Galician cinema is living one of its best moments”.

Before, in November 2002, the Community best known digital magazine, Vieiros, included a dossier called: “The Galician Audiovisual now. It’s a miracle”, full of unthinkable numbers to the captive autochthon industry some years ago, and where it was intended to bury at once the old and “sterile” debate between “Galician cinema” and “cinema in Galicia”, about which apparently most of the consulted Galician professionals (producers, technicians and directors) don’t even care: the important thing is that the seconds one happens. However, I know that there is a group of cinematographers who, wants to make Galician cinema more than cinema in Galicia. ■

Diversidade e contradição

(a esquizofrenia dos realizadores brasileiros em produções internacionais)

Diversity and contradiction

(Schizophrenia in Brazilian international productions)

Texto: Daniel Ribas

Tradução: Branca Sampaio

Uma nova vaga de cineastas brasileiros tem emergido nos últimos tempos no contexto internacional. Autores de filmes que misturam o lado artístico com o lado comercial, estes realizadores fizeram uma transição entre o cinema nacional e projetos internacionais (liderados por produções americanas ou inglesas). Estes projetos têm em comum uma forte imagem publicitária, quer na fotografia (o que nos dá a ver imagens muito trabalhadas visualmente), quer na montagem (em sequências de transição que pouco têm a ver com a narrativa e que fazem lembrar sequências televisivas). Os dois autores mais significativos desta vaga são Walter Salles (autor de *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado* – no Brasil – e *Diário de Che Guevara* e *Águas Passadas*) e Fernando Meirelles (autor de *Cidade de Deus* e *O Fiel Jardineiro*).

Multi-premiados em festivais por todo o mundo (incluindo os principais: Veneza, Berlim e Cannes), estiveram também às portas dos Óscares, quer com os seus filmes, quer até como realizadores (Meirelles esteve nomeado por *Cidade de Deus*). Ou seja, dentro da diversidade do cinema brasileiro, estes autores catapultaram-se para a cena internacional. Natural-

Lately, new Brazilian directors have been lately emerging on the international scale. They are known for making arty films, and have gone from directing national movies to international projects (American and British productions). These projects aim to have full audience, and therefore photography (elaborate images) and editing (sequences that have nothing to do with the plot and remind us of TV sequences) are carefully handled. The two most important pieces of work by the new directors are: by Walter Salles - *Central do Brasil* (*Central Station*), *Abril Despedaçado* (*Behind the Sun*), *The Motorcycle Diaries* and *Águas Passadas* (*Dark Water*), and by Fernando Meirelles - *Cidade de Deus* (*City of God*) and *O Fiel Jardineiro* (*The Constant Gardener*).

Both have won prizes all over the world (including Venice, Berlin and Cannes) and have been nominated for the Oscar for best foreign film and best director. This means that these directors have become known internationally. They have obviously been invited for multinational projects, which makes the financial investment lighter. Nevertheless, although the new Brazilian directors have brought fresh air into the American film industry, they have also aroused some problems within cinematographic identity, and this is the big question to take into account.

It is important to notice that Brazilian films completely lose their cinematographic identity when turned into other films. And by completely I mean a kind of cinematographic schizophrenia. This is, if these films maintain typical directors' features, they deal with com-



Fernando Meirelles



Walter Salles

mente, começaram a ser convidados para projectos multinacionais (onde a montagem financeira se torna bem mais simples). Contudo, se esta abertura nova aos cineastas brasileiros foi capaz de trazer sangue fresco a estas produções (nomeadamente para o mercado americano), essa nova realidade traz também alguns problemas de identidade cinematográfica. E esse é o lado mais interessante para analisar.

Aquilo que importa notar na transposição dos filmes *brasileiros* destes autores (no que de errado essa expressão possa ter, vista por um português) para os outros filmes, é pois a perda de uma identidade cinematográfica *total*. E uso a expressão *total*, porque, nestes casos, faz sentido falar numa certa esquizofrenia cinematográfica. Isto é, se, por um lado, os filmes têm detalhes característicos dos autores, eles são radicalmente diferentes (no tema, na narrativa, etc.) dos projectos que lhes interessavam (isto é, os seus projectos pessoais que executaram no Brasil). Parecendo talvez demasiado maniqueísta, a verdade é que estes filmes assentam numa contradição: uma narrativa e um tom totalmente diferentes da perspectiva cinematográfica. Claro que o sucesso ou não dos filmes difere de projecto para projecto, mas interessa aqui olhar de perto dois casos exemplares: *Águas Passadas*, de Walter Salles e *O Fiel Jardineiro*, de Fernando Meirelles.

No primeiro caso, sendo *Águas Passadas* um filme profundamente repetitivo, há uma certa forma como Walter Salles resolveu filmar a cidade e, sobretudo, o prédio protagonista: com contrastes belíssimos (que fazem lembrar um qualquer filme sobre a

pletely different plots and subjects from the ones that used to interest their directors in Brazil. Although I may seem excessively manichaeist, these films are truly based on a contradiction: the plot is completely different from the cinematographic perspective. Success obviously depends on the particular project, but, at this point, it is wise to take a closer look at Águas Passadas, by Walter Salles, and O Fiel Jardineiro, by Fernando Meirelles.

Although Águas Passadas is a deeply repetitive film, Walter Salles decided to shoot the city and, especially, the main building resorting to beautiful contrasts (which remind us of any film relating to Brazilia's architecture, the utopic city) of dark brown shades that perfectly represent the nostalgic characters. Furthermore, there are some beautiful air frames of the housing (the city looks as if it was deserted, it becomes frightening). Therefore, photography is the saddest and deepest part of Águas Passadas. When we get over the initial shock (Salles making a... horror movie!) we understand the permanent contradiction: an independent Brazilian director shooting a film in a studio.

Cidade de Deus

arquitectura da cidade-utopia: Brasília), um castanho-escuro que nos dá o tom certo para esta nostalgia latente de todos os personagens. E depois, há alguns planos aéreos do complexo habitacional muito bem filmados (parece que a cidade ficou deserta: isto é, ficou assustadora). Assim, a fotografia começa e acaba por ser a parte mais triste e profunda de *Águas Passadas*. Passado o susto inicial (Salles num filme de... *terror!*), compreende-se bem esta contradição latente: um projecto de estúdio liderado por um realizador independente e brasileiro.

Por outro lado (mas ajudando também no esquema), em *O Fiel Jardineiro* encontramos o mesmo pressuposto: sendo uma adaptação de um romance homónimo de John Le Carré, à partida, analisando apenas os nomes, parecia significar que o universo de realizador e escritor nada teriam a ver. Talvez por isso Meirelles tenha sido escolhido. E o filme não podia ser menos contraditório. A narrativa é uma tí-

O Fiel Jardineiro

O Fiel Jardineiro is based on the same assumption. As it is based on a novel by John Le Carré it seems as if the *Weltanschauung* of the director and the novelist have nothing in common. And here may lay the reason for having chosen Meirelles to shoot it. The film is highly contradictory. The plot is typical of Le Carré: a British diplomat has just heard about his wife's death, during their stay in Africa. Meirelles deals with two opposite levels: a conspiracy plot and, simultaneously, a documentary of Africa. He uses the technique of advertisement (the contrasting colour, the frenzy editing) that usually grants proximity and drama to the scenes (sometimes the scenes are out of focus to represent the ruin of the civilized world). This is a strange world (this could only be Africa seen by a foreigner), which is immediately different from what we get in *Cidade de Deus* (which is a more authentic world, in the sense that it is within the plot).

pica narrativa *Le Carré*: um diplomata inglês acaba de saber da morte da sua mulher, durante a estadia de ambos em África. O que parece resultar são dois níveis contrastantes: a forma como Meirelles filma uma narrativa de conspiração, dando, ao mesmo tempo, um lado documental de África. É rodado como um *spot* publicitário (a cor contrastada, a montagem frenética – que talvez seja mesmo demasiado frenética, tal é a ânsia de fazer cortes), o que por vezes dá proximidade e dramatismo às cenas (há alturas em que o realizador usa o desfoque, na exacta medida em que o mundo civilizado parece ruir a seus pés). Este é um mundo estranho (esta África de *O Fiel Jardineiro* só pode ser uma África de um estrangeiro), o que ressalta, de imediato, uma diferença com *Cidade de Deus* (que era muito mais autêntico, no sentido de estar *dentro* da narrativa).

E é aí que parece estar o confronto principal entre duas dimensões: a narrativa e a imagem. Mas esse confronto, até certo ponto, é positivo. É uma forma diferente (e aí a mais-valia de um cineasta brasileiro), de encarar uma narrativa padronizada (parece que o anteprojecto dos cineastas brasileiros se chama Steven Soderbergh, o cineasta mais visível deste *novo* cinema). Mas é também aí que reside o seu principal problema: este não é um filme dos realizadores, mas sim um filme que os realizadores filmaram (exactamente como se processa na publicidade). Há um mundo que separa o Brasil (o cenário de *Cidade de Deus* e *Central do Brasil*) de Londres e Nova Iorque (de onde vêm todas as personagens significativas destes filmes). Na sua diversidade e contradição, estes são filmes que começam a apontar alguns dos novos caminhos do cinema comercial. O exótico dos cineastas brasileiros parece ter “pegado”. ■

*This is where the main confrontation between the plot and the image lies, although it is a positive one. It's a different way of looking at a standardized plot (Steven Soderbergh, the well-known filmmaker of this new cinema, seems to be the model for the Brazilian directors). But this is also where we find the main failure: it's not a film by the director, but a film directed by him (exactly the way it works in advertising). There is a whole world separating Brazil (the scenery for *Cidade de Deus* and *Central do Brasil*) from London and New York (from where the main characters from these films stem). Using diversity and contradiction, these films start to point out new techniques of commercial cinema. The exotic features of the new Brazilian cinema seem to have stuck. ■*



Central do Brasil



Águas Passadas

Alice

de
by Marco Martins

Texto: Artur Guilherme de Carvalho

Tradução: Branca Sampaio

Num espaço urbano impessoal um homem caminha, mal se distinguindo sob os contornos de um fundo azul-escuro e cinzento. A chuva cai ininterrupta, monótona.

Neste espaço diluído de solidão escreve-se o desespero de um pai em busca da filha desaparecida. O seu empenho obsessivo leva-o desde a simples colocação de cartazes nos pára-brisas dos carros e nas montras das lojas até a montar uma pequena rede de vídeo-vigilância em onze locais distintos da cidade. A sua rotina diária consiste em substituir cassetes, levar o material filmado para casa e esperar que, no meio da passagem anónima de milhares de pessoas se esconda o passo da sua filha.

A man is walking along the streets of an impersonal city, and he can hardly be distinguished from the dark blue and grey environment. The rain is continually falling.

This lonesome place is the scenery for a desperate father looking for his missing daughter. He's so focused on finding her that he goes from simply sticking posters on windscreens and display windows, to implementing a full video spy-ware system across the city. His daily routine consists of picking up the videocassettes and watching the films carefully, in the hope of getting a glimpse of his child among the thousands of unknown passers-by.

O filme (exclusivamente sobre a ausência e os seus efeitos corrosivos) surpreende pela lucidez narrativa, pela sobriedade da montagem e pela contenção dos actores. Mais do que o desenvolvimento de um tema, a realização consiste num lento e asfixiante casulo que se vai construindo em torno do espectador, casulo esse sem princípio nem fim. Uma asfixia permanente. A morte, com toda a carga trágica e dolorosa que encerra, tem um fim, resolve-se no tempo. A ausência é permanente, deixa-nos suspensos entre a esperança e a paranóia de um pesadelo do qual nunca conseguimos acordar. A mãe não resiste e tenta o suicídio. Os actores não representam, deixando-se flutuar numa atmosfera de terror, amassados pelo fantasma do absurdo e da impossibilidade.

Baseado numa história verdadeira, *Alice* é um retrato dos nossos dias. Uma imagem onde as crianças desaparecem de forma inexplicável e onde parece que nem tudo é feito para as encontrar. Infelizmente uma situação que começa a ser demasiadamente rotineira nas nossas vidas. Atrás do desaparecimento de uma criança há uma família destruída, irremediavelmente perdida no seu sofrimento.

O desespero de *Alice* é a atmosfera e o pulsar impessoal da cidade escura, onde está sempre a chover, percorrida por um formigueiro permanente de gente anónima e solitária. Filme de emoções fortes, o estado de espírito sobrepõe-se a qualquer unidade de tempo ou narrativa, enchendo por completo todo o espaço fílmico, residindo aí toda a magia e toda a genialidade deste filme. Fabuloso, diria eu, tratando-se de uma obra de estreia do jovem realizador... 🎬

Alice (a film that deals exclusively with absence and its corrosive side effects) strikes us because of the verisimilar plot and the sober editing and cast. The director doesn't actually deal with a subject, what he does is weave a slow and asphyxiating web around the viewer - a never ending web and a permanent asphyxiation. The tragic and painful death has an end, one that is dealt with time. Absence is constant, leaving us between hope and paranoia of a nightmare from which we can never awake. Alice's mother tries suicide. The actors do not perform; they let themselves float in an atmosphere of terror, panic-stricken by the absurd and the impossible.

Based on a true story, Alice shows us the times we're living in: a time when children go strangely missing and when not everything is done to help find them. Unfortunately, this is a situation that keeps happening in our everyday lives. A missing child brings about devastation in a family and they remain completely lost in their deep sorrow.

Despair is displayed in the film through the impersonal dark city, through the permanent rain and through the thousands of lonely anonymous people walking around the streets. Alice arouses strong feelings in us. And it's those feelings that are responsible for the film sequence as well as for its whole magic and originality. I dare say it's a fabulous film, since it is the first from this young director... 🎬

Dois veteranos

Two Pros

Texto: Carlos Melo Ferreira

Tradução: Branca Sampaio

Sidney Pollack e André Téchiné contam-se atualmente entre os cineastas veteranos do cinema americano e do cinema francês, respectivamente, com prestígio mais sólido. Do primeiro estreou este ano *A Intérprete* (The Interpreter) de 2005, do segundo *Os Tempos Que Mudam* (Les Temps Qui Changent), de 2004.

Sabe-se como Pollack, um dos cineastas mais interessantes dos anos sessenta, tem feito poucos fil-

Sidney Pollack (USA) and André Téchiné (France) are two of the most renowned filmmakers of our times. Pollack released *The Interpreter* in 2005, and Téchiné released *Les Temps Qui Changent* in 2004.

Pollack is one of the best directors of the 60s, and although he has barely released any films in recent times (namely seven from 1980 to 2000), he continues to work as a film producer. *The Interpreter* recreates thrillers in its own way, much alike Hitchcock's *North by Northwest*. It is wide-



mes em tempos recentes (sete desde 1980 até ao final do século XX). Mas sabe-se também que ele não tem estado parado noutras actividades ligadas ao cinema, nomeadamente como produtor. O seu *A Intérprete* distingue-se por recriar com segurança o filme de *suspense* com um estilo próprio, que inclui a sacrossanta referência *hitchcockiana*, neste caso a *Intriga Internacional* (North by Northwest). Na verdade, sabe-se como Hitchcock teve que reconstituir em estúdio, e com particular felicidade, a sede das Nações Unidas, em Nova Iorque, para uma das sequências fulcrais do seu filme. Ora Sidney Pollack obteve, pela primeira vez autorização para filmar nas instalações da sede da ONU um filme que, no essencial, aí decorre.

Baseando-se num argumento sólido e utilizando dois grandes actores, Sean Penn e Nicole Kidman, em “piloto automático”, o cineasta cria um filme de *complot* com atentado no fim (outra referência a Hitchcock, desta vez a *O Homem Que Sabia Demais* (The man Who Knew Too Much), que teve duas versões, uma inglesa nos anos trinta, outra americana nos anos cinquenta) em que, com um estilo sóbrio e seguro, desenvolve a trama narrativa em paralelo com a relação entre os dois protagonistas, ele polícia, traumatizado pela muito recente morte da mulher, ela intérprete nas Nações Unidas com um passado ligado a África. O que penso merecer atenção neste filme é a organização da narrativa, que assume as ramificações necessárias sobre um tema de grande actualidade centrado num país africano imaginário mas bem imaginado, sobre as quais se desdobram as referências familiares da protagonista, juntamente com a alquimia que se cria entre os protagonistas sem que, com o suporte da planificação e da realização, isso aparente exigir muito dos actores.

Em tempos de banalização do *thriller* e do filme de conspiração (*et pour cause...*), *A Intérprete* recorda-nos como este tipo de filme foi dos que mais contribuíram para o prestígio do melhor cinema americano. Sidney Pollack tem, inclusivamente, filmes deste género na sua filmografia, como *Os Três Dias do Condor* (Three Days of the Con-

ly known that Hitchcock had to, in the studio, recreate the headquarters of the United Nations, in New York, for one of the key sequences of his film. However, and for the first time, Pollack was allowed to shoot a film in the UNO building.

Based on an impressive script and performed by two great actors, Sean Penn and Nicole Kidman, *The Interpreter* deals with intrigue and ends with assault (a reference to Hitchcock's *The Man Who Knew Too Much*, which had an English version in the 30s, and an American one in the 50s). The plot shows the relationship between the two leading characters: he plays a cop, emotionally disturbed by the recent death of his wife, and she plays a United Nations interpreter, whose past is connected with Africa. The plot takes place in a fictitious but well imagined African country, and is structured in such a way as to handle the complexity of a very up-to-date subject, interwoven with the interpreter's family references and the affinity that develops between the two main characters.

Thrillers have become common, but *The Interpreter* reminds us of how this kind of film has contributed to the reputation of American cinema. Sidney Pollack has directed other thrillers before, like *Three Days of the Condor* and *The Yakusa*, both in 1975, but in *The Interpreter* he gives his best and is successful. There are some great moments of terror, anguish and fear, but it is near the end that, with a splendid relentless *mise en scène*, everything suits the purpose.

Pollack has always been appreciated as a director, and his latest film proves he is one of the greatest in American cinema.





Sidney Pollack dirige Nicole Kidman em **A Intérprete**

dor) e *Yakusa*, ambos de 1975, e aqui não se poupa a esforços para fazer obra pessoal, o que, no caso dele, significa por regra singularmente acima da média. O filme tem momentos de terror excelentes, em que angústia e medo invadem o ecrã, mas é na sequência final, que todo o filme prepara, que tudo se conjuga e ganha sentido com base numa *mise en scène* impecável e implacável. Se o cineasta, com filmes melhores que outros como toda a gente, sempre foi alguém merecedor da nossa melhor atenção, o seu último filme confirma-o como um veterano de primeira linha dentro do cinema americano.

Diferente é o caso de *Os tempos que mudam*, de André Téchiné, cineasta apreciado nos anos setenta do século passado pelo seu não academismo. Depois de *Juncos Silvestres* (*Les Roseaux Sauvages*), de 1994, o prestígio do cineasta entrou em declínio e em perda dos favores da crítica, a meu ver imerecidamente. Ora o seu mais recente filme, em que junta um par mítico do cinema francês, Gérard Depardieu e Catherine Deneuve, lançado por François Truffaut em *O Último Metro* (*Le Dernier Métro*), de 1980, tem tudo, incluindo os actores, para agradar. Uma narrativa fantomática e vagamente *truffaldiana* (neste caso a referência é *A Mulher do Lado – La Femme d'à Côté*) que gira em volta da procura de uma segunda oportunidade para um amor passado, uma realização segura e evocativa, a criação de um clima obsessivo. A crítica, tanto em França como em Portugal, rendeu-se de novo a Téchiné.

Por mim, que prezo o cineasta e a maioria dos seus filmes, mesmo os menos considerados, julgo que paira sobre este *Os Tempos Que Mudam* um equívoco. O que resultava em *A Mulher do Lado* por ser

This is not the case of Les Temps qui Changent, by André Téchiné, a filmmaker admired in the 70s due to his non-engagement to academia.

After the release of Les Roseaux Sauvages (Wild Reeds), in 1994, his reputation and the favours of the critics have declined, and unjustly so. His latest film has everything to please, including the main actors, Gérard Depardieu and Catherine Deneuve, the legendary couple featured together for the first time in François Truffaut's Le Dernier Métro (The Last Metro) (1980). Les Temps qui Changent is a fictitious Truffaut-like plot (referring back to La Femme d'à Côté _ Woman Next Door) that deals with the quest for a second opportunity to live a love affair of the past. It is an evocative film that creates a climate of obsession. This time the critics, both in France and Portugal, have approved his work.

As for me, who am someone that appreciates Téchiné and most of his films, I think that Les Temps Qui Changent is overrated. Whereas La Femme d'à Côté is successful because everything happens by chance, in Les Temps Qui Changent Antoine, in Tangier, intentionally seeks for his lost and mythical Cécile, who is now married to a doctor and has a son. The main drawback in his film is the option for an excess of sentimentalism, rather than a balance between sentiment and nimbleness. I think this is the result of a huge self-compliance, of an enormous facileness, and of a great compromise with the audience's preferences, which can be proved by the obvious happy ending.

fruto do acaso ocorre neste filme por obediência a um propósito voluntário de Antoine, que busca em Tânger essa mítica e perdida Cécile, agora casada com um médico de quem tem um filho. Onde as coisas claudicam é no tom sentimentalão que o cineasta imprime ao seu filme, carregando as tintas em vez de, como noutros filmes, assumir uma fronteira delicada entre sentimentalismo e leveza. Com o maior respeito que André Téchiné me merece, o equívoco deste filme surge-me como resultado de uma enorme auto-complacência, de um grande facilismo, de uma enorme transigência com o gosto do público, o que um final descaradamente feliz acentua por não implicar uma escolha, antes impô-la.

Finalmente academicista, como vinha dizendo a crítica, o autor aproveita-se da narrativa e dos actores para fazer um filme de prestígio e para grandes audiências em prejuízo do rigor narrativo e fílmico que o caracteriza no seu melhor. Recuperado pela crítica, pelo público e pela distribuidora (valha-nos isso!) pelas razões menos nobilitantes, André Téchiné não deixa de ser, por causa deste filme, o grande cineasta que é, mas faz pairar uma sombra, a do *romance cor-de-rosa*, sobre a sua obra, que a meu ver era perfeitamente evitável e até agora tinha, melhor ou pior, habilmente evitado.

Embora se possam detectar continuidades temáticas e estéticas entre este *Os Tempos Que Mudam* e os filmes anteriores do autor, e não é isso que está em causa, o tom que ele imprime ao filme é que o torna deslocado, desfocado, no limite falhado. Tudo, como se costuma dizer, com as melhores intenções. A prova de que isto acontece poderá ser encontrada em que nunca vemos Antoine, só Gérard Depardieu, nunca vemos Cécile, só Catherine Deneuve. O que até se conforma com os intuitos do cineasta, mas faz o filme girar em pura perda.

E como não manifestar preferência, para terminar, pelo esboço de inverosímil com *mcguffin* de fora em *A Intérprete*, que o coloca do lado de Hitchcock, e desgosto pelo excesso de plausibilidade de ficção de *Os Tempos Que Mudam* contra o acaso implausível mas real, que o coloca contra Truffaut? ■

Téchiné has finally become engaged to academia, as the critics had long been warning about. He takes advantage of the plot and the actors in order to make a film for a big audience and disregards the quality of his usual filming. Although André Téchiné has regained the favours of the critics, of the public and (thank God!) of the distributor for the less dignifying reasons, he is still a great filmmaker. However, this film casts a shadow over his career that could easily have been avoided.

Although there are certain thematic and aesthetic links between all of his films, it is the way he handles Les Temps qui Changent that makes it a failure. Take, for instance, the fact that Antoine and Cécile are never there, only Gérard Depardieu and Catherine Deneuve are. In spite of this being Téchiné's aim, the film is harmed by it.

To sum up, I'd rather have the improbable Hitchcock-like fiction of The Interpreter, than the excess of plausibility of fiction of Les Temps qui Changent, which is opposed to Truffaut's improbable but real fiction of La Femme d'à Côté. ■



Catherine Deneuve e Gérard Depardieu em **Os tempos que mudam**



Quarteto Bergman

Bergman Quartet

Texto: Carlos Melo Ferreira

Tradução: Filipa Guerreiro

Arrumado por muitos como uma antiguidade, que terá encerrado carreira e obra cinematográfica com *Fanny e Alexandre*, de 1982, quando muito com *Depois do Ensaio*, de 1984, Ingmar Bergman regressou com *Saraband*, de 2003, Quem faz estas contas simplistas esquece não só os trabalhos que entretanto fez para a televisão como a escrita a que entretanto também se dedicou, nomeadamente os argumentos para cinema que vieram a se realizados por outros (por exemplo, *Infidelidade*, de Liv Ullmann, de 2000). Mas quem com estas contas arrumou o cineasta sueco fê-las também a partir do anúncio feito por ele próprio de que o filme de 1982 seria o seu último filme. No entanto, há que reconhecer que quem até ao início dos anos oitenta do século passado fez no cinema aquilo que Bergman fez estava no pleníssimo direito de dizer o que então disse, como agora estava no pleníssimo direito de o desdizer.

Embora Marianne (Liv Ullmann) e Johan (Erland Josephson) fossem os protagonistas de *Cenas da Vida Conjugal*, de 1974, igualmente, como *Saraband*, feito para a televisão, e que teve mesmo uma versão televisiva de seis episódios de sessenta minutos cada e uma versão mais curta para cinema, nada nos prova que o presente filme seja uma continuação do anterior, embora não só os nomes dos personagens como os actores sugiram uma qualquer ligação (mas este filme liga-se, no fim de contas, com toda a obra do autor).

Marianne, que faz para o espectador o prólogo e o epílogo com base em fotografias da família, vai visitar Johan, com quem foi casada, muitos anos depois, no seu retiro no campo. Um filho dele, Henrik (Börje Ahlstedt), e a filha deste, Karin (Julia Dufvenius), cuja mãe, Anna, morreu dois anos antes, vivem nas proximidades. Ora vai ser entre estes quatro personagens que o filme se desenrola, com a constante recordação de Anna e o encontro no epílogo de Marianne com Martha, a filha catatónica, que se revela fundamental. Ingmar Bergman constrói as nove cenas do filme com base nos encontros entre esses quatro personagens, segundo as combinatórias possíveis entre eles. Assim, do encontro inicial ao encontro final do antigo casal, percorremos as relações de cada um dos dois com os mais novos: de Johan

Put aside by many people as an antiquity who closed his cinematographic work and career with *Fanny and Alexander*, 1982, at most with *After the Rehearsal*, 1984, Ingmar Bergman returned with *Saraband*, 2003. Those who make this simplistic accounts forget, not only the TV works that meanwhile he has done, but the writing to which he has also devoted himself, namely the cinema arguments which were later directed by others (for instance, *Liv Ullmann's Faithless*, 2000). But those who put him aside with this accounts did it also based in the announcement himself made that the 1982 film would be his last. However, we must admit that who, until the beginning of 80's of the last century, did for cinema what Bergman did was in the full right to say what he said as now he was in the full right to take it back.

Even though *Marianne* (Liv Ullmann) and *John* (Erland Josephson) were the protagonists of *Scenes from a Marriage* (1974) as well as in *Saraband*, made for TV, which even has a six episode TV version of sixty minutes each, nothing proves that this film is a continuation of the previous one. Even if the actors as the character's names suggest some kind of connection (but what this film reflects after all is the author's work).

Marianne, who makes to the viewer the prologue and the epilogue based on family photos, will visit *Johan*, to whom she was married, many years later, in his contry resort. A son of his, *Henrik* (Börje Ahlstedt) and his daughter *Karin* (Julia Dufvenius), whose mother, *Anna*, died two years ago, live nearby. The action will take place between these four characters, with *Anna's* constant memory and *Martha's*, the catatonic encounter with *Marianne* in the epilogue, which proves to be fundamental. Ingmar Bergman builds the nine scenes of the film based on the encounters between those four characters, according to the possible combinatories between them. Thus, from the



Liv Ullmann e Erland Josephson

com o filho, que despreza e que acabará por tentar o suicídio; de Johan com a neta, de quem gosta muito; de Henrik com a filha, que ama; de Marianne com Karin; de Marianne com Henrik, sendo que os encontros entre pai e filha e entre as duas mulheres se repetem.

A ordem de cada uma das cenas não é, obviamente, arbitrária, e propicia que acompanhem a tentativa de autonomização de Karin; a tentativa frustrada de autonomização de Henrik em relação ao pai e de definição sua do futuro da filha; a aproximação entre Karin e Marianne, muito centrada na mãe da primeira (na segunda cena entre ambas presente através de uma carta, escrita ao marido do hospital); o esboço de aproximação entre Marianne e Henrik, na igreja, em cujo final ela fica só com Deus e com a sua fé (a imagem d'Ele); as incidências flutuantes do reencontro de Marianne com Johan.

Na obra de Bergman há duas constantes, entre muitas outras, que não se excluem mutuamente, embora uma prevaleça em certos filmes, a outra predomine noutros, mas que por vezes se juntam: a figura de Deus e a música. Em *Saraband* elas estão ambas presentes, em Henrik e Karin a música, em Marianne e Johan as alusões a Deus e a sugestão musical, em tom de apaziguamento (ainda não) final (ela tem 63 anos, ele 86). Além destas, duas outras constantes atravessam também a obra do cineasta: os actores e, em especial, as actrizes, e o grande-plano. Não tenho dúvidas de que este filme, de um erotismo por vezes surpreendente entre pai e filha, entre avô e neta, traça dos mais perfeitos, porque completos, retratos femininos da obra do autor, ligando gerações diferentes, relações diferentes, problemáticas diferentes, presente, passado e futuro, e procede a uma das mais sublimes utilizações do grande-plano não só na obra dele como em toda a história do cinema.

Claro que há outras constantes na obra de Bergman, como o casal, pais e filhos, que aqui estão presentes também, mas se para aquelas chamei em especial a atenção foi porque, para além de alguns filmes iniciais que não esqueço, de *Sonata de Outono*, de 1978, e do caso especial de *A Flauta Mágica*, de 1975, este é o filme em que a criação musical, via interpretação instrumental, está presente na obra dele, e por-



first to the last old couple's encounter, we go through the relationships each of them has with the younger ones: Johan with the son he despises who will end up trying suicide; Johan with his beloved granddaughter; Henrik with his beloved daughter; Marianne with Karin; Marianne with Henrik. The encounters between father and daughter and between the two women repeat.

The order of the scenes isn't, obviously, arbitrary, and allows us to follow Karin's autonomization; Henrik's autonomization frustrated try towards his father and also to define his daughter's future; the approximation between Karin and Marianne, much too centered in Karin's mother (present in the second scene between them through a letter written to her husband at the hospital); the first approach between Marianne and Henrik, at the church, where in the end she stays alone with God and her faith (His image); the floating incidences of Marianne and Johan's encounter.

*In Bergman's work there are two constants, among many others, which don't mutually exclude each other, even though there's one prevailing over the other in certain films, with others it's quite the opposite. But sometimes they join: the figure of God and music. In *Saraband* they are both present, in Henrik and Karin, the music; in Marianne and Johan, the alusions to God and the musical suggestion, with a tone of a (not yet) final pacification (she is 63, he is 86). Adding to these, there are other two constants that also get through the cinematographer's work: the actors, specially the actresses, and the grand-close. I have no doubts this film, sometimes with an amazing erotism between father and daughter, grandfather and granddaughter, draws one of the most perfect, as complete, feminine portraits of this author's work, connecting different generations, different pro-*

que este é o filme em que, também por causa da música (J. S. Bach, obviamente, mas também Anton Bruckner, Johannes Brahms, Alban Berg e Paul Hindemith), a presença de Deus é mais clara e naturalmente aceita (e a referência a Soren Kierkegaard corroborado), embora surja como um derivado e não como um (o) problema central, como sucedera na trilogia formada por *Em Busca da Verdade* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963), que fora dos pontos mais altos da obra do cineasta. Em qualquer caso, e pelo menos em *Saraband*, Deus é um ponto de chegada para alguns, não um ponto de partida, o que é perfeitamente consistente com a obra anterior do autor. E porque os actores e (especialmente) as atrizes (e não os esqueço a eles, não), os personagens masculinos e (especialmente) os personagens femininos (contando a ausente e a doente) são fabulosos e o uso do grande-plano superlativo, ele, grande-plano, que é para o cineasta, de há muito, o traço distintivo do cinema.

E há também o uso do “fora-de-campo”, em que Bergman neste filme se excede, não só (embora seja muito importante) na famosa sequência na floresta (morte e ressurreição, como já foi referido pela crítica mais esclarecida), durante o *flash-back* de Karin, mas do prólogo ao epílogo (por exemplo, quem está do quarto lado, o lado da câmara, no início e no fim?) e durante as nove cenas, ao ponto de podermos dizer que *Saraband* está para Ingmar Bergman como *Gertrud* (1964) esteve para Carl Th. Dreyer também por este motivo, para além de todos os outros, temáticos, que me surgem como evidentes. ■

Julia Dufvenius



blems, different relationships, present, past and future, and proceeds to one of the most impressive grand-close uses, not only in his work as in all cinema history.

Surely there are other constants in Bergman's work, as the couple, parents and children, who are also present here, but I mentioned those particular ones because, besides some specific initial films I don't forget, Autumn Sonata, 1978, and the special case of Magic Flute, 1975, this is the film where musical creation, through instrumental interpretation, shows in his work, and because this is the film where, also due to music (J. S. Bach, obviously, but also Anton Bruckner, Johannes Brahms, Alban Berg and Paul Hindemith) God's presence is clearer and naturally accepted (and the reference to Soren Kierkegaard confirms it), even though it appears as a derived and not as the central problem as had happened in the trilogy formed by Through a Glass, Darkly (1961), Winter Light (1962) and Silence (1963) which was one of the best moments in this cinematographer's career. Anyway, at least in Saraband, God is, to some people, a point of arrival and not a point of departure, which is perfectly consistent with the author's previous work. And because the actors (specially) the actresses (I really don't forget the men), the male characters and (specially) the female characters are wonderful and the grand-close use is superlative; that grand-close, which is to the cinematographer, from long ago, the cinema distinctive feature.

And there is also the "offside", where Bergman exceeds himself in this film, not only (although very important) in the famous forest sequence (death and resurrection, as it was already referred by the critique), during Karin's flash-back, but from the prologue to the epilogue (for instance, who is in the fourth side, the side of the

camera, at the beginning and at the end?) and during the nine scenes, in a way we can say Saraband is to Ingrid Bergman as Gertrud (1964) was to Carl Th. Dreyer by the same reason, besides all the thematic ones which seem self-evident to me. ■

O gosto da decadência

A taste for decadence

Texto: Carlos Melo Ferreira

Tradução: Branca Sampaio

Tsai Ming-Liang é um desses cineastas orientais, no caso de Taiwan, que têm muito para dizer em filmes, os quais raramente chegam até nós. Neste caso tem-nos valido, mais uma vez, a *Cinematca Portuguesa*, que desde 2001 nos tem permitido ficarmos a conhecer todos os seus ainda escassos filmes (a sua primeira longa-metragem data de 1992), o que nos permite afirmar que ele é, sem dúvida, um mestre, um novo mestre, do tratamento do tempo no cinema, como o seu mais recente filme, *Adeus Dragon Inn* (Goodbye, Dragon Inn), de 2003, cabalmente confirma.

O tema é conhecido: os últimos dias de uma antiga e vasta sala de cinema. Por aí passaram Peter Bogdanovich – *A Última Sessão* (The Last Picture Show) de 1971 – ou Giuseppe Tornatore – *Cinema Paraíso* (Nuovo Cinema Paradiso), de 1989 –, mas isso não impede que vejamos neste filme, como que pela primeira vez, o fim de uma época e, com ele, o fim de um certo tipo de filmes (neste caso, de *kung-fu*). Na verdade, Tsai Ming-Liang transforma o seu filme num belíssimo momento de cinema, nostálgico, é certo, decadente, é verdade, mas daí retira os melhores resultados. Ora vejamos.

O filme que está a ser projectado na sala em causa, *Dragon Inn*, um filme de *kung-fu* tradicional, é praticamente a única fonte sonora deste filme. São os seus diálogos que nós ouvimos a maior parte do tempo, não os dos escassos e silenciosos frequentadores da sala, sejam eles cinéfilos ou não – mas atenção às escassíssimas falas deles. E então é toda a arte da câmara de Tsai Ming-Liang, os longos *travellings* pelos corredores e pela sala, que como que revestem uma função temporal: a de fixar naquele derradeiro momento toda a história daquela sala, toda a história dos filmes e dos espectadores que por ela passaram. Fixar o que já lá não está através da filmagem do que lá está agora: o vazio, a decadência que pre-

From Taiwan, Tsai Ming-Liang is an Oriental filmmaker who has a lot to share via his movies, which we seldom get the chance to see. In this respect, the *Cinematca Portuguesa* is to be praised for, since 2001, it has given us the opportunity to see all his films (he directed his first feature film in 1992). Moreover, we can argue that he is, undoubtedly, an expert at using time in his films, as can be proved by his latest film, *Goodbye, Dragon Inn* (2003).

It deals with a well-known subject: the last days of an old and huge cinema room. Although Peter Bogdanovich (The Last Picture Show, 1971) and Giuseppe Tornatore (Nuovo Cinema Paradiso, 1989) have dealt with this theme before, Goodbye, Dragon Inn treats the end of an era and, consequently, the end of kung-fu films masterly. Tsai Ming-Liang has made an amazing film, bringing out the best in it through the weaving of nostalgic and decadent moments. Let's see how he achieves this.

The sound source of this film is simply a traditional kung-fu film, Dragon Inn, that is being shown at the cinema room. Mostly we listen to its dialogues and not to those from the scarce and silent audience – but beware their rare statements. That's when Tsai Ming-Liang shows the way he masters the camera: the long voyages around the room play a part in time effect – they are meant to capture the whole history of that room, of all the films that have been shown there and of all the audience that have been there. The past is captured by shooting the present: i.e., the void and the decadence that anticipates the end.

The scarce characters play a double part: they play their own dazed selves, and they represent those that have been there before and only phantom-like subsist.

Goodbye, Dragon Inn shows a taste for decadence as well as a huge love for cinema. It also displays Tsai Ming-Liang's technical knowledge, for instance, he uses long timed sequences, as Orson Welles or Alain Resnais





cede o fim. As escassas personagens deste filme valem por si próprias, como que assombradas no presente, e valem por quem representam, quem ali esteve e agora só fantomaticamente aí subsiste.

Há alguma coisa de gosto pela decadência neste *Adeus Dragon Inn*, mas há igualmente um imenso amor pelo cinema e um enorme saber na composição visual (e sonora) do filme, com os seus longos planos-sequência temporalizados, como em Orson Welles ou em Alain Resnais. Exactamente aqui queria chegar: Tsai Ming-Liang é um dos maiores cineastas actuais porque, fiel a uma temática e a um estilo próprios, mantém pontos de contacto com algum do melhor cinema e alguns dos melhores cineastas de todos os tempos.

Ao filmar a morte de um cinema, ele reinventa o cinema em imagens e em sons para quem quiser ver o seu filme, lento e desesperado, mas pelo qual passam alguns dos melhores momentos de cinema a que nos foi dado assistir nos últimos tempos. O que quererá, no mínimo, dizer que, ao filmar a morte do cinema, o cineasta o mantém vivo e prolonga pelos melhores e mais cinematográficos motivos: ao filmar um cinema praticamente deserto ele reinventa a arte cinematográfica no seu melhor, como que para nos assegurar e tranquilizar sobre o futuro dela. O que faz sem a menor cedência, sem a menor transigência a um gosto comum e vulgar, o que diz bem do mérito absoluto deste filme. ■

did. What I mean is, Tsai Ming-Liang is one the best directors of our time because besides handling his own thematic and stylistic devices, he also establishes a connection with some of the best films and best filmmakers of all times.

*By shooting the death of a cinema room, cinema is reinvented in images and sounds in *Dragon Inn*, a slow and desperate movie, but one of the best in the history of cinematography. By shooting the death of cinema, Tsai Ming-Liang keeps it alive. By shooting an almost empty cinema room he recreates the best of cinematographic art, thus we are reassured of its survival. And he does so, without giving in to a vulgar and ordinary taste, which shows the quality of his cinematographic work. ■*



Tsai Ming-Liang

Gaijin

Ama-me como sou
Love me the way I am

Texto: Ana Paula Margarido de Azevedo

Tradução: Branca Sampaio

Da história da imigração entre o Brasil e o Japão ainda faltam muitos capítulos por concluir. Ao filmar *Gaijin – Ama-me como sou*, a realizadora Tizuka Yamazaki apenas faz contar um deles.

Em *Gaijin2*, Tizuka retoma a história de Titoe (Kyoko Tsukamoto), cuja trajetória é mostrada em *Gaijin – Caminhos da Liberdade*, longa que a consagrou na década de 80. A batyan (avó) Titoe, mãe de Shinobu, chegou ao Brasil em 1908, início da imigração japonesa naquele país, a fim de enriquecer e retornar à terra do sol nascente cinco anos mais tarde, o que não acontece. A família dela vai sofrer os reveses das diferenças culturais.

Após a crise que atingiu o Brasil, na década de 90, com o Plano Collor, Gabriel, marido de Yoko, interpretado pelo cubano Jorge Perugorria, segue para o Japão, em busca de trabalho.

Filho de agricultores também decadentes por conta de uma forte geada que abalou os negócios da família, ele vai tentar recuperar o que perdeu com o confisco efetivado pelo governo brasileiro na época, mas é surpreendido com o terremoto que devastou Kobe, em 1995.

Com a notícia de seu suposto desaparecimento, Maria (Tamlyn Tomita), segue com sua filha Yoko



The history of Japanese immigration to Brazil is far from complete. *Gaijin – Ama-me como sou*, by Tizuka Yamazaki, is just a chapter of that long untold history.

Gaijin2 (meaning “foreigner”) gets back to the story of Titoe (Kyoko Tsukamoto), whose path had been described in *Gaijin – Caminhos da Liberdade* (*Gaijin - Roads to Freedom*), Tizuka’s greatest feature film of the 80s. Titoe’s batyan (grandmother), Shinobu’s mother, arrived in Brazil in 1908, when Japanese immigration began, to make lots of money and return to her homeland five years later, which she never did. Her family will suffer the misfortunes of cultural differences.

After the Collorgate scandal that stoke Brazil in the 90s, Gabriel, Yoko’s husband, played by the Cuban Jorge Perugorria, heads to Japan looking for work.

He’s the son of farmers that went bankrupt because of a sharp frost. He will try to regain the property the government confiscated, but he’s overcome by the earthquake that devastated Kobe in 1995.

Maria (Tamlyn Tomita) flies with Yoko (Lissa Diniz) to Japan looking for Gabriel, who is supposedly missing. This is the plot of *Gaijin1*, which won Tizuka four kikitos at the Gramado Festival 2005 (RS): Best Feature Film, Best Director, Best Supporting Actress and Best Music.

Gaijin2 chronicles the saga of the *dekasseguis* (Bra-

(Lissa Diniz) para o Japão à procura do marido desta, o que dá o mote ao filme premiado com quatro kikitos na edição 2005 do Festival de Gramado (RS): melhor filme, melhor direção, melhor atriz coadjuvante e melhor música.

O segundo *Gaijin* (estrangeiro, em português) mostra a saga de imigrantes brasileiros – os chamados *dekasseguis* – trabalhando no Japão e tenta dimensionar a relação cultural entre naturais dos dois países por meio de mais uma história de amor.

Shinobu segue a tradição japonesa ao casar-se com um compatriota e não concorda com o casamento da filha, Maria, com Gabriel. Também ela regressa ao Japão para trabalhar como *dekassegui* e ajudar sua família a contornar as dificuldades financeiras.

O filme revela-se paradoxal. *Gaijin2* é complexo sem ser, entretanto, pretensioso. Para a imprensa brasileira, a continuação de *Caminhos da Liberdade* não chega a ser uma obra de arte, embora premiado. As personagens, conforme a crítica, são pouco densas e o espectador, mesmo o mais astuto, apercebe-se assistindo uma mini-série global – daquelas de “veja amanhã cenas do próximo capítulo”, apesar de ter sido lançado 25 anos após o primeiro.

Para além de alguns problemas de áudio, também diagnosticados pela crítica brasileira, o elenco, no entanto, tem boas interpretações.

A realizadora Tizuka Yamazaki teria sido mais convincente no primeiro filme, que conquistou 43 prêmios nacionais e internacionais, ente eles cinco kikitos? Não é o caso. A própria Tizuka diz que não quis fazer um filme intimista.

“Eu podia ter mudado, fazer um filme intimista. Mas o épico foi o que nos propusemos a fazer.”

O drama de 130 minutos exigiu a locação em várias cidades brasileiras do norte do Paraná, Minas Gerais e Tocantins, além da cidade japonesa de Kobe e custou 10,6 milhões de reais. O filme está em cartaz no Brasil desde o início de setembro. Sua estréia acontece num momento em que o Brasil se esforça para que os cerca de 270 mil nipo-brasileiros que trabalham no Japão tenham melhores condições de vida. Até que o longa-metragem chegue a Portugal, o consolo é passar uma vista d’olhos em cenas disponíveis no site oficial do longa: <http://www.gaijin2.com.br>.

zilian immigrants) who work in Japan, and tries to interpret the cultural links between the natives of both countries by means of a love story.

Shinobu follows the Japanese tradition and marries a compatriot; she therefore doesn't approve of Maria's marriage to Gabriel. She also goes back to Japan to work as a dekassegui to help her family overcome their financial problems.

The film is nonetheless paradoxical. It is complex but not pretentious. Although Gaijin2 was a prize-winning film, the Brazilian press doesn't think of it as a masterpiece. The critics state that the characters lack consistency, and even the sharpest audience feel they're watching a mini-series – in spite of the 25 years permeating both films.

There are some audio failures, as noticed by the press, but the cast does a good job.

Could Tizuka Yamazaki have been more convincing in her first film, which was awarded 43 national and international prizes, among them five kikitos? That's not it. Tizuka herself says she didn't want to make an inward film.

“I could've changed it and made an inward film, but we had set our minds on making an epic.”

The 130-minute-long film was shot in several cities from northern Paraná, Minas Gerais and Tocantins, as well as Kobe (Japan), and cost 10.6 million Brazilian reais. The film is on at cinemas since the beginning of September. It was released at a time when Brazil is striving to help the 270 thousand Nipo-Brazilians who work in Japan have better living conditions. While Gaijin2 isn't released in Portugal, you better watch the trailer available at the official site: www.gaijin2.com.br.

This is the interview granted by Tizuka Yamazaki.

You have worked with great directors, like Glauber Rocha. How do you feel about the Brazilian press labelling your film as a mini-series and the characters as lacking consistency?

That's what only a few critics say. They can't make the



Leia, a seguir, entrevista com a realizadora Tizuka Yamazaki.

Trabalhou com grandes cineastas, como Glauber Rocha. Como reage às críticas da imprensa brasileira de que o filme tem estigma de mini-série e os personagens são pouco densos?

Isso é o que dizem alguns poucos críticos. Não sabem diferenciar uma mini-série de TV para o cinema. Se as personagens são pouco densas, a platéia não sairia das salas emocionada e agradecida por eu ter feito o filme. Não compactuo com os críticos que sequer sabem o que é cinema. Nunca puseram os pés num *set* de filmagem.

Quando finalizou *Gaijin – Caminhos da Liberdade*, já tinha em mente uma continuidade?

Na época eu pensava em uma trilogia. O primeiro, a chegada dos imigrantes no começo do séc. XX que foi o *Gaijin – Caminhos da Liberdade*, o segundo filme seria sobre a segunda Guerra Mundial com a história dos imigrantes dos países do eixo – Japão, Alemanha e Itália – e a segregação no Brasil e o terceiro da trilogia seria os descendentes no Brasil contemporâneo. Mas tendo fisionomia japonesa eu não queria correr o risco de virar a “cineasta japonesa especialista em assuntos japoneses”. Esqueci o projeto e fui fazer outros filmes.

Só em 1996, chamada por Kyoko Tsukamoto, a atriz do primeiro *Gaijin*, fui ao Japão conhecer as cidades industriais alimentadas pelos trabalhadores temporários chamados *dekasseguis*. A sua maioria era composta de brasileiros, descendentes de japoneses, que acuados com a péssima situação econômica brasileira dos anos 90, foram ao Japão em busca de condições melhores de trabalho e sobrevivência.

Como foi a concepção de *Gaijin2*?

Gaijin – Ama-me como sou nasceu desta viagem ao Japão. Voltei com a intenção de fazer um filme sobre estes brasileiros que estavam enviando ao Brasil 2 bilhões e meio de dólares, decorrentes da poupança que faziam. No decorrer da realização do roteiro, fui percebendo a necessidade de abordar assuntos do passado, na tentativa de esclarecer a verdadeira ra-



Tizuka Yamazaki

difference between a TV mini-series and a movie. If the characters lacked consistency, the audience wouldn't feel moved and grateful for this film. I don't accept the criticism from those who don't even know what cinema is. They have never stepped into a filming set.

After releasing *Gaijin1*, did you already have a sequel in mind?

*At the time I was thinking of a trilogy. The first one – the arrival of the immigrants at the beginning of the 19th century (*Gaijin1*); the second one – the story of the immigrants from Japan, Germany and Italy during the Second World War and their segregation in Brazil; the third one – the story of their offspring in contemporary Brazil. But as I am a Nipo-Brazilian, I didn't want to take the risk of becoming the “Japanese director acquainted with Japanese affairs”, so I dropped the project and made other films.*

*In 1996 Kyoko Tsukamoto, the leading actress in *Gaijin1*, invited me to go to Japan and visit the industrial cities that thrived on the *dekasseguis* – the temporary labourers. Most of them were Brazilians, descendants from Japanese immigrants, who had suffered the consequences of the Brazilian economic crisis of the 90s and decided to go to Japan hoping to improve their working and living conditions.*

How did you come up with *Gaijin2*?

*This visit to Japan was the origin to *Gaijin2*. I came back willing to make a film about these Brazilians that were sending 2.5 billion dollars from their savings. As the film was being directed, I realised there was a need of handling some issues related to the past so that their true motivation for emigrating could be understood.*

*This film dealing with 100 years of the history of Brazil is directed according to Japanese descendants perspective. While *Gaijin1* is a male epic dealing with war and blood, *Gaijin2* is a female epic that deals with peace, union and life.*

ção da emigração destes brasileiros.

Foi assim que nasceu o épico de 100 anos de história do Brasil a partir de uma visão dos descendentes de japoneses no país. Ao contrário do épico masculino que trata de guerra e sangue, *Gaijin* – Ama-me como sou é um épico feminino, que fala de paz, união, vida.

A escolha de atores estrangeiros, como Perugorria, foi intencional?

Em princípio eu queria um ator brasileiro. Os atores protagonistas desta faixa etária estavam ocupados com novelas e outros filmes. Sendo assim, como eu precisava de um latino, fui buscar um que fosse mais próximo do espírito brasileiro. Um cubano! Jorge Perugorria, que eu conhecia de filmes como *Guantanamera*, *Morango e Chocolate*, foi um presente para o filme. A Tamlyn Tomita, atriz de filmes como *Come See the Paradise*, do Alan Parker, ou *A Mulher Prometida* e *Karate Kid II*, foi a melhor opção para o papel, já que temos aqui poucos atores profissionais.

Did you intentionally choose foreign actors, like Perugorria?

*At the beginning I wanted a Brazilian actor but the actors belonging to this age group were shooting soap operas and other films. So, as I needed a Latin American, I looked for someone who was closer to the Brazilian spirit: a Cuban! I already knew Jorge Perugorria from films like *Guantanamera* and *Morango e Chocolate*, and he was a real find. Tamlyn Tomita, who featured in *Come See the Paradise*, by Alan Parker, or *The Picture Bride* and *Karate Kid II*, proved to be the best choice for the leading female role, since there is a lack of professional actors in Brazil.*

Was it easier to direct *Gaijin2* than *Gaijin1*?

**Gaijin1* was my first feature film, and I had to face all the obstacles that any debut director faces. The plot was very simple: it handled the problem of the Japanese arriving in Brazil, in the beginning of the 20th century, to work in coffee plantations. They did slave work and dreamed of going back home. *Gaijin2* shows the complex emotions of their offspring who live in-between two different cultures. What is good for a Brazilian isn't necessarily good for a Japanese. The Japanese offspring learnt to get adapted and, despite the pressure to make them believe they're Japanese, they are typical Westerners. The *dekasegui* have had a deep impact on this revelation.*

Were you expecting to be awarded in Gramado Festival? What's the difference between



Foi mais fácil a realização de “Ama-me como sou” que “Caminhos da Liberdade”?

Gaijin – *Caminhos da Liberdade* foi meu primeiro filme, portanto, tive as dificuldades de quem está estreando como diretora. O assunto era muito simples. Tratava-se do impacto de japoneses chegando ao Brasil do começo do séc. XX para trabalhar nos cafezais praticamente como escravos, com o sonho de voltar em cinco anos à sua terra natal. O *Gaijin – Ama-me como sou* apresenta a complexidade das emoções dos descendentes que vivem na linha cruzada de duas culturas de valores opostos. Tudo que é bom para o brasileiro não é considerado bom para o japonês. Entre esse fogo cruzado, os descendentes japoneses vão se adaptando, se miscigenando e, apesar de serem educados para acreditar que são japoneses, se descobrem muito ocidentais. O Japão, neste evento *dekassegui*, contribuiu profundamente para esta revelação.



Ficou surpresa com a premiação em Gramado? Qual a reação entre vencer em 2005 e vencer em 80 o Festival, já que o Brasil vive época histórica distinta, não mais sob o regime militar?

Pela composição do jurado achamos que não ganharíamos, por isso tivemos a surpresa agradável. Como o primeiro prêmio a gente nunca esquece, o segundo veio sem tanto impacto. De qualquer forma, ele também está sendo muito querido!

Já tem em mente o próximo filme? Para quando será lançado?

Estamos começando a captação do filme *Ave Caruana*, que trata da vida de uma pajé da Ilha do Marajó, chamada Zeneida Lima. É grande conhecedora dos mistérios da floresta amazônica, da cura através de ervas e energias da lua, das água, dos minerais.

Quando Gaijin2 estará disponível em Portugal?

Espero imensamente que os portugueses possam ter acesso ao filme brevemente! 🍷

winning the prize in 2005 and 1980, since Brazil is no longer living under a military regime?

We weren't expecting a prize because of the members of the jury; therefore it was a nice surprise. The first time we are awarded is unforgettable, so this second prize didn't quite have the same impact. Nonetheless, we were really pleased by it.

Are you already planning a new film? When will it come out?

*We're starting a new film, *Ave Caruana*, which deals with the life of a pajé named Zeneida Lima, who lives at Marajó Island. She masters the mysteries of the Amazon forest, the cure through herbs and the energy from the moon, the water and minerals.*

When will Gaijin2 be released in Portugal?

I sincerely hope that the film will be released as soon as possible in Portugal! 🍷

Waverley



Cashback



Der Beste



FIKE 2005

O Cinema de curta duração volta a Évora
Short Film Festival back in Évora

Filipe Lopes

Tradução: Branca Sampaio

Uma vez mais o Páteo do Cinema (SOIR Joaquim António de Aguiar) e o Cineclube da Universidade de Évora estão de parabéns. O FIKE 2005 foi um sucesso.

A quinta edição do FIKE – Festival Internacional de Curtas-metragens de Évora – que decorreu entre os dias 18 e 26 de Novembro de 2005 na capital do Alto Alentejo, teve, como já começa a ser um hábito anual, uma das melhores programações de curtas-metragens de todas as que foram mostradas ao público português no ano transacto. Parece-me redundante dizer que se puderam ver filmes para todos os gostos, porque com os oito dias de competição decorridos e a mais de uma centena de filmes projectados em sessões competitivas, era natural que assim fosse. No entanto, gostaria de destacar, além da programação propriamente dita, alguns momentos:

- Na sexta-feira, dia 18, correspondente à abertura oficial, o Auditório Soror Mariana vestiu-se de gala para receber a primeira projecção em Portugal de “The Fifth Step”, ficção rodada inteiramente nesta cidade e que mobilizou larguíssimas dezenas de habitantes locais (e não só) para que fosse possível que o projecto homónimo, de três alunas – Donna Mabey, Josephine Reynolds e Mariana Conde – do *International Film School of Wales* (do País de Gales, como se nota pelo nome da escola), se transformasse em mais do que isso. O resultado final, com cerca de dezoito minutos, bons movimentos de câmara, uma bastante razoável fotografia e uma óptima montagem, é, de facto, muito interessante e mereceu uma prolongada ovação de uma sala completamente lotada, reacção a que não deve ser alheio, também, o facto de muitos dos que nele colaboraram se encontrarem na sala.

- A estreia absoluta em Portugal, na segunda-feira, dia 21, do magnífico documentário *Sisters in Law*, de Florence Ayisi e Kim Loginoto, que aborda, dizendo de uma forma simplista, a problemática da violência doméstica nos Camarões e que foi vencedor do Prémio *Art et Essai* e Menção Especial EUROPA CINEMA no Festival de Cannes 2005.

- De segunda a sexta-feira, entre as 9h30-17h30, desenrolaram-se vários *workshops* para crianças, nos quais Henrique Espírito Santo, um dos mais antigos e profícuos produtores do cinema português de sempre, explicou às crianças “Como se faz um filme”, dedicando tempo e espaço para exemplificar o que fazem as mais significativas profissões ligadas à feitura de um filme, assumindo cada uma dessas crianças um papel activo e participante na exemplificação. As crianças adoraram a experiência e o prestigiado formador vê-se que está no cinema, hoje, como sempre – com paixão.

- Durante a semana foram realizadas várias mostras, com natural destaque para a Mostra de Animação Por-

FIKE 2005 was a big success and Páteo do Cinema (SOIR Joaquim António de Aguiar) and the University of Évora Film Society did a great job once again.

FIKE 2005 – the fifth edition of Évora International Short Film Festival – which took place from 18th to 26th November in Évora, has had one of the best lists of selected short films of the previous year. During a week over a hundred films were screened in this short film festival which gave us the opportunity to watch a great variety of films. Nevertheless, I’d like to stress some key moments of this festival.

- On Friday, November 18th, the festival opening session was held at the Soror Mariana Auditorium where “The Fifth Step” was for the first time screened in Portugal. It was shot in Évora and dozens of citizens played a part in it and this way helped materialize Donna Mabey’s, Josephine Reynolds’ and Mariana Conde’s project, the three of them students at the International Film School of Wales. The 18-minute-long film uses pleasant travellings, and has a nice photography and an excellent editing. It deserved the enthusiastic applause of the full house audience.

- On Monday, November 21st, took place the first night of the brilliant documentary *Sisters in Law*, by Florence Ayisi and Kim Loginoto. It handles the issue of domestic violence in Cameroon and won the prize *Art et Essai* and *Special Mention EUROPE CINEMA* at the Cannes Film Festival 2005.



The Fifth Step



Sisters in Law

tuguesa, na qual se puderam ver alguns projectos de cursos/disciplinas de animação (CITEN/Fundação Calouste Gulbenkian e ESAD/Caldas da Rainha) da responsabilidade de Fernando Galrito, que também apresentou alguns trabalhos da sua produtora, a Ânimo Leve. Mas houve espaço para curtas-metragens galegas, da *New York Film Academy* (delegação de Londres) e do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, de Itália.

•Aproveitando a presença de David Pope (director pedagógico da *New York Film Academy* do Reino Unido) no júri do FIKE, o sábado, dia 26, contou com uma extraordinária e muito participada “Master Class” dada pelo próprio e intitulada “Training and Professional Development for Directors”. Com um discurso fácil, que rapidamente cativou a audiência, Pope conduziu uma sessão que seria digna de um local como a Aula Magna, por exemplo, com esta completamente lotada, o que só me levou a lamentar que a mesma não se tivesse realizado numa sala muito maior, na qual coubesse muito mais gente.

Quanto aos filmes que passaram em competição e, apesar de 2005 não ter sido, propriamente, um ano de magnífica “colheita” cinematográfica ao nível de curtas, o conjunto de obras apresentado, seleccionado de entre mais de 1300, com proveniências muito diversas de um universo onde se contavam cerca de 90 países, foi muitíssimo boa, se o comparamos com outros certames que existem em Portugal, mas não atingiu (e creio que muito dificilmente isso seria possível) a qualidade de excelência vista na edição de 2004. De qualquer modo, foram muitos e bons os filmes que competiram nas mais variadas secções e géneros, onde estavam inseridos documentários, ficções e animações e, embora cada uma das pessoas que assistiu às sessões competitivas (quase sempre cheias, por sinal) tenha uma opinião própria sobre os melhores, pessoalmente acho que a escolha do júri, constituído pelos já referidos Florence Ayisi, David Pope, Henrique Espírito Santo e Fernando Galrito, a que se devem juntar Akram Farid (realizador egípcio e professor do Instituto de Cinema do Cairo), Fabrizio Ferrari (realizador e fundador do Festival de Cinema Independente de Roma) e Christina Zulauf (realizadora e fotógrafa suíça, que já ganhou vários prémios no FIKE em edições anteriores), foi equilibrada. Com esta diversidade, este empenho e esta qualidade, uma certeza fica, para mim, evidente: este festival merece mais do que os 5000 euros que lhe foram atribuídos pelo ICAM. ■

• *From Monday to Friday, from 9.30 am. to 5.30 pm., several workshops for children were held by Henrique Espírito Santo, one of the oldest and most important producers of Portuguese cinema ever. He explained to the children “How to Make a Film”: he made a film industry demonstration, in which each child played a worker. The children loved this experience and the producer proved he still has the same passion for cinema as before.*

• *During the week Portuguese Animation films were screened. We had the chance to see some films directed by students from CITEN/Calouste Gulbenkian Foundation and ESAD (Arts and Design Academy)/Caldas da Rainha, and films produced by Fernando Galrito’s production company Ânimo Leve. At night we could see Galician short films, from the New York Film Academy (London delegation) and from the Centro Sperimentale di Cinematografia (Italy).*

• *On Saturday, November 26th, David Pope (Director of Education for New York Film Academy UK), also a member of the jury, led a successful Master Class on “Training and Professional Development for Directors”. His fluent speech captivated the audience and would make this class worthy of a bigger place, like Aula Magna.*

Although 2005 wasn’t an exceptionally great year, the films on competition, selected from a range of nearly 1300, from about 90 different countries, were really good if compared to other short film festivals held in Portugal, but they didn’t quite match the excellence of the 2004 edition. Anyway, there were great films among documentaries, fiction and animation. Although everyone may have had his/her own opinion about the films shown, I think the jury, formed by Florence Ayisi, David Pope, Henrique Espírito Santo, Fernando Galrito, Akram Farid

(Egyptian director and teacher at the Egypt High Cinema Institute), Fabrizio Ferrari (director and RIFF/Roma Independent Film Festival founder) and Christina Zulauf (Swiss director and photographer, received several awards in previous FIKE editions) made wise decisions. The diversity, engagement and quality seen in this festival make it clear that it deserves far more than the 5000 euros from the ICAM/Institute of Cinema, Audiovisual and Multimedia. ■



Palmarés Awards

MELHOR FICÇÃO

BEST FICTION

Waverley, de by Piers Thompson –
2005 – Reino Unido *United Kingdom*

Menção Especial

Special Mention

Cashback, de by Sean Ellis – 2004 –
Reino Unido *United Kingdom*

MELHOR DOCUMENTÁRIO

BEST DOCUMENTARY

Last Man Standing, de by Sasha
Djurkovic – 2005 – Reino Unido
United Kingdom

MELHOR ANIMAÇÃO

BEST ANIMATION

Bek (Beak), de by Lucette Braune –
2004 – Holanda *Netherlands*

Menção Especial

Special Mention

Little Things, de by Daniel Greaves –
2004 – Reino Unido *United Kingdom*



CURTÍSSIMA (até 5 minutos)

SUPER SHORT (up to 5 minutes running time)

Le Baiser, de by Stéfan Le Lay –
2005 – França *France*

Menção Especial

Special Mention

Agricultural Report, de by Melina Syd-
ney Padua – 2004 – Irlanda *Ireland*

MELHOR CURTA-METRAGEM

EUROPEIA

BEST EUROPEAN SHORT FILM

Der Beste, de by Arne Jysch & Rasmus
Borowski – 2004 – Alemanha *Germany*

Menção Especial

Special Mention

*Manden Der Blandet Andet Var En
Sko* (The Man Who Was a Shoe -
Among Other Things), de by Jonas
Arnby – 2004 – Dinamarca *Denmark*

PRÊMIO KODAK: MELHOR CUR-

TA-METRAGEM PORTUGUESA

KODAK AWARD: BEST PORTU- GUESE SHORT FILM

Uma Noite ao Acaso, de by Victor
Candeias – 2005 – Portugal

PRÊMIO CIDADE DE ÉVORA

MELHOR FILME DE EXPRES- SÃO LUSÓFONA

ÉVORA AWARD FOR BEST PORTU-

GUESE EXPRESSION SHORT FILM

A Dama da Lapa, de by Joana Toste
– 2004 – Portugal

COMPETIÇÃO ESPECIAL

SPECIAL COMPETITION

Who Buried Paul McCartney?, de by
Wouter Van Opdorp – 2005 – Ho-
landa *Netherlands*

FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES:

PRÊMIO DOM QUIXOTE

INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM SOCIETIES: DON QUIJOTE AWARD

Júri constituído por

Jury made up of

Torbjørn Grav (Noruega *Norway*),
Inês Sofia Freitas (Portugal) e and
Stenåke Hedström (Suécia *Sweden*)

*Manden Der Blandet Andet Var En
Sko* (The Man Who Was a Shoe -
Among Other Things), de by Jonas
Arnby – 2004 – Dinamarca *Denmark*



Menção Especial

Special Mention

Last Man Standing, de by Sasha Djurkovic
– 2005 – Reino Unido *United Kingdom*

PRÊMIO DA ORGANIZAÇÃO ORGANIZATION AWARD

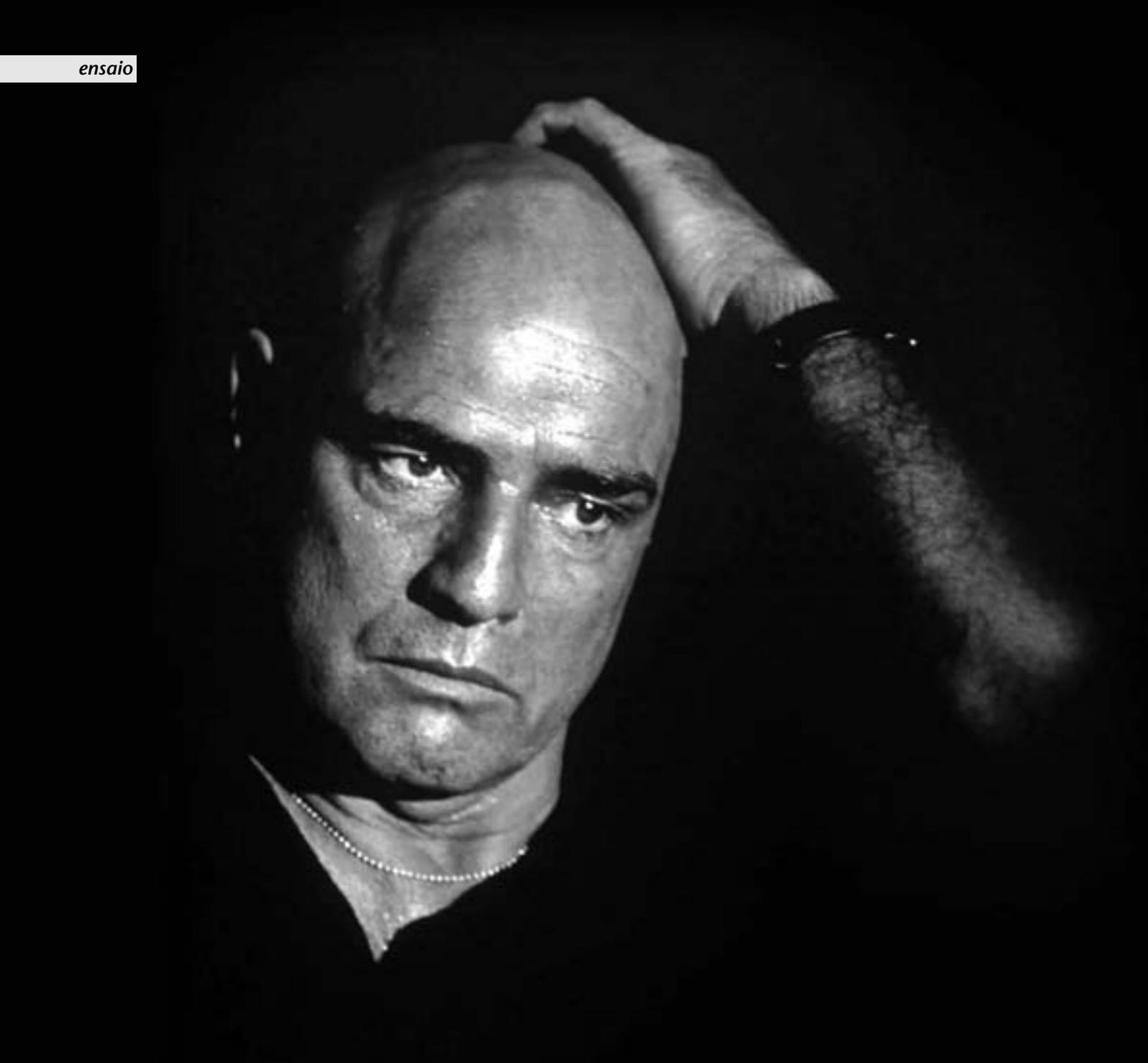
Antik, de by Báthory Orsolya –
2004 – Hungria *Hungary*

PRÊMIO DO PÚBLICO

AUDIENCE AWARD

Cashback, de by Sean Ellis – 2004 –
Reino Unido *United Kingdom*



A black and white close-up photograph of a man's face. He has a serious, intense expression and is looking slightly to the left of the camera. His right hand is pressed against his forehead, with fingers spread. He is wearing a dark shirt and a thin chain necklace. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face and hand against a dark background.

Apocalypse Now

**A insanidade, a Imoralidade,
a Absurdez da Guerra**

*Insanity, Immorality,
the Absurdity of War*

Texto: Luis Miranda

Tradução: Branca Sampaio

"O horror... o horror", estas são as palavras sussurradas por Kurtz à hora em que morre, enterrando no seu ser moribundo a assumpção da imoralidade que constitui a não distinção entre o acto de matar e, digamos, o de comer ou caminhar. Essas palavras são a aceitação da desumanidade não enquanto o oposto da humanidade, mas como parte integrante dela, despojada do conceito moral, logo mais pura, pelo menos é assim que Kurtz a entende. Ecos da guerra, da loucura assassina, do deslocamento físico e moral, da distensão psicológica, do auto-aniquilamento ético. De uma forma clara, este é o tema sobre que "Apocalypse Now" se debruça. Realizado em 1979 por Francis Ford Coppolla, e tendo como pano de fundo a guerra do Vietnam, conta a história de como um capitão, Willard, é incumbido, por altas patentes, de assassinar um oficial do seu próprio exército, Kurtz, devido ao modo como ele já não acata ordens e pelo facto de ter criado um exército próprio, o qual opera sem qualquer noção de decência moral. É geralmente reconhecida como a mais perfeita leitura da guerra alguma vez feita para o grande ecrã. Obra-prima suprema, neste filme podemos distinguir dois planos distintos: o da guerra que retrata, a sua construção, parafernália, prossecução e consumação e o plano da obra fílmica enquanto produção, que também envolveu uma arquitectura logística e tecnológica que não se coadunou com o simples do local onde foi produzida. Assim, tanto a guerra, Vietnam, como o filme, "Apocalypse Now", enquanto tentativas de subjugação tecnológica sobre o intacto da natureza falharam estrondosamente. Não conseguiram vencer o que em si parecia inferior, porque simplificado. Nem os EUA puderam destruir um exército de guerrilheiros, nem com todo o seu sofisticado armamento, nem Coppolla conseguiu fazer sobrepôr a técnica e a tecnologia cinematográfica sobre os furacões e as doenças. De uma coisa, no entanto, se ficou certo. Perante a Natureza, o Homem nada é. Uma outra coisa acontece quando falamos de quando o Homem se define a si mesmo defrontando em termos simples a sua natureza humana. O que é isso, a natureza humana? O que é que a caracteriza? Progride, adapta-se, supera-se? Está nessa mesma natureza o impulso para fazer a guerra, para matar? Essa é precisamente a questão central de "Apocalypse Now", a da definição, ou melhor dito, da indefinição da natureza humana. Por tornar a questão relevante, por não lhe procurar responder, como se tal fosse possível, por só nos dar a ver – o visual e o sonoro são tudo neste filme - esta obra assume-se como pensamento filosófico acerca do Homem. Nela, o Homem é o centro, vêm ao

"The horror... the horror", these are the words whispered by Kurtz in his dying hour, burying in his inner being the assumption of the immorality of not being able to distinguish between killing and eating or walking. The whispered words are the acceptance of inhumanity. But not as the opposite of humanity, rather as a part of it, without any moral value attached to it, therefore a pure concept, at least that's how Kurtz sees it. "Apocalypse Now" deals with war, with assassination frenzy, with physical and moral displacement, with psychological disruption and with ethical self-mutilation. It was directed in 1979 by Francis Ford Coppolla, and it takes place during the Vietnam War. Captain Willard is sent to Vietnam in order to kill Kurtz, an American army officer, because he no longer takes orders and has even formed his own army, which operates without any sense of moral decency. "Apocalypse Now" is often seen as the most perfect representation of war ever done for the big screen. It is a true masterpiece, and two different levels can be distinguished in it: the level of war (its conception, paraphernalia, goings-on and completion); and the level of the film itself (with all the logistics and technology that were required but did not fit the humble scenery). Therefore, the attempt to submit the intact nature through the technology of both the Vietnam War and the film were a failure. Neither were they able to vanquish what seemed inferior because of its simplicity, nor could the sophisticated US army destroy a guerrilla group, nor was Coppolla able to impose cinematographic technology over tornados and diseases. But something is certain: nature is far stronger than humanity. But something different happens when Man has to face his own human nature. What is meant by human nature? What does it stand for? Does it progress, or rather adapt itself or overcome itself? This attempt to define human nature is precisely the main subject dealt with in "Apocalypse Now". And because it deals with this overwhelming question and does not try to answer it, but rather uses the visual and sound effects to bring it to us, this film can be seen as a philosophical essay about humanity. The human being, with his reflections, and his vain attempt to take control over Life, Nature, and Technology, is the key concept of the film.

Enhancing the human character required special handling of the visual and sound effects, in order to make us realize the real horror that man experiences. Cinema becomes Art: colour and sound in this film are both dualistic, which at the same time separates and agglutinates the horror shown to us as well as the magic way in which it is brought to us. In this impressionistic

de cima as suas reflexões, as suas tentativas de controlar a Vida, a Natureza, a Tecnologia. Não o conseguindo, no entanto.

Ao pôr o fulcro no homem, é toda uma questão de imagem e som que se supõe. Os planos, os sons, a luz, são formas de fazer entender o horror que o homem experiencia. O mecanismo do Cinema torna-se em algo que adquire superlativo crescimento. Torna-se Arte. As cores e os sons deste filme são dualistas, essa dualidade sendo a que diferencia mas ao mesmo tempo aglutina o horrendo que se quer mostrar e o modo mágico com isso é dado a ver. O horror mistura-se com o surreal, num filme impressionista, algo que se torna por demais evidente no final da narrativa. Algumas das imagens parecem pintadas, o verde irreal das folhas das árvores, a misterioso do nevoeiro, o psicadélico dos *flares*. Aqui toca-se numa questão interessante. Por vezes, “Apocalypse Now” é como um sonho. As personagens ficam suspensas. Não há mais realidade. Só o sentir. A emoção toma o lugar da razão. Esses são os efeitos da guerra. Coppolla mostra-nos a degradação em que o homem vai caindo, através do modo como os soldados se relacionam com o que os rodeia. Tomemos como exemplo a sequência inicial, uma excelente utilização de imagem e som.

Nessa, o que vemos primeiramente é uma floresta, árvores alinhadas, calmas, silenciosas. A Natureza. Começamos então a ouvir um helicóptero, mas um que nos soa arrastado, apercebemo-nos que passa efectivamente um helicóptero por nós, mas em *slow motion*, à mesma velocidade se levanta o fumo amarelo dos *flares*. A música inicia-se, “The End”, dos Doors. A floresta verde e fria irrompe numa explosão de napalm laranja e quente. A música continua em crescendo, um *travelling* à direita, mais helicópteros voando graciosamente. É então que surge sobreposta a esta imagem um grande plano de Willard, um capitão olhando uma ventoinha a rodar no tecto, esta lembrando-lhe do que ele tanta falta sente. E, assim, vão-se mostrando num mesmo plano imagens da guerra e imagens de Willard, alguém que precisa dela para sobreviver. Nesta sequência, Coppolla dá o tom para o filme: está não será uma experiência usual, estamos prestes a iniciar uma viagem para o desconhecido da mente humana. E porque é que esta sequência se nos afigura tão surreal e onírica? Devido ao magnífico uso da montagem, fundindo a câmara lenta e a sobreposição de imagens e uma fotografia requintada, o que cria uma ligação entre o que vemos e o que sente e pensa Willard. Ele pensa na guerra. Nós “vemos” os seus pensamentos. O modo como a sequência

film, the horror and the surreal get clearly mixed up at the end of the plot. Some frames look like they were hand-painted: the unreal shades of green of the leaves, the mysterious shades of fog, the psychedelic shades of the flares. Hence, “Apocalypse Now” looks just like a dream sometimes. The characters become suspended, there’s no reality anymore and only feelings subsist, emotion takes over reason, and these are the effects of war. By showing us the way the soldiers deal with what surrounds them, Coppolla shows us the degradation of man. Let’s take for instance the opening sequence and the excellent use of sound and image in it.

At the beginning there’s a forest, with calm, silent trees lined up – that’s nature. Then we hear the sound of a helicopter – we actually see a helicopter in slow motion and then the yellow smoke of flares. And that’s when The Doors start singing “The End”. The explosion of orange napalm takes over the cold green forest. The music continues in a crescendo, we travel slightly to the right side, and see more helicopters flying gracefully. That’s when we get a full plan of Willard looking at the spinning around of the fan on the ceiling, and it reminds him of all that he misses. The images of Willard and the images of war, which he needs to survive, keep being superposed on the same frame. So we get the notion that this won’t be an ordinary experience, we’re just about to begin a trip into the unknown realms of the human mind. Why does this film sequence look so surreal and oneiric? Because of the magnificent work of editing - mixing the slow motion camera, the superposition of images and the high quality photography, which leads to a link between what we see and what Willard feels and thinks. He thinks about war; we capture his thoughts. The use of music from the fifties turns the war into an epic. War is like an opera, like a show, like a play, and this can be seen throughout the film. Coppolla’s movies can be interpreted as audiovisual operas, bringing together a lot from different forms of art. That turns “Apocalypse Now” into a work of art. Magnificence is its aim, it is what arouses the question of the ability of the human mind to create a world out of fantasy, a world that is able to impress us through the use of art even when dealing with a war situation.

This leads us to the film sequence of the raid upon a Vietnamese village. This is an interesting part especially because the air-attack is accompanied by Wagner’s Valkyries. This village is attacked just to allow the captain of the air platoon, Coronel Kilgore, to surf on the sea. A psychological strain is put upon the Vietnamese when Wagner’s music is reproduced through the loud-

está montada, a utilização de música contemporânea dos tempos retratados criam uma epicização da guerra. A guerra é como uma ópera, é uma encenação, um teatro, e isso é-nos mostrado ao longo do filme. A ideia do Cinema como ópera audiovisual é uma que perpassa em todos os filmes de Coppolla. Importante é essa condição. Aglutina ao cinema muito dessas formas artísticas. E isso torna “Apocalypse Now” numa obra de Arte. A dimensão do magnífico é uma das razões da sua existência. O que nos faria perguntar acerca dessa capacidade que a imaginação humana demonstra, essa que lhe permite criar um mundo tão específico, vindo da fantasia, o qual, mesmo nas alturas em que se acomete a desfilar sobre uma situação tão real quanto a guerra, não deixa, no entanto, de nos assombrar com aqueles modos tão subliminares de impressão artística.

O que nos leva a falar acerca de uma outra sequência. Esta é a sequência do ataque à aldeia vietnamita. O que é interessante nela é o modo como se adequa um movimento de ópera, “A Cavalgada das Valquírias”, ao decorrer de um ataque aéreo. Aqui temos uma situação dantesca, um ataque sem outra razão de existir que não seja a de permitir que o Coronel Kilgore, o comandante do batalhão aerotransportado (e a pretexto da necessidade de levar o barco de Willard a um ponto de onde ele possa continuar a subir o rio), possa surfar junto à praia dessa aldeia. O que significa que tem de a limpar de inimigos. Entra o conceito da guerra psicológica, o qual consiste em utilizar a música de Wagner, emitida a partir de altifalantes colocados nos helicópteros, como forma de assustar os vietnamitas. Imagine-se um soldado prestes a atacar, ouvindo a “Cavalgada das Valquírias”. Por si só, faria a guerra. Nós, enquanto espectadores, somos assaltados pela espectacularidade da sequência, pelo modo como a música vai galopando epicamente, tal como os helicópteros vão avançando pelo céu, graciosos como que num bailado, alinhados em simetria, voando em sincronia. A forma como os planos estão montados, rapidamente, alude à urgência da guerra, de como ela é implacavelmente célere, num momento dispara-se, num outro pode-se morrer. Toda uma confusão se insinua nos planos, repletos de helicópteros no ar e de pessoas correndo em terra. É o confuso da guerra, a qual, captada pela câmara, se torna grandiosa. O que aliás já se notara numa anterior sequência, na qual Willard, ao passar por uma câmara, fica estático, olhando para ela, não sabendo o que fazer, mesmo quando à sua volta se ouve o trovoar das bombas a caírem. O realizador (Francis Ford Coppola num pequeno papel) diz-lhe “... Passem pela câmara! Façam



speakers of the helicopters: the image of a soldier listening to the Valkyries on the verge of attacking would be enough to make the war. The viewer is caught by the magnificence of the sequence and by the intensity of the music. In the meantime, the synchronised helicopters keep flying symmetrically as if they were dancing. The editing shows the urgency of war, its capacity of being extremely quick and its ability of turning one from the killer into the victim in just a few seconds. The confusion of war, transmitted by the amount of helicopters flying and people running around, can make it look like a huge event. And this had already happened before in the film, when Willard freezes in front of a camera, looking at it, not knowing what to do even when all around there's nothing but the noise of bombs dropping. As the director, Francis Ford Coppolla tells him: "... Just keep walking! Pretend you're in a war!" As if they weren't right in the middle of one! Coppolla's words prove that the slaughtering of war is denied and the creation of it is assumed. He is Coppolla, both inside and outside the film. Showing a camera device doesn't fit with the creation of a particular vision of war. But at the same time Coppolla builds his own vision of war – "Apocalypse Now". Which vision of war is the truest? To what extent does Coppolla's vision of war mislead us as far as the sequence of the air raid is concerned? There's only sym-

como se estivessem na guerra!...”. Como se não estivessem bem no meio dela. A negação da guerra enquanto matança realmente verificável e a sua afirmação como algo que se pode construir e encenar encontra-se bem marcada nas palavras do realizador. Ele é Coppola, tanto dentro do filme como fora dele. Essa chamada de atenção irónica para o dispositivo fílmico arremete contra o arquitectar, através da imagem, de uma visão da guerra, a qual não é verdadeira. Mas, ao mesmo tempo, Coppola constrói a sua, o filme “Apocalypse Now”. Qual delas é a mais verdadeira? Falamos aqui de visões da guerra, e isso é importante. Daí a sequência do ataque de helicópteros. Até que ponto o próprio Coppola nos engana com a sua visão da guerra, pelo menos no que toca a esta sequência específica? Tudo é beleza simétrica, é a construção da bela imagem cinematográfica, os helicópteros voando que nem cisnes, lançando os mísseis que cortam os céus em belíssimas cores. A imagética e a sonoridade cinematográfica causando assombro aos nossos sentidos. Mas falamos aqui ao nível da construção da imagem e do som. A um nível mais profundo, a visão que Coppola partilha connosco é uma que a mostra como um estado em que o absurdo está sempre presente. À medida que o filme avança, são-nos dados a aperceber os pensamentos e as impressões que as personagens vão experimentando ao longo da viagem. O desespero que lhes vai crescendo na alma está bem assinalado nos gritos que o “Chefe” solta, após ter fugido de um tigre que o perseguia na floresta. Do que essa personagem fala é do deteriorar e posterior destruição das vidas que deveriam ter seguido um outro rumo que não o da guerra. A desumanização, o alheamento da realidade, o congelamento de qualquer valor de moralidade são as características que abundam nas personagens. O que se torna visível na altura em que matam todos os ocupantes de uma sampana, uma família inteira, isto porque uma mulher quis proteger um cachorrinho. Disparam eles do nada, os nervos à flor da pele, a vida alheia não lhes interessa. Quando Willard dispara à cabeça da mulher moribunda, ele não sente nada, mas os outros sim. Há uma diferença fundamental. Willard é um homem da guerra e para a guerra, os outros foram arrastados para ela. Se os outros mataram foi porque nisso viram a hipótese de fuga mental, matar

metrical beauty – the cinematographic photography, helicopters flying swanlike and missiles colourfully crossing the sky. The construction of the visual and the sound effects astound us, but Coppola shares a vision of the permanent absurdity of war with us. During the film, we share in the thoughts and opinions that the characters experience along the journey. The despair that’s growing inside of them is perceptible in the “Big Boss” cries, after being chased by a tiger in the forest. This character represents the decadence and destruction of lives that shouldn’t have followed the path of war. All the characters share in the lack of humanity, alienation from reality and the disappearance of all moral values, which is visible when they kill the whole family travelling in a sampan just because a woman wanted to protect her puppy. They just shoot, nervously, and the strangers’ lives don’t matter to them. When Willard shoots the dying woman in the head he doesn’t feel anything, but the others do. And that’s because Willard is a war-made man and the others were dragged into it: Willard’s companions kill as a means of mental escape, they kill to avoid being killed, they kill because that’s what they’re there for or because despair makes them do it; on the other hand, Willard kills because something gets in his way and he has to get rid of it to continue his journey. This means the absence of human piety and compassion since those innocent people were killed because they just happened to cross some lunatic soldiers’ way. And that’s exactly where the absurdity and stupidity of war lies.

The lack of moral sense and the mental destruction become more and more perceptible as their journey advances. And when the American army arrives at their farthest military post, they face total despair. In complete darkness, the boat reaches a bridge completely illuminated by rockets and machine-gun fire, it all looks like fireworks. But the screams remind us that we’re in the middle of a savage battle. Willard steps out of the boat to get some information and only the lightening of explosions illuminate him. In this nightmarish place there’s nothing but darkness - of the soul and of the body. Lights and pho-



para não ser morto, matar para perguntar depois, matar porque é para fazer isso que eles estão ali, matar porque o desespero o dita; por outro lado Willard mata porque se encontra perante um *fait-divers* que tem de resolver para que a sua missão possa prosseguir. É a anulação da piedade e da compaixão humana. Vidas inocentes são assim terminadas sem nada terem feito para que isso acontecesse, a não ser o azar de terem encontrado um bando de soldados lunáticos. E aqui, caro leitor, reside a absurdez e a estupidez da guerra, que elimina a sensatez e a probidade.

À medida que se vai subindo o rio, a percepção da falta de sentido moral e da destruição mental vai-se tornando cada vez mais pungente. E, aquando da chegada do exército americano ao posto mais avançado, o desespero que encontram é total. No meio da completa escuridão nocturna, o barco aproxima-se de uma ponte, toda ela iluminada como se fosse um divertimento de feira, de cada um dos lados *rockets* e rajadas de metralhadora silvam pelo ar, como se fossem foguetes celebrando uma qualquer festa. No entanto, os gritos desenganam. Estamos no meio de uma selvática batalha. Willard desce do barco, vai colher informações. E, por entre a escuridão que tem de atravessar, só por vezes é ele iluminado pelos clarões das explosões. Num espaço onírico, de pesadelo, é claro, só existe isso mesmo: escuridão, escuridão da alma e do corpo. A fotografia e a iluminação tomam nesta sequência um papel importante. A luz só revela as faces a metade e durante poucos segundos, o que vemos são espectros perdidos num limbo, suspensos num pesadelo que não termina, sofucando-os pouco a pouco, aproximando-os cada vez mais da morte física, de espírito morto eles já estão. A subexposição das faces, dos corpos e dos cenários aludem a um local não bem distinguível; esta guerra poderia ser uma outra, o que interessa ali ver é a degradação da sanidade. Willard procura o comandante da unidade, mas ele não existe, está morto. A autoridade já não é exercida, os soldados disparam indiscriminadamente contra vozes que vêm do outro lado do rio, é a decomposição da humanidade. Coppola cria aqui uma sequência terrífica, de sombras e fantasmas. Nada parece existir realmente, a não ser um inferno, onde as personagens estão morrendo lenta e horrorosamente. Quando as informações acabam por chegar, através de um correio, este diz a Willard que ele está no fim do mundo. Sim. Mas o que espera Willard ainda é pior do que ele vê ali. Quando o barco parte, soldados lançam-se à água, suplicando pela salvação, longe daquele lugar horrendo. Não é aquele barco que os tirará de lá.

tography play an important part in this sequence. Only a part of the face is shown and only for a few seconds. And what we see are spectres lost in a kind of limbo, suspended in an endless nightmare, which slowly suffocates them, taking them closer and closer to physical death because the spirit is dead already. The underexposure of faces, bodies and scenery make them difficult to be distinguished. Therefore this could be some other war, because what really matters is the degradation of sanity. Willard goes looking for the captain of the unit but he's already dead. Authority is lacking, soldiers shoot at random against voices heard from the other bank of the river – that's the dissolution of humanity. Coppola creates a horrific sequence of shadows and phantoms. Nothing seems to really exist except for a hell where people are slowly and horribly dying. When a courier finally brings in news, he tells Willard that he's living at the end of the world. But what awaits Willard is even worse than what he's just



faced. When the boat leaves, soldiers throw themselves into the water, beg for salvation and to be taken away from that horrible place, but that particular boat will not be their rescuer. The boat journey continues down the winding river and passed the dark green forest, and it's getting closer and closer to Kurtz's pagan hut. This film is based on vision, sound and psyche. As their journey pursues, the frames are only partially illuminated. The scenery visible at daylight, the cold blue light of the deep forest and the orange yellowish colour of the faces half lighted make up a set of light and colour that works differently from what could be expected. Vittorio Storaro's photography is especially important in "Apocalypse Now" because it is essential to make an impression on the viewer's

A viagem prossegue, o rio que serpenteia pela floresta verde escura aproxima-se cada vez mais de um lugar profano, o covil de Kurtz. De episódio em episódio, Coppola vai construindo um filme de impressões visuais, sonoras e psicológicas. Sendo um processo em direcção à escuridão, cada vez mais os planos vão sendo iluminados de forma a encerrarem a luz numa parte do enquadramento. Desde as grandes vistas carregadas de luz diurna à coloração fria e azul da floresta profunda e ao laranja e amarelo com que as faces são iluminadas a metade, nota-se ao longo do filme um arco de luz e cor que funciona de uma forma inversa ao que se deveria esperar. A fotografia de Vittorio Storaro é um suporte fundamental de “Apocalypse Now”. Por ela também passa a criação de um filme para a mente, para a impressão. Três quartos do filme são a cores frias, azuis e verdes e, ao longo da viagem, essas vão dando lugar aos rosas do *flares* até que, chegados ao esconderijo de Kurtz, a primazia acaba por ser dada, nos últimos minutos do filme, ao laranja e vermelho, cores bem mais quentes. Quando poderia ter sido ao contrário. O que só aumenta o mistério, a sensação de onírico. Voltaremos à questão da iluminação mais tarde. Falemos da viagem. Ela é também, e disso temos vindo a falar, uma viagem da mente, da sanidade à loucura, da vida à morte, da vastidão ao enclausuramento, da luz à escuridão. Não só de Willard, não só dos que o acompanham, não só do espectador. É o apocalipse do humano, é um caminho em que se transforma o complexo em simples. No fim só restam as emoções, as palavras, o olhar. A guerra passa a ser secundária, a dormência instilada pelas drogas, o precurso alucinado, levam o Homem ao Início, esse em que era matar ou morrer. A suspensão da ética humana está no fim da viagem, ela e o rio tornam-se um só, no desconhecido está a incivilização, o terminar da construção humana, fica o homem glorificado como deus, Kurtz, mitificado pelo sangue, acima de todos porque decidiu suspender a sua própria humanidade. Chegados lá, Willard e os dois soldados sobreviventes entram num mundo para lá da realidade. Verdadeiramente. Eles atingem o âmago da irrealidade. São recebidos em silêncio pelos “montanhese” de Kurtz, os nativos que, pintados de branco (dando à parte final do filme um carácter antropológico) afastam as suas canoas e os deixam passar. E o rio não sobe mais, tanto quanto se percebe é à nascente do rio que chegam. É o local do começo, os nativos são primitivos, vivem o mito e praticam o rito. A sua arte é repleta de magia simbólica. É um local silencioso, um templo aos deuses, um santuário do paganismo. É o confronto final entre

mind. Three quarters of the film are filmed in cold colours, like blue and green, but along the journey these colours give way to the pink flares, and when they arrive at Kurtz's hiding place warm colours like orange and red play a major role. This play of colours could've been different, but in this way the sensation of mystery and dream is more intense. We'll get back to the question of light but right now let's consider the journey – which is also Willard's, his mates' and the viewer's journey of the mind, from sanity into madness, from life into death, from openness into enclosure, from light into darkness. It's mankind's apocalypse, it's the way to turn complexity into simplicity. At the end there's nothing but emotion, words and visions. War becomes accessory. Drug inflicted numbness and hallucination bring man back to the beginning, when everything goes back to killing or being killed. The suspension of human ethics is at the end of the journey. The journey and the river become one, and incivility lies in the unknown. Kurtz is glorified as a god; he's high above everyone else because he chose to suspend his own humanity. When Willard and the two surviving soldiers arrive, they do enter a world beyond reality – the kernel of unreality. They are hosted by Kurtz's “mountaineers”, these are natives died in white who now push their canoes aside to let them through (giving the film an anthropological feature). It seems as if they have just arrived at the river spring. It's the genesis, the natives are primitive and live by the myth and the rites. Their art is full of symbolic magic. It's a silent place, a temple to the gods, a sanctuary to paganism. It's the final battle between two opposite visions of human life: one highly technological and mechanical, and another built on mythical and religious beliefs. The big question is the human condition, how it can go astray and be interpreted. Kurtz chose insanity. Moral values don't mean anything to him anymore, and therefore he wants to get to that state of consciousness where the will commands – the will to kill, to let live, to die. While Willard and the army generals who want Kurtz dead see his sanctuary as an insane and haunted place, Kurtz sees it only as the place to have his condition of man freed from moral constraints glorified. The film becomes even more oneiric now. The temple aisles are sparsely illuminated. Kurtz himself is just a shadow among shadows. The perception of Kurtz's body in the darkness makes the place look at the same time relaxing and terrific. His words spring up from dark spots, a weak light reveals his face, and he explains what the Apocalypse means to him. The death of humanity as a sinful act has no meaning to him since killing is as simple and natural as talking. But what he really wants is to die and therefore he lets Willard linger to

duas visões antagônicas da vida humana: uma altamente tecnologizada e mecanizada e uma outra simples e de contornos mítico-religiosos. A grande questão que se levanta é, como já referimos atrás, a da condição humana e de como ela se pode transviar e interpretar. Kurtz escolheu a insanidade, para ele a moral já não quer dizer nada, pretende ele chegar àquele estado de consciência em que tudo é simplesmente vontade. Vontade de matar, de deixar viver, de querer morrer. Se o seu santuário é um lugar insano e amaldiçoado aos olhos de Willard e dos generais que o incumbiram de matar Kurtz, para este é tão só um local de glorificação da sua nova condição, livre dos constrangimentos morais. A carga onírica toma então proporções ainda mais notórias. Os corredores do templo são iluminados de forma a se perceber só alguma luminosidade num de resto completamente escuro ambiente. O próprio Kurtz é só vislumbrado, por entre as sombras, ele é igualmente uma sombra. Percebido na penumbra. A criação de um ambiente ao mesmo tempo relaxante e terrífico passa pelo esconder do corpo de Kurtz. As suas palavras vêm dos cantos obscuros, uma nesga de luz revela a sua face, ele explica o que é para si o Apocalipse. A morte da Humanidade enquanto constituição do acto pecaminoso. Para ele, não há necessidade de tal. Matar é tão simples e natural como falar. Mas o que ele quer mesmo é morrer. Por isso ele deixa que Willard vagueie à vontade pelo seu templo. Na sequência mais memorável do filme, Willard cumpre a sua missão. Enquanto que no exterior os nativos sacrificam um boi. Num ambiente nocturno, repleto de vermelhos e laranjas, fumos e danças, magia simbólica e rito, Kurtz aparece uma última vez aos seus. Uma forma, tendo atrás de si uma forte luz laranja, a força, o desprendimento, um deus. Pouco tempo depois, Willard mata-o a golpes de catana, à mesma hora em que os golpes estão também a ser desferidos no boi. E ainda a música dos Doors acompanha esta sequência feita de luz e sombra, cores quentes, uma montagem paralela, sacrifício e paganismo. Kurtz está livre, fica somente o seu testamento escrito a vermelho. "...Matem-nos a todos...". Os nativos estão prestes a fazerem de Willard o seu novo deus. O silêncio perpassa. Curvam-se perante o novo senhor. Mas o que ele quer é sair dali. O que faz. Deixa para trás a desumanidade, tendo lá também perdido alguma da sua humanidade. O apocalipse é isso mesmo. A perda do humano. É disso que o filme fala. E a guerra é uma forma de se perder o humano que carregamos em nós. Ao fim e ao cabo, é uma reflexão acerca dos limites do próprio Homem. ■



and fro in his temple. In the most memorable sequence of the film, Willard fulfils his mission. While the natives sacrifice a bull, Kurtz makes his last appearance in a dark place filled up with red and orange colours, smoke and dances, and symbolic magic and rites. Behind him there's a strong orange light, and he becomes the strength, the detached being, and a god. Shortly after, Willard strikes him with the cutlass while the natives are killing the bull. And it's the music by The Doors that is still heard in this sequence made of light and shadow, of warm colours, of sacrifice and paganism. Kurtz is free, only his will written in red remains. "Kill them all..." The natives are on the verge of turning Willard into their new god. There's silence. They bow before their new lord. But what he wants is to get out of there, which he does. He leaves inhumanity behind, but not before leaving some of his humanity also. That's what the apocalypse is all about – losing our sense of being human. That's what the film is all about – the war is a way of losing our human characteristics. All in all, the film reflects upon the limits of mankind. ■

Pequena Memória de *Reminiscences of* José Vieira Marques

Texto: André de Oliveira e Sousa

Tradução: Branca Sampaio

Conheci o José Vieira Marques em 1969, era eu ainda estudante e tinha acabado de criar com outros amigos o Círculo Universitário de Cinema do Porto. Um deles era o arquitecto Fernando Condesso, sócio nº1 do Cineclube do Porto e seu Presidente da Assembleia Geral, que me falou conhecer um sacerdote católico, o padre Zé, que dava uns cursos muito interessantes sobre cinema, sob a designação genérica de Encontros de Imagem e Som. Como o Círculo de Cinema investia muito na formação, resolvemos participar num encontro desses realizado aqui perto, mais precisamente na Casa de Cursos de Cristandade de Cortegaça.

O meu encontro com o Dr. José Vieira Marques, que além de padre (na altura ainda em plenitude de funções) era licenciado, salvo o erro, em ciências histórico-filosóficas, foi o início de uma longa amizade que se manteve até este infeliz desfecho.

Permitam-me um rápido parêntesis para referir que não poderia deixar de corresponder ao convite do meu amigo João Crespo para alinhar umas linhas sobre o Vieira Marques, dada a muita consideração que tenho por ambos, apesar de estar a preparar, de colaboração com o cineclube de Fafe e a editora Labirinto, um trabalho mais desenvolvido sobre o mesmo e a animação cultural que incluirá vários depoimentos. É que, quanto a mim, José Vieira Marques representou uma espécie em vias de extinção que importa não deixar esquecer. Ele gostava daquilo que fazia e fazia aquilo que gostava, sem se preocupar se isso lhe dava ou não lucro, e não dava. Era a negação de qualquer oportunismo, oportunismo que hoje triunfa por todo o lado, incluindo as manifestações culturais. Quando programava um filme para o Festival da Figueira da Foz, que fundou e dirigiu durante mais de 30 anos, não se interrogava se ele teria público mas se era um filme que merecia ser



I first met José Vieira Marques in 1969, when I was still a student and had just founded the Círculo Universitário de Cinema do Porto (Porto University Film Club) with some friends. One of them was the architect Fernando Condesso, the number 1 associate of the Porto Film Society and chairman of the General Assembly. He told me about a Catholic clergyman, the priest Zé, who led some interesting courses on cinema, the so-called Encontros de Imagem e Som (Image and Sound Meetings). As our Film Club promoted learning, we decided to take part in a course held at the Casa de Cursos de Cristandade de Cortegaça (Cortegaça Christian Course Centre).

Besides being a priest, José Vieira Marques was awarded a Master of Studies degree in Social Science. From the moment we met onwards we have started a long-life friendship which only a dramatic event could have put an end to.

Let me just mention that I couldn't refuse João Crespo's invitation to write a few lines on Vieira Marques because of the deep esteem I have for both of them. Nevertheless, together with the Fafe Film Society I'm working on a more detailed written treatment of the subject to be edited by Labirinto. As far as I'm concerned, José Vieira Marques represents an endangered species that has to be preserved. He loved what he did and he did what he loved, without worrying about the profits. He refused opportunism which nowadays dominates society, including cultural life. When he scheduled a film to be screened at the Figueira da Foz Film Festival, which he has

visto e discutido. Graças à sua perspicácia e elevada cultura, podemos ver na Figueira da Foz filmes que não passavam em mais lado nenhum no nosso país. Ele deu-nos a conhecer a obra do maior cineasta europeu vivo, Theo Angelopoulos, incluindo a sua monumental “Viagem dos Comediantes”, muito antes de alguns filmes deste serem distribuídos comercialmente no nosso país, como veio a acontecer com “O Passo Suspenso da Cegonha”, “O Olhar de Ulisses”, “A Eternidade e um Dia”. Para só citar um caso.

Também foi por ele, no tal encontro de Cortegaça, que eu soube que no extremo norte da Europa, na Suécia, tinha surgido outro grande cineasta, Bô Widerberg. Vieira Marques tinha acabado de regressar de Paris (era colaborador da Fédération de Loisirs et Culture), onde tinha visto “Adalen 31”, e contou: *Vi um filme em que os espectadores se levantavam das cadeiras em comunhão com as imagens do ecrã.* Referindo-se à emoção dramática que Widerberg soube comunicar à cena em que os operários levantam os companheiros abatidos e avançam com eles sobre a polícia.

Vieira Marques sempre foi um progressista, na autêntica acepção do termo, mas nunca abdicou da sua independência que defendia ferozmente em relação a qualquer formação partidária. Isso não o impediu de colaborar com o MFA nas campanhas de dinamização cultural. Também pouco tinha de santo, embora a sua dedicação à cultura cinematográfica tivesse algo de espírito de missão. Só que às vezes não compreendia que outros poderiam pensar de modo diverso e querer seguir o seu próprio caminho. Não quero, no entanto, agora falar sobre isso, dado o sentido de homenagem que quis imprimir a estas breves linhas.

Mas não foi só o *seu* festival que o ocupou, Vieira Marques revelou-se sempre disponível para dar acções de formação nos cineclubes e a sua vastíssima bagagem cultural, humor e espírito crítico, deleitaram muitos dos que nelas participaram.

Contactámos, pela última vez, no passado Natal. Telefonou-me para desejar Boas Festas e, na longa conversa que se seguiu, falou da saúde mas também nos projectos. Ainda não tinha desistido de reactivar o Festival, e devo dizer que essa utopia também me animou. Mas era de facto uma utopia. E é pena, porque o festival do Vieira Marques, e doutros que com ele dedicadamente colaboraram, deixou um vazio que mais nenhum outro certame foi capaz de ocupar. Mas esse vazio é também um desafio para todos nós. ■

Porto, Agosto de 2006

founded and run for over 30 years, he didn't care if it would be a top rated film but only if it was a film worth watching. Due to his keen discernment and erudition, the Figueira da Foz Film Festival projects films that can't be seen anywhere else in the country. He introduced to us the work of the greatest living European filmmaker, Theo Angelopoulos, including his brilliant The Traveling Players, long before his films were distributed commercially in Portugal, as has happened with The Suspended Step of the Stork, The Look of Ulysses and Eternity and a Day.

During that course held at the Cortegaça Christian Course Centre, I also learned from him that another great filmmaker had emerged in Sweden, Bô Widerberg. Vieira Marques had just arrived from Paris (he was a member of the Fédération de Loisirs et Culture), where he had watched Adalen 31, and he said: I've watched a film during which the audience got up from their chairs in partaking in the screen images. He was referring to the dramatic emotion communicated by Widerberg during the scene in which labourers pick up their dead companions and march up with them to the police.

Vieira Marques has always been a progressivist. Although he has never given in on his independence, which he ferociously defended against any political commitment, he took part in the MFA cultural activities. He was no saint in spite of the fact that his dedication to cinematography could be interpreted as a calling. Although he didn't sometimes understand that people have to follow their own paths, this is an article aimed at paying him a tribute.

Besides focusing on his festival, he was always willing to give lectures on cinema. His knowledge, his sense of humour and his criticism have granted him lots of admirers.

Last Christmas we talked for the last time. He called to wish me a merry Christmas. He talked about his health but also about his projects. He hadn't given up yet the idea of promoting the festival and I was also cheered up by that utopian project. But that was it: a utopia. And it's a shame because this festival, belonging to Vieira Marques and others who have dedicated their energy to it, has left a void unfulfilled up till now. And that void has to be a challenge to all of us. ■

Porto, August 2006

Leituras

Book Reviews

Texto: Daniel Ribas

Tradução: Branca Sampaio



COSTA, Pedro
Onde Jaz o Teu Sorriso?
(Lisboa: Assírio & Alvim,
2004). (livro+DVD)

COSTA, Pedro
Onde Jaz o Teu Sorriso?
(*Where does Your Smile
Lie?*)
(Lisboa: Assírio & Alvim,
2004). (book+DVD)

The editor Assírio & Alvim has published a small book on Pedro Costa's acclaimed documentary about Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, entitled *Onde Jaz o Teu Sorriso?* The film was directed for the ARTE channel and has just been released on DVD.

The first chapter contains one of the most im-

portant parts of the book: the brilliant dialogues. An example of the beauty of words lies in the main discussion of the film:

Uma das pérolas deste livro é incluir, como primeiro capítulo, os diálogos magistrais que o filme documenta. Um exemplo claro dessa beleza das palavras está na discussão central do filme:

“JMS: I think it’s useless to look for a middling solution. It’s just like in a democracy, it isn’t worth anything. If we want that kind of smile, we need a photogram in which one stares at the other and is hoping to tell him: «I don’t believe you».

“JMS: Acho que é inútil procurar uma solução intermédia. É como em democracia, não vale nada. Se queremos esse tal sorriso, precisamos de fotografias em que ele olha fixamente para o outro e tem vontade de lhe dizer: «não acredito em si».

DH: Isso não tem péssima cabeça! Não há sorriso nenhum. O que há é qualquer coisa nos olhos, mas não se vê bem!

JMS: Sim, mas tem de ser ver nascer, não pode começar aí, assim não se vê. Tem de se ver nascer!”

Para além disso, o li-

vro apresenta algumas leituras sobre o filme: Thierry Lounas faz um pequeno historial do processo do documentário (por exemplo, as dificuldades iniciais para os realizadores aceitarem o projecto); Jacques Rancière faz uma análise ao método de Pedro Costa (comparando *Onde Jaz o Teu Sorriso* com *No Quarto da Vanda*) e Bénard da Costa fala de uma certa impossibilidade em perceber o segredo oculto, esse “onde jaz o sorriso?” que Pedro Costa procura no seu filme. ■

Para além disso, o livro apresenta algumas leituras sobre o filme: Thierry Lounas faz um pequeno historial do processo do documentário (por exemplo, as dificuldades iniciais para os realizadores aceitarem o projecto); Jacques Rancière faz uma análise ao método de Pedro Costa (comparando *Onde Jaz o Teu Sorriso?* com *No Quarto da Vanda* – In Vanda’s Room), and Bénard da Costa considers the impossibility of understanding the veiled secret, the place “where the smile lies” that Pedro Costa is looking for in his film. ■

mentary (for instance, the obstacles the directors had to overcome to accept this project); Jacques Rancière analyses Pedro Costa’s technique (he compares *Onde Jaz o Teu Sorriso?* to *No Quarto de Vanda* – In Vanda’s Room), and Bénard da Costa considers the impossibility of understanding the veiled secret, the place “where the smile lies” that Pedro Costa is looking for in his film. ■





GÉRARD
PHILIPPE

AS AVENTURAS DE TILL

CCB 28 ABRIL