

A GULBENKIAN E O CINEMA PORTUGUÊS I

Territórios de passagem — Cinema em seis andamentos +2

GULBENKIAN AND THE PORTUGUESE CINEMA I

Territories of Passage — Cinema in six movements +2



PRIMEIRO ANDAMENTO FIRST MOVEMENT

V-2 Schneider

Twenty-One-Twelve – The Day
The World Didn't End [MARCOS MARTINS]

SEGUNDO ANDAMENTO SECOND MOVEMENT

Neuköln

Ascensão [PEDRO PERALTA]
Um Dia Cabouqueiros [TOMÁS BALTAZAR]
Mined Soil [FILIPA CÉSAR]
Tabatô [JOÃO VIANA]

TERCEIRO ANDAMENTO THIRD MOVEMENT

Heroes

Esta É a Minha Casa
[JOÃO PEDRO RODRIGUES]
Viagem à Expo [JOÃO PEDRO RODRIGUES]

FAIXA EXTRA 1 BONUS TRACK 1

Blackout

Tudo o Que Imagino [LEONOR NOIVO]
Altas Cidades de Ossadas
[JOÃO SALAVIZA]

QUARTO ANDAMENTO FOURTH MOVEMENT

Sons of the silent age

Os Sonâmbulos [PATRICK MENDES]
O Corcunda [GABRIEL ABRANTES e BEN RIVERS]
Redemption [MIGUEL GOMES]

QUINTO ANDAMENTO FIFTH MOVEMENT

Abdulmajid

Rio Corgo [MAYA KOSA e SÉRGIO da COSTA]

SEXTO ANDAMENTO SIXTH MOVEMENT

Sense of doubt

Balada de um Batráquio [LEONOR TELES]
Nocturno [JOÃO NISA]
Provas, Exorcismos [SUSANA NOBRE]

FAIXA EXTRA 2 BONUS TRACK 2

The secret life of Arabia

Cidade [FILIPA REIS, JOÃO MILLER GUERRA,
LEONOR NOIVO e PEDRO PINHO]

CURADOR CURATOR Miguel Valverde

A GULBENKIAN E O CINEMA PORTUGUÊS I

Territórios de passagem — Cinema em seis andamentos +2

GULBENKIAN AND THE PORTUGUESE CINEMA I

Territories of Passage — Cinema in six movements +2

Índice

<u>00:00:05</u>	UMA EFICÁCIA DISCRETA Rui Vieira Nery
<u>00:00:08</u>	TERRITÓRIOS DE PASSAGEM – Cinema em seis andamentos +2 Miguel Valverde
<u>00:00:10</u>	COMPOR UMA IMAGEM, INTERLIGAR OS PONTOS Paolo Moretti
<u>00:00:20</u>	PRIMEIRO ANDAMENTO / V-2 Schneider Twenty-One-Twelve – The Day The World Didn't End [MARCO MARTINS]
<u>00:00:29</u>	Primeiro andamento – Debate
<u>00:00:42</u>	SEGUNDO ANDAMENTO / Neuköln Ascensão [PEDRO PERALTA]
<u>00:00:46</u>	Um Dia Cabouqueiros [TOMÁS BALTAZAR]
<u>00:00:52</u>	Mined Soil [FILIPA CÉSAR]
<u>00:00:56</u>	Tabatô [JOÃO VIANA]
<u>00:00:60</u>	Segundo andamento – Debate
<u>00:00:76</u>	TERCEIRO ANDAMENTO / Heroes Esta É a Minha Casa [JOÃO PEDRO RODRIGUES]
<u>00:00:78</u>	Viagem à Expo [JOÃO PEDRO RODRIGUES]
<u>00:00:85</u>	Terceiro andamento – Debate
<u>00:00:96</u>	FAIXA EXTRA 1 / Blackout Tudo o Que Imagino [LEONOR NOIVO]
<u>00:00:100</u>	Altas Cidades de Ossadas [JOÃO SALAVIZA]
<u>00:00:105</u>	Faixa extra 1 – Debate
<u>00:00:110</u>	QUARTO ANDAMENTO / Sons of the silent age Os Sonâmbulos [PATRICK MENDES]
<u>00:00:116</u>	O Corcunda [GABRIEL ABRANTES e BEN RIVERS]
<u>00:00:122</u>	Redemption [MIGUEL GOMES]
<u>00:00:128</u>	Quarto andamento – Debate
<u>00:00:146</u>	QUINTO ANDAMENTO / Abdulmajid Rio Corgo [MAYA KOSA e SÉRGIO da COSTA]
<u>00:00:154</u>	Quinto andamento – Debate
<u>00:00:170</u>	SEXTO ANDAMENTO / Sense of doubt Balada de um Batráquio [LEONOR TELES]
<u>00:00:176</u>	Nocturno [JOÃO NISA]
<u>00:00:182</u>	Provas, Exorcismos [SUSANA NOBRE]
<u>00:00:187</u>	Sexto andamento – Debate
<u>00:00:202</u>	FAIXA EXTRA 2 / The secret life of Arabia Cidade [FILIPA REIS, JOÃO MILLER GUERRA, LEONOR NOIVO e PEDRO PINHO]
<u>00:00:209</u>	Faixa extra 2 – Debate
<u>00:00:218</u>	Conclusões

Index

<u>00:00:06</u>	A DISCREET EFFICACY Rui Vieira Nery
<u>00:00:09</u>	TERRITORIES OF PASSAGE – Cinema in six movements +2 Miguel Valverde
<u>00:00:13</u>	COMPOSING AN IMAGE, CONNECTING THE DOTS Paolo Moretti
<u>00:00:20</u>	FIRST MOVEMENT / V-2 Schneider Twenty-One-Twelve – The Day The World Didn't End [MARCO MARTINS]
<u>00:00:29</u>	First movement – Debate
<u>00:00:42</u>	SECOND MOVEMENT / Neuköln Ascension [PEDRO PERALTA]
<u>00:00:46</u>	Quarrymen [TOMÁS BALTAZAR]
<u>00:00:52</u>	Mined Soil [FILIPA CÉSAR]
<u>00:00:56</u>	Tabatô [JOÃO VIANA]
<u>00:00:60</u>	Second movement – Debate
<u>00:00:76</u>	THIRD MOVEMENT / Heroes Esta É a Minha Casa [JOÃO PEDRO RODRIGUES]
<u>00:00:78</u>	Viagem à Expo [JOÃO PEDRO RODRIGUES]
<u>00:00:85</u>	Third movement – Debate
<u>00:00:96</u>	BONUS TRACK 1 / Blackout All I Imagine [LEONOR NOIVO]
<u>00:00:100</u>	High Cities of Bone [JOÃO SALAVIZA]
<u>00:00:105</u>	Bonus track 1 – Debate
<u>00:00:110</u>	FOURTH MOVEMENT / Sons of the silent age Sleepwalkers [PATRICK MENDES]
<u>00:00:116</u>	The Hunchback [GABRIEL ABRANTES e BEN RIVERS]
<u>00:00:122</u>	Redemption [MIGUEL GOMES]
<u>00:00:128</u>	Fourth movement – Debate
<u>00:00:146</u>	FIFTH MOVEMENT / Abdulmajid Rio Corgo [MAYA KOSA e SÉRGIO da COSTA]
<u>00:00:154</u>	Fifth movement – Debate
<u>00:00:170</u>	SIXTH MOVEMENT / Sense of doubt Batrachian's Ballad [LEONOR TELES]
<u>00:00:176</u>	Nocturno [JOÃO NISA]
<u>00:00:182</u>	Trials, Exorcisms [SUSANA NOBRE]
<u>00:00:187</u>	Sixth movement – Debate
<u>00:00:202</u>	BONUS TRACK 2 / The secret life of Arabia Cidade [FILIPA REIS, JOÃO MILLER GUERRA, LEONOR NOIVO e PEDRO PINHO]
<u>00:00:209</u>	Bonus track 2 – Debate
<u>00:00:218</u>	Conclusions

UMA EFICÁCIA DISCRETA

Rui Vieira Nery

—

Diretor – Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas

A Fundação Calouste Gulbenkian e o Cinema português são parceiros de longa data. Para lá do seu papel decisivo na formação de novos cineastas, quer através dos seus programas de bolsas de estudo, quer do seu apoio ativo à criação da Escola de Cinema do Conservatório Nacional e da sua colaboração regular com a Cinemateca Nacional na preservação do nosso património fílmico, a Fundação assegurou, como é sabido, o essencial do financiamento do arranque do Cinema Novo português, já desde as primeiras produções independentes do início da década de 1960 e, com particular intensidade, a partir da criação, em 1969, do Centro Português de Cinema.

Ao mesmo tempo, os sucessivos ciclos de Cinema programados por João Bénard da Costa no Grande Auditório do edifício-sede foram um contributo marcante para o conhecimento, em Portugal, do património cinematográfico mundial, tanto histórico como contemporâneo, até então quase vedado ao público e aos jovens profissionais portugueses, numa época em que quase não existiam outras alternativas de acesso.

À medida que o Estado foi assumindo, neste domínio, as suas responsabilidades próprias no âmbito do serviço público da Cultura e que o próprio setor se foi integrando de forma dinâmica nas redes de coprodução europeias, a intervenção da Fundação no Cinema foi-se reconfigurando, não só na escala dos recursos envolvidos, mas também no seu alvo de incidência, procurando agora focar-se em áreas específicas menos cobertas por outras fontes de apoio disponíveis.

Reatou-se, por um lado, a vertente da exibição, ora na contextualização da cinematografia portuguesa contemporânea no quadro das grandes correntes internacionais, como com o ciclo “Harvard na Gulbenkian”, ora no plano da difusão alargada junto do grande público, com o ciclo “P’ra Rir”.

Privilegiou-se, por outro lado, cada vez mais, o apoio a primeiras obras de jovens criadores e a projetos de natureza experimental e, sobretudo, o estímulo à internacionalização crescente do Cinema português no circuito dos grandes festivais internacionais. O ciclo “A Gulbenkian e o Cinema Português” visa precisamente constituir uma amostragem do que tem sido a intervenção mais recente da Fundação na esfera do Cinema, primeiro ainda no quadro do Programa Gulbenkian de Artes Performativas, depois já no do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas, em que aquele se veio a incorporar a partir de 2012.

A escolha independente de Miguel Valverde, olhando de fora os resultados desta ação continuada, a partir do conhecimento aprofundado que se lhe reconhece do panorama cinematográfico português e internacional dos nossos dias, vem confirmar a pertinência da opção tomada, revelando de forma consistente a presença por vezes discreta mas nem por isso menos significativa da Fundação Calouste Gulbenkian nos

momentos decisivos do arranque das carreiras de tantos cineastas portugueses que, nos últimos anos, se têm vindo a afirmar em muitos dos contextos mais consagrados e mais competitivos do Cinema mundial.

É uma intervenção estratégica, que responde com flexibilidade e eficácia a necessidades pontuais específicas que outras entidades patrocinadoras de maior escala teriam dificuldade em contemplar mas que se podem revelar decisivas para o sucesso dos projetos apoiados, e assenta numa relação de diálogo e cumplicidade no terreno com os criadores e produtores que, de uma forma quase milagrosa face às dificuldades que se lhes deparam a cada momento, estão a fazer cada vez mais do cinema português uma voz respeitada além-fronteiras e um veículo privilegiado de afirmação da Língua e da Cultura Portuguesas no mundo.

Saúdo toda a equipa de Cinema e Artes Performativas do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas, coordenada por António Caldeira Pires, pelo esforço, pela dedicação e pela competência permanentes de que a presente mostra dá testemunho, o curador do ciclo, Miguel Valverde, que tão bem soube compreender o sentido da nossa intervenção e gerir a difícil escolha de entre um número tão relevante de projetos apoiados, e todos os autores aqui representados, que são, naturalmente, os protagonistas indiscutidos desta iniciativa.

A DISCREET EFFICACY

Rui Vieira Nery

—

Director – Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture

The Calouste Gulbenkian Foundation and Portuguese cinema have been partners for many years. In addition to its decisive role in the training of young film-makers, whether through its scholarship programmes or through its active support for the creation of the Film School of the National Conservatory and its regular collaboration with Cinemateca Nacional in the preservation of the heritage of Portuguese film, the Foundation has ensured, as is known, the basis of the financing for the New Portuguese Cinema, since the first independent productions in the early 1960s and, with particular intensity, from the creation, in 1969, of the Portuguese Centre for Cinema.

In the same period, successive cycles of film programmed by João Bénard da Costa in the Foundation's Large Auditorium were a strong contribution to the awareness, in Portugal, of the world heritage of cinema, both historical and contemporary, hitherto almost hidden from the public and from young Portuguese professionals, at a time when there were almost no other means of access.

As the state began to assume its responsibilities, in the context of the public service of culture, and the sector itself became integrated in a dynamic way into networks of European co-production, the intervention of the Foundation in cinema was reshaped, in the scale of the resources involved, but also in its target area, now seeking to focus on specific areas less covered by other available sources of support.

On the one hand, there was a resumption of the idea of the exhibition, whether in the contextualization of Portuguese contemporary cinema within the framework of great international tendencies, such as the cycle “Harvard na Gulbenkian”, or on the level of wider divulgation to larger audiences, with the cycle “P’ra Rir”.

On the other hand, there has been increasing emphasis on supporting the early works of young creators and projects of an experimental nature, and especially the stimulus to increasing international circulation of Portuguese film on the circuits of the big international festivals. The cycle “A Gulbenkian e o Cinema Português” aims to show what the Foundation has done most recently in support for cinema, firstly still within the framework of the Gulbenkian Programme for Performing Arts, and then through the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture, into which it was incorporated from 2012.

The independent selection of Miguel Valverde, looking from outside at the results of this continuous action, on the basis of the deep knowledge (for which he is well-known) of the Portuguese and international worlds of film today, confirms the relevance of the choice made, consistently showing the presence, sometimes discreet but none the less significant, of the Calouste Gulbenkian Foundation at the decisive moments at the start of the careers of so many Portuguese film-makers who have, in recent years, made their presence felt in many of the most revered and most competitive arenas of world cinema.

It is a strategic intervention, which responds with flexibility and efficiency to occasional specific needs that other funding bodies of larger dimensions would have difficulty in dealing with - but which may be decisive for the projects supported - and is based on a relationship of dialogue and mutual understanding, in the field, with the creators and producers who (in almost miraculous fashion, with the difficulties they face at every moment) are turning Portuguese cinema into a voice that is becoming more and more respected internationally, as well as a privileged vehicle of the affirmation of Portuguese language and culture in the world.

I salute the whole Cinema and Performing Arts team of the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture, coordinated by António Caldeira Pires, for the permanent effort, dedication and competence to which the present exhibition bears witness, the curator of the cycle, Miguel Valverde, who was so well able to understand the meaning of our intervention and undertake the difficult selection from such a large number of projects supported, and all the film-makers represented here, who are, of course, the undisputed protagonists of this initiative.

TERRITÓRIOS DE PASSAGEM - Cinema em seis andamentos +2

Miguel Valverde

-

Curador - Programador de cinema e co-director do festival Indielisboa

O lugar que ocupamos num espaço torna-se nosso a partir do momento em que o preenchemos. Esta necessidade de aparentemente quereremos conquistar ou dominar um espaço, tão antiga quanto a história da humanidade, é antropológicamente explicável através da criação de raízes que nos permitem crescer e fortalecer.

A natureza ensina que uma árvore transplantada pode viver em qualquer sítio, mas que o lugar onde nasceu (ou foi plantada) tem uma influência determinante no seu fortalecimento natural. O nosso território, aquele ao qual pertence a nossa história, é a casa, o lugar onde fomos (ou continuamos a ser) felizes. Para os povos nómadas, esse lugar em parte nenhuma (ou em todo o lado) equivale nos povos sedentários à essência de um lugar. Contudo, as necessidades humanas são de descoberta, de curiosidade natural, de experimentar o que não foi testado. Assim se evolui, à procura de outros territórios, à procura de outros lugares onde possamos ser igualmente felizes. Entre um lugar e esse outro, há uma passagem, que pode ser um lugar pequeno, uma frincha, um túnel ou uma ponte, um outro lugar, um carro, um avião, um barco, um poço, uma bicicleta, uma casa, outra casa, um terreno, um aeroporto, um bosque, uma floresta, a selva, uma aldeia. Pode ser tudo o que queiramos, porque no espaço de uma vida, a de cada um de nós, com ritmos e fluxos diferenciados consoante as idades, os acontecimentos marcantes, a modorra, o ciclo das estações, tudo pode ser uma passagem.

O cinema tem a capacidade de tratar o tempo e o espaço infinitamente. Num filme, e não falo de *décors*, podemos passar de um lugar a outro, de um plano para outro, com o tempo a passar pelo meio. No meio de um tempo que pode ser distendido, podemos dizer que nos deslocamos de um lugar para o outro, porque a passagem de tempo muda esse lugar.

O cinema português está cheio de bons exemplos de territórios de passagem, e o Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas tem tido um cuidado muito grande no apoio a projectos de cineastas fogosos, interventivos, para quem o cinema é uma arte amada. Tem apoiado um lote de cinemautores vibrantes, livres-pensadores, carismáticos e com algo a dizer. Não tem seguido correntes ou modas, tem seguido a intuição da descoberta, do risco, criando uma cada vez maior entrega da parte dos cineastas a quem foi permitido fazer os filmes que quiseram. A programação deste ciclo é orientada pelos seis andamentos da Sinfonia n.º 4 de Philip Glass: *Heroes*, *Abdulmajid*, *Sense of Doubt*, *Sons of the Silent Age*, *Neuköln* e *V-2 Schneider* são os nomes de cada um dos seis programas que compõem este

ciclo. Se a obra de Glass já se inspirara em David Bowie e Brian Eno, as ligações entre os filmes viajam entre a música e o cinema, num jogo referencial e de contaminação. É a música, a original e a recriada, que conduz os filmes e nos permite ir ao seu âmago.

É, afinal, um pensamento sobre o cinema que permite revisitar os últimos anos de apoio, por parte da Fundação, à criação cinematográfica. Quando se reeditam álbuns, é costume acrescentarem-se faixas extra. Neste programa pensado em seis andamentos, decidimos fazer mais duas sessões que se integram no espírito musical desta mostra, apresentando autores com igual capacidade artística dos demais, incluindo três projectos novos desenvolvidos no âmbito do PARTIS – Práticas Artísticas para a inclusão Social, do Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano. Ao mesmo tempo, projecta-se o futuro das necessidades criadas. Temos aqui os cineastas da voz e do pensamento críticos? Não, encontramos uma forma de pensarmos o cinema tal qual ele é: sem adornos, sem fórmulas e sem métodos predeterminados. Estes cineastas escolhidos para o ciclo, e outros aos quais estes estão definitivamente ligados, mas que por uma questão de espaço de programação não foi possível mostrar, fazem parte da minha geração de cinema.

TERRITORIES OF PASSAGE – Cinema in six movements +2 Miguel Valverde

–
Curator – Film programmer and co-director of the IndieLisboa festival

The place we occupy in a given space becomes our own from the moment when we fill it. This apparent necessity to wish to conquer or dominate a space, as old as the history of humanity, is explicable anthropologically by the need to create roots that allow us to grow and become stronger.

Nature teaches that a transplanted tree can live anywhere, but that the place where it was born (or was planted) has a determining influence on its natural strengthening. Our territory, that which our story belongs to, is our house, the place where we were (or continue to be) happy. For nomadic peoples, this nowhere place (or everywhere place) is equivalent in sedentary peoples to the essence of a place. And yet, human needs are of discovery, of natural curiosity, of trying out what has not been tested. Thus we evolved, searching for other territories, searching for other places where we might be equally happy. Between one place and this other, there is a passage. It may be a small place, it may be a crack, it may be a tunnel or a bridge, a different place, a car, an airplane, a boat, a well, a bicycle, a house, another house, a piece of land, an airport, a wood, a forest, the jungle, a village. It can be whatever we wish, because in a lifetime, the life of each one of us, with rhythms and flows differentiated according to age, the important events, the idleness, the cycle of the seasons, everything can be a passage.

Cinema has the capacity of dealing infinitely with space and time. In a film, and I am not speaking of *décor*, we may move from one space to another, with time passing in the middle. In the middle of a time that can be distended, we can say that we move from one place to another, because the passage of time changes that place.

Portuguese cinema is full of good examples of territories of passage, and the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture has been extremely careful in supporting projects by fiery, interventional film-makers, for whom film is an art they love. It has supported a great number of vibrant, free-thinking, charismatic film writers with something to say. It has not followed currents or fashions; it has followed the intuition of discovery, of risk, creating an ever-greater involvement on the part of the film-makers, who were allowed to make the films they wanted to. The programming of this cycle is orientated by the six movements of Symphony no. 4 by Philip Glass: *Heroes*, *Abdulmajid*, *Sense of Doubt*, *Sons of the Silent Age*, *Neuköln* and *V-2 Schneider* are the names of each of the programmes that make up this cycle. While Glass's work is inspired by David Bowie and Brian Eno, the connections between the films move between music and cinema in a referential game of contamination. It is the music, the original and the recreated, which guides the films and allows us to get to their essence.

It is, therefore, a way of thinking about cinema that allows us to revisit the most recent years of support on the part of the Foundation for cinematographic creation. When albums are reissued, it is usual to add extra tracks. In this programme conceived of as six movements, we decided to add two further sessions which include three new projects developed within the context of PARTIS – Artistic Practices for Social Inclusion, part of the Gulbenkian Programme for Human Development. At the same time, we envision the future of the needs that arise. Do we have here film-makers of critical expression and thought? No, we find here a way of conceiving cinema such as it is. Without ornament, without formulas and predetermined methods. These film-makers chosen for the cycle - and others with whom they are definitively linked, but who for reasons of space could not be included in the programme - are part of my film generation.

COMPOR UMA IMAGEM, INTERLIGAR OS PONTOS

Paolo Moretti

—

Programador de cinema e diretor do festival de La Roche-sur-Yon

O título do programa, com curadoria de Miguel Valverde, é “A Gulbenkian e o Cinema Português”; por isso, deveríamos talvez chegar a um acordo, antes de falarmos de cinema português, sobre uma definição partilhada de cinematografia “nacional”.

Muitas vezes, é bastante problemático classificar o cinema segundo a nacionalidade, uma vez que há múltiplas formas de estabelecer um critério para definir o que seja produção nacional: Será a fatia maior do orçamento de produção? A nacionalidade do realizador? O local de filmagem? A língua falada no filme? Um estilo relacionado com uma representação cultural nacional?

Apesar de muitos dos artistas presentes no programa lidarem frequentemente, nas suas obras, com assuntos que podemos relacionar com a identidade nacional portuguesa, em minha opinião o cinema português recente define-se mais como um conjunto de vozes únicas do que por quaisquer fronteiras políticas, pela indústria cinematográfica nacional ou pela expressão de uma cultura nacional. Em graus variáveis, a história e a cultura nacionais tornam-se às vezes componentes dos projetos, mas são frequentemente tratados mais como “materiais” do que propriamente como representações da cultura nacional.

Se é difícil, muitas vezes, definir adequadamente uma cinematografia nacional, isso torna-se ainda mais complicado no caso do cinema português recente que foi dado a ver neste complexo programa. Para muitos dos filmes apresentados, seria, parece-me, bastante incorreto e simplista adotar uma abordagem histórica tradicional e resolver o assunto com o rótulo “Filmes Portugueses”.

Em que medida filmes como *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End*, de Marco Martins, *Mined Soil*, de Filipa César, *Rio Corgo*, de Maya Kosa e Sérgio da Costa, *O Corcunda*, de Gabriel Abrantes e Ben Rivers, e *Redemption*, de Miguel Gomes, podem ser considerados “filmes portugueses” em vez de “filmes internacionais”?

Vários filmes-chave recentes, geralmente classificados como portugueses, foram produzidos ou coproduzidos (e tornados possíveis, em última análise) com contribuições e apoios financeiros vindos de outros países europeus, algo que provavelmente não acontecia tanto no passado. Isto para não falar das realizações conjuntas com realizadores de nacionalidades diferentes.

Em termos estilísticos, impõe-se a mesma sensação de incerteza quanto ao carácter “nacional”. Se é certo que conseguimos identificar algumas abordagens recorrentes (sobretudo no entrelaçar de documentário e ficção), seria, no entanto, difícil provar que se trata de uma qualidade pertencente, em especial, ao cinema português. Esta dificuldade em falar com clareza sobre o cinema português recente torna claro, paradoxalmente, que um dos elementos partilhados nesta fase mais recente da história do cinema português é a modernidade da relação mantida pelos cineastas com a sua nacionalidade, a qual se reflete numa proximidade natural com a cena internacional, independentemente do “tamanho” do projeto. Esta característica faz mais por identificar o cinema português do que quaisquer outras definições tradicionais de cinematografia nacional, já que não vemos muitas outras cinematografias nacionais europeias serem tão ativas e conexas.

O que mais me impressiona nos filmes programados neste ciclo é a extrema variedade das práticas que compõem o chamado cinema português contemporâneo. Com idades entre os 25 e os 50 anos, este grupo de artistas que cobre duas gerações apresenta abordagens extremamente diferentes, tanto em termos estéticos como de produção, um grupo que não é grupo nem escola e que desenvolve os seus projetos graças também às muitas redes de produção, a eventos cinematográficos e a instituições culturais europeias. Obtêm grande reconhecimento nos mais importantes acontecimentos cinematográficos de todo o mundo e são admirados por alcançarem resultados artísticos de alto valor, muitas vezes com orçamentos considerados muito baixos pela indústria cinematográfica tradicional.

No contexto mais vasto do cinema português “naturalmente internacional”, encontramos também artistas multidisciplinares como Salomé Lamas, Gabriel Abrantes e Filipa César – para mencionar apenas alguns –, os quais, além de trabalharem a nível internacional, se movem também entre o mundo das artes plásticas e o do cinema. Os seus projetos e instalações, bem mais do que outros que se encaixam em modelos mais tradicionais de produção e exibição, questionam em permanência não só a definição de cinema “nacional”, como também a própria definição de “filme”.

A quantidade, a qualidade e o reconhecimento alcançados pelos filmes portugueses estão decididamente “fora de escala”, se compararmos a indústria cinematográfica nacional com as de outros países europeus. Se tentarmos analisar as complexas razões desta desproporção positiva, veremos, além da já mencionada tendência natural para desenvolver redes internacionais, que um dos grandes propulsores da exceção cultural portuguesa é sem dúvida a atividade da Fundação Calouste Gulbenkian.

Penso que poucas pessoas hoje, no mundo do cinema, se dão conta de quão relevante foi, para muitos dos artistas que estamos a analisar, terem sido apoiados pelos vários programas da Fundação, a diferentes níveis e em diferentes momentos das suas carreiras. Esse apoio vem de há muito tempo, não se confinando aos anos mais recentes, foi-se tornando cada vez mais importante à medida que os custos de filmagem desciam – graças sobretudo aos equipamentos digitais –, chegando até a substituir-se aos apoios estatais à produção, em períodos particularmente tensos e complicados da vida das instituições públicas portuguesas.

É claro que não podemos ligar diretamente a Fundação Calouste Gulbenkian a todos os filmes que compõem a vasta constelação do cinema português recente. Ao analisar o contexto artístico em que esses filmes são criados, é difícil não relacionar a abundância e o caráter único dessas vozes com uma pertença comum – embora diferenciada – a um tecido cultural que foi fortemente influenciado, ao longo dos anos, por esta Fundação única.

Gostaria de salientar como é crucial para um artista, em qualquer contexto, receber um apoio financeiro relativamente modesto, acompanhado de total liberdade criativa, em vez de um apoio financeiro mais avultado que traz consigo inúmeros constrangimentos de conceção e produção, degenerando muitas vezes em formas padronizadas. A opção da Fundação permite desenvolver abordagens visuais e narrativas radicais e, mais importante ainda, proporciona um sentimento de acessibilidade, estimulando a experimentação e criando terreno fértil para o desenvolvimento de visões personalizadas.

Devemos também realçar que as abordagens formais mais radicais e de baixo orçamento, frequentemente praticadas por uma geração de artistas jovens, coexistiram sempre com uma atenção igualmente constante, por parte da Fundação, a outras gerações de cineastas (muitos deles não menos radicais do que os seus colegas mais jovens). De Joaquim Pinto a Manuel Mozos, de Rita Azevedo Gomes a João Botelho – mais uma vez, para mencionar apenas alguns, de gerações muito diferentes –, o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian baseia-se, claramente, não numa faixa etária ou num estilo particulares, mas na valorização das abordagens pessoais. Tal apoio concentra-se frequentemente na internacionalização dos trabalhos, contribuindo diretamente para desenvolver e consolidar aquela estrutura internacional que, mais do que um simples *showcase*, constitui um elemento essencial para definir as feições radicalmente modernas do cinema “português” contemporâneo.

COMPOSING AN IMAGE, CONNECTING THE DOTS

Paolo Moretti

—
Film programmer and director of the La Roche-sur-Yon festival

As the title of the program curated by Miguel Valverde is “Gulbenkian and the Portuguese Cinema”, before talking about Portuguese cinema, one should probably agree on a common definition of “national” cinematography.

It’s often quite problematic to classify cinema according to nationality, as there are multiple ways of describing what we can define as a national production: is it the production budget? The director’s nationality? The location? The language spoken in the film? A style related to a national cultural representation?

Despite the fact that many of the artists presented in the program often deal in their works with a matter which we can relate to Portuguese national identity, in my opinion the recent Portuguese cinema is more composed of unique voices than defined by political borders, by the national film industry or by the expression of a national culture. At different degrees of evidence, national history and culture could

become elements of the projects but are sometimes treated more as “materials” rather than properly speaking as representations of a national culture.

If it's often difficult to correctly define a national cinematography, it becomes even more complicated in the case of the recent Portuguese cinema which was shown in this complex program. For many of the films presented, it would be, I think, quite inaccurate and simplistic to adopt a traditional historical approach and quickly label them as “Portuguese films”.

At which degree films like Marco Martins' *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End*, Filipa César's *Mined Soil*, Maya Kosa & Sérgio da Costa's *Rio Corgo*, Gabriel Abrantes & Ben Rivers' *The Hunchback*, and Miguel Gomes' *Redemption* could be considered as being “Portuguese films” instead of “international films”?

Various recent key films usually classified as Portuguese, were produced or coproduced (and ultimately made possible) with financial contributions and support from other European countries, probably more than it used to happen in the past. Not to mention the co-directions with directors of a different nationality.

Stylistically the same feeling of uncertainty regarding the “national” character applies, as we can identify some recurring approaches (especially in interweaving documentary and fiction), but it would be problematic to prove it as a quality belonging first and foremost to Portuguese cinema. This difficulty in talking clearly about recent “Portuguese” cinema makes paradoxically clear that one of the common elements of this recent phase in Portuguese film history, is the modernity of the filmmakers' relationship with their nationality, which translates into a natural proximity with the international scene, no matter the “size” of the project. This feature identifies Portuguese cinema more than other traditional definitions of national cinematography, as we don't find many other European national cinematographies being equally active and “connected”.

What strikes the most in the films programmed in this cycle is the extremely wide variety of practices that compose the so-called contemporary Portuguese cinema. Now aged between 25 and 50, this group of artists spanning across two generations, have extremely different approaches, both in aesthetic and production terms. A group which is not a group, nor a school, and that develops its projects also thanks to the many European production networks, film events and cultural institutions. They are extremely recognized in the major film events worldwide and admired for the highly valuable artistic results, often out of financial budgets which are generally considered very low by the traditional film industry.

Within the larger framework of the “naturally international” Portuguese cinema, we also find multidisciplinary artists, like Salomé Lamas, Gabriel Abrantes or Filipa César, just to name a few, who, besides working on an international level, also work between the art world and the film world. Their projects and installations, more than others which belong

to a more traditional production and exhibition model, are constantly questioning not only the definition of “national” cinema, but the definition of “film” itself.

The quantity, quality and international recognition of Portuguese films are clearly in an “out of scale” proportion, considering the official national film industry, compared to other European countries. If we try to examine the complex reasons of such positive disproportion, we will see that, apart from the aforesaid natural tendency to develop international networks, one of the major “makers” of the Portuguese cultural exception is undoubtedly the activity of the Calouste Gulbenkian Foundation.

I guess few people in the film world actually realize how relevant it has been, for many of the artists we are discussing, to be supported by the various programs of the Foundation, at different levels and in different times of their career. A support that doesn't belong only to recent years and goes long back in time, but which progressively became more and more influential as the shooting costs lowered – mainly thanks to digital devices –, eventually even replacing the public production support in some particularly tense and complicated phases in Portuguese public institutions.

Of course, we can't directly connect the Calouste Gulbenkian Foundation to every single film composing the vast constellation of recent Portuguese cinema. Analysing the artistic context in which those films are developed, it is difficult not to relate the multitude and uniqueness of all those voices with a common – though different – belonging to a cultural tissue which has been heavily influenced by this unique Foundation throughout the years.

I would point out how crucial it is, in any context, for an artist to be given a relatively small financial support and full creative freedom rather than a more important financial support which comes with endless conception and production constraints and which often degenerates into formatted forms. That allows the development of radical visual and narrative approaches and, most important, provides a feeling of accessibility, encouraging experiments and creating a fertile ground for the development of personal visions.

We should also underline that low-budget and more radical formal approaches, often carried out by a young generation of artists, always coexisted with an equally constant attention of the foundation to other generations of filmmakers (often not less radical than their younger colleagues). From Joaquim Pinto to Manuel Mozos, from Rita Azevedo Gomes to João Botelho, again just to name a few, of very different generations, the support of the Calouste Gulbenkian Foundation is clearly not based on age or on a particular style, but on value given to personal approaches. A support which is often focused on the internationalisation of the works, directly contributing to develop and consolidate that international framework which, more than a simple showcase, is a key element in defining the radically modern features of contemporary “Portuguese” cinema.



MIGUEL VALVERDE

(Potimão, 1971) É licenciado em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Antes, frequentou estudos de música, nomeadamente piano, órgão e violoncelo. Depois, começou a escrever crítica de cinema, estudou argumento e fez *workshops* na área da montagem. Desde 2003, dá formação na área dos Direitos de Autor e Direitos Conexos em diversas escolas e universidades. Foi formador na área de argumento para Banda Desenhada, Ilustração e Cinema de Animação no Centro de Imagem e Técnicas Narrativas (CITEN – CAM/Fundação Calouste Gulbenkian) e, atualmente, dá formação na área da promoção de cinema. Fundou, em 2004, o IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema Independente, sendo codiretor do festival e responsável pela programação de curtas-metragens. Entretanto, foi responsável por várias programações especiais no contexto do festival, no domínio da curta-metragem. Tem participado ativamente em seminários sobre curta-metragem e promoção de cinema, fazendo ainda parte de diversos júris do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), da Fundação GDA e da Fundação Calouste Gulbenkian.

Nos últimos anos, tem-se dedicado também à produção de filmes, nomeadamente da longa-metragem *Aqui, em Lisboa*, composta por quatro segmentos de curta-metragem: de Denis Côté, Marie Losier, Dominga Sotomayor e Gabriel Abrantes. A longa-metragem circulou internacionalmente, nos festivais do Rio de Janeiro, de Turim e no Festival du Nouveau Cinéma. As curtas-metragens foram apresentadas igualmente em diversos festivais, como os de Berlim (em competição) e Roterdão, tendo alcançado vários prémios e reconhecimento. Produziu ainda três curtas: *Engine*, *Um Homem à Varanda* e, já em 2017, *Loups*, selecionadas todas elas por festivais de cinema de pendor mais *avant-garde*, assim como por instituições relevantes, como cinematecas e centros artísticos.

MIGUEL VALVERDE

(Portimão, 1971) He graduated in law from the Faculty of Law of the University of Lisbon. Before that, he studied music, in particular piano, organ and cello. He then began to write film criticism, studied plot writing, and took workshops in editing. Since 2003, he has taught authors' rights and copyright at various schools and universities, he has given training in the writing of scripts for comic strips, illustration and animated films at the Centre for Image and Narrative Techniques (CITEN – CAM/Calouste Gulbenkian Foundation) and he currently teaches in the area of film promotion. In 2004 he founded IndieLisboa – International Festival of Independent Cinema, being co-director of the festival and in charge of programming short films. He has also been in charge of various special short-film programmes in the context of the festival. He has taken an active part in seminars on short films and film promotion, and has also been a member of various juries for the Institute of Cinema and Audiovisual (ICA), the GDA Foundation and the Calouste Gulbenkian Foundation.

In recent years he has also dedicated himself to film production, in particular to the film *Aqui, em Lisboa*, made up of four segments of short films by Denis Côté, Marie Losier, Dominga Sotomayor and Gabriel Abrantes, which enjoyed exposure in international festivals, such as the festivals of Rio de Janeiro, Turin and Nouveau Cinéma. The short films were also shown at a number of festivals such as Berlin (in competition) and Rotterdam, and were awarded various prizes. He has also produced three short films: *Engine*, *Um Homem à Varanda* and, in 2017, *Loups*, all of them chosen for film festivals of a more *avant-garde* character, as well as by important institutions such as cinémathèques and arts centres.



PAOLO MORETTI

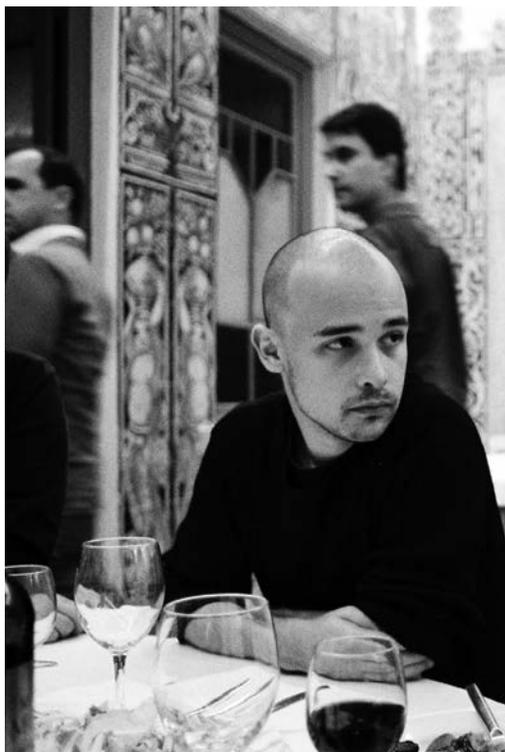
(Itália, 1975) Desde 2001, colabora com diversos festivais de cinema em Itália, europeus e instituições ligadas ao cinema, incluindo o Centro Pompidou (Paris), a Filmoteca Española (Madrid), o Leeds International Film Festival (Reino Unido), a Cinemateca Portuguesa (Lisboa), o One World (Praga) e o Cinéma du Réel (Paris).

De 2008 a 2011, foi consultor para a programação e assistente do diretor do Festival de Veneza, com um enfoque particular nas curtas e médias-metragens (Orizzonti). Em 2012 e 2013, foi consultor para a programação do Festival de Cinema de Roma (CinemaXXI). Desde 2012, é membro do comité de seleção do FIDMarseille e, **presentemente, é também consultor** para a programação do Visions du Réel (Nyon). Desde 2014, é diretor do Festival Internacional de Cinema de La Roche-sur-Yon e do cineteatro Concorde, em França.

PAOLO MORETTI

(Italy, 1975) Since 2001, has worked for several film festivals and film institutions in Europe, including the Pompidou Centre in Paris, Filmoteca Española in Madrid, Leeds International Film Festival (UK), Cinemateca Portuguesa in Lisbon, One World in Prague and Cinéma du Réel in Paris.

From 2008 to 2011, he was the director's assistant and program advisor at the Venice Film Festival, focusing in particular on short- and medium-length films (Orizzonti). In 2012 and 2013, he was a program advisor for the Rome Film Festival (CinemaXXI). Since 2012, he has been a Selection Committee member for FIDMarseille, and more recently a program advisor for Visions du Réel (Nyon). Since 2014, he has been the director of the La Roche-sur-Yon International Film Festival and of the Concorde art house film theater.



RICARDO VIEIRA LISBOA

(Lisboa, 1991) É licenciado e mestre em Matemática Aplicada e Computação, pelo Instituto Superior Técnico, e é mestre em Cinema na área de Realização e Dramaturgia, pela Escola Superior de Teatro e Cinema, sendo a sua dissertação intitulada *O Restauro Cinematográfico como Re-coreografia. O Caso de 'Três Dias sem Deus' de Bárbara Virgínia*. É programador convidado de curtas-metragens no IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema de Lisboa, desde 2013, e crítico de cinema no site À Pala de Walsh, que cofundou, coordena, coedita e do qual é um dos principais redatores.

Tem produzido comunicações e artigos académicos nas áreas da história do cinema português, do restauro e da preservação cinematográficos, assim como tem organizado programas dedicados aos novos nomes do cinema nacional. Como realizador, produziu e realizou várias curtas-metragens experimentais e vídeo-ensaios, entre eles *Le méτρο* (2016), *Vieira da Silva* (2016), *Children, Madonna and Child*, *Death and Transfiguration* (2016) e *Cigarro Azul* (2017), que foram exibidos em festivais nacionais e internacionais.

RICARDO VIEIRA LISBOA

(Lisbon, 1991) He graduated with a master's in applied mathematics and computation at the Higher Technical Institute (IST), and also holds a master's in film in the area of direction and dramaturgy from the Lisbon Theatre and Film School, his dissertation being entitled *Cinematographic Restoration as Re-Choreography. The Case of 'Three Days Without God' by Bárbara Virgínia*. He has been a guest programmer of short films for IndieLisboa – Lisbon International Film Festival since 2013, and is a film critic for the site À pala de Walsh, which he co-founded, coordinates, coedits and for which he is one of the chief writers.

He has produced presentations and academic articles in the fields of the history of Portuguese film and cinematographic restoration and preservation, and has also organized programmes dedicated to new names in Portuguese cinema. As a director he has made a number of experimental short films and video essays, including *Le méτρο* (2016), *Vieira da Silva* (2016), *Children, Madonna and Child*, *Death and Transfiguration* (2016) and *Cigarro Azul* (2017), which were shown at festivals both in Portugal and abroad.

PRIMEIRO ANDAMENTO
V-2 Schneider

—

SEGUNDO ANDAMENTO
Neuköln

—

TERCEIRO ANDAMENTO
Heroes

—

FAIXA EXTRA 1
Blackout

—

QUARTO ANDAMENTO
Sons of the silent age

—

QUINTO ANDAMENTO
Abdulmajid

—

SEXTO ANDAMENTO
Sense of doubt

—

FAIXA EXTRA 2
The secret life of Arabia

—

FIRST MOVEMENT
V-2 Schneider

—

SECOND MOVEMENT
Neuköln

—

THIRD MOVEMENT
Heroes

—

BONUS TRACK 1
Blackout

—

FOURTH MOVEMENT
Sons of the silent age

—

FIFTH MOVEMENT
Abdulmajid

—

SIXTH MOVEMENT
Sense of doubt

—

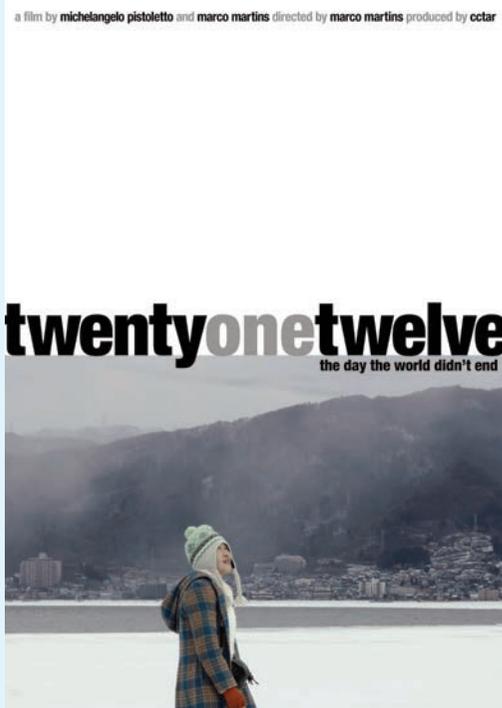
BONUS TRACK 2
The secret life of Arabia

—

Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End

Portugal, 2013, cor, 131 min.

Marco Martins



SYNOPSIS A narrativa passa-se durante o dia mais curto do ano (no Hemisfério Norte), 21 de dezembro de 2012. De acordo com as previsões do calendário Maia, o dia 21 de dezembro marcaria o fim dos dias na Terra. Curiosamente, e apesar da inexatidão da previsão, esta data marca um momento histórico: uma total apreensão relativamente ao futuro.

O filme foi rodado em sítios como Lisboa, Tóquio, Bombaim, Biella (Itália), Oxford e Trás-os-Montes, e, através das experiências de 12 dos seus habitantes nas suas rotinas diárias, traça o retrato do fim de uma era. À medida que o dia avança para o ocaso, cresce a ideia de um ciclo que está a chegar ao fim e da necessidade de mudança. Com o nascer do sol, surge uma nova esperança e a oportunidade de nos reinventarmos. Capítulos: I. Michelangelo Pistoletto; II. Noriko Morita; III. Prabhakar; IV. Fernando Magalhães; V. Jem Finer; VI. Gonçalo M. Tavares; VII. Swathi Mukhejje; VIII. Pedro Gil Ferreira; IX. Junko Mizugaki; X. Maria de Fátima Príncipe; XI. Shyan Shunda; e XII. David Santos (Noiserv).

00:00:20

Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End

Portugal, 2013, colour, 131 min.

Marco Martins

MARCO MARTINS Realização e direção de fotografia
MICHELANGELO PISTOLETTO e MARCO MARTINS Conceito original
RENZO BARSOTTI Produção
MARIANA ROSA Direção de produção
ANTÓNIO RIBEIRO Câmara
MARIANA ROSA e RAQUEL JACINTO Som
GONÇALO SOARES e HUGO LEITÃO Assistentes de edição
JENNIFER MENDES Cor
DUARTE RIBEIRO Pós-produção
Cópia cedida por **Ministério dos Filmes**

APOIOS Apoio à criação em cinema, 2012, do Programa Gulbenkian para as Artes Performativas e do Gabinete do Presidente/Fundação Calouste Gulbenkian

MARCO MARTINS Director and director of photography
MICHELANGELO PISTOLETTO e MARCO MARTINS Original idea
RENZO BARSOTTI Producer
MARIANA ROSA Production director
ANTÓNIO RIBEIRO Camera
MARIANA ROSA e RAQUEL JACINTO Sound
MARINA GAIVÃO Editing
GONÇALO SOARES e HUGO LEITÃO Editing assistants
JENNIFER MENDES Colour
DUARTE RIBEIRO Post-production
Copy provided by **Ministério dos Filmes**

SUPPORT Support for film production, 2012, from the Gulbenkian Programme for Performing Arts and the Chairman's Office/Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS The story takes place during the shortest day of the year (in the Northern Hemisphere), 21st december 2012. According to the Mayan calendar, 21st december 2012 would mark the end of the world. Curiously, and in spite of the inexactitude of the forecast, this date marks an historical moment: utter fear of the future.

The film was made in places such as Lisbon, Tokyo, Mumbai, Biella (Italy), Oxford and Trás-os-Montes, and, through the experiences of twelve inhabitants of these places during their daily routine, traces a portrait of the end of an era. As the day moves towards dusk, the idea of a cycle nearing its end increases, and also of the need for change. With sunrise, a new hope arises and with it the opportunity to reinvent ourselves. Chapters: I. Michelangelo Pistoletto; II. Noriko Morita; III. Prabhakar; IV. Fernando Magalhães; V. Jem Finer; VI. Gonçalo M. Tavares; VII. Swathi Mukhejje; VIII. Pedro Gil Ferreira; IX. Junko Mizugaki; X. Maria de Fátima Príncipe; XI. Shyan Shunda; and XII. David Santos (Noiserv).

PRIMEIRO ANDAMENTO V-2 SCHNEIDER

Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End

FIRST MOVEMENT V-2 SCHNEIDER

Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End





MARCO MARTINS

(Lisboa, 1972) Formou-se pela Escola Superior de Teatro e Cinema em 1994, tendo completado a sua formação nos Estados Unidos da América. Os seus filmes foram apresentados e galardoados nos principais festivais internacionais onde, em 2005, *Alice* ganhou a Quinzena dos Realizadores (Prix Regard Jeune), além de prestigiados prémios em festivais internacionais, como Mar del Plata ou London Raindance Film Festival, entre outras distinções, como a nomeação para o Fassbinder Award European Discovery of the Year.

Em 2006, realizou a curta-metragem *Um Ano Mais Longo*, escrito em parceria com Tonino Guerra (argumentista de Fellini, Antonioni e Tarkovsky), presente na Competição Oficial do Festival de Veneza. Em 2010, o seu documentário *Traces of a Diary*, sobre a obra de artistas como Daido Moryama ou Araki, venceu o Premio Honorífico del Jurado na Documenta Madrid. O seu mais recente filme, *São Jorge*, esteve em competição no Festival de Veneza onde o ator Nuno Lopes ganhou o Leão de Ouro (Horizons Award) e, posteriormente, foi estreado comercialmente em vários países. O filme ganhou ainda o Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores para Melhor Filme e Melhor Argumento. Foi, tal como *Alice*, candidato português ao Óscar de melhor filme estrangeiro, e ainda ao Prémio Goya, entre outros.

No campo das artes plásticas, realizou colaborações com diversos artistas, sendo de destacar uma vídeo-instalação multicanal – *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End*, realizado em conjunto com o artista italiano Michelangelo Pistoletto, tendo sido apresentado no Museu do Louvre integrado na retrospectiva *Year One – Earthly Paradise*, ou o filme *Insert*, co-realizado com Filipa César e vencedor dos Prémios Bes Arte e Finança e de Melhor Realizador no IndieLisboa (2011).

No teatro, fundou, em 2007, a companhia Arena Ensemble, com Beatriz Batarda, tendo desde aí apr a visuesentado espetáculos de forma regular nos principais teatros nacionais. A sua obra para palco divide-se entre o trabalho clássico de texto com uma forte componente coreográfica e projetos comunitários.

MARCO MARTINS

(Lisbon, 1972) He graduated from the Lisbon Theatre and Film School in 1994, and complemented his studies in the United States of America. His films have been presented and have won prizes at major international festivals: in 2005, *Alice* won the Directors' Fortnight Cut at Cannes (Prix Regard Jeune). In addition, he has won prestigious awards in international festivals such as Mar del Plata and the London Raindance Film Festival, amongst other awards such as the nomination for the Fassbinder Award (European Discovery of the Year).

In 2006, he made the short film *Um Ano Mais Longo/A Longer Year*, co-written with Tonino Guerra (screenwriter for Fellini, Antonioni and Tarkovsky), which was part of the official competition of the Festival of Venice. In 2010, the documentary about Japanese photography *Traces of a Diary*, about the work of artists such as Daido Moriyama and Araki, won the Honorary Prize of the Jury at Documenta Madrid. His latest film, *Saint George*, was in the competition at the Venice Film Festival, where the actor Nuno Lopes won the Golden Lion (Horizons Award) and, subsequently, was released commercially in several countries. The film won the prize of the Portuguese Society of Authors for Best Film and Best Screenplay. It was, like *Alice*, a Portuguese candidate for the Academy Award for best foreign language film, and for the Goya Award, amongst others.

As a visual artist, he has worked on collaborations with various artists, such as the multi-channel video installation *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End*, co-written with the Italian artist Michelangelo Pistoletto and presented at the Louvre Museum, as part of the retrospective exhibition *Year One - Earthly Paradise*; and the film *Insert*, co-directed with Filipa César and winner of the BES Art and Finance Prize and of the Best Director prize in IndieLisboa (2011).

In theatre, he founded, in 2007, the Arena Ensemble Company with Beatriz Batarda, having since then presented shows on a regular basis in the main theatres of Portugal. His work for the stage is divided between classical texts with a strong choreographic component and community projects.

MICHELANGELO PISTOLETTO

(Biella, 1933) Fez a sua primeira exposição individual na Galleria Galatea, em Turim. Realizou as *Pinturas Espelho*, obras que rapidamente atingiram reconhecimento internacional. Criou um conjunto de trabalhos intitulado *Oggetti in meno*, considerado fundamental para o lançamento da Arte Povera. Fundou o grupo de teatro Zoo, a primeira manifestação da Colaboração Criativa que desenvolveu nas décadas seguintes ao juntar artistas de diferentes disciplinas e setores da sociedade. Apresentou, na mesma galeria em Turim, um ciclo de doze exposições consecutivas, “Le Stanze”, o primeiro de uma série de trabalhos denominada *Continentes do Tempo*.

Posteriormente, definiu as duas principais direções do seu trabalho: *Divisão e Multiplicação do Espelho* e *A Arte Assume a Religião*. Desenvolveu uma atividade pedagógica na Academia de Belas-Artes de Viena, com o “Project Art”, e criou em Biella a Cittadellarte – Fondazione Pistoletto e a Universidade de Ideias.

Em 2003, recebeu o Leão de Ouro da Bienal de Veneza, pelo conjunto da sua obra, e, no ano seguinte, a Universidade de Turim concedeu-lhe o título de Doutor *Honoris Causa* em Ciência Política. Iniciou nessa altura a mais recente fase do seu trabalho, *O Terceiro Paraíso*. Em 2007, recebeu em Jerusalém o prémio Wolf Foundation para as Artes. Foi diretor artístico do Evento 2011 – Arte para Uma Re-Evolução Urbana, em Bordéus. Realizou uma exposição individual no Museu do Louvre, em Paris, no âmbito da qual se estreou o filme de Marco Martins *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End*. Os seus trabalhos encontram-se em coleções permanentes dos melhores museus de Arte Moderna e Contemporânea.

MICHELANGELO PISTOLETTO

(Biella, 1933) He had his first individual exhibition at the Galatea Gallery in Turin. He made *Mirror Paintings*, works which rapidly gained international recognition. He created a set of works with the title *Oggetti in meno*, considered fundamental for the beginning of Arte Povera. He founded the theatre group Zoo, in what was the first manifestation of Creative Collaboration which he developed in the following decades, bringing together artists from different disciplines and sectors of society. He presented, in the same gallery in Turin, a cycle of twelve consecutive exhibitions, “Le Stanze”, the first of a series of works called *Time Continents*.

He subsequently defined the two principal directions of his work: *Division and Multiplication of the Mirror* and *Art Takes on Religion*. His pedagogical activity has included teaching at the Fine Arts Academy in Vienna, with “Project Art”, and the creation in Biella of Cittadellarte – Fondazione Pistoletto and of the University of Ideas.

In 2003, he received the Golden Lion from the Venice Biennale (2003) for his lifetime achievement, and in the following year Turin University granted him a *laurea honoris causa* in political sciences. At this time he began the most recent phase of his work, *The Third Paradise*. In 2007 he received in Jerusalem the Wolf Foundation Prize in Arts, and he was the artistic director of Evento 2011 – Art for an Urban Re-Evolution, in Bordeaux. He had an individual exhibition at the Louvre Museum in Paris during which Marco Martins' film *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End* was first screened. His work is found in the permanent collections of the most renowned museums of modern and contemporary art.

MARCO MARTINS

FILMOGRAFIA SELECIONADA

São Jorge 2016

Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End 2013

Traces of a Diary 2010

Insert (cm) 2010

Como Desenhar Um Círculo Perfeito 2009

Um Ano Mais Longo (cm) 2006

Alice (cm) 2005

No Caminho para a Escola (cm) 1998

Não Basta Ser Cruel (cm) 1996

Mergulho no Ano Novo corealização João Braz (cm) 1994

MARCO MARTINS

SELECTED FILMOGRAPHY

São Jorge 2016

Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End 2013

Traces of a Diary 2010

Insert (short) 2010

Como Desenhar Um Círculo Perfeito 2009

Um Ano Mais Longo (short) 2006

Alice (short) 2005

No Caminho para a Escola (short) 1998

Não Basta Ser Cruel (short) 1996

Mergulho no Ano Novo co-directed João Braz (short) 1994

» Marco Martins, a partir de uma ideia desenvolvida com Michelangelo Pistoletto (conhecido pintor e teórico da Arte Povera), propôs-se retratar o último dia do planeta Terra segundo o calendário solar do povo Maia, 21 de Dezembro de 2012 – daí o título numérico que encabeça o filme, *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End*. Marco Martins percorre vários pontos do Hemisfério Norte (de Portugal ao Japão, passando por Itália, Reino Unido e Índia), compondo um filme em doze tomos, ou doze cantos, se o quisermos ver como obra épica. Cada tomo acompanha um personagem, e cada personagem surge na sua máxima singularidade: do distribuidor de lancheiras em Bombaim ao *performer* contemporâneo japonês, passando pelo astrofísico emigrado, pelo pastor de ovelhas de Vilar de Perdizes, pelo estudante de sânscrito nepalês ou pela *designer* de Tamagochis. *Twenty-One-Twelve* procura encontrar, num conjunto muito variado de personalidades, um qualquer eco do que seria esse fim do mundo anunciado. Ou melhor, um eco do que foi o seu não-fim, a sua continuação – não é por acaso que o subtítulo é *The Day The World Didn't End*.

Este mecanismo disruptivo que nos faz olhar para a iminência do fim a partir do seu não-fim, que é o presente, e o modo como todos os episódios se nos apresentam como filmados no funesto dia 21 criam um limbo temporal que encapsula todo o filme: um testemunho atípico do que é, afinal, um dia igual a todos os outros. Esta é a primeira surpresa da obra de Marco Martins, olhar para o apocalipse com a serenidade de quem tem todo o tempo do mundo. Ou, de forma mais genérica, filmar os excessos do mundo (as suas cores, os seus delírios poéticos, os seus sons estridentes e os seus gestos floreados) com a subtilidade de um olhar distanciado – não será acaso que as sucessivas panorâmicas deste filme remetam para as panorâmicas da câmara de vigilância em *Alice* e não custa muito imaginarmos o realizador, sentado num quarto pejado de ecrãs, como Mário (o protagonista

» Marco Martins, developed an idea with Michelangelo Pistoletto (painter and creator of Arte Povera), decided to portray the last day of planet Earth, which, according to the Maya people, was the 21 December 2012. This originated the numbers of the film title *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End*. Marco Martins travels through various places in the Northern Hemisphere (from Portugal to Japan, via Italy, the United Kingdom and India), putting together a film in twelve volumes, or twelve cantos, if we wish to view it as an epic work. Each volume accompanies one person and each performer displays his or her great singularity: from the distributor of lunches in Bombay to the Japanese contemporary performer, and including the emigré astrophysicist, the shepherd of Vilar de Perdizes, the Nepalese student of Sanskrit and the designer of Tamagotchis. *Twenty-One-Twelve* seeks to discover, in a very varied group of personalities, some echo of what this foreseen end of the world might be. Or rather, an echo of what was its non-end, its continuation – it is not by accident that the subtitle says *The Day The World Didn't End*.

This disruptive mechanism that makes us see the imminence of the end from its non-end, which is the present, and the way all the episodes are presented as though filmed on the fateful day of the 21st, creates a temporal limbo which encapsulates the whole film: an atypical witness of what is, in the end, a day that is exactly the same as all the others. This is the first surprise in Marco Martins' work, looking at the apocalypse with the serenity of someone who has all the time in the world. Or, in a more generic way, filming the excesses of the world (its colours, its poetic deliria, its strident sounds and its florid gestures) with the subtlety of a distant gaze – it is not by accident that the successive panoramas of this film take us back to the surveillance camera panoramas in *Alice*, and it is not difficult to imagine the director, sitting in a room full of screens like Mário (the protagonist of this film), receiving images

desse filme, interpretado por Nuno Lopes), recebendo imagens dos vários cantos do mundo, à procura da Humanidade (essa fugitiva Alice).

De certo modo *Twenty-One-Twelve* é a resposta desapegada aos messianismos (pós-)apocalípticos dos *blockbusters* sobre o fim do mundo. Aqui notam-se alguns dos traços autorais do cinema de Marco Martins, algumas das suas temáticas recorrentes: a rotina, a repetição, o silêncio, a solidão, o frio e o escuro. Sendo este um filme tão ou mais invernosos que as suas ficções (fala-se frequentemente do lado atmosférico ou nórdico do seu cinema, da forma como filma a cidade branca de Lisboa sob um manto azul), é igualmente um filme construído em movimento centrípeta.

Olhando para as suas três ficções de longa-metragem, logo se percebe que: *Alice* faz-se da obsessão de um pai em reconstituir o dia em que perdera a sua filha (e em que todos os dias eram iguais); *Como Desenhar Um Círculo Perfeito* encontra logo no título o fechamento da unidade familiar que é, simultaneamente, uma prisão e a mônada da obsessão; e *São Jorge* é o filme da exaustão do mesmo, da tentativa falhada de saída, porque tudo volta ao ponto de partida. Neste sentido, e roubando a metáfora ao crítico Carlos Natálio, se *Alice* é um filme-rectângulo e *Como Desenhar* é um filme-círculo, então *São Jorge* será um filme-triângulo invertido (todo o peso assente num ponto) e, claro, *Twenty-One-Twelve* será o filme-infinito (semelhante à forma que Pistoletto desenha logo no início). São tudo formas fechadas que começam onde acabam, sendo a forma do infinito a que leva ao limite essa ideia de eterna continuação. A visão de Marco Martins traz já consigo esse movimento fechado. E fá-lo através da força do dispositivo que, pela sua rigidez, contém em si já o fim do projecto.

É certo que cada um dos tomos é distinto dos demais e cada personagem advoga noções diferentes para o sentido das coisas. Por

from various corners of the world, searching for Humanity (this fugitive Alice).

In a sense, *Twenty-One-Twelve* is a generous response to the (post-)apocalyptic messianism of end-of-the-world blockbusters. You can see some of the characteristics of Marco Martins's writing style, some of his recurring themes: routine, repetition, silence, solitude, cold and darkness. Though this film is as wintry as, or wintrier than, his fiction films (the Nordic atmosphere of his films is often spoken of, the way he films the white city of Lisbon under a blue mantle), it is also a film constructed in centripetal movement.

Looking at his three long fiction films you see very quickly that *Alice* is built from the obsession of a father who had lost his daughter (and for whom every day was the same as the last); in *Como Desenhar Um Círculo Perfeito* (*How to Draw a Perfect Circle*) you already find in the title the closing up of the family unity which is at once a prison and the monad of obsession, and *São Jorge* is a film about its genuine exhaustion, about a failed attempt to get out, because everything comes back to the starting point. In this sense, and borrowing the metaphor by the critic Carlos Natálio, if *Alice* is a rectangular film and *Como Desenhar* is a circular film, then *São Jorge* must be an inverted triangle (all the weight is concentrated on one point) and, of course, *Twenty-One-Twelve* is the infinite film (similar to the way Pistoletto draws, right at the beginning). They are all closed forms that begin where they end, the form of the infinite being that which takes to the limit this idea of eternal continuation. The vision of Marco Martins already brings with it this closed movement. And it achieves it through the strength of the device which, through its rigidity, already contains within itself the end of the project.

Of course, each of the volumes is distinct from the others and each character advocates different notions of the meaning of things. For example, Pistoletto speaks

exemplo, Pistoletto fala do fim da História promovido pela alta velocidade do progresso, enquanto que o astrofísico Pedro Gil Ferreira nos apresenta uma equação que descreve toda a realidade, tal como a conhecemos, ou a senhora de Trás-os-Montes, Maria de Fátima Príncipe, nos revela o universo no cruzamento entre o feixe de luz e a poeira de um fardo de palha. Mas também é certo que o filme procura encontrar aquilo que os une ou, pelo menos, os aproxima. A esse respeito, o trabalho de montagem de Mariana Gaivão (montadora recorrente do realizador) é particularmente hábil ao formar *raccords* que transformam o Ganges em Tejo, ou que saltam da camarata de um orfanato na Índia para o quarto de uma bebé no Reino Unido.

Ou mais virtuosos ainda são os *raccords* mentais que o espectador acaba por criar entre o afiar de um lápis de Pistoletto e um outro de Noriko Morita, ou entre o matraquear violento nas teclas, tanto do computador (de Gonçalo M. Tavares) ou do piano (de Noiserv), ou ainda o bocejar de um órfão indiano e o bocejar do referido escritor. O desejo de proximidade que o filme convoca acaba por se evidenciar no seu olhar deslumbrado pelos gestos do fazer, fazer esse que é tanto do trabalho, como da oração ou da brincadeira. É aqui que se encontra a costura que ata o princípio ao fim – e que, definitivamente, o inscreve no âmbito deste programa organizado sobre o conceito dos territórios de passagem.

No tomo VI, dedicado a Gonçalo M. Tavares (que coescreveu o argumento de *Como Desenhar um Círculo Perfeito*), Marco Martins filma o ecrã do computador onde o escritor liberta palavras numa espécie de torrente automática, pouco preocupada com a ortografia. A certa altura, escreve “O QUE FZER MN ÚLTIOMO DIA? PREPARAR O DIA SEGUINTE COMO”, assim em maiúsculas. Trata logo de apagar a última frase e de corrigir a primeira, “O que fazer no último dia?”. Este texto e este gesto de escrita guardam a chave de leitura para o

of the end of history promoted by the high speed of progress, while the astrophysicist Pedro Gil Ferreira presents us with an equation that describes the whole of reality, as we know it, and the lady from Trás-os-Montes, Maria de Fátima Príncipe, reveals the universe to us in the crossing between a ray of light and the dust from a bale of hay. But it is also true that the film seeks to find something that unites them, or, at least, brings them closer together. In this respect, the editing work of Mariana Gaivão (who works often with the director) is particularly skilful in creating links that transform the Ganges into the Tagus, or that jump from the dormitory of an orphanage in India to a baby's bedroom in the United Kingdom.

And more virtuosic still are the mental links that the spectator ends up creating between the sharpening of a pencil by Pistoletto and of another by Noriko Morita, or between the violent pounding on the keys, both of the computer (of Gonçalo M. Tavares) and of the piano (of Noiserv), and also the yawning of an Indian orphan and the yawning of the writer. The desire for proximity that the film evokes is made clear in the astonished eye cast over the gestures of making and doing - which are either work, prayer, or play. And it is here that we find the thread that binds the beginning to the end – and which definitively makes it a part of this programme organized around the concept of territories of passage.

In volume VI, dedicated to Gonçalo M. Tavares (who co-wrote the script for *Como Desenhar Um Círculo Perfeito*), Marco Martins films the screen of the computer on which the writer releases words in a kind of automatic torrent, little concerned with spelling. At a certain point he writes “WAHT TO DO ON TEH LSAT DYA? HOW TO PREPARE THE FOLLOWING DAY”, in capital letters. Then he erases the second sentence and corrects the first, “O que fazer no último dia?”. This text and this writing gesture contain the key to understanding the film: more than affirming that the last day is a day like all the others,

filme: mais do que afirmar que o último dia é um dia como todos os outros, Gonçalo M. Tavares aproveita o último dia para corrigir a primeira frase, para que no dia seguinte não tenha de o fazer (e para a deixar apresentável para quem vier depois). E o gesto de G. M. Tavares é a sinopse da *mise-en-scène* de Marco Martins. Esse é talvez o grande achado de *Twenty-One-Twelve*: um filme que se constrói, mesmo que não haja ninguém para o ver, depois do fim (do Mundo).

É um filme que sublinha o acto contínuo entre o fazer e o existir, como se cada um dos retratados contribuísse, na pequenez de cada gesto, para o prosseguimento do mundo: o bailado de Morita, as lancheiras de Prabhakar, as instalações de Jem Finer, a obra de beneficência de Swathi Mukhejee, o alimentar dos porcos de Maria de Fátima, o ritual de Shyan Shunda, ou a música de David Santos (Noiserv), todos constroem o Mundo. Aliás, este último (que é também o último tomo do filme) surge como o mais tocante de todos, talvez por lhes fazer a súplica.

A composição de David Santos tem o dom de tornar equivalentes os gestos do trabalho, do mantra religioso e da brincadeira. No processo, exhibe a construção de uma composição musical que se assemelha a um enorme edifício sonoro: um mundo que não deixa que o Mundo acabe. *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End* filma o mundo para que ele não acabe. É uma ode humanista a favor da autopreservação, a maior prova de humanismo que se pode dar quando o drama da contemporaneidade se prende na “crise” dos rumos futuros.

Ricardo Vieira Lisboa

Gonçalo M. Tavares makes use of the last day in order to correct the first phrase, so that he does not have to do it on the following day (and to leave it presentable for whomever comes afterwards). And this gesture of M. Tavares is the synopsis of the stage setting of Marco Martins. This is perhaps the great discovery of *Twenty-One-Twelve*: a film that builds itself even if there is no-one to see it, after the end (of the world).

That is, a film that underlines the continuous act between doing and existing, as though each one of those portrayed contributed, in the smallness of each gesture, to the continuation of the world: Morita's dance, Prabhakar's lunchboxes, Jem Finer's premises, Swathi Mukhejee's charitable work, Maria de Fátima feeding the pigs, Shyan Shunda's ritual, and the music of David Santos (Noiserv), all of them construct the world. Moreover, the latter (which is also the last volume of the film) is the most touching of all, perhaps because it sums them up.

The composition by David Santos has the capacity to make equivalent the gestures of work, of the religious mantra and of playing. And, in the process, it shows the construction of a musical composition which resembles a huge sonic edifice: a world which does not allow the World to end. *Twenty-One-Twelve: The Day The World Didn't End* films the world so that it does not end. A humanist ode in favour of self-preservation, the greatest proof of humanism that can be given when the drama of contemporaneity is fixed in the “crisis” of future paths.

Ricardo Vieira Lisboa

PRIMEIRO ANDAMENTO: DEBATE

Miguel Valverde (Curador)
Paolo Moretti (Crítico)
Ricardo Vieira Lisboa (Crítico)
David Santos (Personagem do filme
e autor da música)
Marco Martins (Realizador)

Miguel Valverde: *Twenty-One-Twelve – The Day the World Didn't End* é um filme pouco visto, e é uma injustiça não poder ser partilhado com um conjunto alargado de pessoas.

Agradecemos ao Marco a possibilidade de ver o filme. É comum perguntar como é que os filmes apareceram, mas não consigo evitar esta pergunta, até porque vemos o Pistoletto logo no início do filme. Ele faz o filme contigo. Ao mesmo tempo, vamos passando um pouco pelo mundo, pela Índia, pelo Japão, por Portugal, por Inglaterra e, de repente, parece que esta unidade teve de partir de algum lado, teve de partir de ti, imagino, enquanto ideia. Gostava que me explicasses o processo; depois, com as nossas perguntas, vamos particularizando as questões do filme.

Marco Martins: O filme começa a partir do desejo de uma colaboração e de estabelecer um diálogo com a obra do Michelangelo Pistoletto. A ideia não era fazer um documentário sobre a sua obra, mas fazer uma obra que estabelecesse um diálogo sobretudo com o que ele escreve. Ele tinha escrito um livro chamado *O Terceiro Paraíso*, que suscitava várias questões em relação a toda esta produção digital, em relação à escrita. É muito engraçado olhar para o filme porque ele também é feito sob a sombra da crise de 2009. Era, pois, um livro que apresentava muitas questões em relação ao tema do trabalho ou à forma como se vive em todo o mundo.

Então, comecei a pensar num filme que estabelecesse esse diálogo com a obra de Michelangelo e que fosse, sobretudo, um filme sobre a observação, que não fosse ele próprio um discurso teórico, mas sobre a observação.

FIRST MOVEMENT: DEBATE

Miguel Valverde (Curator)
Paolo Moretti (Critic)
Ricardo Vieira Lisboa (Critic)
David Santos (Character in the
film and author of the music)
Marco Martins (Director)

Miguel Valverde: *Twenty-One-Twelve – The Day the World Didn't End* is a film that has not been much viewed, and it is unjust that it cannot be shared with a larger number of people.

Thank you, Marco, for enabling us to watch this film. It is common to ask how films come about, but I cannot avoid this question, because we see Pistoletto right at the beginning of the film. He made the film with you, the credits say. At the same time, we travel a little through the world, India, Japan, Portugal, England, and suddenly it seems that this unity had to come from somewhere, from you, I imagine, as an idea. But I'd like you to explain the process, and then we can ask specific questions about the film.

Marco Martins: The film arose from a desire to collaborate and establish a dialogue with the work of Michelangelo Pistoletto. The idea was not to make a documentary about his work, but to make something that would establish a dialogue with what he writes. At the time he had written a book called *The Third Paradise*, which raised various questions with regard to digital output, in relation to writing. It's very interesting to see the film because it was also made in the shadow of the crisis of 2009. And so it is a book that raises many questions on the subject of work and the way in which we live in the world in general.

I began to think about a film that could establish a dialogue with Michelangelo's work, a film about observation. A film that would not itself be a theoretical discussion but about observation. I have a great belief in observation as a source of knowledge. I'm a film-maker, I have to believe this. And so there came about

Eu acredito muito na observação enquanto fonte de conhecimento. Sou cineasta, tenho de acreditar nisso. Daí a ideia de criar uma narrativa que fosse uma narrativa provocatória, porque é um não-documentário, mas também uma não-ficção. É muito engraçada esta crença que as pessoas têm no cinema. Houve projeções do filme em que as pessoas me perguntaram: “Mas como é que tu filmaste tudo no mesmo dia?”, quando terá sido ao longo de um mês, tudo somado.

Existe, portanto, a provocação de ser um género de filme sobre o fim do mundo, que, na verdade, era um documentário, e partir de um pressuposto muito simples que é a forma como nós vivemos à volta do mundo, quais são as ações do ser humano que se repetem independentemente do que se faz ou de onde se vive. Havia a ideia de criar um *loop* entre o nascer e o fim do dia, o acordar, o comer, o deitar, exercer uma profissão ou não, dependendo das pessoas, dependendo das atividades que têm, e estabelecer um diálogo.

À medida que eu ia pesquisando pessoas que me interessava filmar, ia criando uma narrativa que, umas vezes, era de contrastes, outras vezes, era a continuação da narrativa mas noutro ponto do universo. Isso acontece, por exemplo, com a Norito, que vive sozinha no Japão e desenha *tamagotchis*, ou com a senhora que vive em Trás-os-Montes, mas por vezes é um diálogo de oposições. A história que está antes, por exemplo, é a de Pedro Gil Ferreira a fazer equações de física. Depois, tens a Norito a desenhar bonecos, *tamagotchis*, e ela está no Japão. Eu ia criando essas relações sempre que havia pessoas que eu queria filmar, porque eram minhas amigas e eu já as conhecia, ou porque já tinha desenvolvido uma investigação, como foi o caso dos Daholas, na Índia, com vista a um documentário maior, que acabei por fazer posteriormente. Trabalhei com o David em alguns projetos.

Com o Gonçalo [M. Tavares], também. Escreveu a minha segunda longa-metragem, para além

this idea of creating a narrative that could be provocative because it's a non-documentary, but it is also a non-fiction. It's very odd, this belief that people have in films. The film was shown, and people asked me, “how did you film everything in one day?”, when it had been over the course of a month, in total.

And so there's this provocation, of being a kind of film about the end of the world that, in fact, is a documentary based on a very simple premise, which is the way we live in the world, the actions of the human being that are repeated, independently of what you do or where you live. There was the idea of creating a loop between the beginning and the end of the day, waking up, eating, going to sleep, working or not, depending on the people, depending on the activities they have, and establishing this dialogue.

As I sought out people I would be interested in filming, I created a narrative, sometimes of contrasts, sometimes the continuation of the narrative but somewhere else in the world; this happens for example with Norito, who lives alone in Japan and designs *tamagotchis*, or the lady who lives in Trás-os-Montes, but sometimes it is a dialogue of oppositions. Because the story that comes before, for example, is Pedro Gil Ferreira doing equations in physics, and then you have Norito drawing the *tamagotchis*, and she is in Japan. I created these relations whenever there were people whom I wanted to film, either because they were my friends and I already knew them or because I had already carried out some research, as was the case with the house of the Daholas, in India, thinking of a larger documentary which I made later on. I worked with David on some projects. With Gonçalo M. Tavares too. He wrote my second long film, and also a number of plays on which we worked together. He is someone I like being with and talking with and thinking, and I think that as well as an author, he is a unique thinker.

I've known Pedro Gil Ferreira since childhood, and he is now the director of the Department

de várias peças de teatro em que trabalhamos juntos. É alguém com quem gosto de estar a falar e a pensar, e acho que, além de escritor, é um pensador muito particular.

O Pedro Gil Ferreira, que é meu amigo de infância, é agora o diretor do Departamento de Astrofísica de Oxford. Tinha alguma curiosidade em saber o que ele fazia porque, apesar de ele ter livros de divulgação, há um lado da vida de um astrofísico que para nós é muito fascinante, porque é totalmente abstrato. Os almoços deles são assim: todos à mesa, mas nós não fazemos ideia do que é que estão a falar, tal é o nível de abstração.

O filme é isso, uma narrativa construída intuitivamente sobre cada uma destas personagens, cada qual apresentando questões diversas sobre a nossa relação com o mundo, com o trabalho, com a natureza.

Miguel Valverde: Aparecem vários sítios da Índia, surge o Japão, Portugal e a Inglaterra, e há uma coisa que está sempre presente nas nossas cabeças, até não só por acontecimentos e fatores externos que aconteceram: Nova Iorque está ligada à epopeia do fim do mundo, mas ela não aparece no filme. É propositado?

Marco Martins: Curiosamente, não. Eu acho que a ideia do fim do mundo, na escrita do Michelangelo, está mais ligada ao esgotar dos recursos humanos, ao aquecimento global, à exploração da mão-de-obra nos países mais pobres, etc. Há as questões do dinheiro, do trabalho e das grandes migrações; quando pensamos no fim do mundo americano, pensamos em guerras, em terrorismo, em catástrofes... e não fui muito conduzido para isso. Este filme tinha um orçamento muito pequeno, mas tinha a ver com zonas do Globo que me interessava explorar e que fossem contrastantes entre si. Idealmente, se calhar, teria feito os cinco continentes.

Ricardo Vieira Lisboa: Uma das coisas mais importantes para ti, Marco, sempre que olhas para as pessoas, é o que elas fazem,

of Astrophysics at Oxford. I was quite curious to know what he did, because though he has published accessible books, there is a side to the life of an astrophysicist which is highly fascinating to us, because it is totally abstract. Their lunches are like this: they are all at the table and we have no idea what they are talking about. That's the level of abstraction.

And this is the film, a narrative built intuitively round each one of these people, each of them raising different questions about our relationship with the world, with work, with nature.

Miguel Valverde: There are various places in India, there's Japan, Portugal and England, and there's something that's always present in our minds, and not only through events and external factors. New York is connected to the epic of the end of the world. But New York does not appear in the film. Was this on purpose?

Marco Martins: Oddly enough, no. Because I think that the idea of the end of the world, in Michelangelo's writing, is more connected to the exhaustion of human resources, to global warming, to the exploitation of labour in the poorest countries, and so on. There's the question of money, the question of work, the question of great migrations, and when we think about the end of the American world, we think about wars, terrorism, catastrophes... I didn't really want to deal with that. This film had a very small budget, and it had to do with areas of the world that I was interested in exploring and that contrasted with each other. Ideally, perhaps I would have done the five continents.

Ricardo Vieira Lisboa: One of the most important things whenever you [Marco Martins] look at people is what they do, whether or not it's work, the way in which they handle things, their gestures, actions – as you mentioned. What I like very much is the way all the gestures connect over the course of the film, in a way. Norito's sharpener is the same as Pistoletto's, and there are a number of connections. Did you already begin with these

independentemente de ser trabalho ou não ser trabalho, a maneira como mexem nas coisas, os seus gestos, as ações – como referiste. Eu acho muita graça ao modo como de certa maneira, ao longo do filme, todos os gestos se vão ligando. O afia da Norito é o mesmo afia do Pistoletto, e há mais uma série de ligações. São coisas com que tu já partiste ou foram coisas que descobriste na montagem? Como é que isso apareceu?

Marco Martins: Há uma coreografia de gestos quotidianos que em determinadas profissões, em determinados contextos, é um pouco comum; essa coreografia é descoberta na montagem, primeiro, e, depois, quando estamos a acompanhar o quotidiano daquela pessoa. A coreografia vem da montagem, não do ato de filmar, porque o ato de filmar, para mim, na maior parte dos casos, era também um ato de descoberta. Ao contrário de muitos outros documentários onde tens a possibilidade de estar um ou dois meses com aquela pessoa e depois, sim, filmar e arquitetar a tua estratégia narrativa, aqui não havia essa possibilidade porque eu conhecia a pessoa durante dois dias e rapidamente estava a filmar. Havia, pois, uma conversa, havia uma ideia e havia – sobretudo no caso das pessoas que tinham profissões criativas, ou, por exemplo, no caso do Pedro Gil Ferreira, que, pode dizer-se, tem uma profissão criativa, apesar de ser astrofísico – a consciência de que aquele seu dia ia servir esta obra. Portanto, assim era um dia normal, mas havia ações que deixei que eles realizassem para o filme, sobretudo no caso da Norito, em que toda a estratégia narrativa é arquitetada por ela. A história de fazer uma página negra, onde depois cai a neve, e a dança do pássaro que morre sobre a neve, etc., eram como a representação de um quotidiano que apontava o fim.

Miguel Valverde: A questão do quotidiano é uma espécie de grande tema dos teus filmes. As ficções, e não só, têm todas elas muito essa coisa da repetição. No *Alice*, é o pai que passa o tempo a procurar a filha; no *Como Desenhar*

things, or did you discover them during the editing? How did this come about?

Marco Martins: There's a choreography of daily gestures that in particular professions, in particular contexts, are similar, and this choreography is discovered first during the editing, and then when you are following the day-to-day life of the person. The choreography comes from the editing, not from the act of filming. Because the act of filming, for me, in most cases, was also an act of discovery. Unlike many other documentaries in which you have the possibility of spending one or two months with the person and then filming and constructing your narrative structure, in this case that possibility did not exist because I knew the person for two days and then quickly began filming. So, there was a conversation, there was an idea, especially in the case of people who had creative professions - or, for example, in the case of Pedro Gil Ferreira, of whom one may also say that he has a creative profession, though he is an astrophysicist - the awareness that his day would be of use to this work. So it was a normal day, but there were things I let them do for the film. Especially in the case of Norito, in which the whole narrative strategy is constructed by her. The story of making a black page, on which the snow then falls, and the dance of the bird that dies in the snow, and so on, was almost daily life acted out for this purpose.

Miguel Valverde: The question of the everyday is something of a grand theme in your films. The fictions, and not only the fictions, all of them have a great deal of this repetition. In *Alice*, it's the father who spends his time searching for his daughter. In *Como Desenhar Um Círculo Perfeito (How to Draw a Perfect Circle)*, it is literally drawing a circle. And even in the Japanese film *Traces of a Diary* there is also a diary aspect. Is this a project you have, or a natural tendency?

Marco Martins: I like diaries very much, this idea of an exhaustive and almost mathematical coverage of your days as a means of developing

Um Círculo Perfeito, é literalmente desenhar um círculo; e mesmo no filme japonês, *Traces of a Diary*, também há um lado diarístico. É uma espécie de programa que tu tens ou é uma tendência natural?

Marco Martins: Eu gosto muito de diários, da ideia de uma cobertura exaustiva e quase matemática dos dias como forma de irmos desenvolvendo o trabalho. Gosto do sentimento de repetição dos gestos quotidianos. Porque é que procuro essa repetição? Talvez essa cadênciã combata, de alguma forma, uma certa tendência para organizares a tua vida só por atos extraordinários. É disso que eu gosto porque, no fim, a vida não são os atos extraordinários, os mais simples e quotidianos é que ficam na memória. Um dia destes, estava a ver um filme em que o Tony Hartmann dizia: “Extraordinário é veres a reação da tua filha no dia em que aprende a andar de bicicleta”, e isso é uma coisa quotidiana, não é um ato extraordinário. Creio que é um pouco assim.

Paolo Moretti: Quando descobri o filme, uma das coisas que mais me interessaram foram as suas múltiplas relações com o mundo da arte contemporânea, que é uma das suas particularidades, não somente a mais visível, que é a presença do Pistoletto, mas porque o filme tem também uma declinação, uma versão/instalação, tem formas muito diferentes de perceção do cinema e, também, uma condição de produção muito diferente do cinema tradicional. A Fundação Calouste Gulbenkian tem a tradição de apoiar esforços criativos muito singulares, muito arriscados. Assim sendo, queria saber um pouco mais dessa relação, dessa experiência que tiveste com o mundo da arte contemporânea e de como esse mundo te permitiu fazer um filme, de alguma forma, tão livre.

Marco Martins: Inicialmente, esta peça foi pensada como uma instalação multicanal em que existiriam as doze histórias em simultâneo e em que o som era trabalhado também para cada uma das histórias. Quando te aproximavas das projeções, ouvias o som

one’s work. I like this feeling of repeating daily gestures. Why do I seek this repetition? Perhaps this rhythm in some way goes against a certain tendency to organize your life only by extraordinary acts. This is what I like. Because in the end your life is not those extraordinary acts. The simplest and everyday acts are what remains in your memory. One day I was watching a film in which Tony Hartmann said “What is extraordinary is seeing your daughter learning to ride a bicycle on the first day”, and this is an everyday thing, not an extraordinary act. I think it’s something like that.

Paolo Moretti: When I discovered the film, one of the things that interested me most was its multiple relationships with the world of contemporary art, which is one of the film’s peculiarities. Not only the most visible thing, which is the presence of Pistoletto, but because the film also has a declination, a version/ installation, it has very different ways of understanding film, and also conditions of production very different from normal films. The Calouste Gulbenkian Foundation has a tradition of supporting very singular, very risky creative efforts. Given this, I would like to know a little more about this relationship, this experience that you had with the world of contemporary art, and how the world of contemporary art enabled you to make such a free kind of film.

Marco Martins: Initially, this film was conceived as a multichannel installation, in which the twelve stories would exist simultaneously, and in which we would work with sound in a similar way, a different sound for each story. When you approached the projections, you heard the sound of the place. And each of the installations was a loop in itself; it began in the daytime and ended at night. There was an action which ended in order to begin again.

And perhaps because I don’t have a background in the plastic arts, because I don’t come from video installations, because I come from the world of film, I looked at it and thought, “this can also be a film”. But they are

daquele lugar, e cada uma das instalações era um *loop* em si, começava de dia e acabava de noite. Havia uma ação que se terminava para se reiniciar outra vez.

Talvez por eu não ter um trajeto de artes plásticas, por ser alguém que vem do cinema e não das videoinstalações, olhei para ali e pensei: “Isto também dá um filme.” Mas são duas formas de perceber o filme totalmente diferentes. A instalação funcionava de uma forma muito mais lúdica, digamos assim, porque também era um trajeto que era feito, e tu podias avançar ou recuar à medida da tua atenção ou de um som que chamava a tua atenção. Eu não tirei as poucas narrativas que havia, tais como as do Pedro Gil Ferreira a falar sobre as fórmulas. Penso que a experiência no cinema te permite uma reflexão muito distinta das suscitadas pela videoinstalação e pelas artes plásticas.

O contacto com outros artistas é algo que eu procuro sempre. Eu acredito imenso nas colaborações e, quando uma pessoa tem uma obra de que gosto, aproximo-me bastante dela e tento encontrar uma forma de trabalharmos em conjunto. Acontece muito, por exemplo, com a dança, de onde trago certos coreógrafos para trabalharem comigo no teatro, e, no cinema, trago escritores de cuja obra eu gosto e que acabamos por colaborar ou na escrita do guião ou, como no caso do Gonçalo, trazendo-o para o filme.

Paolo Moretti: Como foram as condições de produção?

Marco Martins: Quando acabei o filme, disse à minha mulher: “Nunca fiz um filme com uma ficha técnica tão curta: três páginas de créditos.” Fiquei impressionado porque, na realidade, já não me lembrava de que foram quatro ou cinco pessoas a fazer este filme; a viajar, éramos só três. Tínhamos a Mariana Fonseca a fazer produção e som. Ela nunca tinha feito som, mas expliquei-lhe mais ou menos como operar com um microfone e com uma perche, etc. E era muito engraçado, porque ela nunca tinha

two completely different ways of understanding the film. Because the installation worked in a more playful way, let's say, because it was also a route that was taken, and you could go forwards or backwards according to the attention you paid to it, or a sound that caught your attention. And I did not remove the few narratives there were, such as the one in which Pedro Gil Ferreira talks about formulas. I think that the experience in film allows one to reflect on this in a different way.

Contact with other artists is something I always look for. I'm a strong believer in collaboration, and when I like somebody's work, I approach that person and try to find a way of working together. It happens a great deal, for example, with dance, from where I bring in certain choreographers to work with me in the theatre. And in film, it's more with writers whose work I like, and we end up collaborating either on the writing of the script or, as in the case of Gonçalo, by bringing him into the film.

Paolo Moretti: And what were the conditions for the production like?

Marco Martins: When I finished the film, I said to my wife, “I have never made a film with so few credits”. Three pages of credits. And I was struck because in fact I had not remembered that it was four or five people making this film, and when we travelled we were only three. We had Mariana Fonseca doing production and sound. She had never worked on sound, but I explained to her more or less how to operate a microphone and a stand, and so on. And it was curious, because she had never done this and, sometimes, the sound was in the room next to the place where I was filming, and she was also producing. I did the photography and had an assistant camera operator. In some places, we had someone to help carry the things, because we filmed using an *Alexa*. I didn't want to film everything using a smaller camera because the end result could have become somewhat inglorious.

feito e, às vezes, o som estava na sala ao lado do sítio onde eu estava a filmar, e ela estava também a fazer produção. Eu fiz a fotografia e tinha um assistente de câmara. Em certos sítios, tínhamos alguém que ajudava a carregar o material, porque, apesar de tudo, filmámos com uma *Alexa*. Isso porque eu não queria de todo filmar com uma câmara mais doméstica pois o esforço poder-se-ia tornar um pouco inglório.

A ideia era sermos três pessoas, e o projeto ser possível só com três pessoas, o que pode ser muito libertador – e foi-o em determinados momentos – e pode ser muito duro, como foi, por exemplo, quando fomos para a floresta de Kent. Três pessoas a carregar material durante quilómetros. Para mim, naquele momento, foi uma experiência muito libertadora porque era a primeira vez que estava a filmar com uma equipa tão pequena. Três pessoas conseguem tornar-se invisíveis num espaço doméstico. O filme passava-se muito em espaços domésticos e rapidamente se criava uma grande proximidade com quem estávamos a filmar, que é muito importante, e uma confiança que nos permitia ter este tipo de relação que está no filme. Depois desta experiência, tu queres sempre manter a ideia de uma equipa pequena. Eu lembro-me de que voltei outra vez para a ficção, mas o mecanismo nunca nos deixa trabalhar com equipas tão pequenas. Acabamos sempre com as vinte pessoas do costume.

Paolo Moretti: As condições de produção permitiam uma proximidade, uma agilidade também de exploração, uma visão do Mundo. De repente, pensei no Wim Wenders que, em finais dos anos 80, início dos anos 90, filmava com pequenas câmaras e tinha um espírito que eu achei próximo da tua atitude no filme. Como trabalhaste com o Wenders – até lá tens uma citação do *Paris, Texas* –, queria saber se foste habitado por um certo espírito wendersiano em alguns momentos da filmagem.

Marco Martins: Por acaso, eu estava agora a ver o filme, já não o via há uns tempos, e há alguns planos muito Wenders, sobretudo na história do Gim Finder e daquela escultura

So that was the idea, to have three people, and the project would be possible with only three people, which can be very liberating – and so it was at certain moments – and it can be very hard, as it was, for example, when we went to the forest in Kent. Three people carrying the equipment for kilometres. But it was an experience that for me, at that moment, was very liberating, because it was the first time I was filming with such a small team. Three people can become invisible in a domestic situation. The filming took place very often in domestic spaces and we quickly became very close to those we were filming, which is very important, and there was a trust established which enabled us to have the kind of relationship you can see in the film. And after repeating the experience, you always want to keep the idea of a small team. I remember when I came back again to fiction; the mechanism never lets you work with such small teams. You always end up with the usual twenty people.

Paolo Moretti: They're production conditions that also allow a proximity, a flexibility of exploration too, a vision of the World. I suddenly thought of Wim Wenders, who at the end of the 1980s, the beginning of the 1990s, filmed with small cameras and had an approach that I found close to your attitude in this film. Since you worked with Wenders – you even have a quotation from *Paris, Texas* – I wondered if you were inhabited by a certain Wendersian spirit at some points during the filming.

Marco Martins: Actually, I was watching the film now, and I hadn't watched it for some time; there are some very Wendersian scenes, especially in the story of Gim Finder and that sonic sculpture he has in the forest. He's a complete Wenders character from that period, which is the one I like most and which influenced me most. There was at one time in Portugal a big cycle of Wenders's films, I think I was in cinema school, and it was something that made a great impression on me. Later I worked with him very closely when he was here filming, and I even prepared a film for

sonora que ele tem na floresta. É um personagem totalmente Wenders dessa altura, da época de que gostei e que me marcou mais. Houve em certa altura em Portugal um grande ciclo de cinema do Wenders, devia eu estar na Escola de Cinema, e foi uma coisa que me marcou muito. Mais tarde, trabalhei com ele com uma grande proximidade quando cá esteve a filmar, e ainda estive a preparar para ele um filme em Lisboa, que depois não se chegou a realizar, mas mantivemo-nos em contacto durante muito tempo e, nessa altura, a sua obra foi algo que me influenciou bastante. A ideia de uma aparente simplicidade quotidiana da vida, uma observação quotidiana da vida.

A música do Filipe Felizardo, de que ainda não falámos, também lembra muito a do Ry Cooder com uma guitarra toda feita de distorção. Há um filme do Wenders dessa altura de que eu gosto particularmente, o *Alice nas Cidades*, porque, ao fim e ao cabo, tem um *off* que é próprio de um *road movie*, de alguém que anda sempre à procura de alguma coisa – que sou eu. Há uma personagem sempre oculta ali dentro. É muito wendersiano se pensarmos que o Wenders, que já filmou em Tóquio, no Japão, nos Estados Unidos e em vários outros lugares, faz da viagem uma forma de desenvolver a própria linguagem.

Miguel Valverde: Esta pergunta é para ti, Marco, e para o David e tem a ver com uma coisa de que já falaste, a ideia da invisibilidade. Há pouco disseste que, sendo pequena, era fácil a equipa tornar-se invisível, mas imagino que não estiveste muito tempo com estas pessoas. Como é que se cria essa invisibilidade, já que o Pedro Gil Ferreira e a filha parecem estar completamente à vontade contigo?

Em relação ao David, tu entras de manhã em casa dele, e ele está a tomar o pequeno-almoço e a construir aqueles instrumentos. Parece que está completamente sozinho naquele espaço. O Gonçalo [M. Tavares] está numa sala a trabalhar. Nunca tinha visto o Gonçalo daquela forma. Naquele caso, parece que tu estás numa divisão diferente da do Gonçalo,

him in Lisbon, which was not then made. But we remained in contact for quite a while and at that time his work was something that influenced me quite a lot. There's this idea of an apparent daily simplicity of life, a daily observation of life.

The music by Filipe Felizardo, which we have not yet talked about, also very much suggests Ry Cooder, with that guitar and all the distortion. There's a film from that time by Wenders, which I like particularly, *Alice in the Cities*. Because, in the end, the film has an off-screen element which is characteristic of a road movie, of someone who is always searching for something. And that's me. There's always a hidden character inside. This is very Wendersian, in the sense that he has filmed in Tokyo, and in various places, in the United States, and so on, this idea of a journey as a means of developing one's language.

Miguel Valverde: This question is for you, Marco, and also for David. It has to do with something you have already mentioned, the idea of invisibility. A while ago you said that, the team being small, it was easy to become invisible, but I imagine that you did not have much time with these people. How do you create this invisibility, given that Pedro Gil Ferreira and his daughter seem completely at ease with you?

As for David, you go into his house in the morning, he is having breakfast and building those instruments. And it seems that he is completely alone in that space.

Gonçalo M. Tavares is in a room, working. I had never seen Gonçalo like that before. In this case, it is as though you were in another room, and he seems to be isolated in a kind of aquarium. But there's also a proximity that that door cannot take away. And so there's your lens, your camera, that which is between you and somebody you're filming, how do you construct that? And from your point of view, David, how did you let this intruder into your work process?

como se ele estivesse isolado numa espécie de aquário, mas ao mesmo tempo há uma proximidade que aquela porta não tira. Há, pois, a tua lente, a tua câmara, aquilo que está entre ti e alguém que estás a filmar. Como se constrói isso? E, David, como é que deixaste este intruso entrar no teu processo?

Marco Martins: Fiz uma proposta ao Gonçalo, aquele escritório é um local bastante sagrado e ninguém mais vai filmar o Gonçalo, tenho a certeza absoluta. Ele próprio também sentiu essa invasão. Antes das filmagens, dizia: “Olha, estive a pensar bem e, afinal, não.” Depois, eu dizia: “Afinal, sim...”, mas eu nunca insisto. Acho fundamental que a pessoa que vou filmar queira participar, tenha consciência de que vai participar, porque é *um* cúmplice, e sinta essa cumplicidade e a confiança nessa outra pessoa, a confiança de que o seu universo não vai ser deturpado. Eu fico sempre muito impressionado com a generosidade das pessoas que, de alguma forma, se deixam filmar. Não precisa de ser num contexto íntimo, pode ser mesmo num contexto mais quotidiano de poucas horas. Eu acho que, aqui, têm de acreditar que estão a filmar contigo e acreditar no próprio filme e achar que pode ser importante.

O Gonçalo disse-me: “Ok, vamos experimentar. Acho que não vai acontecer nada, porque não vou conseguir escrever nada. Eu estou sempre ali sozinho. Tu vais para ali e não vai acontecer nada.” E eu disse-lhe: “Ok.” Redigi algumas das perguntas que ele está ali a escrever. Eram algumas das questões que eu tinha no filme. Fui-lhe dando as perguntas e ele esteve ali o dia todo a trabalhar. Houve um momento em que ele começou a escrever como normalmente escreve, com uma velocidade vertiginosa. É impressionante aquela velocidade.

Eu estava “longe” do tal aquário e deixei-me ficar à espera que acontecesse alguma coisa; de repente, dei-me conta de que o Gonçalo estava a escrever e se tinha esquecido de que eu estava ali, e comecei a filmar. Depois, mudei a câmara. Acho que já estava num processo

Marco Martins: I made a proposal to Gonçalo; that office is something of a sacred place, and nobody else will film him, I am absolutely sure. He also felt this invasion himself. And he would say, before filming: “Look, I’ve been thinking, and no...” And then I would say, “Yes...” But I never insist. Because I think it’s essential that the person you are filming wants to take part, to be aware that he’s going to take part. Because he’s with you. And he has to feel this proximity and trust in this other person, the confidence that his world will not be distorted. I am always very impressed by the generosity of the people who let you film them in some way. It does not need to be in an intimate context; it can even be in a more routine context of a few hours. And I think that here they have to believe that they are filming with you and to believe in your film and think that it could be important.

Gonçalo said to me, “Ok, let’s try it out. I think nothing will happen, because I won’t be able to write anything. I’m always there alone. You’ll go in and nothing will happen.” And I said to him, “Ok.” I wrote down some of the questions he’s writing there. They were some of the questions I had in the film; I carried on giving him the questions and he was there working the whole day. And there was a moment when he began to write as he normally does, at a furious rate. It’s amazing, this speed.

And I was far away from that aquarium, waiting for something to happen and, suddenly, I realized that he was writing and had forgotten that we were there. So I began filming. And then I changed the camera. I think he was already in a creative process, a flow, from the fact of having changed the camera in order to see what he was actually writing. It was a great moment. It was one of those moments when all the effort is worth it, all that investment. And when I changed the camera, he was answering my questions, making notes, and so on. Afterwards he said to me, “I wrote with fewer errors than usual because I thought nobody would understand anything.” He told me later that he spends a lot of time reviewing his own material and that he himself sometimes does

criativo, numa torrente, pelo facto de mudar a câmara para ver o que ele estava mesmo a escrever. Foi um grande momento, um daqueles em que sentimos que vale a pena todo este esforço, todo este investimento. Quando pus a câmara, ele estava a responder às minhas questões, a tomar notas, etc. Depois, disse-me: “Escrevi com um bocadinho menos de erros porque achei que ninguém ia perceber nada.” Confessou-me, a seguir, que passa muito tempo a rever o seu próprio material e que ele próprio, por vezes, não percebe o que escreveu. Foi um momento muito particular.

David, acho que estavas a gravar o teu disco e pedi-te para fazeres uma música, não foi?

David Santos: Sim. A música do filme era a que eu estava a criar na altura. Já nos conhecíamos bem. Quando entravam na minha casa e no estúdio, tanto o Marco como a Mariana [Fonseca] e o Tozé [António Ribeiro] não faziam barulho. Eram pessoas com quem me sentia à vontade nas ações do meu dia-a-dia – comer, preencher envelopes, como se vê no início, o trabalho no estúdio. Conhecendo-os, não me sentia envergonhado, quase me esquecia de que eles estavam lá e, então, a coisa acontecia.

Marco Martins: A ideia de assistirmos ao teu processo criativo... as camadas que vais construindo, nós conseguimos vê-las e elas convidam-nos a estar dentro desse processo. Convidam-nos porque há alguém – que és tu – que está completamente concentrado nelas, completamente focado, alguém que se esqueceu de que estamos lá e, por isso, é mais natural.

David Santos: É o Marco que deixa que as coisas aconteçam assim porque, se ele dissesse “Faltam dez camadas e temos dez minutos para as fazer”, já não conseguiria fazer mais nenhuma, porque estaria a pensar: “Falta-me fazer mais uma” e estaria a fazer uma e a pensar na seguinte. Eu estava no processo daquela música. Há uma ou duas semanas que ia diariamente para aquele sítio, para fazer aquilo, somar coisas, umas em cima das outras, e ver quando é que gostava e quando é que não

not understand what he has written. It was a very special moment.

David, I think you were recording your disc and I asked you to play something, right?

David Santos: Yes. That was the music I was working on at the time. I think in my case, unlike many other characters, as it were, there was not this difficulty. We already knew each other well. Neither Marco nor Mariana [Fonseca] nor Tozé [António Ribeiro], when they came to my house and my studio, made much noise, and they were people I knew and so didn't feel this. And then what I was doing was what I do every day, whether eating, or addressing those envelopes at the beginning as well as being in the studio; these are things I do very often and, knowing the team, I was not ashamed of what I was doing and I almost forgot that they were there, and so it happened.

Marco Martins: This idea of us being present during the creative process... we are able to see the layers you construct, they invite us to be inside this process. They invite us because there's somebody - that's you - looking at them, totally concentrated, totally focused, who has forgotten that we're there, and so it's more natural.

David Santos: I think this comes very much from the fact that Marco allowed things to happen in this way. Because if he said, “We need ten more layers and we have ten minutes to do them”, I wouldn't manage to do it because I would be thinking about the next. I was inside the process of that music. I had been going to the place for a week or two weeks, doing that, organizing things, several at the same time, and seeing what I liked and what I didn't like. And on that day he let me do this. And the production is also very good, and it gives you this very fast dynamic pace.

Miguel Valverde: Does this stopping halfway through happen very often? Do you unexpectedly go in search of sounds? Because one understands that you stopped because

gostava. Ele, nesse dia, deixou-me continuar a fazer isso. A edição também está muito boa e dá-te essa dinâmica rápida de tudo.

Miguel Valverde: Acontece-te muitas vezes uma paragem a meio caminho para, de repente, ires à procura de sons? Percebe-se que paraste porque subitamente quiseste gravar aquele som do bater dentro de um contentor...

David Santos: Toda a parte percussiva nos meus discos até agora – até porque não sou grande baterista e, acima de tudo, o estúdio não tem espaço – vem, muitas vezes, de ações como experimentar o fecho de uma mala ou atirar uma pedra contra uma superfície qualquer. Vive, pois, muitos desses momentos ou dessa liberdade. A parte percussiva pode ser qualquer coisa. Há vários momentos – não em todas as músicas – em que essa procura vai acontecer.

Miguel Valverde: O Marco tinha-te dado indicações específicas, ou foi fruto de uma conversa que vocês tiveram sobre o que estavas a fazer naquela altura?

David Santos: Eu já estava a fazer aquela música. A orientação era, pois, essa. Se não estivesse a trabalhar num disco na altura, tinha sido mais complicado, porque teria de forçar a ideia de estar a fazer uma música e nunca aceitaria. Combinámos gravar a música, um dia, no estúdio. Como, na altura, não estava a gravar nada, a coisa acabou por ser mais fácil.

Marco Martins: A primeira pergunta que fiz ao David foi: “O que estás a fazer?” Quando me disse “Estou a gravar um disco”, pensei logo: “Isto é o ideal.” Um dia, na tua vida, a gravar uma música. Na altura, nós tínhamos trabalhado num projeto de teatro comunitário nos estaleiros de Viana do Castelo. O David tinha estado lá connosco durante muito tempo a fazer o espetáculo, e tínhamos feito um outro espetáculo de teatro. Estávamos a trabalhar juntos e, portanto, essa proximidade já existia.

Público: Tem alguma relação com o calendário maia?

you suddenly wanted to record that sound of beating within a container...

David Santos: The whole percussive element of my discs up to now, because I'm not a great drummer and, above all, there is no space in the studio – I mean, there is space for a drum kit, but then nothing else would fit – the percussion part very often comes from experimenting as much with the lock on a suitcase as throwing a brick somewhere. So there are many of these moments, this freedom. The percussion part can be anything. There are many moments – not in every track. But there are several moments in which this search happens.

Miguel Valverde: And did Marco give you specific indications, or was this the fruit of a conversation that you had about what you were doing at the time?

David Santos: That music was something I was already working on. So the orientation was that. Perhaps, if I had not been working on a disc at the time, it would have been more complicated because I would have had to falsify working on a song, and I would never accept that. We arranged to record the music one day in the studio, and because I was not recording at the time, in the end it was easier.

Marco Martins: The first question was, “What are you doing?” and when he said, “I'm recording a disc”, well, I thought, “That's ideal”. A day in your life recording a track. At the time, we had worked on a community theatre project in the shipyards of Viana do Castelo. David had been there with us for a long time working on the show, and we had done another theatrical show together. So we were working together very often and that closeness was already there.

Member of the audience: Your relationship with the Mayan calendar. Is there any?

Marco Martins: None at all. It's a pretext. A very strong one. I think that this idea, which was also Michelangelo's, was to make use of

Marco Martins: Nenhuma. É um pretexto. Muito forte. A ideia, que era também a do Michelangelo Pistoletto, era aproveitar esse pretexto: já que o Mundo não acabou, vamos pôr aqui umas quantas questões. A exposição no Louvre, onde o filme foi exibido pela primeira vez, chamava-se *Ano Zero, Paraíso na Terra*. Era a ideia de que o Mundo tinha acabado, e era, agora, altura de o repensar.

Público: Mas essa ideia de repetição do Planeta é curiosa. Apenas através de quatro ou cinco lugares, nós sentimos o Planeta. Repetem-se gestos e, por exemplo, a comida, que é algo de fundamental, está presente em todo o lado ao longo do filme.

Marco Martins: O Gonçalo escreveu: “O que fazer no último dia? Preparar o próximo.” Ele escreveu isso, e essa era também a ideia do filme, e combater a ideia da globalização, sobre a qual tanto gostamos de falar, e como, ao mesmo tempo, o Mundo é tão diverso. Apesar de tudo, é muito diverso, o que é muito interessante. Foi uma das coisas que o filme refletiu. Não só nas culturas. Metade das pessoas no Mundo come no chão. Metade das pessoas no Mundo come com as mãos. Há ainda a forma como cada um percebe o Mundo. Há pessoas mais espirituais, como aquele rapaz que estuda sânscrito e faz aquela cerimónia todos os dias em Varanasi, e há os que se expressam através da arte, ou através da ciência. Portanto, essa diversidade no filme é, de alguma forma, uma celebração dessa diversidade no Mundo.

this pretext: since the World didn't end, let's ask a few questions. And the exhibition at the Louvre, where the film was shown for the first time, was called *Year Zero, Paradise on Earth*. It was the idea that the World had finished, and now it was time to rethink it.

Member of the audience: But this idea of repeating the planet is strange. Through only four or five places, we sense the planet. Gestures are repeated and, for example, food, which is something essential, is present everywhere throughout the film.

Marco Martins: Gonçalo wrote, “What to do on the last day? Prepare the next one.” He wrote this, and it was also the idea for a film. And also to fight against the idea of globalization, about which we like to talk so much. And how, at the same time, the World is so diverse. In spite of everything it is very diverse. This is very interesting. It was one of the things reflected in the film. Not only in culture. Half of the World eats with their hands. And there are also the ways in which each of us understands the World. There are more spiritual people, such as the boy who's studying Sanskrit and does that ritual every day in Varanasi, or those who express themselves through art, or science. And so this diversity is also, in some way, a celebration of this diversity in the World.

PRIMEIRO ANDAMENTO
V-2 Schneider

—

SEGUNDO ANDAMENTO
Neuköln

—

TERCEIRO ANDAMENTO
Heroes

—

FAIXA EXTRA 1
Blackout

—

QUARTO ANDAMENTO
Sons of the silent age

—

QUINTO ANDAMENTO
Abdulmajid

—

SEXTO ANDAMENTO
Sense of doubt

—

FAIXA EXTRA 2
The secret life of Arabia

—

FIRST MOVEMENT
V-2 Schneider

—

SECOND MOVEMENT
Neuköln

—

THIRD MOVEMENT
Heroes

—

BONUS TRACK 1
Blackout

—

FOURTH MOVEMENT
Sons of the silent age

—

FIFTH MOVEMENT
Abdulmajid

—

SIXTH MOVEMENT
Sense of doubt

—

BONUS TRACK 2
The secret life of Arabia

—

Ascensão

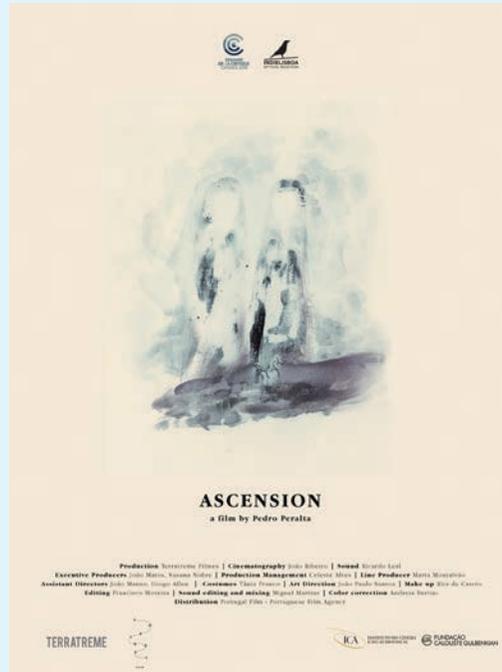
Portugal, 2016, cor, 18 min.

Pedro Peralta

Ascension

Portugal, 2016, colour, 18 min.

Pedro Peralta



PEDRO PERALTA Realização e argumento

JOÃO RIBEIRO Fotografia

FRANCISCO MOREIRA Edição e montagem

RICARDO LEAL e MIGUEL MARTINS Som

Cópia cedida por Portugal Film – Agência
Internacional de Cinema Português

APOIOS Apoio à criação, em 2015, e à internacionalização
em cinema, em 2016, para participar no Festival Internacional
Nouveau Cinema, Montreal, Canadá, do Programa de Língua e
Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE Alvorada: um grupo de camponeses tenta
resgatar o corpo de um rapaz de um poço. As mu-
lheres velam em silêncio. Os homens resistem com
as últimas forças. No centro de todos eles, uma mãe
aguarda o resgate do corpo do filho. A espera finda.
Das profundezas da terra, os homens retiram o corpo
do rapaz. Como pode a vida cessar, se na natureza
tudo renasce, imensamente? Ao fundo, o Sol inunda
o horizonte. Há um novo dia adiante.

PEDRO PERALTA Director and scitwriter

JOÃO RIBEIRO Photographer

FRANCISCO MOREIRA Editing

RICARDO LEAL e MIGUEL MARTINS Sound

Copy provided by Portugal Film – Agência
Internacional de Cinema Português

SUPPORT Support for film production, in 2015, and for
international circulation in cinema, in 2016, to participate in the
Internation Festival *Nouveau Cinema*, Montreal, Canada, by
the Programme for Portuguese Language and Culture/Calouste
Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS Dawn: a group of country people is trying
to rescue the body of a youngster from a well. The wo-
men keep silent watch. The men continue to the end
of their strength. At the centre of them all, a mother
awaiting the rescue of the body of her son. The wait
ends. From the depths of the earth, the men take out
the body of the boy. How can life stop, if from nature
everything is born again, immensely? In the distance,
the sun floods the horizon. There is a new day ahead.





PEDRO PERALTA

(Lisboa, 1986) Reside e trabalha em Lisboa. Tem uma licenciatura em Audiovisual e Multimédia pela Escola Superior de Comunicação Social (2008) e um mestrado em Estudos Cinematográficos pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (2012), tendo nesse âmbito realizado a curta-metragem *Mupepy Munatim* (2012), com participação e distinção em diversos festivais nacionais e internacionais. Trabalha, desde 2013, na produtora cinematográfica Terratrema Filmes, estando atualmente a desenvolver o projeto para a sua primeira longa-metragem. Mantém uma atividade paralela de editor de música na editora Dromos Records.

FILMOGRAFIA

Ascensão (cm) 2016

Mupepy Munatim (cm) 2012

» Os primeiros compassos de *Neuköln* anunciam que uma tragédia pode ter ocorrido. Os compassos são curtos, destemidos, preocupados. É isso que anuncia *Ascensão*, do ainda jovem realizador Pedro Peralta. Um lugar, um território habitado por um conjunto de aldeãos há muito tempo instalados ali. Ao amanhecer, estes dão conta de uma tragédia. Um rapaz está morto num poço. Não sabemos nada nem porquê. Entramos então num transe alucinatório. Um plano-sequência magnífico (mesmo com cortes necessários à sua execução) conduz este cinema de Peralta ao poço e à sua imersão. Sentimos que essa alvorada, iminente, pode trazer qualquer coisa. Traz-nos um rapaz morto. Por esta altura, já sentimos que Peralta domina completamente a linguagem daquele espaço, as pequenas movimentações de todos

PEDRO PERALTA

(Lisbon, 1986) Lives and works in Lisbon. He graduated in audio-visual techniques and multimedia from the Higher School of Communication and Media in Lisbon (2008) and has a master's in film studies from the Lusophone University of Humanities and Technologies (2012), having made as part of his course the short film *Mupepy Munatim* (2012), shown at various Portuguese and international festivals, where it has won prizes. He has worked, since 2013, for the production company Terratrema Filmes, and is currently developing the project for his first long film. He has a parallel activity as a music editor with the Dromos Records label.

FILMOGRAPHY

Ascension (short) 2016

Mupepy Munatim (short) 2012

» The first bars of music in *Neuköln* announce that a tragedy may have occurred. The bars are short, fearless, concerned. This is what announces *Ascension*, by the still young director Pedro Peralta. A place, a territory inhabited by a group of villagers who have been there for a long time. At daybreak, they become aware of a tragedy. A youngster is dead in a well. We do not know anything, or why. And so we enter into a hallucinatory trance. A magnificent sequence shot (even with the cuts necessary for its execution) leads this film of Peralta's to the well and its immersion. We feel that this imminent dawn may bring something. It brings us a dead youngster. At this point we already feel that Peralta has complete mastery of the language of that space, the little movements of all and each one of them, each gesture, just, represented,

e de cada um, cada gesto, justo, representado, traduz um conhecimento efetivo (e afetivo) de muitas horas passadas naquele sítio a falar com aquelas pessoas. Os seus não-atores, ou estes atores nem que sejam deste filme apenas, são os fantasmas da sua representação e os espectadores da maior iluminação que poderia acontecer naquele local. A ascensão, que dá o título ao filme, não tem nada de religioso, nem de sobrenatural. É uma espécie de justiça da natureza para com os da sua espécie, como que a dar uma nova oportunidade. E percebemos, afinal, que esta também será apenas uma passagem para outro lugar, para outro tempo.

Peralta, que para vários críticos parece ir beber (neste filme) a sua inspiração a um dos maiores filmes portugueses de sempre, a curta-metragem *A Caça*, de Manoel de Oliveira, prega-nos uma grande partida. Um espaço com água, onde se pode morrer, uma mão que segura a iminência dessa morte, uma aldeia atraída pela hipótese de uma desgraça e em busca da salvação serão apenas belas coincidências que colocam Peralta na rota dos cineastas mais promissores de uma geração mais nova.

O filme teve estreia em Portugal no IndieLisboa, seguida de uma estreia internacional na Semana da Crítica do Festival de Cannes, onde foi aplaudido como uma das vozes mais interessantes dessa secção. Há que dizer que Peralta fez antes dois exercícios de escola que já demonstravam essa apetência por estes ambientes. Em *Ninguém*, a busca era através da natureza e de uma deambulação perdida; em *Mupepy Munatim*, a busca era por alguém que já tinha morrido e procurava-se de novo uma comunicação com a natureza. O magnífico plano final da árvore sob a qual tudo repousa remetia para o cinema de Pedro Costa. Em *Ascensão*, a sua voz de realizador amplia-se, faz-se notar e transcende-se, como no plano final em que assistimos a uma passagem de tempo, fundamental em quem pensa o cinema e que quer ser justo para tudo o que mostrou até aí.

Miguel Valverde

reflects an effective (and affective) knowledge of many hours spent in that place, speaking to those people. His non-actors, or these actors only for this film, are the ghosts of his staging and the spectators of the great illumination that might happen in that place. The ascension, which gives the film its title, does not have any religious or supernatural aspect. It is a kind of natural justice for those of his kind, as though giving them a new opportunity. And we realize that, in the end, this will also be a passage to another place, another time.

Peralta, who in the view of a number of critics seems (in this film) to find his inspiration in one of the greatest Portuguese films ever, the short film *A Caça* by Manoel de Oliveira, plays a great joke on us. A space with water, where one can die, a hand that holds back the imminence of this death, a village attracted by the possibility of misfortune and in search of salvation, could be merely beautiful coincidences that place Peralta on the list of the most promising film-makers of the younger generation.

The film was first screened in Portugal at IndieLisboa, followed by an international screening at the Critics' Week at the Cannes Festival, where it was considered one of the most interesting voices in that section. And it is necessary to contextualize the fact that beforehand Peralta had made two school projects that already showed this appetite for these kinds of atmosphere. In *Ninguém* the search was made through nature and a vague wandering; in *Mupepy Munatim* the search was for someone who had already died, there was again a search for communication with nature. The magnificent final shot of the tree underneath which everything rests recalls the films of Pedro Costa. In *Ascensão*, his voice as a director grows stronger, it makes itself felt, and transcends itself, as in the final scene, in which we see the passage of time, essential for someone who reflects upon cinema and wants to be fair to all he has presented up to that moment.

Miguel Valverde

Um Dia Cabouqueiros

Portugal, 2015, cor, 37 min.

Tomás Baltazar

Quarrymen

Portugal, 2015, colour, 37 min.

Tomás Baltazar

TOMÁS BATAZAR Realização e argumento
MARTA SIMÕES Fotografia
MIGUEL CLARA VASCONCELOS e PEDRO GÓIS Som
PANDORA DA CUNHA TELLES Produtora
UKBAR FILMES e DOMINÓ FILMES Produção
Cópia cedida por **Ukbar Filmes**

APOIOS Apoio à criação em cinema, em 2014, do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE Portugal explorou a indústria de extração de mármore desde os finais do séc. XIX, tendo atingido o seu ponto alto de exploração por metro quadrado na década de 90 do séc. XX, resultante da crescente mecanização e tecnologia na extração de mármore a céu aberto. Neste processo estão envolvidos engenheiros, proprietários, encarregados, contramestres e cabouqueiros. Os cabouqueiros são os operários do ofício, os homens que saem dos buracos brancos, os homens do pó, os homens da detonação, os homens do corte, os homens que passaram a ler as rochas, os homens do transporte da rocha preparada e enviada para local desconhecido, para ornamentar uma qualquer nova construção, num outro lugar. O filme apresenta-se como uma homenagem aos cabouqueiros, à sua força, à sua dignidade, ao seu silêncio, ao seu medo, à sua bravura e, acima de tudo, à sua condição humana.

TOMÁS BATAZAR Director and scriptwriter
MARTA SIMÕES Photographer
MIGUEL CLARA VASCONCELOS e PEDRO GÓIS Sound
PANDORA DA CUNHA TELLES Producer
UKBAR FILMES e DOMINÓ FILMES Production
Copy provided by **Ukbar Filmes**

SUPPORT Support for film production, in 2014, by the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture/Calouste Gulbenkian Foundation.

SYNOPSIS Portugal exploited the industry of marble quarrying from the end of the 19th century, reaching the highest point of exploitation per square metre in the 1990s, resulting from the increasing mechanization and improved technology for the open-air extraction of marble. As part of this process there are engineers, owners, handlers, foremen and miners. The miners are the workers, who come up from the white holes, the men of dust, the men of detonation, the men of cutting, the men who learned to read the rocks, the men who transport the prepared rock to be sent to an unknown destination, to ornament some new building in another place. The film is a tribute to the miners, to their strength, to their dignity, to their silence, to their fear, to their bravery and, above all, to their human condition.





TOMÁS BALTAZAR

Nasceu em 1977. É licenciado em Som e Imagem pela Universidade Católica do Porto (2003), tem uma pós-graduação em Edição de Cinema e Televisão pela Escola de Cinema e Televisão Septima Ars de Madrid (2004-2005), tendo ainda frequentado o Cumbria Institute of the Arts, em Carlisle, no Reino Unido. Montou cerca de 40 filmes – longas e curtas-metragens, documentários e ficção. Desde 2014, colabora com o festival Doclisboa, como membro da equipa de programação da competição internacional do festival – em 2015, fez a programação da secção Foco Grécia e, em 2016, participou com Cíntia Gil na secção da retrospectiva Filmes de Correspondência – Missivas, Distâncias, Deslocações.

FILMOGRAFIA

Um Dia Cabouqueiros (cm) 2015

Descalço (cm) 2010

TOMÁS BALTAZAR

Born in 1977. He graduated in sound and image at the Catholic University of Porto (2003), earned a post-graduate degree in cinema and television editing from the Septima Ars School of Cinema and Television in Madrid (2004-2005), and also attended the Cumbria Institute of the Arts in Carlisle, Great Britain. He has edited some 40 films – both long and short, documentaries and fiction. Since 2014 he has collaborated with the Doclisboa festival, as a member of the programming team of the its international competition – in 2015 he was the programmer of the section Foco Grécia, and, in 2016, he took part with Cíntia Gil in the section of the retrospective Filmes de Correspondência – Missivas, Distâncias, Deslocações.

FILMOGRAPHY

Quarrymen (short) 2015

Descalço (short) 2010

» Montador por excelência de muitos cineastas da sua geração, a voz de Tomás Baltazar deve ser compreendida dentro do seu próprio contexto. Quem cria narrativa para os outros e quem tem uma capacidade única para questionar esse trabalho e encontrar o ritmo adequado para cada filme, o tempo justo e a forma certa, tem também a capacidade de olhar para dentro de si e trabalhar nos seus próprios projetos. *Um Dia Cabouqueiros* nasce da observação de um espaço – as pedreiras que fazem parte da paisagem portuguesa desde tempos passados.

O filme começa com imagens de arquivo, onde podemos ver como se trabalhava no início do séc. XX. Apercebemo-nos da dificuldade, do peso, dos perigos e da luta David-Golias que os homens enfrentavam perante a natureza, em cada dia do seu trabalho naquelas pedreiras. Chegamos depois à sua essência. A contemplação da pedra, e daí para o cemitério. O ritmo dos compassos da sinfonia de Philip Glass pacifica-se, há um tempo de espera. As lápides trazem à memória a pedra que é esculpida para desenhar a morte, veem-se os rostos dos habitantes da aldeia já desaparecidos e os que aguardam na reforma. E olhamos de novo para a pedreira alentejana, como se de uma maquete se tratasse. A dimensão da escala perde-se perante a imponência do lugar. É quando se dá a explosão que nos reenquadrámos no lugar e começamos a explorar as suas potencialidades.

O retrato é profundamente humano com a entrada nas casas dos personagens que aceitaram ser filmados, nas portas que foram abertas por se entender o projeto e, até, na capacidade de se rirem quando não é possível manter uma cara séria durante muito tempo para o plano. O filme é construído, assim, de pequenas (grandes) surpresas que conduzem o espectador atônito à imensidão da paisagem. Neste filme-binómio espaço e pessoa, cada personagem numa posição de estátua equivale a uma escultura esculpida na pedra, fazendo do homem e da pedra uma paisagem estática imanente ao lugar.

» Editor *par excellence* for many film-makers of his generation, the voice of Tomás Baltazar must be understood in its own context. Whoever creates narratives for others and has a unique capacity for questioning their work and finding the correct rhythm for each film, the correct time and the right form, also has the capacity to look inside himself and work on his own projects. *Quarrymen* arises from the observation of a space – the stone quarries that have long been part of the Portuguese landscape.

The film begins with archive images, in which we can see how the work was done at the beginning of the 20th century. We understand the difficulty, the weight, the dangers and the David-and-Goliath struggle that the men undertook in the face of nature, on every single day of their work in those quarries. Then we get to the essence. The contemplation of stone, then the cemetery. The rhythm of the bars of Philip Glass's symphony calms down, there is a period of waiting. The headstones bring to mind the stone which is sculpted to draw death, we see the faces of the inhabitants of the village, already departed, and those who are waiting in their retirement. And we look again at the quarry in the Alentejo, as though it were a model. The dimensions of the scale are lost in the face of the imposing quality of the place. It is when the explosion happens that we fit again into the space and begin to explore its potential.

The portrait is profoundly human - entering the houses of people who agreed to be filmed, the doors that were opened due to their understanding of the project, and even their capacity for laughter when they cannot keep a straight face for very long during the shot. The film is built, then, from small (big) surprises which lead the astonished spectator through the landscape. In this film, a space and person binomial, every character standing still as a statue is equivalent to a sculpture made from stone, making man and stone a static landscape immanent to the place. And again the passage is questioned.



E de novo se questiona a passagem. Na imobilidade dos objetos, parece que o conceito é questionável. E não será sempre?

Mas a sua transformação, seja na partida dos homens para a reforma, para a emigração ou para outro lugar, seja na transformação da pedra para destinos e formas tão distintos dos originais, define a mutabilidade. No filme anterior, a ficção *Descalço*, Baltazar transportava-nos para uma outra montanha, sem tempo, para um personagem de um filme de ficção científica, que parece ter perdido o norte. Aqui, Tomás Baltazar decidiu-se por uma experiência totalmente diferente e é por isso, voltando ao início, que acreditamos que este montador-realizador tem as ferramentas necessárias para criar objectos diferentes e únicos, mas cujo potencial ainda está em bruto, como a pedra que se extrai das pedreiras e que necessita de um escultor em permanência. A intuição de certos momentos no filme (o voo dos pássaros na imensidão da pedreira; os retratos dos casais velhos perante a ausência dos novos, apenas retratados; a textura da matéria da pedra; a paisagem recortada do final) antecipa a lógica de um autor.

Miguel Valverde

In the immobility of objects, the concept seems questionable. Will it not be always so?

But its transformation, whether in the men retiring, emigrating or moving elsewhere, or in the transformation of the stone for places and in forms so different from the original, defines mutability. In his previous film, *Descalço*, a film of fiction, Baltazar transported us to another mountain, without time, to a character from a science fiction film, who seems disorientated. Here, Tomás Baltazar decided on a totally different experience and it is for that reason, returning to the beginning, that we believe that this editor-director has the necessary tools to create different and unique objects, but also that his potential is still uncut, like the stone that is extracted from the quarries and which needs a permanent sculptor. The intuition at certain moments in the film (the flight of the birds against the immensity of the quarry; the portraits of the old couples against the absence of the young, merely portrayed; the texture of the stone; the cut landscape of the end) anticipates an author's logic.

Miguel Valverde

Mined Soil

Portugal, 2012-2014, cor, 33 min.

Filipa César

FILIPA CÉSAR Realização e argumento
ANNA CANBY MONK, NATXO CHECA, OLIVIER MARBOEUF, MÓNICA LIMA COM SULEIMANE BIAI e FILIPA CÉSAR Consultores e argumento
MATTHIAS BIBER E FILIPA CÉSAR Fotografia
JOANA BOTELHO e PEDRO ROGADO Produção e coordenação
MARTA LEITE Assistente de realização
FILIPA CÉSAR, NATXO CHECA e OLIVIER MARBOEUF Produção
Cópia cedida por Filipa César

APOIOS Apoio à criação em cinema, 2013, do Programa de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE *Mined Soil* revisita aspetos do trabalho do agrónomo guineense Amílcar Cabral, desde o estudo sobre a erosão do solo na região do Alentejo, em Portugal, no fim da década de 1940, até aos seus textos políticos enquanto um dos mais importantes líderes do movimento de libertação de África. Este percurso é sobreposto por uma abordagem à mina de ouro experimental operada hoje por uma companhia canadiana na mesma área uma vez estudada por Cabral. Este filme-ensaio explora passadas e presentes definições de solo como um repositório de memória, vestígio, exploração, crise, arsenal, tesouro e palimpsesto.

Mined Soil

Portugal, 2012-2014, colour, 33 min.

Filipa César

FILIPA CÉSAR Director and scriptwriter
ANNA CANBY MONK, NATXO CHECA, OLIVIER MARBOEUF, MÓNICA LIMA COM SULEIMANE BIAI e FILIPA CÉSAR Script consultants
MATTHIAS BIBER E FILIPA CÉSAR Photography
JOANA BOTELHO e PEDRO ROGADO Production and coordination
MARTA LEITE Assistant director
FILIPA CÉSAR, NATXO CHECA e OLIVIER MARBOEUF Production
Copy provided by Filipa César

SUPPORT Support for film production, 2013, by the Programme for Portuguese Language and Culture/ Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS *Mined Soil* revisits aspects of the work of the Guinean agronomist Amílcar Cabral, from his study on the erosion of the soil in the Alentejo region, in Portugal, at the end of the 1940s, to his works on politics as one of the most important leaders of the African independence movement. This trajectory is superimposed on an examination of an experimental gold mine today, operated by a Canadian company in the same area once studied by Cabral. This film-essay explores past and present definitions of soil as a repository of memory, vestiges, exploitation, crisis, arsenal, treasure and palimpsest.





FILIPA CÉSAR

Nasceu em 1975. Artista e cineasta, explora as relações entre o cinema e a receção, questionando aspetos ficcionais do género documental e abordando questões políticas implícitas na produção de imagens em movimento.

Desde 2011, tem pesquisado as origens do cinema do movimento de libertação de África na Guiné-Bissau como laboratório de resistência às epistemologias dominantes.

Tem apresentado os seus filmes e as suas instalações internacionalmente, nomeadamente em: 29.^a Bial de São Paulo, 2010; Manifesta 8, Cartagena, 2010; Haus der Kulturen der Welt, Berlim, 2011-15; Jeu de Paume, Paris, 2012; Kunst-Werke, Berlim, 2013; SAVVY Contemporary, Berlim, 2011-15; Futura, Praga, 2015; Tensta Konsthall, Spånga, 2015; Mumok, Viena, 2016. Estreou a sua primeira longa-metragem, *Spell Reel*, na secção Forum da 67.^a Berlinale, 2017.

FILMOGRAFIA

Spell Reel 2017

Transmission from the Liberated Zones (cm) 2015

The Four-Chambered Heart (cm) 2009

Mined Soil (cm) 2012-2014

Conakry (cm) 2013

Cacheu (cm) 2012

The Embassy (cm) 2011

Porto, 1975 (cm) 2010

» De *Neuköln*, sabemos que é um bairro de Berlim onde, durante as décadas de 1960 e 1970, muitos imigrantes turcos viviam e onde não conseguiam deixar de sentir que não eram bem-vindos naquele lugar. É também esta a terra onde Filipa César trabalha e onde mantém a comunicação com o passado colonialista português, o seu próprio território de trabalho. *Mined Soil* começa com

FILIPA CÉSAR

Born in 1975. Artist and film-maker, she explores relationships between cinema and reception, questioning fictional aspects of the documentary genre and examining political issues implicit in the production of moving images.

Since 2011 she has been researching the origins of films of the African independence movement in Guinea-Bissau as a laboratory of resistance to dominant epistemologies.

She has shown her films and installations internationally, namely at the 29th São Paulo Biennial, 2010; Manifesta 8, Cartagena, 2010; Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2011-15; Jeu de Paume, Paris, 2012; Kunst-Werke, Berlin, 2013; SAVVY Contemporary, Berlin, 2011-15; Futura, Prague, 2015; Tensta Konsthall, Spånga, 2015; Mumok, Vienna, 2016. Her first long film, *Spell Reel*, was first screened in the Forum section of the 67th Berlinale, 2017.

FILMOGRAPHY

Spell Reel 2017

Transmission from the Liberated Zones (short) 2015

The Four-Chambered Heart (short) 2009

Mined Soil (short) 2012-2014

Conakry (short) 2013

Cacheu (short) 2012

The Embassy (short) 2011

Porto, 1975 (short) 2010

» Of *Neuköln* we know that it is an area in Berlin, where during the 1960s and 70s many Turkish immigrants lived and never stopped feeling that they were not welcome there. And this is the place where Filipa César works and where she maintains communication with the Portuguese colonial past, her own area of work. *Mined Soil* begins with the reading of a news item

a leitura de uma notícia do jornal *Público* de 7 de dezembro de 2012, como uma seta certa que dispara sobre o alvo: “Desde a tomada de posse do Governo em junho de 2011, já foram assinados 95 contratos para a prospeção e pesquisa de minerais metálicos.” O texto é lido com uma projecção em fundo, enquanto, à sua frente, a artista lê o jornal. De seguida, a artista e também intérprete do filme, leva-nos para o lugar da mina da Boa-Fé, no Alentejo, onde um imponente microfone marca a paisagem.

Damos um salto no tempo e ouvimos o guineense Amílcar Cabral (o grande líder da independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde) que, nos anos de 1940, estudava Agronomia em Lisboa e analisava o solo alentejano. A artista estuda, analisa, debate, formula questões e atira-se a elas como uma leoa. A lógica discursiva está imanente à forma dos seus trabalhos, assim como uma investigação muito aprofundada de cada tema. Vemos o seu estudo na imagem, como se estivéssemos numa aula em aprendizagem. César é a professora que nos abre os olhos e nos faz querer seguir o seu caminho. Por isso, a ligação ao *underground* – Amílcar Cabral entra nos anos 60 na clandestinidade, isto enquanto deixa o seu trabalho de estudo sobre o que está debaixo dos solos. O paradoxo dos paradoxos. Depois, emerge como o grande líder da libertação dos países africanos colonizados, e os solos passam para outras mãos, que os cultivam mesmo. Mas o solo daqueles outros países é manchado, envenenado, impedido de nele se viver. O grande paradoxo. “Apesar”, “*despite*”, é a conclusão: em 2013, quando se vivia a pior crise económica, os multimilionários portugueses ficaram mais ricos, “apesar”, “*despite*”.

Foi Grande Prémio do Festival Curtas Vila do Conde, e Filipa César comprova aqui por que é uma das artistas mais multifacetadas da sua geração.

Miguel Valverde

from a paper, like an accurately aimed arrow sent towards its target: “Since June 2011, with the commencement of the new government, 95 contracts have been signed for the prospecting and research of metallic minerals.” And the artist also plays a role in the film; she takes us to the place where the Boa-Fé mine is, in the Portuguese region of Alentejo, where an imposing microphone marks the countryside.

We make a leap in time and we hear the Guinean Amílcar Cabral (the great leader of the independence of Guinea-Bissau and Cabo Verde) who, in the 1940s, studied agronomy in Lisbon and analysed the Alentejan soil. The artist studies, analyses, debates, asks questions and jumps at them like a lioness. Discursive logic is immanent in the form of her work, as well as a deep investigation into every theme. We see her study in the images, as though we were in a class learning. César is the teacher who opens our eyes and makes us want to follow her path. And thus the connection with the “underground” – Amílcar Cabral had to become clandestine in the 1960s, while he left his study of what was underneath the soil. The paradox of paradoxes. Then he emerged as the great leader of freedom of colonized African countries, and the soil passed to other hands, who actually cultivated it. But the soil of those other countries is stained, poisoned, no-one can live there. The great paradox. “Despite” is the conclusion: in 2013, during the worst economic crisis, Portuguese multimillionaires became richer, “despite”.

The film won the Grand Prix of the Vila do Conde Short Film Festival, and Filipa César proves here why she is one of the most multifaceted artists of her generation.

Miguel Valverde

Tabatô

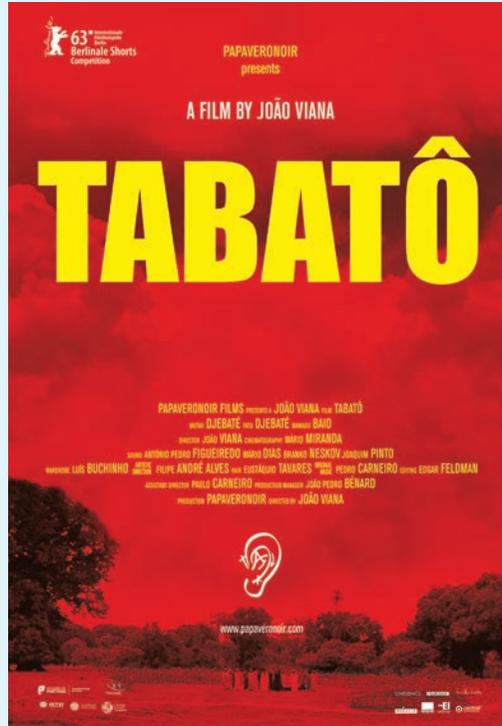
Portugal, 2013, cor, 13 min.

João Viana

Tabatô

Portugal, 2013, colour, 13 min.

João Viana



JOÃO VIANA Realização e argumento

MÁRIO MIRANDA Fotografia

EDGAR FELDMAN Edição

PEDRO CARNEIRO Música

MÁRIO DIAS Som

Cópia cedida por Agência da Curta Metragem

JOÃO VIANA Director and scriptwriter

MÁRIO MIRANDA Photographer

EDGAR FELDMAN Editing

PEDRO CARNEIRO Music

MÁRIO DIAS Sound

Copy provided by Agência da Curta Metragem

APOIOS Apoio à internacionalização em cinema, em 2013, do Programa de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian, para participar na 63.ª edição da Berlinale, na competição de curtas

SUPPORT Support for international circulation, in 2013, by the Programme for Portuguese Language and Culture/ Calouste Gulbenkian Foundation, in order to enable participation in the 63rd Berlinale Shorts Competition

SINOPSE Mutar, antigo combatente, está de volta à Guiné. Na bagagem, traz estranhos objetos. Fatu, a filha, na sua ausência abre-lhe a mala. Pouco depois, Idrissa encontra Mutar com a mão cheia de sangue. É então que Idrissa pega no tambor.

SYNOPSIS Mutar, and old soldier, returns to Guinea-Bissau. In his luggage he has strange objects. Fatu, his daughter, opens his suitcase in his absence. Shortly afterwards Idrissa finds Mutar with his hand covered in blood. Idrissa then picks up the drum.





JOÃO VIANA

Nasceu em Angola. Entre 1988 e 1994, licenciou-se em Direito em Coimbra e estudou Cinema no Porto. Trabalhou em produção, som, *storyboard*, realização e argumento. Em 2007, escreveu *Olhos Vermelhos* para Paulo Rocha.

Trabalhou com cineastas como José Álvaro, Rob Rombout, Filipe Rocha, Saguenail, Seixas Santos, César Monteiro, Grilo, Biette, Manoel de Oliveira e Schroeter.

Começou a realizar os seus próprios filmes, em 2004, sendo o primeiro *A Piscina* (com Lana Ferreira). Trabalha na produtora que fundou, a Papaveronoir.

FILMOGRAFIA

A Batalha de Tabatô 2013

Tabatô (cm) 2013

Alfama (cm) 2010

A Piscina (cm) 2004

» É a memória de um passado colonial que também atravessa *Tabatô*, um singelo objecto curto, cuja irmã mais velha, *A Batalha de Tabatô*, explora ainda de forma mais evidente e com mais dados factuais. Mas a beleza deste objecto-fantasia emana da sua síntese, de uma capacidade que o realizador João Viana tem de não deixar nada à superfície e de nos dar a capacidade, a nós espectadores, de julgarmos e nos confrontarmos com o nosso próprio passado herdado.

O filme é contaminado por um preto e branco que retira toda a carga de um objecto-paisagem, para nos obrigar a procurar a essência daquele lugar que foi de passagem

JOÃO VIANA

Born in Angola. Between 1988 and 1994 he studied law in Coimbra and film in Porto. He worked in production, sound, *storyboard*, directing and scriptwriting. In 2007, he wrote *Olhos Vermelhos* for Paulo Rocha.

He has worked with film-makers such as José Álvaro, Rob Rombout, Filipe Rocha, Saguenail, Seixas Santos, César Monteiro, Grilo, Biette, Manoel de Oliveira, and Schroeter.

He began to make his own films in 2004, with *A Piscina* (with Lana Ferreira). He works in the production company he founded, Papaveronoir.

FILMOGRAPHY

A Batalha de Tabatô 2013

Tabatô (short) 2013

Alfama (short) 2010

A Piscina (short) 2004

» It is the recollection of a colonial past which also crosses *Tabatô*, a simple short object whose elder sibling, *A Batalha de Tabatô*, explores this idea even more clearly and with more factual data. But the beauty of this fantasy-object emanates from its synthesis. From a capacity that the director João Viana has of not leaving anything on the surface and of giving us, the viewers, the capacity of judging and confronting ourselves with our own inherited past.

The film is contaminated by a black and white which takes away all the charge of an object-landscape, to oblige us to seek the essence of what constituted a place of passage (and

(e continua a ser pelas mais diversas razões) para quem teve de partir e, posteriormente, voltar. Depois, somos inundados por um vermelho-sangue, quente, palpitante, que nos transporta para a memória da música, das pessoas, dos afectos, mas também da violência da guerra.

Estamos na Guiné-Bissau. Estamos com três personagens, um que traz memórias, uma que se confronta com elas e provoca tragédia, outro que nelas retém memória, através da música. O trabalho inicial de João Viana (feito com Iana Viana) procurava o absurdo no quotidiano, com uma grande mestria técnica, através de uma execução rigorosa de um imenso plano-sequência em *A Piscina*. Fruto do seu trabalho anterior com alguns dos grandes mestres do cinema português internacional, Viana continuou a sua busca noutros territórios, criando a ficção *Alfama*, onde explorava a narrativa em dois lugares diferentes de um único espaço, e agora, com a dupla *Tabatôs*, os filmes evoluíram para uma componente política mais direta, sempre na interrogação de uma sociedade, mas mostrando a possibilidade da variedade de caminhos. Não podemos dizer que são filmes amargurados, mas há muito pessimismo a adornar os quadros, muita ironia no confronto e algum desencanto com um futuro próximo. Curiosamente, é neste território que Viana nos ilumina porque, em certos momentos, conseguimos ter um vislumbre de que é possível mudar. *Neuköln* termina.

Miguel Valverde

continues to be for very diverse reasons) for those who had to leave and then return. Then we are inundated by a warm, palpitating blood red, which takes us back to the memory of music, of people, of feelings, but also of the violence of war.

We are in Guinea-Bissau. We are with three people, one that brings back memories, another who is confronted with them and provokes tragedy, and a third one of which they retain a memory through music. The initial work by João Viana (done with Iana Viana) sought the absurd in the everyday, with great technical mastery, through a rigorous execution of an immense sequence shot in *A Piscina*. Resulting from his earlier work with some of the great masters of international Portuguese film, Viana continued his search in other territories, creating the fiction *Alfama*, in which he explored narrative in two different places in a single space, and now, with the twin *Tabatôs*, his films have evolved towards a more direct political component, still interrogating society, but showing the possibility of a variety of paths. We cannot say that the films are embittered, but there is much pessimism adorning the scenes, much irony in the confrontation and some disenchantment with the near future. Curiously, it is in this territory that Viana enlightens us, because at certain moments we have a glimpse of what it is possible to change. *Neuköln* finishes on hold.

Miguel Valverde

SEGUNDO ANDAMENTO: DEBATE

Miguel Valverde (Curador)
Paolo Moretti (Crítico)
Ricardo Vieira Lisboa (Crítico)
João Viana (Realizador)
Pedro Peralta (Realizador)
Tomás Baltazar (Realizador)

Miguel Valverde: *Ascensão* foi o primeiro filme desta sessão. Há uma grande força no filme que tem a ver com o facto de acreditarmos nesta história. O guião, para quem o lesse, poderia levantar imensas questões: como é que isto vai correr bem e como é que vamos acreditar que, subitamente, há alguém que volta à vida e, ao mesmo tempo, sem excesso de dramatismo e no tom certo. Quando, a seguir, sentimos que estás a trabalhar com pessoas que nunca fizeram cinema, que estás a trabalhar com uma comunidade, e tudo isto é credível, eu gostava que nos explicasses como é que se constrói um filme assim, como é que se constrói um trabalho com uma comunidade e como é que tu encontras o rosto certo e adequado. O teu filme também vive deste plano-sequência que passa por uma série de rostos que têm todos que acreditar em tudo o que se está a passar.

Pedro Peralta: São várias perguntas dentro de uma. Relativamente à primeira – Como é que se acredita? –, acho que isso cabe sempre mais ao espectador. Ou há uma certa disponibilidade, uma certa crença e um certo interesse – sabe-se que um filme é um jogo entre o espectador e o filme –, ou há pessoas que, simplesmente, não acreditam e para quem o filme deve, pois, ser aborrecido. Para quem acredita naquilo que está a ver, tal como uma criança, pode ser interessante ou não. Sobre a questão da crença, eu suspeito que estará muito mais na relação entre cada pessoa e o próprio filme do que em alguma característica intrínseca do filme, seja pelo estilo ou pelo tom. Relativamente à questão sobre a construção do filme, é uma pergunta à qual só posso responder *a posteriori*, porque *a priori* eu não sabia.

SECOND MOVEMENT: DEBATE

Miguel Valverde (Curator)
Paolo Moretti (Critic)
Ricardo Vieira Lisboa (Critic)
João Viana (Director)
Pedro Peralta (Director)
Tomás Baltazar (Director)

Miguel Valverde: *Ascension* was the first film in this session. There is a great strength in the film, which has to do with the fact that we believe in the story. The script could, for the reader, raise a great many questions about how this will work, how we are going to believe that suddenly somebody comes back to life and, at the same time, without any excessive drama and in the right tone. When we then sense that you are working with people who have never worked in film, that you are working with a community, and that all this is credible, I'd like you to explain how you make a film like this. How do you work with the community? How do you find the right face? Because your film also uses this long take which goes through a number of faces, all of which have to believe in everything that's happening.

Pedro Peralta: That's several questions in one. As to the first - how one believes it - I think this is always more the job of the spectator. Either there is a certain disposition, a certain belief and an interest – and we know that a film is a game between the spectator and the film – or then there are people who simply don't believe it and for whom, therefore, the film must be boring. For anyone who believes in what he or she is seeing, like a child, it may or may not be interesting. Concerning the question of belief, I suspect that this resides much more in the relationship between the individual person and the film itself than in any intrinsic aspect of the film, whether in terms of style or of tone. As to how one makes such a film, it's a question I can only answer *a posteriori*, because *a priori* I did not know.

Miguel Valverde: This space you discovered – this village, these people – is it somewhere you

Miguel Valverde: Este espaço que descobriste – esta aldeia, estas pessoas – é um sítio a que costumavas ir? É um sítio que encontraste em *repérage*?

Pedro Peralta: Sim, foi um processo relativamente normal de *repérage*. Tinha uma certa ideia daquilo que queria, tinha escrito para um espaço do qual eu tinha referências. Sabia que esse espaço existiria algures, não sabia onde. E a *repérage* foi para isso, para poder apurar onde é que existiam esses sítios, que eu pensava que existiriam bem mais próximo.

Encontrei Glória do Ribatejo, uma aldeia no concelho de Salvaterra de Magos. Uma vez encontrado o local, fui tentar compreender como era o terreno, acabei por conhecer Glória do Ribatejo, que me interessou de uma forma de que eu não estava bem à espera. Era uma comunidade fechada até, pelo menos, a 25 de abril de 1974. Tinha tido uma ligeira abertura, porque tinham construído lá uma base de contrainformação durante a Guerra Fria. Só havia uma estrada, era uma aldeia fechada. Tem cerca de três mil habitantes e todo um conjunto de ritos e costumes distintos e próprios — até na forma de falar. As vestes das pessoas têm como referência os anos 60.

Miguel Valverde: Encontraste estas pessoas nos cafés? Entraste nas casas delas?

Pedro Peralta: Conhecer pessoas não é assim tão simples – sobretudo quando elas são de um universo um bocadinho distinto...

Miguel Valverde: ... e também de uma geração diferente da tua (algumas delas).

Pedro Peralta: Mais do que uma questão de geração, acho que é uma questão de referências, ou seja, das minhas referências.

Miguel Valverde: Elas estavam desconfiadas a teu respeito?

Pedro Peralta: Obviamente. Eu próprio ficaria desconfiado se me aparecesse pela frente todo

usually went? Is it somewhere you discovered during the film's location?

Pedro Peralta: Yes, it was quite a normal process of location. I had a certain idea of what I wanted, I had written for a space for which I had references. I knew that this space had to exist somewhere, but I didn't know where. And the location was for that, to discover where these places might be, but I thought I would find them much closer.

I found Glória do Ribatejo, a village in the district of Salvaterra de Magos. Once I had found the place, I tried to understand it, and through this process I came to know Glória do Ribatejo, which I found interesting in a way I was not exactly expecting. It was a closed community until at least the 25th April 1974. It had opened up a little bit, because they had built a counter-information unit there during the Cold War. There was only one road; it was a closed village. About three thousand people live there, and there is a whole series of rites and habits – even a dialect – which are different, unique. Even the clothing – people use the 1960s as a reference.

Miguel Valverde: Did you find these people in cafés? Did you go into their houses?

Pedro Peralta: Meeting people is not that simple – especially people from a rather different world...

Miguel Valverde: ... and from a different generation from yours, too (some of them).

Pedro Peralta: More than with generation, I think it really has to do with a question of reference points, that is to say, my reference points.

Miguel Valverde: Did they distrust you?

Pedro Peralta: Obviously. I myself would be distrustful if I came across this whole business of making a film... I try not to approach people immediately. I got to know people, I spent time there. Finding the people took

este aparato que fazer um filme envolve... Tento não abordar as pessoas de imediato. Fui conhecendo as pessoas, fui lá passando temporadas. Encontrar as pessoas estendeu-se por um período de nove meses. Eu ia para lá fins de semana – houve períodos em que cheguei a passar lá quinze dias, por exemplo – e acompanhava-as nos afazeres diários: ir ao café, ir à missa (a igreja era um bom local), e as pessoas iam-me conhecendo. Depois, também fui aos locais de trabalho. A maior parte das pessoas, sobretudo as mulheres, trabalha na agricultura, que é um trabalho sazonal. Desde cerca dos anos 80, os homens começaram a trabalhar na construção civil. Essencialmente, são estas as duas atividades.

Miguel Valverde: Foste encontrando – uma vez que o filme vivia destes grandes planos de caras – pessoa a pessoa? Os protagonistas, sobretudo o rapaz e a mãe, foram uma escolha fácil? Encontraste-os logo? Soubeste logo que eram?

Pedro Peralta: Não. Eu tinha referências, pelo guião sabia como queria que esta ou aquela personagem fossem, e, através das pessoas que fui conhecendo e com quem fui estabelecendo relações, comecei a perceber: “Bem, esta pessoa vai ser isto, aquela vai ser aquilo...” E, assim, fui organizando o grupo.

Ao rapaz, cheguei mais por instinto do que por um processo racional. Encontrei-o depois de conhecer muita gente. Quando o vi, senti que o tinha encontrado. Eu ia aos sábados e aos domingos ver jogos de futebol e ficava a tarde inteira a ver rapazes.

A mãe foi um processo mais complicado. Ainda tive uma outra hipótese. Estava a ficar um bocado desesperado, porque eu queria alguém que transmitisse ao mesmo tempo uma certa melancolia, uma certa mágoa, mas silenciosa, serena. Era isso que eu procurava. Quando descobri Domicília Nunes, compreendi logo que era ela.

Paolo Moretti: Tenho uma pergunta mais abrangente, de política cultural, sobre a poética

place over a period of nine months. I went there at the weekends – there were times when I went for a fortnight, for example – and I would follow what was happening day by day: going to the café, going to mass (the church was a good place), and people came to know me. And I also went to their workplaces. Most people, especially the women, work in agriculture, which is seasonal. The men had already begun, from the 1980s, to work in the construction industry. Basically, there are those two activities.

Miguel Valverde: Did you find them – given that the film is made up of these long shots of faces – one by one? The protagonists, especially – the boy and his mother – was it easy to choose them? Did you find them straight away? Did you realize immediately that it would be them?

Pedro Peralta: No. I had no point of reference; from the script I knew what I wanted this or that character to be like, and through the people I met and with whom I created relationships, I began to think, “This person will be this, this one that...” And that was how I organized the group.

As for the boy, I got to him more through instinct than through any rational process. I found him there, after meeting a lot of people. And when I actually met him... I felt that I'd found him. I would go on Saturdays and Sundays to see football matches and spend the entire afternoon watching the boys.

The mother was a more complicated process. I also had another possibility. I was becoming a bit desperate because I wanted her to transmit at the same time a certain melancholy, a certain pain, but silent, serene. This was what I was looking for. When I found Domicília Nunes, I realized immediately that it would be her.

Paolo Moretti: I have a more wide-ranging question, about cultural policy, about the poetics of the films you've seen. Looking at Miguel Valverde's programme, I was thinking

dos filmes que viram. Ao ver o programa do Miguel Valverde, estava a pensar que também é um exemplo da diversidade e da radicalidade de cada um dos filmes. São muitas as coisas que têm em comum – a relação com a terra, a relação com o território.

Outras coisas que têm em comum é que são todos apoiados pela Fundação Gulbenkian.

Acho que o Miguel também me convidou para dar aqui o ponto de vista do estrangeiro. Uma das coisas de que me fui dando conta em cada ano que faço a seleção para o FIDMarseille, para o Visions du Réel, para o meu festival, é a riqueza proporcional, incrível, das produções portuguesas, muitas das quais apoiadas pela Fundação Gulbenkian. É algo que não existe nos outros países. A Fundação está ativa desde os anos 60 e sempre participou na vida cultural portuguesa e no cinema, é uma instituição multidisciplinar e está ativa de muitas formas. Tem elementos mais performativos ou teóricos, outros mais sensíveis, plásticos.

Olhando para o programa, queria perguntar-vos: qual é a vossa relação de artistas, de criadores, com esta instituição, que, de alguma forma, tornou possíveis os filmes que vimos aqui e muitos mais? O Miguel programou este ciclo pensando em música, porque a sua primeira ligação com a Gulbenkian foi através da música.

João Viana: É uma relação fortíssima, que já vem de há muito. O cinema português tem raízes profundíssimas na poesia, em Fernando Pessoa... Quando o cinema apareceu, a revista *Presença* já fazia crítica cinematográfica. O António Ferro adorava cinema, o Pessoa não tanto, mas também escreveu guiões. Isto para falar desta especificidade do cinema português, que é realmente ímpar, que entronca neste veio da poesia portuguesa. Quando aparece a Gulbenkian, que é um milagre na cultura portuguesa, é verdadeiramente um paraíso nesta terra. E é rica – ainda bem que é rica, porque nós somos todos pobres.

that it is an example of the diversity and also of the radical nature of each of the films. They have many things in common – the relationship with the land, with the territory.

Something else they have in common is that they were all funded by the Gulbenkian Foundation.

I think Miguel invited me also in order to give a foreigner's point of view. One of the things I realized every year I made the selection for FIDMarseille, Visions du Réel, for my festival, was the proportional richness of Portuguese films, many of which are supported by the Gulbenkian Foundation. It's something that does not exist in other countries. The Foundation has been active since the 1960s and has always taken part in Portuguese cultural life and in cinema. It's also a multidisciplinary institution, and it is active in many ways. It covers both performance and theory, and other, more plastic, areas.

Looking at the programme, I wanted to ask you: what is your relationship, as artists, as creators, with this institution which, in some way, made possible the films we have seen here, and many more? Miguel programmed this cycle thinking of music, because his first connection with the Gulbenkian Foundation was through music.

João Viana: It's a very strong relationship, a relationship that goes back a long way. Portuguese cinema has very deep roots in poetry, in Fernando Pessoa... When cinema began, the magazine "Presença" was already publishing film criticism. António Ferro loved cinema. Pessoa not so much, but he also wrote scripts. That is to say that this specificity of Portuguese film, which is truly unusual, is rooted in this vein of Portuguese poetry. When the Gulbenkian Foundation appeared, which was really a miracle in Portuguese culture, it was paradise on earth. And it's rich – just as well it's rich, because we are all poor.

During my childhood, the Gulbenkian Foundation was only about music. But it

Na minha infância, a Fundação Gulbenkian era só música, mas era só música porque, de alguma forma arrumou muito bem o cinema português. A Cinemateca Portuguesa não seria o que é hoje – é uma das melhores do mundo – se não fosse a Fundação Gulbenkian. O próprio ICA [Instituto do Cinema e do Audiovisual] nasceu desta Fundação. A Fundação Gulbenkian arrumou tudo isto, não podemos ter dúvida nenhuma. O João Bénard da Costa passava aqui a vida; o Paulo Rocha, de quem fui assistente durante muitos anos, passava aqui a vida, almoçava, jantava e, depois, ficava aqui à noite.

Não foi barraca nenhuma a Fundação Gulbenkian não estar no genérico do meu filme, no final. O filme já estava terminado, nós estávamos no ano zero, em 2012, e estávamos sem dinheiro nenhum. Os filmes foram selecionados para Berlim e não tínhamos dinheiro para os correios, para enviar os filmes, era uma vergonha. Lembro-me de que andámos a pedir dinheiro. Fomos ao ICA várias vezes e, depois, andámos nas embaixadas a fazer um peditário. Estávamos cansados e ficámos aqui, no jardim, a descansar. Começámos a olhar para isto, lá para dentro, a ver aquelas pessoas todas que estão a administrar esta riqueza que é a Fundação Gulbenkian – eles podem ser ricos, mas têm que apagar muitos fogos. O incrível foi que fizemos um pedido à Gulbenkian e, dois dias depois, o dinheiro estava na conta. Não é o facto de ser muito ou pouco dinheiro, é o facto da precisão e de acudir realmente onde é preciso. Depois, um bocadinho como *freaks* que se habituam a pedir mais dinheiro de onde o dinheiro vem, tentámos convencer a Fundação Gulbenkian a fazer uma exibição na Guiné-Bissau, onde o filme tinha sido feito e onde não há cinemas. A Fundação fez uma exibição e uma distribuição no território como eu nunca vi. Por isso, esta relação da Fundação Gulbenkian com o cinema é antiga e fortíssima. Fico arrepiado só de falar nisto!

Tomás Baltazar: A Fundação Gulbenkian tem um historial artístico, científico, social e cultural muito importante nos últimos sessenta anos e recentemente. É inequívoco o que

was only about music because, in a way, it set up Portuguese cinema. The Cinemateca Portuguesa would not be what it is today – one of the best in the world – if it were not for the Gulbenkian Foundation. The ICA [Cinema and Audiovisual Institute] itself came out of the Gulbenkian Foundation. The Gulbenkian Foundation set all this up, there can be no doubt. João Bénard da Costa spent his life here. Paulo Rocha, whose assistant I was for many years, spent his life here, ate lunch and dinner here and then stayed for the night.

It was no mistake at all that the Gulbenkian Foundation was not listed in the credits of my film. The film was already finished, it was our year zero, in 2012, and we had no money at all. The films were chosen for Berlin and we had no money for postage, to send the films, it was shameful. I remember that we went round asking for money. We went to the ICA several times and then went round the embassies, taking a collection. We were tired and we stopped here, in the garden, to rest. We began to look at this, inside, at all those people who were administering the treasure that is the Gulbenkian Foundation – they may be rich, but they have to put out a lot of fires. What was amazing was that we asked the Foundation and, two days later, the money was in the account. It's not the fact of it being a lot of money or a little, it's the precision and really helping where it's necessary. And then, a bit like *freaks* who get used to asking for more money where the money came from, we tried to convince the Gulbenkian Foundation to show it in Guiné-Bissau, where the film had been made and where there are no cinemas. The Foundation showed it and distributed it through the country in a way I had never experienced. And so this relationship of the Gulbenkian Foundation with film is old and very strong. I'm getting shivers just talking about it!

Tomás Baltazar: Of course, the Gulbenkian Foundation has had a very important artistic, scientific, social and cultural role during the last sixty years, and recently too. It is undeniable that it has had an influence, through its programmes of mobile libraries, of scholarships

tem influenciado através do seu programa de bibliotecas itinerantes, de bolsas e subsídios, de outras atividades. O cinema dá uns primeiros passos importantes numa altura muito complicada para o País. Para muita gente, a Fundação foi a salvação. Isso é uma verdade histórica e factual. Para mim, claro, é um manancial de muita cultura, ao qual muitas vezes não tinha acesso. Os programas de apoio que foi lançando são e foram muito importantes, principalmente no passado mais recente, em que as coisas têm sido muito complicadas, ao nível dos apoios do Estado.

É sempre bom saber que há iniciativas e instituições como a Fundação Gulbenkian que conseguem, de alguma forma, colmatar alguns defeitos do sistema público. A Fundação Gulbenkian tem sido, inequivocamente, uma referência para mim e para muitos portugueses (e não só portugueses), ao longo dos seus 60 anos de existência. Mas é a muitos níveis, não é só no cinema: na tecnologia, na cultura, no desenvolvimento científico – tudo isso ajuda à criação. Quanto mais coisas virmos a acontecer, sejam elas quais forem, mais isso nos ajuda, depois, a fazer coisas mais ricas e mais do interesse comum.

Ricardo Vieira Lisboa: É raro existirem no mundo fundações e institutos de cinema que financiem os filmes sem colocarem qualquer tipo de entrave ou obrigação. O curioso é, como o Paolo dizia, a diversidade e a radicalidade das propostas. Ao mesmo tempo, olhando para o programa que o Miguel organizou, há eixos fundamentais nestes quatro filmes. O primeiro e mais óbvio é a ideia de duração. Todos os filmes pensam o que é o tempo e o que é o tempo no cinema e quanto tempo é que tem um plano e quanto tempo demora a ver o tempo a passar. Todos estes filmes, de alguma forma, se esticam verdadeiramente. São filmes que pensam o que é esticar. Por outro lado, através desse processo, o extraordinário é que, quando se estica, algo se revela. Revela-se, por um lado, a história dos lugares que se filmam e, por outro, as pequenas histórias, a história

and grants, of other activities. Film took its first important steps at a very difficult time for the country. For many people, the Foundation was their salvation. This is an historical and factual truth. For me, of course, it is a source of much culture, to which very often I did not have much access. The programmes of support that they organized were and have been very important, especially in the recent past, when things have been more complicated, in terms of support from the state.

It is always good to know that there are initiatives and institutions such as the Gulbenkian Foundation that manage, in some way, to compensate for certain defects in the public system. The Gulbenkian Foundation has been, unarguably, a point of reference for me and for many Portuguese (and not only Portuguese), throughout its 60 years of existence. On many levels, not just in terms of film. In technology, in culture, in scientific development – all this assists creation. The more we see things happen, whatever they might be, the more this also helps us afterwards to make things that are richer and more in the common interest.

Ricardo Vieira Lisboa: What is rare in the world is the existence of foundations and film institutes that finance films without any kind of limitation or obligation. What is curious is, as Paulo was saying, the diverse and radical nature of these proposals. But, at the same time, looking at the programme that Miguel has organized, there are fundamental orientations in these four films. The first and most obvious is the idea of duration. All the films consider what time is, and what time in film is, and how long a short film should be and how long it takes to see time passing. All these films, in some way, stretch themselves. They are films which think about what this stretching is. On the other hand, through this process, something extraordinary happens, which is that with this stretching, something is revealed. What is revealed is, on the one hand, the story of the places being filmed and, on the other, the little stories of people and places. “Territories of Passage”, the overall title of the programme.

mais pequenina das pessoas e dos locais – os “Territórios de Passagem”, título agregador de todo o programa.

Tomás, o teu filme *Um Dia Cabouqueiros* começa com aquelas imagens de arquivo da Cinemateca e, depois, faz uma espécie de percurso – longo, outra vez – que vai desde a imagem de arquivo até ao hotel de luxo, passando por quase todos os caminhos. A longa duração que há, desde uma pedra a ser extraída até chegar aonde quer que seja. Como é que chegaste ao sítio? Foi através das imagens de arquivo ou elas vieram depois? Neste longo percurso, o que é que ficou de fora?

Tomás Baltazar: Eu cheguei ao filme através de uma tese de doutoramento do Miguel Vale de Almeida, que tinha feito o seu estudo em Pardais (Paredes). Paredes é uma cidade que nasce a partir da ideia de exploração do mármore. A tese, que é dos anos 90, expõe em particular a ideia de desertificação. No livro e na tese, sobressaía muito a presença humana destes homens que iam para os buracos, alguns deles com 120 metros – são prédios virados ao contrário, como dá para ver –, e era a sua vida. Eram entre 30 a 40 homens, um trabalho muito mais braçal, muito mais humano, muito mais de grupo.

Depois, numa pesquisa minha, quando cheguei a estes lugares em finais de 2013, apercebi-me de que as coisas não eram bem assim. O trabalho das máquinas estava muito mais desenvolvido. O livro, de alguma forma, faz quase uma profecia nesse sentido: a grande possibilidade de haver uma desertificação. E ficam então algumas pessoas, acabam por ser oito ou nove pessoas em cada mina a céu aberto (é assim que se diz), e o trabalho das máquinas acaba por ter uma certa importância. No fundo, elas estão lá para comandar as máquinas. Isso, para mim, foi uma transposição completa relativamente ao conceito. Depois, a concretização da ideia transformou-se em algo muito distinto, e talvez essa ideia do tempo e da passagem desse tempo tivesse acabado por ser dada muito mais de uma forma mecânica, literalmente, do que propriamente humana. Foi a força do material que me foi moldando o tempo do filme.

Tomás, your film *Quarrymen* begins with those archive images from the Cinemateca and then there is a kind of journey – long, once again – that goes from the archive image to the luxury hotel, traversing practically all routes. The long duration, from a stone being extracted until its arriving somewhere. How did you get there? Was it through the archive images or did they come afterwards? In this long trajectory, what was left out?

Tomás Baltazar: I came to the film through a doctoral thesis by Miguel Vale de Almeida. He had undertaken his study there, in Pardais – Paredes. Paredes is a city that grew from the marble industry. The thesis, which dates from the 1990s, deals in particular with the idea of desertification. In the book and in the thesis, there was a lot about the human presence of these men that went down into these holes, some of them as deep as 120 metres – they are buildings in reverse, as you can see, and that was their life. There were on average 30 or 40 men, much more manual work, much more human, working in groups.

And then, while I was researching, when I found these places at the end of 2013, I realized that things were not quite like that. Machine work was much more developed. The book, in some way, was almost a prophecy of this: the great possibility of desertification happening. So, some people stay, perhaps eight or nine people for each open mine, which is what they are called, and the work of the machines assumes a certain importance. In reality, they are there to operate the machines. Of course this, for me, was a complete change in terms of concept. Afterwards, the realization of the idea became something very different and perhaps this question of time and the passing of that time was something given in a much more mechanical, literally, than human way. It was the strength of the material that decided the time of the film.

And rather than the explanation of how a stone arrives at a hotel, I prefer an invocation; and afterwards, in some way, for us to feel some engagement with time – between the cutting

E, à explicação de como é que de uma pedra se chega a um hotel, eu preferiria uma invocação e que, depois, de alguma forma, sentíssemos que havia um compromisso com o tempo – entre o corte e o facto de essas pessoas estarem, de facto, lá em baixo e, depois, voltarem para cima.

Apesar de não existirem palavras, há uma sensação sempre presente no filme: nunca vi ninguém contente por ir trabalhar. Porque não existe aqui a ideia de trabalhar como sendo não um esforço mas uma ocupação que dá felicidade. Fizeram-me alguma confusão a carga quase desalmada de algumas pessoas, cada vez que desciam ao buraco, e a surpresa por estarem a ser filmadas, ou por estarem a ser alvo de atenção. E também o esventrar do lugar – agora começa a haver exploração subterrânea, para que se evitem estas crateras que, depois, não desaparecem. Foram dois fatores – um ecológico, e o outro humano. Impressionou-me esta constatação de que se envelhece mais rapidamente trabalhando debaixo da terra. E a disponibilidade que as pessoas me demonstravam quando eu estava nas casas delas.

Outra coisa que me surpreendeu foi a total ausência de mármore nestes lugares, as pessoas estão todos os dias em contacto com o mármore, mas, nas suas casas, isso nem sequer era uma evidência. Havia quase um “já chega”. Muitas destas pessoas começaram na terra e não queriam sair de lá, para não saírem das suas próprias terras, foram para a exploração mineira.

Todas as pessoas que são filmadas ou se deixam filmar e que, gentilmente, cedem a sua imagem daquela forma tiveram acidentes que fizeram com que não pudessem trabalhar mais.

Miguel Valverde: Aparece uma pessoa que se vê a andar dentro da aldeia, de costas, e pressente-se que lhe aconteceu alguma coisa...

Tomás Baltazar: Sim. Há vidas completamente amputadas. Se utilizássemos palavras naquele sentido e num espaço daqueles, seria muito difícil não cair numa coisa do tipo da reportagem. Acho que a evocação destas

of the stone and the fact that people are indeed down there and then come back up.

Though there are no words, there is a feeling present throughout the film: I never saw anyone going to work happy. The idea of working as not being an effort but an occupation that gives happiness, does as not exist here. I was quite upset by the almost soulless obligation of some people every time they went down into that hole, and their surprise at being filmed, or having attention paid to them. And also the disembowelling of the place – now they are trying underground mining in order not to leave these craters, which do not disappear. There were two factors, one ecological and the other human. I was disturbed by this realization that one ages more quickly working underground. And the openness that people showed when I went to their houses.

Another thing that surprised me was the complete lack of marble in these places; they spend the whole day with marble and in their own houses there was no sign of it. It was as though they were saying, “that’s enough”. Many of them started in the land and didn’t want to leave the land. In order to keep their own lands, people went into mining.

All the people who are filmed or allow themselves to be filmed and who kindly give their image in that way, are people who had accidents that meant that they could not work any longer.

Miguel Valverde: There is the image of a person whom we see walking in the village: we see him from behind and we sense that something has happened.

Tomás Baltazar: Yes. Their lives are completely amputated. If we used words in that context and in that place, it would be very difficult not to fall into something that was more like reporting. I think that the evocation of these people, in this way, enabled us to be with them more. The idea of a portrait, more or less filmed, came from thinking about this a bit. Because

peças, desta forma, foi também para estarmos mais com elas. A ideia do retrato mais ou menos filmado foi um pouco de pensar nisso. As histórias, infelizmente, são todas muito iguais e muito diferentes, são todas dramáticas.

Miguel Valverde: Há um lado no filme que me interessa muito, um lado mais coreográfico da própria maquinaria. Muitas vezes, estamos a olhar e, de repente, esquecemo-nos do que há ali à volta, porque simplesmente as máquinas entram pela rocha adentro. A própria posição em que as pessoas estão – de máquina, de pedra, de estátua. Aquela descida, como num elevador em que estamos a ver a pedra, a andar muito devagar. Há música, mesmo quando não existe música no filme.

Tomás Baltazar: Sim, para mim foi essencial a ideia do som. A própria composição em que o filme se ia tornando era quase outra imagem que ia surgindo; ao lado das imagens, o som era uma espécie de outra filmagem, porque era isso que criava. O som forte, para mim, criava muito mais a ideia da envolvimento. Era isso que mais me interessava, que estivéssemos a ouvir e estivéssemos também lá dentro.

Há uma coreografia que surge quase naturalmente. É um terreno que eu poderia imaginar como sendo de outro planeta, se não fosse da Terra. Lá em baixo, é muito duro e é de uma enorme coragem o que estes homens fazem, cada vez que descem. Esse elevador com grades tem um som absolutamente estrondoso. Há uma descida, mas não se sabe se há subida. Quis dar essa ideia de estarmos sempre a descer... Quem sobe sempre é a pedra, e percebemos isso quando estamos com as pessoas.

Podem verificar-se melhorias nas tecnologias, nos serviços de saúde, nas urgências, na prevenção, a legislação pode ser recente e mais eficaz, mas infelizmente, mesmo com essas inovações legais, ainda há muito peso em torno do trabalho dos mineiros, quanto mais não seja por uma questão ancestral e familiar. Toda a gente ali conhece alguém... O mais parecido com aquela realidade é a guerra, em que uma pessoa vai e não sabe se volta. Todos os dias, cada vez

the stories, unfortunately, are all very similar, and very different. They are all dramatic.

Miguel Valverde: There's an aspect of the film I find very interesting, the choreographic aspect of the machinery itself. Very often we are watching, and we forget what is there in the vicinity, because the machines simply enter the rock. The actual position in which people are – machine, stone, statue. That descent, it seems as though it's in a lift in which we can see the stone, moving very slowly. There is music, even when there is no music in the film.

Tomás Baltazar: Yes, for me the idea of sound was essential. The actual composition which the film became was almost another image that arose; next to the images we had, the sound was another kind of filming, because that was what was created. Loud sound, for me, transmitted much more the idea of immersion. That was what interested me, that we should be hearing and also be inside.

There is a choreography that arises almost naturally. It's a landscape that could make me think we were on another planet, if it were not on Earth. Down there it's very hard and what these men do requires enormous courage, every time they go down. This lift was something like that. This lift with a grating makes a tremendous sound. There's a descent, but you don't know if there will be an ascent. I wanted to transmit this idea of always going down... What always goes up is the stone, and you can see this when you're with people.

You can see improvements in the technology, in the health services, in the emergency services, in prevention; the legislation may be recent and more efficient, but unfortunately, even with these legal innovations, the miners' work still carries a great weight, even if only through ancestry and family. Everybody there knows someone... The closest thing to this reality is war, in which a person leaves and does not know if he will return. Every day, every time they go down (independently of the

que os homens descem (independentemente dessa tecnologia), o que noto é que o respeito deles pelo seu trabalho vai aumentando.

Também é interessante ver que as máquinas, por si, não deixam de ser extensões dos corpos, apesar de elas serem muito maiores, e acabam por criar coreografias muito semelhantes às que o corpo humano cria, mas num espaço quase claustrofóbico.

Miguel Valverde: Aproveitava aqui o tema da coreografia para perguntar ao João Viana se o seu filme também é bastante coreográfico. O *Tabatô* e *A Batalha de Tabatô*, uma longa-metragem, são muito diferentes dos teus filmes anteriores, embora, formalmente, haja um lado que me interessa em todos os teus filmes e que aqui continua muito forte. Como é que trabalhaste esta ideia? Foste para um outro continente – foste para a Guiné-Bissau; por outro lado, fizeste uma longa e uma curta-metragens ao mesmo tempo, com personalidades próprias, embora falem da mesma coisa. Já vi muitos casos em que realizadores fazem curtas a partir de longas, mas parece que retiraram um bocadinho da longa, e a curta é isso (embora às vezes resulte). Aqui, não. Neste caso, parece-me que tiveste uma ideia muito própria, que quiseste mesmo fazer esta curta. A outra pergunta é sobre um vermelho que aparece e inunda o preto e branco do filme.

João Viana: O vermelho? Eu sou daltónico, mas consigo ver bem o vermelho. O vermelho é sempre muito perturbador. Isto da curta e da longa sobre o mesmo tema tem a ver com obsessões dos realizadores. Somos artistas, como os outros artistas. De alguma maneira, percebe-se que os pintores tenham períodos de obsessão e que, de repente, façam quadros grandes, pequenos, tudo sobre o mesmo tema. Os realizadores fazem a mesma coisa, ou temos o direito de fazer a mesma coisa.

Miguel Valverde: Apeteceu-te ir para África?

João Viana: Não. Eu sou africano... Sinto-me um bocado uma espécie de varredor do Império. Houve um Império português, que foi uma coisa

technology), what I notice is that their respect for their work increases.

It's also interesting that the machines, in themselves, are still extensions of the body, even though they are much larger, and they create choreographies very similar to those the human body creates, but in an almost claustrophobic way.

Miguel Valverde: I will make use of the theme of choreography to ask João Viana: your film is also quite choreographic. This film “*Tabatô*” and the other you made, “*A Batalha de Tabatô*”, which is a long film, are very different from your earlier films. How did you work the idea of these film? You went to another continent – you went to Guinea-Bissau; you made a long and a short film at the same time, which have their own personalities, though they speak of the same thing. I have seen many cases in which directors make short films from long ones, but it seems that they have taken a bit out of the long one and that makes the short one (though that can work sometimes). Here that is not the case. It seems that you had a very particular idea, that you really wanted to make this short film. The other question I have for you is about a red that appears and inundates the black and white of the film.

João Viana: The red? I'm colour-blind, but I can see red well. Red always disturbs me a great deal. The business of the long and the short films on the same theme has to do with directors' obsessions. We're artists, like any other artists. In some way, one realizes that painters have periods of obsession and then, suddenly, there are large paintings, small paintings, everything, all on the same theme. Directors do the same thing, or we have the right to do the same thing.

Miguel Valverde: Did you want to go to Africa?

João Viana: No, I'm African. I feel a bit like a kind of sweeper of the empire. There was a Portuguese empire, which was a very strong thing in human terms, and now it's necessary to clean it in some way. Since I am African (I am

fortíssima em termos humanos e que agora é preciso, de alguma maneira, limpar. Eu, como africano que sou (também sou português, mas sinto-me mais africano), a África é, pois, o meu tema. Fui para lá porque não fui um retornado. Nasci lá e, de alguma maneira, fiquei lá (havia aquela canção, “Meus olhos ficaram lá”...). Mas, é verdade, acho que nunca cheguei a vir para cá. Agora, estou aqui fisicamente, mas também não estou bem. Esta bastardia cultural, muito comum em certos artistas, faz produzir coisas. Em muitos de nós. Há muito a dizer sobre África. São sempre extremamente perigosos os filmes que se fazem sobre África, cai-se rapidamente numa espécie de neocolonialismo fácil. O que eu tenho, do ponto de vista artístico, é uma espécie de obsessão pela criação de um certo cinema africano emergente. É essa a minha luta.

Paolo Moretti: Pedro, interessa-me a tua resposta à questão da Fundação Gulbenkian, já que ele é de outra geração. Qual é a tua relação com esta instituição tão singular no panorama cultural? Não sei se muda com as gerações ou se é a mesma. Sentes que a tua formação ou a tua forma de pensar é um cinema possível porque tem um apoio como este? Ou é alguma coisa que faz parte de ti, do teu processo criativo? Está na tua formação? Ou não tem nada a ver?

Pedro Peralta: Devo dizer que partilho da opinião do resto dos presentes. Eu, obviamente, gosto muito do cinema português e é inegável a importância que a Fundação Gulbenkian tem tido na história do cinema português. Do Manoel de Oliveira ao César Monteiro, há uma série de filmes que fizeram parte da minha formação. Depois, a título estritamente pessoal, gosto muito da Fundação Gulbenkian. Venho cá regularmente, a exposições, a concertos (o Jazz em Agosto é, talvez, o único festival a que não falto).

O filme *Tabatô* apoiado pelo ICA, foi um apoio residual. Tínhamos feito um orçamento e sabíamos que o montante do apoio não ia chegar, mas decidimos aceitar o dinheiro. Ia correr tudo mal. Entretanto, abriu um concurso na Fundação Gulbenkian e eu concorri. O apoio financeiro que a Fundação Gulbenkian me deu tornou

also Portuguese, but I feel more African), Africa is my theme. I went there because I was not one of those who came back to Portugal. I was born there and, in a way, stayed there (there was that song, “my eyes remained there”...). But it’s true, I think I never really came here to Portugal. Now I’m here physically, but not really. This cultural bastardy, very common in certain artists, produces things. In many of us. There is a lot to say about Africa. These films they make about Africa are always very dangerous; they fall very quickly into a kind of easy neo-colonialism. My thing, from the artistic point of view, is a kind of obsession with the creation of a certain emerging African cinema. That’s my struggle.

Paolo Moretti: Pedro [Peralta], your reply about the Gulbenkian Foundation interests me, because you come from another generation. What’s your relationship with this very singular institution in the field of culture? I don’t know if it changes with the generations or if it’s the same. Do you feel that your training or your way of thinking is possible as cinema because of this kind of support? Or is it something that’s part of you, of your creative process? Is it in your education? Or does it have nothing to do with it?

Pedro Peralta: I must say that I share the same opinion as the rest of those present. Obviously, I like Portuguese films very much, and the importance that the Gulbenkian Foundation has had in the history of Portuguese cinema is undeniable. From Manuel de Oliveira to César Monteiro, there are many films that were part of my education. Then, on a purely personal level, I like the Gulbenkian Foundation very much. I come to the Foundation regularly, to exhibitions, to concerts (“Jazz in August” is, perhaps, the only festival I never miss).

Tabatô was funded by the ICA. It was residual funding; we had drawn up a budget and we knew that the funding would not be enough, but we decided to accept the money. It was going to be a disaster. Meanwhile, there was a competition that opened at the Foundation and I entered it. The financial support that the Gulbenkian Foundation gave me made

viável o projeto. Sendo o meu primeiro filme (o filme saiu há um ano), fez toda a diferença no meu percurso e naquilo que o meu percurso poderá vir a ser, ou não. Foi fundamental. Neste caso, apoiaram uma primeira obra. Esse apoio foi absolutamente cirúrgico e definitivo. Não me conheciam de trabalhos anteriores, eu não era ninguém em particular.

Paolo Moretti: Obrigado. Estou a ver as coisas de fora e imagino o que é, para um português, contar com uma presença tão normal, tão estável, desde 1958. Para um estrangeiro, é incrível haver uma organização deste tipo, que faz tantas coisas em tantos setores e apoia filmes como estes. Acho que, de alguma forma, também desenvolve o pensamento sobre o cinema. Vemos este programa de quatro filmes e dizemos: “Uau. Tenho uma vontade criativa e vou pensar num filme.” Acho isto muito inspirador, muito libertador.

Pedro Peralta: Aquilo que mais valorizo na Fundação Gulbenkian são uma identidade e uma política cultural muito esclarecidas. Os governos vêm e vão, as políticas vão mudando e a Fundação Gulbenkian continua a ser uma espécie de farol, em termos culturais, não só no cinema, mas também nas outras áreas. Com o esclarecimento que têm, sabem exatamente o tipo de cultura que querem apoiar, o que faz toda a diferença.

Miguel Valverde: O programa tem vários tipos de apoio. A Fundação Gulbenkian apoia a produção, apoia também, como o João disse, a pós-produção (que, no caso do João Viana, lhe permitiu ir a Berlim). No programa dos filmes que vão passar amanhã (dois documentários do João Pedro Rodrigues, feitos há algum tempo, em 1998, 1999), o apoio foi dado à digitalização dos filmes. Há também que não esquecer os filmes que já se fizeram no passado, porque há sempre uma forma de os apoiar – o dinheiro também serve para ajudar a não esquecer o passado, a continuar. Tem sido muito importante, tanto na obra dos autores mais novos, como na dos autores mais velhos.

it possible for the project to exist. Being my first film (it came out a year ago), it made all the difference to my trajectory and what that trajectory might become. It was fundamental. In this case, they supported a first work. This support was absolutely surgical and definitive. They did not know me from earlier work, and I was no-one in particular.

Paolo Moretti: Thank you. I'm looking at things from the outside and I imagine that it has been, for the Portuguese, a very normal, stable presence since 1958. For a foreigner, it is amazing to have an organization of this kind, which does so much in so many different areas and funds films like these. I think, in a way, it also develops thinking about cinema. There were impossible things. You see this programme of four films and you say, “Wow! I'm feeling creative and I'm going to think up a film.” I find this very inspiring, very liberating.

Pedro Peralta: What I value most in the Foundation is a very enlightened cultural identity and policy. Governments come and go, policies change, and the Gulbenkian Foundation continues to be a kind of beacon. This is in cultural terms. And it's not just cinema, but in other areas as well. This enlightenment they have, the fact that they know exactly the kind of culture they want to support, makes all the difference.

Miguel Valverde: The programme has various kinds of support. The Gulbenkian Foundation funds the production, and also, as João said, post-production (so João Viana was able to be in Berlin). In the programme of films which will be shown tomorrow (two documentaries by João Pedro Rodrigues, made some time ago, in 98/99), there was support for their digitization. It is also important not to forget the past and the films that already existed, because there is always a new way of giving them support – money is also useful to help one not to forget the past, to continue. It has been very important, both in the work of younger and older creators.

There are smaller and larger subsidies, but there is indeed, as Pedro was saying, a very strong

Há subsídios maiores e menores, mas há, de facto, como o Pedro dizia, uma linha orientadora muito forte que se destaca do que tem sido a política do ICA (embora, muitas vezes, até veja aqui filmes que têm os dois apoios), uma linha que procura um cinema de autor desde há muito tempo, desde os anos 60 do século passado, quando foi criada a ideia.

Os primeiros apoios remontam ao tempo do Fernando Lopes e de toda essa geração – que receberam bolsas para estudar lá fora – e há aqui uma continuidade que raramente se vê em Portugal. Tu fizeste um filme, fizeste outro, e o teu currículo dita se vais receber um apoio ou não, bem como o currículo da tua produtora.

A título de exemplo, quem fez um curso da Fundação Gulbenkian (durante um certo período, foram facultados cursos de formação em cinema – Ateliers Varan, DFFB, The London Film School) teve, a seguir, a hipótese de fazer um projeto encomendado pela Fundação Gulbenkian. Depois de fazer um filme, continuou a receber apoio. Quando vai a um festival com um filme novo, continua a receber. Há uma espécie de acarinamento dos autores, que vão progressivamente continuando aqui, não numa posição de dependência, mas de reconhecimento da própria Fundação daquilo que é o seu interesse pela construção de uma obra. É muito interessante enquanto pensamento.

Quanto às bolsas para estudar no estrangeiro, o Diogo Costa Amarante, que ganhou este ano o Urso de Ouro em Berlim, é um exemplo a destacar: ganhou uma bolsa para estudar numa escola de cinema em Nova Iorque e, de repente, é alguém que, com o que conseguiu ganhar lá fora, continua a fazer filmes e acaba por ter este destaque.

Não temos aqui a Filipa César na sala, mas eu não queria deixar de referir o filme *Mined Soil*. A Filipa é uma artista que trabalha de uma forma diferente dos outros que aqui estão. Saliento, mais uma vez, que os realizadores portugueses seguem muitos caminhos, muitas formas de trabalhar. Como é que vocês veem um trabalho

guiding line which is different from what has been the policy of the ICA (though, very often, I see films that have been funded by both). But there is a line here that has been seeking out mainly *auteur* cinema for a long time, since the 1960s, when the idea was invented.

The first to be funded go back to the time of Fernando Lopes and that whole generation – they received grants to study abroad – and there's a continuity here too, which is very often lacking in Portugal. You made a film, and then another one and it's your CV that dictates whether you will receive support or not, and the CV of your producers.

As an example, whoever took a course at the Gulbenkian Foundation (for a while there were cinema training courses – Ateliers Varan, DFFB, The London Film School) then had the opportunity of undertaking a project commissioned by the Foundation itself. Afterwards, when you made a film, you continued to receive support. When you go to a festival with a new film, you continue to receive support. There's a kind of affection for the film-makers that continues progressively here, not as a kind of dependency, but as a question of recognition on the part of the Foundation itself of what is or isn't of interest in the construction of a film. This is something of great interest as a way of thinking.

As for scholarships to study abroad, Diogo Costa Amarante, who won the Golden Bear this year in Berlin, is a noteworthy example. He won a scholarship to study at a film school in New York and, suddenly, he is someone who, with what he has won outside, continues to make films and has this prominence.

We don't have Filipa César here with us, but I wanted to make a reference to the film *Mined Soil*. Filipa is an artist who works in a different way from the others who are here. Once again, I must emphasize that Portuguese directors have many different paths, many ways of working. What do you think about this piece in which it almost seems that Filipa is giving a class, in which she works a lot with projections? At the same

em que a Filipa quase parece que está a dar uma aula, em que usa muito projeções? Ao mesmo tempo, lê textos, questiona o nosso passado colonial, estabelece ligações entre o estudo do solo realizado por Amílcar Cabral, que tinha de trabalhar na clandestinidade, e o facto de esta mesma pessoa se tornar de repente, em África, aquele que, conhecendo muito bem o solo e até o artilhando com minas, consegue lançar a guerra.

Paolo Moretti: É o trabalho mais diferente dos outros. O filme da Filipa, como dizia antes, é, para mim, o trabalho mais teórico. Tem uma linguagem e códigos próprios. O que é interessante é ver que é um filme que passa num programa como este. Normalmente, este formato é mais pensado para lugares muito precisos – galerias, exposições, instalações. Ver um filme como este num programa deste tipo mostra que a Fundação Gulbenkian apoia todo o cinema, ou seja, não faz distinções.

O que vejo noutros países é que um filme como este tem um percurso e um destino diferentes dos outros. Tem uma “família” de produção, tem uma «família» de exibição, tem um universo perto dessas formas. Há poucos lugares em que tudo isto está misturado, pensado como só uma forma de cinema, só uma forma de narração entre as outras.

Esta é a relação que tenho com o filme da Filipa. O FIDMarseille, por exemplo, é dos primeiros festivais que começaram a exhibir trabalhos como este da Filipa, ao lado de formas mais clássicas de narração, documentárias ou não documentárias. Mas é sempre mais difícil, para mim, não conceber no mesmo território práticas como essas ou como o filme da Susana de Sousa Dias. São práticas documentárias muito de autor, muito subjetivas, muito de construção que, para mim, têm uma dignidade evidente de cinema. Gostei de ver este filme entre os outros, ao mesmo nível.

João Viana: O facto de o filme estar neste programa, um filme que poderia estar num museu, é uma escolha do curador, que se chama programador. Esta curadoria deve-se ao Miguel Valverde. Programar bem é um talento – também

time, she reads texts, questions our colonial past, makes connections with the study of the land, carried out by Amílcar Cabral, who had to work clandestinely and suddenly became the one in Africa who, because he knew the land very well and even mined it, was able to start the war.

Paolo Moretti: It’s the work that differs most from the others. Filipa’s film, as I was saying before, is the most theoretical piece of work for me. It has its own language and codes. What is interesting is to see how the film fits into a programme such as this. Normally, this kind of format is conceived for very specific places – galleries, exhibitions, installations. To see a film like this in a series of this kind shows that the Gulbenkian Foundation funds all kinds of films, there are no distinctions.

What I see in other countries, for example, is that a film like this has a different trajectory and a different destination from the others. It has a production “family”, it has an exhibition “family”, its world is very much like that. There are few places in which all this is mixed, conceived of as a single cinematic form, just one narrative form amongst others.

That’s what I think about Filipa’s film. The FIDMarseille, for example, is one of the first festivals that began to show work such as Filipa’s together with more classical forms of narration, whether documentary or not. But it’s always more difficult for me not to conceive, on the same territory, practices such as this or the film by Susana de Sousa Dias. They are very much *auteur* documentary practices, very subjective, having to do with construction, which have, for me, the obvious dignity of film. I liked seeing this film amongst the others, on the same level.

João Viana: The fact of the film being included here, a film that could be in a museum, is a choice made by the curator, the programmer. This is thanks to Miguel Valverde. Good programming is a talent – and he also has a great deal of experience from IndieLisboa. Portuguese cinema lends itself to this, to there being great curators. I don’t understand why there are still

ele já tem muita experiência do IndieLisboa. O cinema português também se presta a isso, a que haja grandes curadores. Não percebo como é que ainda se contam pelos dedos os curadores. É este lado do cinema português que nos une a todos, é o lado artesanal, que é a primeira característica. Depois há o lado anárquico e o lado visionário. Isto já vem de há muito tempo. São as três características do cinema português que o tornam, de repente, diferente de tudo. Este lado anárquico dos filmes, que está em todos nós, presta-se a que, de repente, apareça a mão de Deus que vai pôr tudo isto em ordem.

Ricardo Vieira Lisboa: O trabalho da Filipa César é um trabalho que lida quase sempre com material de arquivo, com projeções e com interação entre uma figura humana e essa projeção. Este filme é uma espécie de consequência natural do que é o trabalho dela. Por outro lado, o filme teve estreia mundial em Roterdão, é quase um filme típico de Roterdão, no sentido em que é altamente teórico e expõe todo o processo de pesquisa (que provavelmente o filme do Tomás também teve, mas que não está à vista, e, no filme da Filipa, toda a pesquisa é mostrada), e fá-lo numa forma de articulação que funciona quase como uma torrente de pensamento, que faz ligações por vezes lógicas que se pegam com os processos da história, mas que são, também, linguísticas.

“Denegrir” e “tornar negro”. Depois, a mina de ouro, que explode. Todos esses mecanismos de raciocínio, que nem sempre são óbvios, todos eles são expostos. Por isso é que o lado performático do filme tem essa capacidade extraordinária de tornar evidente e palpável – ela tem os livros, tem o iPad –, todo o processo do filme acontece à nossa frente. Isso é uma coisa muito típica de algum trabalho de galeria e de algum cinema mais experimental. Uso aqui uma expressão que tem uma espécie de ideologia da claridade: “aquí está tudo à vista”. Acho que essa é a grande força do trabalho da Filipa. É um exemplo legitimíssimo. É a continuação do trabalho que ela tem vindo a fazer – e eu ainda não vi a longa nova, mas, à partida, será igualmente extraordinária.

so few curators. It is this aspect of Portuguese film that brings us all together, it's the artisanal aspect, which is its primary characteristic. Then there's the anarchic aspect and the visionary aspect. These have been there for a long time. They are three characteristics of Portuguese film that make it different from everything else. This anarchic aspect of the films, which is in all of us, means that suddenly the hand of God can appear and put everything in order.

Ricardo Vieira Lisboa: Filipa César's work is something that almost always deals with archive material, with projections and with interactions between the human figure and these projections. This film is a kind of natural consequence of her work. On the other hand, the film was premiered in Rotterdam, and is almost a typical Rotterdam film, in that it is a highly theoretical film that shows the whole process of research (which is probably also present in Tomás's film, but which is inside it, and in Filipa's film all the research is visible) and does so through a kind of articulation which works almost like a torrent of thought, which makes connections that are sometimes logical, that have to do with the processes of history, but which are, sometimes, linguistic.

“Denigrating” and “blackening”. And then there's the gold mine, which explodes. All these mechanisms of reasoning, which at times are not obvious, are visible. So the performance aspect of the film has this extraordinary capacity to bring things to the fore and make them palpable – she has her books, she has the iPad – the whole process of the film takes place in front of us. This is very typical of some gallery work and some more experimental film. If I may coin a phrase, which has a kind of ideology of clarity: “here everything is visible”. I think this is the great strength of Filipa's work. Here it is a highly legitimate example. It is the continuation of what she is doing – and I have not yet seen her new long film but, in principle, it will be just as extraordinary.

PRIMEIRO ANDAMENTO
V-2 Schneider

—

SEGUNDO ANDAMENTO
Neuköln

—

TERCEIRO ANDAMENTO
Heroes

—

FAIXA EXTRA 1
Blackout

—

QUARTO ANDAMENTO
Sons of the silent age

—

QUINTO ANDAMENTO
Abdulmajid

—

SEXTO ANDAMENTO
Sense of doubt

—

FAIXA EXTRA 2
The secret life of Arabia

—

FIRST MOVEMENT
V-2 Schneider

—

SECOND MOVEMENT
Neuköln

—

THIRD MOVEMENT
Heroes

—

BONUS TRACK 1
Blackout

—

FOURTH MOVEMENT
Sons of the silent age

—

FIFTH MOVEMENT
Abdulmajid

—

SIXTH MOVEMENT
Sense of doubt

—

BONUS TRACK 2
The secret life of Arabia

—

Esta É a Minha Casa

Portugal, 1998, cor, 51 min.

João Pedro Rodrigues

JOÃO PEDRO RODRIGUES Realização, argumento e fotografia

AMÂNDIO COROADO Ideia

PAULO REBELO e JOÃO PEDRO RODRIGUES Montagem

PEDRO CALDAS Som

FILOMENA SILVANO Consultora científica

JOÃO RUI GUERRA da MATA Assistente de realização

CLÁUDIA BRAVO-MARTINS Montagem de som

CARLOS PAIVA Chefe de produção

AMÂNDIO COROADO Produtor

Cópia cedida por **Rosa Filmes**

APOIOS Apoio em cinema, para restauro de *master* imagem/som para exibição e edição, em 2012, do Programa Gulbenkian para as Artes Performativas/Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE João Pedro Rodrigues filma a viagem de férias de uma família de emigrantes, os Fundo, de Paris até à sua terra natal, em Trás-os-Montes. Imagens do quotidiano do casal em Paris – ele é sapateiro, ela é porteira – alternam com registos da jornada que fazem de carro pelas autoestradas de França e Espanha até Portugal e com momentos vividos no decurso das férias.

Esta É a Minha Casa

Portugal, 1998, colour, 51 min.

João Pedro Rodrigues

JOÃO PEDRO RODRIGUES Director, scriptwriter and photographer

AMÂNDIO COROADO Idea

PAULO REBELO e JOÃO PEDRO RODRIGUES Editing

PEDRO CALDAS Sound

FILOMENA SILVANO Scientific consultant

JOÃO RUI GUERRA da MATA Director's assistant

CLÁUDIA BRAVO-MARTINS Sound editing

CARLOS PAIVA Head of production

AMÂNDIO COROADO Producer

Copy provided by **Rosa Filmes**

SUPPORT Support for film, restoration of image/sound master for exhibition and publishing, in 2012, from the Gulbenkian Programme for Performing Arts/Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS João Pedro Rodrigues films the holiday trip of a family of emigrants, the Fundo, from Paris to their birthplace, in Trás-os-Montes. Images of the daily life of the couple in Paris – he is a shoemaker, she is a concierge – alternate with recordings of the trip they make by car through the motorways of France, Spain, and finally Portugal, and with moments lived during the course of the holiday.



Viagem à Expo

Portugal, 1999, cor, 54 min.

João Pedro Rodrigues

JOÃO PEDRO RODRIGUES Realização, argumento e fotografia

FILOMENA SILVANO Consultora científica

JOÃO RUI GUERRA da MATA Assistente de realização

PEDRO CALDAS Som

PAULO REBELO e JOÃO PEDRO RODRIGUES Montagem

CARLOS PAIVA Chefe de produção

AMÂNDIO COROADO Produtor

ROSA FILMES e RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA

Coprodução

Cópia cedida por Rosa Filmes

APOIOS Apoio em cinema, para restauro de *master* imagem/som para exibição e edição, 2012, do Programa Gulbenkian para as Artes Performativas/Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE A capital portuguesa era então presença frequente nos meios de comunicação social em França, em virtude da campanha de promoção da Expo '98. Um ano depois de *Esta É a Minha Casa*, nas férias de verão, João Pedro Rodrigues volta a filmar esta família emigrada em França num périplo pelas zonas históricas da capital, pelos arredores da cidade, na visita que fazem à Expo ou ao Estádio da Luz.

Viagem à Expo

Portugal, 1998, colour, 54 min.

João Pedro Rodrigues

JOÃO PEDRO RODRIGUES Director, scriptwriter and photographer

FILOMENA SILVANO Scientific consultant

JOÃO RUI GUERRA da MATA Director's assistant

PEDRO CALDAS Sound

PAULO REBELO e JOÃO PEDRO RODRIGUES Editing

CARLOS PAIVA Head of production

AMÂNDIO COROADO Producer

ROSA FILMES e RADIOTELEVISÃO PORTUGUESA

Co-production

Copy provided by Rosa Filmes

SUPPORT Support for film, restoration of image/sound master for exhibition and publishing, in 2012, from the Gulbenkian Programme for Performing Arts/Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS The Portuguese capital was then a frequent presence in the media in France, because of the promotional campaign for Expo'98. A year after *Esta É a Minha Casa*, in the summer holidays, João Pedro Rodrigues once more films this émigré couple in France on a journey through the historical zones of the capital, through the outskirts of the city, on the visit they make to the Expo and the Luz Football Stadium.





JOÃO PEDRO RODRIGUES

Estudou Biologia na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Terminou o curso da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa em 1989. De 1989 a 1996, trabalhou como assistente de realização e montagem, tendo iniciado esta atividade em filmes de realizadores como Alberto Seixas Santos e Teresa Villaverde. Iniciou a sua atividade como realizador em 1997. Realizou a sua primeira longa-metragem, *O Fantasma* (2000), uma história que segue o percurso de um jovem trabalhador da limpeza urbana de Lisboa, movido pelo desejo. Teve a sua estreia mundial em competição no Festival de Veneza. *Odete* (2005) e *Morrer como Um Homem* (2009) foram, respetivamente, a sua segunda e terceira longas-metragens, e estiveram presentes no Festival de Cannes. A sua última longa-metragem foi *O Ornitólogo* (2016), que lhe valeu o Leopardo de Prata de melhor realizador no Festival de Locarno.

FILMOGRAFIA

Où en Êtes-Vous, João Pedro Rodrigues? (cm) 2016
O Ornitólogo 2016
Iec Long correalização JRGM (cm) 2014
Venice 70: Future Reloaded (cm) 2013
Allegoria della Prudenza 2013
Mahjong correalização JRGM (cm) 2013
O Corpo de Afonso (cm) 2013
A Última Vez Que Vi Macau correalização JRGM 2012
Manhã de Santo António (cm) 2012
Alvorada Vermelha correalização JRGM (cm) 2011
Morrer como Um Homem 2009
Camouflage Self-Portrait (cm) 2008
China, China correalização JRGM (cm) 2007
Odete 2005
O Fantasma 2000
Viagem À Expo 1999
Esta É a Minha Casa 1998
Parabéns! (cm) 1997
O Pastor (cm) 1988

JOÃO PEDRO RODRIGUES

He studied Biology at the Faculty of Sciences of Lisbon University. He studied at the Lisbon Theatre and Film School, finishing the course in 1989. From 1989 to 1996 he worked as an assistant director and editor, beginning this line of work in films by directors such as Alberto Seixas Santos and Teresa Villaverde. He began working as a director in 1997. He directed his first long film, *O Fantasma* (2000) — a story that follows the trajectory of a young man working in municipal cleaning in Lisbon — motivated by desire. It had its first screening in competition at the Venice Festival. *Odete* (2005) and *Morrer como Um Homem* (2009) were, respectively, his second and third long films, and were screened at the Cannes Festival. His most recent long film is *O Ornitólogo* (2016), which earned him a Silver Leopard for the best director at the Locarno Festival.

FILMOGRAPHY

Où en Êtes-Vous, João Pedro Rodrigues? (short) 2016
O Ornitólogo 2016
Iec Long co-directed with JRGM (short) 2014
Venice 70: Future Reloaded (short) 2013
Allegoria della Prudenza 2013
Mahjong co-directed with JRGM (short) 2013
O Corpo de Afonso (short) 2013
A Última Vez Que Vi Macau co-directed with JRGM 2012
Manhã de Santo António (short) 2012
Alvorada Vermelha co-directed with JRGM (short) 2011
Morrer como Um Homem 2009
Camouflage Self-Portrait (short) 2008
China, China co-directed with JRGM (short) 2007
Odete 2005
O Fantasma 2000
Viagem À Expo 1999
Esta É a Minha Casa 1998
Parabéns! (short) 1997
O Pastor (short) 1988

» Se o cinema português está cheio de bons exemplos de territórios de passagem, talvez haja poucos exemplos melhores que o díptico de João Pedro Rodrigues, *Esta É a Minha Casa e Viagem À Expo*. Isto porque o projecto realizado consecutivamente em 1997 e 1998, com a família Félix do Fundo (emigrados em Paris, originários de Argozelo, ele sapateiro, ela porteira), foi pensado, logo à partida, em sintonia com a antropóloga Filomena Silvano, cuja hipótese de trabalho era, nem mais nem menos, “perceber a importância que a Expo pode ter na diáspora portuguesa”. Isto é, a hipótese da cientista passava por perceber de que modo poderia a nova geração de emigrantes reconciliar-se com um país que nunca fora suficiente para a geração anterior (e que, por isso, a levava a emigrar). No fundo, se poderia a Expo '98 operar “uma reelaboração da identidade nacional”, já de si enfraquecida pela marginalização de um país pobre, corrupto e subdesenvolvido.

A par desta ideia está também Augusto M. Seabra que sumariamente explica, numa crónica publicada aquando da passagem do segundo documentário na RTP em 1999 (num artigo que antecipa mediunicamente os perigos dos urbanismos canhestros desse final de século), que estes filmes ajudam a compreender “melhor o orgulho da família Fundo e o modo como a Expo se veio inscrever numa forma de construção de uma identidade cultural desterritorializada”. Se o pendor antropológico era um dos propósitos do filme, João Pedro Rodrigues, que à época tinha no *curriculum* apenas o filme de escola, *O Pastor*, e a curta premiada em Veneza, *Parabéns!*, tinha por seu lado um cuidado especial em não invadir demasiado a vida daquela família; dizia, aquando da rodagem do segundo filme: “não me interessa entrar pela vida privada das pessoas”. Deste modo, o díptico apresenta hoje uma qualidade surpreendente no modo como molda os espaços de forma muito abstracta (ou melhor, fá-lo segundo questões dramáticas e dramaturgias e não necessariamente cronológicas ou geográficas) e como aí se encontra o gérmen de algum do cinema futuro do realizador. O que interessava a João Pedro Rodrigues parecem ser, afinal, os

» While Portuguese cinema is full of good examples of territories of passage, perhaps there are few better examples than the diptych by João Pedro Rodrigues, *Esta É a Minha Casa and Viagem À Expo*. This is because the project, carried out consecutively in 1997 and 1998 with the Félix family from Fundo (emigrated to Paris, originally from Argozelo, he a shoemaker, she a concierge), was conceived, from the beginning, together with the anthropologist Filomena Silvano, whose working hypothesis was, no less, “to understand the importance that Expo'98 might have in the Portuguese diaspora.” That is to say, the scientist's hypothesis meant understanding in what way the new generation of emigrants could reconcile themselves to a country that had never been enough for the previous generation (for which reason they had emigrated). Essentially, whether Expo'98 could effect “a reworking of national identity,” already weakened by the marginalization of a poor, corrupt and underdeveloped country.

Also in line with this idea is Augusto M. Seabra, who summarily explained, in a chronicle published during the showing of the second documentary on RTP in 1999 (in an article that foretells the dangers of the ham-fisted urbanism of the end of the century), that these films help us “understand better the pride of the Fundo family and the way Expo became part of the construction of a de-territorialized cultural identity.” If the anthropological aspect was one of the points of the film, João Pedro Rodrigues, whose CV at the time contained only the school film *O Pastor* and a short film first screened in Venice, *Parabéns!*, took special care not to invade the life of the family too much; he said, during the filming of the second, “I am not interested in entering people's private lives.” In this way, the diptych today reveals a quality that is surprising in the way it moulds the spaces in a very abstract way (or, rather, it does so according to dramatic and dramaturgical questions, not necessarily chronological or geographical) and in the way in which the germ of the director's future cinema is discovered. What interested João Pedro Rodrigues seems in the end to have been the mechanisms of a

mecanismos de um arco narrativo fragmentado (encontrados na montagem, o caso de *Esta É A Minha Casa*) ou um retrato de Lisboa, visto pelos olhos frescos de uma família emigrante, numa época de mudança urbanística profunda (*Viagem À Expo*). Um dos aspectos fundamentais no díptico é, também, a presença do televisor. Se, no primeiro, este funciona como acesso aos filmes domésticos da família Félix do Fundo (vemos a cerimónia da Primeira Comunhão de Léa, a filha mais nova – e, de certo modo, os filmes de João Pedro Rodrigues constituem-se como *home movies* públicos), no segundo é o *zapping* entre os vários canais franceses que dá a ver o estado do mundo, em particular essa grande obra que se fazia lá na terrinha.

Esta é a diferença maior entre os dois tomos deste projecto: por um lado, uma família que se reúne na aldeia dos pais (onde são as memórias, os ritos e as tradições a matéria do filme); por outro, um filme que se constrói sobre o olhar distante de quem vê o seu país... à distância. *Esta É A Minha Casa* é, assim, um filme que se faz em constante vaivém entre a viagem de ida e a de regresso, culminando no abraço emocionante entre a mãe e a filha que não se viam desde o início do Verão (abraço esse filtrado, já, pela despedida e pela monotonia da vida em Paris).

Já *Viagem À Expo* mostra na montagem um espaço de liberdade, apresentando tanto devaneios associativos como metonímicos – quando, por exemplo, irrompem nas visitas ao Cristo Rei ou ao Mosteiro dos Jerónimos imagens de Argozelo. Tentando evitar o facilitismo da leitura das obras iniciais de um autor pelo prisma do cartão-postal, chamo a atenção para a importância do território no cinema de Rodrigues, em especial na fase macaense/asiática da sua obra. Há, afinal, uma distância assim tão grande entre o olhar de emigrado sobre a Lisboa de 1998 e o olhar do realizador perdido em Macau por entre as memórias de João Rui Guerra da Mata e do cinema que mitificou aquele enclave?

É a forma como *Mahjong* manipula o espaço fílmico da “Chinatown” de Vila do Conde muito

fragmented narrative arch (found in the editing, in the case of *Esta É A Minha Casa*) or a portrait of Lisbon, seen through the fresh eyes of an émigré family, at a time of profound urban change (*Viagem À Expo*). One of the essential aspects of the diptych is, also, the presence of the television set. While in the first film this functions as a means of access to the family films of the Félix family (we see the First Communion of Léa, the youngest daughter – and in a sense all João Pedro Rodrigues’s films are like public home movies), in the second it is the zapping between various French channels which shows the state of the world, in particular this great enterprise being undertaken in their country.

And this is the greatest difference between the two volumes of this project: on the one hand a family that gathers in the village of their parents (where the memories, the rites and the traditions are the film’s subject), on the other, a film that is built on the distant gaze of those who see their country... at a distance. *Esta É A Minha Casa* is, then, a film that is constantly changing between the journey of departure and the return, culminating in the moving embrace of a mother and daughter who have not seen each other since the beginning of summer (an embrace already filtered through the farewell and the monotony of life in Paris).

Viagem À Expo shows a free expression in the editing (this time in a more straightforward way than the formalism of the previous one), interrupted by metonymic fragments or associative daydreams when, for example, it brings in images of Argozelo in the visit to the statue of Christ the King and to the Jerónimos Monastery. Endeavouring to avoid an all-too-easy reading of the earliest works of a filmmaker through the prism of a postcard, I call your attention to the importance of territory in Rodrigues’s films, especially in the Macanese/Asian phase of his work. Is there in the end such a great distance between the gaze of an emigrant towards the Lisbon of 1998 and that of a director lost in Macau amongst the memories of João Rui Guerra da Mata and the cinema that mythified that enclave?

diferente dos saltos espaciotemporais que *Esta É a Minha Casa* dá entre Trás-os-Montes e França? Ou, ainda, são de natureza muito oposta os mitos da nacionalidade construídos à volta do oceano-unificador que se papagueiam em *Viagem À Expo* e a corporização homoerótica de D. Afonso Henriques em *O Corpo de Afonso*? Se o díptico é uma obra inicial e aparentemente difícil de enquadrar na carreira de um realizador que a cada filme parece reescrever as possíveis leituras da sua filmografia, é também verdade que nele já se encontram muitos dos tropos característicos do seu olhar. Tomando as palavras do crítico Vasco Câmara, “João Pedro filma por um lado, Filomena observa por outro”, e os dois olhares caminham paralela e independentemente.

Curioso é, no entanto, perceber de que modo foram os filmes de João Pedro Rodrigues úteis à investigação da antropóloga. Filomena Silvano refere-o várias vezes: “o problema do cinema etnográfico é que o corpo nunca lá está”, por oposição ao cinema (em particular, o de Rodrigues) onde o corpo é elemento central – vejamo-nos as suas múltiplas transfigurações dos corpos nas suas ficções de longa-metragem, para não ir mais longe. Silvano encontra nesta aproximação ao corpo pelo cinema “a verdade dos personagens” e será, portanto, o cinema uma ferramenta de revelação que o olhar analítico do cientista é incapaz de descobrir (a olho nu). Posto doutro modo, foram as intuições de um cineasta, mais preocupado com questões estéticas e narrativas, que permitiram a Filomena Silvano identificar as linhas-chave da sua análise das problemáticas da emigração.

No que se refere à intuição, convirá reflectir um pouco. João Pedro Rodrigues é, nestes dois filmes, realizador, operador de câmara, argumentista e co-responsável pela montagem. Nessa medida, será importante salientar que, se o seu cinema subsequente se fez sempre de um apuramento formal no enquadramento e nos movimentos de câmara, coisa que a natureza destes dois documentários não permitiria, pelo menos com o mesmo grau de intensidade, há, ainda assim, espantosos enquadramentos que coalham, no formato 4:3, composições

Is the way that *Mahjong* manipulates the filmic space of “Chinatown” in Vila do Conde very different from the spatial-temporal leaps that *Esta É a Minha Casa* makes between Trás-os-Montes and France? Or, further, are the myths of nationality constructed around the unifying ocean that are mindlessly repeated in *Viagem À Expo* and the homoerotic corporization of Afonso Henriques in *O Corpo de Afonso* completely opposed in character? While the diptych is an early work and apparently difficult to fit into the career of a director who with each film appears to rewrite possible readings of his filmography, it is also true that in it one can already find many of the characteristic tropes of his vision. To use the words of the critic Vasco Câmara, “João Pedro films on one side, Filomena observes on the other”, and the two gazes move in parallel and independently.

It is curious, however, to realize how the films of João Pedro Rodrigues were useful to the anthropologist’s investigation. Filomena Silvano mentions it several times: “the problem with ethnographical cinema is that the body is never there”, in contrast to cinema (particularly, that of Rodrigues) in which the body is a central element – note the multiple transfigurations of bodies in his long fiction films, to go no further. Silvano finds in this approach to the body on the part of the cinema “the truth of the people”, and cinema is, therefore, an instrument of revelation that the analytical gaze of the scientist is incapable of discovering (with the naked eye). Put in another way, it was the intuitions of a film-maker, more concerned with questions of aesthetics and narrative that allowed Filomena Silvano to identify the key lines of her analysis of the problems of emigration.

As far as intuition is concerned, it would be wise to reflect a little. João Pedro Rodrigues is, in these two films, director, cameraman, scriptwriter and coeditor. To that extent, it is important to point out that, while his later films were always made up of a formal refinement both in framing and in the movements of the camera - something which the nature of these documentaries would not allow, at least with the same degree of intensity - there are, even so, stunning frames

altamente complexas, com diferentes graus de acção e sempre com enorme equilíbrio estético. São disso excelentes exemplos a sequência da praia na Caparica, um plano junto à caixa registadora na loja de José, em Paris, as silhuetas em contraluz no final de *Viagem À Expo* ou os extraordinários planos-sequência que rodopiam em torno das capelas de Argozelo. No que a isto diz respeito, será curioso notar como, já aí, nesses planos-sequência, se anunciava a presença física de João Pedro no seu cinema.

O realizador vem-se transmutando nos seus personagens (sendo a literalização disso o mais recente filme, *O Ornitólogo*), mas já nesses planos-sequência era o som da sua respiração pesada, depois de subir longos lances de escadas com a câmara ao ombro, que se sobrepunha à acção – numa demonstração da simbiose entre acção do personagem e acção da câmara. O corpo, sempre o corpo, mas cai mais uma vez no perigo do cartão-postal. João Pedro Rodrigues realizou um retrato que tem tanto de pungência emocional como de retrato social de uma família emigrante, como de anúncio dos territórios para onde o seu cinema caminharia e também (e mais relevante nos dias de hoje) de retrato de Lisboa (e de um país) na vanguarda da gentrificação e da conversão em parque turístico europeu.

Já só através do cinema podemos visitar uma Alfama escura e suja como aquela que José visita e já só pelo cinema encontramos a oficina de um sapateiro de 78 anos onde umas solas novas ficam por um conto e novecentos. E não será grande exercício especulativo remeter essa longa sequência para outra casa associada a sapatos, aquela onde o Júlio de *Os Verdes Anos* trabalhava nos anos 1960 – já que também o filme de Paulo Rocha se fez documento de uma Lisboa que já não existe. Mas quem diria que, passados menos de vinte anos, poderíamos dizer o mesmo do filme de Rodrigues? É aqui que está a grande melancolia deste retrato: quando Johnny (o filho mais velho) exclama “Olha, o Pavilhão da Utopia!”, e todos nós já sabemos quanto pesa uma quimera mal parida.

Ricardo Vieira Lisboa

that materialize, in 4:3 format, highly complex compositions, with different degrees of action, and always with an enormous aesthetic balance. Excellent examples of this are the sequence of the beach at Caparica, a scene at the till in José’s shop in Paris, the silhouettes against the light at the end of *Viagem À Expo* and the extraordinary long takes that spin around the chapels of Argozelo. With regard to this, it is curious to note how, in these long takes, the physical presence of João Pedro in his film was already present.

The director transmutes himself into his characters (the literalization of this being his most recent film, *O Ornitólogo*), but already in these long takes we have the sound of his heavy breathing, after climbing many stairs with the camera on his shoulder, which is superimposed on the action – in a demonstration of symbiosis between the action of the character and the action of the camera. The body, always the body, but he falls once more into the danger of the postcard. João Pedro Rodrigues made a portrait which has as much of emotional pungency as of the social portrait of an émigré family, and of the announcement of the territories into which his cinema would later move and also (and more important these days) a portrait of Lisbon (and of a country) on the vanguard of gentrification and conversion into a European tourist park.

Only through film can we now visit a dark and dirty Alfama like that which José visited, and only through film can we now find the workshop of a 78-year-old shoemaker where new soles cost 1,900 escudos. And it would not be very speculative to connect this long sequence with another shoemaker’s, where Júlio from *Os Verdes Anos* worked in the 1960s – since Paulo Rocha’s film was also a document of a Lisbon that no longer exists. But who would have said that after less than twenty years we could say the same of Rodrigues’s film? This is where we find the great melancholy of this portrait: when Johnny (the eldest son) exclaims, “Look, the Pavilion of Utopia!”, and we all know how much an aborted chimera weighs.

Ricardo Vieira Lisboa

TERCEIRO ANDAMENTO: DEBATE

Miguel Valverde (Curador)
Paolo Moretti (Crítico)
Ricardo Vieira Lisboa (Crítico)

Miguel Valverde: Uma ideia que atravessa o Cinema Português contemporâneo é a de que vamos de um local a outro, sejam ele um lugar, uma casa, uma floresta, um quarto, um lugar de passagem ou até um evento, como no caso de um dos filmes de hoje, uma manifestação tão emblemática como foi, para Portugal, a Expo '98. Estes territórios do cinema português contemporâneo foram o mote para pensar um programa que parte da ideia de que a Fundação Gulbenkian tem apoiado ao longo de anos uma série de filmes em fases diferentes: uns, apoiou-os em fase de produção; outros, apoiou-os, como é o caso dos filmes de hoje, na digitalização e no restauro da imagem e do som, porque, sendo filmes mais antigos, era necessário recorrer às novas tecnologias a fim de fazer cópias novas, dado que estes filmes ainda foram realizados em vídeo.

Os seis andamentos (a que juntámos dois) que impulsionaram a ideia deste programa, a *Sinfonia n.º 4* de Philip Glass, inspiraram-se no álbum *Heroes* de David Bowie, que é precisamente o nome desta sessão. O realizador João Pedro Rodrigues encontra-se atualmente no estrangeiro a trabalhar num projeto novo, e nós vamos conversar sobre a sua obra e estes filmes em particular. É um díptico documental que o João Pedro fez, na realidade, em três anos consecutivos, a partir de um trabalho da antropóloga Filomena Silvano.

A propósito destes filmes, ela diz num dos textos da brochura que os acompanha: "Foi claro para mim estar a acompanhar a realização de um filme que na sua essência não era determinado por questões conceptuais que tivessem origem no saber da antropologia." Para ela foi, pois, muito claro desde o início que estava a trabalhar com um

THIRD MOVEMENT: DEBATE

Miguel Valverde (Curator)
Paolo Moretti (Critic)
Ricardo Vieira Lisboa (Critic)

Miguel Valverde: An idea that runs through contemporary Portuguese film is that of going from one place to another, whether it be a place, a house, a forest, a bedroom, a place of passage or even an event - as in the case of one of today's films: a highly symbolic phenomenon for Portugal, Expo'98. And these territories in contemporary Portuguese film were the theme for a programme that comes out of the idea that the Gulbenkian Foundation has funded through the years a series of films in different phases: some it funded while they were being produced; others, as in the case of the films today, in order for them to be digitized, because, being older films, it was necessary to resort to new technologies in order to make new copies, given that these films had still been made using video.

The six movements (plus two) which sparked the idea of this programme, from Philip Glass's *Symphony no. 4*, were in turn inspired by David Bowie's album *Heroes*, which is precisely the title of this session. The director João Pedro Rodrigues is currently abroad working on a new project and we are going to talk about his work and these films in particular. This is a documentary diptych that João Pedro in fact made in two consecutive years, based on work by the anthropologist Filomena Silvano.

About these films, she says in one of the texts in the brochure that goes with them, "it was obvious to me that I was following the making of a film that was not essentially determined by conceptual questions originated in anthropological knowledge." So, for her it was clear from the beginning that she was working with a film-maker and that the final form of this object would not be ethnographical or

cinasta e que a forma final deste objeto não seria nunca etnográfico ou antropológico, mas sim um objeto cinematográfico. Partindo deste princípio, também não é muito comum na obra de João Pedro Rodrigues, que neste momento já tem uma série de longas e curtas-metragens de ficção ou híbridas, o género documental mais clássico, como estes documentários que acompanham uma família em dois momentos da sua vida. Se os olharmos com atenção e à lupa, muita da essência do cinema do João Pedro já está aqui.

Paolo Moretti: Diria muitas coisas ao ver este filme, porque é muito singular. Como é prática no João Pedro, tem muitos elementos; um, sobretudo, é a transformação, porque todos os personagens estão num processo de transformação, o da mudança de identidade. Nessa prática, estou a ver este filme num contexto maior e queria partir de uma reflexão do Patricio Guzmán, mais conhecido pelos seus documentários sobre a história do Chile, que também trabalha em França, e essa reflexão defende que um país sem documentários é como uma família sem álbuns de fotografias.

O filme do João Pedro é como uma fotografia de uma parte importante da população de Portugal, que tem muitas relações em termos culturais, sociais e políticos com essa mudança de identidade. Uma relação muito particular entre Portugal e França e que não encontro em mais nenhum país da Europa. Nas outras migrações massivas, como do Sul de Itália para a Bélgica ou para a Alemanha, não existe essa claridade na relação com outro país.

No seu filme, o João Pedro conseguiu captar esse momento, essa sensação, essa ideia com uma pureza muito rara, porque é muito frontal, de uma forma muito simples. Não há comentários, não há explicação de situações. Cada sequência, cada plano, de certa forma, também podia ser autónomo. É claro que, no contexto de evento, torna-se mais complexo, mas podia ser autónomo. Cada plano é como uma potencial ficção. De certa forma, as

anthropological, but rather a cinematographic object. Starting from this principle, it is also not very common in the work of João Pedro Rodrigues, who now has a number of long and short fiction and hybrid films, the more classical kind of documentary, such as these documentaries that follow a family at two points in its life. If we look at them carefully, much of the essence of João Pedro Rodrigues's films is present.

Paolo Moretti: I have many things to say about this film because it is very singular. As usual in João Pedro, it has many elements; one above all, which is transformation, because all the characters are in a process of transformation, or of a change of identity. In this practice, I can see this film in a wider context. I wanted to bring in a consideration that Patricio Guzmán, who is best known for his documentaries about the history of Chile, and who also works in France, made, to the effect that a country without documentaries is like a family without a photo album.

João Pedro's film is like a photograph of a very important part of the population of Portugal, which has many connections in cultural, social and political terms with this change of identity. A very particular relationship between Portugal and France, which I do not find in any other country in Europe. In other large migrations, such as from the south of Italy to Belgium, from the south of Italy to Germany, this clarity in the relationship with the other country is absent.

In his film, João Pedro managed to capture this moment, this feeling, this idea with a very rare purity, because it is very direct, in a very simple way. There are no commentaries, there is no explanation of situations. Each sequence, each scene, in a way, could also be autonomous. Of course, in the context of the event it becomes more complex, but it could be autonomous. Each scene is as though it were a potential fiction. In some way, the relationships of the character with the context are very much fictitious and not so much documentary.

relações do personagem com o contexto são muito de ficção e pouco de documental.

Atualmente, também se nota uma obsessão dos produtores de documentários pelo *character driven*, ou seja: ficar com o personagem, seguir o personagem, o personagem é que leva o filme. Aqui, não há essa relação. O personagem é sempre em contexto, muitas vezes num lado do quadro, e o quadro não se move muito. O quadro é estável e os personagens atuam no contexto. Assim, tem uma relação muito de cineasta, é uma relação de quadro predeterminado, muito de ficção, de certo modo uma representação. Não é um documentário na essência, de ir captar uma situação, mas sim de construir uma imagem, e acho que essa era a preocupação do João Pedro ao fazer este filme. Não era uma urgência da atualidade. Do que eu gostei muito no filme, foi ter um pensamento de cineasta para uma foto de “álbum de família” deste país.

Ricardo Vieira Lisboa: É sempre complicado estar a olhar para obras de início de carreira e estar à procura de “coisinhas” que indiciem qualquer coisa, é problemático. Na altura, o João Pedro Rodrigues tinha feito uma curta, o *Parabéns!*, que venceu a competição em Veneza e que, na verdade, foi o primeiro filme que ele fez depois de sair da Escola de Cinema, e só depois destes dois documentários é que ele fez *O Fantasma*, o *Odete*, toda a sua carreira, e agora a fase macaense, e por aí fora. Portanto, estes filmes são, de certa maneira, uma espécie de ilha. No entanto, apresentam uma série de aspetos que tocam outros filmes dele. Por exemplo, no *Viagem À Expo*, temos, de forma muito subtil, uma pequena paródia a esta ideia, mais ou menos historicamente falsa, do mar como a grande unificação dos mundos e Portugal como país imperial que juntou todo o Mundo.

Na verdade, *O Corpo de Afonso*, o filme que o João Pedro foi convidado a fazer pelo grupo organizador da Capital Europeia da Cultura, em Guimarães, é exatamente uma paródia

There’s a current obsession amongst documentary producers with being character-driven, that is: staying with the character, following the character, it’s the character that drives the film. Here, that relationship is not present. The character is always in context, very often to one side of the picture, a picture that does not move very much. The picture is stable and the characters act in the context. Thus, the relationship is very much that of a film-maker, it’s the relationship of a predetermined picture, very fictional, a representation, in a way. It is not a documentary in the sense of capturing a situation, but of constructing an image, and I think that this was João Pedro’s concern in making this film. What I liked very much in the film was having a film-maker thinking about a “family photo album” of Portugal.

Ricardo Vieira Lisboa: It is always complicated looking at works from the beginning of a career and searching for “little things” that foreshadow something; it’s problematic. João Pedro Rodrigues, at the time, had made a short film, *Parabéns!*, which won the competition in Venice, and which was in fact the first film he made after leaving film school, and only after these two documentaries did he make *O Fantasma* and *Odete*, and the rest of his career, and now the Macau phase and so on. So these films are a kind of island, in a way. However, they have a number of aspects that are also common to other films by him. For example, in *Viagem À Expo*, we have, in a very subtle way, something of a parody of this idea, more or less historically false, of the sea as a great unification of worlds and of Portugal as an imperial country that brought the world together.

In fact, *O Corpo de Afonso*, which was the film he was invited to make by the organizing group of the European Capital of Culture, in Guimarães, is precisely a parody about the great figure of Afonso Henriques. There is a connection between these great myths of the history of Portugal.

sobre o que é essa grande figura de D. Afonso Henriques. Há aí uma ligação entre esses grandes mitos da história de Portugal.

Outra coisa muito evidente no *Viagem À Expo* é que se trata de um filme feito através do olhar de portugueses que nunca visitaram Lisboa: o senhor Félix e toda a sua família. Pelo que li na altura, ele tinha vindo a Lisboa 30 anos antes, ou seja, quando tinha 18 anos, mas nem a mulher nem os filhos tinham, antes, visitado Lisboa. Portanto, é um olhar de turistas sobre o seu próprio país.

No fundo, isso são os filmes de Macau de João Pedro Rodrigues. Ele nunca tinha ido a Macau, mas o João Rui tinha, pois havia vivido e crescido em Macau. Portanto, é também um olhar de turista num espaço que, de alguma forma, já tinha sido seu. Aí, obviamente, há uma ligação. Aliás, no livrinho da Filomena Silvano que tem o DVD destes dois filmes, há um ensaio muito pequenino de Augusto M. Seabra em que ele faz exatamente esta ponte a que chama “territórios de identidade”, em que associa estes dois documentários à primeira fase asiática da obra do João Pedro, com o *China, China*, outro filme sobre a imigração dentro de Lisboa.

Um outro aspeto, ligado à ideia das transfigurações, é o grande tema da obra do João Pedro: em todos os filmes, há personagens que se transformam, e o filme acompanha essa transformação. Em *O Fantasma*, isso é evidente, há um rapaz que se transforma num monstro do lixo; no *Odete*, é exatamente isso, mas com mudança de sexo; em *O Ornitólogo*, é o mesmo, mas virado para si próprio, o João Pedro Rodrigues. Na verdade, este filme tem isso e tem outra coisa curiosa: sendo um documentário muito límpido e muito claro, como o Paolo dizia, vê-se, pressente-se e sente-se o João Pedro nos planos. Nos planos à volta da capela, ouve-se a sua respiração, porque é ele que tem a câmara, e noutras sequências vemo-lo numa sombra ou é ele que está a falar com uma das velhinhas. Nesse sentido, em relação ao *Esta É a Minha*

Something else, very evident in *Viagem À Expo*, is that it's a film made through the vision of Portuguese people who have never visited Lisbon. That's Félix and the whole family. From what I read at the time, he had been to Lisbon 30 years before, when he was 18 years old. And neither his wife nor his children, none of them, had ever visited Lisbon before. So it's the tourists' view of their own country.

Essentially, this is like the films from Macau, by João Pedro Rodrigues. He had never been to Macau, but João Rui had lived and grown up there. So, there is also the view of a tourist in a space that had been his, in some way. In that case, obviously, there is a connection. In fact, in this book by Filomena Silvano, which accompanies the DVDs of these two films, there is a very short essay by Augusto M. Seabra in which he makes this connection he calls “territories of identity”, associating these two documentaries with the first Asiatic phase of João Pedro's work, *China, China*, another film about immigration within Lisbon.

Another thing, connected with this idea of transfigurations, is the great theme in João Pedro's work: in all his films there are characters who are transformed, and the film follows this transformation. In *O Fantasma* this is obvious – there is a boy who is transformed into a monster of rubbish; in *Odete*, it's exactly that, but with a change of sex; in *O Ornitólogo* it's the same, but turned in upon João Pedro Rodrigues himself. In fact, not only is this present in the film, but there's another curious thing, which is: being a very limpid and clear documentary, as Paolo was saying, you see, sense and feel João Pedro in the scenes. There are scenes in which you hear his breathing. In the takes around the chapel, you hear his breathing because it's him with the camera, and in other sequences you see him as a shadow, or then he's talking to one of the old ladies. In that sense, as regards *Esta é a Minha Casa*, the film almost makes a link with *O Ornitólogo*: the producer who is behind everything suddenly appears and becomes apparent. These are some

Casa, o filme quase faz uma ligação com *O Ornitólogo*: o realizador, que está por trás de tudo, de repente aparece e torna-se evidente. Estas são algumas das pontes que eu consigo estabelecer. Apesar de todos estes aspetos que referi, trata-se de dois filmes muito isolados na obra do João Pedro, acho que isso é evidente.

Miguel Valverde: Falou-se aqui numa dimensão geral que passa pela obra do João Pedro, mas depois também aparecem pequenas questões que são curiosas. Mais uma vez, cito a Filomena Silvano quando diz que, nos filmes do João Pedro, “as pessoas existem pelas imagens dos seus corpos”. Como estava a dizer, nós temos as pessoas sempre enquadradas na imagem, portanto muito pensadas enquanto elemento da ficção, mas, ao mesmo tempo, é de notar que os filmes não têm planos de corte. Normalmente, os documentários precisam daqueles momentos de respiração, e nós estamos sempre suspensos neles e não necessariamente com a personagem. A personagem está enquadrada, como disseste. Está lá, mas enquanto um corpo. Muitas vezes não fala, mas está lá e conseguimos sentir essa possibilidade nas pequeninas coisas; por exemplo, quando o rapaz está com a camisola do João Pinto, nós temos ali uma camisola disforme relativamente à própria altura dele e sentimos que há ali a suposição de um outro corpo.

Também achei piada ao facto de *A Última Vez Que Vi Macau e Alvorada Vermelha* começarem com um sapato vermelho de tacão alto e, de repente, ouvi um senhor, que é sapateiro, a falar em *talons* e lembrei-me desse sapato. A presença do sapato ou a presença da roupa ou da napa que passam pelo fato do fantasma são coisas que perpassam nos filmes do João Pedro. Curiosamente, também há uma dimensão religiosa, sobretudo no primeiro filme, que se liga ao segundo, em que temos uma visita à estátua do Cristo-Rei, no Pragal (Almada). Isto faz com que *O Ornitólogo* levante uma dimensão religiosa que apenas se pressentia na obra de João Pedro, mas que aqui é assumida.

of the connections I can make. In spite of these aspects I have mentioned, these are two very isolated films in the context of João Pedro's work; I think that's obvious.

Miguel Valverde: We've spoken about a general dimension that pervades João Pedro's work; there are also a series of small and curious questions which appear. I quote Filomena Silvano again, when she says that in João Pedro's films “people exist through the images of their bodies”. As I was saying, we have people always framed by the image, and so very much conceived as an element of fiction, but at the same time it should be noted that the films do not have transition takes. Normally, documentaries need those breathing moments and we are always suspended in them, and not necessarily with the character. The character is framed, as you said. He is there, but as a body. Very often he does not speak, but he is there and we can feel this possibility in small things, such as, for example, when the boy has João Pinto's T-shirt, it is not the right size for him, and we sense that there is a supposition of another body.

I also liked the fact that *A Última Vez Que Vi Macau* and *Alvorada Vermelha* begin with a red high-heeled shoe, and suddenly I hear this gentleman, who is a shoemaker, talking about *talons* and I remember that shoe. The presence of the shoe or the presence of clothing or the presence of the napa leather, of the ghost's suit, these are things that pervade João Pedro's films. Oddly, there is also a religious dimension to the films, especially the first, which is connected to the second, in which we have that visit to the statue of Christ the King, in Pragal, Almada (in the Lisbon area). This gives *O Ornitólogo* a religious dimension that was only sensed in João Pedro's work, but which is here made manifest.

Paolo Moretti: Concerning the religious dimension, especially in *Viagem À Expo*, I sense a certain anguish. The female character is a foreigner in France, and she comes to Portugal and comes across things for which

Paolo Moretti: Sobre a dimensão religiosa, sobretudo no *Viagem À Expo*, sinto uma certa angústia. A personagem feminina sente-se estrangeira em França, vem a Portugal e enfrenta códigos que não compreende. Fica duplamente estrangeira, é também estrangeira no seu próprio país. Neste contexto, a dimensão religiosa volta a ser uma questão de identidade, tranquilizadora, de certa forma, o único código que ela consegue interpretar, com o qual consegue ter uma relação profunda de identidade. É um dos elementos que, paradoxalmente, são muito paritários com outras religiões, com outras migrações e que causam conflitos sociais.

Miguel Valverde: Quando está na loja, ela inspeciona até à exaustão as vitrines de santos, uma a uma.

Paolo Moretti: Fiquei muito curioso e pareceu-me muito lúcido e muito interessante o João Pedro insistir nesta dimensão e noutro aspeto que os dois filmes têm em comum: os dois filmes começam com a televisão. Eu fui emigrante, por várias vezes em vários países da Europa; a verdade é que, nos anos 90, a televisão era (hoje já não é tanto, porque há a Internet e outras formas de comunicação) a primeira forma de confrontação com os novos códigos: uma língua diferente, mas também uma forma diferente de apresentação do mundo. Achei muito inteligente da parte do João Pedro começar os filmes assim, porque isso é o que eles não têm em comum, já não têm em comum o lugar de origem, e a televisão é a primeira amostra da identidade de um novo país. Os emigrantes acabam por aprender a língua, em grande parte graças à televisão.

A língua também é uma questão de identidade muito importante, volta na última parte quando ele se oferece para traduzir para francês, e sente-se orgulhoso de poder fazer isso. É o orgulho dessa diversidade, é uma nova identidade que se construiu. Há aí a transformação. Para mim, é um dos pontos em que a transformação é mais visível.

she does not have the codes. She becomes doubly foreign, a foreigner also in her own country. Here the religious dimension becomes again a question of identity, calming, in a way, the only code she is able to interpret, with which she has a deep relationship of identity. It's one of the elements that, paradoxically, is very much the same in other religions, other migrations, and which cause social conflict.

Miguel Valverde: At the shop, she inspects to the point of exhaustion the glass cases of saints, one by one.

Paolo Moretti: I was very curious, and João Pedro's insisting on this dimension seemed to me very lucid and very interesting, as did another aspect that both films have in common: they both begin with television. I was an emigrant, several times in different countries in Europe, and the truth is that the television was (not so much today, because there is the internet and other forms of communication), in the 1990s, the principal means of confronting these new codes: a different language, but also a different way of presenting the world. I found it very intelligent of João Pedro to begin the films in that way, because this is what they do not have in common, they do not have their place of origin in common, and the television is the first sample of the identity of a new country. Emigrants end up learning the language very much thanks to television.

Language, too, is a very important element of identity; it comes back in the last part, when he offers to translate into French, and feels proud of being able to do so. It's the pride in that diversity, it is a new identity that has been constructed. There is the transformation. For me, it's one of the points in which transformation is most visible.

Ricardo Vieira Lisboa: Regarding the question of religion, in *O Ornitológico* this is very evident, because the film is about St Anthony. Here, I see this connection with

Ricardo Vieira Lisboa: Em relação à questão da religião, na obra *O Ornitólogo*, isso é muito evidente, porque o filme é sobre o Santo António. Aqui, vejo mais essa ligação à religião porque a imagem típica do emigrante português em França é a de uma pessoa muito religiosa. Concordo com a ideia do Paolo, da importância da televisão no filme. Se é uma coisa que liga os filmes, também os separa de uma forma evidente. Num dos filmes, temos apenas imagens de um vídeo amador, dos filmes caseiros da família; no outro, temos só imagens de notícias. O primeiro filme é quase uma espécie de álbum de família, para os Prestes Félix. O filme põe-se literalmente ao mesmo nível dos filmes de família. É uma espécie de posição horizontal, isto é, não há qualquer superioridade entre a câmara do João Pedro e a do José.

Se eu pensar um bocadinho, os filmes da Rosa Filmes dos últimos anos têm quase todos televisão, os filmes do Mozos, os do Sapinho, ou seja, muitos dos filmes da Rosa Filmes dos finais dos anos 90 têm televisões. Parece que é uma estética de grupo ou de escola ou do que lhe quisermos chamar. Depois, há um aspeto que acho importante referir, que distingue de uma forma evidente um filme do outro, a ideia dos transportes.

O primeiro filme (*Esta É a Minha Casa*) é todo de carro. É um filme sobre a viagem de Paris para Argoselo e sobre a viagem de volta. É todo ele sobre transportes públicos: o autocarro, o elétrico, o metro, o barco, ou seja, é um filme em que, estando em Lisboa, mostra a forma como as pessoas se deslocam. Essa diferença é muito sintomática nos próprios filmes. O primeiro é mais sobre esta ideia de que umas pessoas estão mais ou menos perdidas, não necessariamente perdidas, mas que não estão nem em França nem em Portugal e, portanto, é um filme sobre a viagem que elas nunca conseguem realmente fazer.

O segundo (*Viagem à Expo*) é um filme sobre umas pessoas que estão um bocadinho perdidas em Lisboa. Tentam todos os

religion more because the typical image of the Portuguese immigrant in France is that of a very religious person. I agree with Paolo's idea of the importance of television in the film. If it's something that connects the films, it's also something that separates them in an obvious way. In one you have only images from an amateur video, of family films, and in the other you only have news images. The first film is almost like a kind of family album, of the Prestes Félix family. The film literally positions itself on the same level as family films. It's a kind of horizontal position. That is to say, there is no superiority of João Pedro's camera over that of José.

Thinking about it, the films made by Rosa Filmes in recent years have, almost all of them, television - the films by Mozos, Sapinho, many of the films by Rosa Filmes from the end of the 1990s contain televisions. It seems to be an aesthetic of a group or a school, or whatever we want to call it. And then there is an aspect I think it is important to mention, which clearly distinguished one film from the other, which is the idea of transport.

The first film is entirely a car film. It's a film about the journey from Paris to Argoselo and back again. And this film is entirely about public transport: the bus, the tram, the metro, the ferry - it's a film which, being set in Lisbon, shows how people move around. This difference between the films is very symptomatic. The first is more about this idea that people are more or less lost, not necessarily lost, but that they are neither in France nor in Portugal and, thus, it is a film about a journey they never really manage to finish.

This film, the second one, is about people who are a little bit lost in Lisbon. They try all possibilities, but they are not able to integrate themselves completely in a city which no longer represents what they imagined Portugal to be. Something new that they do not know and that they cannot yet understand. Only today, from a distance, when we look at that Lisbon and at what Expo was, can we begin

caminhos, mas não conseguem integrar-se totalmente numa cidade que já não representa bem aquilo que imaginavam ser Portugal, uma coisa nova que elas não conhecem bem e que ainda não conseguem compreender. Só hoje, ao longe, quando olhamos para aquela Lisboa e para o que foi a Expo, é que começamos a perceber o que foi bom e o que foi menos bom. É preciso alguma distância, e o filme, de certa maneira, é excelente nisso, porque nos coloca numa perspetiva de 20 anos. De repente, montes de coisas tornam-se evidentes, do ponto de vista urbanístico, do ponto de vista cultural, enfim, o impacto que foi a Expo em Portugal em 1998.

Miguel Valverde: Embora eles não se sintam realmente em Paris nem em Portugal, nenhum dos sítios parece ser a casa deles, lá no fundo há uma espécie de reconhecimento de pertença quando eles estão em França, no seu dia-a-dia, que já está assumido e aceite. Por outro lado, quando voltam e estão na casa dos sogros ou dos pais, sentem uma pertença de outrora, que também reconhecem e aceitam.

No segundo filme, estão como peixe fora da água, até na forma como a senhora Félix se veste... Enquanto o marido parece um turista, sentindo-se muito mais descontraindo do que quando viajam para o Norte de Portugal, para casa da sua família, a mulher mantém-se vestida como se estivesse a fazer uma visita a um santuário.

Em termos de montagem, acho que os filmes também são muito interessantes. Há momentos da montagem do *Esta É a Minha Casa* que remetem para o *Viagem à Expo* e vice-versa. Mesmo no primeiro filme, a viagem não é feita, o filme não tem o mesmo tempo, baralha os momentos na montagem. Aquilo que me parece é que há ali uma espécie de orgulho, porque mostram o “Bem-Vindos à Expo” antes de entrarem na Expo – é um plano da loja em Paris onde o senhor Félix tinha esse autocolante. Mas como se explica atualmente, quando Portugal ganhou o campeonato de futebol em França? Teve uma

to understand what was good and what was less good. A certain distance is necessary, and the film, in a way, is excellent for this, because it gives us a perspective of twenty years. Suddenly, many things become obvious, from the point of view of urban planning, from the cultural point of view, the impact that Expo had on Portugal in 1998.

Miguel Valverde: Though they don't feel that they are either in Paris or in Portugal – neither place seems to be their home – deep down there is a kind of recognition when they are in France, in their daily routine, already taken on board and accepted. On the other hand, when they come back and they are in their parents' or parents-in-law's house, they feel an old sense of belonging, which they also recognize and accept.

In the second film they are like fish out of water, even the way Mrs Félix dresses... While her husband looks like a tourist and is much more relaxed about what he wears when they travel to the north of Portugal to visit his family, the woman is still dressed as though she were going to visit a sanctuary.

In terms of the editing, I think the films are also very interesting. There are moments in the editing *Esta É a Minha Casa* that connect with the other film, especially in *Viagem à Expo*. Even in the first film, the journey is not made, the film does not have the same time, and moments are jumbled up in the editing. It seems to me that there is a kind of pride there, because they show the “Welcome to Expo” before going in – it's a scene from the shop in Paris, where Mr Félix had this sticker. But how do you explain now how Portugal beat France in the football championship? It had different repercussions for the emigrants who lived there from those it had here. Expo was the first moment when they felt that cultural relationship, hearing the news that in Portugal there was a great exhibition, and the French newspapers talked about it too. There was pride in feeling that, in the country that received them, there was also a recognition of

repercussão diferente para os emigrantes que viviam lá daquela que teve cá. A Expo foi o primeiro momento em que eles sentiram aquela relação cultural, ao ouvir as notícias – em Portugal há uma grande exposição e os jornais franceses falam disso. Há aí um orgulho de sentir que, do país que os acolheu, também há um reconhecimento de qualquer coisa que aconteceu em Portugal. Eu acho que passa muito bem nos filmes.

Paolo Moretti: Estes dois filmes juntos são um dos raros exercícios de cineastas que utilizam o documentário para pesquisar códigos de narração do presente. Há uma linha que estou a ver entre os *Comícios de Amor de Pasolini*, o *France Tour Détour Deux Enfants* de Godard e os filmes do João Pedro. Têm a mesma atitude, a vontade de aturar o espírito do momento de uma parte da sociedade, ou da sociedade toda, é uma das coisas que voltam regularmente à história do cinema. Não tenho nenhuma dificuldade em pôr estes trabalhos do João Pedro ao lado dos outros que acabei de mencionar.

Miguel Valverde: Há uma última pergunta que gostaria de fazer ao João Pedro. Passaram vinte anos e estas pessoas envelheceram, as crianças têm agora 25, 30 anos, teria ele vontade de falar novamente com elas ou foi simplesmente uma coisa que quis fazer naquele período? Acho que pode ser interessante para ele próprio, uma vez que estes filmes parecem tão diferentes no atual contexto da sua obra, se faz sentido ou não revisitá-los agora ou, eventualmente, daqui a mais 20 anos. Acho que lhe vou perguntar isso.

Ricardo Vieira Lisboa: Se eu fosse da família do Félix, *Viagem à Expo* seria um dos filmes que eu iria ver no Natal. Acho que é um filme ótimo para se ver em casa. Esta família deve adorar ver o filme porque é o melhor *home movie* de sempre. Imagino que seja maravilhoso. Espero que eles tenham um DVD e possam ver o filme todos os Natais.

something that happened in Portugal. I think that this comes over very well in the films.

Paolo Moretti: These two films together are one of the rare exercises by film-makers who use documentary to search out codes of narration for the present. For me there is a line that I can see between *Comizi d'Amore* by Pasolini and *France Tour Détour Deux Enfants* by Godard and João Pedro's films. They have the same attitude, the desire to withstand the spirit of the moment of a part of society, or the whole of society; it is one of the things that come back regularly to the history of cinema. I have no difficulty in placing these films by João Pedro together with either of the others I just mentioned.

Miguel Valverde: There's a final question that I'd like to ask João Pedro. Twenty years have passed and these people have become older; the children are now 25-30 years old – would he want to do the same thing again with them, or was it simply something that he wanted to do at that time? I think it could be interesting for him, given that these films seem so different in the current context of his work, whether it would make sense or not, to revisit them or not to revisit them now, but perhaps in another twenty years' time. I think I will ask him this.

Ricardo Vieira Lisboa: If I were a member of Félix's family, *Viagem à Expo* would be one of the films I would watch at Christmas. I think it's a great film to be watched at home. This family must love watching the film because it's the best "home movie" ever. I imagine that it would be wonderful. I hope they have a DVD and can see the film every Christmas.

PRIMEIRO ANDAMENTO
V-2 Schneider

—

SEGUNDO ANDAMENTO
Neuköln

—

TERCEIRO ANDAMENTO
Heroes

—

FAIXA EXTRA 1
Blackout

—

QUARTO ANDAMENTO
Sons of the silent age

—

QUINTO ANDAMENTO
Abdulmajid

—

SEXTO ANDAMENTO
Sense of doubt

—

FAIXA EXTRA 2
The secret life of Arabia

—

FIRST MOVEMENT
V-2 Schneider

—

SECOND MOVEMENT
Neuköln

—

THIRD MOVEMENT
Heroes

—

BONUS TRACK 1
Blackout

—

FOURTH MOVEMENT
Sons of the silent age

—

FIFTH MOVEMENT
Abdulmajid

—

SIXTH MOVEMENT
Sense of doubt

—

BONUS TRACK 2
The secret life of Arabia

—

Tudo o Que Imagino

Portugal, 2017, cor, 30 min.

Leonor Noivo

LEONOR NOIVO Realização

ANDRÉ SIMÕES E LEONOR NOIVO Argumento

VASCO VIANA COM JOÃO VAGOS e LEONOR TELES

Imagem

EMÍDIO MIGUEL Assistente de realização

TERRATREME FILMES Produtor

VASCO VIANA Fotografia

RAFAEL CARDOSO Som

JOANA GÓIS e JOÃO BRAZ Montagem

FINEX Música

JOANA BRAVO COM ALBA BAPTISTA, ANDRÉ MARQUES, ANDRÉ SIMÕES, CARLA MONTEIRO, DULCI DJI, EMMY SOARES, ERMELITA CAPIEQUE, FATU INJAI, FINEX, ABBY INJAI, GUSTAVO VARGAS, MALAN e ZÉ SIMÕES

Atores

Cópia cedida por **Leonor Noivo**

APOIOS Apoio PARTIS – Práticas Artísticas para Inclusão Social, do Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano/ Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE Fim da adolescência, fim da escola, o último verão antes do mundo do trabalho para um grupo de amigos no bairro de Alcoitão, BDA. Sem adultos por perto, há a ilusão de que se pode fazer o que se quer. André improvisa o rap como improvisa a vida, na procura de um caminho que o deixe mais livre, tenta fugir do que lhe é próximo e do que conhece, mas nunca conseguirá sair de si próprio

All I Imagine

Portugal, 2017, colour, 30 min.

Leonor Noivo

LEONOR NOIVO Director

ANDRÉ SIMÕES E LEONOR NOIVO Scriptwriter

VASCO VIANA COM JOÃO VAGOS e LEONOR TELES

Image

EMÍDIO MIGUEL Director's assistant

TERRATREME FILMES Producer

VASCO VIANA Photographer

RAFAEL CARDOSO Sound

JOANA GÓIS e JOÃO BRAZ Editing

FINEX Sound

JOANA BRAVO COM ALBA BAPTISTA, ANDRÉ MARQUES, ANDRÉ SIMÕES, CARLA MONTEIRO, DULCI DJI, EMMY SOARES, ERMELITA CAPIEQUE, FATU INJAI, FINEX, ABBY INJAI, GUSTAVO VARGAS, MALAN e ZÉ SIMÕES

Actors

Copy provided by **Leonor Noivo**

SUPPORT Apoio PARTIS – Práticas Artísticas para Inclusão Social, do Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano/ Fundação Calouste Gulbenkian

SYNOPSIS The end of adolescence, the end of school, the last summer before the world of work for a group of friends in the neighbourhood of Alcoitão, the "BDA". With no adults nearby, there is the illusion that they can do anything they want. André improvises rap as he improvises life, searching for a path that will leave him freer; he tries to flee from what is close to him and what he knows, but he will never be able to come out of himself.

FAIXA EXTRA 1 *Blackout*

Tudo o Que Imagino

BONUS TRACK 1 *Blackout*

All I Imagine





LEONOR NOIVO

Nasceu em 1976. Estudou Arquitetura e Fotografia antes de ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema em 1997, onde se especializou em Montagem e Realização. Em 2006, completou o Curso de Realização de Documentário dos Ateliers Varan na Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 1999, é anotadora e assistente de realização em filmes de ficção e documentários, tendo trabalhado com realizadores como João Pedro Rodrigues, José Nascimento, João Salaviza, João Nicolau, João Dias, Pedro Pinho, Tiago Hespanha, Luísa Homem, Frederico Lobo, André Godinho, João Vladimiro, Inês Oliveira, Pedro Caldas, Rui Simões, Sol de Carvalho e João Botelho.

Colaborou com diversos criadores da área do espetáculo, na criação de conteúdos e de instalação de vídeo, com companhias como Cão Solteiro, Teatro Praga, Clara Andermatt, João Garcia Miguel e Companhia Caótica.

Integrou as equipas de formação dos cursos de Realização de Documentário com a Associação Corredor (Açores), em 2010, e com a Produtora Vende-se Filmes, no projeto KeLiKela com jovens moradores do Casal da Boba (Amadora), em 2011. Deu formação no acompanhamento de projetos no curso de Cinema do Ar.Co coordenado por Luísa Homem, em 2014 e 2015, e atualmente leciona a cadeira de Montagem, coordenada por Carlos Braga, no Curso Superior de Som e Imagem na ESAD.

Em 2008, criou a produtora Terratrene Filmes, juntamente com João Matos, Luísa Homem, Pedro Pinho, Susana Nobre e Tiago Hespanha. Desde aí tem desenvolvido, a par da realização, o seu trabalho como produtora na coordenação e no acompanhamento de projetos de ficção e de documentário. Atualmente, tem o documentário *Raposa* em fase de desenvolvimento e prepara a escrita de uma longa-metragem de ficção.

FILMOGRAFIA

Tudo o Que Imagino (cm) 2017
Setembro (cm) 2016
Capeia (instalação) 2015
A Cidade e o Sol (cm) 2012
Outras Cartas ou O Amor Inventado 2012
EB 26 2009
Santos dos Últimos Dias 2009
Excursão (cm) 2007
Assembleia (cm) 2006
Insideout (cm) 2005
Salitre (cm) 2005
Macau Aparte (cm) 2001

LEONOR NOIVO

Born in 1976. She studied architecture and photography before attending the Lisbon Theatre and Film School, in 1997, where she specialized in editing and directing. In 2006, she completed the Ateliers Varan course in directing documentaries at the Gulbenkian Foundation. Since 1999, she has been a script supervisor and director's assistant in fiction films and documentaries, having worked with directors such as João Pedro Rodrigues, José Nascimento, João Salaviza, João Nicolau, João Dias, Pedro Pinho, Tiago Hespanha, Luísa Homem, Frederico Lobo, André Godinho, João Vladimiro, Inês Oliveira, Pedro Caldas, Rui Simões, Sol de Carvalho and João Botelho.

She has worked with various creative artists, in the creation of content and video installations, with companies such as Cão Solteiro, Teatro Praga, Clara Andermatt, João Garcia Miguel and Companhia Caótica.

She was a member of the training teams for the documentary direction courses with the Associação Corredor (Azores), in 2010, and with the production company Vende-se Filmes, on the KeLiKela project with young people from Casal da Boba (Amadora) in 2011. She has taught in cinema projects at Ar.co coordinated by Luísa Homem in 2014 and 2015, and she currently teaches the editing course coordinated by Carlos Braga in the higher course of sound and image at ESAD.

In 2008, she created the production company Terratrene Filmes together with João Matos, Luísa Homem, Pedro Pinho, Susana Nobre and Tiago Hespanha. Since then she has developed, along with directing, her work as a producer in the coordination and management of fiction and documentary projects. Her documentary *Raposa* is currently in the production phase, and she is preparing to write a long fiction film.

FILMOGRAPHY

All I Imagine (short) 2017
Setembro (short) 2016
Capeia (installation) 2015
A Cidade e o Sol (short) 2012
Outras Cartas ou O Amor Inventado 2012
EB 26 2009
Santos dos Últimos Dias 2009
Excursão (short) 2007
Assembleia (short) 2006
Insideout (short) 2005
Salitre (short) 2005
Macau Aparte (short) 2001

» Esta sessão – faixa extra *Blackout* – deste programa, pode dizer-se, vai buscar a inspiração a David Bowie, que influenciou Philip Glass, através destes territórios de passagem. André, o protagonista de *Tudo o Que Imagino*, de Leonor Noivo, é um tipo cool, amigo dos seus amigos e sempre pronto para a música e para sair com miúdas. Este retrato de um personagem e da realidade que gravita em sua volta, com um tom realista e fantasioso ao mesmo tempo, coloca Leonor Noivo num patamar que nunca antes havíamos visto.

O filme é intimista (porque estamos dentro, com os personagens) e começa de forma inusitada: a música *Tudo o Que Imagino* entra a abrir, com a altura certa, enquanto André (sempre ele) abre uma garrafa de cerveja. Estamos lá, com ele, com eles. “Isto tá bué sentimental”, antecipa um dos personagens, precisamente para marcar a diferença do território de conforto. Mas é mesmo para aí que todo o filme vai – “sentimental” significa verdade, afecto, marca de impressão, caminho tortuoso até chegar ao osso. A sequência inicial acaba de novo com André, com o seu rosto, desafiante, a olhar para a câmara. Como um momento congelado em que toda a beleza do mundo se concentrasse num rosto só, o dele. E, depois, o reverso. Um grupo de miúdas anda à procura de uma peruca para uma delas em particular, que a faça sentir-se especial. “A juventude das discotecas é que usa perucas agora”, diz-se. Depois, percebemos que se decidiu por extensões, e é assim que ela faz a sua aparição a André. Este episódio é relevante para definir a atracção, o íman que André carrega. Elas são capazes de tudo para lhe agradar. Mas é a câmara de Leonor Noivo que tudo capta, que está em todo o lado para se dar conta disto.

Miguel Valverde

» Of this session – the extra track *Blackout* – it may be said that it seeks inspiration in David Bowie, who influenced Philip Glass, through these territories of passage. André, the protagonist of *All I Imagine* by Leonor Noivo, is a cool guy, a friend of his friends and always ready for music and going out with girls. This portrait of a character and the reality that is around him, with a tone that is simultaneously realistic and fantastic, places Leonor Noivo on a level we had not previously seen.

The film is intimate (because we are inside, with the characters) and it begins in an unusual way: the music *All I Imagine* begins, at the right time, when André (always him) opens a bottle of beer. We are there, with him, with them. “This is really sentimental,” says one of the characters, precisely to demarcate the difference from the comfort zone. But it is really towards that point that the whole film is aiming – “sentimental” means truth, affection, an impression, a tortuous path until you reach the centre. The opening sequence ends again with André, with his face, with his defiant gaze at the camera. Like a frozen moment in which all the beauty of the world is concentrated in a single face, his face. And then the opposite. A group of girls is looking for a wig for one of them in particular that will make her feel special. It is said that “the young people who go to discos use wigs.” Afterwards we realize that she opted for extensions and this is how she appears to André. This episode is important for defining the attraction, the magnet that André has. They are capable of anything to please him. But it is Leonor Noivo’s camera that captures everything, that is everywhere in order to take care of that.

Miguel Valverde

Altas Cidades de Ossadas

Portugal, 2017, cor, 19 min.

João Salaviza

JOÃO SALAVIZA Realização

JOÃO SALAVIZA, RENÉE NADER MESSORA e KARLON

Argumento

VASCO VIANA Imagem

JOÃO VAGOS e LEONOR TELES Assistente de imagem

RAFAEL CARDOSO com KARLON, XAMA, MARIA DO CÉU

MAGALHÃES e LEONOR FERREIRA Som

TERRATREME FILMES | OCT OFICINAS DE CRIAÇÃO

TERRAFIRME Produção

PEDRO PINHO Produtor executivo

Cópia cedida por João Salaviza

APOIOS Apoio PARTIS – Práticas Artísticas para Inclusão Social, do Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano/ Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE Karlon, nascido na Pedreira dos Húngaros e pioneiro do rap crioulo, fugiu do bairro onde foi realojado. Noites de vigília, sob um febril calor tropical. Entre as canas-de-açúcar, um rumor. Karlon não parou de cantar. *Altas Cidades de Ossadas* é um tateio inquisitivo e imaginativo às suas memórias, ao cerco institucional e às histórias submersas de um tempo sombrio.

High Cities of Bone

Portugal, 2017, colour, 19 min.

João Salaviza

JOÃO SALAVIZA Direction

JOÃO SALAVIZA, RENÉE NADER MESSORA e KARLON

Scriptwriting

VASCO VIANA Image

JOÃO VAGOS e LEONOR TELES Image assistants

RAFAEL CARDOSO com KARLON, XAMA, MARIA DO CÉU

MAGALHÃES e LEONOR FERREIRA Sound

TERRATREME FILMES | OCT OFICINAS DE CRIAÇÃO

TERRAFIRME Production

PEDRO PINHO Executive producer

Copy provided by João Salaviza

SUPPORT Supported by PARTIS – Artistic Practices for Social Inclusion of the Gulbenkian Programme for Human Development/Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS Karlon, born in Pedreira dos Húngaros and a pioneer of Creole rap, has fled from the area where he was rehoused. Nights of watching, under a febrile tropical heat. Among the sugar canes, a buzz. Karlon did not stop singing. *High Cities of Bone* is an inquisitive and imaginative groping for his memories, the institutional enclosure, and the submerged stories of a sombre time.





JOÃO SALAVIZA

Nasceu em Lisboa, em 1984. Estudou cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) e na Universidad del Cine em Buenos Aires.

Montanha, a sua primeira longa-metragem, estreou no Festival de Veneza – Semana da Crítica, seguindo-se os festivais de Roterdão, San Sebastián, Buenos Aires, São Paulo, Munique, Angers, Kerala ou Montpellier, onde venceu o prémio para Melhor Filme, antes da estreia comercial em Portugal e França. Os seus filmes foram programados pelos mais importantes festivais internacionais, tendo sido exibidos também noutros espaços, tais como o Centro Pompidou, em Paris, a Bienal de Arquitetura de Veneza, o Haus der Kulturen der Welt, em Berlim, o Barbican Centre, em Londres, o Malba, de Buenos Aires, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Casa de América, em Madrid, o Museu de Arte Contemporânea de Belgrado e o Artium Centro- -Museu Basco de Arte Contemporânea, em Vitoria-Gasteiz, em Espanha. *Altas Cidades de Ossadas* estreou na Berlinale 2017.

FILMOGRAFIA

Altas Cidades de Ossadas (cm) 2017

Montanha 2015

Rafa (cm) 2012

Cerro Negro (cm) 2012

Strokkur (cm) 2011

Arena (cm) 2009

JOÃO SALAVIZA

Born in Lisbon, in 1984. He studied film at the Lisbon Theatre and Film School (ESTC) and at the Universidad del Cine in Buenos Aires.

Montanha, his first long film, was first screened at the Venice Festival – Critic's Week, and then at the festivals of Rotterdam, San Sebastián, Buenos Aires, São Paulo, Munich, Angers, Kerala and Montpellier, where he won the prize for Best Film, before its commercial première in Portugal and France. His films have been programmed by the most important international festivals, having also been shown in other spaces such as the Centre Pompidou in Paris, the Venice Biennale of Architecture, the Haus der Kulturen der Welt in Berlin, the Barbican Centre in London, the Malba in Buenos Aires, the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, the Casa de América in Madrid, the Belgrade Museum of Contemporary Art and the Artium – Basque Museum-Centre of Contemporary Art in Vitoria-Gasteiz, Spain. *High Cities of Bone* is his most recent film, première at the Berlinale 2017.

FILMOGRAPHY

High Cities of Bone (short) 2017

Montanha 2015

Rafa (short) 2012

Cerro Negro (short) 2012

Strokkur (short) 2011

Arena (short) 2009

» Apoiado pelo projecto PARTIS, Salaviza decidiu rumar noutra direcção. Aqui, não há Finex (o músico de *Tudo o Que Imagino*), mas sim Karlon, pioneiro do rap crioulo e figura maior da música, oriundo da Pedreira dos Húngaros. Hoje vive no Bairro Moinho das Rolas (Porto Salvo), onde foi realojado, assim como a sua família e os outros moradores, quando a Pedreira dos Húngaros foi demolida. O realojamento manteve os mesmos problemas do bairro anterior (embora os tempos sejam outros), e este bairro continua problemático, tem problemas estruturais cuja solução passaria por políticas sociais mais fortes.

Cinematograficamente, contudo, João Salaviza inscreve o seu nome na paisagem, cuja memória ficará indelevelmente marcada pelo filme, atenuando, por momentos, esses problemas. Salaviza assina aqui, provavelmente também, um dos seus melhores filmes. A “solaridade” dos anteriores trabalhos é substituída por um escuro recorte de personagens e espaço. Há um cineasta mais maduro, mais convicto do caminho que quer seguir e que continua atento à emoção que os seus personagens transbordam.

O filme começa com a dúvida: há alguém que deambula pelo campo, cremos que em busca de qualquer coisa. Depois, percebemos que o protagonista fugiu de casa, parece ter perdido “o tino”. É aqui que a ficção é contaminada pela realidade. Karlon disse em entrevista ao DN, aquando da estreia de *Altas Cidades de Ossadas* na Competição Oficial do Festival de Berlim: “O João mixou as minhas histórias. Eu tenho psicose múltipla, sou seguido por psiquiatras, com medicação fico bem. Ele juntou esse mundo da psiquiatria com o mundo real. Aquele sou eu quando estou em estado paranoico, em transe, em ligação com os deuses, ou como queiras interpretar. Volto ao passado ou vou ao futuro.”

O rapper, no filme, foge de casa em direcção a uma cabana clandestina, como no início do rap. Há um movimento em direcção a qualquer coisa interior, propositadamente não exposta,

» With support from the same PARTIS project, Salaviza decided to go in another direction: here there is no Finex (the musician in *All I Imagine*), but there is Karlon, a pioneer of Creole rap and a well-known musician, from Pedreira dos Húngaros. Today he lives in Bairro Moinho das Rolas (Porto Salvo), where he was rehoused, as were his family and other people when Pedreira dos Húngaros ceased to function. The rehousing retained the problems from the previous neighbourhood (though times are different), and it continues to be problematic. It has structural problems whose solution requires stronger social policies.

Cinematographically, however, João Salaviza inscribes his name on the landscape, whose memory will be indelibly marked by the film, mitigating these problems momentarily. This is, perhaps, also one of Salaviza’s best films. The “daylight quality” of the earlier works is replaced by a dark framing of people and space. This is a more mature film-maker, surer of the path he wants to follow, while still attentive to the emotion his characters allow to overflow.

The film begins with a doubt: there is someone wandering about in the fields, we believe in a search for something. Then we realize that the protagonist has run away from home, he seems to have “lost the plot”. This is where fiction is contaminated by reality. Karlon said in an interview with the newspaper *Diário de Notícias*, at the time of the screening of *High Cities of Bone* at the Official Competition of the Berlin Festival, “João mixed up my stories. I have a multiple psychosis, I am being seen by psychiatrists, and with medication I’m fine. He put this world of the psychiatrist together with the real world. That’s me when I am in a state of paranoia, in trance, in connection with the gods, or however you want to interpret it. I either go back to the past or I go forward to the future.”

The rapper, in the film, runs away from home to a hidden cabin, just as at the beginning of the rap. There is a movement towards

em que alguma loucura faz a diferença no *rapper* e na música. A partir daí, a casa-cabana passa a funcionar como o território seguro (assumido de passagem), contra o sítio de onde se fugiu (o lugar). Este binómio (espacial) contamina todo o filme: a avó e a Nono são duas personagens da sua família, que falam duas línguas diferentes – crioulo e português –, com um único objectivo: tentar que ele volte para casa. Usam os argumentos da memória do passado e do presente. Em vão. Há o amigo Xama, outro músico, que dialoga também com esta intenção, mas a força centrífuga do filme (e do espaço) está em Karlon, no seu carisma, na sua humanidade. O lado perdido, entre o passado e o futuro, como já se disse, é aproveitado através da câmara de Salaviza (e do seu sempre director de fotografia Vasco Viana), como uma mão de humanidade que transcende os personagens-actores-músicos.

Se em *Arena*, *Cerro Negro*, *Rafa* e *Montanha* os personagens são jovens à deriva, em *Altas Cidades de Ossadas* entramos por territórios menos explorados, embora em deambulação. O lado fantasmático e performático assume agora as rédeas de um cinema que se quer mais solto, menos ligado ao argumento e mais liberto de amarras narrativas. De novo Karlon, sobre Salaviza: “Ele viu uma coisa que eu não via dentro de mim: a calma, a concentração, a meditação, estares em contacto com a Natureza.” Todas as experiências artísticas singulares necessitam dessa dose de loucura, e Salaviza conhece, com este filme, um novo fôlego que permite antecipar uma filmografia futura, ainda mais prometedora.

Miguel Valverde

something internal, purposely not exposed, in which some madness makes a difference to the rapper and to the music. From then on, the cabin-house begins to function as a secure territory (understood as being one of passage) against the place from which he fled. This (spatial) binomial contaminates the whole film: the grandmother and Nono are two people from his family who speak two different languages – Creole and Portuguese – with a single objective: to get him to come back home. They use the arguments of the memory of the past and of the present. In vain. There is his friend Xama, another musician, who also enters into dialogue with this intention. But the centrifugal force of the film (and of the space) is in Karlon, in his charisma, in his humanity. The lost aspect, between the past and the future, as I said, is put to use by the camera of Salaviza (and of his eternal director of photography Vasco Viana), as a hand of humanity that transcends the characters-actors-musicians.

While in *Arena*, *Cerro Negro*, *Rafa* and *Montanha* the characters are young and drifting, in *High Cities of Bone* we come to less explored territories, though it is by wandering. The phantasmatic and performance aspect now takes up the reins of a film desiring to be freer, less connected to the script, and freer from the limits of narrative. Karlon once more, talking about Salaviza: “He saw something that I did not see inside me: calm, concentration, meditation, being in contact with nature.” All singular artistic experiences need this dose of madness, and Salaviza finds, in this film, a new impetus that suggests an even more promising cinematography in the future

Miguel Valverde

FAIXA EXTRA 1: DEBATE

Miguel Valverde (Curador)
Paolo Moretti (Crítico)
Ricardo Vieira Lisboa (Crítico)
João Salaviza (Realizador)
Leonor Noivo (Realizadora)
André Simões (Ator)

Ricardo Vieira Lisboa: André, é difícil, para ti, ver esta personagem que não és bem tu na tela?

André Simões: Hoje seria completamente diferente. Só naquele dia é que foi assim, no dia a seguir já seria completamente diferente. Os humanos são mágicos todos os dias, as suas vidas são insignificantes e superinteressantes, e muito cinematográficas também, todos os dias e em todos os momentos. Difícil é captar isso. A perspetiva é que é interessante. Eu só estava lá a fazer brincadeiras, a divertir-me, a jogar com todos. Acho que o ambiente foi muito fixe, em toda a rotação, muito por minha causa [risos]. E resultou nisto! Obrigado à Leonor Noivo e a toda a gente.

Miguel Valverde: João, o que sentiste neste filme de diferente relativamente aos filmes anteriores? Parece-me o mais maduro de todos. É também menos solar que os outros. Entraste num jogo mais denso, de trabalhar o personagem, e estás mais livre de constrangimentos do que noutros projetos que fizeste. Parece que há qualquer coisa que se carrega, também pelos fantasmas que o Karlon criou e que, se calhar, foste tu que preparaste. O Karlon não é assim, e o facto de tu o teres colocado naquela situação também te permitiu explorar novas coisas.

João Salaviza: Vou pegar um pouco nas palavras do André: o que é difícil é filmar as coisas, ou seja, tudo é potencialmente interessante ou potencialmente desinteressante na vida, mas o trabalho de um realizador ou de um músico passa por pegar na matéria e fazer algo de relevante. No fundo, acho que ambicionamos, os que

BONUS TRACK 1: DEBATE

Miguel Valverde (Curator)
Paolo Moretti (Critic)
Ricardo Vieira Lisboa (Critic)
João Salaviza (Director)
Leonor Noivo (Director)
André Simões (Actor)

Ricardo Vieira Lisboa: André, was it difficult for you to see this character who is not really you on the screen?

André Simões: Today, it would be completely different. Only on that day was it like that; on the next day it would be completely different. Humans are magic every day, their lives are both insignificant and extremely interesting, and very cinematographic too, every day and at every moment. What is difficult is to capture that. The perspective is what is interesting. I was only there messing about, having fun, playing with everyone. I think the atmosphere was great, for the whole shoot, very much on my account [laughter]. And this is what came out of it! Thank you, Leonor Noivo, and everybody.

Miguel Valverde: João Salaviza, what do you find different in this film from your earlier films? It seems to me that this is the most mature of them all, and also the least sunny of them. You go into something denser, working more with the character, and you're freer from limitations than in other projects you've done. It seems that there's something that is charged by the ghosts that Karlon created and which, perhaps, you prepared. Karlon is not like that, and the fact that you placed him in that situation also allowed you to explore new things.

João Salaviza: I'll pick up here on André's words: what is difficult is filming things; in other words, everything is potentially interesting or potentially uninteresting in life, but the work of a director or of a musician means taking hold of the material and making something significant with it. Essentially, I think that we want, when making films or music, to leave a mark with

fazemos filmes ou música, deixar um rasto com as coisas que fazemos e não deixar que elas caiam no vazio. Nesse sentido, este filme é diferente dos anteriores, e essa “guinada” tem muito a ver com a relação com o Karlon e com a forma como eu tentei apropriar-me das histórias e contá-las de uma forma que me parecesse justa e verdadeira. Há uma pessoa que é filmada, o Karlon, e há outra que filma, que sou eu, mas, na prática, estamos sempre os dois juntos.

A conversa com o Xama é um trabalho de atores absolutamente incrível. Mesmo para um ator profissional, é difícil estar ali cinco minutos num fluxo de conversa que vai buscar histórias do passado, que fala sobre a relação com o bairro, que fala sobre as expectativas do futuro. E o tom desencantado como eles conversam, como o Xama tenta trazer o Karlon para cima, como é que se filma isso? Há mil maneiras de filmar uma cena dessas, podíamos decupar, mas essa cena nasceu muito dos improvisos que fizemos na cabana do pai do Xama. O filme resulta diferente precisamente porque este encontro também foi novo para mim, num contexto diferente, com uma linguagem que eu aprendi durante o filme.

Miguel Valverde: Leonor, este teu filme também é diferente de tudo o que fizeste antes. É o filme em que puseste mais energia, talvez pela forma como estavas a receber tudo.

Leonor Noivo: Sim, acho que tem a ver com isso, com a ambiência e com as condições de filmagem. Acho que essa energia se transpôs, existe no filme, e eu própria fui contaminada por essa energia. De alguma forma, soltou-me também, fez-me ficar mais aguçada, mais atenta, mais alerta. Amadureci. Não sei se é um filme mais maduro ou não, sinto que essa contaminação foi boa para o filme, esse rasgo vindo de vários sítios, porque andávamos de bairro em bairro. Não foi só “ah, agora vamos escrever uma história, com estas personagens”. Foi contaminação, e isso foi importante e positivo.

the things we make, and we don't want them to fall into a vacuum. In this sense, the film is different from my earlier films, but this “turning the wheel to the other side” has a lot to do with my relationship with Karlon and with the way I try to use these stories and tell them in a way that seems to me fair and true. There is somebody there who is filmed, Karlon, and there is somebody who films, which is me, but in practice, we are always together.

The conversation with Xama is an absolutely incredible piece of work; even for a professional actor, it's difficult to be there for five minutes in a flow of conversation that brings up stories from the past, which talks about the relationship with the neighbourhood, which talks about expectations for the future. And that disillusioned tone in which they speak, with Xama trying to bring Karlon out – how do you film that? There are a thousand ways of filming a scene such as that; we could use decoupage, but this scene came very much out of the improvisations we did in the cabin belonging to Xama's father. The film is different precisely because this meeting was also new for me, and different, and in a different context, with a language that I learnt there during the shooting.

Miguel Valverde: Leonor, your film is also different from everything you did before. It's the film in which you placed the most energy, perhaps because of the way you reacted to everything.

Leonor Noivo: Yes, I think it has to do with that, with the atmosphere, with the filming conditions. I think that this energy transposed itself, it exists in the film, and I myself was contaminated by this energy. In some way, it released me, made me sharper, more attentive, more alert. I matured. I don't know if it's a more mature film or not, I feel that this contamination was good for the film, this inspiration coming from various places, because we went from neighbourhood to neighbourhood. It wasn't just “ah, now we're going to write a story, with these characters”, no, it was all contamination, and this was important and positive.

Público: Este filme faz sentido do princípio ao fim, como se tivesse sido escrito por alguém que toda a vida estudou psicologia. A minha questão é: donde é que vem essa... inspiração?

João Salaviza: Do ponto de vista académico, não tenho nenhum tipo de conhecimento. O filme nasceu mesmo desta relação de afeto e de amizade que foi sendo construída com o Karlon. Foi intuitiva a forma como o filme foi sendo construído por nós, e já havia muita matéria para se trabalhar, e isso é sempre muito mais interessante. Neste filme há um *performer*, o Karlon, que já é um ator. Quando estávamos em Berlim e houve a festa do filme no festival, o Karlon estava com preguiça, com sono, ia cantar na festa, e eu pensei que ele ia adormecer. De repente, chegou ao palco e houve uma transformação feroz. Pegou no microfone e ficou vinte minutos ou meia hora a cantar ininterruptamente. O estilo de *rap* do Karlon é muito veloz. Já havia esta presença superforte do Karlon, e as histórias e as letras dele também são muito autobiográficas e muito subtis na forma como lidam com questões do quotidiano, da vida do bairro.

Há outro álbum que nós usámos, a primeira letra que ele canta no filme, aquilo é mais rápido do que é possível legendar, mas, de qualquer forma, é a introdução, é uma faixa de um álbum que é uma apresentação. O Karlon começa: “Contamina na batida, Karlon rebenta a mina, Porto, esse, a minha zona, Oeiras,...”. E continua. É uma espécie de autobiografia cantada em 30 ou 60 segundos. Todos estes elementos foram trabalhados de uma forma não necessariamente cronológica, e acho que, se calhar, é essa ausência de linearidade que dá algo de diferente ao filme.

Ricardo Vieira Lisboa: Leonor, o João acabou de explicar a relação do filme com as letras e a música do Karlon, e o teu filme começa com a música do Finex, que dá o título ao filme *Tudo o Que Imagino*. Qual é que foi também a relação com a música na tua parte do projeto?

Member of the audience: The film sense from the beginning to the end, as though it had been written by somebody who had studied psychology for the whole of his life. My question is, where does this inspiration come from?

João Salaviza: From an academic point of view, I have absolutely no knowledge. The film really came from this relationship of affection and friendship that was built up with Karlon. The way the film was constructed by us was intuitive, and there was already this material to work with, and this is always much more interesting. In this film there is a performer, Karlon, who is already an actor. When we were in Berlin, and there was a party for the film at the festival, Karlon was feeling lazy, sleepy, and he was going to sing at the party, and I thought he was going to fall asleep. Suddenly he came to the stage, and there was a dramatic transformation. He picked up the microphone and sang uninterruptedly for twenty minutes or half an hour. Karlon's style of rap is very fast. Karlon was already very strongly present, with his stories and lyrics, which are also very autobiographical, and also very subtle in the way they deal with day-to-day matters, the life of the neighbourhood.

There's another album we used - the first song he sings in the film, which is so fast that it's not possible to add subtitles, but, in some way, it is the introduction; it's a track from an album that is a presentation. Karlon begins, “contaminating with the beat, Karlon blows up the mine, Porto, my area, Oeiras ...” and so on. It's a kind of autobiography sung in 30 or 60 seconds. All these elements were worked on not necessarily in chronological order, and I think that it is perhaps this absence of linearity that makes the film different.

Ricardo Vieira Lisboa: Leonor, João has just explained more or less the relationship of the film with the texts and music of Karlon, but your film begins with music by Finex, which gives the film its title, *All I Imagine*; what was the relationship of the music with your part of the project?

Leonor Noivo: Apercebi-me cedo da relação muito presente com a música naquele bairro e noutros sítios onde estivemos. Mesmo o irmão do André, que nesta versão acaba por não estar tão presente como noutras, também improvisava *rap* e, às tantas, fomos buscar o tal amigo Finex, que era amigo de um amigo. Portanto, eles nem se conheciam, foi o filme que os fez amigos. O *rap* é, muitas vezes, uma forma de eles também se desafiarem e se provocarem, essa coisa de mandar palavras e o outro ter de responder. Temos muito material desse, que aqui nem está, mas que tem a ver com esse modo muito direto de nos exprimirmos, com o material que temos, que é a voz, e isso foi uma das coisas que me cativou, essa expressão própria de cada um, de poder, livremente, enquanto estamos aqui em grupo, lançar essas frases, poder dizer coisas malucas com liberdade, sem julgamento.

Miguel Valverde: André, já percebeste se queres ser ator na tua vida futura, já tens filmes planeados?

André Simões: Eu sou ator, sou ator na vida, na ficção. Claro, é um modo de estar, é mais do que uma profissão. O nosso corpo, é o nosso instrumento, a nossa voz, a nossa energia, está tudo ligado. Não nos podemos estragar. Portanto, afino as minhas cordas todos os dias, mal acordo, alimento-me bem [*risos*]. E, claro, quero ser ator, sim, e estou a estudar, estou na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde estes senhores também andaram. Não é só a área de cinema, estou na área de teatro e atores, mas não penso muito no “quero”...

Para responder, é evidente que sim; daqui a vinte anos, ainda quero estar a fazer filmes e desejo já ter um grande currículo [*risos*]. Em breve, vou estar na Fundação Gulbenkian a participar na programação do Jardim de Verão de 2017, onde vou fazer uma leitura encenada com a Beatriz Batarda, e estou muito contente; para além de *Tudo o Que Imagino*, de Leonor Noivo, e *Cidade*, que é o primeiro episódio-piloto. É assim... Sou ator!...

Leonor Noivo: I realized very early on that there was a very strong relationship with music in that neighbourhood and in other places we went. Even André’s brother, who in this version is not so present as in others, also improvised rap and, at a certain point, we went to find this friend Finex, who was the friend of a friend. So they didn’t even know each other, it was the film that made them friends. Rap is very often a way for them to challenge and provoke, this business of saying something and the other has to respond. We have a lot of this material, which is not included here but which has to do with this very direct means of expression, with the material we have, which is the voice, and this was one of the things that captivated me, this expression specific to each one, of being able, while we were there as a group, to say these things, say mad things, with this freedom, without being judged.

Miguel Valverde: André, have you discovered whether you want to be an actor, whether this is your future life, and do you have films planned for the future?

André Simões: I’m an actor, I’m an actor in life, in fiction. Of course, it’s a way of being, it’s more than a profession. Our instrument is our body – our voice, our energy, and everything is connected. We can’t afford to damage ourselves. So, I tune my strings every day, immediately after I get up, I eat well [*laughter*]. And, of course, I want to be an actor, yes, and I am studying at the Lisbon Theatre and Film School, where these gentlemen also went. It’s not just cinema, I am also working with theatre and actors, but I don’t think much about “what I want”...

In answer, of course I would like, in twenty years’ time, to still make films and have a long CV [*laughter*]. But now, at this moment, I’ll be at the Gulbenkian Foundation participating in the Summer Garden programme. I will do a staged reading with Beatriz Batarda and I am very happy. Besides *All I Imagine*, by Leonor Noivo, and *Cidade*, which is the first pilot episode. So there it is... I’m an actor!...

PRIMEIRO ANDAMENTO
V-2 Schneider

—

SEGUNDO ANDAMENTO
Neuköln

—

TERCEIRO ANDAMENTO
Heroes

—

FAIXA EXTRA 1
Blackout

—

QUARTO ANDAMENTO
Sons of the silent age

—

QUINTO ANDAMENTO
Abdulmajid

—

SEXTO ANDAMENTO
Sense of doubt

—

FAIXA EXTRA 2
The secret life of Arabia

—

FIRST MOVEMENT
V-2 Schneider

—

SECOND MOVEMENT
Neuköln

—

THIRD MOVEMENT
Heroes

—

BONUS TRACK 1
Blackout

—

FOURTH MOVEMENT
Sons of the silent age

—

FIFTH MOVEMENT
Abdulmajid

—

SIXTH MOVEMENT
Sense of doubt

—

BONUS TRACK 2
The secret life of Arabia

—

Os Sonâmbulos

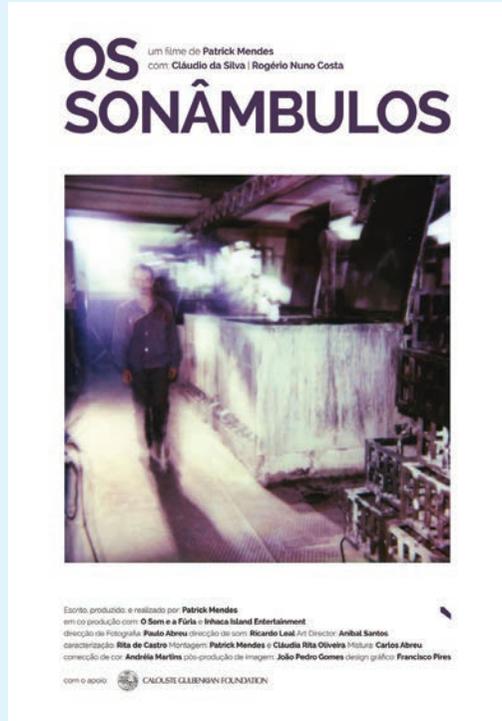
Portugal, 2014, cor, 22 min.

Patrick Mendes

Sleepwalkers

Portugal, 2014, colour, 22 min.

Patrick Mendes



PATRICK MENDES Realização e direção de fotografia

PATRICK MENDES, INHACA ISLAND ENTERTAINMENT

_e O SOM E A FÚRIA Produção

PAULO ABREU Fotografia

RICARDO LEAL Som

CLÁUDIO DA SILVA e ROGÉRIO NUNO COSTA Atores

Cópia cedida por Agência da Curta Metragem

APOIOS Apoio à criação em cinema, em 2013, do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE Num mundo automatizado, uma fábrica alimenta-se da sua mão-de-obra.

PATRICK MENDES Director and director of photography

PATRICK MENDES, INHACA ISLAND ENTERTAINMENT

_e O SOM E A FÚRIA Production

PAULO ABREU Photographer

RICARDO LEAL Sound

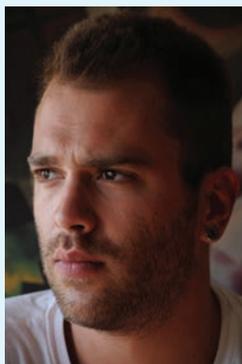
CLÁUDIO DA SILVA e ROGÉRIO NUNO COSTA Actors

Copy provided by Agência da Curta Metragem

SUPPORT Support for film production, in 2013, from the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture/Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS In an automated world, a factory feeds off its workers.





PATRICK MENDES

(Rhône, França, 1981) Vive em Portugal desde os cinco anos de idade. Estudou Antropologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em 2001, ingressou na Escola Superior de Teatro e Cinema. Após terminar os estudos na área de Montagem e Realização, trabalhou com Pedro Costa, João Canijo, Miguel Gomes, Werner Schroeter e Eugène Green. Em 2011, a convite do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), frequentou o programa “A Sunday in the Country”, organizado pela Academia de Cinema Europeu em colaboração com o Instytut Rozbitek e o Polish Film Institut. Atualmente, trabalha como assistente de realização e, paralelamente, escreve, produz e realiza curtas-metragens.

FILMOGRAFIA

Os Sonâmbulos (cm) 2014
Lauterung Durch Tod (cm) 2013
A Herdade dos Defuntos (cm) 2013
Lauterung Durch Bleiche – 1# Die Erste Waeshe (cm) 2012
Homenagem a Quem Não Tem Onde Cair Morto (cm) 2011
Synchrotron (cm) 2009
Sangue Frio (cm) 2009
Síndrome de Stendhal (cm) 2008
Zuflucht (cm) 2008

PATRICK MENDES

(Rhône, France, 1981) He came to live in Portugal at the age of five. He studied anthropology at the Faculty of Social and Human Sciences of the Nova University of Lisbon. In 2001 he went to the Lisbon Theatre and Film School. On graduating in the field of editing and directing, he worked with Pedro Costa, João Canijo, Miguel Gomes, Werner Schroeter and Eugène Green. In 2011, at the invitation of the Institute of Cinema and Audiovisual (ICA), he attended the “A Sunday in the Country” programme organized by the European Film Academy in collaboration with the Instytut Rozbitek and the Polish Film Institute. He works currently as an assistant director and in parallel writes, produces and directs short films.

FILMOGRAPHY

Sleepwalkers (short) 2014
Lauterung Durch Tod (short) 2013
A Herdade dos Defuntos (short) 2013
Lauterung Durch Bleiche – 1# Die Erste Waeshe (short) 2012
Homenagem a Quem Não Tem Onde Cair Morto (short) 2011
Synchrotron (short) 2009
Sangue Frio (short) 2009
Síndrome de Stendhal (short) 2008
Zuflucht (short) 2008

» *Sons of the Silent Age*, ária da *Sinfonia n.º 4* de Glass que inspira esta sessão, remete para um tempo antes do sonoro. Uma espécie de filhos de um tempo lá longe, uma espécie de herdeiros de Manoel de Oliveira – o nosso grande cineasta que começou no mudo com *Douro, Faina Fluvial* e viajou até ao tempo dos efeitos especiais de *Angélica*. É esta viagem, através de um outro tempo, que esta sessão promete.

O primeiro filho, talvez o mais rebelde e incompreendido de todos, é Patrick Mendes. A sua obra (assinou nove curtas-metragens) gravita em torno da ficção científica, do cinema-máquina, do cinema mudo e de um conjunto de artefactos que ajudam a construir um cinema mais artesanal e, com isso, mais próximo da essência.

Os dias de hoje convidam à pressa, a um não-tempo elástico de duração muito curta. As imagens chegam-nos com uma profusão inusitada, tudo é feito para ir fora, para ser desaproveitado, para criar lixo e ruído.

O cinema de Patrick Mendes necessita do nosso sossego, da capacidade de abstrairmos do que nos rodeia e de nos concentrarmos nas suas imagens. Ele é esse cineasta que pega no nosso lixo e o transforma em ouro, que utiliza os desperdícios para criar narrativas, que o que não serve aos outros aqui é utilizado com mestria. Por isso, os rostos também são de outro tempo, o dos inconformados. Encontramos Pedro Hestnes (a quem dedica este filme), Cláudio da Silva e Andresa Soares, entre outros. E percebemos aqui também os cineastas que Mendes admira e com quem (nalguns casos) trabalhou, que vão de Pedro Costa a Miguel Gomes, de Eugène Green a João Pedro Rodrigues, de Chris Marker aos mestres do terror.

Puro cinema. Uma luz ao fundo do túnel, com um homem que irrompe por aí adentro, dá entrada ao filme. Os sons metálicos de um espaço fazem-nos adivinhar estarmos na presença de uma antiga fábrica metalúrgica.

» *Sons of the Silent Age*, from the Symphony no. 4 by Philip Glass, which inspired this session, harks back to a time before sound. Something like children from a long time ago, inheritors of Manoel de Oliveira – our great film-maker who began with silent films such as *Douro, Faina Fluvial* and even travelled to the time of the special effects of *Angélica*. It is this journey, through another time, which this session promises.

The first child, perhaps the most rebellious and misunderstood of all, is Patrick Mendes. His work (he has made nine short films) revolves around science fiction, machine-cinema, silent film and a series of artefacts that assist in creating a more artisan cinema, something closer to the heart of things.

Modern life invites us to hurry, in an elastic non-time of very short duration. Images come to us in huge profusion; everything is made to be disposable, to remain unused, to create rubbish and noise.

Patrick Mendes's films need our calm, our capacity for abstracting ourselves from what surrounds us, concentrating on his images. And he is a film-maker who takes our dross and turns it into gold, who uses waste to create narratives, where what is of no use to others is here made use of in masterly fashion. Thus, our faces are also from another time, that of the nonconformists. We find Pedro Hestnes (to whom this film is dedicated), Cláudio da Silva, Andresa Soares and others. And we realize here who the film-makers whom Mendes admires are, and with whom (in some cases) he has worked, ranging from Pedro Costa to Miguel Gomes, from Eugène Green to João Pedro Rodrigues, from Chris Marker to the masters of terror.

Pure cinema. A light at the end of the tunnel, with a man who emerges from inside, opening the film. The metallic sounds of a space allow us to guess that we are in an old metalworks factory. However, it still has some appearance of life, something is being built there, in the



Contudo, ainda tem uma aparência de vida, constrói-se qualquer coisa, no meio de um nevoeiro que tudo esconde. Esta fábrica, cheia de automatismos, alimenta-se da sua própria energia, o que parece tornar dispensável o homem. Todos os homens, embora haja um que lá persiste, qual sonâmbulo, que dá o título ao filme e que parece ser o único que alimenta a máquina. O fumo entra na fábrica, não sai dela. Percebemos, depois, que esta engrenagem vai quebrar. Há uma falha em todos os sistemas, neste também. E esta é a falha da sociedade contemporânea que não olha para os projectos mais simples e que só procura os adornos e o dispensável.

Este cinema, ancorado num 1:1.33, como no cinema mudo, é radical, não porque seja novo, ou inovador, mas sim porque nos devolve a alegria de voltar à origem, ao osso. E é contundente, ou não fosse uma mão puxar um autoclismo no fim. Uma bofetada, meus senhores. Patrick Mendes precisa de filmar com um orçamento decente, e já.

Miguel Valverde

midst of a fog that hides everything. This factory, full of automatisms, is fed by its own energy, so that man appears to become dispensable, all the men; though there is one who remains there, like a sleepwalker, who gives the film its title and seems to be the only one who feeds the machine. Smoke gets into the factory and does not leave. We understand afterwards that this machinery will break. There is a fault in all the systems, in this one too. And it is the fault of contemporary society which does not think about simpler projects, but only seeks the ornamental and the dispensable.

This kind of cinema, made in 1:1.33 like silent cinema, is radical, not because it is new, or innovative, but because it gives back to us the joy of returning to origins, to the essence. And it is striking, otherwise there would not be a hand flushing a toilet at the end. A slap in the face, ladies and gentlemen; Patrick Mendes needs some serious money to film, and right away.

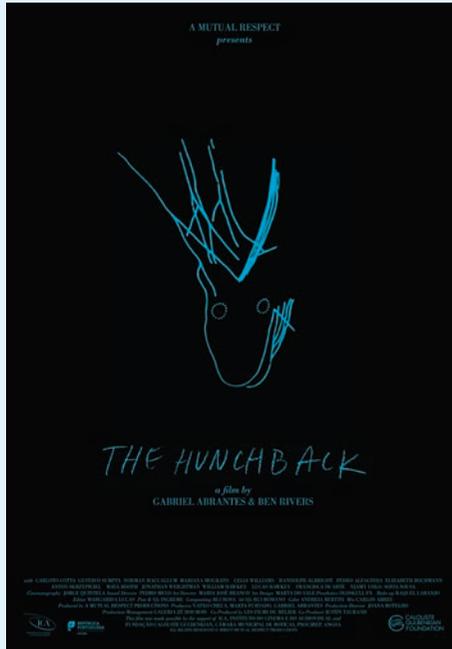
Miguel Valverde

O Corcunda

Portugal/França, 2016, cor/p&b, 30 min.
Gabriel Abrantes e Ben Rivers

The Hunchback

Portugal/France, 2016, colour/b&w, 30 min.
Gabriel Abrantes e Ben Rivers



GABRIEL ABRANTES e BEN RIVERS Realização e argumento
A MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS (PT)/ LES FILMS DU BÉLIER (FR) Coprodução
JOANA BOTELHO Direção de produção
NATXO CHECA, MARTA FURTADO e GABRIEL ABRANTES Produção
JORGE QUINTELA Cinematografia
PEDRO MELO e CARLOS ABREU Som
MARGARIDA LUCAS Fotografia
BRAHMS Música
CARLOTO COTTA, GUSTAVO SUMPTA, CELIA WILLIAMS, ANTON SKRZYPICIEL, NORMAN MACCALLUM, MARIANA MOURATO, RANDOLPH ALBRIGHT, PEDRO ALFACINHA, ELIZABETH BOCHMAN, MAYA BOOTH e JONATHAN WEIGHTMAN Atores
Cópia cedida por Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Português

APOIOS Apoio à criação em cinema, em 2013, e apoios à internacionalização, para participar no Foco Gabriel Abrantes e Salomé Lamas no Festival de Cinema do Cairo – 8.º Panorama do Cinema Europeu, 2015, e na mostra de Cinema Contemporâneo, Lincoln Center, Nova Iorque, 2016, do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE Uma delirante transfiguração do conto *O Corcunda das Mil e Uma Noites* em versão sci-fi. Ben Rivers e Gabriel Abrantes submergem o espectador numa distopia futurista, em que a Dalaya.com, uma empresa onnipotente, força os seus empregados a participar em retiros “voluntários” de reintegração emocional, simulando outras épocas.

GABRIEL ABRANTES e BEN RIVERS Directors and scriptwriters

MUTUAL RESPECT PRODUCTIONS (PT)/ LES FILMS DU BÉLIER (FR) Co-production

JOANA BOTELHO Director of production

NATXO CHECA, MARTA FURTADO e GABRIEL ABRANTES Producers

JORGE QUINTELA Cinematography

PEDRO MELO e CARLOS ABREU Sound

MARGARIDA LUCAS Photographer

BRAHMS Music

CARLOTO COTTA, GUSTAVO SUMPTA, CELIA WILLIAMS, ANTON SKRZYPICIEL, NORMAN MACCALLUM, MARIANA MOURATO, RANDOLPH ALBRIGHT, PEDRO ALFACINHA, ELIZABETH BOCHMAN, MAYA BOOTH e JONATHAN WEIGHTMAN Actors

Copy provided by Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Português

Copy provided by Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Português

Copy provided by Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Português

Copy provided by Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Português

Copy provided by Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Português

SUPPORT Support for film production, in 2013; support for international circulation, to participate in the Gabriel Abrantes and Salomé Lamas Focus at the Cairo Film Festival – 8th Panorama of European Film, 2015, and in the screening of Contemporary Film, Lincoln Center, New York, 2016, from the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture/ Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS A delirious transfiguration of the tale *The Hunchback from the Thousand and One Nights* in a sci-fi version. Ben Rivers and Gabriel Abrantes submerge the spectator in a futurist dystopia, in which Dalaya.com, an omnipotent company, forces its employees to take part in “voluntary” retreats for emotional reintegration, simulating other eras.





GABRIEL ABRANTES

Nasceu nos Estados Unidos da América, em Chapel Hill, Carolina do Norte, em 1984. Vive e trabalha na Suíça. Tem uma licenciatura em Cinema e Artes Visuais da Cooper Union for the Advancement of Science and Art (Nova Iorque, 2006) e uma pós-graduação do Le Fresnoy-Studio National des Arts Contemporains (Tourcoing, França).

É cineasta, artista visual e professor, situando-se entre o cinema, a instalação e a pintura. Colabora assiduamente com artistas e cineastas como Daniel Schmidt, Benjamin Crotty e Ben Rivers. Desde 2014, leciona Cinema na Haute École d'Art et de Design, em Genebra, na Suíça. Foi galardoado com numerosos prémios, e os seus filmes tiveram estreia em festivais internacionais como os de Veneza, Locarno, Toronto e a Berlinale.

FILMOGRAFIA

Diamantino correalização Daniel Schmidt (em pós-produção até 2017)

Os Humores Artificiais (cm) 2016

O Corcunda correalização Ben Rivers (cm) 2016

Uma Breve História da Princesa X (cm) 2016

Aqui, em Lisboa – Episódios da Vida de Uma Cidade (segmento *Freud and Friends*) 2015

Freud und Friends (cm) 2015

Taprobana (cm) 2014

Ennui Ennui (cm) 2013

Zwazo (cm) 2012

Fratelli correalização Alexandre Melo (cm) 2011

Palácios de Pena correalização Daniel Schmidt 2011

Baby Back Costa Rica (cm) 2011

Liberdade correalização Benjamin Crotty (cm) 2011

A History of Mutual Respect correalização Daniel Schmidt (cm) 2010

Visionary Iraq correalização Benjamin Crotty (cm) 2009

Too Many Daddies, Mommies and Babies (cm) 2009

Arabic Hare (cm) 2008

Olympia I & II correalização Katie Widloski (cm) 2008

GABRIEL ABRANTES

Born in the United States of America, in Chapel Hill, North Carolina, in 1984. He lives and works in Switzerland. He graduated in film and visual arts from the Cooper Union for the Advancement of Science and Art (New York, 2006), and has a postgraduate degree from the Le Fresnoy-Studio National des Arts Contemporains (Tourcoing, France).

He is a film-maker, visual artist and teacher, working between film, installations and painting. He collaborates regularly with artists and film-makers such as Daniel Schmidt, Benjamin Crotty and Ben Rivers. Since 2014, he has taught film at the Haute École d'Art et de Design, in Geneva, Switzerland. He has been awarded numerous prizes and his films have been premiered in international festivals such as Venice, Locarno, Toronto and the Berlinale.

FILMOGRAPHY

Diamantino co-directed with Daniel Schmidt (post-production until 2017)

Os Humores Artificiais (short) 2016

The Hunchback co-directed with Ben Rivers (short) 2016

Uma Breve História da Princesa X (short) 2016

Aqui, em Lisboa — Episódios da Vida de Uma Cidade (*Freud and Friends* segment) 2015

Freud und Friends (short) 2015

Taprobana (short) 2014

Ennui Ennui (short) 2013

Zwazo (short) 2012

Fratelli co-directed with Alexandre Melo (short) 2011

Palácios de Pena co-directed with Daniel Schmidt 2011

Baby Back Costa Rica (short) 2011

Liberdade co-directed with Benjamin Crotty (short) 2011

A History of Mutual Respect co-directed with Daniel Schmidt (short) 2010

Visionary Iraq co-directed with Benjamin Crotty (short) 2009

Too Many Daddies, Mommies and Babies (short) 2009

Arabic Hare (short) 2008

Olympia I & II co-directed with Katie Widloski (short) 2008



BEN RIVERS

Nasceu em Somerset, no Reino Unido, em 1972. Vive e trabalha em Londres. Estudou Belas-Artes na Falmouth School of Art, antes de se especializar em fotografia e filme Super 8.

Foi galardoado com diversos prêmios – FIPRESCI International Critics Prize, 68.ª edição do Festival Internacional de Cinema de Veneza, 2011; Baloise Art Prize, Art Basel 42, 2011; e Paul Hamlyn Foundation Awards for Artists, 2010.

Expõe regularmente o seu trabalho em galerias internacionais. O seu reconhecimento como *artist in focus* inclui o Courtisane Festival, os Festivais Internacionais de Cinema de Pesaro, Londres, Tirana e Milão, o Punto de Vista – Festival Internacional de Cinema Documental de Navarra, de Pamplona, e o IndieLisboa.

FILMOGRAFIA

O Corcunda – *The Hunchback* correalização
Gabriel Abrantes (cm) 2016

The Sky Trembles and the Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers 2015

Things (cm) 2014

A Spell to Ward Off the Darkness 2013

The Creation as We Saw It (cm) 2012

Two Years at Sea 2011

Slow Action (cm) 2011

I Know Where I'm Going (cm) 2009

Origin of the Species (cm) 2008

Ah, Liberty! (cm) 2008

This Is My Land (cm) 2008

A World Rattled of Habit (cm) 2007

The Coming Race (cm) 2006

House (cm) 2006

The Hycynium Wood (cm) 2005

We the People (cm) 2004

BEN RIVERS

Born in Somerset, in the United Kingdom, in 1972. He lives and works in London. He studied fine arts at the Falmouth School of Art, before specializing in photography and Super-8 film.

He has received various prizes – the Paul Hamlyn Foundation Award for Artists, 2010 and FIPRESCI International Critics' Prize, 68th Venice Film Festival, Baloise Art Prize, Art Basel 42, 2011.

He regularly exhibits his work in international galleries. His recognition as an artist in focus includes the Courtisane Festival; the Pesaro International Film Festival; the London Film Festival; the Tirana Film Festival; the Milan Film Festival; the Punto de Vista – International Documentary Film Festival of Navarra, in Pamplona; and IndieLisboa.

FILMOGRAPHY

The Hunchback co-directed with Gabriel Abrantes (short)
2016

The Sky Trembles and the Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers 2015

Things (short) 2014

A Spell to Ward Off the Darkness 2013

The Creation as We Saw It (short) 2012

Two Years at Sea 2011

Slow Action (short) 2011

I Know Where I'm Going (short) 2009

Origin of the Species (short) 2008

Ah, Liberty! (short) 2008

This Is My Land (short) 2008

A World Rattled of Habit (short) 2007

The Coming Race (short) 2006

House (short) 2006

The Hycynium Wood (short) 2005

We the People (short) 2004

» O filho do meio, Gabriel Abrantes, é o mais selvagem, louco e *multitasking* de todos. Ele escreve os seus próprios argumentos, produz, realiza, está sempre de olho na câmara, interpreta personagens nos seus filmes e, por vezes, compõe. Um artista completo à la Chaplin, salvaguardando as devidas comparações, porque têm tanto de igual quanto de diferente. Em Abrantes há, porém, uma verve e um entusiasmo por fazer tudo perfeito, um perfeccionismo que há em Chaplin. E há também a interpretação de personagens, meio atrapalhados, meio fora do mundo, *nonsense* mas com um sentido de justiça, que clamamos para os dois.

Gabriel Abrantes transforma a realidade em que os seus personagens vivem. É irónico, divertido, sempre inadequado e com piadas que ferem, muitas vezes, os espíritos mais conservadores. Ser Abrantes é não ter papas na língua, é fazer o que se quer, mas sempre com um sentido mais que crítico, sempre atento, sempre disponível para ouvir os outros e com uma autoconfiança poucas vezes sentida na sua geração. Abrantes não viaja ao sabor da crítica, nem dos críticos, ele antecipa-se, experimenta, testa ambientes, lugares, pessoas, substitui quando não está convencido, trabalha intensamente até atingir o objectivo a que se propôs, fazer, em cada momento, o melhor filme possível. Às vezes, acontece fazer vários no mesmo ano, porque a sua produção não se esgota.

É um artista multidisciplinar que vem da pintura para o cinema (o díptico *Olympia* tem origem num quadro, como *Visionary Iraq* tem origem numa exposição de pintura), e são sucessivas as experiências, como no seu último filme, em que passamos dos efeitos especiais (testados em *O Corcunda* e *Freud und Friends*) para a animação misturada com imagem real (que vem de *Ennui Ennui* e agora ainda mais concretizada em *Os Humores Artificiais*). Depois, é alguém que gosta de trabalhar em dupla: inicialmente com Katie Widlowski, depois com Benjamin Crotty, Daniel

» The middle son, Gabriel Abrantes, is the wildest, maddest and most multi-tasking of all. He writes his own scripts, produces, directs, always has his eye on the camera, plays roles in his own films, and sometimes composes. A complete artist like Chaplin, in due proportion, because there are as many things in common as there are different. But there is in Abrantes a verve and an enthusiasm for doing everything perfectly, a perfectionism that exists in Chaplin. And there is also the playing of characters, somewhat awkward, somewhat removed from the world, nonsense but with a sense of justice, and we want both.

Gabriel Abrantes transforms the reality in which his characters live. He is ironic, amusing, always inappropriate and with jokes that very often sting more conservative minds. Being Abrantes is not being afraid to speak, it is doing what he wants to, but always with a more than critical spirit, always attentive, always available to listen to others and with a self-confidence rarely felt in his generation. Abrantes does not work to the rhythm of criticism, or of the critics; he foreshadows, experiments, tries out atmospheres, places, people, replaces when he is not convinced, works intensely until he reaches the objective he has set himself, making at every point the best film possible. And at times he makes several in the same year, because his output is inexhaustible.

This multidisciplinary artist came from painting to film (the diptych *Olympia* has its origins in a painting, just as *Visionary Iraq* has its origins in an exhibition of paintings), and the experiments continue, as in his latest film, in which we move from special effects (tested out in *The Hunchback* and *Freud and Friends*) to animation mixed with real images (which comes from *Ennui Ennui* and is further worked on in *Os Humores Artificiais*). And he is also someone who likes to work in a duo: initially with Katie Widlowski, then with Benjamin Crotty, Daniel Schmidt, and finally with Ben Rivers, *The Hunchback*.

Schmidt e, finalmente, com Ben Rivers, que resultou em *O Corcunda/The Hunchback*.

A dupla Abrantes-Rivers conheceu-se no IndieLisboa. Desse conhecimento artístico, nasceu *O Corcunda*, que vagueia numa muito interessante combinação entre passado e futuro (sem repararmos no presente). O que é curioso, se pensarmos na obra de Rivers (onde os seus personagens e lugares se movem num tempo indefinido, mas que se situa lá atrás) ou na de Abrantes, que, na sua urgência, olha para o passado e para a sociedade presente com mirada visionária.

É nesta duplicidade de géneros, de interesses e, até, de culturas que este filme vive, e é por ele que tudo se conjuga de forma tão melancolicamente perfeita. *O Corcunda* começa num presente-futuro, situado para além de um tempo cuja viagem ao passado é necessária para resgatar algo (Marker anda por aqui, em versão digital), a paisagem da Região Norte portuguesa (entre o Côa e Trás-os-Montes) é transformada em versão futurista (Antonioni também anda por aqui) e, depois, Carloto Cotta, que já se tornou num *habitué* dos filmes de Abrantes e Miguel Gomes, e, finalmente, *As Mil e Uma Noites*, que inspiram este filme e os últimos trabalhos de Gomes.

As transformações a que o personagem de Carloto é sujeito, de um tipo bonito passando a um pobre corcunda, a quem acontece tudo, só por causa do amor, são a motivação inabalável deste conto distópico e, ao mesmo tempo, sempre o tema recorrente da obra de Abrantes. Pode o amor visionário, no Iraque ou *anywhere*, transformar este corcunda freudiano das maleitas libertárias do respeito mútuo? Ou são as histórias de palácios, juízes castradores e piratas digitais que podem habitar uma mesma obra que fala de um amor entre um robô e uma índia? Abrantes, neste momento, é seguramente já um dos grandes artistas internacionais da sua geração.

Miguel Valverde

The Abrantes-Rivers duo met at IndieLisboa. From this meeting of artists arose this *Hunchback*, which wanders through an interesting combination of past and future (without mentioning the present). And this is curious, if one thinks about Rivers's work (in which his characters and places exist in an undefined time which lies somewhere in the past) and also about that of Abrantes, which, in its urgency, looks at past and present society in a visionary way.

It is in this duplication of genres, of interests and even of cultures that this film lives, and it is through it that everything comes together in such a melancholically perfect way. *The Hunchback* begins in a present-future, situated beyond all time, whose journey to the past is necessary to ransom something (Marker has also been here, digitally); the landscape of northern Portugal (between Côa and Trás-os-Montes) is transformed into a futurist version (Antonioni has also explored this), and then we have Carloto Cotta, who is already a regular in the films of Abrantes and Miguel Gomes (the oldest son of this family) and, finally, *Thousand and One Nights*, which inspired this film and Gomes's most recent work.

The transformations to which Carloto's character is subject, from a good-looking man to a poor hunchback, to whom everything happens, just because of love, are the unshakeable motivation for this dystopian tale and, at the same time, always the recurring theme in Abrantes's work. Can visionary love, in Iraq or anywhere else, transform this Freudian hunchback from the libertarian fever of mutual respect? Or is it the stories of palaces, harsh judges and digital pirates that can inhabit the same work which speaks of a love between a robot and a native Indian girl? Abrantes, at this moment, is surely one of the great international artists of his generation.

Miguel Valverde

Redemption

Portugal/ França/ Alemanha/ Itália,
2016, cor/p&b, 27 min.

Miguel Gomes



Redemption

Portugal/France/Germany/Italy, 2016,
colour/b&w, 27 min.

Miguel Gomes

MIGUEL GOMES Realização

MIGUEL GOMES e MARIANA RICARDO Texto

JOÃO NICOLAU, MIGUEL GOMES, MARIANA RICARDO com a
participação dos alunos do LE FRESNOY - PROMOTION

RAOUL RUIZ/PROMOTION CHRIS MARKER Montagem

PEDRO MARQUES Montagem online

NADIR MONSOURI Colorista

MIGUEL MARTINS Montagem de som e mistura

LUÍS URBANO e BARTRAND SCALABRE Direção de
produção

ZSUZSANNA KIRÁLY Produtora júnior

MEINOLF, ZDF/ARTE, CATHERINE COLAS, ZDF/ARTE,

DANIELA CATTANEO DIAZ E (HFILMS Produtores
associados

ZDF/ ZURHORST ARTE Coprodução

O SOM E A FÚRIA (LUÍS URBANO, SANDRO AGUILAR),

LE FRESNOY, KOMPLIZEN FILM (JONAS DORNBACH,

JANINE JACKOWSKI, MAREN ADE), OKTA FILM

(PAOLO BENZI) Vozes

Cópia cedida por O Som e a Fúria

APOIOS Apoio à criação em cinema, em 2013, do Programa
Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste
Gulbenkian

SINOPSE No dia 21 de janeiro de 1975, numa aldeia
no Norte de Portugal, uma criança escreve aos pais,
que estão em Angola, para lhes dizer como Portugal
é triste. No dia 13 de julho de 2011, em Milão, um ve-
lho recorda o seu primeiro amor. No dia 6 de maio de
2012, em Paris, um homem diz à filha bebé que nun-
ca será um pai de verdade. Durante um casamento
no dia 3 de setembro de 1977, em Leipzig, a noiva
luta contra uma ópera de Wagner que não lhe sai
da cabeça. Mas onde e quando estes quatro pobres-
diabos começaram a procurar a redenção?

MIGUEL GOMES Director

MIGUEL GOMES e MARIANA RICARDO Text

JOÃO NICOLAU, MIGUEL GOMES, MARIANA RICARDO

With students from LE FRESNOY - PROMOTION

RAOUL RUIZ/PROMOTION CHRIS MARKER Editing

PEDRO MARQUES Online editing

NADIR MONSOURI Colourist

MIGUEL MARTINS Sound editing and misting

LUÍS URBANO e BARTRAND SCALABRE Production
director

ZSUZSANNA KIRÁLY Junior producer

MEINOLF, ZDF/ARTE, CATHERINE COLAS, ZDF/

ARTE, DANIELA CATTANEO DIAZ E (HFILMS

Associate producers

ZDF/ ZURHORST ARTE Co-production

O SOM E A FÚRIA (LUÍS URBANO,

SANDRO AGUILAR), LE FRESNOY, KOMPLIZEN FILM

(JONAS DORNBACH, JANINE JACKOWSKI,

MAREN ADE), OKTA FILM (PAOLO BENZI) Voices

Copy provided by O Som e a Fúria

SUPPORT Support for film production, in 2013, from the
Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture/
Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS On 21 January 1975, in a village in the north
of Portugal, a child writes to his parents in Angola
to say how sad Portugal is. On the 13th of July 2011, in
Milan, an old man recalls his first love. On the 6th
of May 2012, in Paris, a man says to his baby daughter
that he will never be a real father. During a wedding
on 3rd of September 1977, in Leipzig, the bride strug-
gles against a Wagner opera that will not leave her
head. But where and when do these poor devils begin
their search for redemption?





MIGUEL GOMES

Natural de Lisboa, estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema e trabalhou como crítico de cinema entre 1996 e 2000. Realizou várias curtas e estreou-se na realização de longas-metragens com *A Cara Que Mereces* (2004). *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012) vieram confirmar o seu sucesso e a sua projeção internacional. *Tabu* estreia em cerca de 50 países e vence mais de uma dezena de prémios. Retrospetivas da sua obra tiveram lugar na Áustria (Viennale), na Argentina (BAFICI), em Itália (Turim), na Alemanha e nos Estados Unidos da América. *As Mil e Uma Noites*, um filme em três volumes, estreia na edição de 2015 da Quinzena dos Realizadores, em Cannes.

FILMOGRAFIA

As Mil e Uma Noites – Volume 1, O Inquieto; As Mil e Uma Noites – Volume 2, O Desolado; As Mil e Uma Noites – Volume 3, O Encantado 2015

Redemption (cm) 2013

Tabu 2012

Aquele Querido Mês de Agosto 2008

Cântico das Criaturas (cm) 2006

A Cara Que Mereces 2004

Pre Evolution Soccer's One-Minute Dance After a Golden Goal in the Master League (cm) 2004

Kalkitos (cm) 2002

Trinta e Um (cm) 2002

Inventário de Natal (cm) 2000

Entretanto (cm) 1999

MIGUEL GOMES

Born in Lisbon, in 1972. He studied at the Lisbon Theatre and Film School and worked as a film critic between 1996 and 2000. He has made a number of short films, and his first long film was *A Cara Que Mereces* (2004). *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) and *Tabu* (2012) confirmed his success and his international status. *Tabu* was screened in some 50 countries and won more than a dozen prizes. Retrospectives of his work have taken place in Austria (Viennale), Argentina (BAFICI), Italy (Turin), Germany and the USA. *The Thousand and One Nights*, a film in three volumes, was first shown in the 2015 edition of the Directors' Fortnight in Cannes.

FILMOGRAPHY

As Mil e Uma Noites – Volume 1, O Inquieto; As Mil e Uma Noites – Volume 2, O Desolado; As Mil e Uma Noites – Volume 3, O Encantado 2015

Redemption (short) 2013

Tabu 2012

Aquele Querido Mês de Agosto 2008

Cântico das Criaturas (short) 2006

A Cara Que Mereces 2004

Pre-Evolution Soccer's One-Minute Dance After a Golden Goal in the Master League (short) 2003

Kalkitos (short) 2002

Trinta e Um (short) 2002

Inventário de Natal (short) 2000

Entretanto (short) 1999

» O filho mais velho é, naturalmente, o mais experiente e, porventura, o mais atinado, aquele que tem a maior percepção da sua grande capacidade artística e o que a desenvolve em várias frentes, sendo já uma inspiração para outros realizadores da geração seguinte. Mas isto não quer dizer que Gomes seja menos louco ou inconformado que os outros, a família é a mesma. Quer apenas dizer que sabe usar os recursos de forma mais consciente.

O cinema de Miguel Gomes vive na originalidade da dicotomia, que se vai transformando à medida das histórias que quer contar. Na sua primeira longa-metragem, *A Cara Que Mereces*, por exemplo, sentiu necessidade de contar duas coisas diferentes, para nos fazer crer na sua lição, no seu estudo sobre um conjunto muito particular de pessoas; o mesmo em *Aquele Querido Mês de Agosto* e *Tabu*, duas partes intensas, diferentes, complementares. Mas, já antes, no seu universo da curta-metragem, se pressente tudo isto. Desde o seu primeiro *Entretanto*, uma história de Verão com adolescentes, música, futebol e piscinas, passando por *Inventário de Natal*, onde se faz uma radiografia muito certa do universo familiar em vésperas de Natal, ou ainda no universo fantasioso de trovadores e São Francisco de Assis desfalecido em *Cântico das Criaturas*, que percebemos que este trovador toca diversas guitarras e todas com dedilhados bem treinados.

Estes adultos que teimam em não aceitar a idade que têm, sejam 10, 20, 30 ou 40 anos, e que não querem crescer, constituem aqui tema para toda uma vida. Contudo, Gomes cresceu e muito, conseguindo com *Tabu* e a trilogia *As Mil e Uma Noites* entrar num círculo que poucos podem alcançar. As suas histórias passaram a ser ainda mais universais, dentro das suas particularidades. Assim, chegou a muito mais pessoas e criou legiões de fãs.

Tal como antes, o seu universo na curta-metragem já criara escola. Miguel Gomes, que se licenciou pela Escola Superior de

» The eldest son is, of course, the most experienced and, perhaps, the wisest. The one who has the greatest awareness of his great artistic capacity and who develops it in various ways, already being an inspiration for other directors of the next generation. But this does not mean that Gomes is less mad or nonconformist than the rest, the family is the same. It means only that he knows how to make use of the resources in a more conscious way.

Miguel Gomes's films live in the originality of dichotomy, which transforms itself according to the stories he wants to tell. In his first long film, *A Cara Que Mereces*, for example, he felt the need to recount two different things, to make us believe in his lesson, in his study of a very particular group of people. The same is true of *Aquele Querido Mês de Agosto* and *Tabu* - two parts, intense, different, and complementary. But even before, in the world of the short film, one feels all this. Since his first film, *Entretanto*, a summer story of adolescents, music, football and swimming pools, and then *Inventário de Natal*, in which he makes a precise radiographic analysis of the familiar atmosphere of a Christmas Eve, or the fantastic world of the troubadours and a swooning St Francis of Assisi, in *Cântico das Criaturas*, we have understood that this troubadour plays different guitars and all of them with well-trained fingers.

These adults who insist on not accepting their age, be they 10, 20, 30 or 40, and do not want to grow up, this is a theme for a lifetime. However, Gomes grew up a great deal, managing, with *Tabu* and the *Thousand and One Nights* trilogy, to gain access to a circle to which few can aspire. His stories became even more universal, within their particularities. And he thereby reached many more people and created legions of fans.

As before, his world of short films had already created a school. Miguel Gomes, who graduated from the Lisbon Theatre and Film School, has been invited to lecture at various international film schools, from HEAD (where

Teatro e Cinema, tem sido convidado para leccionar em diversas escolas internacionais de cinema, da HEAD (onde foi professor de Sérgio da Costa, Maya Kosa e Basil da Cunha) à Le Fresnoy, onde desenvolveu o projecto *Redemption*. A propósito do filme, diz o realizador: “Quis que fosse intimista, quase confessional, composto exclusivamente por imagens de arquivo, muitas delas em Super 8 e, portanto, com uma dimensão privada, anónima, unipessoal... Ao mesmo tempo, quis que fosse o oposto do que acabei de dizer” – a célebre dicotomia da verdade! E o filme é isto mesmo. A partir de imagens de arquivo, que poderiam ser dos retratados reais, vemos quatro vidas em perspectiva.

Cada um destes cidadãos, um português, um francês, uma alemã e um italiano (cada um numa fase diferente da vida), conta factos. Suspeitamos que sabemos quem são porque o realizador pergunta quando é que estas pessoas se redimem. E contará a história o seu fim? O filme apenas se demora o tempo necessário ao relato de cada um. São importantes as datas, os lugares e os factos. O rapazinho de bochechas rosadas, no meio de um estábulo, assiste ao início de uma vida com os olhos esbugalhados. É-lhe dada humanidade e também se presente estupidéz. Escreve aos pais que estão em Angola sobre a sua vida numa aldeia do Norte de Portugal. A sua relação com o progresso e com a novidade é de desconfiança, a sua tolerância para com o seu semelhante é mínima, a sua postura é de arrogância. Estamos em 1975. “Que bom que era antes”, pensa. “Portugal é muito triste e vai ser sempre assim.”

O que vemos a seguir são imagens de Milão, provavelmente no final de uma guerra. Um homem velho recorda o seu primeiro amor, Alessandra, e como ela se foi embora com os seus pais fascistas. Um rapaz e uma rapariga voam numa vassoura por entre imagens de libertação da guerra, o amor vence tudo menos a alma amargurada de um ser arrependido, mas redimido? Não. Dois miúdos fumam agora cigarros, o ambiente é outro, outro lugar, à beira-mar, parece. Um homem fala para

he taught Sérgio da Costa, Maya Kosa and Basil da Cunha) to Le Fresnoy, where he developed this project, *Redemption*. About this film the director says, “I wanted it to be intimate, almost confessional, made up exclusively of archival images, many of them in super-8 and thus with a private dimension, anonymous, relating to a single person... And, at the same time, I wanted it to be the opposite of what I’ve just said” – the famous dichotomy of truth! And the film is precisely that. Through the archival images, which could really be of those portrayed, we see four lives in perspective.

Each of these citizens, a Portuguese, a Frenchman, a German and an Italian (each of them in a different phase of life), recounts facts. We suspect that we know who they are, because they are there, because the director asks when it is that these people will redeem themselves. And he will tell the story to its end, and the film only lasts the time necessary for the tale of each one. Dates, places and facts are important. The little boy with pink cheeks, in the middle of a stable, watches the beginning of a life with his eyes bulging. He is given humanity, and one also has a presentiment of stupidity. He writes to his parents who are in Angola about his life in a village in the north of Portugal. His relationship with progress and novelty is one of mistrust, his tolerance for his peers minimal, his position one of arrogance. We are in 1975; “How good it was before,” he thinks.

“Portugal is very sad and will always be so.” What we see next are images of Milan, at the end of a war, probably. An old man recalls his first love, Alessandra, and how she left, with her fascist parents. A boy and a girl fly on a broom between images of liberation from war; does love conquer everything but the embittered soul of a penitent but redeemed man? No. Two kids now smoke cigarettes, the atmosphere is different, another place, near the sea, it seems. A man is talking to his little daughter, the language is French. This man is in denial, he speaks to her of future proofs

a sua filha pequena, a língua é a francesa. Este homem encontra-se em negação, fala-lhe das futuras provas do seu amor: poder, conhecimentos, amiguismos. A sua voz está cansada, o homem da imagem também está porque se transporta num trenó, claramente em esforço. “Na realidade, não tenho nem cor, nem animal preferido”, constata. Tudo se move.

Estamos agora, em Leipzig, num casamento, uma mulher fala sobre o dia mais feliz da sua vida. “Toda a gente importante veio ao casamento. O partido fez-se representar ao mais alto nível.” No entanto, ela está amaldiçoada com Wagner, que não lhe sai da cabeça, *Parsifal* por certo. Mas o estigma é tal que ela tem medo que lhe seja pedido o divórcio só por esta causa. Um *mal-à-laise* constante. “Se o fascista do Wagner não se cala já, ainda sou acusada de traição à revolução socialista”, pensa. A celebração continua, mas a culpa já está lá instalada. Só e sem saída, Wagner complica, não resolve. No final, temos a certeza da dimensão dos que não se conseguem redimir e temos a certeza de que sabemos quem são.

Miguel Valverde

of his love: power, knowledge, friendships. His voice is tired; as is the man in the picture because he is travelling in a sled, with evident effort. “In reality I don’t have a favourite colour or animal,” he declares. Everything moves.

We are now in Leipzig, at a wedding; a woman speaks about the happiest day of her life. “All the important people came to the wedding. The party was represented at the highest level.” But she is cursed by Wagner, who will not leave her head, *Parsifal* for sure. But such is the stigma that she is afraid that she will be asked for a divorce on these grounds alone. She is constantly ill at ease. “If that fascist Wagner does not shut up now, I may be accused of betraying the socialist revolution,” she thinks. The celebration continues, but guilt has already set in. Alone and with no way out, Wagner merely complicates things, he does not solve them. At the end, we are certain of the dimensions of those who cannot be redeemed, and we are certain that we know who they are.

Miguel Valverde

QUARTO ANDAMENTO: DEBATE

Miguel Valverde (Curador)
Ricardo Vieira Lisboa (Crítico)
Patrick Mendes (Realizador)
Natxo Checa (Produtor)

Miguel Valverde: Patrick, os teus filmes não parecem de agora, feitos neste tempo, não parecem feitos ao sabor de nenhuma moda, de nenhuma corrente, de nada que possamos reconhecer de imediato entre aquilo que é feito atualmente. Há uma espécie de máquinas malucas, umas fábricas futuristas, mas, ao mesmo tempo, tens um lado muito artesanal nesses filmes, matéria palpável. Não é muito comum fazer-se este tipo de cinema. Como é que isto começou? Porque começou desta forma? Porquê estas opções recorrentes?

Patrick Mendes: Quero agradecer à Fundação Gulbenkian ter cofinanciado o filme *Os Sonâmbulos* e proporcionado a sua exibição. É importante referir isto. E também agradecer a O Som e Fúria a sua parte na viabilização do filme. Respondendo à questão sobre quando comecei a fazer filmes, foi com duas pessoas – uma formada em artes plásticas, e que se dedica mais a essa vertente, e a outra, mais ligada à vertente operária, trabalha muito com pedra, principalmente para escultores. O escultor dá o gesso e, depois, elas passam essa peça para a pedra. Tudo começou com uma interação com estas duas pessoas, para tentar englobar as artes plásticas no cinema.

Creio que o grande problema do cinema realista era ser demasiado aborrecido e todo igual e achar que, dessa forma, poderia ganhar pelo menos uma riqueza estética na parte visual e do som, uma vez que todo ele é trabalhado depois em pós-produção, acaba por fazer a mesma coisa desse lado.

Então, a ideia de construir máquinas veio do facto de vivermos numa época em que elas estão presentes em todo o lado e não conseguirmos viver sem elas. Quando comecei a introduzi-las

FOURTH MOVEMENT: DEBATE

Miguel Valverde (Curator)
Ricardo Vieira Lisboa (Critic)
Patrick Mendes (Director)
Natxo Checa (Producer)

Miguel Valverde: Patrick, your films don't seem to be from now, made at this point in time, they don't seem to be made according to any fashion, any trend, anything that we can immediately recognize from what is made now. There are these mad machines, futurist factories, and at the same time you have a very craftsman-like approach to these films, things seem to be palpable and it's not very common to make this kind of film. How did it begin? Why did it begin in this way? Why these recurring choices?

Patrick Mendes: In the first place, I would like to thank the Gulbenkian Foundation for having co-financed this film *Sleepwalkers* and for having provided the opportunity to show it. It's important to mention this. As for the question, when I began to make films, it was with another two people – one trained in the plastic arts, who certainly works more in that area, and another more connected to the practical side, but who works a great deal with stone, especially for sculptors. The sculptor would provide the plaster and they would work on it afterwards in stone. It began with an interaction between these two, in order to include the plastic arts in cinema.

I think the biggest problem with realist cinema, at least for me, is that it was too boring and too similar, and I thought that in this way it could at least acquire an aesthetic richness visually, and the sound, since it is completely reworked in post-production, works out the same.

So the idea of building machines is that we live in a time when machines are present everywhere, and we cannot live without them. When I began to introduce them into films, it was a question of trying to create a kind

nos filmes, tentei criar uma espécie de realidade paralela, ou seja, largar um pouco o lado realista para podermos ir um pouco mais para lá da metáfora. O Super 8, enquanto janela, enquanto formato, já ajuda a fazer essa transposição para o outro mundo, e eu achava que a construção ou subversão de máquinas já existentes para uma outra finalidade ajudaria, de certa forma, a entrar num outro universo. Foi essa a minha premissa.

Depois de termos feito o primeiro filme e de eu ter ficado muito contente com os resultados desta parceria, acabámos por continuar a investir nessa ideia, procurando elementos diferentes, ou seja, em alguns casos, trabalhando mais o vento, noutros a água, noutros o fogo, englobando isto de uma forma quase alquímica noutros filmes.

Ricardo Vieira Lisboa: Tu escreves tudo isto que vemos, ou são ideias que te ocorrem à medida que vais trabalhando?

Patrick Mendes: Na maior parte dos filmes, primeiro descubro os locais. Por exemplo, num dos filmes havia umas carruagens abandonadas no meio de um terreno. Eu achava aquele sítio incrível. Depois de o descobrir, andei a tentar escrever uma história que se passasse nesse local, e só depois é que, eventualmente, lá iria filmar. Temos, no entanto, sempre tudo escrito e planificado, com *storyboards*, uma vez que o filme com Super 8 é um meio caro e, para ser pago do nosso próprio bolso, é preciso ter uma especial atenção quando se filma dessa forma. É preciso ter mais a certeza de que os resultados estão controlados. Se entrarmos numa de disparatar, em que não pensamos em nada e vamos para as filmagens e, depois, logo se vê, isso trará consequências muito mais graves para o filme, se calhar vai fragilizá-lo muito mais. A minha maneira de trabalhar é muito controlada porque não tenho a possibilidade de o fazer de outra forma.

Ricardo Vieira Lisboa: Há um lado muito evidente nos teus filmes que é trabalhares no cinema de género, de terror, ficção científica, e os títulos de alguns dos teus filmes fazem

of parallel reality, in other words, to let go of realism a little so that we could go a bit further beyond metaphor. Super 8, as a window, as a format, already helps take this move to another world, and I thought that the construction and subversion of machines already extant for some other purpose would help, in some way, to enter into another universe. This was the premise that led to this.

After we'd made the first film, making me very happy with the results of this partnership, we ended up continuing to invest in it, searching for different elements, that is, in some working more with wind, in others water, in others fire, and bringing this all together in an almost alchemical way in other films.

Ricardo Vieira Lisboa: Do you write all the things we see, or are they ideas that come to you as you work?

Patrick Mendes: In most films, first of all I find the locations. For example, in one of the films there were some abandoned carriages in the middle of some land. I found the place incredible. After discovering it, I tried to write a story that could have taken place there, and only afterwards would I possibly go and film there. But everything is written and planned, with storyboards, since Super 8 is an expensive medium, and if we have to pay for it ourselves we have to be particularly careful when we want to film in this way. You need to have more certainty of being able to control the results. If we do it stupidly and don't think about anything and think we'll sort it out later, it will have serious consequences for the film, and perhaps make it much weaker. This is my own way of working because I do not have the possibility of doing it in any other way.

Ricardo Vieira Lisboa: There is something very apparent in your films, which is your work with genre cinema, terror, science fiction, and the titles of some of your films make direct reference to the work of Lucio Fulci. Your first film, *Stendhal Syndrome*, has the title of Dario Argento's film.

referência direta a trabalhos do Lucio Fulci. O teu primeiro filme, *Síndrome de Stendhal*, foi buscar o título a um dos filmes do Dario Argento.

Patrick Mendes: Tem esse título para conseguir “aldrabar” algumas pessoas. Foi assim: uma produtora chamada Jumpcut queria que produzíssemos filmes, que fizéssemos uma curta-metragem. Eu já tinha uma ideia daquilo que queria filmar, mas eles queriam que houvesse algo em comum entre os filmes, uma relação entre os filmes todos, nem que fosse, por exemplo, uma doença, e eu disse: “Ok, pode ser a síndrome de Stendhal», porque achei que era um tema bastante abstrato, que depois me permitiria filmar da forma que me interessasse. Assim, percebo a relação com o Argento.

Ricardo Vieira Lisboa: Qual a tua relação com o cinema de género, também de terror, uma vez que os teus filmes têm sido apresentados em festivais de cinema de género?

Patrick Mendes: Desde miúdo que tenho interessado muito por esse tipo de cinema, com o Carpenter, o início do Cronenberg, o Wes Craven. Tive uma grande ligação ao cinema de terror, mas não é estando a pensar no género que faço as coisas. Tento levar o meu trabalho sempre para um lado mais onírico. Acho que as coisas, às vezes, se misturam, porque acabam por criar ambientes muito densos e, depois, caem dentro desse género. Não é propriamente aquilo que eu procuro com os filmes, mas de facto sempre tive um grande interesse por todas essas temáticas, quer no que se refere ao cinema de terror, quer no que respeita ao cinema de ficção científica.

Ricardo Vieira Lisboa: Sempre que vejo um filme teu, vem-me à ideia a câmara Super 8, muito movimentada; no entanto, todos os teus filmes são planos estáticos, às vezes com uma panorâmica muito lenta, quase sempre planos fixos. É para contrariar a “Movi” que trazes contigo?

Patrick Mendes: Eu não tenho interesse nenhum em filmar à mão, seja em Super 8,

Patrick Mendes: It has that title because I made it in order to put one over on some people. It was like this: there was a production company called Jumpcut which wanted us to produce films, a short film. And I said that I already had an idea of what I wanted to film, and they wanted there to be something in common between the films, a relationship between all the films, even if it was, for example, a disease. And I said, “OK, it could be *Stendhal’s Syndrome*”, because I thought this was abstract enough for me afterwards to film in a way that would interest me. Thus, I understand the connection with Argento.

Ricardo Vieira Lisboa: What is your relationship with genre cinema, terror films and so on, given that your films are also shown in festivals of genre cinema?

Patrick Mendes: I have been interested in this kind of cinema since my childhood, Carpenter, the early Cronenberg, Wes Craven. I was really interested in terror films. But I don’t work thinking of that genre. I try to take things to a more dream-like level. Sometimes things get mixed up, because they end up creating such dense atmospheres, and they end up within that genre. It’s not exactly what I am looking for with the films, but it’s true that I have always been very interested in all these themes, both in terror films and science fiction.

Ricardo Vieira Lisboa: Whenever I see one of your films I have the idea of a Super 8 camera in constant motion, and yet all your films are static takes, sometimes with very slow panoramic views, almost always fixed takes. Is this a way of going against the Movi you have with you?

Patrick Mendes: I’m not interested at all in filming by hand, whether in Super 8 or in 35 millimetres. I film very much instinctively. I design things and think about things in the way I see them in my head. I imagine things as being indeed very static. There could be moments when I would like to move about, but, with limited production possibilities, I keep to

seja em 35 milímetros. Eu filmo muito por instinto. Desenho as coisas e penso nas coisas da forma como as vejo na minha cabeça. Imagino as coisas, de facto, muito estáticas. Terá havido momentos em que tive vontade de fazer *travellings*; no entanto, não havendo condições de produção, acabo por me limitar ao tripé. A câmara à mão não me interessa como linguagem.

Paolo Moretti: Quero felicitar o Miguel Valverde pelo programa, muito sólido e muito coerente, dado que os três filmes têm uma relação muito ambivalente com a realidade e com o tempo, com as suas épocas. Passam-se todos eles no passado e também no futuro. Estamos perante um passado que também é futuro distópico, no filme do Miguel Gomes e também no filme do Gabriel Abrantes. No do Miguel, estamos completamente perdidos, de uma forma criativa, numa ambivalência, numa ambiguidade – uma característica que encontramos muito no seu cinema, mas sobretudo no do Gabriel.

São filmes que fazem sorrir os espectadores, mas que também fazem pensar muito profundamente, são muito melancólicos, completamente malucos. É uma ideia que aparece muito no cinema português e, sobretudo, no destes dois artistas. Perguntava--lhes de onde sai essa ambivalência, de estar a brincar com os tempos e também com a história desta forma. Perguntava, pois, ao Miguel, ao Ricardo e ao Natxo se têm uma resposta para isso.

Natxo Checa: Essa questão do tempo foi uma coisa que tu viste aqui, nestes três autores, mas faz parte deste programa específico, não é algo transversal ao cinema português. Até porque, no caso do Gabriel, há coisas que são mais notórias, por exemplo um “cinismo” que cruza todo este tempo ambivalente. Essa questão do tempo está patente neste programa e não é uma espécie de portugalidade.

Paolo Moretti: Estou a pensar no *Tabu*, do Miguel, estou a pensar no *Palácios de Pena*, do Gabriel.

the tripod. But the hand-held camera does not interest me as a language.

Paolo Moretti: I would like to congratulate Miguel Valverde for the programme, very solid and very consistent, given that the three films have a very ambivalent relationship with reality and with time, with the period. They are in the past and also in the future, all of them. We see a past which is also a dystopian future, in the film by Miguel Gomes and also the in film by Gabriel Abrantes. In Miguel’s we are completely lost, in a creative way, and this ambivalence, this ambiguity in emotional terms, is something that we find very often in Miguel’s films but especially in Gabriel’s.

They are films that make the viewers smile but also think very deeply, they are very melancholic, totally mad. It’s an idea that appears very often in Portuguese films, by these two artists especially. I’d like to ask them where this ambivalence comes from, this playing with time and also with history in this way? I’d also ask Miguel, Ricardo and Natxo if they have a response to this.

Natxo Checa: This business of time is something that you saw here, in these three film makers, but I think it is part of this particular programme, and not something common to all Portuguese cinema. Because, in the case of Gabriel, there are things that are even more noteworthy, for example, a “cynicism” which runs throughout this ambivalent time. This question of time is something that’s part of this programme and is not something specifically Portuguese.

Paolo Moretti: I’m thinking of Miguel’s *Tabu*, I’m thinking of Gabriel’s *Palácios de Pena*.

Miguel Valverde: The music *Sons of the Silent Age* strongly suggested to me the idea of looking into the past to find something to bring to the present, and when I watch these films by Patrick, and this one in particular, I recall Pedro Hestnes very much, and his facial expressions.

Miguel Valverde: A música *Sons of the Silent Age* evocava-me muito uma ideia de ir buscar ao passado alguma coisa, para a transportar para o presente; quando vejo os filmes do Patrick, e este especificamente, lembro-me muito do próprio Pedro Hestnes e das caras do Pedro.

Naxto Checa: Seria ele o ator, se estivesse vivo.

Miguel Valverde: Era a pergunta que te ia fazer a seguir. Achava, às tantas, que o filme era uma brincadeira encartada por um filme a preto e branco. Estava pensar: “Se o Patrick tivesse os meios técnicos, as máquinas, etc., se calhar ele poderia ser um destes autores, como o Lang, no tempo do cinema mudo. Aquela expressão é uma expressão do tempo do mudo... E a maneira como ele se mexe... é o próprio cinema mudo.”

Em relação ao último filme [*Redemption*, de Miguel Gomes], gostaria de perguntar se, quando estas figuras desaparecerem do mundo da política nacional e internacional, o filme continua atual. Fala realmente de um mundo que vamos ter daqui a vinte ou trinta anos, porque essas coisas também se repetem. Lembrei-me muito, quando estava a ver este filme, daquele que o Jay Rosenblatt fez sobre os ditadores – o Estaline, o Mao, o Franco, o Mussolini e o Hitler. Nós, aí, reconhecemos de imediato as figuras. São histórias baseadas nas notas que Rosenblatt tirou sobre estes ditadores.

Aqui, há um trabalho diferente, é um trabalho de imaginação, um trabalho de pensar o que poderia ser e, nesse sentido, acho-o muito mais aberto. O outro fica como uma coisa mais estática no tempo, enquanto neste filme se pode estar a falar, e a nota fica lá, mas, no futuro, é menos importante saber quem é a Angela Merkel, que considerações são estas sobre a família, as relações entre a política e a vida, sobre os comentários que Passos Coelho faz sobre aquilo que supostamente poderá ser aquilo que pensa. Acho que o cinema português tem muito esta capacidade de viajar no tempo. Acho que os realizadores têm uma capacidade

Naxto Checa: He would have been the actor, if he were still alive.

Miguel Valverde: That would be my next question. I thought perhaps that the film was a joke inserted into a black-and-white film. I was thinking, “If Patrick had had the technical means, the machines and so on, perhaps he would have been someone like Lang, during the period of silent films. That expression is something from the time of silent films... It is the way it moves... it really is silent cinema”.

As to the last film, *Redemption* by Miguel Gomes, I'd like to ask, when these people disappear from the world of national and international politics, if this is still the case. It really speaks of a world that we'll have in twenty or thirty years' time, because these things also repeat themselves. I was very much reminded, while watching this film, of the film that Jay Rosenblatt made about dictators, Stalin, Mao, Franco, Mussolini and Hitler. There you recognize the people immediately. They are stories based on the notes Rosenblatt took concerning these dictators.

Here it's a different kind of work, a work of the imagination, thinking about what might be and, in this sense, I find it much more open. The other film is far more static in time, while in this, one might be talking, and it's significant, but in the future it's less important to know who Angela Merkel is, what kinds of consideration these are about the family, the relations between politics and life, about the comments Passos Coelho makes about what is supposedly what he thinks. I think that Portuguese cinema has this great capacity of travelling in time. I think that there's an ability to leave a timeless mark – films may take place in the past and go towards the future, and mean something that makes sense both before and afterwards.

Patrick Mendes: Well, I don't really know what I can say about myself. When I make films, I can never think much about a period. In fact, I endeavour to make the clothes and other

de deixar uma marca intemporal – os filmes podem acontecer no passado, irem para o futuro e quererem dizer uma coisa que faz sentido tanto antes como depois.

Patrick Mendes: Em relação a mim, não sei o que dizer. Quando faço os filmes, nunca consigo pensar muito num tempo. Aliás, tento que tenham roupas e elementos que sejam anacrónicos para perderem essa ligação temporal. O que me interessa mais é construir uma espécie de universo paralelo, uma espécie de inferno ou coisa assim ou, pelo menos, retratar a realidade sem filtros.

Quando fiz este filme, a minha ideia foi exatamente essa: tentar mostrar uma sociedade completamente decadente, onde o lado humanista desaparecera por completo de uma sociedade autocentrada, em que a vida humana perdera valores. E esta ideia surgiu-me, entre outras, de uma notícia que li, na altura em que rebentou a crise económica, que falava da venda de comida fora de prazo a pessoas de classes mais baixas, a preços mais baixos. Isto mostra o estado a que chegámos. Acho que é de ter vergonha desta sociedade chamada de Primeiro Mundo.

Ricardo Vieira Lisboa: Duas perguntas, uma para cada um: o Miguel estava a dizer que tinha selecionado o filme a preto e branco e parecia um filme mudo. Patrick, lembro-me de ter lido uma entrevista tua, há uns anos, na qual dizias que um dos teus cineastas preferidos era o Reinaldo Ferreira, e o Reinaldo Ferreira é um cineasta do cinema mudo português. Sentes essa afinidade com ele também pelos filmes que fazes ou é simplesmente um acaso?

Natxo, a questão para ti prende-se com o filme *Ennui, Ennui*, o qual marca uma viragem de temáticas e mesmo de estética. As produções digitais passam a ter muitos efeitos, efeitos digitais, passam a ter personagens que são virtuais, drones, inteligência artificial ou robôs que voam. Sentes que houve um momento de viragem ou, para ti, foi uma coisa orgânica que aconteceu?

things anachronistic, so they do not have this temporal connection. What interests me much more is to build a kind of parallel universe, a kind of hell or something, or at least to portray reality without filters.

That was precisely my idea when I made this film: to show a completely decadent society, in which humanism has completely disappeared, in which society is self-centred, in which human life has lost its values. This came to me, amongst other ideas, from a news item I read, when the economic crisis was beginning, which spoke of people suddenly beginning to sell food past its sell-by date to the lower classes, at lower prices. This shows the pass we have come to. I think we should be ashamed of this so-called first-world society.

Ricardo Vieira Lisboa: Two questions, one for each: Miguel was saying that he had selected a black-and-white film and it was like a silent film. Patrick, I remember reading an interview with you some years ago, in which you said that one of your favourite film makers was Reinaldo Ferreira, and he is a maker of silent films in Portugal. Do you feel this affinity with him in the films you make, or is it simply chance?

For Natxo, the question has to do with the way I feel that the film *Ennui, Ennui* marks a change in themes and even aesthetics. Digital productions came to have many effects, digital effects, they came to have virtual characters, drones, artificial intelligence and even a flying robot. Do you feel that there was a moment of change for you, or was it something organic that happened?

Patrick Mendes: I have always liked silent films; Méliès is one of my favourite directors; Charlie Bowers, whom I only discovered about ten years ago, is an amazing director, who helped me feel certain about what I wanted to do as a film maker. Reinaldo Ferreira I discovered when I was studying at the Conservatory. We had some classes with a teacher called José de Matos-Cruz, who worked for the Cinemateca and showed us Portuguese

Patrick Mendes: Sempre gostei do cinema mudo; o Méliès é um dos meus realizadores favoritos; o Charley Bowers, que só descobri há cerca de dez anos, é um realizador incrível, que me ajudou a ter certezas acerca daquilo que quero fazer como cineasta. O Reinaldo Ferreira, descobri-o quando estava no Conservatório a estudar. Tínhamos umas aulas com um professor chamado José de Matos-Cruz, que era da Cinemateca, que nos mostrou o cinema mudo português. Quando vi *O Táxi n.º 9297*, fiquei chocado com o nível de qualidade do cinema português numa altura em que, praticamente, não havia nada. Fiquei completamente obcecado pelo cinema do Reinaldo Ferreira e fiquei para ver tudo o resto, que realmente não é muito, e que, aparentemente, a Cinemateca vai editar em DVD. Fico contente com isso. Penso que toda a gente deve ter acesso aos filmes dele, mas acima de tudo foi um fulano que deve ter abalado a coisa, sobretudo aqui em Portugal, quando apareceu com aquilo: chutos de morfina e travestis.

Basicamente, fomos os pioneiros, éramos anticonservadores, antes de Salazar chegar e estragar tudo. Estes filmes aparecem em 1926--1927, saem com o Estado Novo já instalado, só mais tarde é que vem a Censura e os filmes são destruídos, mas, de repente, descobrem-se cópias algures. Penso que são importantes para o património cultural português e acho que deveriam ser mesmo mais vistos.

Natxo Checa: O Gabriel Abrantes sempre gostou de “devassas” nos seus filmes. No *History*, entram grandes planos do telemóvel, no *Palácios de Pena* entram as miúdas com o computador. Todo o aparato que utilizamos hoje em dia na mediação da nossa vida, porque estamos realmente agarrados a esse tipo de máquina, ele incorporou-o sempre como fazendo parte da visualidade e da narrativa como uma coisa normal.

No *Corcunda*, utiliza uma história muito antiga das *Mil e Uma Noites*, que é

silent films. When I saw *Taxi 9297* I was shocked by the level of quality in Portuguese film at a time when there was practically nothing. I became completely obsessed with his films and stayed on to see the rest, which in fact is not much, and which it seems that Cinemateca are going to put out on a DVD. I am pleased about this. I think everyone should have access to his films, but above all he was someone who must have shaken things up, especially here in Portugal, when he came out with this. Morphine shots, transvestites.

Basically, we were the pioneers, we were anti-conservative, before Salazar came along and spoiled everything. These films appeared in 1926/27, already under the Estado Novo, and only afterwards did censorship appear and the films were destroyed, and then suddenly some copies were discovered somewhere. I think they are important for the cultural heritage of Portugal and that they should be viewed more often.

Natxo Checa: Gabriel Abrantes has always liked “intrusions” in his films. In *History*, there are giant shots of a mobile phone, in *Palácios de Pena* the girls come in with a computer. The whole apparatus we use today in the mediation of our life, because we are really attached to these kinds of machines, he incorporates always as part of the visual aspect and of the narrative as something normal.

The Hunchback uses a very old story from the *Thousand and One Nights*, which is essentially the same as you see here. A dead person appears, and nobody wants him.

In the *Thousand and One Nights* he is passed on from the Jew to the Christian, from the Christian to the Muslim and from the Muslim to someone else. Here, there is a kind of business that is absolutely post-capitalist, in the sense that the workers have to function, and in the case of their not functioning a new reality is created in which they can rest, in order to be able to continue to function.

basicamente a que vemos aqui. Aparece um morto e ninguém o quer.

Nas *Mil e Uma Noites*, passa do judeu para o cristão, do cristão para o muçulmano e do muçulmano para não sei quem.

Aqui, é utilizada uma espécie de empresa absolutamente pós-capitalista, no sentido em que os trabalhadores têm de funcionar e, no caso de não estarem a funcionar, vai-se criar uma nova realidade onde eles possam descansar para poderem continuar a funcionar.

Este universo dos *devices* faz, pois, parte como tema, como objeto e como sujeito. Como o Gabriel se mete muitas vezes em projetos altamente complicados, como no caso em que foram filmar para o Amazonas e foram “corridos” por um cacique, eles acabam por ser experimentais, uma vez que a narrativa é construída à medida que se está a fazer o filme. Espero não ter problemas por estar a dizer isto, mas é este o funcionamento de um sistema.

Trabalho com artistas e vejo que há artistas que, quando viajam, não trabalham, e outros que, quando viajam, têm tudo planificado. Está claro que ninguém vai sem nada em mente. Há sempre ideias. Mas em função de vários fatores, são feitos rearranjos, e depois, na montagem, o projeto ainda é refeito, o que eu acho que é de uma grande coragem. Por isso é que saem filmes que têm partes maravilhosas. No caso de ser preciso, ele também faz câmara, 3D, correção de cor, gravação de som e de ator. Se, por um lado, gosta muito do cinema de arte, por outro também gosta dos *transformers*, feitos para o grande público. Di-lo publicamente e não tem nenhum tipo de complexos em o dizer. Faz parte da sua *persona*, trabalha com textos de arte, mas ambiciona fazer filmes para um grande público e tem feito essas tentativas. Aqui, neste filme, tentou trabalhar o humor; no *Ennui, Ennui*, também e ainda mais porque, nos primeiros, não tinha feito isso.

Miguel Valverde: Sinto que há mesmo uma diferença de estética. Há um lado muito

And so, this world of “devices” is there as a theme, as an object and as a subject. As [Gabriel] becomes involved very often in highly complicated projects, as was the case when they went to film in the Amazon and were chased away by a tribal chief, they are in the end experimental, insofar as the narrative is constructed as it is being filmed. I hope it’s not a problem to say this, but it’s really a system functioning.

I work with artists, and I see that there are artists who, when they travel, do not work, and others who, when they travel, have everything planned. Of course, nobody is running on empty. There are always ideas. But depending on various factors, things are readjusted and then, when they are put together, the project is redesigned once again, which I think takes great courage. This is why there are films with marvellous things in them. In the case of Gabriel, he is the man of the forty-three elements. He does 3D and everything. When he goes to post-production he is on fire. He is not the kind of director to operate the camera, but if it’s necessary he’ll operate the camera, 3D, do colour correction, do sound recording and act. If on the one hand he likes art cinema very much, on the other he also likes transformers, which is something made for a wide audience. He says publicly that he has no complex about this. It is part of his persona, which on the one hand works with texts that are absolutely art texts, but on the other wants to make films for a large audience. And he has tried this. Here, in this film, he tried to work with humour; in *Ennui, Ennui* too, and even more so because in the first ones it was not there.

Miguel Valverde: I feel that there is a real difference of aesthetic. There is a very artisan side in all the films from the beginning, and then at a certain point the films become visually very clear.

Natxo Checa: Ten years have passed and the films you can make with ten thousand euros are not the same as those you can make with a hundred thousand euros. We make hour-

artesanal em todos os filmes do início e, a certa altura, os filmes passam a ser muito límpidos visualmente.

Natxo Checa: Passaram dez anos, a tecnologia é outra e os filmes que se fazem com 10 mil euros não são os mesmos que se fazem com 100 mil euros. Nós fazemos filmes de uma hora com 80 mil euros. Muito bons estão esses filmes. A primeira vez em que há um 3D, o Gabriel vê que aquilo funciona, que não é assim tão complicado meter-se nesse âmbito. Ele é um indivíduo *up-to-date* e vê que aquilo lhe dá uma liberdade total na condução da narrativa. Atualmente, esses recursos são utilizados em pleno. Há alguns anos, havia a questão da película e do digital, mas hoje está completamente superada. O normal é filmar em digital. No caso do Gabriel, a assunção desse meio tecnológico é uma coisa perfeitamente natural.

Público: É muito imprecisa a fisicalidade do Cláudio da Silva neste teu filme, como a de muitos outros atores noutros filmes teus. Como não há palavras e tem esta ligação ao cinema primordial e às artes plásticas todas, como é que trabalhas fisicamente com os atores, com o Cláudio, por exemplo? Como os diriges?

Patrick Mendes: Geralmente, acabo por conhecê-los através de projetos de trabalho, a partir dos filmes de outros. Aí, consigo perceber o que eles conseguem fazer e tento estabelecer determinadas aparências físicas que possam funcionar melhor. Eu queria ter dois ciborgues, porque eles já não são pessoas, sabia que um deles tinha de ser um ciborgue mais evoluído, e o outro teria algo de mais obsoleto. A minha ideia era que a fábrica fosse como o realizador que trabalha num filme e, quando a equipa começa a ficar velha, acaba por a despedir para ir buscar uma equipa nova. Isto é o que está por trás de todo este filme. Foi pensado depois de sete meses de desemprego. Pensei no Cláudio como um possível robô obsoleto. E, basicamente, limitei-me a dizer-lhe aquilo que pretendia.

long films with eighty thousand euros. These films are very good. The first time 3D was tried out, Gabriel realized that it worked, that it is not so complicated to get into this. He is an up-to-date person and sees that this gives him total freedom in organizing the narrative. Currently these resources are fully used. There are those who prefer to use film, but it is normal to shot digitally. And here, in Gabriel's case, it's the same thing, but there is the acceptance of this technological means as something perfectly natural.

Member of the audience: Cláudio da Silva's physicality is very imprecise in your film, as is that of many other actors in other films of yours. As there are no words and there is this connection with early film and all the plastic arts, how do you work physically with the actors, to direct them, with Cláudio, for example?

Patrick Mendes: In general, I get to know them through projects I am involved with, from films made by others. In this way I can discover what they are able to do. And I try to establish certain physical appearances that may work better. I wanted to have two cyborgs, because they are already not people, I knew that one of them had to be a more evolved cyborg and the other would have to be somewhat more obsolete. My idea was that the factory would be like a director working on a film and when the team gets old he sacks them and gets a new team. This is what is behind the whole film. This idea came after seven months of unemployment. I thought of Cláudio as a possible obsolete robot. And basically I limited myself just to telling him what I wanted.

The idea was to imagine a world in which people can no longer think, where people are completely deprived of stimuli; external stimuli exist, but they are not enough to create any kind of cerebral stimulation. I wanted him to create a kind of character who was completely absent until the moment when he saw a kind of work of art, and this work of art would create in him an internal conflict and bring the human side back. We didn't even rehearse

A ideia era imaginar um mundo em que as pessoas já não conseguiam pensar, onde as pessoas estavam completamente isentas de estímulos; os estímulos exteriores existiam, só que não chegavam para criar qualquer tipo de estímulo cerebral. A minha ideia era que ele criasse uma personagem que fosse completamente ausente até ao momento em que visse uma espécie de obra de arte, e essa obra de arte é que iria provocar-lhe um conflito interno e trazer-lhe o lado humano de volta. Nós nem sequer ensaiámos isso. Tivemos várias conversas e vi logo que ele seria a pessoa perfeita para o papel. Foi muito rápido a conseguir as coisas. Este filme foi feito em dois dias. O filme ficou em cinco mil euros. Foi um filme feito a correr, com quarenta planos por dia. Nem sei como é que consegui acabá-lo.

Miguel Valverde: O tipo de trabalho que o Patrick faz é difícil de compreender fora do contexto, sobretudo quando se está num concurso de financiamento em que é preciso ler, mas também é preciso perceber o que ele já fez e compreender para além do que está escrito em projeto. Essas coisas, às vezes, não são fáceis. Eu acho que ele devia fazer muitos mais filmes, deveria ser muito mais apoiado. Nós ainda estamos a ver uma pequena parte do potencial que ele tem. Espero que, rapidamente, ele possa vir a fazer outras coisas.

Patrick Mendes: Já que estamos a falar nisso, quero referir que este filme teve o apoio da Fundação Gulbenkian, de facto foi o primeiro e o único filme apoiado, logo à primeira, enquanto no ICA já tentei mais de cinco vezes com cada um dos três projetos diferentes. Tenho um projeto todo escrito e até estava a pensar filmá-lo este ano, mas com o problema de os concursos da Fundação estarem fechados para apoio à criação em cinema... espero que esses concursos voltem a abrir em breve, porque são extremamente importantes em tudo o que tenha a ver com o cinema experimental e o cinema marginal, aquele cinema que o ICA, por cobardia, não apoia. E não tenho vergonha de dizer isto, que o ICA é demasiado cobarde para apoiar.

this. We had a number of conversations and I saw immediately that he would be the perfect person for the role. He was very quick at getting it. This film was made in two days, and cost five thousand euros. It was made in a hurry, with forty scenes a day. I have no idea how I managed to finish it.

Miguel Valverde: The kind of work Patrick does is difficult to understand outside its context, especially when you are applying for funds and it's necessary to read, but also to understand what he has already done and to see beyond what is written in the plan. And these things are sometimes not easy. I think he should be making many more films, receiving much more support. We are still only seeing a little of the potential he has. I hope that he will be doing new things very soon.

Patrick Mendes: Since we are talking about this, I want to mention that this film was supported by the Gulbenkian Foundation; in fact it was the first and only film with such support, and it was immediate. While with the ICA I tried more than five times with each of the three different projects. This year I have a project completely planned and I was even thinking of filming it this year, but with this problem of the Gulbenkian Foundation subsidy applications for film production being closed... I hope they will open again soon, because they are extremely important for everything that has to do with experimental cinema and marginal cinema, the kind of films that the ICA is too cowardly to support. And I am not ashamed to say this, that the ICA is too cowardly to support them.

Paolo Moretti: I would just add that these kinds of films are no longer marginal because they are the films that are most present on the international circuits. I also wanted to mention the importance of the support of the Gulbenkian Foundation, and also talk about 3D, the development of new technology, especially in Gabriel's films. Two of Miguel's films were also funded by Fresnoy. Gabriel was also at Fresnoy. It's one of Fresnoy's most important

Paolo Moretti: Acrescento só que esse cinema já deixou de ser marginal porque é o cinema mais presente nos circuitos internacionais. Saliento também a importância dos apoios da Fundação Gulbenkian e volto ao tema do 3D, ao desenvolvimento das novas tecnologias, sobretudo nos filmes do Gabriel. Dois dos filmes do Miguel também têm o apoio do Fresnoy. O Gabriel também esteve no Fresnoy. É uma das linhas mais importantes do Fresnoy, dos exames que os estudantes têm de fazer, são provas de filmes usando as novas tecnologias, eles têm de trabalhar com esse material. Perguntava, pois, qual foi a influência do Fresnoy na linha artística do Gabriel que estamos a ver aqui?

Natxo Checa: Tanto quanto sei, o Fresnoy são dois anos, o Gabriel fez o primeiro ano, depois foi-se embora e veio filmar para Trás-os-Montes. Aprendeu uma nova cultura de produção no Fresnoy, a escola de elite do novo cinema em França, desde há quinze anos, especializada nos novos *media* e cinema. O Ministério da Cultura francês, com o apoio regional e do município de Tourcoing, montaram esta espécie de escola, vendo ou prevendo que o cinema iria ter uma viragem para o digital. No fundo, ele teve contacto com uma ideia de um cinema pós-produzido onde as novas tecnologias entram em força. O Gabriel, como toda a gente, pode filmar em 16 mm, que é o que ele faz, passar para digital e, em casa, fazer uma pré-montagem, se souber usar o *software*. Senão, vais à Internet, metes-te nos fóruns e, se fores uma pessoa com capacidade, aprendes. É preciso ter um “empurrão”, e acho que o Gabriel teve esse “empurrão”.

Patrick Mendes: Ele arranca, primeiro, pela película...

Natxo Checa: Ele ficou muito triste quando fez, agora, o último filme em digital, que é uma longa-metragem, porque uma coisa é filmar em película, outra é filmar em digital, o que não significa que não se possa digitalizar a película e fazer depois a pós-produção.

elements, the exams the students have to take, they are tests of films using new technology, and they have to work with this material. So I would ask, what influence did Fresnoy have on this artistic line of Gabriel that we see here?

Natxo Checa: As far as I know, Fresnoy is a two-year course, and Gabriel did the first year and then left and went to Trás-os-Montes to film. He learned the way of producing there, because Fresnoy has been the elite school for the new cinema in France for fifteen years, and it is basically a school specializing in the new media and cinema. The Ministry of Culture and a number of departments – I don’t know exactly how it was done – set up a kind of school, realizing or foreseeing that cinema would become digital. Essentially, he encountered the idea that there is a post-produced cinema, in which new technologies are made great use of. Gabriel, like everybody else, can film in 16mm, which is the case, treat it digitally and edit the initial version at home, if he knows how to use the software. If you go to the internet, participate in the forums, and if you are an able person, you learn. What you can’t say is that this is something unattainable. You need to be pushed, and I think Gabriel was.

Patrick Mendes: He starts with film.

Natxo Checa: He was very sad when he made his last film digitally, a long film, because it’s one thing to shoot with film, and another digitally. Which does not mean that you can’t digitize the film and then do post-production.

Patrick Mendes: That is basically what I do. I shoot on film, then I digitize everything, and the rest is post-production.

My greatest problem with working digitally is the time we waste in order to forget that we are watching a film, and to create an empathy with that world. Film seems to be much quicker at creating that. After thirty seconds we are inside it, while with digital we are still outside after five minutes, trying to forget that we are watching something and trying to get into it.

Patrick Mendes: É, basicamente, o que eu faço: filme em película, depois digitalizo, e tudo o resto é pós-produção.

O meu maior problema com o digital é o tempo que perdemos a esquecer que estamos a ver um filme e passarmos a criar empatia com aquele universo. A película parece que é muito mais rápida a criar isso. Ao fim de trinta segundos nós estamos lá dentro, enquanto com o digital ao fim de cinco minutos ainda estamos fora, a tentar esquecer que é um filme que estamos a ver e a tentar entrar dentro daquilo.

Miguel Valverde: Hoje em dia, filma-se com câmaras digitais profissionais que, aparentemente, muitos realizadores dizem que detestam porque a imagem aparece focada em todos os pontos, criando uma sensação *flat*. Depois, em pós-produção, alteram para parecer que foi película. Estas pessoas que se queixam continuam porém, ainda assim, a filmar em digital...

Patrick Mendes: Não devem ter orçamento para filmar em película. Dá-lhes, apesar de tudo, outra liberdade... Eu estou muito limitado pela película. Só posso fazer *takes* de dois minutos porque uso Super 8. O plano-sequência fica muito limitado. Se formos para os 16 mm, já podemos fazer planos-sequência de doze minutos, mas eu não tenho dinheiro para os 16 mm e, por isso, fico pelos dois minutos. A grande vantagem do digital reside em que podemos ter um *take* quase interminável.

Miguel Valverde: Achas que o digital tem ajudado o cinema? Ou esta suposta facilidade de que se pode filmar tudo eternamente, de que se pode tentar todas as possibilidades e, depois, logo se resolve na montagem? Isto não mostra o olho de quem está a realizar e está a olhar para aquilo que quer. Quando se está a filmar em película, tem de se saber o que se quer, ou não há filme.

Patrick Mendes: Não podemos fazer uma lista de coisas e deixar essas coisas definirem o cinema e os autores. Quando, por exemplo,

Miguel Valverde: Professional digital cameras are now being used to film, and many film-makers say they detest them, because the image appears focused at every point, making it feel flat. And then they alter it in post-production to make it seem that it was film. But the people who complain continue to film digitally...

Patrick Mendes: They probably don't have the money to shoot with film. It gives them more freedom, in spite of everything... I am very much attached to this. I can only do two-minute takes (because I use Super 8). The sequence is very limited. If we use 16 mm, we can do sequences of twelve minutes. But I don't have money for 16mm work and so I am limited to two minutes. The great advantage of digital is the fact that we can have an almost interminable take.

Miguel Valverde: Do you think that working digitally has helped film? Or is there a supposed ease with which one can film everything all the time, try out all the possibilities and then solve problems when editing? This doesn't show the eye of whomever is directing and looking at what s/he wants. When you shoot using film you have to know exactly what you want, otherwise there's no film.

Patrick Mendes: We can't make a list of things and then let these things define films and film-makers. When, for example, I filmed *Juventude em Marcha* with Pedro Costa, none of this was around, there was no planning and it took us three years to film it. However, there was money and space for this search, this laboratory, so to speak. I can't do this because of budgetary restrictions. I think anyone who says "we'll sort this out in the editing" must be somewhat incompetent. He's not wanting to deal with things on the spot. Because if there is a problem and you say, "we will see later", there is not much brio in what you're doing. So, I do not see working digitally as a problem; I think it's simply one more medium. It's a bit like painting; there are oil

filmei com o Pedro Costa o *Juventude em Marcha*, não havia nada disto, não havia planificação, e nós levámos três anos a filmar. Contudo, havia dinheiro e espaço para essa procura, esse laboratório, digamos. Eu não consigo fazer isso, devido a contenções orçamentais. Acho que quem diz que depois se resolve na montagem é um bocado incompetente. Não está a querer lidar com as coisas no momento. Porque, se há um problema e “depois logo se vê”, não há muito brio naquilo que se está a fazer. Portanto, eu não vejo o digital como um problema, acho que é apenas mais um meio. É um pouco como na pintura, há pinturas a óleo, há pinturas a aguarela e por aí adiante; é preciso saber trabalhar os meios.

Quando filmo em película e a câmara arranca, há um silêncio que obriga à concentração. A câmara digital não cria a mesma sensação, porque é tudo mais fácil, pode-se dizer “Ok, vamos fazer mais um *take*”. Com o Super 8, não. É preciso dizer: “Vamos ensaiar primeiro”, “Ok, está bom, agora já podemos filmar”.

Miguel Valverde: Como o Natxo disse, o Gabriel só fez o primeiro ano no Fresnoy, e o primeiro ano é aquele em que não se lida com as questões tecnológicas. Só no segundo ano é que tens a obrigação de trabalhar com esse tipo de imagens. É curioso ele ter passado por aquela escola sem ter feito essa aprendizagem, em termos curriculares. Acho que tem muito a ver com o facto, como o Natxo dizia, de ele ter uma grande vontade de estar sempre a experimentar coisas, sobretudo quando elas constituem desafios. Também é interessante haver na sua forma de trabalhar uma “planificação desorganizada” ou, se calhar, uma “organização desplanificada”, porque de facto ele escreve tudo. Tem é a capacidade de reescrever em cima do acontecimento.

Durante uma rotação, os atores filmam num dia e, no dia seguinte, estão a receber textos novos, em que se mudou muita coisa. Parece que o dia não acaba porque as coisas estão sempre a mudar, mas dentro de uma lógica organizada. Isso também é curioso.

paintings and watercolours and so on; you need to know how to work with the medium.

When I shoot with film and the camera starts up, there is a silence that imposes concentration. The digital camera does not create the same feeling, because everything is easier, you can say, “Ok, let’s do another take”, but not in this case. You need to say, “let us rehearse first”; “Ok, that’s good, now we can film”.

Miguel Valverde: As Natxo said, Gabriel only did the first year at Fresnoy, and the first year is the one in which you don’t deal with these technological questions. Only in the second year are you made to work with these kinds of images. It’s curious that his career has developed in spite of his not having undergone this apprenticeship in terms of official learning, because I think it has a lot to do with the fact that (as Natxo was saying) he was always very keen to be constantly trying things out, especially when there is a challenge involved. It’s also odd that in his working method he has a “disorganized planning” or, perhaps, an “unplanned organization”, because he does indeed write everything down. What he does have is the ability to rewrite instantaneously.

And so, while the shooting is going on, the actors for the day receive a new script, with new texts in which many things have changed. It seems that the day never ends because things are always changing, but according to an organized logic. That’s also curious.

A History of Mutual Respect, which even gave the company its name, was another turning point. The first films, the diptych *Olympia* and *Visionary Iraq*, are much closer to the plastic arts. And it was in this film that there was a turning point, an attempt at something different, to experiment with something new. It is surprising because it seems that the innovations never end. Now I am curious about the long film. It’s a digital film.

Natxo Checa: Before these two films you mentioned, at the school Gabriel made four or

A History of Mutual Respect, que até dá nome à produtora, foi outro momento de viragem. Os primeiros filmes, o díptico *Olympia* e *Visionary Iraq*, estão muito mais próximos das artes plásticas. E foi no *Corcunda* que houve uma viragem para tentar outra coisa, para experimentar outra coisa. É surpreendente porque parece que as novidades nunca acabam. Agora, estou curioso em relação à longa-metragem. É um filme em digital.

Natxo Checa: Antes destes dois filmes que mencionaste, na escola o Gabriel fez quatro ou cinco filmes, que até se sustentam e têm alguma piada, filmes de estudante, porque há sempre a possibilidade de realizar um filme, no mínimo, por ano. No Gabriel, em cada filme, há sempre uma espécie de *improvement*. A outra diferença foi a sua experiência a filmar adolescentes. Em todos os filmes, há várias coisas novas que são instauradas dentro de várias metodologias, tanto técnicas como narrativas.

Miguel Valverde: O *Liberdade* tem aquela cena que parece filmada de um helicóptero. Para uma produção *low budget* como aquela, isto é uma coisa incrível.

Natxo Checa: A verdade é que houve uma época em que as impossibilidades eram possíveis. Por exemplo, *A History of Mutual Respect*. Eu estava absolutamente farto de tudo. Já tinha combinado com o Gabriel fazer qualquer coisa e ele disse: “Estou aqui, em Brasília, o Daniel Schmidt vem amanhã, queres vir?” Foi dentro deste espírito de liberdade, e não havia nada escrito. Quanto ao *Liberdade*, o Gabriel e o Benjamin estavam num *workshop* na Holanda e estavam a filmar *O Homem das Flores*, uma espécie de filme falhado, e estavam com a ideia de filmar uma comunidade chinesa na Bélgica. Eu disse: “Comunidade chinesa? Em Angola, tenho um contacto.” Quinze dias depois, estávamos em Angola com um senhor de lá, que nos deu dinheiro para fazermos o filme, e mais meia dúzia de amigos para ajudarem. Os filmes foram feitos assim: “É preciso ter agora aqui uma pessoa de 400

five films, which still hold their own, they're quite fun. They are student films, and there is always the possibility of making one film, at least, per year. In each film by Gabriel there is a kind of improvement. The other difference was this experience of filming adolescents. In all the films there are several new things which begin within different methodologies, whether technical or narrative.

Miguel Valverde: *Liberdade* has that scene that seems to have been filmed from a helicopter. For a low-budget production like that, it's amazing.

Natxo Checa: The truth is that there was a time when the impossible was possible. For example, *A History of Mutual Respect*. I was absolutely fed up with everything. I had already agreed with Gabriel that we would do something, and he said, “I'm here, in Brasilia. Daniel Schmidt is coming tomorrow – do you want to come?” It was in that spirit of total freedom, and nothing was written down. As for *Liberdade*, Gabriel and Benjamin were in a workshop in Holland and were filming *O Homem das Flores*, a kind of failed film, and they had the idea of filming a Chinese community in Belgium. And I said, “Chinese community? I have a contact in Angola”. A fortnight later we were in Angola with a gentleman from there who gave us the money to make the film, and another half-dozen friends to help. The films were made like this: “Now we need somebody who weighs 400 kilos.”, “Ok, we'll find him straight away”. For directors who deal with ideas, and who also write, these possibilities are a great advantage, because both Daniel Schmidt and Gabriel know what they want to do. I doubt that Gabriel, in spite of filming digitally, ever said, “We'll deal with that when we edit”.

Miguel Valverde: We've been talking about Gabriel, but this film was made with Ben Rivers. When you look at Rivers's work, it's very serious, it often uses archival images, you feel time passing, and sometimes there is an anthropological element, sometimes a dystopian world... It seems to be the opposite

quilos”, “Ok, arranjamos essa pessoa num instante”. Para os realizadores que lidam com as ideias e que também escrevem, são muito vantajosas estas possibilidades porque tanto o Daniel Schmidt como o Gabriel sabem o que querem fazer. Duvido que o Gabriel, apesar de ter filmado em digital, tenha dito em algum momento “depois, resolve-se na montagem”.

Miguel Valverde: Temos estado a falar do Gabriel, mas este filme é feito com o Ben Rivers. Quando olhas para o cinema do Rivers, é um cinema muito sério, que muitas vezes usa imagens de arquivo, tu sentes o tempo a passar, às vezes há um lado antropológico, outras, um universo distópico... Parece o oposto daquilo que o Gabriel é no cinema, mas há aqui um encontro feliz. O Ben traz o passado para o filme, o Gabriel traz o futuro e eles encontram-se aqui no meio. Aqui, assim, parece uma tosta mista, mas daquelas que ficam bem ligadas.

Paolo Moretti: Também o Gabriel trabalhou com o Benjamin Crotty, com o Daniel Schmidt, e cada um tem o seu universo. São formas de produção e coprodução muito complicadas, mas para o Gabriel parece uma coisa muito natural. Como é que se trabalha assim?

Natxo Checa: O Daniel Schmidt foi a primeira pessoa com quem o Gabriel trabalhou. O Daniel queria ser realizador, o *background* do Gabriel é *visual arts* e, na primeira colaboração, houve uma espécie de ascendência em que um dizia “eu quero ser realizador”, e o outro, “eu sou artista”. Houve um encaixe perfeito, no sentido do entendimento, do que eles veem no cinema, do que querem para o cinema. Foi uma coisa perfeitamente fluida.

Repetiu-se no *Palácios de Pena* e na longa a seguir. No caso do Benjamin Crotty, o seu *background* é artes visuais, é outro tipo de visão do cinema, muito diferente. Há uma espécie de energia, trabalho, capacidade, máquina que o Gabriel traz como uma ideia muito própria do que ele quer. A sua capacidade de trabalho é “over the normal thing”, e ele é generoso nas colaborações, porque não quer meter a mão

of what Gabriel is, in the cinematic sense. But there is also a happy meeting here. Ben brings the past to the film and Gabriel brings the future, and they meet in the middle. Here, then, we have a cheese and ham toastie, one of those in which all the flavours are well mixed.

Paolo Moretti: Gabriel has also worked with Benjamin Crotty, with Daniel Schmidt, and each one has his own world. Production and post-production are therefore very complicated, but for Gabriel it seems very natural. How does one work like that?

Natxo Checa: Daniel Schmidt was the first person with whom Gabriel worked in a duo. Daniel wanted to be a director, Gabriel's background was the visual arts, and in their first collaboration there was a kind of hierarchy in the sense of “I want to be a director” and “I am an artist”. There was a perfect fit in terms of understanding, of what they see in film, of what they want in film. It was completely fluid.

It happened again in *Palácios de Pena* and in the next feature film. In Benjamin Crotty's case, his background is the visual arts, a different kind of vision of film, very different. There's a kind of energy, work, ability, a machine, which Gabriel brings, with a very particular idea of what he wants. His capacity to work goes beyond the normal limits, and he is generous in his collaborations, because he does not want to deal with everything. If there is a collaborator who is more connected with a particular thing, he allows him to carry on. He's essentially a good manager. Ben is a very busy person. In the year we did this, Ben was in Morocco making his own film. He took care of the images, the lenses, the scenes, and Ben had the final word. Of course, they were both always working. The script was very much developed by Gabriel, and he passed it on to Ben, who would send it back for corrections, but it had Gabriel's energy in it, given that Gabriel agreed in the first place to make a film based on a dystopian society. The point is: with the

em tudo. Se há um colaborador que está mais agarrado a uma determinada coisa, ele deixa-o ir para a frente. No fundo, é um bom gestor. O Ben é um tipo superocupado. No ano em que fizemos *O Corcunda*, o Ben estava em Marrocos a filmar a sua própria película. O Gabriel ficou com a parte da imagem, as lentes, os planos, e a última palavra era do Ben. Está claro que eles estiveram sempre a trabalhar os dois. O Gabriel desenvolvia a narrativa, passava-a ao Ben e este mandava a narrativa para trás com correções, mas tinha o “pedal” do Gabriel, que aceitou, *a priori*, fazer um filme radicado numa sociedade distópica. A questão é: com a generosidade de alguém que tem uma capacidade enorme, a coisa vai dar sempre certo.

Paolo Moretti: As outras perguntas eram: como lês o percurso da carreira do Gabriel como produtor? Qual foi a relação com a Fundação Gulbenkian? A Fundação foi o primeiro apoio ou chegou depois de outros? Qual é a importância da Fundação na carreira do Gabriel?

Natxo Checa: Acho que foi o primeiro apoio que pedimos à Fundação Gulbenkian para o Gabriel através da produtora. A *Mutual Respect* foi criada pela Galeria Zé dos Bois. Os responsáveis somos eu e o Gabriel, sendo que o Gabriel é autor e 50% da produtora é dele, que fique claro. Todas as produções foram feitas ou com prémios recebidos no estrangeiro, ou com economias próprias. Portanto, não se pensou este projeto, chamado “*Mutual Respect*”, como uma produtora que iria “sangrar” o ICA ou a Gulbenkian. Quando o Ben Rivers aceitou, nós dissemos: “Temos que pagar alguma coisa ao Rivers.” Não podemos continuar com a nossa alegria, com a câmara às costas, e fazer um filme. Então, pedimos apoio ao ICA. Foi o primeiro apoio do ICA e conseguiu-se fazer. Aliás, vê-se no resultado que tem mais meios.

A Gulbenkian tem importância para o meio cultural em Portugal, sobretudo a partir dos anos 60 e 70. É fulcral. Se a Gulbenkian não existisse, muitos artistas que saíram do país para formação e para trabalhar poderiam tê-lo feito.

generosity of someone who has such a huge capacity, it will always work out well.

Paolo Moretti: The other questions were: how do you view Gabriel’s career as a producer? What was his relationship with the Gulbenkian Foundation, in the sense that they were the first funder, or did this happen later? What is the importance of the Foundation in Gabriel’s career?

Natxo Checa: I think it was the first time we asked for funding from the Gulbenkian Foundation for Gabriel, through the production company. *Mutual Respect* was made by Galeria Zé dos Bois. Gabriel and I are the owners, Gabriel being the author and owning 50% of the company, I should make it clear. All the films were made either with prizes received outside Portugal, or with our own money. So this project, called *Mutual Respect*, was not conceived as something that would drain the ICA or the Gulbenkian Foundation. When Ben Rivers accepted, we said, “We have to pay him something”. We could not continue in our happiness, with the camera on our shoulders, and make a film. So we also asked the ICA for money. It was also our first funding from the ICA, and we managed to do it. In fact, you can see from the final result that greater means were available.

The Gulbenkian Foundation has been important for culture in Portugal, especially from the 1960s and 70s on. It is crucial. If there had been no Gulbenkian Foundation, many artists who went abroad to work and to receive training would not have been able to do so.

PRIMEIRO ANDAMENTO
V-2 Schneider

—

SEGUNDO ANDAMENTO
Neuköln

—

TERCEIRO ANDAMENTO
Heroes

—

FAIXA EXTRA 1
Blackout

—

QUARTO ANDAMENTO
Sons of the silent age

—

QUINTO ANDAMENTO
Abdulmajid

—

SEXTO ANDAMENTO
Sense of doubt

—

FAIXA EXTRA 2
The secret life of Arabia

—

FIRST MOVEMENT
V-2 Schneider

—

SECOND MOVEMENT
Neuköln

—

THIRD MOVEMENT
Heroes

—

BONUS TRACK 1
Blackout

—

FOURTH MOVEMENT
Sons of the silent age

—

FIFTH MOVEMENT
Abdulmajid

—

SIXTH MOVEMENT
Sense of doubt

—

BONUS TRACK 2
The secret life of Arabia

—

Rio Corgo

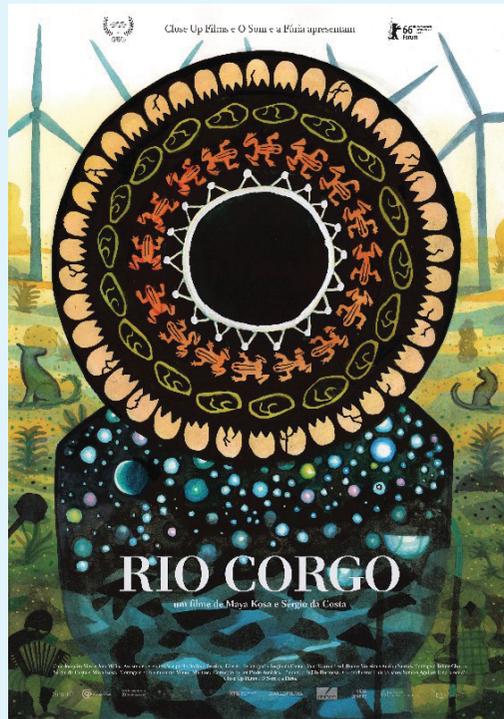
Portugal, 2015, cor, 95 min.

Maya Kosa e Sérgio da Costa

Rio Corgo

Portugal, 2015, colour, 95 min.

Maya Kosa e Sérgio da Costa



MAYA KOSA e SÉRGIO da COSTA Argumento e realização
SÉRGIO da COSTA Diretor de fotografia
RICARDO LEAL, BRUNO MOREIRA e ADRIAN SANTOS Som
TELMO CHURRO, SÉRGIO da COSTA e MAYA KOSA Montagem

CLÁUDIO DA SILVA e ROGÉRIO NUNO COSTA Atores
JOËLLE BERTOSSA Produção

LUÍS URBANO e SANDRO AGUILAR Coprodução
CLOSE UP FILMS (JOËLLE BERTOSSA) Produção

O SOM E A FÚRIA (LUÍS URBANO, SANDRO AGUILAR) Coprodução
Cópia cedida por O Som e a Fúria

APOIOS Apoio à criação em cinema, em 2014, do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE Silva, um velho vagabundo, chega, de trouxa ao ombro, a uma aldeia portuguesa isolada, onde se instala numa casa abandonada. Conhece Ana, com quem cria uma relação de amizade e iniciação. Fascinada por este homem com uma história de vida romanesca, a jovem desliza progressivamente para o universo imaginário dele, povoado de seres sobrenaturais, dos quais a figura principal é a amada e defunta Carolina. Silva sofre, porém, estranhas crises que o levam inevitavelmente para o hospital, onde uma dúzia de mulheres benevolentes entram nele. Conseguirão elas salvá-lo?

MAYA KOSA e SÉRGIO da COSTA Scriptwriters and directors

SÉRGIO da COSTA Director of photography
RICARDO LEAL, BRUNO MOREIRA e ADRIAN SANTOS Sound

TELMO CHURRO, SÉRGIO da COSTA e MAYA KOSA Editing
CLÁUDIO DA SILVA e ROGÉRIO NUNO COSTA Actors
JOËLLE BERTOSSA Production

LUÍS URBANO e SANDRO AGUILAR Coproduction
CLOSE UP FILMS (JOËLLE BERTOSSA) Production

O SOM E A FÚRIA (LUÍS URBANO, SANDRO AGUILAR) Coproduction
Copy provided by O Som e a Fúria

SUPPORT Support for film production, in 2014, from the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture/ Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS Silva, an old tramp, arrives, with a bundle on his shoulder, at an isolated Portuguese village, where he moves into an abandoned house. He meets Ana, with whom he establishes relations of friendship and initiation. Fascinated by this man with a romantic life story, the young girl slips progressively into his imaginary world, populated with supernatural beings, of whom the main figure is the beloved, dead, Carolina. But Silva has strange crises which take him inevitably to hospital, where a dozen benevolent women enter into him. Will they be able to save him?





MAYA KOSA

Nasceu em Genebra, em 1985, de ascendência polaca. Em 2010, obteve o diploma de realizadora, com louvor, na Haute École d'Art et de Design, de Genebra, secção Cinema. Produziu e realizou com Sérgio da Costa *Aux Bains de la Reine*, selecionado e premiado numa série de festivais. *Rio Corgo* é o seu segundo projeto em conjunto.

FILMOGRAFIA

Antão, o Invisível correalização Sérgio da Costa (cm) 2017

Rio Corgo correalização Sérgio da Costa 2015

Aux bains de la reine correalização Sérgio da Costa (cm) 2012

SÉRGIO DA COSTA

Nasceu em Lausanne, em 1984, de ascendência portuguesa. Descobriu a realização durante uma formação de Criação Multimédia. Integrou então a secção de Cinema na Haute École d'Art et de Design, em Genebra. Vários dos seus filmes de escola foram premiados e projetados em festivais internacionais. Em 2010, obteve o seu diploma, com louvor, e produziu e realizou, com Maya Kosa, a curta-metragem premiada *Aux Bains de la Reine*.

FILMOGRAFIA

Antão, o Invisível correalização Maya Kosa (cm) 2017

Rio Corgo correalização Maya Kosa 2015

Aux bains de la reine correalização Maya Kosa (cm) 2012

Snack-bar Aquário (cm) 2010

MAYA KOSA

Born in Geneva in 1985, of Polish descent. In 2010 she obtained her diploma in direction, with honours, at the Haute École d'Art et de Design – Geneva, film section. She produced and directed with Sérgio da Costa *Aux bains de la reine*, selected for, and awarded prizes at, numerous festivals. *Rio Corgo* is their second project together.

FILMOGRAPHY

Antão, o Invisível co-director Sérgio da Costa (short) 2017

Rio Corgo co-director Sérgio da Costa 2015

Aux Bains de la Reine co-director Sérgio da Costa (short) 2012

SÉRGIO DA COSTA

Born in Lausanne in 1984, of Portuguese descent. He discovered directing during a multimedia course. He then went to the film department of the Haute École d'Art et de Design – Geneva. A number of his course films were awarded prizes and shown at international festivals. In 2010 he graduated with honours and produced and directed the prize-winning short film, *Aux bains de la reine*, with Maya Kosa.

FILMOGRAPHY

Antão, o Invisível co-director Maya Kosa (short) 2017

Rio Corgo co-director Maya Kosa 2015

Aux bains de la reine co-director Maya Kosa (short) 2012

Snack-bar Aquário (short) 2010

» Jorge Silva Melo, numa entrevista bastante recente, afirmava que todos os elementos que constituem a narrativa teatral, dramática e cinematográfica não têm existido numa tradição literária portuguesa. Isto é, o realizador e encenador afirmava que as narrativas portuguesas eram pouco ricas em personagens “rotundas”, que o imaginário cultural português estava mais preenchido por figuras *flat* que se diluíam na prosa. Com uma excepção: os retratos. Em particular, os retratos de Columbano Bordalo Pinheiro, só que estes “estão desinseridos de tudo, são fantasmas, são umas aparições, são retratos em que o Columbano está a dizer adeus aos seus amigos, estão quase mortos, são sublimes de despedida”.

Rio Corgo insere-se completamente nesta forma singular do retrato enquanto prática atípica das narrativas portuguesas, sendo também um filme-despedida, um retrato de um fantasma ou de alguém que se encaminha a passos largos para a morte, e esse alguém é o senhor Silva. E quem é este senhor Silva? Diz-nos, a certa altura, que já foi jardineiro, agricultor, barbeiro, trolha, guarda-soleiro, palhaço e mágico, mas a figura que Sérgio da Costa e Maya Kosa nos apresentam é a de um saltimbanco de trouxa às costas que não está muito longe do vaqueiro do Velho Oeste, de lenço ao pescoço, cordão de ouro ao peito, botas de cano alto todas rendilhadas, chapéu (que ora é *sombrero*, ora é cartola), anéis e relógio de bolso com a corrente dourada pendendo (só lhe falta o coldre recheado por uma pistola). É um personagem incomum, e essa estranheza enforma-o na relação com a comunidade transmontana onde pousou as botas por umas semanas.

Em Relvas, uma aldeia do concelho de Arganil, chamam-lhe *Espanhol* (síntese de estrangeiro, de forasteiro) e, embora a dupla de realizadores só demonstre afecto no modo de o olhar, não deixa, no entanto, de sublinhar essa exclusão que tanto é imposta pelos outros, como alimentada pelo próprio (veja-se como se coloca de costas para o televisor quando este

» Jorge Silva Melo, in an interview not so long ago, claimed that all the elements that make up theatrical, dramatic and cinematographic narrative have not existed in the Portuguese literary tradition. That is, the director and stage director affirmed that Portuguese narratives were not well populated with “rounded” people, that the Portuguese cultural imagination was fuller of “flat” figures who were diluted in the prose. With one exception: portraits. In particular, the portraits by Columbano Bordalo Pinheiro, but these “are abstracted from everything, they are ghosts, they are apparitions, they are portraits in which Columbano is saying goodbye to his friends, they are almost dead, they are sublimations of a farewell.”

Rio Corgo is utterly a part of this peculiar form of portrait as an atypical practice of Portuguese narrative, being also a film of farewell, a portrait of a ghost, or of someone who is slowly walking towards death - and this someone is Mr Silva. And who is this Mr Silva? He tells us, at a certain point, that he has been a gardener, a farmer, a barber, a caretaker, an umbrella mender, a clown and a magician, but the figure that Sérgio da Costa and Maya Kosa present to us is a mountebank with a bundle on his back who is not very far from a cowboy from the Old West, with his handkerchief round his neck, a golden chain on his chest, high, decorated boots, his hat (which had been a *sombrero*, and is now a top hat), rings and pocket watch with hanging golden chain (he only lacks the pistol in a holster). He is an unusual character, and this strangeness informs his relations with the Transmontane community where he stays for a few weeks.

In Relvas, a village in the district of Arganil, they call him “the Spaniard” (a synthesis for foreigner, someone from outside) and though the two producers demonstrate only affection in the way they look at him, they still emphasize this exclusion which is as much imposed by others as fed by himself (note how he turns his back on the television

transmite um jogo de futebol). É uma forma de reclusão que faz do senhor Silva um eremita prestidigitador arruinado.

Mas, regressando à pintura, provém de Paulo Rocha a ideia de que se poderia olhar para o cinema português segundo os mesmos padrões que definem a Escola Portuguesa na pintura dos séculos XV e XVI. Do mesmo modo que nessas pinturas as figuras humanas parecem estar sempre em pose, fixas numa imobilidade arquetípica, sobre um fundo negro descaracterizado e com um olhar inacessível, também algum do cinema da escola oliveiriana pode ser visto segundo esse padrão (onde os poucos discípulos poderão ser Rocha, César Monteiro, Botelho e Mário Grilo, entre outros).

Pensando de modo mais lato, *Rio Corgo* integra-se facilmente numa “escola portuguesa”. No entanto, antes de especificar as formas como isso se processa, convém explicitar que a dupla de realizadores é suíça: Sérgio é filho de emigrantes portugueses (sendo a aldeia da sua família não muito distante do sítio onde encontraram o senhor Silva) e Maya é filha de emigrantes polacos. A formação de ambos foi feita na HEAD – Escola Superior de Arte e Design de Genebra, um dos mais reputados estabelecimentos de ensino europeu que centra a sua formação em Cinema nos objectos que trabalham a fronteira entre a ficção e o documentário (por esta escola têm passado figuras maiores do cinema português, enquanto professores, como Gabriel Abrantes, Pedro Costa e Miguel Gomes, tendo este último sido professor dos dois).

É por isso importante firmar e afirmar a “portugalidade” deste seu filme. *Rio Corgo* integra-se de facto nos veios do cinema português (enquanto instituição histórica) e apresenta várias das suas faces. Por um lado, há nele a vontade de conservar um modo de vida e uma certa ideia de tradição à beira do desaparecimento (programa de intenções que vai de António Campos a António Reis – os desenhos que Silva grava nas paredes da sua casa remetem para os

set when a football match is on). A way of reclusion that makes Mr Silva a ruined hermitic prestidigitator.

But returning to painting, from Paulo Rocha comes the idea that one might consider Portuguese film according to the same patterns that define the “Portuguese School” in the painting of the 15th and 16th centuries. And in the same way that in these paintings human figures seem always to be posing, fixed in an archetypal immobility, on a characterless black background and with an inaccessible look, so also some films from the Oliveira school may be seen according to this pattern (in which his few disciples could be Rocha, César Monteiro, Botelho, Mário Grilo, among others).

Thinking more broadly, *Rio Corgo* fits perfectly into a “Portuguese school”. However, before specifying the ways in which this occurs, it would be useful to point out that the two directors are Swiss; Sérgio is the son of Portuguese emigrants (his family’s village being not very far from the place where they found Mr Silva) and Maya is the daughter of Polish emigrants. They both trained at HEAD – the School of Art and Design in Geneva, one of the most renowned establishments in European education, which bases its teaching in film on the objects that work on the boundary between fiction and documentary (major figures in Portuguese film have also taught at this school, such as Gabriel Abrantes, Pedro Costa and Miguel Gomes, the latter having taught this duo of directors).

For that reason, it is important to consolidate and affirm the “Portugueseness” of this film. *Rio Corgo* is really deeply rooted in Portuguese film (as an historical institution) and displays a number of aspects of it. On the one hand there is in it a desire to conserve a way of life and a certain idea of tradition that are about to disappear (an agenda that runs from António Campos to António Reis – the drawings that Silva makes on the walls of his house recall the naïf drawings of *Jaime* – not forgetting Noémia

desenhos *naïf* de Jaime –, passando por Noémia Delgado e tendo, recentemente, o exemplo de Miguel Moraes Cabral); por outro lado, *Rio Corgo* surge na prática contemporânea da docuficção não muito distante da experiência de Miguel Gomes em *Aquele Querido Mês de Agosto* (na sua vertente ruralista).

Mas a primeira longa-metragem de Sérgio da Costa e de Maya Kosa coloca-se também proximamente das epopeias líricas de Pedro Costa, no modo como o retrato (columbânico) do senhor Silva promove um enobrecimento trágico daquela figura. Mas talvez a figura mais influente do cinema português para o filme da dupla seja João César Monteiro. O filme cita-o diretamente, pelo menos, duas vezes: a primeira é a linha de diálogo em que o senhor Silva afirma com veemência “quero que as más-línguas se fodam”, referindo-se à famosa reportagem aquando da estreia de *Branca de Neve*; a segunda também passa por esse filme de 2000, evidente no plano que encerra o filme, uma espécie de delírio paroxístico que leva o senhor Silva pelas montanhas nevadas – e que, paradoxalmente, foi das primeiras sequências do filme a serem rodadas, o que certamente terá dado um tom funesto a toda a empresa – termina com o seu corpo caído no manto branco. Esse plano final é, afinal, uma citação das famosas fotografias do escritor Robert Walser, encontrado morto no dia de Natal de 1956, depois de ter desaparecido de um hospital psiquiátrico.

A citação dessas fotografias configura-se, de forma simbólica, com a própria situação do senhor Silva e da sua instabilidade psicológica, como explicam os realizadores: “Queríamos alguém que tivesse fugido para morrer na natureza. Talvez isso seja brutal, mas é essa a caminhada do filme.” No entanto, essas fotografias já haviam sido utilizadas no referido *Branca de Neve* – aliás, são das poucas imagens desse filme, infame pelo negro que ocupa a sua quase totalidade. Por acaso ou intencionalmente, o certo é que

Delgado and, more recently, the example of Miguel Moraes Cabral). On the other hand, *Rio Corgo* is part of the contemporary practice of docu-fiction, not very far from Miguel Gomes’s experiment in *Aquele Querido Mês de Agosto* (in its rural aspect).

But Da Costa and Kosa’s first long film is also close to the lyrical epics of Pedro Costa, in the way the (Columbano-like) portrait of Mr Silva promotes a tragic ennoblement of this figure. But perhaps the most influential figure from Portuguese cinema on this film is João César Monteiro. The film quotes him directly, at least twice: the first is the line of dialogue in which Mr Silva affirms vehemently “I want the gossips to fuck off”, referring to the famous report at the time of the première of *Snow White*; the second also refers to this film from 2000, evident in the closing shot, a kind of paroxysmal delirium that takes Mr Silva to the snowy mountains – and that paradoxically was one of the first scenes of the film to be shot, which must certainly have given a fateful tone to the whole enterprise – it ends with his body fallen on the white mantle of snow. This final shot is (in the end) a reference to the famous photographs of the writer Robert Walser, found dead on Christmas Day in 1956, after having disappeared from a psychiatric hospital.

The quoting of these photographs relates, in a symbolic fashion, to the actual situation of Mr Silva and his psychological instability, as the directors explain: “We wanted someone who had run away to die in nature. This is perhaps brutal, but that’s the path of the film.” However, these photographs had already been used in the above-mentioned *Snow White* – moreover, they are amongst the few images from this film, infamous for the blackness that occupies it practically throughout. By chance or intention, it is certain that *Rio Corgo* is part of a web of affinities with Portuguese film that, more than programmatic, is instinctive.

However, just as we find winks and aesthetic consistencies between Sérgio and Maya’s

Rio Corgo se insere numa rede de afinidades com o cinema português que mais que programática é instintiva.

Do mesmo modo que encontramos piscadelas e coerências estéticas entre o filme de Sérgio e Maya e vários títulos do cinema português, também é certo que no filme existe uma presença evidente dos formalismos narrativos e estéticos do *western*. Não só na figura do senhor Silva, que é um *cowboy* decadente – como vem sendo comum nos *westerns* contemporâneos –, mas também no formato da janela do filme, um larguíssimo *scope* que os realizadores justificam provocadoramente pela amplitude do *sombrero*. E também pela ideia de um homem sem passado (ou cujo passado nos é revelado lentamente) que chega a uma aldeia perdida e ocupa o Café Austrália como se fosse um *saloon* e onde um copo de moscatel não é assim tão distinto de um *scotch*. E podíamos ainda ver no final nevado uma referência aos *westerns spaghetti* gelados como *Il grande silenzio*, de Sergio Corbucci.

Esta incursão por uma ideia de género traduz, de certo modo, uma recusa dos lugares-comuns de algum cinema português e constitui a resposta à pergunta: como filmar de novo Trás-os-Montes sem cair nas mesmas situações de sempre como, por exemplo, a matança do porco, a velhinha que diz palavrões ou a ode às formas ancestrais? Como escreveu Luís Miguel Oliveira aquando da estreia comercial do filme, “o artifício é natural n[o senhor Silva] (...) [e] essa é uma tensão permanente no filme, o artifício e o naturalismo a imiscuírem-se, a realidade e a irrealdade a baralharem-se” e, acrescentaria, a luta entre um olhar português (vulgo, um olhar filtrado pelas práticas do cinema nacional) e um olhar estrangeiro (filtrado por universos cinematográficos muito distintos).

A este respeito, uma das maiores forças de *Rio Corgo* é o modo como se constrói de forma fragmentada, em que cada episódio e quase cada plano podem facilmente tornar-se independentes. Essa singularidade em potência manifesta a contemporaneidade do

film and various Portuguese films, it is also the case that in this film there is an evident presence of narrative formalisms and aesthetics from the Western. Not only is there the figure of Mr Silva, who is a decadent cowboy – as is now common in contemporary Westerns – but also in the way it is filmed, a very wide scope that the directors justify provocatively with the width of the *sombrero*. There is also the idea of a man without a past (or whose past is revealed to us slowly), arriving at a lost village and occupying the Café Austrália as though it were a saloon, and where a glass of Moscatel is not so different from a Scotch. And we may also discern in the final snow scene a reference to frozen spaghetti Westerns such as *Il Grande Silenzio* by Sergio Corbucci.

This incursion of an idea of genre translates, in some way, a refusal of the commonplaces in some Portuguese films and constitutes a response to the question, “how do you film Trás-os-Montes again without falling into the same situations, such as the slaughter of the pig, the old lady who swears or the ode to ancestral forms?” As Luís Miguel Oliveira wrote at the time of the first commercial screening of the film, “artifice is natural in him [Mr Silva and] [...] this is a permanent tension in the film, artifice and naturalism interfering with each other, reality and unreality becoming mixed up”, and, I would add, the struggle between a Portuguese vision (or a vision filtered by the practices of Portuguese film) and a foreign vision (filtered by very different cinematographic worlds).

In this respect, one of the greatest strengths of *Rio Corgo* is the way in which it is built up in a fragmentary way, in which each episode and almost every shot could easily become independent. This singularity in strength manifests the contemporaneity of the directors’ vision, seeking sublimation with each gesture, each view, each look. *Rio Corgo* gives us many compositions of great dramatic force: a pile of potatoes, a woman sleeping under a straw hat, a cat eating a broken egg,

olhar da dupla, que procura uma sublimação em cada gesto, em cada vista, em cada olhar. *Rio Corgo* sucede-se em composições de grande pujança dramática: um monte de batatas, uma mulher dormindo sob um chapéu de palha, um gato comendo um ovo partido, a carteira com fotos da família, um peixe num balde, o homem morto na neve, e muitas mais se poderiam alinhar.

Esta desagregação formal do filme a partir de dentro é a mesma do seu personagem e reflecte o tumulto interior de Silva que, a certa altura, explica: “Eu não vivo sozinho, tenho mais gente dentro de mim, umas dez pessoas...” Há, nesses planos, uma ideologia do olhar que vagueia fora dos trâmites narrativos clássicos e que não anda muito longe de alguns filmes tardios de Jean-Luc Godard ou Andrzej Żuławski: uma forma de força simbólica que se desconstrói através do excesso, uma pureza anti-interpretativa que encontra em certos planos uma estética paroxística rara. Isto porque, do mesmo modo que vemos um filme que se encaminha para a morte (como o seu personagem), as próprias imagens parecem já destituídas de uma vida concreta, parecem já apenas signos de gestos, apuramentos formais extremos (*à la* Straub? *à la* Costa?) do real que o destituem da sua concretude. Há até momentos em que parece que as personagens e o fundo não são da mesma natureza, parecem compostos digitalmente, como que através de um *chroma key*: literalização de um projecto que constantemente confronta a figura humana fantasmática com um espaço inevitavelmente preso ao mundo. Desse confronto surge *Rio Corgo*, um louvor ao fim das coisas, contente de as ver partir.

Ricardo Vieira Lisboa

the wallet containing family photographs, a fish in a bucket, a dead man in the snow, and many others besides.

This formal disintegration of the film from the inside is the same as that of its character, and reflects Silva's internal tumult; at a certain point he explains, “I don't live alone, I have more people inside me, some ten people...” There is, in these scenes, an ideology of vision which wanders outside classical narrative procedures and which is not very far from some of the late films of Jean-Luc Godard and Andrzej Żuławski: a kind of symbolic force which is deconstructed through excess, an anti-interpretative purity which finds in certain scenes a rare paroxysmal aesthetic. This is because in the same way that we see a film that moves towards death (like its character), the images also seem to be stripped of concrete life, they seem to be mere signs of gestures, extreme formal treatments (*à la* Straub? *à la* Costa?) of reality which strip them of their concreteness. There are even moments in which it seems that the characters and the background are not of the same nature, they seem composed digitally, as though through a *chroma key*: the literalization of a project that constantly confronts the ghostly human figure with a space that is inevitably tied to the world. From this confrontation comes *Rio Corgo*, a paean to the end of things, happy to see them go.

Ricardo Vieira Lisboa

QUINTO ANDAMENTO: DEBATE

Miguel Valverde (Curador)
Ricardo Vieira Lisboa (Crítico)
Maya Kosa (Realizadora)
Sérgio da Costa (Realizador)

Miguel Valverde: A primeira pergunta – porque penso nela sempre que vejo este filme – é: onde encontraram este senhor e como é que ele se mostrou tão disponível para convosco desenvolver tudo isto? Imagino que ele nunca tivesse tido uma experiência dessas. Imagino, também, que não é fácil quando se está a explicar o que é o processo e, ao mesmo tempo, fazer estas pessoas, e esta pessoa em particular, sentir que vocês iam tratá-las bem. E como é que tudo isto se consegue dentro de um determinado tempo de produção, que mesmo que queiramos que seja suficiente ou que se estenda, nem sempre isso acontece. Há também o tempo de rodagem, há o tempo de conviver, há o tempo de preparar...

Sérgio da Costa: O primeiro encontro com o Sr. Silva aconteceu na minha aldeia, nas imediações de Coimbra, na Bairrada, que não é a aldeia do filme. Nós, eu e a Maya, estávamos lá a desenvolver um projeto que tinha pouco a ver com o filme final, se bem que tivéssemos conservado a ideia inicial de um retrato rural. Lá na minha aldeia, ou, para ser mais preciso, na aldeia da minha mãe, estávamos num café e o Sr. Silva entrou. Foi uma aparição. Ele é uma personagem que, quando se vê, não se esquece. Estava vestido da mesma maneira que no filme. Começou logo a meter-se com as pessoas, a fazer truques de magia e a beber *Favaíós*. Ele chamava a isso “coboíadas”.

Maya Kosa: Só que as pessoas não lhe achavam piada.

Sérgio da Costa: As crianças, sim.

Maya Kosa: Nós éramos o público.

FIFTH MOVEMENT: DEBATE

Miguel Valverde (Curator)
Ricardo Vieira Lisboa (Critic)
Maya Kosa (Director)
Sérgio da Costa (Director)

Miguel Valverde: The first question – because I think of it whenever I see this film – is, where did you find this gentleman and how is it that he made himself so available to you that you could develop all this? I imagine that he had never had such an experience. I imagine, too, that when you are explaining what the process is, at the same time you are trying to make these people, or this person in particular, feel that you were going to treat them well. And how does one manage this within a production time that, even when we want there to be enough of it, or when it is extended, it doesn't always happen. There's also the time the film takes to show, time for socializing, time for preparation...

Sérgio da Costa: The first meeting with Mr Silva took place in my village, near Coimbra, in Bairrada, which is not the village in the film. Maya and I were there discussing a project that had little to do with the final film, though we had retained the idea of a rural portrait. There, in my village, or to be more exact, in my mother's village, we were in a café and Mr Silva came in. It was an apparition. He is somebody whom, when you see him, you don't forget. He was dressed in the same way as in the film. He began straight away to talk to people, doing magic tricks and drinking *Favaíós*. He called that “cowboy tricks”.

Maya Kosa: But people didn't like it.

Sérgio da Costa: The children did.

Maya Kosa: We were the audience.

Sérgio da Costa: For some minutes we were in observation mode, checking out who he was. Then he came over to us, because we

Sérgio da Costa: Durante alguns minutos, estivemos, em modo de observação, a ver quem era ele. Depois, veio ter connosco, porque tínhamos computadores e ele sabia, mesmo não percebendo grande coisa de informática, que na *net* era possível ouvir músicas antigas. O primeiro contacto com ele foi mesmo a propósito da música. Perguntou-nos se podíamos ouvir a Lola Flores ou o Manolo Escobar. Já não devia ouvi-los há muito tempo. Dissemos que sim, andámos à procura de músicas no YouTube, e começou assim a nossa amizade. Todas as músicas do filme foram-nos apresentadas pelo Sr. Silva.

Miguel Valverde: Vocês perceberam imediatamente, nesse momento, que tinham a personagem?

Sérgio da Costa: Sim e não. Estávamos à procura de várias personagens e pensámos que talvez ele pudesse entrar. Não podíamos ter a certeza quando o vimos entrar no café. Tínhamos receio de cair na facilidade de filmar uma personagem com uma aparência marcante como ele, apenas por ser extrovertida. Precisávamos de descobrir o que havia por trás desta aparência extraordinária.

No dia a seguir ao nosso primeiro encontro, perguntámos-lhe se aceitaria entrar num filme, sem a mínima contextualização que lhe permitisse perceber qual era o projeto. Respondeu que sim a essa pergunta de maneira muito natural. Durante todo o processo, o Sr. Silva nunca fez perguntas sobre o projeto. Ele queria a aventura, e nós também!

Maya Kosa: Como ele gostava de representar, o filme ofereceu-lhe um palco.

Sérgio da Costa: Sim, as aventuras, as “cobiadas”, como ele dizia, e o desejo de representar eram as razões principais para ele participar no filme. Como ele está constantemente em representação, deve ter pensado: “Um filme no meu percurso de vida, porque não? É normal, acontece.”

had our computers and he understood, even not knowing much about computers, that on the internet we could hear old songs. Our first conversation was really to do with music. He asked us, “Can we hear Lola Flores? Manolo Escobar?” He couldn’t have heard them for a long time. We said yes and searched for tracks on YouTube, and so our friendship began... All the songs in the film were introduced to us by Mr Silva

Miguel Valverde: Did you understand immediately, at that moment, that you had the character?

Sérgio da Costa: Yes and no. We were looking for various people and thought that perhaps he could be in the film. We could not be certain when we saw him come into the café. We are afraid of going the easy way with a striking person such as him, just because he is an extrovert. We needed to discover what was behind this extraordinary appearance.

The day after our first meeting, we asked him whether he would agree to be in the film, without giving him any context for him to understand what the project was. He answered “yes” to this question in an entirely natural way. During the entire process, Mr Silva never asked any questions about the project. He wanted adventure and so did we!

Maya Kosa: Since he likes acting, the film gave him a stage.

Sérgio da Costa: Yes, the adventures, cowboy tricks as he called them, and his desire to act were the main reasons he took part in the film. As he is always acting, he must have thought, “A film in my life, why not? It’s normal, it happens.”

Maya Kosa: He accepted, but the following day he had to leave. He lived in a house in another village, next to Sérgio’s village, and the landlord sent him away because he had a gypsy lady who did his washing, and the landlord said several times that he didn’t like her presence in

Maya Kosa: Ele aceitou, só que, no dia seguinte, tinha de se ir embora. Ele vivia numa casa numa outra aldeia, ao lado da aldeia do Sérgio, e o senhorio mandou-o embora porque ele tinha uma empregada, uma senhora cigana que lhe lavava a roupa, e várias vezes o senhorio disse que não gostava da presença dela na casa. O Sr. Silva, como é teimoso, não se importava com isso. Até que, um dia, o senhorio o mandou embora. No dia seguinte, o Sr. Silva estava com as malas na praça e não sabia para onde ir. Tinha uma vaga ideia de que havia uma casa em Trás-os-Montes, numa aldeia que ele conhecia, onde podia ficar. Então, nós decidimos levá-lo no nosso carro até lá e, assim, conhecemos a aldeia do filme, Relvas.

Ricardo Vieira Lisboa: Quando vi o filme pela primeira vez, lembro-me de vocês terem explicado que tinham conhecido o Sr. Silva e depois voltaram para a Suíça, e que, quando voltaram para Portugal, o Sr. Silva já não era bem a mesma pessoa.

Maya Kosa: Sim, a primeira vez que encontramos o Sr. Silva, ele era uma pessoa muito alegre, muito bem-disposta. Era verão. Em Relvas, ele ficou numa casa, e nós numa pensão em Vila Real. Ficámos lá algum tempo e, durante o dia, encontrávamo-nos com ele. Começámos a recolher informações sobre a sua vida e foi nesse momento que ele nos contou quase todas as histórias que estão no filme. Percebemos logo que ele tinha uma maneira singular de contar histórias. A forma era muito poética, fugindo ao concreto, como se quisesse sublimar a realidade em que viveu.

Durante o inverno, voltámos outra vez para Relvas. Filmámos as imagens do fim, do Sr. Silva atravessando as paisagens na neve, as paisagens que o convidam a abandonar a luta com a vida e morrer. Estas filmagens, que foram muito instintivas, acabaram por determinar o resto do filme e estavam ligadas ao estado de saúde do Sr. Silva. Neste segundo encontro, encontramos o Sr. Silva muito abatido, muito triste. Dizia que sentia que estava a esvaziar-se, a desaparecer pouco

the house. Mr Silva, as he is stubborn, did not mind this. And then one day the landlord sent him away. The following day Mr Silva was in the street with his suitcases and didn't know where to go. He had a vague idea that there was a house in Trás-os-Montes, in a village he knew, where he could stay. And so we decided to take him there in our car, and so came to know Relvas, the village in the film.

Ricardo Vieira Lisboa: When I saw the film for the first time, I remember that you explained to me that you had met Mr Silva and then gone back to Switzerland, and when you came back to Portugal, Mr Silva was not quite the same person.

Maya Kosa: Yes, the first time we met Mr Silva, he was a very happy person. It was summer. In Relvas he stayed in a house, and we stayed in a pension in Vila Real. We stayed there for some time and, during the day, we would meet him. We began to collect information about his life and that was when he told us almost all the stories that appear in the film. We understood immediately that he had a singular way of telling stories. The form was very poetic, fleeing from the concrete, as if he wished to sublimate the reality in which he lived.

During the winter, we came back to Relvas. We shot the final scenes, of Mr Silva crossing the landscape in the snow, landscapes which invite you to give up the struggle with life and die. These images, which were very instinctive, ended up determining the rest of the film, and were related to Mr Silva's health. At this second meeting, we found Mr Silva very down, very sad. He said that he felt he was emptying out, disappearing little by little, that he had no strength in his hands that the magic tricks no longer worked.

But there was still that shine! The light we saw in his eyes when we met for the first time had not completely disappeared, and we thought that the film should bring the two Silvas together, the Silva from the past and the Silva from the present. The idea, during the filming,

a pouco, que não tinha força nas mãos, que os truques de magia já não funcionavam.

Mas havia sempre aquele brilho! O brilho que vimos nos seus olhos quando o encontramos pela primeira vez não se apagou completamente e pensamos que o filme deveria confrontar os dois Silvas, o Silva do passado e o do presente. A ideia, durante a rodagem, era reanimá-lo – tentar mostrar quem ele era antes dessa fase baixa, dar a ver a beleza dele. Nesta tentativa de fazer aparecer o Silva, é importante dizer que ele fazia parte ativa deste processo de reanimação. Ele lutava, lutava contra os seus demónios e forças obscuras, a que não tínhamos acesso, mas sentíamos os seus movimentos interiores. Tínhamos de nos adaptar constantemente. Fora este lado irracional, havia uma razão muito concreta para o mal-estar do Sr. Silva. Na altura, começou um tratamento no hospital psiquiátrico de Vila Real, depois de ter feito um jejum de um mês, só a beber *Favaíes*. Ficou tão fraco e maluco que os vizinhos chamaram o INEM.

A partir daí, começou a apanhar injeções mensais com doses muito fortes, que o paralisavam e lhe matavam a alma. Deixou também de ter as visões que o acompanhavam, uma presença importante no seu dia-a-dia. Como não queríamos representar tudo isso de maneira muito frontal no filme, como queríamos afastar-nos do lado psiquiátrico, decidimos concentrar-nos na viagem dentro do Silva, mostrando os meandros do seu caminho interior. Para nós, cada dia de rodagem, e na preparação também, foi um pouco como abrir sempre uma nova porta, foi um pouco como a *Alice no País das Maravilhas*. Em cada porta, uma viagem que ignoramos onde nos leva.

Ricardo Vieira Lisboa: O filme tem várias sequências, de sonho ou de uma poesia muito exacerbada, como aquela sequência em que o gato vai comer o ovo. Há certos planos que têm uma força muito grande e outros que, tendo essa força – por exemplo, a sequência em que o Silva está a dormir e o plano que anuncia a neve do final –, são coisas inspiradas em

was to reanimate him – to try to show who he was before this down phase, to show his beauty. In this attempt to make Silva appear, it's important to say that he took an active part in this process of reanimation. He fought, fought against his demons and dark forces, to which we had no access, but we sensed his internal actions. We had to adapt constantly. Apart from this irrational side, there was a very specific reason for Mr Silva's illness. At the time, he began to have treatment at the psychiatric hospital in Vila Real, after having fasted for a month, drinking only *Favaíes*. He became so weak and crazy that the neighbours called the emergency services.

From then on, he had very strong monthly injections, which paralysed him, killed his soul. He also stopped having the visions that had accompanied him in his daily life. As we did not want to show this in a very obvious way in the film, wanting to get away from the psychological element, we decided to concentrate on the journey inside Silva and follow his internal path. For us, each day of filming, and also in the preparation, was a bit like always opening a new door, it was a bit like "Alice in Wonderland". Behind each door there is a journey, but we do not know where it will take us.

Ricardo Vieira Lisboa: The film has several sequences of dreams, or of a very exalted poetry, like the sequence when the cat eats the egg. There are certain scenes that are very strong and others which have this strength – such as, for example, the sequence when Silva is sleeping, and the scene of the snow coming at the end. Were these inspired by episodes he experienced or that you experienced with him, or are they simply reveries?

Sérgio da Costa: There is a little of everything, things inspired by his life, adapted, our interpretations and also things invented by us during the writing and during the filming. What we usually call "dreams", in his case we called "visions"; they were apparitions he had and which we decided to include.

episódios que ele viveu ou que vocês viveram com ele ou são, simplesmente, devaneios?

Sérgio da Costa: Há um pouco de tudo, coisas inspiradas na vida dele, adaptadas, interpretações nossas e também coisas inventadas por nós na escrita e durante a rotação. Ao que se costuma chamar “sonhos”, nós chamamos “visões” no caso dele, eram aparições que ele teve e que nós decidimos representar.

O plano em que o Silva está a dormir com o chapéu na cabeça como um *cowboy*, enquanto a casa se enche de fumo branco, anuncia o fim do filme na neve e é uma ideia nossa, mas inscreve-se na ideia das visões dele, tem o mesmo tratamento. Numa das primeiras vezes em que falámos com ele, disse-nos, como diz no filme: “Eu tenho umas dez pessoas dentro de mim.” A partir daí, nós ficámos a pensar: como é que podemos falar disso evitando o *talking head*? Tentamos sempre encontrar soluções, e a ficcionalização pareceu-nos a melhor abordagem.

As visões do Silva, os sapos a invadir a casa, o encontro noturno do Silva com o Silva, uma sombra que ataca mas afinal parece ter ajudado as costas, tudo isto aparece como uma matéria genial que desperta a nossa imaginação. Acrescentámos a isso os pequenos acontecimentos durante a rotação e outros elementos inventados no caminho, tendendo sempre a encaixá-los na mesma estética, no contexto do retrato do Sr. Silva. A sequência do gato é um bom exemplo da mistura destes vários níveis. O fim da sequência, o gato a comer o ovo, está relacionado com a nossa atenção a coisas pequenas que acontecem durante a rotação. O Silva faz um truque de magia com o seu chapéu preto, típico dos mágicos, para a Ana, a rapariga do filme, a única amiga dele. O truque de magia vem do Sr. Silva. O ovo a aparecer do chapéu e a partir-se no chão já é uma ideia nossa. O gato a chegar e lamber o ovo é uma iniciativa do gato integrada na sequência.

The take in which Silva is sleeping with a hat on his head like a cowboy, while the house fills up with white smoke, presages the end of the film in the snow, and was an idea of course, but it is connected with his visions, it is treated in the same way. During one of the first times we spoke, he said to us, as he does in the film, “I have some ten people inside me.” From that point on, we thought, how can we talk about this, avoiding a talking head? We always try to find solutions, and using fiction seemed the best approach.

Silva’s visions, the toads invading his house, Silva’s nocturnal meeting with Silva, a shadow that attacks but, in the end, seems to have cured his backache, all this wonderful material awoke our imagination. To this we added small occurrences during the filming and other elements invented on the way, always trying to fit them within the same aesthetic, in the context of the portrait of Mr Silva. The sequence with the cat is a good example of this mixing of various levels. The end of the scene, the cat eating the egg, has to do with the attention we pay to small things during the filming. Silva does a magic trick with his black hat, typical of a magician, for Ana, the girl in the film, his only friend. The magic trick comes from Mr Silva. The egg appearing from the hat and breaking on the floor was our idea. The cat coming in and licking the egg was an initiative on the part of the cat that we included in the scene.

Miguel Valverde: Picking up on this part in particular... You said that there are no talking heads; in other words, we don’t know his story. We see him, we guess many things, but we don’t know exactly who he is, and it could even be that not everything we are seeing is true. But there is a construction of truth that I think has to do with the fact that there is a cat which is waiting for him and which is there in the house. There is a dog which also walks through the cemetery and is always there. There is a spatialization, that is, it is possible to have an idea, in the film, of the streets, and the names of the streets, because they are almost always

Miguel Valverde: Pegando um bocadinho nessa parte em particular... Vocês disseram que não há *talking heads*, ou seja, nós não conhecemos a história dele. Nós vemos-lo, intuimos muita coisa, mas não sabemos exatamente quem é ele, até pode ser que tudo aquilo que estamos a ver não seja nada verdade, mas há uma construção de verdade que eu acho que tem a ver com o facto de existir um gato que está à espera dele e que está ali em casa. Há um cão que também passa pelo cemitério e está sempre lá. Há uma espacialização, ou seja, é possível ter a noção, no filme, das ruas e do nome das ruas, pois elas estão quase sempre presentes, contextualizando também ali. Depois, há aquela rapariga mais nova, que dá uma noção daquilo que ele poderia ter sido; há a pessoa mais velha, que se identifica com ele em certos pontos. Com este centro gravitacional, vocês pensaram o filme e foram atrás disso, mas como surgiram os outros elementos?

Maya Kosa: A nossa integração na aldeia não foi fácil. Como éramos amigos do Sr. Silva, representávamos um potencial perigo, éramos suspeitos para a maioria das pessoas. Agora, depois de os habitantes da aldeia terem visto o filme e gostado, perceberam que foi uma coisa séria e que o Sr. Silva é uma pessoa interessante. O Sr. Silva foi reabilitado, mas não terá a oportunidade de usufruir da fama porque já não vive ali. Com o tempo, durante a rotação, algumas pessoas abriram-se a nós. Organizámos algumas festas para entrar em contacto com os moradores de Relvas. As pessoas trouxeram vinho, o acordeão, e o ambiente começou a descontrair pouco a pouco.

Miguel Valverde: Vocês também eram um pouco espanhóis...

Maya Kosa: Sim. Ninguém sabia identificar o nosso sotaque, e obter a confiança de algumas pessoas foi um longo processo. Houve uma família em particular que nos abriu as portas, a família da Ana, a rapariga do filme. O pai é o senhor que toca acordeão acompanhado pelo

present, also contextualizing. And then there is that younger girl, who provides an idea of what he might have been; there is the older person, who identifies with him at some points. You conceived the film around this gravitational centre and followed it; how did the other elements come about?

Maya Kosa: Our integration into the village wasn't easy. As we were friends of Mr Silva we represented a potential danger, we were suspect to most people. Now, after the inhabitants of the village saw the film and liked it, they understood that it was serious and that Mr Silva is an interesting person. Mr Silva was rehabilitated, but will not have the opportunity to enjoy his fame because he no longer lives there. Over time, during the shooting, some people opened up to us. We organized some parties to meet the inhabitants of Relvas. People brought wine, an accordion, and the atmosphere began to relax little by little.

Miguel Valverde: You were also a bit Spanish...

Maya Kosa: Yes. Nobody could identify our accent, and gaining some people's trust was a lengthy process. There was one family in particular which opened its doors to us, the family of Ana, the girl in the film. The father is the gentleman who plays accordion accompanied by the music-loving dog; the grandmother is the lady who calls Mr Silva "the Spaniard"; the mother and aunt appear in the scene in the hospital. So, we came into the village under the protection of this family and we eventually became indifferent to the people who felt bothered by our presence.

We didn't shoot many things that were not in the final version of the film. There were some attempts that did not work, but we realized very quickly during the filming that all the scenes with Silva and people from the village with whom he did not have a real relationship did not work, there was something false about them. We decided to focus on the relationships that Silva had in real life. As you were saying, the cat really is his cat, the dog too, and so there

cão melómano; a avó é a senhora que chama ao Silva “o espanhol”; a mãe e a tia aparecem na cena do hospital. Assim, fizemos a nossa entrada na aldeia com a proteção desta família e acabámos por ficar indiferentes aos que se incomodavam com a nossa presença.

Não filmámos muitas coisas que não ficaram na montagem final. Houve algumas tentativas que não resultaram, mas apercebemo-nos rapidamente durante a rotação de que todas as sequências com o Silva e as pessoas da aldeia com quem ele não tinha uma relação na realidade não funcionavam, havia qualquer coisa de falso. Decidimos concentrar-nos nas relações que o Silva tinha na vida real. Como estavas a dizer, o gato era realmente o gato dele, tal como o cão, por isso não há uma distorção do real e as coisas parecem verdadeiras. A relação com a Ana também não foi forçada, porque já existia antes da rotação. Ela tinha um fascínio pelo Silva, teve curiosidade em descobrir quem era esta figura misteriosa que, um dia, apareceu do nada na aldeia dela. Quando o Silva foi hospitalizado na Psiquiatria, a Ana pediu à mãe para ir visitá-lo. Não são todos os pais que fariam isso com uma rapariga de 11 anos. Quando ela voltou para casa, disse aos pais que lá eram todos malucos, menos o Sr. Silva.

Ricardo Vieira Lisboa: Há alguma ideia de descendência? Porque, por exemplo, no final, o plano dela a entrar em casa é exactamente o mesmo plano dele quando chega a casa, ou quando ela repete o diálogo dos homens sobre ter dez pessoas dentro de si.

Maya Kosa: Ana torna-se progressivamente o *alter ego* do Sr. Silva. Fascinando-se excessivamente, acaba por entrar no mundo dele, apropria-se, por exemplo, dos seus diálogos, cria rituais à maneira dele e acaba por ter uma visão do Sr. Silva com a coroa, no momento em que entra pela primeira vez na casa dele. O percurso iniciático culmina nesta casa, onde a Ana se torna o espelho do Silva. Para fazer uma ligação com a realidade, queria acrescentar que a Ana sempre teve vontade de descobrir

is no distortion of reality and things look real. The relationship with Ana was also not forced, because it already existed before the filming. She was fascinated by Silva, was curious to find out who this mysterious figure was, who appeared out of nowhere one day in her village. When Silva was in the psychiatric hospital, Ana asked her mother if she could visit him. Not all parents would do this for an 11-year old girl. They played cards, and when she got back home she said that everybody there was mad except Mr Silva.

Ricardo Vieira Lisboa: Is there some idea of descent? Because, for example, at the end, the scene when she goes into her house is exactly the same as when he returns home; also she repeats what the men say, about having ten people within them.

Maya Kosa: Ana gradually becomes the alter ego of Mr Silva. Becoming excessively fascinated, she enters into his world, reproduces his dialogues, conducts rituals in his way and has a vision of Mr Silva with the crown when she first enters his house. The initiatory path culminates in this house, where Ana becomes a mirror of Silva. To make a connection with reality, I would like to add that Ana had always wanted to see this house, which was abandoned before Mr Silva came to the village. It was a house of which the children were afraid. In a village near Relvas, people said that it was haunted. Ana went into the house for the first time in the film, and in reality.

Sergio da Costa: As to the question of descent, Ana seems to be the right person, and willing to receive his inheritance, his story. At this point in his life, he is aware that he is approaching the end, and wants to leave something behind, some mark on the world.

Paolo Moretti: A more wide-ranging question, in order to move away from the film. I am here to provide a different, foreign perspective on the programme – Spanish, Italian. A number of Portuguese films from recent years, more radically modern films (I think yours is in

esta casa, que estava abandonada antes de o Sr. Silva se estabelecer na aldeia. Era uma casa da qual as crianças tinham medo. Numa aldeia vizinha de Relvas, as pessoas diziam que estava assombrada. A Ana entrou pela primeira vez na casa no filme, e na realidade.

Sérgio da Costa: Relativamente à questão da descendência, a Ana aparece como a pessoa certa e disposta a receber a herança dele, a sua história. No ponto em que ele está na vida, tendo consciência de que está a aproximar-se do fim, quer deixar alguma coisa de si, algum traço no mundo, uma marca.

Paolo Moretti: Uma pergunta mais abrangente, para sair do filme. Estou aqui para dar uma perspetiva diferente, estrangeira, sobre o programa: espanhola, italiana. Vários filmes portugueses de anos recentes, os filmes mais radicalmente modernos (eu acho que o vosso também é assim), têm esta relação muito paradoxal: são muito, muito modernos e têm a ver com uma dimensão rural, arcaica. Estou a pensar em *Aquele Querido Mês de Agosto*, do Miguel Gomes, no *Lacrau*, do João Vladimiro, também em realizadores espanhóis, como o Ignacio Duarte, há como que uma poética das aldeias, como se fossem um lugar de todos os possíveis, um lugar mágico, um lugar aonde voltar, onde projetar uma fantasia. Eu queria saber qual é a vossa relação com esta realidade, porque *Aux bains de la reine*, o vosso filme anterior, também tem uma dimensão que fica perto dessa realidade de uma forma ou de outra. Queria saber de que é que o Sérgio vai aí à procura e qual é a razão profunda da vossa atração por esses lugares.

Sérgio da Costa: Eu tenho uma ligação pessoal com a questão da ruralidade. Cresci numa aldeia, na Suíça, e sempre estive em contacto com a aldeia da minha mãe, em Portugal, aonde ia de férias no verão. O cinema vem a seguir, mas primeiro há o facto concreto de ter crescido em aldeias. Gosto de trabalhar com coisas com as quais estou em contacto no dia-a-dia. Gosto de filmar coisas que observo ativamente todos os dias, para ver se consigo vê-las

this category) have this very paradoxical relationship. They are very, very modern and have to do with a rural, archaic dimension. I am thinking of *Aquele Querido Mês de Agosto*, by Miguel Gomes, of *Lacrau*, by João Vladimiro, and also of Spanish directors, such as Ignacio Duarte... there is a sort of poetics of the village, as though they were places where anything could happen, magical places, somewhere to come back to, to project a fantasy. I wanted to know how you feel about this, because *Aux Bains de la Reine*, your previous film, also has a dimension that is quite close in one way or another. I wanted to know what you search for and what is the underlying reason for your attraction to these places.

Sérgio da Costa: I have a personal connection with this question of rurality. I grew up in a village, in Switzerland, and was always in contact with another village, my mother's, in Portugal, where I went on holiday in the summer. Cinema came next, but first there was the fact of having grown up in villages. I like to work with things with which I am in contact on a day-to-day basis. I like to film things which I actively observe every day, to see if I can feel them differently. Of course, we cannot deny the influence of Portuguese film in our work. Having Trás-os-Montes as a creative space, we asked ourselves, "How are we going to be able to make a film in an almost untouchable region where many films have been made?"

Miguel Valverde: Very significant films.

Sérgio da Costa: Yes. To free ourselves of this weight, we decided to work more by elimination, rejecting things that had already been used in many films, such as the folklore and mythology of the region. Mr Silva's world already has something pagan about it, a mixture of Christian references and a personal interpretation of religion. We didn't want to add another level of paganism with the question of the traditions and legends of Trás-os-Montes. So we left it out. We filmed a scene in which a character from one of Mr Silva's visions appears with one of the typical Trás-os-Montes

diferentemente. Claro que não podemos negar a influência do cinema português sobre o nosso trabalho e, ao termos Trás-os-Montes como espaço de criação, questionamo-nos: “Como vamos poder fazer um filme numa terra quase intocável onde foram feitos muitos filmes?”

Miguel Valverde: Filmes muito marcantes.

Sérgio da Costa: Sim. Para nos libertarmos deste peso das referências, decidimos pensar o filme como que por eliminação, rejeitando elementos já usados em muitos filmes, como o folclore e a mitologia própria desta região. O universo do Sr. Silva já traz algo de pagão, o seu olhar sobre o espiritual é pagão, uma mistura entre referências cristãs e uma interpretação pessoal da religião. Não queríamos acrescentar mais um nível de paganismo com a questão das tradições e lendas de Trás-os-Montes. Deixámos isso de lado. Filmámos uma sequência em que uma personagem de uma visão do Sr. Silva aparecia com uma máscara típica de Trás-os-Montes. Havia algo de artificial, que está ligado ao que foi dito antes, as tentativas que se distanciavam demasiado da vida real do Silva.

Ricardo Vieira Lisboa: E a presença dos animais? Além dos animais domésticos, temos, por exemplo, a sequência em que o homem se transforma em cão, durante a procissão, ou a cabra que ele tem à porta de casa – há uma série de animais que têm, pois, uma função que não é nada típica ou tradicional. Ou seja, não é nada o folclore transmontano. É o vosso folclore.

Sérgio da Costa: A cabra de madeira é uma peça que o Silva encontrou e pintou. Não tem nada a ver com uma tradição de Trás-os-Montes. Porque é que o Silva decidiu fixá-la na entrada da casa? Para decorá-la? Para protegê-la?

Maya Kosa: Se estivermos atentos, podemos ver que os animais contêm qualquer coisa de misterioso, vivem num mundo paralelo e estão ao mesmo tempo enraizados na realidade, tal como o Sr. Silva. Esta dualidade

marks. There was something artificial about it, which connects to what was said earlier, things that were too far removed from Silva’s real life.

Ricardo Vieira Lisboa: And the presence of the animals? Apart from pets there is, for example, a scene in which he transforms himself into a dog during the procession, or, for example, the goat he has at the door of his house – there are a number of animals whose function is not typical or traditional. In other words, it is not folklore from Trás-os-Montes. It’s your folklore.

Sérgio da Costa: The wooden goat is something Silva found and painted. It has nothing to do with the traditions from there. Why did Silva decide to put it in the house? For decoration? For protection?

Maya Kosa: If we look carefully, the animals have something mysterious, they live in a parallel world and are at the same time rooted in reality, just like Mr. Silva. This duality marks a special and strong presence around the protagonist.

Almost at the end of the film, there is a scene (a vision) in which a man comes to the patio of Mr Silva’s house and changes into a dog. This is a reference to St Christopher. There are representations of St. Christopher with the head of a dog from the Middle Ages, but there is no need for the spectator to understand that reference. This character, half animal, half man, is a kind of intermediary between the world and the other side, who’ll help make the crossing. The film doesn’t explain this, but we feel it. The idea is always to make things understood without explaining them. I may be wrong, but I think that the public, without being aware of this reference, understand the weight of this, the meaning of the presence of this mysterious character of biblical appearance, reinforced by the action of Silva, who burns all his belongings, which were useless for the journey on the other side.

Member of the audience #1: At a certain point the lady, I believe in real life she is Ana’s

marca uma presença especial e forte à volta do protagonista.

Quase no fim do filme, há uma sequência (uma visão) onde um homem chega ao pátio da casa do Sr. Silva e se transforma em cão. Esta é uma referência a S. Cristóvão. Existem representações de S. Cristóvão com cabeça de cão na Idade Média, mas para nós não há necessidade que o espectador perceba essa referência. Essa figura meio animal meio homem representa uma espécie de intermediário entre o mundo e o além, é ela que vai ajudar a fazer a passagem. Sem o filme explicar isso, sentimos. A ideia é sempre fazer perceber coisas sem as explicar. Eu posso enganar-me, mas tenho a impressão que o espectador, sem ter a noção da referência, percebe o peso da situação, o significado da presença desta personagem misteriosa com ar bíblico, reforçado pela ação do Silva que queima todos os seus bens, desnecessários para a viagem no além.

Público 1: A certa altura, a senhora, julgo que na vida real é a avó da Ana, beija a mão do Sr. Silva. Como a população só queria vê-lo pelas costas, não percebo aquele beijo na mão.

Maya Kosa: A ideia veio da senhora, a Maria da Graça. A indicação foi “Agora vão despedir-se”, e aconteceu. Ela tomou a iniciativa de beijar a mão dele e acho que já tínhamos observado isso várias vezes fora da rotação.

Sérgio da Costa: Essa sequência de despedida aparece quase no fim, pouco antes de o Sr. Silva se ir embora. O beijar da mão é uma mudança no tratamento do Sr. Silva, é uma forma de respeito, de consideração por ele. O Sr. Silva relaciona-se com a Maria da Graça poucas vezes no filme, mas dá para perceber a transformação da relação entre eles. Há uma aproximação.

Público 2: Se enquadrarmos os géneros cinematográficos, este filme insere-se em que género? Documentário? Ficção?

grandmother, kisses Mr Silva’s hand. Since the people didn’t really want him there, I don’t understand this kiss.

Maya Kosa: The idea came from the lady, Maria da Graça. The instruction was “Now you’re going to say goodbye”, and that’s what happened. She took the initiative of kissing his hand and I think we’d already seen this several times outside the context of filming.

Sérgio da Costa: This farewell sequence comes near the end of the film, just before Mr Silva leaves. Her kissing his hand is a change in the way he is treated by the people; it’s a form of respect, of consideration for who he is. Mr. Silva only has anything to do with Maria da Graça a few times in the film, but the transformation of the relationship between them is clear. There is a coming together.

Member of the audience #2: If we consider film genres, where does this film fit? Documentary? Fiction?

Sérgio da Costa: For Maya, it is clearly fiction. For me it is a portrait. I prefer to call the film that, without saying whether it is a fictional portrait or a documentary portrait.

Ricardo Vieira Lisboa: How does it go over in festivals?

Maya Kosa: It is a production problem. I wanted it to be presented as a *film*, but the problem is that it was funded as a documentary and then it’s difficult to get away from this label, which is clearly not appropriate for the film. Very often viewers told us that they were confused by this initial category of “documentary”. Some quickly forgot, others were asking throughout the film, “Is it a documentary?”

Ricardo Vieira Lisboa: I’d like to return to Paolo’s intervention, with regard to the attraction of rurality in Portuguese cinema, which is quite present in your work, and here too. But there’s also a Swiss rurality. What

Sérgio da Costa: Para a Maya, é claramente ficção. Para mim, é retrato. Prefiro chamar assim ao filme, sem dizer se é um retrato ficcional ou um retrato documental.

Ricardo Vieira Lisboa: Como é que o filme passa nos festivais?

Maya Kosa: Isso é um problema de produção. Eu queria que o filme fosse apresentado como objeto *filme*, mas o problema é que foi apoiado como documentário e, depois, é difícil escapar a esta etiqueta que claramente não serve ao filme. Muitas vezes, os espectadores disseram-nos que ficaram baralhados com este dado inicial, “documentário”. Uns esqueceram-se rapidamente, outros ficaram durante todo o filme com a pergunta: “Será que é um documentário?”

Ricardo Vieira Lisboa: Volto aqui à intervenção do Paolo em relação à atração pelo rural no cinema português, que está bastante presente nos vossos trabalhos e neste caso também. Mas há igualmente uma ruralidade suíça. O que é que vos fez procurar fora dessa ruralidade, que penso que é mais próxima, já que o Sérgio viveu na Suíça e vinha a Portugal só nas férias? O que é que vos fez procurar o tema aqui?

Maya Kosa: Antes do *Rio Corgo*, havia o filme na aldeia do Sérgio, mas, ainda antes, havia a ideia de fazer um retrato cruzado das duas aldeias do Sérgio. A ideia era inventar um dispositivo para criar uma fusão híbrida entre as duas aldeias, como se houvesse um só espaço composto pelas duas aldeias, à imagem do que sentimos como filhos de emigrantes. Não passámos muito tempo a desenvolver esta ideia, mas talvez voltemos a ela no futuro, com uma aldeia da Polónia (sou de origem polaca) e uma aldeia de Portugal. Na altura, eu insisti em abandonar essa ideia porque achava o ambiente geral da aldeia suíça muito aborrecido e sentia-me também angustiada com a ideia de desenvolver um projeto num contexto que achava estéril. Esta aldeia fica à beira de um lago. A paisagem faz parte do património da UNESCO, é espectacular, mas ao mesmo tempo

makes you look outside that rurality, which I think is closer, since Sérgio lived in Switzerland and came to Portugal only for holidays? What made you seek this theme here?

Maya Kosa: Before *Rio Corgo* there was another film in Sérgio’s village, and, before that, there had been the idea of a cross-portrait of Sérgio’s two villages. The idea was to invent a mechanism to create a hybrid fusion between the two villages, as though there were a single space composed of the two villages, in the same way we feel as children of immigrants. We did not develop it much, but maybe we will return to it in the future, with a village in Poland (I am of Polish origin) and a village in Portugal. At the time, I insisted that we should give up on this idea because I thought the overall atmosphere of the Swiss village very boring and I also felt anguished at the idea of developing a project in a context I found sterile. This village is on the edge of a lake. The landscape is part of the UNESCO heritage, it is spectacular, but at the same time, a paralysing and frightening paradise, a Swiss peculiarity. The people are the reflection of the landscape, they are paralysed, it is almost impossible to establish any contact.

There’s nothing to idealize in Portuguese villages. In Relvas we saw the hardness in the relationships between people. But even when they are complicated, relationships are vibrant, full of meaning. In Switzerland, when people come into contact with each other, it is by obligation; spontaneous contact between people almost does not exist.

Filming Switzerland is not part of our plans at the moment, though our last film (which we’re editing now) was made in Switzerland, but it is a parenthesis in our career, a project related to a scholarship that we were awarded. For me, it’s very complicated to film Switzerland; I don’t have an emotional relationship with the country. There are several important writers who were able to write about Switzerland, who managed to describe very well the particularities of the country, but I think, in movies, this is very difficult. And from a more

mortal, um paraíso paralisante e assustador, uma especificidade suíça. As pessoas são a imagem da paisagem, estão paralisadas, é quase impossível estabelecer um contacto.

Não há nada a idealizar na vida das aldeias portuguesas. Em Relvas, vimos a dureza das relações dos habitantes, mas, mesmo sendo complicadas, as relações são vibrantes, carregadas de conteúdo. Na Suíça, quando as pessoas entram em contacto umas com as outras, é por obrigação, a convivência gratuita quase não existe.

De momento, não faz parte dos nossos planos filmar a Suíça, se bem que o nosso último filme (que agora estamos a montar) tenha sido feito na Suíça, mas é um parêntese no nosso percurso, é um projeto ligado a uma bolsa que ganhámos. Para mim, é muito complicado filmar a Suíça, não tenho uma relação emocional com o país. Há vários escritores importantes que souberam escrever sobre a Suíça, conseguiram descrever muito bem as particularidades do país, mas eu acho que, em filme, o exercício é muito difícil. De um ponto de vista mais pessoal, acho que eu e o Sérgio partilhámos de uma certa distância em relação ao país ao qual os nossos pais nunca se adaptaram realmente. Não quer dizer que não tenhamos vivido bem, mas nunca nos integrámos completamente, é difícil explicar a quem não viveu esta situação. Portugal não é o meu país, mas sinto-me mais em casa cá do que na Suíça. E também nos sentimos sempre mais próximos do cinema português do que do suíço.

Ricardo Vieira Lisboa: É curioso porque, nas cenas na neve, nós estamos de certa maneira na Suíça. Talvez eu esteja a ser influenciado por saber que vocês são suíços. São planos de quem conhece a neve, não é uma coisa muito natural para nós. Na Suíça, há uma ausência de comunicação emocional. Será assim?

Maya Kosa: Sim, e de poesia. Eu vejo tudo sob este prisma. Vou dar um exemplo: numa projecção em Genebra, um espectador pensou que o Sr. Silva tinha realmente dormido nos

personal point of view I think Sérgio and I share a certain distance towards the country to which our parents could never really manage to adapt. It doesn't mean we haven't lived well, but we never felt completely integrated; it's hard to explain to people who haven't gone through the same experience. Portugal is not my country, but I feel more at home here than in Switzerland. We also feel ever closer to Portuguese than to Swiss cinema.

Ricardo Vieira Lisboa: It's curious, because in the snow scenes, we're in Switzerland, in a certain way. Perhaps I am influenced by knowing that you are Swiss. These are scenes made by people who know the snow; it's not very natural for us, in any case. Is there an absence of emotional communication in Switzerland? Could that be the case?

Maya Kosa: Yes. And of poetry. I see everything under this prism. Let me give you an example: someone from the audience watching the film in Geneva thought that Mr. Silva had actually slept in hotels that were called Orange Tree, Olive Tree, etc., which in the film is an image he uses to say that when he was a child he slept outside, on the street. I know my country and its mentality, but still I was shocked by this literal reading, very concrete, and at the same time very much removed from reality. Poetry is almost non-existent in Switzerland, people live concrete and pragmatic lives. Luckily, my parents brought me poetry. Poland is a country that has had many important poets. Now, Sérgio and I need to keep some distance from the country where we grew up and so we came to live in Portugal. Maybe one day we'll go back to Switzerland if we feel the need to film there.

Miguel Valverde: You both studied at a Swiss school called HEAD, which also has a great deal to do with this idea of the so-called cinema of the real, where Miguel Gomes, Vasco Pimentel and Gabriel Abrantes have taught. Was Miguel in fact important in your decision to come here? To think about Portuguese cinema? To work here?

hotéis que se chamavam Laranjeira, Oliveira, etc., o que no filme é uma imagem que ele utiliza para dizer que, quando era criança, dormia na rua. Conheço o meu país e a sua mentalidade, mas mesmo assim fiquei chocada com essa leitura literal, muito concreta e, ao mesmo tempo, muito fora da realidade. A poesia é quase nula na Suíça, a vida resume-se ao concreto e ao pragmático. Por sorte, os meus pais trouxeram-me a poesia. A Polónia é um país onde viveram muitos poetas importantes. Agora, eu e o Sérgio precisamos de manter um distanciamento em relação ao país onde crescemos e por isso viemos viver para Portugal. Talvez um dia voltemos para a Suíça por sentirmos necessidade de lá fazer um filme.

Miguel Valverde: Vocês estudaram numa escola suíça chamada HEAD, que também trabalha muito a ideia do chamado “cinema do real”, onde têm sido professores o Miguel Gomes, o Vasco Pimentel e o Gabriel Abrantes. O Miguel foi de facto importante para vocês decidirem vir para cá? Para pensarem no cinema português? Para trabalharem nestes territórios?

Sérgio da Costa: Sim. No fim do nosso curso de cinema na HEAD em Genebra, o nosso professor era o Miguel Gomes. Fizemos o nosso filme de fim de curso com ele. Eu fiz o meu filme, a Maya fez o dela, ainda não trabalhávamos juntos. Quando estava a fazer o meu filme sobre o café da minha aldeia em Portugal, o Snack-Bar Aquário, o Miguel ajudou-me muito ao trazer para o projeto o montador com quem ele colabora, o Telmo Churro. E aí entrei, do ponto de vista prático e técnico, no cinema português, porque comecei a colaborar com um técnico português. Com o Telmo, as coisas correram bem, tivemos uma afinidade e, agora, parece-me natural continuar a trabalhar com ele. Já havia o desejo de colaborar com portugueses porque, do ponto de vista das influências e da nossa sensibilidade estética, havia uma identificação clara. Um dos choques mais importantes que tivemos durante o curso foram os filmes do Pedro Costa, descobertos durante um ciclo dedicado à sua obra... A seguir a este ciclo, o Pedro Costa

Sérgio da Costa: Yes. At the end of our film course at the HEAD, in Geneva, our teacher was Miguel Gomes. We made our final films for the course with him. I made my film, Maya made hers; we were not yet working together. When I was making mine, which was about the café in my village in Portugal, the snack bar Aquário, Miguel helped me greatly by taking the project to the editor with whom he works, Telmo Churro. And that was when, in practical and technical terms, I came into Portuguese cinema, because I began to collaborate with a Portuguese technician. Things went really well with Telmo, we had an affinity, and it now seems to me entirely natural to continue to work with him. There was already an interest in collaborating with Portuguese people, because from the point of view of influences and our aesthetic sensibility there was an obvious identification. One of the most important shocks we had during the course was seeing Pedro Costa's films, which we discovered during a cycle of his works... Afterwards Pedro Costa became an object of study at the school. He was an important influence on many students. After Costa, we moved on to João César Monteiro, and other important people. From a personal point of view, I think that there is a time in the life of any son of emigrants when we try to understand what our country of origin is. There is a growing curiosity. Cinema enabled me to discover Portugal.

Maya Kosa: For me, meeting Miguel Gomes was very important because I remember that, in the class, there were several films about suicide, and Miguel Gomes was rather worried about us, about our mental health. When Miguel saw the state of the class, he began to provoke us (in a positive way), saying that we had to have a more positive approach to life, to have fun making films, and I took this advice very seriously. It was a very important lesson for me, cultivating the joy of making films.

Paolo Moretti: What was the most important development in terms of production? The film was produced by O Som e a Fúria and in this

tornou-se um objeto de estudo na escola. Ele foi uma influência importante para muitos alunos. A partir dele, chegámos ao João César Monteiro e a outros nomes importantes. De um ponto de vista pessoal, acho que há um momento na vida de qualquer filho de emigrantes em que tenta entender o que é o seu país de origem. Há uma curiosidade que nasce. O cinema permitiu-me descobrir Portugal.

Maya Kosa: Para mim, o encontro com o Miguel Gomes foi muito importante porque me lembro de que, na turma, havia vários filmes sobre o suicídio, e o Miguel Gomes estava um pouco preocupado connosco, com a nossa saúde mental. Quando o Miguel viu o estado da turma, começou a provocar-nos (num sentido positivo), a dizer que tínhamos de abordar a vida com mais alegria, que fazer filmes devia ser divertido, e eu levei este conselho muito a sério. Foi uma lição muito importante para mim, a de cultivar a alegria a fazer filmes.

Paolo Moretti: Qual foi a evolução mais importante em termos de produção? O filme foi produzido por O Som e a Fúria e, nesse contexto, queria saber o que mudou na vossa forma de trabalhar, na forma de pensar o vosso filme, desde *Aux bains de la reine*. Este tem uma estrutura de produção diferente, marca uma evolução.

Maya Kosa: Para o *Aux bains de la reine*, tínhamos um orçamento muito maior do que para o *Rio Corgo*. Acho que não foi uma evolução, foi o contrário. Foi muito difícil convencer com este projeto, explicar por palavras e com *dossiers* o que pretendíamos. Recebemos algum dinheiro para o desenvolvimento mas, para a produção, zero. Só tivemos o apoio da Fundação Gulbenkian.

Miguel Valverde: O projeto, na altura, chamava-se *O Mágico*, creio eu.

Maya Kosa: Sim, era o título do projeto, que nunca nos convenceu. A relação com o Luís Urbano, de O Som e a Fúria, foi por acaso. Ele conhecia a nossa produtora na Suíça, a Joëlle

context, I'd like to know what changed in your way of working, in your way of thinking about film, from *Aux Bains de la Reine*. This has a different structure; it shows an evolution.

Maya Kosa: For *Aux Bains de la Reine* we had a much larger budget than for *Rio Corgo*. I think it was not an evolution, but rather the opposite. It was very complicated to make this project convincing, to explain in words and with files what we were aiming at. We received some money for the development, and nothing for the production. We only had the support of the Gulbenkian Foundation.

Miguel Valverde: The project was called *The Magician* at the time, I think.

Maya Kosa: Yes, that was the title of the project, and we never thought it right. The relationship with Luís Urbano, from O Som e a Fúria, happened by chance. He knew our producer in Switzerland Joëlle Bertossa, from Close Up Films. She helped him in a project and he had to help her in hers, it was an exchange of services. It was not Luís Urbano's choice. Then we made a film with our own money and our producer in Switzerland gave us some money – we had a total of 20,000 euros – and we filmed for two and a half months, with a very small team. We were four. Me, Sérgio (who also did the filming) Sara Pereira as assistant, who is also the woman who plays Mr Silva's wife in the film, and somebody for the sound. It was only in the editing phase that we received money from the ICA and also from Switzerland.

Sérgio da Costa: Luís only came in during the final phase of the film, when it was already edited for post-production. In short, there was no drastic change from the short film we had made, *Aux Bains de la Reine*, which we had also produced. When we were filming *Rio Corgo*, we were the executive producers. We didn't have anybody to take care of these things. It was us dealing with contacts, paying people, we did everything. There was only a change in our way of working in post-production, because the

Bertossa, da Close Up Films. Ela ajudou-o num projeto e ele tinha de a ajudar no dela, era uma troca de serviços. Não foi uma escolha do Luís Urbano. Depois, fizemos o filme com o nosso dinheiro, a nossa produtora suíça também nos deu algum – no total, tínhamos 20 mil euros – e foi uma rodagem de dois meses e meio com uma equipa muito pequena. Éramos quatro: eu, o Sérgio (que também fez a imagem), a assistente Sara Pereira (que também fez de mulher do Sr. Silva no filme) e uma pessoa para o som. Depois, na montagem, recebemos dinheiro do ICA e também da Suíça.

Sérgio da Costa: O Luís só entrou na fase final do filme, quando já estava montado para pós-produção. Para resumir, não houve uma mudança drástica em relação à curta-metragem que fizemos, *Aux bains de la reine*, que também foi produzida por nós. Durante a rodagem do *Rio Corgo*, fizemos o papel de produtores executivos. Não tivemos ninguém a tratar das coisas. Éramos nós que tratávamos dos contactos, pagávamos às pessoas, fazíamos tudo. Só houve mesmo uma mudança na nossa maneira de trabalhar na pós-produção, porque os produtores, tendo dinheiro, começaram a agir e a gerir as coisas.

Maya Kosa: O papel do Luís Urbano como produtor foi muito importante a partir do momento em que o *Rio Corgo* foi selecionado para o Festival de Berlim.

producers, since they had money, began to act and to manage things.

Maya Kosa: The role of Luís Urbano as producer was very important from the moment *Rio Corgo* was chosen for the Berlin festival.

PRIMEIRO ANDAMENTO
V-2 Schneider

—

SEGUNDO ANDAMENTO
Neuköln

—

TERCEIRO ANDAMENTO
Heroes

—

FAIXA EXTRA 1
Blackout

—

QUARTO ANDAMENTO
Sons of the silent age

—

QUINTO ANDAMENTO
Abdulmajid

—

SEXO ANDAMENTO
Sense of doubt

—

FAIXA EXTRA 2
The secret life of Arabia

—

FIRST MOVEMENT
V-2 Schneider

—

SECOND MOVEMENT
Neuköln

—

THIRD MOVEMENT
Heroes

—

BONUS TRACK 1
Blackout

—

FOURTH MOVEMENT
Sons of the silent age

—

FIFTH MOVEMENT
Abdulmajid

—

SIXTH MOVEMENT
Sense of doubt

—

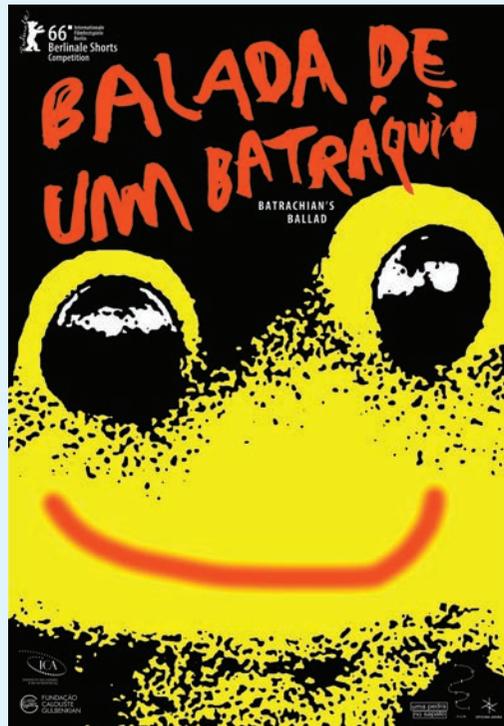
BONUS TRACK 2
The secret life of Arabia

—

Balada de um Batráquio

Portugal, 2016, cor, 11 min.

Leonor Teles



Batrachian's Ballad

Portugal, 2016, colour, 11 min.

Leonor Teles

LEONOR TELES Realização, argumento, cinematografia e montagem

BERNARDO THERIAGA Som

JOÃO NIZA BRAGA Montagem de som

BRANKO NESKOV Mistura de som

ANDREIA BERTINI Colorista

DANIELA SOARES Direção de produção

UMA PEDRA NO SAPATO Produção

Cópia cedida por Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Portugueses

LEONOR TELES Director, script, cinematography and editing

BERNARDO THERIAGA Sound

JOÃO NIZA BRAGA Sound editing

BRANKO NESKOV Sound mixing

ANDREIA BERTINI Colourist

DANIELA SOARES Production director

UMA PEDRA NO SAPATO Production

Copy provided by Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Portugueses

APOIOS Apoio à criação em cinema, em 2014, do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian

SUPPORT Support for film production, in 2014, from the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture/ Calouste Gulbenkian Foundation

SINOPSE Tal como os ciganos, os sapos de loiça não passam despercebidos a um olhar mais atento. *Balada de um Batráquio* surge, assim, num contexto ambíguo. É um filme que intervém no espaço real do quotidiano português como forma de fabular sobre um comportamento xenófobo.

SYNOPSIS Like gypsies, ceramic toads are not missed by those who are attentive. *Batrachian's Ballad* is thus ambiguous. A film that intervenes in the real space of Portuguese daily life as a way of telling a fable about xenophobic behaviour.

“Simultaneamente estranhos e familiares, distantes e próximos, inquietantes e sedutores, marginais e cosmopolitas, os ciganos apresentam-se envoltos numa aura de ambiguidade. Não se pode dizer que sejam invisíveis, pois dificilmente passam despercebidos”, são palavras de Daniel Seabra Lopes, em *Deriva Cigana*.

“Simultaneously strange and familiar, distant and close, disturbing and seductive, marginal and cosmopolitan, gypsies are enveloped in an aura of ambiguity. It cannot be said that they are invisible, because they are not easily missed,” Daniel Seabra Lopes, in *Deriva Cigana*.





LEONOR TELES

(Vila Franca de Xira, 1992) Licenciou-se em Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema (2013) e tem um mestrado em Audiovisual e Multimédia pela Escola Superior de Comunicação Social (2015). A sua curta-metragem escolar, *Rhoma Acans*, esteve presente em diversos festivais nacionais e internacionais, tendo sido distinguida com uma Menção Honrosa no Festival IndieLisboa'13 e vencido a competição Take One, do Festival Curtas Vila do Conde 2013. Em 2016, *Balada de um Batráquio*, a sua primeira curta-metragem, conquistou o Urso de Ouro para Melhor Curta-Metragem na Berlinale, o Firebird Award para Melhor Curta-Metragem no Festival de Cinema de Hong Kong e, ainda, o Prémio para Melhor Curta-Metragem no Festival Curtas Belo Horizonte. Atualmente, trabalha sobretudo em documentário e na área da fotografia para cinema e publicidade.

FILMOGRAFIA

Balada de um Batráquio (cm) 2016

Rhoma Acans (cm) 2013

LEONOR TELES

(Vila Franca de Xira, 1992) She graduated in film at the Higher School of Theatre and Cinema (2013) and holds a master's in audio-visual techniques and multimedia from the Lisbon School of Social Communication (2015). The short film she made for her course, *Rhoma Acans*, has been shown in various festivals in Portugal and abroad, and was awarded an Honourable Mention in the IndieLisboa Festival in 2013 and won the Take One competition in the Vila do Conde Short Films Festival 2013. In 2016, *Batrachian's Ballad*, her first short film, won the Golden Bear at the Berlinale 2016, the Firebird Award for Best Short Film at the Hong Kong Film Festival and also the prize for the Best Short Film at the Belo Horizonte Short Film Festival in 2016. She is currently working mainly on documentaries and in photography for film and publicity.

FILMOGRAPHY

Batrachian's Ballad (short) 2016

Rhoma Acans (short) 2013

» De *Sense of Doubt*, da sinfonia de Glass, temos a dizer que é um sentimento legítimo. Os primeiros compassos começam cheios de inquietações e de dúvidas, embora de vez em quando se sintam pequenos ribombares. Há notas melancólicas que alternam com notas fortes, há uma profusão de instrumentos diferentes que apontam variados caminhos.

Leonor Teles, a mais jovem vencedora de sempre de um Urso de Ouro, o prémio mais importante de um dos maiores festivais de cinema de todo o mundo (Berlinale), tem a capacidade de nos instalar a dúvida sobre um preconceito que desconhecíamos. A realizadora, descendente de um pai cigano que casou fora da comunidade, demonstra que Portugal (o País todo) está cheio de sapos à porta de muitos estabelecimentos comerciais. Esses sapos significam que a presença de ciganos é indesejada.

Esta afirmação, aparentemente desconhecida de uma parte da população, é frontalmente escondida sob a aparência ingénua de “sapinhos queridinhos” que acenam ou que, simplesmente, têm sorrisos de boas-vindas à porta de lojas ou supermercados. A segregação é evidente, esses sapos de sorrisos falsos são dirigidos apenas a uma pequena franja da sociedade, que eles querem excluir. A contundência desse silêncio aceite torna inevitável e incontornável este filme. Por isso é que *Balada de um Batráquio* parte literalmente a loiça toda. Teles começa por nos contar a maldição dos sapos e percebemos, a partir daí, a sua exclusão.

O paraíso que vem a seguir, a natureza em profunda harmonia contrasta com tudo o que foi dito anteriormente e não parece haver saída. Ou seja, há, e essa só pode passar por resistir, nem que seja destruindo e afirmando em voz muito alta o preconceito. A realizadora entra neste filme, entra para ir contra ele, com todas as letras maiúsculas. Parte e foge. Parte e foge. Parte e foge. Mas ela nunca foge verdadeiramente, porque assume o que faz realizando este filme e mostrando-o muito (é talvez a curta-metragem de 2016 mais vista do ano – teve, inclusive, duas estreias comerciais e esgotou várias sessões

» Of *Sense of Doubt*, from Glass's symphony, it must be said that it is a legitimate feeling. The first bars begin full of concerns and doubts, though from time to time small rumbles are felt. There are melancholic notes that alternate with strong notes, there is a profusion of different instruments pointing in different directions.

Leonor Teles, the youngest-ever winner of a Golden Bear, the most important prize from one of the biggest film festivals in the entire world (Berlinale), has this capacity of instilling doubt in us concerning a prejudice of which we are not aware. The director, the daughter of a gypsy father who married outside his community, shows that Portugal (the whole country) is full of toads at the doors of many commercial establishments. These toads mean that the presence of gypsies is not welcome.

This statement, apparently unknown to a part of the population, is frankly hidden under the appearance of “sweet little toads” who beckon, or which simply have a welcoming smile at the doors of shops and supermarkets. The segregation is evident, these toads with false smiles are directed only at a small margin of society, which they wish to exclude. The weight of this accepted silence makes this film indispensable and unavoidable. This is why *Batrachian's Ballad* literally breaks all the china in the shop. Teles begins by telling us of the curse of the toads and we understand, from this, her exclusion.

The paradise that comes afterwards, nature in profound harmony, contrasts with everything that was said before and there seems to be no way out. In fact there is, and the only way out is resistance, even if that means destroying the prejudice and affirming this in a very loud voice. The director appears in this film, she appears in order to go against this, in capital letters. She walks out and flees. Walks out and flees. Walks out and flees. But she never truly flees, because she accepts what she did in making this film and showing it many times (it is perhaps the most watched short film of



de festivais). Ela provocou estragos, obrigou a sociedade a reflectir e, mesmo que não tenha trazido um resultado prático imediato (até se diz que quem desconhecia esta lenda dos sapos os passou a colocar em lojas para evitar os ciganos), é o gesto que conta, sobretudo esse gesto cinematográfico que alguém tão jovem foi capaz de ter. E o filme continua na primeira pessoa. É Leonor que termina o filme, sempre ela, não numa atitude complacente ou de presunção, mas numa postura militante de quem não tem papas na língua.

Precisamos de cineastas com verve, energia e talento. Teles, com *Rhoma Acans*, o seu filme anterior (ainda um exercício de escola feito na ESTC e que foi seleccionado para inúmeros festivais internacionais), já demonstrava essa capacidade. Os primeiros três minutos desse filme, uma sucessão de fotografias e pequenas histórias/curiosidades, apontavam para o nascimento de uma cineasta. O seu primeiro filme fora da escola bombou. Esperam-se os próximos, num caminho que se acredita cheio de garra e força. *Chapeau*, Leonor!

Miguel Valverde

2016 – it even had two commercial screenings and sold out in various festival showings). She damaged things, forced society to reflect, and even if it did not bring an immediate practical result (it is even said that those who did not know about this legend began to place toads in the shops to avoid gypsies), it's a gesture that continues and, above all, this cinematographic gesture that somebody so young was able to come up with. And the film continues in the first person. It is Leonor who ends the film, still her, not in a complacent or presumptuous attitude, but in a militant posture of somebody who will say what she thinks.

We need film-makers with verve, with energy and with talent. Teles, with *Rhoma Acans*, her earlier film (made while still at the ESTC, and which was chosen for many international festivals) had already shown this capacity. The first three minutes of that film, a succession of photographs and small stories/curiosities, indicated the birth of a film-maker. Her first film outside school was a huge success. We await the next films, believing that they will be full of guts and strength. Hats off to Leonor!

Miguel Valverde

Nocturno

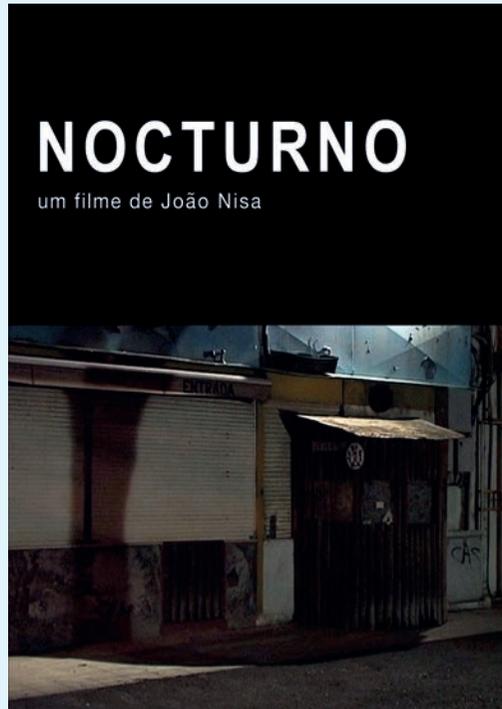
Portugal, 2007, cor, 27 min.

João Nisa

Nocturno

Portugal, 2007, colour, 27 min.

João Nisa



JOÃO NISA Realização, imagem, montagem e produção

JOANA ASCENSÃO Colaboração

JOÃO MATOS Captação de som

JOÃO NISA e EMÍDIO BUCHINHO Montagem de som

JOÃO NISA PRODUÇÕES Produção

Cópia cedida por **João Nisa Produções**

JOÃO NISA Director, cinematographer, editor and producer

JOANA ASCENSÃO Collaboration

JOÃO MATOS Sound engineer

JOÃO NISA e EMÍDIO BUCHINHO Sound editing

JOÃO NISA PRODUÇÕES Production

Copy provided by **João Nisa Produções**

APOIOS Apoio à internacionalização em cinema, em 2011, do Programa para as Artes Performativas/Fundação Calouste Gulbenkian, para operações de pós-produção e elaboração de novas cópias com vista à participação no Festival Cinéma du Réel, no Centro Pompidou, em Paris.

SUPPORT Support for International Circulation, in 2011, to post-production and new copies for participation at Festival Cinéma du Réel, Centre Pompidou, Paris, from the Gulbenkian Programme for Performing Arts/Calouste Gulbenkian Foundation

SINOPSE Descrição fragmentária do espaço abandonado da antiga Feira Popular de Lisboa, durante o período que decorreu entre o seu encerramento e a definitiva demolição das suas instalações. Um conjunto de longos planos fixos, atravessados por pequenos mo-vimentos, apresenta alguns dos elementos existentes no local (fachadas encerradas ou semidestruídas, divertimentos parcialmente desmontados), reconstituindo através da sua sucessão um percurso no interior do recinto. Um trabalho que pretende forçar a concentração da percepção e explorar a relação entre a experiência temporal e o modo de apreensão visual e sonora de um lugar específico.

SYNOPSIS A fragmentary description of the abandoned area of Lisbon's Luna Park in the period between its closing down and ultimate demolition. A set of long static takes, punctuated by small movements, depicts some of the precinct's features (sealed or half-dilapidated façades, partially dismantled attractions), retracing a route within the premises. Intended to force the focus of perception, the film explores the links between temporal experience and the visual and aural grasp of a specific place.





JOÃO NISA

Nasceu em 1971, em Lisboa. Concluiu o curso de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema e a licenciatura e o mestrado em Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa.

Dedicou-se à investigação das relações entre o cinema e a arte contemporânea, tendo escrito ensaios para diversas publicações nacionais e internacionais.

Durante vários anos, lecionou disciplinas relacionadas com a história do cinema e com o vídeo e o cinema experimental na Escola Superior de Artes e Design (Caldas da Rainha).

Criou a sociedade João Nisa Produções para o desenvolvimento dos seus projetos.

Realizou o filme *Nocturno* (2007), exibido em vários festivais e programas, como o Cinéma du Réel (secção Exploring Documentary), o DocLisboa (Riscos e Ensaios), o Doc's Kingdom ou o NodoDocFest.

FILMOGRAFIA

Nocturno 2007

A Imagem e *As Fotografias* em produção

Impressões de Uma Paisagem em preparação

JOÃO NISA

Born in 1971, in Lisbon. He took the film course at the Lisbon Theatre and Film School and has a master's degree in communication sciences from the Universidade Nova in Lisbon.

He has investigated the relationships between cinema and contemporary art, having written essays for various publications in Portugal and abroad.

For several years he taught disciplines related to the history of cinema and to experimental film and video at the Higher School of Arts and Design (Caldas da Rainha).

He founded the company João Nisa Produções in order to develop his projects.

He directed the film *Nocturno* (2007), shown in various festivals and programmes, such as Cinéma du Réel (Exploring Documentary section), DocLisboa (New Visions), Doc's Kingdom and NodoDocFest.

FILMOGRAPHY

Nocturno 2007

A Imagem and *As Fotografias* in production

Impressões de Uma Paisagem in preparation

» A meio de *Sense of Doubt*, de Philip Glass, vivemos um momento menos tenso que o início – parece que calcorreamos palmo a palmo, através de variações de notas alternadas, um espaço. Uma espécie de voragem, em perda. É nisto que João Nisa, no seu filme *Nocturno*, deve ter pensado. Usando o local onde estava previsto filmar para um outro projecto (que, entretanto, se tornou impossível de concretizar), Nisa entrou sem medo naquilo que restava dele (do outro projecto e do espaço).

Com a passagem do tempo, a feira degradou-se e estava envelhecida. Havia lojistas que tinham transitado da anterior feira, ainda em Palhavã, e que não souberam adaptar-se aos novos tempos. E, em 2003, a feira fechou. O espaço continuou, porém, intacto, quase sem vida. Todos os divertimentos, restaurantes, carrosséis continuaram lá, enquanto chovia ou fazia sol; aos poucos, começou a criar-se um novo habitat natural para toda a espécie de animais não-domésticos da cidade. Lentamente, assistiu-se à construção de uma ruína, só que à porta fechada. Através dos muros que circundam o espaço, intuía-se essa mudança, essa degradação.

João Nisa, que preparava um projecto anterior com a feira ainda em funcionamento, voltou ao espaço e dispôs-se a filmar o espaço-tempo a passar. A sentir a experiência das próprias ruínas que lá habitavam e que passaram a ter um elemento novo, estranho, a habitar lá com elas: uma câmara, uma pequeníssima equipa silenciosa de uma pessoa ou duas, que olhava para as ruínas sem querer perturbá-las, amando-as durante esse tempo. Subitamente, as ruínas tinham alguém que as admirava, alguém que gostava delas.

É através de treze planos fixos, todos com a mesma duração, quase em silêncio, “atravessados por pequenos movimentos”, que se estuda esse espaço-tempo que foi outrora a Feira Popular de Lisboa. A fachada da casa dos espelhos dá o início ao filme (ruína-memória do projecto anterior) e vai-se, aos poucos,

» In the middle of Philip Glass's *Sense of Doubt* we pass through a moment less tense than the beginning – it seems that we move step by step through a space, through variations of alternating notes. A kind of maelstrom, sinking down. This is what João Nisa, in his film *Nocturno*, must have thought of. Using the location where he had been due to shoot another project, which didn't come through, Nisa entered without fear into what was left of it.

With the passage of time, the fair had become degraded and was getting old. There were stallholders who had come from the previous fair, still in Palhavã, and were not able to adapt to the new times. And in 2003 it closed down. But the space continued intact, almost lifeless, for several years. All the diversions, the restaurants, the carousels, were still there, while it rained, while the sun shone, and, gradually, a new habitat was created for all kinds of non-domestic animals of the city. We slowly saw the construction of a ruin, but behind closed doors. Through the walls that enclose the space, this change was felt, this degradation.

João Nisa managed to gain access and began to film time passing. Feeling the experience of the ruins themselves that lived there, and which came to have a new, strange element, living there with them. A camera, a very small, silent team of one person or two, who suddenly looked at the ruins without trying to disturb them, but to love them during this time. Suddenly, the ruins had someone who admired them, someone who had come to like them.

It is by means of thirteen fixed shots, all of the same duration, almost in silence, “punctuated by small movements”, that this space-time which was once the Feira Popular de Lisboa is studied. It's the façades of the small structures of the fair, the carousels now without colour, partly destroyed, the cursed houses and the ghost houses that had lost all their charm and excitement, and the puddle that appears after a day of rain, and the light that illuminated the fair before and is now gone. Because this space, in itself artificial, shining at night with



fazendo uma triangulação até chegarmos à fachada do edifício que se situa no extremo oposto do recinto (último plano).

Este espaço, em si mesmo postiço, que à noite vibrava com as cores berrantes das luzes, agora e neste filme acinzentou-se, perdeu todo o brilho. Contudo, não é totalmente verdade. Uma ruína pode ser um belo monumento. E aqui é-o. O espectador espantado, sentado, deverá abstrair-se do seu próprio tempo, do seu relógio, das preocupações lá de fora. Deve olhar, como um detective à procura de pistas, para cada memória deixada, para cada recanto ferrugento, para, de novo, deixarmos o tempo passar.

Podemos também questionar-nos se o ecrã não funciona como a moldura de um quadro. As imagens deste local emblemático, quase estáticas, ditam que podemos estar num museu, a olhar para as diversas obras que estão expostas: uma longa fila de quadros despojados, sem vida. Por isso, sentimos que este filme é, por si só, um projecto artístico maior. No seu formato instalação, poderia estar exposto numa sala de um museu, cada um destes planos fixos poderia estar a ser visto ao mesmo tempo, a partir de diversos ângulos, e a nossa percepção ditaria que tudo é o mesmo tempo, embora não nos deixássemos enganar, porque o dia e o filme iriam ensombrecendo.

Nocturno é um filme maior do que a sua duração indica. É um filme que tem de ser visto precisamente para contrariar a profusão de imagens e de tempo corrido que são as nossas vidas de hoje. Não se pugna pela pureza, luta-se pelo tempo justo, pelo ritmo certo. Aqui, luta-se pelo tempo do cinema.

Miguel Valverde

the lurid colours of the lights, now and in this film, became grey, and lost all its brilliance. However, this is not completely true. A ruin can be a beautiful monument. And here this is the case.

The astonished viewer, sitting, must abstract himself from his own time, his watch, his concerns outside. He must look, like a detective searching for clues, for each memory left behind, each rusty corner in order, once again, to allow time to pass.

We may also question whether or not the screen functions as the frame of a painting. The images of this iconic place, almost static, tell us that we may be in a museum, looking at the various works on display. A long series of stripped paintings, with no life. And, therefore, we feel that this film is, in itself, a great artistic project. In its installation format, it could be exhibited in a room in a museum, because each of these fixed shots could be seen at the same time from different angles; our perception would tell us that it is all the same time, though we would not let ourselves be fooled, because the day darkens, and so does the film.

Nocturno is a greater film than its duration would indicate. It is a film that has to be seen, precisely in order to combat the profusion of images and the fast time that constitute our lives today. Purity is not sought – the correct time is, the right rhythm. Here, we fight for the time of cinema.

Miguel Valverde

Provas, Exorcismos

Portugal, 2015, cor, 25 min.

Susana Nobre



Trials, Exorcisms

Portugal, 2015, colour, 25 min.

Susana Nobre

SUSANA NOBRE Realizadora
JOÃO MATOS/ TERRATREME FILMES Produtor
SUSANA NOBRE Argumento
PAULO MENEZES Fotografia
FRANCISCO MOREIRA Montagem
ANTÓNIO PEDRO FIGUEIREDO e JOÃO GAZUA SOM
ANTÓNIO PAULA, BRUNO PEREIRA, HENRIQUE BONACHO, JOANA FERREIRA, JOÃO AMARO, JOAQUIM CALÇADA, MÁRIO RUI, MARQUES VICTOR, ÓSCAR SANTOS, SILVINO JOSÉ, SUSANA GONÇALVES Atores
Cópia cedida por Agência da Curta Metragem

APOIOS Apoio à internacionalização em cinema, em 2015, do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian para participação no Vienna International Film Festival (Viennale) 2016

SINOPSE Em Alhandra, entre a serra e o rio, um comboio atravessa a povoação. Óscar, de 48 anos, vinte e cinco de trabalho na mesma fábrica, aguarda a resolução do tribunal relativamente ao pedido de insolvência da fábrica em que trabalhava. Com a produção suspensa e com os salários em atraso, Óscar e os seus colegas continuam a comparecer diariamente na empresa, na esperança de garantirem os respetivos postos de trabalho. Face à confirmação do fecho, Óscar retoma o equilíbrio com o mundo ao ser admitido na fábrica ao lado.

SUSANA NOBRE Director
JOÃO MATOS/ TERRATREME FILMES Producer
SUSANA NOBRE Script
PAULO MENEZES Photography
FRANCISCO MOREIRA Editing
ANTÓNIO PEDRO FIGUEIREDO e JOÃO GAZUA Sound
ANTÓNIO PAULA, BRUNO PEREIRA, HENRIQUE BONACHO, JOANA FERREIRA, JOÃO AMARO, JOAQUIM CALÇADA, MÁRIO RUI, MARQUES VICTOR, ÓSCAR SANTOS, SILVINO JOSÉ, SUSANA GONÇALVES Actors
Copy provided by Agência da Curta Metragem

SUPPORT Apoio à internacionalização em cinema, in 2015, do Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas/Fundação Calouste Gulbenkian para participação no Vienna International Film Festival (Viennale) 2016

SYNOPSIS In Alhandra, between the mountains and the river, a train passes through a town. Óscar, 48 years old, twenty-five years working in the same factory, awaits the decision of the court regarding the petition for insolvency of the factory where he worked. With production suspended and salaries unpaid, Óscar and his workmates continue to go to work every day, in the hope of their positions being safeguarded. When the closure is confirmed, Óscar re-establishes his peace with the world when he goes to work for the factory next door.





SUSANA NOBRE

Nasceu em Lisboa em 1974. Em 1998, terminou a licenciatura em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa. Colaborou na formação do Laboratório de Criação Cinematográfica da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas onde participou em diversas produções de vídeos de arte encomendados pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Desenvolveu, em 2004, com a produtora Raiva um Ateliê Sênior de Cinema com apoio financeiro do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM). No âmbito do Programa de Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentou, no verão, o curso de Realização de Cinema com a colaboração da London Film School.

Em 2010, lecionou a cadeira de Realização Cinematográfica na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. Desde 2006, pertence à produtora Terratreme (antiga Raiva), onde tem feito a produção executiva de diversos projetos.

FILMOGRAFIA

Provas, Exorcismos (cm) 2015

Vida Activa 2013

Lisboa-Província (cm) 2010

Estados da Matéria (cm) 2006

O Que Pode Um Rosto 2003

As Nadadoras (cm) 2001

SUSANA NOBRE

Born in Lisbon in 1974. In 1998, she graduated in communication sciences from the Universidade Nova in Lisbon. She participated in the establishment of the Laboratory for Cinematographic Creation in the Faculty of Social and Human Sciences, where she took part in various art video productions commissioned by the Calouste Gulbenkian Foundation.

With the Raiva production company she developed a Senior Film Workshop with financial support from the Portuguese Institute of Cinema, Audiovisual and Multimedia (ICAM) in 2004. In the summer of 2005, she participated, as part of the Programme for Creativity and Artistic Creation at the Calouste Gulbenkian Foundation, in the Film Directors' Course with the collaboration of the London Film School.

She taught film direction at the Higher School of Arts and Design in Caldas da Rainha in 2010. Since 2006 she has been part of the Terratreme (and the former Raiva) production company, with whom she has been executive producer for various projects.

FILMOGRAPHY

Trials, Exorcisms (short) 2015

Vida Activa 2013

Lisboa-Província (short) 2010

Estados da Matéria (short) 2006

O Que Pode Um Rosto 2003

As Nadadoras (short) 2001

» A produtora Terratreme foi fundada dentro dos princípios de uma cooperativa. Cinco dos seus seis sócios são realizadores. Susana Nobre, uma das fundadoras que vem de projectos anteriores, como a colaboração no Laboratório de Criação Cinematográfica da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, durante o trabalho de recolha de informações para o que veio a ser o seu documentário *Vida Activa* (cinco anos), lidou com pessoas em processo de reintegração profissional por diversos motivos.

Uma dessas histórias tinha a ver com um operário fabril que esperava por uma decisão do tribunal, depois de ter trabalhado durante vinte e cinco anos numa fábrica, então com a produção suspensa e os salários em atraso, e que acabaria por ser encerrada por falência. Temos aqui o início do filme , de Susana Nobre, mas também o trabalho de casa adiantado de que Pedro Pinho (seu sócio) veio a beneficiar para *A Fábrica de Nada* (que estreou em 2017 na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, depois de o mesmo ter acontecido com *Provas, Exorcismos* em 2015). Este trabalho de equipa tão especial e original também se vê depois noutros projectos colectivos, como *Cidade*, filme de encerramento deste programa.

Provas, Exorcismos, o filme de Susana Nobre, está situado no domínio da ficção. Começa por nos mostrar o personagem principal: “Eu comecei a trabalhar muito novo, nesta empresa, com 16 anos”; a voz que se ouve do lado de lá (a do entrevistador) é uma representação da própria realizadora, que se coloca dentro do filme e mostra que é a sua experiência que lhe permite fazer este trabalho.

Depois, começamos a deambular pelo espaço que é a vida do personagem, conhecemos a mulher dele (interpretada pela actriz e produtora Joana Ferreira), a filha, os colegas de trabalho e o espaço da fábrica em desmantelamento. O filme cria uma unidade

» The Terratreme production company was founded on the principle of a cooperative. Five of its six members are directors. Susana Nobre, one of the founders, comes from earlier projects such as the collaboration with the Laboratory for Cinematographic Creation in the Faculty of Social and Human Sciences at the Universidade Nova in Lisbon. During the work of collecting information for (what I understand to be) her documentary *Vida Activa* (which lasted five years), she dealt with people who were in the process of professional reintegration for various reasons.

One of these stories had to do with a factory worker who was awaiting a decision from the tribunal, after having worked for twenty-five years in a factory that had had its production suspended, with salaries unpaid, and had finally closed on account of bankruptcy. This is the beginning of the film *Trials, Exorcisms* by Susana Nobre, but we also have the advance homework that Pedro Pinho (her associate) employed for *A Fábrica de Nada* (which was first shown in 2017 at the Directors' Fortnight of the Cannes Festival, after *Trials, Exorcisms* had done exactly the same thing in 2015). This teamwork, so special and original, is also visible afterwards in other collective projects such as *Cidade*, the film that closes this programme.

Trials, Exorcisms, Susana Nobre's film, is in the realm of fiction. It begins by showing us the main character. “I began to work for this company very young, at 16 years of age”; the voice that we hear on the other side (the person conducting the interview) represents the director, who positions herself within the film and demonstrates that it is her experience which allows her to carry out this work.

We then begin to wander through the space that is the character's life, we meet his wife (the actress is the producer Joana Ferreira), his daughter, the colleagues from work, we come to know the space of the factory being taken apart. The film creates a unity around the character, his worries and his doubts. Working

em volta do personagem, das suas angústias e das suas dúvidas. Trabalhando com actores amadores, o que emana desta torrente documental recria experiências que poderiam ser as suas, Susana Nobre confere uma autenticidade especial ao projecto e faz-nos acreditar na especialidade do momento.

Enquadrado num formato 4/3 que ajuda a justificar a situação de estrangulamento da fábrica e nos põe a assistir ao esmagamento da vida deste homem, é na progressão rítmica dos planos, como numa composição musical, em que cada compasso (= plano) tem a duração predeterminada pela montagem e pelo sentido do todo que é o filme, que se constrói este pequeno hino à união que faz a força.

A fotografia, que acentua as cores, dá-nos a delicada sensação de que só exacerba o que é para mostrar, cuidando e protegendo quem é mostrado.

Este filme é também como uma cooperativa de entreajuda, todos estão lá por todos, e a realizadora não está acima deles, está lá, faz parte desse imenso colectivo. Como tem de ser.

Miguel Valverde

with amateur actors, what emerges from this documental torrent of experiences that could be hers confers a special authenticity on the project and makes us believe in the special quality of the moment.

Placed within a 4/3 format that helps justify the situation of the strangling of the factory and places us in the position of being present at the crushing of this man's life, it is within the rhythmic progression of the scenes, as though in a musical composition where each bar has a duration predetermined by the editing and by the sense of the whole which is the film, that this little hymn to strength-making union is built.

The photography, which accentuates the colours, gives us the delicate feeling that only what is to be seen is highlighted, caring for and protecting those who are seen. This film is also like a cooperative of mutual help; everyone is there for everyone else and the director is not above them, she is there, a part of this enormous collective. As should be.

Miguel Valverde

SEXTO ANDAMENTO: DEBATE

Miguel Valverde (Curador)
Paolo Moretti (Crítico)
João Nisa (Realizador)
Susana Nobre (Realizadora)
João Miller Guerra (Produtor)

Miguel Valverde: João, enquanto produtor, como vê o trabalho da Leonor Teles neste *Balada de um Batráquio*? É uma jovem realizadora, este era o seu primeiro filme fora da escola. É um filme muito diferente daquilo que seria suposto. Como é que vocês ajudaram a Leonor a desenvolver este projeto?

João Miller Guerra: A Leonor está ainda a começar, mas com uma força e uma vitalidade extraordinárias. Nós conhecemos a Leonor no IndieLisboa, numa projeção em que havia a exibição conjunta do filme dela e de um filme meu e da Filipa Reis, que produz e realiza comigo. Quando a projeção acabou, eu comentei com a Filipa que achava o filme da Leonor (sendo um filme de escola) muito maduro, de alguém que já dominava tudo o que há para dominar, de uma forma muito sensorial e, ao mesmo tempo, adulta e superintuitiva e gostava imenso que a conhecêssemos. A Filipa respondeu-me que a miúda tinha mandado um currículo para a nossa produtora, Uma Pedra no Sapato, para trabalhar connosco. No fim da projeção, ficámos um bocadinho à conversa e aceitámo-la para fazer um estágio na nossa produtora.

A dada altura, estivemos fora de Lisboa com a Leonor a trabalhar num projeto aqui para a Fundação Gulbenkian, passado em várias escolas. Ficámos numa pensão junto de uma bomba de gasolina, fazendo um percurso a pé de ida e volta todos os dias. Num dos dias, a caminho da pensão, a Leonor contou-nos que tinha a ideia para fazer este filme; desde que a mãe lhe tinha explicado a história dos sapos, ela não parava de pensar que, um dia, teria de fazer um filme sobre esse tema. Foi nessa altura que eu e a Filipa lhe dissemos: “Embora lá! Nós produzimos esse filme. Qual é a ideia

SIXTH MOVEMENT: DEBATE

Miguel Valverde (Curator)
Paolo Moretti (Critic)
João Nisa (Director)
Susana Nobre (Director)
João Miller Guerra (Producer)

Miguel Valverde: João, as a producer, how do you see the work of Leonor Teles in *Balada de um Batráquio*? She is a young film-maker, and this was her first film after finishing her studies. It’s a very different film from what might have been imagined. How did you help Leonor develop the project?

João Miller Guerra: Leonor is still at the beginning, but with extraordinary strength and vitality. We knew Leonor from IndieLisboa, when a film of hers and one by me and by Filipa Reis were shown together. When it finished, I said to Filipa that I found Leonor’s film (being a school film) to be very mature, by somebody who had already mastered what had to be mastered – very sensory, and at the same time adult and very intuitive, and that I’d very much like to meet her. Filipa replied that Leonor had sent a CV to our production company, Uma Pedra no Sapato, to see if she could work with us. At the end of the showing, we spoke a bit and accepted her as an apprentice at the production company.

At a certain point, we were not in Lisbon and Leonor was working on a project for the Gulbenkian Foundation, which took place in a number of schools. We stayed in a pension near a petrol station, coming and going on foot every day. One day, returning to the pension, Leonor told us that she had the idea for this film, because since her mother had told her the story of the toads, she had been constantly thinking that, one day, she would have to make a film about it. That was when Filipa and I said, “Let’s do it! We’ll make this film. What do you think about toads? We’re on it!” And that was how the project was born. Then we applied for funds from the Gulbenkian

para ti de sapos? Estamos nessa!” Foi assim que nasceu o projeto. Depois, candidatámo-nos a um subsídio da Fundação Gulbenkian para estes pequenos filmes, e a Leonor teve a sorte de o receber. A Filipa conseguiu montar este projeto com o pouco dinheiro que havia. Depois, tivemos a alegre e extraordinária notícia de que tínhamos conseguido o Urso de Ouro com os sapos.

Miguel Valverde: O projecto, como disseste, começa por ser um projecto de baixo orçamento. Quando se partem sapos, há despesas adicionais ou não? A Leonor chegou a todas aquelas lojas, agarrou nos sapos e partiu-os ali mesmo. Havia uma pequena equipa de som com ela... mas foi isto que ela fez. Como é que isso se faz em cinema? Como é que os produtores resolvem este tipo de assuntos, para que o filme possa ser exibido?

João Miller Guerra: A Leonor, passada a fase inicial de dizer o que queria fazer e de nós lhe termos dito que sim, começou a preparar o filme. Entretanto, soubemos da boa novidade de ter o apoio da Fundação e fomos fazer o filme. O que há de interessante no trabalho da Leonor é que, pelo menos até agora, tem sido bastante autobiográfico. É uma coisa que sai um bocado das entranhas. Tem tudo a ver com a forma jovem e rebelde como ela ainda opera o seu cinema (espero que nunca perca isso) e faz as coisas.

Cheia de vitalidade, a primeira coisa que nos disse foi que queria uma equipa muito pequena e que, obviamente, iria precisar de um carro – para fugir de todos estes cenários! Arranjou-se uma equipa muito pequena. Lembro-me de um telefonema que a Filipa fez para contar o nosso projeto ao Tiago, o nosso advogado, que nos advertiu: “Como vosso advogado, tenho de vos dizer que correm riscos. No vosso lugar, eu pedia os sapos emprestados, partia os sapos e, depois, pagava os sapos às pessoas.” Nós, obviamente, nunca aceitámos fazer isso. A Leonor também nunca aceitaria. Isto foi feito com todo esse risco, de sair a correr com o carro, quer no Porto, quer em Lisboa. Houve

Foundation which exist for small films, and Leonor was successful. Filipa managed to put this project together with the tiny amount of money available. Afterwards, we had the happy and extraordinary news that we had won the Golden Bear with the toads.

Miguel Valverde: The project, as you said, began as a low-budget project. When you break ceramic toads, are there additional expenses, or not? Leonor went to all those shops, took hold of the toads and smashed them, right there. There was a small recording team with her... but that was what she did. How do you do this on film? How do producers deal with this kind of thing, so the film can be shown?

João Miller Guerra: Leonor, after this initial phase of saying what she wanted to do and us having said yes, began to prepare the film. In the meantime, we had the good news of the support from the Gulbenkian Foundation and we began to make it. What’s interesting in Leonor’s work is that, at least until now, it has been quite autobiographical. It’s something that is deep within her. It has everything to do with the young and rebellious way in which she still works in film (I hope she never loses this) and does things.

Brimming with vitality, the first thing she said to us was that she wanted a very small team and, obviously, she would need a car – to get away from all this scenery! So a small team was assembled. I remember a telephone call Filipa made to tell our lawyer Tiago about the project; he said, “As your lawyer, I have to tell you that you are running risks if you do it like this. If I were you, I would ask to borrow the toads, break them and then pay the people for them.” Obviously, we never agreed to this. Leonor would also never have agreed. It was made with all this risk involved, driving away like crazy in the car, in Porto and in Lisbon. There was one ludicrous situation: in Martim Moniz, the girl in the production team, who set off as soon as the team got in, smashed into the car in front, and could not move. The

uma situação caricata: no Martim Moniz, a menina da produção que arrancava com o carro, mal a equipa entrava nele, bateu no automóvel da frente e já não arrancou. Veio a polícia e foi um trinta-e-um. Mas valeu a pena.

Miguel Valverde: Essas histórias também fazem parte do cinema português e merecem ser contadas. Gostava agora de fazer duas perguntas ao João Nisa, que fez o *Nocturno*. A primeira é: Porque é que, para ti, o espaço da antiga Feira Popular de Lisboa era importante? A segunda questão é: Como foi o teu processo de montagem? Provavelmente, não te interessava ir àquele local olhar para as montanhas-russas, para aqueles objetos em ruína como se fossem arranha-céus destruídos... Aquilo de que vais à procura, é da sombra? Vais à procura daquele objeto que está escondido dentro de uma coisa que já está fechada?, de encontrar este filme dentro do processo de montagem?

João Nisa: A primeira pergunta é sobre o espaço da Feira Popular de Lisboa. Antes de existir este filme, havia um projeto de um outro, de carácter mais ficcional, que se chamava *A Casa dos Espelhos*. O *Nocturno* começa com a fachada da casa dos espelhos na qual o outro filme teria sido maioritariamente filmado, para depois partir para outra coisa. Esse projeto anterior teve uma série de problemas com o produtor. A rotação desse primeiro filme foi interrompida em fevereiro de 2005 e as filmagens do *Nocturno* iniciaram-se em julho desse ano. Já existia um esboço do *Nocturno* dentro do outro projeto. Quando o comecei a preparar, a feira estava em pleno funcionamento e era suposto o filme ser quase todo filmado dentro da casa dos espelhos e no exterior junto a ela, com a câmara sempre virada para a sua fachada. Depois a feira fechou, o projeto foi mudando e eu decidi incorporar no filme o aspeto de ruína em que ela se estava rapidamente a converter, um espaço fechado que cada dia se ia degradando mais. Decidi que isso seria integrado na própria ficção, como uma espécie de elemento ou contraponto documental. Manter-se-ia

police arrived and the whole thing was a mess. But it was worth it.

Miguel Valverde: These stories are also part of Portuguese cinema and deserve to be told. I'd like now to place two questions to João Nisa, who made *Nocturno*. The first is, why was this space [the Feira Popular de Lisboa] so important for you? The second question is, what was the editing process like? You were probably not interested in going to that ruin to look at at roller coasters, those ruined objects like destroyed skyscrapers... Is the shadow what you searched for? Do you search for objects that are hidden, within something that's already closed? To find this film within the process of editing?

João Nisa: First question, the space of the Feira Popular de Lisboa. Before this film existed, there was a project for a more fictional film, called *The House of Mirrors*. *Nocturno* begins with the façade of the house of mirrors where the other film would mostly have been shot, in order to go towards something else. With the earlier project there were a number of problems with the producer. The filming was halted in February 2005 and I began filming *Nocturno* in July of that year. There was already an outline of *Nocturno* in the other project. When I began to prepare it, the fair was still fully working and the film was supposed to be shot almost entirely inside the house of mirrors and outside nearby, with the camera facing its façade. Then the fair closed, the project changed, and I decided to incorporate the ruin the fair was rapidly becoming, a closed space which was falling apart more and more every day. I decided that this would be integrated into the actual fiction, as a kind of documentary element or counterpoint. The longer part with the house of mirrors, more fictional in character, would still be there, and then there would be a brief sequence in which some of these shots already existed in embryo, having already been conceived in more or less the same way.

a sequência principal na casa dos espelhos, com uma natureza mais ficcional, e depois haveria uma sequência mais curta onde já estavam, em embrião, alguns destes planos, enquadramentos já pensados para serem mais ou menos desta forma.

Depois de esse projeto ter desaparecido, pareceu-me que seria uma boa ideia fazer um filme centrado unicamente no espaço da feira, tal como ele se encontrava naquele momento, deixando cair a questão da ficção e desenvolvendo de uma outra forma aquilo que inicialmente seria apenas uma pequena sequência. Se calhar, no outro filme, essa sequência teria apenas três ou quatro minutos – cinco, no máximo –; aqui tem vinte e seis minutos, é outra coisa. Isto para dizer que, no fundo, o meu interesse pela feira tem razões diversas e mais profundas. Não foi um belo dia em que acordei e, sabendo que a feira estava fechada, pensei: “Vou filmar a feira arruinada, porque isso me interessa.” Foi um caminho ínvio e tortuoso para chegar aí.

O filme tem treze planos e – suponho que não seja perceptível quando se vê, embora talvez se possa desconfiar – eles têm todos exatamente a mesma duração, dois minutos. Começando a responder à segunda pergunta, filmei unicamente estes treze planos. Num determinado momento, ainda pensei num décimo quarto plano, mas, quando o fui filmar, os seus elementos principais já tinham desaparecido. Na verdade, o número 13 agrada-me particularmente, desde logo porque é um número ímpar, o que dá ao filme um centro.

O filme é construído como um percurso dentro da feira: começa na casa dos espelhos, do lado da Av. da República, depois há uma deslocação sensivelmente até ao pé da estação dos comboios, subindo a seguir pelo lado da Av. 5 de Outubro. A última fachada que aparece situava-se no extremo oposto à casa dos espelhos e tem a inscrição ENTRADA. É quase como se fosse um percurso circular e, quando chegamos ao fim, é que vamos entrar, ou recomeçar. O sétimo plano é precisamente

After this project disappeared, it seemed to me that it would be a good idea to make a film centred exclusively on the space of the fair, just as it was at that moment, leaving aside the question of fiction and developing what had been originally a short sequence. Perhaps, in the other film, it would have been three or four minutes – five at the most – and here it is twenty-six, it's something else. All this is to say that, basically, my interest in the fair was for other, deeper, reasons. I didn't wake up one fine day knowing that the fair was closed and thinking: “I'll film the ruined fair because that interests me”. It was a rough and tortuous path to get there.

The film has thirteen shots and – I suppose it's not evident when you watch it, though you might suspect it – all of them have exactly the same duration, two minutes. In answer to the second question, I only filmed thirteen shots. At one point I thought of a fourteenth shot, but, when I went to film it, its constituent elements were already gone. In fact, I like the number 13 particularly, because it's an odd number, which provides the film with a centre.

The film is built as a walk inside the fair: it begins in the house of mirrors, on the side of Av. da República, it moves on towards the train station, and then up along the side of Av. 5 de Outubro. The last façade to appear was situated at the opposite end from the house of mirrors and has the inscription “ENTRANCE”. It's almost as if it were a circular route, and when we arrive at the end we are to go in or start again. The seventh shot is precisely the one which is at the vertex of this route, which runs through those thirteen shots, and I endeavoured very consciously to make the angles of the filming trace this route and the way in which, when we move through space, we find ourselves in relation to the different elements. Finding a very precise camera position for each shot was very demanding and led me to make marks on the floor, so that, when I came back, there would be references so that I could begin working again on something that had been made perhaps months before.

aquele que fica no vértice desse trajeto, que se faz ao longo dos treze planos, e eu procurei muito conscientemente que os ângulos de filmagem traçassem esse percurso e a forma como, numa deslocação no espaço, nos encontraríamos com os diferentes elementos. Determinar uma posição de câmara muito precisa para cada plano foi um trabalho bastante exigente e levou a que fizesse diversas marcações no chão, de modo a que, quando voltava, existissem referências para poder recomeçar aquilo que tinha feito, se calhar, meses antes.

Na montagem propriamente dita, tinha aproximadamente quarenta horas de filmagens. Tinha bastante material de cada plano, mas de uma forma irregular (várias horas de alguns planos, de outros bastante menos). O que procurei fazer foi construir uma forma – não diria musical, porque me parece um bocadinho excessivo – atravessada por um ritmo subtil e em modo menor, trabalhando com as pequenas coisas que acontecem dentro das imagens, que acontecem dentro dos planos. Procurei construir os enquadramentos um pouco como se fossem contentores, digamos – daí uma certa homogeneidade de escala, e a escala ser aquilo a que normalmente se chama plano de conjunto, de modo a que alguma coisa se pudesse produzir dentro desse espaço durante a sua duração. Há muitas coisas que aconteceram nos planos e que não estão no filme. Poderia haver muito mais movimento, mais animais, mais coisas desse género. Eu não quis que isso acontecesse, quis trabalhar verdadeiramente ao nível das pequenas percepções, dos pequenos acontecimentos, das pequenas diferenças na imagem e no som, e do seu modo de conjugação ao longo da construção do tal percurso.

Para terminar, posso dizer que é um filme muito concreto, sobre um espaço muito concreto, mas que é também, ao mesmo tempo, um filme muito abstrato. Não manipulei o espaço, mas há obviamente coisas que não são tão simples como poderão parecer. A luz é aquela que existia realmente na feira

For the editing itself, I had approximately forty hours of images. There would be quite a lot of material for each shot, but in an irregular way (many hours for some of them, fewer for others). What I tried to do was to build a form – I won't say it was musical, because that seems a bit excessive – crossed by a very subtle rhythm and in the minor mode, working with the small things that happen within the images, which happen within the shots. I tried to construct the framings as though they were containers, as it were – so there is a certain homogeneity of scale and the scale being what is normally called a long shot, so that something could occur within this space while it lasted. There are many things that happened in the shots but are not in the film. There could have been much more movement, more animals, more things of that kind. I didn't want that, I really wanted to work on the level of small perceptions, of small things, of small differences in the image and sound, and the way they fit together during the course of constructing that path.

Lastly, I can say that it is a very concrete film, about a very concrete space, but that it is also a very abstract film. I did not manipulate the space, though obviously there are things that were not as simple as they appear. The light is the one that existed in the fair at that moment. I didn't use any additional lighting, just a few things occasionally, which I can mention quickly. For example, in the final shot there is the shadow of a tree reflected in the façade of a phantom jungle train. This shadow was projected by a very strong light that came from a lamppost in the fair. I filmed the shot several times until, one day, when I arrived, the bulb had broken. Obviously, nobody replaced it. The shot was completely different and no longer had that shadow, which interested me particularly and was one of the major reasons I was filming it. So I reconstructed the light that had existed before. I put a spotlight exactly in the place where the light was, with the same intensity, and recreated the situation as it had been before, to be able to continue filming.

naquele momento. Não fiz nenhum tipo de iluminação adicional, apenas algumas coisas pontuais, das quais posso falar rapidamente. Por exemplo, no plano final existe a sombra de uma árvore refletida na fachada encerrada do Comboio da Selva. Essa sombra era projetada por uma luz muito forte que vinha de um candeeiro que existia na feira. Filmei o plano várias vezes até que um dia, quando cheguei ao espaço, a lâmpada do candeeiro tinha deixado de funcionar. Obviamente, ninguém o reparou. O plano era completamente diferente e já não tinha aquela sombra, que me interessava particularmente e era uma das razões principais por que o filmava. Portanto, reconstituí a luz que existia inicialmente. Pus lá um projetor, exatamente no sítio onde estava o candeeiro, com a mesma intensidade luminosa, e recriei a situação que existia antes, de modo a poder continuar a filmar.

O filme pode parecer cem por cento documental, mas, se continuasse a falar, rapidamente poderíamos chegar à conclusão de que se trata de um filme de ficção. Acaba por ser muitas coisas ao mesmo tempo.

Miguel Valverde: Susana, partiste de uma experiência muito curiosa. A experiência de ajudar pessoas em formação profissional, levando à reorientação do trabalho delas, que deu origem ao teu documentário *Vida Activa*. Esse método de trabalho e estudo foi importante para este filme, *Provas, Exorcismos*?

Susana Nobre: *Provas, Exorcismos* foi o primeiro filme que fiz depois do *Vida Activa*, sendo este último claramente um documentário, do ponto de vista observacional, da escuta, da entrevista, portanto, com recursos muito tradicionais. *Provas, Exorcismos* reflete a minha experiência de trabalho num centro de formação do IEFP, onde fui técnica. Estava inserida num programa de educação de adultos, o Programa Novas Oportunidades, e tinha sessões com os candidatos, durante as quais fazíamos um levantamento das suas histórias de vida.

The film may seem to be one hundred per cent documentary, but if I continued to talk about it we could quickly arrive at the conclusion that it is fiction. In the end, it is many things at the same time.

Miguel Valverde: Susana, you started from a very curious experience. The experience of helping people in professional training, leading to a reorientation of their work, which gave rise to your documentary *Vida Activa*. Was this method of working and studying important for this film, *Provas, Exorcismos*?

Susana Nobre: *Trials, Exorcisms* is the first film I made after *Vida Activa*, which is clearly a documentary, from the observational point of view, with listening, interviewing, with all these very traditional resources. *Trials, Exorcisms* reflects my experience working in an IFP professional training centre, where I was a technician. It was part of a programme of adult education, the Novas Oportunidades (New Opportunities) programme, and there were sessions with the candidates during which we discussed their life stories.

And it was during this collecting of life stories, which I helped to write down, that I met the protagonist of this film, Óscar. The film is a kind of staging of a story that belongs to him, this process of the bankruptcy of a cement factory (in the film it is not cement). Then there is the pressure on him and his colleagues to hand in the papers for unemployment benefits. They did not do it. They continued to go to work, to fulfil their working timetable, so as not to lose their positions. There was a meeting of the creditors. The factory continued to function for another year, but then it closed. All this happened in the midst of the crisis, between 2007 and 2011.

It was also a great education about the things we miss in films. That which is not controlled by the scene. It was very funny, because there was the story of Óscar, then there was that story of the painting, which is in the church of Alhandra. The painting is a story that comes

Foi nessa recolha de histórias de vida, que eu ajudava a escrever, que conheci o protagonista deste filme, o Óscar. O filme é uma espécie de encenação de uma história que lhe pertence, que é o processo de insolvência de uma fábrica de cimento (no filme não é de cimento). Depois, é a pressão que ele e os colegas sentiam para submeter os papéis para o desemprego. Não o fizeram. Continuaram a ir trabalhar, a cumprir o seu horário de trabalho, para não perderem os postos de trabalho. Fez-se uma assembleia de credores. A fábrica continuou a funcionar durante mais um ano, mas acabou por fechar. Tudo isto se passou em plena crise, entre 2007 e 2011.

Também foi uma grande aprendizagem sobre as coisas que nos escapam nos filmes, aquilo que não é do controlo da cena. Foi muito engraçado porque havia a história do Óscar e, depois, a história do quadro que está na igreja matriz de Alhandra. A história do quadro vem de outro sítio. Quando fui trabalhar para o IEFP, reencontrei uma colega de liceu que trabalhava num museu em Vila Franca de Xira e que me levou a ver a tela em cujo restauro tinha estado a trabalhar. Ela é exatamente a guia e eu gostei tanto de a ouvir fazer aquela explicação do quadro que, imediatamente, pensei que queria ter aquela situação num filme. Nunca imaginei a relação daquele quadro, daquela leitura, foi uma coisa mesmo imponderável, a relação da leitura do quadro com a narrativa da história de vida do Óscar.

Miguel Valverde: Foi também a intuição que te guiou...

Susana Nobre: Sim, no sentido de juntar coisas com afinidades de vária ordem. Localizavam-se ali, geograficamente, naquele sítio. Em relação às entrevistas, foi algo que ficou como um princípio de trabalho, mesmo para a escrita. A ideia da entrevista, da história de vida, é algo que perdurou, mesmo no meu projeto seguinte.

Paolo Moretti: Há um pequeno livro que fala da relação com *A Fábrica de Nada*; queria saber mais sobre essa relação. Como é que o

from somewhere else. When I went to work for the IEFP, I met an old school colleague, who worked in a museum in Vila Franca de Xira and who took me to see the canvas she had been restoring. She is the guide there, and I liked hearing her explanation of the painting so much that I immediately thought that I would like to include the situation in a film. I never imagined the relationship of that painting, of that reading – it was something completely unexpected, the relationship between the reading of the painting and the narrative of the story of Óscar's life.

Miguel Valverde: You were also guided by intuition ...

Susana Nobre: Yes, in the sense of bringing together things with affinities of various kinds. They were located there, geographically, in that place. As for the interviews, it was something that remained as a working principle, even in the writing. The idea of interviewing, of the life story, is something that remained, even in my next project.

Paolo Moretti: There is a little book that talks about the relationship with *A Fábrica de Nada* – I'd like to know more about that. How did Pedro Pinho make use of your work in order to develop *A Fábrica de Nada*? Because there are many things in common; it's also somewhat singular.

Susana Nobre: This film was produced by Terratre Films, which recently finished *A Fábrica de Nada*, a film with a very similar story and which received a prize in Cannes. It is also about a bankruptcy in which the workers come together and try to resist the closing of the factory. It's a film that lasts three hours. It is a sort of adventure film, full of mishaps. But *A Fábrica de Nada* was to be made in a completely different context. I work with Pedro Pinho, we are work colleagues, and partners in Terratre. I had made *Vida Activa*, a kind of groundwork, in a way a preparation for the work that Pedro then did as a director.

Pedro Pinho aproveitou o seu trabalho para desenvolver *A Fábrica de Nada*? Porque há muitas coisas em comum; também há uma singularidade.

Susana Nobre: Este filme foi produzido pela Terratreme Filmes, que recentemente terminou *A Fábrica de Nada*, que tem uma história muito parecida e que foi premiado em Cannes. Também é sobre uma insolvência em que os trabalhadores se reúnem e tentam fazer face ao processo de encerramento da fábrica. É um filme de três horas. É uma espécie de filme de aventuras, cheio de peripécias. *A Fábrica de Nada* era para ser feito num contexto completamente diferente. Eu trabalho com o Pedro Pinho, somos colegas de trabalho, somos sócios da Terratreme. Tinha feito o *Vida Activa*, uma espécie de trabalho de terreno, de certa forma preparatório para o trabalho que depois o Pedro fez como realizador.

A Fábrica de Nada não era para ser rodado no concelho de Vila Franca de Xira. Acho que foi rodado lá exatamente por influência do *Vida Activa*, que desbravou, logo ali, uma série de coisas. Era uma zona de indústria pesada portuguesa, onde havia muita indústria química e, durante aqueles anos, encerrou tudo. Penso que a relação é essa, trabalho de terreno que abriu mais para o trabalho de ficção de *A Fábrica*. Não é uma relação formal do tipo de cinema, porque trabalhamos de formas muito diferentes.

Paolo Moretti: Gostaria de perceber melhor como funciona a Terratreme, que é a produtora responsável pela produção de um dos melhores filmes do cinema português dos últimos anos. Tem um princípio de funcionamento particular? Como é que os filmes são produzidos? Qual é a relação entre cada um? A Susana é produtora, mas também realizadora, colabora no trabalho dos outros.

Susana Nobre: A Terratreme é uma produtora que começou por ser uma sociedade unipessoal do André Dias. Depois, a ele juntámo-nos eu e o João Matos e, mais tarde, decidimos fazer uma

A Fábrica de Nada was not to be shot in Vila Franca de Xira. I think it was shot in that area precisely because of the influence of *Vida Activa*, which uncovered, right there, a number of things. It's an area of heavy industry, where there was a lot of chemical industry and, during those years, it was all shut down. I think that's the connection, the groundwork that led to the fiction of *Fábrica de Nada*. It's not a formal relationship in the cinematic sense, because we work in very different ways.

Paolo Moretti: I'd like to understand better how Terratreme works. It is responsible for the production of one of the best Portuguese films in recent years. Does it have a particular way of working? How are the films produced? What is the relationship between them? You are a producer, but also a director, you collaborate in other people's work.

Susana Nobre: Terratreme is a production company which began as a sole-proprietor company of André Dias. Then João Matos and I joined and, later, we decided to merge with the production company of Pedro Pinho and Luisa Homem, who in turn invited Leonor Noivo and Tiago Hespanha. When these production companies merged, André Dias, who was not interested in working in production and direction, left the company, and didn't want to continue. So there are six partners, a company or producer-directors, except for João Matos, who worked exclusively in production. There was always a principle, since the beginning, of the specificity of the films determining their production model. To conceive always of production models in accordance with the film.

This meant that in short films, which had production models that were very much predetermined (for example, a week of filming, two weeks of editing), we began to do differently — in particular, much longer filming sessions in the short films, with smaller teams, with a different kind of flexibility, of time, so that the directors could

junção com a produtora do Pedro Pinho e da Luísa Homem, que, por sua vez, convidaram a Leonor Noivo e o Tiago Hespanha. Quando se fez essa junção das produtoras, o André Dias, que não estava interessado em trabalhar em produção e realização, abdicou da sociedade, não quis continuar. Ficámos seis sócios, era uma sociedade de realizadores-produtores, excluindo o João Matos, que trabalhava exclusivamente em produção. Houve sempre um princípio, que já vinha desde a fundação, que era a ideia de ser a especificidade dos filmes a determinar o seu modelo de produção, pensar sempre o modelo de produção ajustado ao filme.

Isto fez com que nas curtas-metragens, que tinham modelos de produção muito predeterminados (por exemplo, uma semana de rotação, duas semanas de montagem), nós começássemos a fazer outro género de coisas, nomeadamente, rotações muito mais longas nas curtas, com equipas mais pequenas, com outro tipo de flexibilidade, de tempo, para os realizadores poderem chegar o mais perto possível do objeto que queriam fazer. Penso que esse princípio se tem mantido, não só esse princípio, mas também saber como lidar com o dinheiro de uma forma clara, transparente, não muito pesada ou muito presente, mas clara. Acho que isto são questões muito importantes na produção.

Penso que o projeto coletivo é mais uma coisa sobre a forma como abordamos o modo de fazer um filme que tem a ver com uma certa autonomia de produção, em que cada filme desenha o seu modelo de trabalho. Há um ponto de partida de discussão coletivo, mas há também a independência de cada um na forma como orienta as suas decisões como realizador. O verdadeiro coletivo pressupõe independência e é aí que também gosto de pensar que estou, como pessoa que trabalha dentro da Terratreme.

Miguel Valverde: Eu gostava ainda de fazer aqui uma ligação. Há pouco, falavas de Vila Franca e há a coincidência de a Leonor Teles ser, também ela, de Vila Franca. Há aqui

get as close as possible to what they wanted to do. I think that this principle has been maintained. Not only this principle, but also knowing how to deal with money in a clear, transparent way, not heavily or too insistently, but clearly. I think these are very important points in production.

I think collective projects are more about the way we see the production of films, which implies a certain autonomy of production in which each film provides its own functioning model. There's a starting point in collective discussion, but also an independence in the way each one functions as a director. The true collective presupposes independence, and I like to think that's where I am, as a person working within Terratreme.

Miguel Valverde: I'd like to make one more link here. A while ago, you were speaking about Vila Franca, and there's the coincidence of Leonor Teles also being from Vila Franca. There are small connections here. When, just now, you spoke about Terratreme and a group of people who were connected, we also see there an acknowledgement in João's film of the Laboratório de Criação Cinematográfica, which came out of the Universidade Nova, where you also worked and began to create these kinds of structures.

My question, for the three of you, has to do with these new ways. Previously, production structures were very inflexible. There was a structure that was not very horizontal in that everything was defined by one person and that was the basis for the work. All your work presupposes far more horizontal structures, like the example you gave of Terratreme.

João, how do you find these spaces to make films these days, maintaining this independence, a more authorial aspect, trying to make the film you want to make within these new production models?

João Nisa: I had a traumatic experience with a production company and the way

ligações pequeninas. Quando, há pouco, a Susana falava sobre a Terratreme e um conjunto de pessoas que estavam ligadas, também encontramos ali um agradecimento no filme do João ao Laboratório de Criação Cinematográfica, que vinha da [Universidade] Nova, onde também vocês trabalharam e começaram a criar este tipo de estruturas.

A minha pergunta, para os três, tem a ver com estes novos modelos de funcionamento. Antigamente, as estruturas de produção eram muito pouco flexíveis: havia uma estrutura muito pouco horizontal, em que tudo era definido por uma cabeça, e trabalhava-se a partir daí. Todos estes vossos trabalhos pressupõem estruturas muito mais horizontais, como o exemplo que deste da Terratreme.

João, como é que se encontram estes espaços para fazer filmes hoje em dia, mantendo este lado da independência, o lado mais autoral, o lado de tentar fazer o filme que se quer fazer nestes novos modelos de produção?

João Nisa: Eu tive uma experiência traumática com uma produtora, e a maneira como saí dela, na altura, foi criando a minha própria estrutura, a João Nisa Produções. Esta seria a única forma possível de fazer o trabalho que queria, com a exigência e a ambição que pretendia, sendo um trabalho que não se enquadra propriamente nas tendências e nos compartimentos do cinema português. Percebi que a única forma de o poder fazer era trabalhar num regime praticamente solitário, com a colaboração de algumas pessoas, mas mantendo intacta a capacidade de decisão (sendo eu a gerir o dinheiro e a tomar as opções fundamentais relacionadas com a produção dos projetos).

Claro que não é fácil manter uma empresa que produz unicamente os meus projetos e que distribui um outro filme, o *Pintura Habitada* da Joana Ascensão. Muito honestamente, os coletivos parecem-me coisas muito complicadas. Pela minha parte, decidi trabalhar praticamente sozinho. Neste momento, estou a preparar um filme em coprodução com um

I got out of it, at the time, was to create my own company, João Nisa Produções. It was the only possible way to do the work I wanted to, as demandingly and ambitiously as I wanted, being something that does not really fit into the categories of Portuguese cinema. I realized that the only way of doing it was by working practically alone, with some people collaborating, but keeping to myself all the important decisions (the money management and the basic choices related to the projects' production).

Of course, it is not easy to keep a production company going that produces only my projects and distributes one other film, *Pintura Habitada* by Joana Ascensão. Quite honestly, collectives seem to me very complicated. I have taken the decision to work practically alone. At this moment, I am preparing a film in co-production with a foreign producer. I maintain control over the Portuguese production and work with a producer from another country, who participates in the financing of the film and in some stages of the production. It's a different situation.

Miguel Valverde: João, your production company Uma Pedro no Sapato did something I'd never come across, which was to work with another Portuguese production company, Terratreme. Though they are different companies, you move people around a good deal between projects. For example, Pedro Pinho works on your projects, writing scripts, and he also made *A Fábrica de Nada*, a film that crosses with your projects, and he has his own production model. How was this model found?

João Miller Guerra: Things happen quite normally because these things are done with the best intentions. We are not searching here for strategies to get rich. We pool our strengths, whether they be people, production companies (normally it's the people who bring production companies close or move away from them), because we

produtor estrangeiro. Eu mantenho o controlo sobre a produção portuguesa e trabalho com um produtor de um outro país, que participa no financiamento do filme e em algumas etapas da sua produção. É uma situação diferente.

Miguel Valverde: João, a vossa produtora, Uma Pedra no Sapato, fez algo que nunca tinha visto, que é trabalhar com outra produtora portuguesa, a Terratreme. Embora sejam produtoras diferentes, vocês passam muito as pessoas de uns projetos para outros. Por exemplo, o Pedro Pinho trabalha nas vossas iniciativas, nomeadamente escreve argumentos, realizou também *A Fábrica de Nada*, um filme que se cruza com os vossos projetos, e tem um modelo de produção próprio. Como foi encontrado este modelo?

João Miller Guerra: As coisas acontecem com relativa normalidade porque a intenção com que elas se fazem é a melhor. Não se procuram aqui estratégias para enriquecer. Juntam-se esforços, entre pessoas e entre produtoras (normalmente, são as pessoas que aproximam ou afastam as produtoras), porque queremos levar a água ao nosso moinho. Importa realizar o projeto, conseguir que as coisas se façam.

Nós (Uma Pedra no Sapato) temos uma grande ligação com o Pedro Pinho, a Luísa Homem, a Leonor Noivo e também com os outros elementos da Terratreme. Acontece, ou aconteceu, escrevermos coisas em conjunto. A longa-metragem que agora temos em mãos foi escrita pelo Pedro a partir de uma ideia que eu e a Filipa lhe demos e lhe pedimos para desenvolver. Anteriormente, tínhamos trabalhado num projeto passado no bairro social da Bela Vista, em Setúbal. O projeto surgiu porque o Pedro tinha escrito uma história que se passava nesse local. Nós subemos da existência de um concurso e desafíamos o Pedro, a nossa produtora ganhou e o Pedro fez esses filmes connosco. Escreveu, por exemplo, o *Cama de Gato*, um filme feito por mim e pela Filipa dentro de um conjunto de três filmes.

want to do our own things. What matters is to complete the project, to get things done.

We (Uma Pedra no Sapato) have a great connection with Pedro Pinho, Luísa Homem, Leonor Noivo and also with the other members of Terratreme. We write, or wrote, things together. The long film we are working on now was written by Pedro on the basis of an idea given to him by Filipa and me, which we asked him to develop. We had worked before on a project together, in the social housing project of Bela Vista, in Setúbal. The project took off because Pedro had written a story that took place there. We learnt of a competition and challenged Pedro to enter, our production company won, and Pedro made these films with us. He wrote, for example, *Cama de Gato*, which was a film made by Filipa and me as part of a group of three films.

Then Terratreme had a project which was originally called *Urb* and is now called *Cidade*, (which is programmed as part of this cycle). It's the result of a joint project by me and Filipa, Pedro and Leonor. We worked together on the writing and the building of stories. The idea was to make this project, which originated here in the Gulbenkian Foundation through PARTIS, a fictional mini-series whose action took place in the outer zone of Greater Lisbon. To move away from the centre of the city, to give a voice to the periphery and build stories in the periphery.

We did this in four places, with João Salaviza too, as director, and we even invited Basil da Cunha, who, for geographical reasons (he was in Switzerland at the time) was unable to accept. João worked with us somewhat on the edge in these various pilot films which we made and ended up building his story in a more hermetic way. When he submitted the film (*High Cities of Bone*) to Berlin, it was accepted and it was shown there. In the case of Filipa and me, of Pedro Pinho and the case of Leonor, we always thought that the stories were more interconnected and therefore they

Depois, a Terratreme teve um projeto que começou por se chamar Urb e que agora se chama *Cidade* (que está programado para ser exibido neste ciclo) e que foi o resultado de um trabalho conjunto: meu, da Filipa com o Pedro e da Leonor. Trabalhámos numa lógica de escrita e de construção de histórias. A ideia era fazer deste projeto que nasce aqui na Fundação Gulbenkian, através do PARTIS, uma minissérie de ficção passada na zona periférica da Grande Lisboa, saindo daqui do centro da cidade, dando voz à periferia e construindo as histórias na periferia.

Fizemos isso em quatro localidades, com o João Salaviza também como realizador, e na altura, inclusivamente, estendemos o convite ao Basil da Cunha que, por estar então na Suíça, não pôde aceitar o projeto. O João trabalhou connosco assim um bocadinho fora da margem nestes vários filmes-piloto que se fizeram e acabou por construir a sua história de uma forma mais hermética. Quando submeteu o filme (*Altas Cidades de Ossadas*) a Berlim, foi aceite e foi lá exibido. No meu caso com a Filipa, no caso do Pedro Pinho e no caso da Leonor, nós achámos sempre que eram histórias mais interligadas e que, portanto, pelo menos dariam um bom episódio-piloto, que é isto a que chamámos *Cidade*. Ao mesmo tempo, a Leonor tem uma curta-metragem que é só o episódio dela e nós temos uma curta-metragem também, eu e a Filipa, que será só o nosso episódio. O Pedro não considera que o episódio dele possa ser um episódio que se agente sozinho.

Voltando um bocadinho à estrutura das produtoras, há sempre uma vontade inicial de fazer um projeto acontecer e depois, como há interesses comuns, as pessoas juntam-se, partilham as ideias, escrevem as coisas, montam os projetos – por exemplo, a Leonor Teles também trabalhou como assistente de imagem no projeto do *Urb*. Vamos ocupando diversas funções, mas vamos juntos naquilo que nos interessa fazer juntos.

would at least make a good pilot episode, which is what we called *Cidade*. At the same time, Leonor has a short film which is only her episode, and we have one too, Filipa and I, which is only our episode. Pedro does not think that his episode can be considered self-sufficient.

Coming back to the structure of production companies, there's always this initial desire to make a project happen and then, as there are interests in common, people get together, share ideas, write things, put projects together – for example, Leonor Teles also worked as visual assistant on the *Urb* project. We have various functions, but we carry them out together, as part of what we are interested in doing together.

Miguel Valverde: We also saw the name of Ico Costa in Leonor Teles's film and in Susana Nobre's film, as production assistant, and also that of João Matos, of whom we have been speaking, who did the sound for the film *Nocturno* and appears in the acknowledgements, and Susana too. In this programme there is some idea of a family, because these structures, these films, also communicate between themselves in this way.

Susana Nobre: I think that the continuity of the names, of the teams, has to do with something very simple, which is that people went to the same universities, these being a space where they probably make their last enduring friendships. As is the case with Miller and João.

As for production companies, sometimes I say that Terratreme is not exactly a production company. It is a kind of platform for directors who have great freedom to decide about their projects, budget management, and so on. Sometimes, of course, making a film is a very demanding process for a producer. I think there is still a lot of room for these structures to come along. It's very good, too, to have a small production company and do small projects, but to keep a very close eye on them.

Miguel Valverde: Como também se viu o nome do Ico Costa no filme da Leonor Teles e no filme da Susana Nobre, enquanto assistente de realização, e se viu o do João Matos, de quem temos estado aqui a falar, que fez a captação do som no *Nocturno*, a aparecer nos agradecimentos do filme, e a Susana também. Neste programa, há alguma ideia de família porque estas estruturas, estes filmes, também comunicam entre si desta forma.

Susana Nobre: Penso que a continuidade dos nomes e das equipas tem a ver com questões muito simples, que é as pessoas terem frequentado as mesmas faculdades, sendo a faculdade um espaço onde se fazem, provavelmente, as últimas amizades que vão ficar para os anos seguintes. Como o Miller e o João. Em relação às produtoras, costumo dizer que a Terratreme não é bem uma produtora. É uma espécie de plataforma de realizadores que tem muita liberdade para decidir sobre os seus projetos, sobre a gestão dos orçamentos... Às vezes, claro, fazer um filme é um processo muito exigente para um produtor. Acho que há imenso espaço ainda para que outras estruturas possam surgir. É muito bom ter uma pequena produtora e fazer pequenos projetos, mas fazê-los de uma maneira muito acompanhada.

Paolo Moretti: Há uma coisa em comum nos vários filmes que fazem parte deste programa: têm uma relação evidente com práticas de artes visuais contemporâneas, uma certa atitude formal. São filmes que poderiam ser mostrados em vários contextos. Qual é a vossa relação com o mundo da arte contemporânea, que tem dinâmicas, lógicas, economias muito diferentes? É considerado como uma oportunidade de exibição ou não? Entram em diálogo com esse mundo ou não?

João Nisa: Para mim, essa relação é perfeitamente pacífica e evidente. O *Nocturno* foi concebido rigorosamente como um filme de cinema, para ser projetado e visto numa sala de cinema, mas nunca excluí a hipótese de o mostrar num contexto expositivo, no qual poderia manter a sua forma original ou, talvez,

Paolo Moretti: There's something in common between the various films that are part of this programme: they have an obvious relationship with the practice of contemporary visual arts, a certain attitude towards form. They are films that could be shown in various contexts. What is your relationship with the world of contemporary art, which has very different dynamics, logics, economies? Is this considered as an opportunity for exhibition, or not? Do you enter into dialogue with this world, or not?

João Nisa: For me, this relationship is pacific and obvious. *Nocturno* was absolutely conceived as a film for cinema, to be seen in a cinema auditorium, but I never ruled out the possibility of showing it in an exhibition, in which it could retain its original form or, perhaps, be presented in a different way. When I showed the film at Cinéma du Réel, Dominique Païni (who reflected a great deal on this theme and curated a number of important exhibitions at the Pompidou and other places), told me at the end of the projection that he was imagining the film in an installation format. It's a question that is also relevant to me because, during several years, I was particularly interested in the relationship between cinema and contemporary art and installations.

More specifically, the projects on which I am currently working received support from the Centre national des arts plastiques of France, that has a programme called "Image/mouvement" which supports, above all, films by artists. I have received such funding for two different projects. They are films which, in a different way from *Nocturno*, are conceived from the beginning to be shown in projection but also to exist in a different version, to be presented as an installation, or an exhibition (a slightly broader concept).

For me, given the characteristics of my work, this relationship with the so-called world of the visual arts is something quite natural.

ser apresentado segundo um outro dispositivo. Quando mostrei o filme no Cinéma du Réel, o Dominique Païni (que refletiu bastante sobre este tema e comissariou várias exposições importantes, no Centro Pompidou e noutros locais), no final da sessão veio dizer-me que imaginava o filme num formato de instalação. É uma questão na qual me revejo também porque, durante alguns anos, me interessei particularmente pela temática da relação do cinema com a arte contemporânea, e da forma do filme com a da instalação.

Mais diretamente, os projetos nos quais estou a trabalhar atualmente tiveram o apoio do Centre national des arts plastiques de França, que tem um programa chamado “Image/mouvement” que apoia sobretudo filmes de artistas. Eu obtive esse apoio para dois projetos. São filmes que, de um modo diferente do *Nocturno*, sendo pensados para ser mostrados nas condições normais de projeção, terão igualmente, logo à partida, uma outra versão, para ser apresentada sob a forma de uma instalação ou de uma exposição (um conceito um pouco mais lato).

Para mim, dadas as características do meu trabalho, essa relação com o dito universo das artes visuais é evidente e algo em que me revejo com toda a naturalidade.

Susana Nobre: Para já, não me revejo nessa abordagem. Se isso acontecesse, seria uma consequência final e não inicial. Neste momento, as minhas questões têm muito mais a ver com o modo de fazer um diálogo, questões mais de estrutura narrativa. Gostava de fazer um determinado tipo de cinema, com um certo naturalismo e, ao mesmo tempo, um lado elítico, um lado artificioso. É aqui que estou mais ocupada.

Susana Nobre: I don't identify with it at all. If such a thing happened, it would really be a final consequence, not a starting point. At this point, my questions have more to do with how to create a dialogue, questions more to do with narrative structure. I would like to make a particular kind of cinema, with a certain naturalism, but at the same time elliptical, with an element of artifice. This is what occupies me more.

PRIMEIRO ANDAMENTO
V-2 Schneider

—

SEGUNDO ANDAMENTO
Neuköln

—

TERCEIRO ANDAMENTO
Heroes

—

FAIXA EXTRA 1
Blackout

—

QUARTO ANDAMENTO
Sons of the silent age

—

QUINTO ANDAMENTO
Abdulmajid

—

SEXTO ANDAMENTO
Sense of doubt

—

FAIXA EXTRA 2
The secret life of Arabia

—

FIRST MOVEMENT
V-2 Schneider

—

SECOND MOVEMENT
Neuköln

—

THIRD MOVEMENT
Heroes

—

BONUS TRACK 1
Blackout

—

FOURTH MOVEMENT
Sons of the silent age

—

FIFTH MOVEMENT
Abdulmajid

—

SIXTH MOVEMENT
Sense of doubt

—

BONUS TRACK 2
The secret life of Arabia

—

Cidade

Portugal, 2017, cor, 55 min.
Filipa Reis e João Miller Guerra,
Leonor Noivo e Pedro Pinho

PEDRO PINHO Coordenação artística
FILIPA REIS E JOÃO MILLER GUERRA,
LEONOR NOIVO, PEDRO PINHO Realizadores
INÉS LUZ Coordenação geral das oficinas de criação
ANTÓNIO GUTERRES Consultor de intervenção social
ANDREIA FARINHA e CARLA GALVÃO Ateliers de expressão dramática
LUHUNA CARVALHO Ateliers de escrita
JOÃO MELO Acompanhamento e registo de vídeo
JOANA BRAVO Direção de produção
EMÍDIO MIGUEL Assistente de realização
CELESTE ALVES Coordenação e secretariado de produção
FREDERICO MESQUITA Assistente de produção
MARIANA VASCO Contabilidade
VASCO VIANA Direção de fotografia
JOÃO VAGOS 1º Assistente de imagem
LEONOR TELES 2ª Assistente de imagem
RAFAEL CARDOSO Som
AMRTA LEMOS Coordenação de pós-produção
TERRATREME FILMES | OCT OFICINAS DE CRIAÇÃO
TERRATREME - ASSOCIAÇÃO CULTURAL Produção
Cópia cedida por Terratreme Filmes

APOIOS Apoio PARTIS – Práticas Artísticas para Inclusão Social do Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano/ Fundação Calouste Gulbenkian

SINOPSE *Cidade* resultou do projeto URB, que se iniciou através da OCT Oficinas de Criação Terratreme: um conjunto de *workshops* de formação de atores, *casting* e recolha de histórias de bairros que, ao longo de cerca de dois anos e meio, envolveu cerca de cinquenta pessoas de todas as idades, residentes em zonas urbanas periféricas com problemas sociais graves, e visou desenvolver um guião e identificar atores e o restante *staff* técnico para a filmagem e a realização de uma minissérie de televisão, da qual *Cidade* é o projeto-piloto.

Cidade

Portugal, 2017, colour, 55 min.
Filipa Reis e João Miller Guerra,
Leonor Noivo e Pedro Pinho

PEDRO PINHO Artistic coordination
FILIPA REIS E JOÃO MILLER GUERRA,
LEONOR NOIVO, PEDRO PINHO Directors
INÉS LUZ General coordination of workshops
ANTÓNIO GUTERRES Consultant, social intervention
ANDREIA FARINHA e CARLA GALVÃO Workshops for dramatic expression
LUHUNA CARVALHO Writing workshops
JOÃO MELO Video recording
JOANA BRAVO Director of production
EMÍDIO MIGUEL Director's assistant
CELESTE ALVES Coordination and production secretary
FREDERICO MESQUITA Production Assistant
MARIANA VASCO Accountant
VASCO VIANA Director of photography
JOÃO VAGOS 1st Visual assistant
LEONOR TELES 2nd Visual assistant
RAFAEL CARDOSO Sound
AMRTA LEMOS Coordination of post-production
TERRATREME FILMES | OCT OFICINAS DE CRIAÇÃO
TERRATREME - ASSOCIAÇÃO CULTURAL Production
Copy provided by Terratreme Filmes

SUPPORT Support from PARTIS – Artistic Practices for Social Inclusion, Gulbenkian Programme for Human Development/ Calouste Gulbenkian Foundation

SYNOPSIS *Cidade* came about as a result of a larger intervention, entitled URB, which began as part of the OCT Terratreme Workshop: a series of workshops for training actors, doing castings, and collecting stories from neighbourhoods, which for some two-and-a-half years involved around fifty people of all ages, living in outlying urban zones with serious social problems, and which aimed to develop a script and identify actors and the remaining technical staff for the filming and direction of a mini series for television, of which *Cidade* is the pilot episode.





FILIPA REIS e JOÃO MILLER GUERRA

Vivem e trabalham juntos em Lisboa. Realizaram os documentários *Li Ké Terra* (Melhor Longa-Metragem Portuguesa no DocLisboa 2010 e Menção Especial do Júri no MiradasDoc 2011); *Orquestra Geração*; *Nada Fazi* (Melhor Filme Português no Fantasporto 2012 e Prémio do Público no Festival CórteX 2012); *Cama de Gato* (Melhor Curta-Metragem Portuguesa no IndieLisboa 2012 e Prémio Revelação no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira de 2012); *Bela Vista* (Melhor Curta-Metragem Internacional no FIDOCs 2013 e Menção Honrosa no MiradasDoc2013); e *Fora da Vida* (Melhor Curta-Metragem Portuguesa no IndieLisboa 2015); *Cidade* (2017)

FILMOGRAFIA

Cidade (série de tv) 2017
Fora da Vida (cm) 2015
Fragmentos de Uma Observação Participativa (cm) 2013
Bela Vista (cm) 2012
Cama de Gato (cm) 2012
Nada Fazi (cm) 2012
Orquestra Geração 2011
Li Ké Terra 2010

FILIPA REIS e JOÃO MILLER GUERRA

They live and work together in Lisbon, Portugal. They have made the documentaries *Li Ké Terra* (Best Portuguese Long Film at DocLisboa 2010 and Special Mention by the Jury at MiradasDoc 2011), *Orquestra Geração*, *Nada Fazi* (Best Portuguese Fantasporto Film 2012 and Audience Prize from the CórteX Festival 2012). *Cama de Gato* (Best Portuguese Short Film at IndieLisboa 2012 and Discovery Prize at the Luso-Brazilian Film Festival at Santa Maria da Feira 2012), *Bela Vista* (Best International Short Film at FIDOCs 2013 and Honourable Mention at MiradasDoc 2013), and *Fora da Vida* (Best Portuguese Short Film at IndieLisboa 2015); *Cidade* (2017).

FILMOGRAPHY

Cidade (TV series) 2017
Fora da Vida (short) 2015
Fragmentos de Uma Observação Participativa (short) 2013
Bela Vista (short) 2012
Cama de Gato (short) 2012
Nada Fazi (short) 2012
Orquestra Geração 2011
Li Ké Terra 2010

LEONOR NOIVO

(cf. Biografia/filmografia na p. 98)

PEDRO PINHO

Nasceu em Lisboa, em 1977. Estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, e na Escola Nacional Superior Louis-Lumière, em Paris. Em 2005-2006, frequentou os cursos de Realização e Escrita da London Film School, na Fundação Calouste Gulbenkian.

Em 2008, correalizou com Frederico Lobo o documentário de longa-metragem *Bab Sebta*, que ganhou o prémio Marseille Espérance 2008, no FID Marseille, e os prémios de Melhor Filme no DocLisboa (Portugal) e o FORUM DOC BH (Brasil). Foi considerado um dos dez melhores filmes do ano pela revista *Film Comment*.

Em 2008, fundou com cinco colegas a produtora Terratrema, que tem assumido um papel central na produção e promoção de novos realizadores no panorama de cinema português.

Um Fim do Mundo (2013) é a sua primeira média-metragem. Em 2014, Pedro Pinho codirigiu, com Luísa Homem, o documentário *As Cidades e as Trocas*. A longa-metragem *A Fábrica de Nada* angariou prémios nos festivais internacionais de Cannes (FIPRESCI), Munique, Barcelona, Rio de Janeiro, Sevilha, Turim, Duhok e Miskolc.

FILMOGRAFIA

A Fábrica de Nada 2017

As Cidades e as Trocas 2014

Um Fim do Mundo 2013

Bab Sebta 2008

Perto (cm) 2003

LEONOR NOIVO

(see biography/filmography on p. 98)

PEDRO PINHO

Born in Lisbon in 1977. He studied at the Lisbon Theatre and Film School, and at the Louis Lumière National School in Paris. In 2005-2006, he attended the courses in directing and writing of the London Film School at the Calouste Gulbenkian Foundation.

In 2008, he co-directed with Frederico Lobo the long documentary *Bab Sebta*, which won the Marseille Espérance prize for 2008 at FID Marseille, and the prizes for Best Film at DocLisboa (Portugal) and FORUM DOC BH (Brazil). It was considered one of the ten best films of the year by *Film Comment* magazine.

In 2009 he founded with five colleagues the production firm Terratrema, which has assumed a central role in the production and promotion of new directors on the Portuguese film scene.

Um Fim do Mundo (2013) is his first medium-length film of fiction. In 2014, Pedro Pinho co-directed with Luísa Homem the documentary *As Cidades e as Trocas*. His first long film *A Fábrica de Nada* won various prizes at the international festivals of Cannes, Munich, Barcelona, Rio de Janeiro, Seville, Turin, Duhok and Miskolc.

FILMOGRAPHY

A Fábrica de Nada 2017

As Cidades e as Trocas 2014

Um Fim do Mundo 2013

Bab Sebta 2008

Perto (short) 2003

» *Cidade*, episódio-piloto de uma minissérie de televisão criada no âmbito do projecto PARTIS – Práticas Artísticas para Inclusão Social, da Fundação Calouste Gulbenkian, versa sobre contextos sociais mais fragilizados das grandes cidades e foi rodado em vários concelhos da área da Grande Lisboa, nomeadamente em bairros dos municípios de Oeiras, Cascais e Seixal. O objectivo central do projecto era abrir espaço na televisão de sinal aberto para os bairros periféricos; mostrar as histórias das pessoas que lá vivem, foi o segundo passo; o terceiro passo era fazê-lo segundo o olhar de cineastas consagrados (que recusam o ponto de vista televisivo).

Assim, ao fim de um ano de projecto *URB*, os realizadores Pedro Pinho, Leonor Noivo, Filipa Reis e João Miller (e também João Salaviza que, neste âmbito, desenvolveu a curta-metragem *Altas Cidades de Ossadas*, mas que não assina este episódio da minissérie) iniciaram um contacto mais próximo com a equipa local e começaram, finalmente, a construir o objecto que agora nos é dado ver – sendo que tanto Pinho como Noivo são co-produtores do projecto, tendo Pinho sido o coordenador artístico do *URB*.

É uma realização a oito mãos que se terá organizado pelas várias linhas narrativas que se tecem, isto é, cada um ter-se-á centrado em determinados personagens e, a partir deles (e das histórias recolhidas), terá desenvolvido eixos temáticos que, podendo ser independentizados, se fundem numa trama de pequenos episódios do quotidiano – que ajudam a compor o quadro pontilhisto que é a vida nestes bairros.

Este primeiro episódio de *Cidade* cruza a história de André e Emmy com a de Zinoy (abrindo também, mas não explorando totalmente, as histórias de Carlos e de Ivan). O engatão com “olhos de gato”, André, e a guineense “cheia de *cricri*”, Emmy, eram já os personagens principais da curta-metragem de Leonor Noivo, *Tudo o Que Imagino*. Este episódio de *Cidade* contém (em 55 minutos) a

» *Cidade* is the pilot episode for a television miniseries created as part of the PARTIS project – Artistic Practices for Social Inclusion - of the Gulbenkian Foundation, which is in its first edition. This series, focusing on the most fragile social milieux in big cities, has been shown in various districts in the Greater Lisbon area – in parts of Oeiras, Cascais and Seixal. The main objective of the project was to open a space on television for the outlying areas; showing the stories of people who live there was the next step, and the third was to do so according to the vision of established film-makers (who do not work in a televisual way).

Thus, at the end of a year of the *URB* project, the directors Pedro Pinho, Leonor Noivo, Filipa Reis and João Miller (and also João Salaviza, who as part of the project developed the short film *High Cities of Bone*, but who is not responsible for this episode of the miniseries) began to have closer contact with the local team and started finally to construct the object that we are now able to see – both Pinho and Noivo being co-producers of the project, and Pinho the artistic coordinator of *URB*.

An eight-handed directorship which was organized along the various interweaving narrative lines; that is, each director focused on particular characters and, on the basis of these (and of the stories collected), developed thematic vectors which, although they could each stand on their own, mix together in a framework of small episodes of daily life – which help make up the pointillist picture which is life in these areas.

This first episode of *Cidade* crosses the story of André and Emmy with that of Zinoy (opening up too, but not completely exploring, the stories of Carlos and of Ivan). The smoothy with “cat’s eyes”, André, and the Guinean “full of *cricri*”, Emmy, were already the main characters of the short film by Leonor Noivo, *Tudo o Que Imagino*. This episode of *Cidade* contains (in its 55 minutes) almost the totality of that short film, re-editing it and crossing it with other stories of other people. It is curious

quase-totalidade dessa curta, remontando-a e cruzando-a com as outras histórias dos outros personagens. É curioso perceber de que modo a realizadora encontra um filme seu dentro de um projecto colectivo – princípio que funda o próprio projecto – e, mais curioso ainda, perceber o que ficou de fora da curta e o que ficou dentro do episódio televisivo (como se, de algum modo, a série constituísse a versão alargada do filme de Leonor).

Por exemplo, descobrimos que Emmy se inicia como modelo fotográfico e que André tem um gangue de amigos que improvisam *beatbox*. Este exercício, que baralha, troca, inverte e subverte a natureza da curta dentro do episódio, constitui-se, afinal, como um exercício de resignificação das imagens, coisa que é sinóptica do próprio projecto. A ideia do *URB* era produzir imagens e sons que dessem um novo significado (ressignificassem), para o grande público televisivo, ao que é viver nos mal-afamados bairros dos arredores de Lisboa.

Se é mais difícil perceber exactamente que histórias e personagens “pertencem” a Pedro Pinho e à dupla Reis-Miller, pressente-se (pela enunciação das especificidades de cada um) que a história de Zinoy – um ex-presidiário que procura encontrar um lugar nas dinâmicas do bairro após oito anos de cárcere – terá ficado com Pedro Pinho e que à dupla de realizadores terá cabido a história de Ivan – o técnico de saúde num lar de idosos. Se este jogo de quem-é-quem pouco mais vai além da especulação, também é certo que é através deste exercício de adivinhação que melhor se identifica aquilo que torna singulares os olhares de uns e de outros realizadores. Quando as histórias se cruzam e Emmy conhece Zinoy? Essa é talvez uma das maiores riquezas do projecto *URB* e desta sua manifestação pública, *Cidade*: colocar realizadores, habituados ao domínio autoral, fora de pé em ambientes e com personagens que não são tipicamente seus, e perceber o que daí resulta.

Não é por isso surpreendente que as duas citadas curtas-metragens oriundas deste projecto se configurem como objectos fílmicos que, não

to realize just how the director found a film of hers within a collective project – a founding principle of the project – and more curious still to understand what was left out of the short film and what remained in the television episode (as though, in some way, the series were a longer version of the film).

For example, we discover that Emmy starts as a photography model and that André has a gang of friends who improvise *beatbox*. This exercise, which mixes, exchanges, inverts and subverts the nature of the short film within the episode, is, in the end, an exercise in reassigning meaning to the images, something which is synoptic to the whole project. Already the idea of *URB* was to produce images and sounds that provided a new meaning for the wide television audience, of what it is to live in those areas of ill repute on the outskirts of Lisbon.

While it is more difficult to understand exactly which stories and characters “belong” to Pedro Pinho and to the Reis-Miller duo, one feels (through the enunciation of the characteristics of each one) that the story of Zinoy – an ex-convict who is seeking a place in the life of the neighbourhood after eight years in prison – was by Pedro Pinho, and that the duo worked with the story of Ivan – the health professional in a retirement home. But if this game of “who is who” does not go much beyond speculation, it is also true that it is through this exercise of guessing that one better identifies that which makes singular the vision of each of the directors. But what when the stories cross, and Emmy meets Zinoy? This is perhaps one of the greatest assets of the *URB* project and of its public manifestation, *Cidade*: placing directors, used to the realm of authorship, outside their own habitat, with characters that are not typically their own, and seeing what results from this.

It is therefore not surprising that the two above-mentioned short films, which arose from this project, came to be filmic objects that, while not being out of step with the works of their directors, stand out for their aesthetic difference,

destoando das obras dos seus realizadores, se destacam pela diferença estética e, mais que qualquer outra coisa, pela diferença de tom. *Tudo o Que Imagino* é atipicamente energético e juvenil para a obra de Leonor Noivo, e *Altas Cidades de Ossadas* é invulgarmente palavroso e formalista para os filmes anteriores de João Salaviza. No entanto, a ideia de universo de personagens (e de bairro), do qual as curtas-metragens podem ser vistas como erupções breves e singulares, e *Cidade* será a erupção mais longa e polifónica, continua, de certo modo, a ideia anterior que já unira Pedro Pinho a Filipa Reis e João Miller enquanto realizadores. Refiro-me à trilogia composta pelo documentário *Bela Vista*, pela média-metragem docuficcional *Cama de Gato* (ambos da dupla de realizadores) e da longa-metragem de ficção *Um Fim do Mundo* (de Pedro Pinho). Esse projecto dedicado ao homónimo bairro social de Setúbal – também produzido no âmbito de um programa camarário de reintegração – surgia como o resultado de uma trama de olhares cruzados entre os três filmes, mais ainda quando personagens, locais e situações se cruzavam e se repetiam de uns para os outros. Se cada um desses objectos continha, porém, uma espécie de ontologia do olhar própria, já *Cidade* parece formar-se na assimilação e homogeneização das identidades próprias de cada realizador, a favor de um retrato uno (na riqueza múltipla das suas histórias, ajudado pela câmara de Vasco Viana, director de fotografia que, tendo trabalhado anteriormente com todos os realizadores envolvidos, é o garante da união do projecto).

O certo é que *Cidade* se configura como um exemplo cintilante no panorama da produção audiovisual portuguesa – pelo fulgor temático, mas especialmente pelo modo como impõe uma forma de olhar e de dar a ver que recusa completamente os automatismos e os lugares-comuns da ficção que vem ocupando o pequeno ecrã. *Cidade* é cinema feito para a televisão, prova última de que grande cinema dá grande televisão e, aparentemente, vice-versa.

Ricardo Vieira Lisboa

and more than anything else, their difference in tone. *All I Imagine* is atypically energetic and juvenile for the work of Leonor Noivo and *High Cities of Bone* is unusually wordy and formalist compared to the earlier films of João Salaviza. However, the idea of the world of characters (and neighbourhoods), from which the short films may be seen as brief and singular eruptions, while *Cidade* is their longest and most polyphonic eruption, continues, in a way, the earlier project that had already united Pedro Pinho to Filipa Reis and João Miller as directors. I'm speaking of the trilogy made up of the documentary *Bela Vista*, the medium-length docu-fiction film *Cama de Gato* (both by the duo of directors) and the long fiction film *Um Fim do Mundo* (by Pedro Pinho). This project, dedicated to the eponymous social neighbourhood in Setúbal – also produced in the context of a municipal reintegration project –, was the result of a network of crossed visions between the three films, the more so when characters, locales and situations cross each other and are repeated from one to the other. But while each of these objects seem to hold a particular ontology of vision, *Cidade* seems to be made from the assimilation and homogenization of the very identities of each director, in favour of a unified portrait (in the multiple richness of its stories, assisted by the camera of Vasco Viana, the director of photography who, having worked before with all the directors involved, is the guarantee of the project's unity).

What is true is that *Cidade* is a scintillating example of Portuguese audiovisual production. For its thematic brilliance, but especially for the way it imposes a way of looking and showing that completely refuses the automatisms and commonplaces of fiction that occupy the small screen. *Cidade* is cinema made for television. The ultimate proof that great cinema makes great television and, apparently, vice-versa.

Ricardo Vieira Lisboa

FAIXA EXTRA 2: DEBATE

Miguel Valverde (Curador)
António Guterres (Projeto URB)
João Miller Guerra (Realizador)
Leonor Noivo (Realizadora)

Miguel Valverde: No projeto *Cidade*, diferentes histórias fazem uma única história. Como é que se organizaram as histórias, que foram trabalhadas por diferentes pessoas, e as personagens, que foram trabalhadas por diferentes autores? Como se faz isto, em termos de argumento, e como se faz funcionar na montagem?

Leonor Noivo: Com base numa ideia do Pedro Pinho e do António Guterres, nós submetemos uma proposta ao programa PARTIS da Fundação Gulbenkian – juntar várias pessoas, entre as quais realizadores, que estivessem envolvidas em *workshops* (teatro, fotografia, cinema) – nos bairros periféricos de Lisboa. Seria um projeto a longo prazo, de dois, três anos. Através de *workshops*, escolheríamos alguns personagens para entrarem nesta série de doze episódios. Fizemos um, piloto, que é este, com as personagens que fomos encontrando; depois, desenvolveríamos a série. Entrámos no PARTIS e o projeto foi para a frente.

O primeiro ano foi essencialmente essa envolvimento, através de *workshops* nos bairros, tanto da Margem Sul como da Margem Norte de Lisboa. Houve muitas pessoas envolvidas, algumas acabaram por não participar no episódio. Eram sessões semanais, com atividades, e, ao mesmo tempo, havia um grupo de investigação – o Luhuna Carvalho, a Andreia Farinha e o João Melo – que recolhia histórias para irmos começando a perceber que universos é que podíamos misturar. Passado um ano, nós, os realizadores, entrámos e começámos a ir escrever intensivamente com eles as histórias que depois vieram fazer parte do filme. Cada um

EXTRA TRACK 2: DEBATE

Miguel Valverde (Curator)
António Guterres (Project URB)
João Miller Guerra (Director)
Leonor Noivo (Director)

Miguel Valverde: In this project called *Cidade*, in which different stories make up a single story, how were the stories organized, made as they were by different people, and the characters, who were worked on by different authors? How is that done in terms of plot, and how does it work in editing?

Leonor Noivo: So, first the process. We submitted the project to the Gulbenkian Foundation, to PARTIS, based on an idea by Pedro Pinho and António Guterres, of bringing together different people, different directors, and various other people who would be involved in workshops (theatre, photography, film), in outlying neighbourhoods of Lisbon. It would be a long-term project, lasting two or three years. After the workshops, some people would be chosen to take part in the series – a series with twelve episodes. We made a pilot, which is this, with the people we had discovered in order to develop the series afterwards. We were accepted by PARTIS, and the project went ahead.

The first year was basically this process of developing workshops in these areas, both to the south of the river and to the north of Lisbon. There were many people involved, some of whom did not then take part in the actual episode... It was a weekly thing, in which we had various activities, and, at the same time, there was a research group which was essentially Luhuna Carvalho, Andreia Farinha and João Melo, who would collect stories so that we could begin to work out what kind of world we could assemble. A year later, we, the producers, came in, and we began to write intensively with them the stories that would then become part of the film. Each of the directors had his or her characters, who

dos realizadores tinha as suas personagens, que se foram cruzando umas com as outras. Fizemos um *casting* com o grupo de teatro e de atividades, e começámos a partir daí.

Miguel Valverde: O António Guterres, mais conhecido por Brito, faz trabalho nestes bairros e foi quem juntou as pessoas. Fala-nos do teu processo.

António Guterres: A candidatura ao programa PARTIS da Fundação Gulbenkian permitiu-nos focar os nossos esforços no projeto, deu-nos os meios que nos permitiram estar no terreno uns tempos a prepará-lo. Mora mais gente nos bairros da Grande Lisboa do que no coração de Lisboa. Este projeto pretendia abrir um espaço para contar histórias, não só documentais, mas também criar ambientes imaginários. Nestes territórios não conhecemos realizadores, nem atores, nem bailarinos. Mas queríamos chegar ao dia em que isso pudesse acontecer. O André já tem propostas, esteve aqui na Fundação Gulbenkian a fazer umas leituras encenadas; outro participante foi tirar o curso de produção de vídeo e está a acabar neste momento. Pretendemos aproximar os meios de produção das pessoas destes bairros para começarmos a ter intérpretes e para que possam entrar no circuito mais alargado relativamente ao seu território. Este território de produção é muito jovem, cerca de 50% da população é jovem. Tínhamos um grupo, que nem era um grupo formal de *workshop*, era um grupo de pessoas interessadas que se juntavam semanalmente e faziam exercícios narrativos.

Miguel Valverde: Apareciam sempre as mesmas pessoas?

António Guterres: Havia um grupo mais ou menos consistente em alguns bairros. Eu trabalhava nestes territórios, o que adiantou esse trabalho. Na casa de uma senhora, que serviu várias vezes de cantina informal, surgiram histórias. Depois, tínhamos um grupo de pessoas mais velhas, com uma grande experiência, músicos, etc., que

intersected with each other. We did a casting session with the theatre and activities group we'd found, and that was the start.

Miguel Valverde: António Guterres, better known by the name Brito, was who brought the people together, because he works with them in these neighbourhoods. Tell us about your process.

António Guterres: The application to PARTIS allowed us to focus our efforts on the project, it enabled us to be on the ground for a while, preparing things. More people live in the neighbourhoods of Greater Lisbon than in the heart of the city. This project aimed to create a space for telling stories, not just documentaries, but also imaginary scenarios. We don't know any directors, actors or dancers in these places. But we want to get closer to the day when this could happen. André already has some proposals; he was here, at the Foundation, doing some staged readings; another participant took a video production course and is finishing that now. We aim to bring the resources for production to these people, so that we can begin to have performers, and they can become part of a wider circuit. This territory of production is very young, some 50% of the population is young. We had a group, which was not even a formal workshop group, it was a group of interested people, who got together every week, and did narrative exercises.

Miguel Valverde: But did the same people always appear?

António Guterres: There was a more or less consistent group in some neighbourhoods; I worked in these places, which made the work easier; in one lady's house, which functioned several times as an informal canteen, stories appeared. And there was a group of older people with a great deal of experience – musicians and so on, who became consultants, and a number of stories came out of that.

For example, the story of the bus is a real story from the 1990s, when people went from the

faziam de consultores, de onde surgiu outra série de histórias.

A história do autocarro, por exemplo, é uma história real dos anos 90, quando o pessoal circulava entre a Margem Sul e a Margem Norte para ir a concertos e ficava empanado num lado ou no outro porque não havia transportes; vem daí a cena de agarrar num autocarro e fazer uma espécie de *highjacking*. Foi interessante este processo que durou um ano e meio.

Os realizadores não estiveram sempre presentes porque estavam a filmar e apareceram no processo de formas distintas. A Leonor Noivo, por exemplo, perpetuou o processo, não o interrompeu. Ia às salas de aulas da Emmy, da Abbi, assim como estava no bairro procurando alguma intimidade no trabalho. O Luhuna tentava recolher as histórias dos diferentes locais e criar matrizes para cruzar narrativas de sítios diferentes, com realizadores diferentes.

Miguel Valverde: Estamos a falar de uma série de doze episódios. A ideia é que estes sejam os personagens que vão cruzar os doze, ou em cada um dos episódios vamos ver histórias diferentes e, de vez em quando, estes vão aparecendo?

Leonor Noivo: A ideia é desenvolver com eles esses doze episódios, mas, como o tempo passa e os processos muitas vezes mudam, é claro que vão aparecer também pessoas novas. No entanto, o que está escrito, porque nós escrevemos esses doze episódios – e estamos à procura de financiamento –, é para estas personagens, porque foram as que encontramos até hoje, com quem fez sentido fazer os atos narrativos para fecharmos os doze episódios. No episódio-piloto, há histórias que começam e não acabam, porque acabarão mais tarde.

Havia uma ideia inicial no projeto que tinha a ver com cruzar caras conhecidas com as pessoas do bairro. Fomos chamar a Soraia

south of the river to the north to go to concerts and got stuck on one side or the other because there was no transport; the scene where they grab a bus and sort of hijack it comes from there. It was an interesting process that lasted a year and a half.

The directors weren't always present because they were shooting, so they appeared in the process in various different ways. Leonor Noivo, for example, was always there, she made no interruption. She went to the classroom with Emmy, with Abbi, she was in the area seeking some intimacy in the work. Luhuna tried to gather stories from different places and create matrices to cross narratives from different places, with different directors.

Miguel Valverde: We're talking about a series with twelve episodes. Is it the idea that the characters should be present throughout all twelve, or will we see different stories in each episode, and they will appear from time to time?

Leonor Noivo: The idea is to develop these twelve episodes with them but, given that time passes and the processes very often change, of course new people will also appear. However, what is written, because we've written these twelve episodes – and we're seeking financing – is for these characters, because these are the ones we have found to date, with whom it makes sense to have narratives that cover the twelve-episode span. In the pilot episode there are stories that begin and do not end, because they will end later on.

There was an initial idea for the project that had to do with mixing well-known faces with people from the neighbourhood. We called Soraia Chaves, Gustavo Vargas, who's in another episode, Bibi Perestelo, who plays an old woman, there are four or five faces familiar from television who interested us, because the idea is really that the series be shown on television and that there should be a mixing of people so that something that is usually overlooked can reach people through television.

Chaves, o Gustavo Vargas, que está noutra episódio, a Bibi Perestelo, que faz de velha, há quatro ou cinco caras conhecidas da televisão que nos interessavam, porque a ideia é mesmo que esta série passe na televisão e que haja um cruzamento de pessoas para fazer chegar a casa das pessoas um lado que é omissivo, através da televisão.

Miguel Valverde: Na sequência daquilo que o António estava a dizer, cada realizador chegava e lidava de maneira diferente com as situações. A pergunta é para os dois: como é que oito mãos não dão chapadas umas às outras, como é que se organizam?

António Guterres: A maneira como olho para este episódio e para as pessoas do grupo – e quando agora, aqui, digo “grupo”, não é só o António, o Luhuna, o André, o João, a Leonor, o Salaviza, é o grupo que esteve em todo o processo –, há pessoas muito contentes e pessoas muito insatisfeitas. Porquê? Foram feitas as filmagens e há pessoas que não entraram.

Também há muitas histórias que ainda não foram filmadas, mas, na eventualidade de haver a série, poderão sê-lo... Até falámos em ter os realizadores e ter episódios de autoria, pessoas conhecidas das comunidades – *rappers* –, que podem, num episódio determinado, acrescentar a sua história. Há uma série de histórias que não estão escritas, estão por fazer. Também aconselho a ver o filme *Altas Cidades de Ossadas* do Salaviza. O Salaviza, a partir de determinado momento, esteve fora e, quando chegou, encontrou o Karlon e iniciaram um processo muito cúmplice. Falaram sobre território, sobre realojamento, sobre políticas, sobre estar deslocado...

Leonor Noivo: O resultado de um processo coletivo é sempre melhor do que o de um processo solitário. Há conflito, mas vale mesmo a pena passar por essa experiência. É uma grande aprendizagem para todos. Os meus filmes anteriores foram mais

Miguel Valverde: To follow on from what António was saying, each director worked in a different way. This question is for both of you: how do all four directors not trip over each other, how do you organize yourselves?

António Guterres: The way I see this episode and the people in the group – and when I say “group”, it’s not just António, Luhuna, André, João, Leonor, Salaviza, it’s the group of people who were there throughout the process - there are very happy people and very unsatisfied people. Why? The filming took place and some people did not appear.

There are also many stories that have not yet been filmed, but, if the series becomes a reality, they could be. We even discussed having the directors becoming the writers in some episodes, having well-known people from these communities - rappers - who could, at a certain point, add their stories. There are here a number of stories that have not been written and are still to be done. I also recommend watching Salaviza’s film *High Cities of Bone*. Salaviza was away for some time, but when he came back he met Karlon and they began a close collaboration. They speak about territory, about rehousing, about policies, about feeling out of place...

Leonor Noivo: The result of a collective process is always better than that of a solitary process; that is, there’s a lot of argument and there’s conflict, but it’s really worthwhile experiencing this. I think it’s a great learning process for everyone. My earlier films were more “individual”, I had never done anything as a co-author, for example, and then here, I really felt that, even though everyone had his or her own film, the big challenge was the collective film, a series to be continued.

António Guterres: The question of process versus authorship was interesting; we’re talking about directors who all have a history of *auteur* cinema, and then we propose making a series together. How is it possible that even from the point of view of

“individuais”, nunca tinha feito coautorias. Aqui, senti que, apesar de cada um ter os seus filmes, o grande desafio era o do filme coletivo, uma série para continuar.

António Guterres: A questão do processo *versus* autoria foi interessante, estamos a falar de realizadores que têm, todos eles, uma história de cinema de autor e, de repente, nós propomos fazermos uma série em conjunto. Como é que, até de um ponto de vista da comunicação e da linguagem, se faz isto parecer uma série e não um filme para passar num festival?

Miguel Valverde: Acho que se sente isso porque, de repente, há aqui uma história que passa pelo meio, acontecem coisas, e a diferença é que, quando estás focado num novo filme, estás habituado a ver uma única coisa que, depois, te leva a uma certa explanação. Neste tipo de processos, não só de processos coletivos, mas também quando se trabalha com bairros e com histórias de vida, a questão ética é importante. Do vosso ponto de vista, impuseram-se algum tipo de limites? Havia alguma coisa que não queriam mostrar?

Leonor Noivo: A ideia foi sempre: “Que histórias é que vocês querem contar?” Pusemos um pouco a bola do lado de lá, também para percebermos de que universo é que surgiam, ou seja, o processo acabou por não ser só histórias que foram recolhidas de comentários ou de qualquer coisa que ouvimos, mas as próprias pessoas criaram algumas situações; por exemplo, a história da mala do dinheiro foi uma das histórias que um deles criou. É o que o António dizia sobre os vários *layers*, histórias que já existiam, histórias criadas por eles, histórias criadas por nós e, depois, coser tudo. Em relação à questão ética, não sei se percebi bem a tua pergunta...

Miguel Valverde: Às vezes, podiam ter a tentação de mostrar alguma coisa menos boa, alguma coisa que, de certa forma, pudesse pôr em causa os próprios personagens, as suas vidas, as vidas das suas famílias. Enquanto

communication and language it can be made to look like a series and not an *auteur* film for a festival?

Miguel Valverde: I think you can feel that because, suddenly, we have a story that goes through the middle, things happen, and the difference is that when you are focused on a new film, you are used to looking at a single thing which then leads you to a certain explanation. In this kind of process, not only collective processes, but also when you work with particular neighbourhoods and life stories, the question of ethics is very important. From your point of view, was any kind of limit imposed? Was there anything you did not want to show?

Leonor Noivo: The idea was always “What stories do you want to tell?” We passed them the ball a bit, also in order to understand from what world they had come, and it ended up being not just stories that were collected from comments or something we’d heard, but the people themselves created some situations and, for example, this story of the case of money was one of the stories that one of them invented. It’s what António was saying about the various layers, stories that already existed, stories invented by them, stories invented by us, and then stitching everything together. As for the matter of ethics, I am not sure if I understood your question...

Miguel Valverde: Sometimes you might have the temptation of showing something less favourable, something that could in some way call into question the people themselves, their lives, the lives of their families. As directors, this respect that one must have: was it always present, or did you have to pull the brakes at any point?

Leonor Noivo: As the process was quite documental, practically all the characters used their own names. When a documentary is made, there is always this question of understanding where the limits are – and I think this is part of any filming process (not

realizadores, o respeito que se tem de ter esteve sempre presente ou alguma vez tiveram de pôr travões a vocês mesmos?

Leonor Noivo: Como é um processo bastante documental, praticamente todos os personagens usam o seu próprio nome. Quando se faz documentário, põe-se sempre esta questão de entender os limites – e eu acho que isso faz parte de qualquer filmagem (não só nos documentários), e mais tarde na montagem, se houver alguma coisa de que só nos apercebamos depois, cortamos, obviamente. Mesmo na rodagem, na preparação, acho que estivemos muito conscientes disso, de entender os limites, porque a maior parte de nós, realizadores neste projeto, viemos também do documentário, já fizemos documentários, portanto essa questão ética esteve presente automaticamente. Estava resolvida, não era um problema, mas uma espécie de negociação.

António Guterres: Quando se tratam estes territórios nos *media*, em geral, é normal que a conversa tenda logo a criar causas narrativas óbvias, até porque as pessoas que estão nestes territórios estão muito habituadas a determinado tipo de invasões do seu espaço e a saber o que eles querem ouvir. O facto de nós termos estado nos territórios algum tempo antes de o processo começar, e de o processo ter durado um ano e meio até começarem as filmagens, permitiu-nos fazer a catarse de tudo isso. Houve ideias que agarrámos, por exemplo, a personagem de um homem que era um bandido, que foi preso e que, uns anos depois, voltou e era outra pessoa; essa era uma das personagens mais transversais, aparecia em vários sítios.

Os realizadores participaram pontualmente nos locais, com reuniões semanais para fazer jogos, etc. Foi interessante quando os produtores vieram ser apresentados, por exemplo, nos grupos de Cascais, do bairro de Alcoitão, da Adroana, do bairro da Cruz Vermelha, as pessoas do bairro sentiam-se tão donas do que estava a acontecer que fizeram o *casting* aos realizadores.

just documentaries), and later, during the editing, if there is something that we only realize later, obviously we cut it. But, even during the filming, the preparation, I think we were very aware of this, aware of the limits, because most of us, all of the directors in this project, also came from documentary, we had already made documentaries, and so this ethical question was there automatically. It was solved, it was not a problem, rather a kind of negotiation.

António Guterres: When they talk about these places in the media, in general, the conversation tends immediately to create obvious narrative causes, because the people who live there are very used to certain kinds of invasions of their space, and to knowing what they want to hear. The fact of our being in these places some time before the process begins, and the fact of the process lasting a year and a half before filming, means that a catharsis of all this was possible. There were ideas we seized on, for example, the character of a man who was a robber, and was imprisoned, and who some years later comes back, and he's a different person; he was one of the most frequent characters, he appeared in different places.

The directors appeared occasionally in these places, with weekly meetings to play games and so on. It was interesting when the producers came to be introduced, for example, to the groups from Cascais, from the Alcoitão neighbourhood, Adroana, the Cruz Vermelha neighbourhood. The local people felt themselves so much the proprietors of what was happening that they subjected the directors to their own casting.

Miguel Valverde: This is a television format, of 55 minutes, in which all the stories are connected. Sometimes somebody speaks about somebody else, and connections are created. Was this something written, or was it discovered during the editing?

António Guterres: The process itself took care of that. We always had the intention of

Miguel Valverde: Isto é um formato televisivo, de 55 minutos, em que todas as histórias se ligam. Às vezes, uma personagem fala de outra personagem e vão-se criando ligações. Isso estava escrito ou foi descoberto na montagem?

António Guterres: O próprio processo resolveu isso. Nós sempre tivemos a intenção de cruzar os territórios. Nos bairros (em Cascais, por exemplo), escolhíamos preferencialmente sítios que pudessem servir de polo às reuniões semanais e que permitissem cruzar pessoas, narrativas e territórios.

Leonor Noivo: Algumas personagens eram transversais, o que facilitava a montagem. Mesmo antes da montagem, tivemos uma estrutura diferente que era, primeiro, imaginar as histórias todas de um realizador e, depois, cruzá-las com outras, por blocos. Por exemplo, a minha história acabava na discoteca, as miúdas saíam daí e iam para o autocarro, e nessa cena era o início do episódio do Pedro. Depois, na montagem, apercebemo-nos de que não valeria a pena fazermos por blocos, mas misturar tudo. Foi mais um processo nosso com o montador, o Paulo Mil-Homens, de expor as cenas todas e experimentar entrecruzá-las, criando novos sentidos. A montagem de qualquer filme surpreende-nos sempre, porque é um processo e também um trabalho. Nós não estávamos à espera de que, no fim, ficasse tudo entrecruzado, mas percebemos que era o melhor. Como tínhamos a segurança das tais personagens transversais, resolvemos misturar tudo, e o filme resultou melhor assim.

Miguel Valverde: Vocês começaram a fazer o *workshop* com uma série de pessoas. À medida que, nos bairros, as pessoas se foram apercebendo do género de projeto que era – fazer televisão, com atores –, houve mais pessoas a querer participar nele e a querer participar ativamente através da música, da dança, do cinema?

António Guterres: Nós anunciámos um *casting*, apareceram magotes de pessoas e,

mixing these areas. In these neighbourhoods (in Cascais, for example) we would choose preferentially places that could serve as bases for the weekly meetings and allow a mixture of narratives, people and places.

Leonor Noivo: Some characters appeared in several episodes, which helped in the editing. Even before the editing, we had a different structure, which was first to imagine all the stories of a given director, and then mix them with the others, in blocks. For example, my story finished in a discotheque, the girls left it and they got on the bus, and this scene was the beginning of Pedro's episode. Then, during the editing, we realized that it would not be worth working in blocks, but better to mix everything up. It was another task for us and the editor, Paulo Mil-Homens, of looking at all the scenes and experimenting, interconnecting them so new meanings were created. The editing of any film is always surprising, because it is a process, a job, too. We were not expecting that everything would be mixed up, but we realized that it would be better if it were. As we had the security of the characters who were in everything, we decided to mix it all up, and the final result was better like that.

Miguel Valverde: You began to do the workshops and there were a number of people present. As the people in these neighbourhoods began to realize what kind of project it was – to work for television, with actors –, did more of them want to take part in it, to participate actively through music, dance or film?

António Guterres: We announced a casting session, loads and loads of people appeared, and they were even a bit annoyed because they realized that everyone would be accepted. From there, we started to collect interesting characters and stories, and we went with the flow.

Leonor Noivo: Even after the casting sessions, we began to realize that we would have to approach some people in the street (because

depois, até ficavam um pouco chateadas porque percebiam que todas ficavam selecionadas. A partir daí, começámos a receber histórias, personagens interessantes, e foi-se um bocado atrás delas.

Leonor Noivo: Mesmo depois do *casting*, começámos a perceber que teríamos de abordar algumas pessoas na rua (pois havia muitas pessoas que não iam aos *castings*, as pessoas mais velhas, sobretudo...). O Zinói, por exemplo, o protagonista que faz explodir o autocarro, não nos ligava nenhuma no início, andava sempre a fugir de nós. Fomos insistindo, abordando-o mais vezes, tomando cafés, explicando-lhe o projeto e, por fim, desafiámo-lo para uns ensaios.

Miguel Valverde: Achas que eles têm a sensação de que, através da série, podem vir a trabalhar fora daquilo que é o seu círculo, expandindo os seus horizontes, tal como era a ideia original do projeto?

António Guterres: A ideia é, com o tempo, evidenciar isso. Fazer um bocado de *short cut*. Claro que, agora, existe uma expectativa. Por exemplo, o João Salaviza foi selecionado para o Festival de Berlim, o Karlon também foi a Berlim. Há uns meses, houve a primeira mostra deste episódio aqui na Fundação Gulbenkian e os participantes do projeto também vieram, O André Simões também esteve aqui na Fundação a fazer umas leituras encenadas; portanto, já houve experiências de circulação. O Adilson está agora a acabar o curso de filmagem e quer começar a fazer as coisas dele. No futuro, para além da parte dos atores, gostaríamos que cada participante pudesse aprender um domínio técnico, seja a fotografia, seja a filmagem, para conseguir, depois, autonomizar-se nesse tipo de capacidade.

Leonor Noivo: Em relação ao que disseste, houve pelo menos duas pessoas que participaram na parte técnica; o Xama e o Finex também filmaram. O Finex preferia filmar a ser filmado.

there were many people who did not go to the casting sessions – older people especially). Zinói, for example, the protagonist who blows up the bus, took no notice of us at the beginning. We insisted, approaching him again, going out for coffee, explaining the project to him and challenging him to come to some rehearsals.

Miguel Valverde: Do they have the feeling that, through this series, they can come to work outside their own circle, expanding their horizons, as was the original idea of the project?

António Guterres: The idea is to show this, in time. To take a bit of a short cut. Of course, now there are expectations. For example, Salaviza was selected for the Berlin Festival, so Karlon went to Berlin too. When there was the first showing of this episode here at the Gulbenkian Foundation, some months ago, the participants in the project also came. André Simões was here at the Foundation too, doing some staged readings; there has been circulation of people. Adilson is now finishing his film course and wants to start doing his own things. In the future, besides acting, we would like each participant to learn technical skills – photography, shooting – so that they can become autonomous in some domain.

Leonor Noivo: As to what you said, there were at least two people who took part in the technical side, Xama and Finex, and they also ended up filming. Finex, for example, preferred filming to being filmed.

António Guterres: Some people contributed with stories only. Nobody wants to transform everyone into an artist. Access to particular production resources, access to a certain kind of circulation, are an experience in itself.

Member of the audience: Did the directors have the intention, during this project, of deconstructing some preconceptions or stereotypes which are so abundant in Portuguese society, bearing in mind that it is

António Guterres: Há pessoas que só contribuíram com histórias. Ninguém quer transformar todo o pessoal em artistas. O acesso a determinados meios de produção, a alguma circulação, são por si só, uma experiência.

Público: Os realizadores tiveram intenção, durante a realização, de desconstruir alguns preconceitos ou estereótipos que existem abundantemente na sociedade portuguesa, tendo em atenção que esta é racista e pós-colonialista? A minha questão enquadra-se na perspetiva de os realizadores não pertencerem ao espaço onde estiveram a trabalhar, ou seja, é a recriação de um discurso de fora, sobre algo que acontece, num meio que está compartimentado, na sociedade portuguesa.

Leonor Noivo: Sim, nós seríamos sempre de fora. A ideia era aproximarmo-nos o mais possível e, como disse há pouco, que eles também estivessem envolvidos no projeto e no processo e que não fosse uma coisa tão dirigida só de um lado, mas que houvesse essa troca. através de atividades, ensaios, troca de histórias, filmagens, aproximando-nos o mais possível.

racist and postcolonial? My question has to do with the directors not being from the space in which they were working, in other words the recreation of an external discourse, about something that happens, in a medium that is compartmentalized, in Portuguese society.

Leonor Noivo: Yes, we would always be from outside. The idea was to get as close as possible and, as I said just now, that they would also be involved in the project and in the process and that it would not be something so much directed only from one side, but that there would be an exchange by means of activities, rehearsals, exchanging stories, filming, to get as close as we could.

CONCLUSÕES

Miguel Valverde (Curador)
Paolo Moretti (Crítico)

Miguel Valverde: Vamos partir para as conclusões e conversar com o Paolo Moretti – o programador que tem estado a acompanhar o ciclo – sobre o que é o Cinema Português, este género de cinema, o que são estes filmes, por que é que eles fazem sentido, por que é que queremos continuar a apoiá-los, a mostrá-los, a falar deles e, ao mesmo tempo, entre as nossas interrogações também gostávamos que fosse uma conversa partilhada com o público.

O cinema português não é fácil porque estamos a falar de uma história que não é nova. É uma história que tem o tempo da história do cinema, feita de cruzamentos, movimentos, prática artística, cruzamentos de linguagens e que, ao mesmo tempo, é contaminada por pessoas que vieram de fora para cá ou por pessoas de cá que foram estudar lá para fora. Tudo isto contribuiu para as mutações que o cinema português teve, tal como outras cinematografias.

Paolo, podemos mesmo falar na existência de um tipo de filme português, que tem um certo número de características que conseguimos identificar, com locais, com pessoas, com estruturas? Já ouvi muitas vezes dizer: “Ah, isso parece um filme português”, “Ah, isto é um filme português”. Mas será mesmo assim? Este género, chamado cinema português, existe verdadeiramente?

Paolo Moretti: Acho que não. Não se dá o valor que merece ao que é o cinema português. Para mim, é produzido num contexto específico e tem dinâmicas próprias de produção. Acho que não há uma poética do cinema português. Não há figuras de estilo do cinema português.

O que está a acontecer é que, nas duas últimas décadas, o cinema português passou

CONCLUSIONS

Miguel Valverde (Curator)
Paolo Moretti (Critic)

Miguel Valverde: We’re going to try to arrive at some conclusions and talk to Paolo Moretti – the programmer who has been following this cycle – about what Portuguese Cinema is, this genre of cinema, what these films are, why they make sense, why we want to continue to fund them, to show them, to talk about them and, at the same time, as part of our discussions we’d also like it to be a conversation that includes the audience.

Portuguese cinema is not easy, because we’re talking about a history that’s not new. It’s a history that’s as old as the history of cinema, made up of crossings, movements, artistic practice, crossings of languages, and which, at the same time, is contaminated by people who came here from abroad and by people from here who went to study abroad. All this contributed to the mutations that Portuguese cinema has undergone, just like other cinematographies.

Paolo, can we really speak of the existence of a kind of Portuguese film, which has a certain number of characteristics that we can identify, with places, with people, with structures? I’ve heard people say many times, “Ah, this seems to be a Portuguese film”, “Ah, this is a Portuguese film”. But is this really the case? This genre, this thing called Portuguese cinema, does it really exist?

Paolo Moretti: I don’t think so. Portuguese cinema is not valued as it deserves to be. For me, it is produced in a specific context and has its own dynamics of production. I think there’s no poetics of Portuguese cinema. There are no stylistic markers in Portuguese cinema.

What is happening is that, during the last two decades, Portuguese cinema has become cinema produced in a certain way in Portugal.

a ser o cinema produzido de uma certa forma em Portugal. É outra coisa. Tem uma riqueza, uma variedade e um nível que acho que acontece, pela primeira vez, na história do cinema produzido em Portugal, que é este nível, esta diferença de práticas, e cada uma delas justifica-se totalmente. Tem um nível que já não é português, é cinema contemporâneo. São um exemplo muito luminoso do cinema contemporâneo.

Miguel Valverde: Achas, então, que nos últimos 20 anos há uma mudança relativamente àquilo que era no passado? Ou esses 20 anos é que são particularmente mais demonstrativos, ou, eventualmente, mais visíveis?

Paolo Moretti: Acho que é um pouco de tudo isso. As condições de produção mudaram muito. A economia tem uma conexão com o cinema, a forma de pensar as obras, de pensar os trabalhos, os fundos de que os trabalhos antes precisavam e agora não precisam — acho que é uma situação muito particular. Como programador, é muito difícil escolher os filmes portugueses, porque podemos fazer uma grande parte dedicada ao festival só com filmes portugueses. Só que temos de ter uma diversidade das obras. O nível e a produção, a quantidade e a qualidade são incrivelmente altos, fora da escala, comparativamente com outros países europeus.

Estava a fazer uma lista dos realizadores portugueses que considero muito importantes e que não entraram neste programa. É uma lista muito longa. Seria muito mais difícil fazer uma lista deste tipo para o cinema italiano ou para o cinema alemão. Há artistas, claro, mas não sei se são tantos e de tão alto nível. Muitos autores, como disseste, participam dessa situação de gente que esteve aqui mas estudou no estrangeiro, ou que passou muito tempo no estrangeiro e, depois, voltou a trabalhar aqui, onde Portugal encontrou coisas que não encontra noutras partes. O *Rio Corgo*, por exemplo, é um filme português? Não sei. Os realizadores são suíços, com relações a

It's something else. It has a wealth, a variety and a level of quality which we're seeing for the first time in the history of cinema made in Portugal, this level, this difference in practices. And each of these films is completely justified. It has a quality which is not just Portuguese, it's contemporary cinema. These films are shining examples of contemporary cinema.

Miguel Valverde: Do you think, then, that during the last twenty years there has been a change, in relation to what it was in the past? Or are these twenty years just more particularly demonstrative, or, perhaps, more visible?

Paolo Moretti: I think it's a little of all that. The conditions for film-making have changed greatly. The economy has a connection with cinema, the way in which films are conceived, the way work is conceived, the funding that used to be necessary and now is not — I think it's a very particular situation. As a programmer, it's very difficult to select Portuguese films, because one can dedicate a huge part of a festival exclusively to them. But there has to be diversity in the films. The level and the production, the quantity and quality, are very high, out of scale, in comparison with other European countries.

I was making a list of Portuguese directors whom I consider to be very important and who were not included in this programme. It's a very long list. It would be much more difficult to make a list of this kind for Italian cinema or German cinema. Of course there are artists, but I don't know if there are so many of them or of such a high level. Many film-makers, as you said, are in this situation of having been here but having moved abroad, or having spent a long time abroad and then come back to work here, and finding in Portugal things they did not find elsewhere. Is *Rio Corgo*, for example, a Portuguese film? I don't know. The directors are Swiss, with connections to Portugal; the film was made in Portugal, with a sensibility formed in a Swiss school.

Portugal, o filme foi filmado em Portugal, com uma sensibilidade formada numa escola suíça.

Não sei se se pode qualificar como cinema português, é um cinema com uma relação forte com Portugal. O que vejo, como programador estrangeiro, é que o filme chega a todas as partes do mundo. Encontro como que uma forma de modernidade cinematográfica no olhar. Muitas vezes, essas formas têm relação com uma produtora portuguesa, com um realizador português, mas que pode estar a fazer o filme em França. Não sei, mas acho que não há um cinema português. Aqui há situações – por exemplo, a Fundação Gulbenkian – que não existem noutros países europeus, que apoiaram vários filmes, formações, realizadores... Não estou a dizer que a Fundação Gulbenkian é responsável pelo novo cinema português, mas há situações como esta. O financiamento dos filmes da Salomé Lamas, por exemplo, foi muito importante para o que ela está a fazer agora. O seu caso não é único. Essa presença da Fundação (e também do teu trabalho, com o IndieLisboa, em parceria e com o apoio de várias instituições), não encontro isso noutros países europeus. Há uma atenção para com a cinematografia emergente que não encontro noutros países.

Público: A língua não será suficiente para definir a bandeira do país? O cinema português é o cinema que usa a língua portuguesa. Depois, a cinematografia é uma cinematografia que se quer universal?

Paolo Moretti: Acho que a língua nunca foi um critério. É como a fotografia ou o guião, é um dos elementos, acho que é um elemento musical do filme. Nunca defini uma cinematografia para a língua.

Miguel Valverde: Temos aqui vários exemplos, não só no programa. O Gabriel Abrantes é um cineasta português que nasceu e foi educado nos Estados Unidos e que, a certa altura, veio para Portugal. Os primeiros filmes do Gabriel são todos falados

I don't know if it can be classified as Portuguese cinema; it is certainly cinema with a strong relationship with Portugal. What I see, as a foreign programmer, is that the film reaches everywhere in the world. I see it as a form of cinematographic modernity in its way of looking at things. Very often, these forms have something to do with a Portuguese production company, a Portuguese director, who nonetheless might be making a film in France. I don't know, but I don't think there's a Portuguese cinema. Here there are situations – the Gulbenkian Foundation, for example – that do not exist in other countries, which fund different films, courses, producers... I am not saying that the Gulbenkian Foundation is responsible for the new Portuguese cinema, but there are situations like this. The financing of the films of Salomé Lamas, for example, was very important for what she is doing now. Her case is not unique. This presence of the Foundation (and also of your work, with IndieLisboa, in partnership with, and supported by, various institutions), I don't see it in other European countries. There's an attention being paid to emerging cinematography which I don't find in other countries.

Member of the audience: Is language not enough to define the flag of the country? Portuguese cinema is cinema that uses the Portuguese language. And the cinematography is one that aims to be universal.?

Paolo Moretti: I don't think the language was ever a criterion. It's like photography or the script; it's one of the elements. I think it's a musical element in the film. I have never defined a cinematography by language.

Miguel Valverde: We have here a number of examples, not only in this programme. Gabriel Abrantes is a Portuguese film-maker who was raised in the United States and who, at a certain point, came to Portugal. Gabriel's first films are all in English. Even today, the majority of his films are in English. For Filipa César, living in Germany, it part of her work, using different languages: French, German and English. Miguel Gomes's project has as

em inglês. Ainda hoje, a maioria dos seus filmes continua a ser falada em inglês. A Filipa César, vivendo na Alemanha, faz parte do jogo, trabalhar em diferentes línguas: francês, alemão e inglês. O projeto do Miguel Gomes é feito tendo como principal objetivo nós ouvirmos na língua original Angela Merkel, Sarkozy e Berlusconi, faz parte do próprio projeto que a língua original de cada uma destas partes se mantenha.

Há uma tradição de os realizadores procurarem aquilo que melhor conhecem. Ainda ontem ouvíamos a Maya Kosa, realizadora de *Rio Corgo*, dizer que, quando está numa conversa pública, tem muito mais dificuldade em expressar-se em português do que numa língua na qual ela é nativa. Penso que isso explica que a maior parte dos filmes portugueses seja falada em português, mas não creio que seja uma condição.

A nossa cinematografia, os nossos filmes, sobretudo de uma certa geração, são muito apreciados lá fora. O Paolo disse que podia fazer um festival quase exclusivamente com filmes portugueses. O festival de Berlim tem estado muito atento nos últimos anos ao cinema português. Há cinco, oito anos, havia um filme português em Berlim, ou não havia nenhum. Nos últimos dois anos, houve 8 filmes portugueses presentes em diferentes secções, em diferentes categorias (numa competição de curtas de 24 filmes, 4 eram portugueses). No entanto, continuo a sentir que há resistência. Muitos festivais não mostram nenhum filme português, talvez porque aquilo que estamos a dizer – existe ou não existe um cinema português – constitui um problema para alguns programadores.

Paolo Moretti: Não sei a que festivais te estás a referir... Também há muitos programadores que não estão à procura da novidade, não estão à procura do cinema mais contemporâneo ou do cinema do futuro. Estão à procura de um cinema que queira ficar confortável, que queira ficar nas formas mais reconhecidas. Não é nessa

its main objective our being able to hear the original languages of Angela Merkel, Sarkozy and Berlusconi; it is part of the project itself that the original languages of each of these be maintained.

There is a tradition of the producers searching out that which they know best. Just yesterday we heard Maya Kosa, the producer of *Rio Corgo*, saying that when she is in a public conversation, she has much more difficulty expressing herself in Portuguese than in a language which is native to her. I think that this explains the fact that most Portuguese films are in Portuguese, but I don't believe it is a requirement.

Our cinematography, our films, especially those made by a certain generation, are very much appreciated abroad. Paolo said that he could put on a festival almost exclusively of Portuguese films. The Berlin Festival has paid a great deal of attention in recent years to Portuguese cinema. Five, eight years ago, there would be one Portuguese film in Berlin or none at all. In the last two years, there have been eight Portuguese films in different sections, in different categories (in a competition for short films, four out of twenty-four were Portuguese). However, I still feel some resistance. Many festivals do not show any Portuguese films. Perhaps because what we are saying – whether or not a Portuguese cinema exists – is problematic for some programmers.

Paolo Moretti: I don't know which festivals you mean... There are also many programmers who are not looking for novelty, who are not looking for the most contemporary cinema or the cinema of the future. They are looking for a cinema which seeks to be comfortable, which stays within recognized patterns. It's not in this that Portuguese cinema excels. It's not in the practice of the past. I think it's in the practice of the present, of the future. There have to be programmers, events, festivals, that have this sensibility, that pay attention. It is in these festivals that Portuguese cinema - or the cinema that has a relationship with Portugal

prática que o cinema português é excelente. Não é na prática do passado. Acho que é na prática do presente, do futuro. Têm de ter programadores, eventos, festivais que tenham essa sensibilidade, essa atenção. É nesses festivais que o cinema português, ou que tem relação com Portugal, tem mais possibilidade, está muito presente. Como o Festival de Berlim. O Festival de Cinema de Berlim é um dos festivais internacionais que tem um maior respeito pelas obras apresentadas. Vai da competição ao Fórum Expanded. Tem uma sensibilidade para a modernidade muito presente em cada secção. Não me surpreende nada o número de filmes portugueses que lá estão presentes. Nos festivais mais tradicionais, haverá mais dificuldades...

Miguel Valverde: Sim, por exemplo, nos festivais nórdicos ou em países do Leste Europeu é muito difícil veres um filme português. Claro que estou a generalizar. Se vires o CPH:DOX, em Copenhaga, ou o New Horizons, na Polónia, é o oposto.

Há muitos cineastas novos portugueses, sobretudo os que estão lá fora a que têm alguma projeção, que têm usado muito estas outras ligações à arte contemporânea, ou seja, há uma saída do cinema propriamente dito para outro tipo de linguagens. Achas que é esse tipo de cineastas que faz a diferença? Ou eles fazem a diferença, mas, por outro lado, cineastas como o Pedro Pinho estão num caminho completamente diferente? O Miguel Gomes, embora tenha este projeto *Redemption*, que pode ser um bocadinho à parte, quando se olha para o *Tabu* ou para outro tipo de filmes que ele já fez, sobretudo longas-metragens, sente-se a presença de um cinema clássico. Dir-se-ia que esta diversidade é interessante do ponto de vista da diversidade ou que há um caminho destes cineastas que estão mais ligados à arte contemporânea e que é mais fácil essa compreensão no exterior?

Paolo Moretti: São todas personalidades com uma sensibilidade muito diferente, com percursos muito diferentes e que vão

– has more possibilities, more presence. Such as the Berlin Festival. The Berlin Film Festival is one of the international festivals with the greatest respect for the work it shows. It goes from the competition to the Forum Expanded. It has a sensibility towards modernism, clearly present in each section. The number of Portuguese films present does not surprise me at all. In the more traditional festivals it will be more difficult...

Miguel Valverde: Yes; for example, in the Nordic festivals or in Eastern European countries it is much more difficult to see a Portuguese film. Of course, I am generalizing. If you go to CPH:DOX in Copenhagen or New Horizons in Poland, it's the opposite.

There are many young Portuguese film-makers, especially those who are abroad and having some success, who have made good use of these other connections to contemporary art. That is, they move away from cinema as such to other kinds of languages. Do you think these kinds of film-makers are making a difference? Or do they make a difference but, on the other hand, film-makers such as Pedro Pinho are on a completely different path? Miguel Gomes, though he has this *Redemption* project, which is something a little different, when you look at *Tabu* or other sorts of film he's already made, especially the feature films, you feel the presence of classic cinema. Would you say that this diversity is interesting from the point of view of diversity, or that there is a trajectory of these film-makers who are closer to contemporary art, and that understanding this is easier abroad?

Paolo Moretti: They're all personalities with very different sensibilities, with very different careers, who are working in very different directions. I think it's very interesting to analyse contemporary Portuguese cinema. Gabriel Abrantes, Miguel Gomes, Salomé, João Nicolau; their worlds are all connected to each other in some way, but they have completely different dynamics. Salomé has no difficulty in making a film, getting it distributed, going

em direções muito diferentes. Acho muito interessante analisar o cinema português contemporâneo. O Gabriel Abrantes, o Miguel Gomes, a Salomé e o João Nicolau são todos universos que têm relações de alguma forma, mas que têm dinâmicas completamente diferentes. A Salomé não tem dificuldades em fazer um filme e ser distribuído, ir para Berlim, passar nas salas em França, trabalhar para uma instalação num museu no Porto e fazer um projeto de residência para artistas. Parece muito normal e há outros artistas que estão a fazer isso noutros países. Nesse sentido, nem sequer estou a pensar na Salomé como uma cineasta portuguesa. Para mim, é uma voz muito importante no cinema contemporâneo. Ponto final. Nesse sentido, a questão da nacionalidade, a este nível tão elevado, torna-se secundária.

Miguel Valverde: Temos um conjunto diversificado de cineastas, mas internamente há sempre esta questão. A maior parte deles tem recebido prémios lá fora. As seleções por onde têm passado lá fora (em Cannes, Berlim, Locarno, Veneza) trazem cá para dentro alguma coisa. Estas pessoas de que estamos a falar passaram, internamente, por Vila do Conde, passaram pelo DocLisboa, pelo IndieLisboa, ganharam prémios, mas o grande reconhecimento vem do exterior, quando no exterior dizem que nós somos bons. Ganhamos prémios: temos o Urso de Berlim na curta-metragem – que eu saiba, somos o único país do mundo que, em cinco anos, ganhou 3 Ursos de Ouro na curta-metragem. Isto quer dizer qualquer coisa que é habitual: para ser reconhecido, é preciso que lá fora digam isso. Ou estamos já num outro nível, como dizias há pouco, no qual estes cineastas, ou pelo menos alguns deles, são artistas que ultrapassam esta questão nacional? Para ti, a Salomé, o Gabriel e, eventualmente, outros são artistas que trabalham em qualquer lado, embora tenham em comum o facto de se poder reconhecer lá uma produtora portuguesa, reconhecer lá o país Portugal, de cada vez que se preenche uma ficha de

to Berlin, having it shown in French cinemas, and working on an installation in a museum in Porto and devising an artists' residency project. It seems very normal, and there are other artists who are doing this in other countries. In this sense, I am not even thinking of Salomé as a Portuguese film-maker. For me, she is a very important voice in contemporary cinema. Full stop. In this sense, the question of nationality, at this high level, becomes secondary.

Miguel Valverde: We have a very diverse group of film-makers, but internally there's always this question. Most of them have received prizes abroad. The selections they have been through abroad (in Cannes, Berlin, Locarno, Venice) bring something back to Portugal. These people about whom we are speaking have won prizes here, at Vila do Conde, DocLisboa, IndieLisboa, but greater recognition has come from outside, when those abroad say that we're good. We win prizes, we have the Berlin Bear for short films – as far as I know, we are the only country in the world to win three Golden Bears in five years for short films. This means something that's quite usual: to be recognized you have to be noticed abroad. Or are we already on another level, as you were saying just now, on which these film-makers, or some of them at least, are artists who have gone beyond this question of nationality? For you, Salomé, Gabriel, and perhaps some others, are artists who can work anywhere, though they have in common the fact that you can recognize a Portuguese production company, recognize the country of Portugal, every time they fill out an application form for a festival. What is the significance of this internationalization of things?

Paolo Moretti: I don't know why a foreign festival is better, validates more or is more important than a Portuguese festival. In Portugal there are very good festivals, of a level absolutely comparable to those in other countries. These prizes, this presence in foreign festivals, next to established great film-makers, is something very particular, on a high level. You said that when they come back here, they

inscrição num festival. Qual a importância deste lado da internacionalização?

Paolo Moretti: Não sei se é porque um festival no estrangeiro é melhor, que dá maior validação ou é mais importante do que um festival português. Em Portugal, há festivais muito bons, de um nível totalmente comparável ao que há lá fora. Esses prémios, essa presença nos festivais estrangeiros, ao lado de grandes autores reconhecidos, é algo de particular, de alto nível. Disseste que, quando chegam aqui, voltam com alguma coisa. Essa validação no estrangeiro é como uma legitimação de uma prática. A escola, como experiência histórica cinematográfica de um país, pode formatar, de alguma forma, o cinema que se faz.

Estes artistas de que estamos a falar – o João Nicolau, o Miguel Gomes, a Salomé, o Gabriel e muitos outros – têm práticas extremamente singulares, extremamente originais. O que eles trazem para cá, quando voltam desses festivais, é também uma imagem de possibilidade para outros artistas. De prosseguir, de continuar numa prática original. Essa é a riqueza do cinema português contemporâneo. Não têm de fazer filmes de uma forma, têm de fazer uma coisa singular. Têm de fazer uma coisa original. O que ensinam as experiências destes artistas de que estamos a falar é que não são nada formatados. Cada um tem a sua própria linguagem, que desenvolveu, que tem referências várias. Reconhece-se um filme do Miguel Gomes, reconhece-se um filme do João. É assim. A importância dessa presença no estrangeiro, o reconhecimento no estrangeiro é isso. É como uma forma de *encouragement* para novas gerações de realizadores portugueses.

Miguel Valverde: Mas isso também não pode ser mau? Aqui há uns anos, quando pensávamos na Roménia, falava-se muito na nova vaga de cinema romeno. De repente, havia nomes que nos vinham à cabeça – Mitulescu, Nemescu, Lucian Pintilie (que

come back with something. This validation abroad is like the legitimation of a practice. The school, as the historical cinematographic experience of a country, may determine, in some way, the cinema that is made.

These artists we are talking about – João Nicolau, Miguel Gomes, Salomé, Gabriel, and many others – have very singular practices, very original. What they bring back here, when they return from these festivals, is also the image of possibility for other artists. Of carrying on, of continuing with an original practice. This is the richness of contemporary Portuguese cinema. Films don't have to be made in one way; something singular has to be created. Something original has to be made. What the experiences of these artists we are talking about teach us is that they are not at all pre-determined. Each one has his or her own language, which has been developed, which has a number of references. You can recognize a film by Miguel Gomes, a film by João. That's the way it is. The importance of this presence abroad, recognition abroad, is that. It's like a way of encouraging new generations of Portuguese directors.

Miguel Valverde: But might this not also be bad? Some years ago, when we thought about Romania, there was a lot of discussion on the new wave of Romanian cinema. Suddenly there were names which came to our minds – Mitulescu, Nemescu, Lucian Pintilie (who was from another generation, but who greatly influenced these film-makers), there was Mungiu, there was Porumboiu, Cristi Puiu and Radu Jude – there was a wave which suddenly seems to have slowed down. There was so much pressure on this wave that, suddenly, these film-makers continue to make films, but, perhaps, not with the same urgency... Of this huge wave, there are two or three who continue to be very strong.

I say this because I remember once, in 1997, I was at the French Cinemathèque for the showing of the restored version of *Douro, Faina Fluvial*, by Manoel de Oliveira, with new music

vinha de uma outra geração, mas que influenciava muito estes cineastas), havia o Mungiu, o Porumboiu, o Cristi Puiu, ou o Radu Jude –, havia aí uma vaga que, de repente, parece que desacelerou. Puseram tanta pressão em cima desta vaga que, de repente, estes cineastas continuam a fazer filmes, mas, se calhar, já não com tanta urgência... Desta vaga enorme, há dois ou três que continuam muito fortes.

Digo isto porque a certa altura, em 1997, estava na Cinemateca Francesa aquando da apresentação da versão restaurada do *Douro – Faina Fluvial*, do Manoel de Oliveira, com a música nova do Emanuel Nunes. O diretor da cinemateca dizia que achava que em Portugal não havia vagas. Não era uma questão de moda, porque ele achava que o cinema português esteve sempre de uma forma muito presente a partir dos anos 1960, mas nunca tinha chegado tão alto que pudesse baixar repentinamente. E eu sinto que, nesta fase, se calhar estamos num momento de alta e tenho receio de que possa ficar na moda e as modas sugerem outras... o cinema húngaro, que já é muito interessante, ou outras cinematografias – a filipina, da qual há uns anos também se falava muito, agora quebrou um bocadinho... Achas que vai ser assim?

Paolo Moretti: Acho que não é uma moda. Neste momento, é como um círculo virtuoso, criado pelas experiências de realizadores portugueses. Há também uma nova geração de cineastas muito jovens que vão para o estrangeiro e estão expostos aos trabalhos mais modernos e contemporâneos, e estão a desenvolver a sua própria linguagem.

Se pensar na variedade de filmes que vimos neste ciclo e também nos excluídos, há uma diversidade tal que eu não poderia comparar com a *Nouvelle Vague* do cinema romeno, que tinha 4, 5 ou 6 autores, mas são 4, 5 ou 6 autores que fazem longas-metragens de ficção. Isso é uma coisa. Aqui, temos pessoas que estão a fazer instalações, filmes, documentários, curtas-metragens, curtas-

by Emmanuel Nunes. At the time, the director of the Cinemathèque said that he thought that in Portugal there were no waves. It was not a question of fashion, because he thought that Portuguese cinema had always been present in one way or another since the 1960s, but that it had never reached such a high point that meant that things would afterwards slow down. And I think that, in this phase, perhaps we are in a time when people talk a great deal and I am afraid it could become fashionable, and fashions are replaced by other fashions... Hungarian cinema, which is already very interesting, or other cinematographies – such as Philippine films, about which we heard a lot some years ago, have also slowed down a bit... Do you think it will happen like that?

Paolo Moretti: As I said, I don't think it's a fashion. At the moment it is like a virtuous circle provoked by the experiences of Portuguese directors. There is also already a new generation of very young film-makers who go abroad and experience more modern and contemporary work, and who are also developing their own language.

If I think of the variety of films in this cycle, and also of those which were not included, there is such a diversity that I could not compare it with the *Nouvelle Vague* in Romanian cinema, in which there were four, five or six film-makers, but they are four, five or six film-makers who make long fiction films. That's one thing. Here we have people doing installations, films, documentaries, short films, short films that inspire long, three-hour films, people will be around for years. There is such a constellation, such variety that I cannot conceive of it as a wave. It is a supranational presence. Portugal is a place of belonging, of leaving, of arrival, of transit. The essential conditions for film-making are already on another level and have another dimension. It's an aesthetic territory, no longer a geographical territory. It's an area of possibility that does not have just one vision. The *Nouvelle Vague* in Romanian cinema is just that. Portuguese cinema... I

-metragens que vão ficar como inspiração para longas-metragens de três horas, que vão ficar cá anos. É uma constelação com uma variedade tal que não posso imaginar como uma vaga. É uma presença que é supranacional. Portugal é um ponto de pertença, de saída, de chegada, de trânsito. As condições de produção fundamentais estão já num outro nível e com outra dimensão. É um território estético, já não é um território geográfico. É uma área de possibilidade que não tem uma visão. A *Nouvelle Vague* do cinema romeno é isso. No cinema português..., não consigo encontrar uma caixa onde colocar os novos autores portugueses.

Miguel Valverde: Face a essa profusão de artistas, de realizadores, uma quantidade de pessoas que têm coisas a dizer e o expressam através do cinema, os modelos rígidos de financiamento (como estruturas como o ICA, por exemplo) não conseguem dar resposta. No contexto atual em que não há sete ou oito realizadores importantes, mas sim 20, 30, 40 (e podem, a qualquer momento, aparecer mais), necessitam de outros apoios, de apoios mais pequenos, de uma estrutura de apoios um bocadinho mais diversificada, certo?

Paolo Moretti: Isso é verdade. Essas estruturas nacionais de apoio foram pensadas numa outra época, para outra economia de cinema, outras formas de distribuição. Claro que não estão adaptadas às dinâmicas contemporâneas. Apareceram outras. Os mesmos realizadores estão a fazer trabalhos diferentes e cada um pode fazer uma forma de produção diferente, adaptada, o que não era o caso noutras épocas de cinema. Havia um momento em que o realizador chegava à longa-metragem de ficção e só fazia longa-metragem de ficção.

Agora, tudo muda. Um realizador ou um artista podem fazer, em diferentes momentos, filmes completamente diferentes, umas vezes financiados pelo ICA, outras vezes por uma galeria, uma coprodução com França, ou de um outro país europeu ou não-europeu, uma

can't find a way to pigeonhole all these young Portuguese film-makers.

Miguel Valverde: Given this abundance of artists, of directors, the number of people who have things to say and express them through cinema, rigid funding models (structures such as the ICA, for example) cannot cope. In the current context in which you do not have seven or eight important directors, but twenty, thirty or forty (and at any moment more may appear), they need other funding, smaller means of support, a somewhat more diverse funding structure, is that not so?

Paolo Moretti: That is true. These national funding structures were conceived at another time, for another cinematic economy, other means of distribution. Of course they are not suitable for contemporary dynamics. Others have also appeared. The same directors are doing different kinds of work and each one can have a different, adapted means of production, which was not possible at other times. There was a period when a director made long fiction films and only long fiction films.

Now, everything changes. A director or an artist can make, at different times, completely different films, one financed by the ICA, another by a gallery, a co-production with France, or another European or non-European country, a grant from some festival or other. I don't think there is just one level... a short film may be far more important than a long film. It's the level of modernity, of contemporaneity, of vision, of the way the film-maker sees, that interests me. Of course, I would have to reflect a little more on the evolution of the situation of cinematic output and distribution too. Once a film is produced, where does it go? To the cinema? To a museum? To VOD platforms? These are questions being asked nowadays. Everyone knows that they are there, but there are still no institutional consequences.

Miguel Valverde: Do you think that this characteristic that you've pointed out in Portuguese cinema – many film-makers make

bolsa de um qualquer festival. Para mim, não há um nível... uma curta-metragem pode ser muito mais importante do que uma longa-metragem. É ao nível da modernidade, da contemporaneidade, da visão, do olhar do cineasta que me importa. É claro que teria de refletir um pouco mais sobre a evolução da situação da produção cinematográfica e também da distribuição. Uma vez produzido o filme, para onde vai? Vai para o cinema? Para um museu? Para as plataformas VOD? São questões que se colocam hoje em dia. Todo o mundo sabe que está aí, mas não há ainda consequências institucionais.

Miguel Valverde: Achas que esta característica que apontaste ao cinema português – muitos autores fazem filmes de longa-metragem e subitamente vão fazer uma curta-metragem, uma instalação ou um documentário (hoje em dia, o documentário também é ficção, é difícil encontrar essas diferenças) –, encontras esta diversidade noutras cinematografias? Lembro-me de ter esta conversa há muito pouco tempo com um programador de um festival norueguês e um programador de um festival polaco, que me diziam que, a partir do momento em que os cineastas polacos e noruegueses entram na lógica da longa-metragem, dificilmente voltam a fazer uma curta, porque não lhes interessa, porque é menos dinheiro. O objectivo deles, desde o início, era conseguir fazer longas e, na nossa maneira de pensar e de fazer filmes, não é nada disto.

Paolo Moretti: Nisso, o cinema – podemos dizer o cinema português – é explosivo em criatividade. É muito moderno. Os autores já perceberam que não há uma diferença de forma em termos de criação ou de força de criação, apenas da linguagem que pode ser utilizada para trabalhar um tema ou ideias. Já estão numa outra fase de elaboração dos trabalhos. Isso que dizes é muito verdadeiro. Como hoje as escolas são pensadas como ficção/não ficção, os financiamentos públicos são pensados em termos de ficção/não ficção (ou arte contemporânea nos países que podem

long films and then suddenly they make a short film, or an installation or a documentary (these days the documentary is also fiction; it's difficult to discover the difference) – do you find this diversity in other cinematographies? I remember having this conversation just a short time ago with a programmer for a Norwegian festival and a programmer for a Polish festival, who said to me that from the moment when Polish and Norwegian film-makers begin to work on long films, they are unlikely to make short films again. Because they are not interested, there is less money. Their objective from the beginning is to make long films, and our way of conceiving and making films is nothing like that.

Paolo Moretti: In this respect, cinema – we can say Portuguese cinema – is creatively explosive. It is very modern. Film-makers have already understood that there is no difference in form in terms of creation or of strength of creation, only of the language that might be used for a particular theme or idea. They are now in a different phase of working. What you say is very true. Since today schools are conceived as fiction/non-fiction, public financing is conceived in terms of fiction/non-fiction (the same for contemporary art in countries where such financing is possible). The whole system encourages artists to choose, when the most contemporary examples of the working-out of the language tell us precisely the opposite. They tell us that the reality is that they are languages that can be used to tell the story, that there is no barrier, that there is no frontier at all between languages. They have a very contemporary way of looking at cinema. I think this is found in more or less all the Portuguese directors we are talking about. Each of them has something. João Miller Guerra was saying that he did not know how to reply to the question of the relationship with contemporary art with regard to Leonor Teles. This for me is a performance piece. It has a really strong connection. Pipilotti Rist might do something like that. It may be unconscious, but it participates in this modernity, in this change, the experience of seeing each other's

ter esses financiamentos). Todo o sistema convida os artistas a escolher, quando os exemplos mais contemporâneos de elaboração da linguagem dizem exatamente o contrário. Dizem que é a realidade, que são as linguagens que podem servir para contar, que não há barreira, que não há fronteira nenhuma entre as linguagens. São uma forma muito contemporânea de olhar para o cinema. Acho que se encontra mais ou menos em todos os realizadores portugueses de que estamos a falar. Cada um tem um elemento. O João Miller Guerra estava a dizer que não sabia como responder à questão da relação com a arte contemporânea sobre a Leonor Teles. Para mim, é uma peça performativa. Essa tem uma relação mesmo muito forte. Uma Pipilotti Rist pode fazer coisas assim. Pode ser de uma forma inconsciente, mas participa dessa modernidade, dessa mudança, a experiência de ver os trabalhos uns dos outros. Mais do que uma vaga, há um aspeto do cinema português em que os realizadores também estão a ver o que faz um e o que faz o outro e estão a tirar consequências disso. É esse movimento que cria a evolução da linguagem que nós, programadores, vamos encontrar no cinema português, que é mesmo muito moderno.

Miguel Valverde: Acabo com uma constatação que me parece importante. O Paolo foi convidado para este ciclo porque não só trabalhou na Cinemateca Portuguesa alguns meses, como também aprendeu a nossa língua. Ele é programador de vários festivais e tem uma forte ligação ao cinema português, que vem do facto de gostar de ver, de compreender, de ir conhecendo, aos poucos, uma série de realizadores com quem priva normalmente e que lhe interessam.

Por outro lado, Paolo, acho muito curioso falares sempre do cinema português, dos autores portugueses, quando internamente, por exemplo, a discussão que está em cima da mesa é que há um tipo de cinema, de um lado, e outro tipo de cinema, do outro, sendo que ninguém quer dar nomes às

work. More than a wave, there is an aspect of Portuguese cinema, in which directors also see work by others, and this has consequences for what they do. It is this movement that creates an evolution in the language that we programmers find in Portuguese cinema, which is really very modern.

Miguel Valverde: I will finish with an observation that seems important to me. Paolo was invited to this cycle because not only did he work at the Cinemateca Portuguesa for some months, but he learnt Portuguese. He is the programmer for various festivals and has a strong connection to Portuguese cinema, which comes from the fact that he likes to see, to understand, to get to know, little by little, a series of directors with whom he spends time and who interest him.

On the other hand, Paolo, I find it very curious that you always talk about Portuguese cinema, Portuguese film-makers, when here, for example, what is always being discussed is that there is this kind of cinema and that kind of cinema, and nobody wants to put a name on anything – the nomenclature does not seem to be very important. But there's something that seems clear to me: this kind of cinema that we are talking about is known abroad, but you are unfamiliar with the other kind of cinema made in Portugal. Or aren't you?

Paolo Moretti: I can't say I don't know it. I have the good fortune of working with festivals which are looking for a certain modernity, for a continual renewal of the language of cinema. I have affinities with some practices and fewer affinities with others which are more classical, for which I have great respect, but with which I do not work. With this cycle, which is a cycle of films supported by the Gulbenkian Foundation, it is supporting various film-makers who are showing their first work, their first experiences, some of which are fantastic. It may be the beginning of a career! My work during these years has been to focus on this, to pay attention to the birth of new languages. This is my strongest connection with contemporary

coisas – a nomenclatura não parece ser muito importante. Mas há uma coisa que me parece evidente: este tipo de cinema de que estamos a falar tem visibilidade lá fora, mas tu desconheces o outro tipo de cinema que se faz em Portugal, ou não?

Paolo Moretti: Não posso dizer que desconheço. Eu tenho a sorte de trabalhar para festivais que estão à procura de uma certa modernidade, da renovação contínua da linguagem do cinema. Tenho afinidades com umas práticas e menos afinidades com outras que são mais clássicas, pelas quais tenho muito respeito, mas com as quais não estou a trabalhar. Com este ciclo, que é um ciclo de filmes apoiado pela Fundação Gulbenkian, e a Fundação está a dar apoio a vários autores que apresentam os seus primeiros trabalhos, as primeiras experiências, alguns dos quais são fantásticos. Pode ser o princípio de uma carreira! O meu trabalho nestes anos focou-se nisso, na atenção ao nascimento de novas linguagens. Esta é a minha relação mais forte com o cinema português contemporâneo. Tenho muito respeito pela história do cinema português, mas não sou um perito, não conheço a história do cinema português. Claro que conheço os grandes autores do cinema português. Também tenho muito respeito pela geração anterior – o João Botelho, a Rita Azevedo Gomes –, respeito muito como essas práticas são diferentes, concebidas de um modo diferente, e acho que também têm um nível elevado.

Miguel Valverde: E eram transgressores de linguagens – João César Monteiro, etc.

Paolo Moretti: Exatamente. Há ligações entre o João César Monteiro e o João Nicolau; é claro que há uma relação de evolução de uma forma, uma ligação clara na matéria.

Miguel Valverde: O Pedro Costa... falavas também da ligação da Maya Kosa e do Sérgio da Costa...

Paolo Moretti: Claro, o Pedro Costa também.

Portuguese cinema. I have great respect for the history of Portuguese cinema, but I am not an expert, I don't know the history of it. Of course, I know the great Portuguese film-makers. I also have great respect for the earlier generation – João Botelho, Rita Azevedo Gomes – I respect greatly the way in which these practices are different, conceived of in a different way, and I think also they are of a very high level.

Miguel Valverde: And they were linguistically transgressive – João César Monteiro, etc.

Paolo Moretti: Exactly. There are connections between João César Monteiro and João Nicolau; there is obviously a relationship in the evolution of a form, a clear connection in the subject.

Miguel Valverde: Pedro Costa – you were also speaking of his connection with Maya Kosa and Sérgio da Costa...

Paolo Moretti: Certainly, Pedro Costa too. Please, I am not putting the history of Portuguese cinema up for discussion.

Miguel Valverde: But this game – perhaps the people here in the audience understood where I was going with this. At the moment, in Portugal there is an opinion that the cinema we have been talking about, that is known abroad, that wins prizes and is talked about in the papers, should be restrained. With greater visibility and an increase in international sales, these films will have the opportunity of being shown commercially abroad and will, probably, generate new work. But, at the same time, it is argued that in Portugal there are indeed only two kinds of cinema, radically opposed to each other and that there is no support for a kind of cinema that some call “do meio” (“in the middle” – I don't even really know what this means).

The big discussion is about the visibility of this other kind of “in the middle” cinema outside Portugal, or of the so-called commercial cinema (which has hardly been getting any at all).

Por favor, eu não estou a pôr a história do cinema português em discussão.

Miguel Valverde: Mas esta brincadeira... se calhar, quem aqui está a assistir percebeu onde eu queria chegar. Neste momento, em Portugal assiste-se a uma discussão que acha que o cinema de que estamos a falar e que tem visibilidade lá fora, que ganha prémios e é notícia nos jornais deve ser contido. Com uma visibilidade maior e com um aumento das vendas internacionais, estes filmes vão poder ter oportunidade de estrear comercialmente no estrangeiro e vão, provavelmente, ser o motor de novas obras. Ao mesmo tempo, discute-se aqui que, de facto, parece que só se fazem dois tipos de cinema radicalmente opostos e que não há apoio para um tipo de cinema que alguns chamam “do meio” (nem sei bem o que isso quer dizer).

A grande discussão é sobre qual é a visibilidade desse outro cinema do meio lá fora ou do “dito” cinema comercial (que não tem sido nenhuma, ou muito pouca). Quando há pouco dinheiro e não há muitas estruturas que apoiem, temos de pensar bem e ver o que vamos apoiar. Ciclos como este evidenciam um conjunto de autores que, acreditamos, são os realizadores a seguir (e muitos ficaram de fora, como o Paolo disse). Temos de apostar na sua continuidade. É muito importante capitalizar este trabalho, todos estes trabalhos. O público que assistiu a estas sessões em massa foi importante também para, de certa forma, sentirmos que filmes que já não são novos (nenhum destes filmes era novo) continuaram a ter eco, a gerar questões, encontros, e creio que da minha parte, à laia de conclusão, foi importante a existência deste ciclo para refletirmos sobre a importância deste cinema, a importância do cinema que está a ser feito em Portugal e a importância dessa visibilidade lá fora.

Paolo Moretti: É uma questão complexa que todos os países europeus têm. Em Itália, por exemplo. Qual é a visibilidade do cinema italiano contemporâneo no estrangeiro, do

When there is little money and few funding institutions, we have to examine carefully what it is we are going to support - cycles such as this one, which showcases a group of film-makers who, we believe, are the directors to follow (and many were left out, as you said). We have to bet on its continuity. It is important to capitalize on this work, all this work. The audience that has attended these sessions in large numbers was also important so that we could, in a way, feel that these films which are no longer new (none of these films was new) continue to resonate, to raise questions, to generate encounters, and I think that for my part, as a conclusion, the existence of this cycle was important so that we could reflect on the importance of this cinema, the importance of the cinema that is being created in Portugal and the importance of its visibility abroad.

Paolo Moretti: It is a complex question, common to all European countries. In Italy, for example. How well-known is contemporary Italian cinema abroad? Very little. Or German cinema. Or Swedish cinema. How many Swedish films are shown in Portuguese cinemas? There is some very good preservation work being done on European cinema by the Europa Cinemas network and other structures which promote European cinema in the European Union, to promote diversity.

I think Portugal has no need for any kind of inferiority complex. France may be exporting one kind somewhat more, but it's also very little. And it has one of the largest and most complex cinematographic systems in the world. Even a country like France has difficulty in exporting its commercial cinematographic output (because, of course, French art films have no problem at all). There are not many French blockbusters that also become blockbusters abroad. There is one in every so many years. Each country has to value its own dynamics and conceive its institutions according to the situation, and not condition the situation to the institutions.

cinema alemão ou do cinema sueco? Quantos filmes suecos passam nas salas portuguesas? Há um trabalho muito bom de proteção do cinema europeu feito pela rede Europa Cinemas e outras estruturas que fazem a promoção do cinema europeu na União Europeia, para promover a diversidade.

Acho que Portugal não tem de ter qualquer complexo de inferioridade. A França pode estar a exportar um pouco mais uma forma, mas também é muito pouco, e tem um dos maiores e mais complexos sistemas cinematográficos do mundo. Mesmo um país como a França tem dificuldade em exportar a sua produção cinematográfica comercial (porque, claro, os filmes franceses de arte não têm qualquer problema). Não há muitos *blockbusters* franceses que também se tornam *blockbusters* no estrangeiro. Aparece um de tantos em tantos anos. Cada país tem de dar valor às suas dinâmicas próprias, pensar as suas instituições em função da situação e não condicionar a situação às instituições.

Ficaria contente se visse um político português com um cargo no cinema a tentar desenvolver e facilitar a vida destes artistas fantásticos que existem em Portugal. São dinâmicas muito próprias de outros países europeus, mas os outros países europeus não têm essa riqueza de artistas. Pode ser que não tenham passado pela situação que criou estes artistas – apoio, financiamentos –, gente que foi para o estrangeiro e voltou com uma nova experiência, que pensa as coisas de uma forma diferente. Não encontro esta diversidade noutros países europeus.

Miguel Valverde: Agradeço a todos os que estiveram a acompanhar o ciclo e esta conversa.

I would be happy to see a Portuguese politician in charge of cinema, trying to develop and facilitate the lives of these fantastic artists who exist in Portugal. These dynamics are also apparent in other European countries, but they do not have this wealth of artists. It may be that they have not gone through the circumstances that produced these artists – support, funding, people who went abroad and returned with new experiences, thinking about things in a different way. I don't see this diversity in other European countries.

Miguel Valverde: My thanks to all those who have been with us during the cycle and this conversation.

CICLO **A GULBENKIAN E O CINEMA PORTUGUÊS**
CYCLE **GULBENKIAN AND THE PORTUGUESE CINEMA I**

CURADOR
CURATOR

Miguel Valverde

CRÍTICOS CONVIDADOS
GUEST CRITICS

Paolo Moretti

Ricardo Vieira Lisboa

PROGRAMA GULBENKIAN DE LÍNGUA
E CULTURA PORTUGUESAS
GULBENKIAN PROGRAMME FOR PORTUGUESE LANGUAGE
AND CULTURE

Rui Vieira Nery **Director** **Director**

Maria Helena Melim Borges **Diretora-Adjunta** **Deputy-Director**

António Caldeira Pires **Consultor** **Consultant**

Helena Maria Vaz da Silva

Anabela Antunes

SERVIÇOS CENTRAIS
CENTRAL SERVICES

António Repolho Correia **Director** **Director**

Maria João Botelho **Diretora-Adjunta** **Deputy-Director**

Salomé Gonçalves

EQUIPA DE DIREÇÃO DE CENA
STAGE DIRECTION

Otelo Lapa **Coordenador** **Coordinator**

Helena Simões

Ana Gaiáz

EQUIPA DE AUDIOVISUAIS
AUDIOVISUAL SUPPORT

Clemente Cuba

Ricardo Silva

João Hipólito

José Mina

Pedro Antunes

APOIO
SUPPORT

LOURISOM (Pedro Gomes)

EDIÇÃO
EDITION

TEXTOS
TEXTS

Miguel Valverde

Ricardo Vieira Lisboa

Paolo Moretti

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITING BOARD

António Caldeira Pires

Helena Maria Vaz da Silva

TRADUÇÃO
TRANSLATION

Susana Moody (inglês)

João Vaz Pinto (texto Paolo Moretti)

REVISÃO DE TEXTO
TEXT REVISION

Paula Mateus

António José Massano

João Vaz Pinto (versão inglesa)

CONCEÇÃO GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN

playground.atelier

IMPRESSÃO
PRINTING

AGIR Produções Gráficas

TIRAGEM

500 exemplares

ISBN

978-972-31-1610-6

© dos textos, Fundação Calouste Gulbenkian

© das imagens, direitos reservados Copyright 2018 Fundação Calouste
Gulbenkian



