Universidade do Porto

Faculdade de Belas Artes

Mestrado em Estudos de Arte

Relatório de estágio de

Ana Catarina Carvalho Rocha

Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves

Relatório de estágio para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Arte, vertente Teoria e Crítica de Arte

Porto, 2020

Orientação

Orientador: Professor Doutor Vítor Almeida

(Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto)

Orientador na CCMO: Professor Doutor António Preto

(Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves)

- *Vivemos em toda a parte mas habitamos só onde se reúnem os quatros espaços do edifício humano.*
- *Os quatro espaços? Quais são?*
- *Salvar o mundo, aceitar o céu, esperar o divino, conduzir os homens. Sem isto, não se habita uma casa.*

In ***Visita ou Memórias e Confissões****, Manoel de Oliveira, 1982*

Agradecimentos

Primeira palavra de agradecimento ao foro institucional deste estágio: à Fundação de Serralves, especialmente à equipa da Casa do Cinema Manoel de Oliveira- o Professor Doutor António Preto, director e programador da Casa do Cinema; Carla Almeida, produtora; e Ricardo Vieira Lisboa, assistente de programação. Os seus ensinamentos permanecerão enraizados.

Ao Professor Doutor Vítor Almeida, orientador do estágio, cuja entrega e disponibilidade; estímulo e levantamento de questões certeiras; proteção e defesa; foram significado além da Academia. À Professora Doutora Lúcia Almeida Matos pelo exemplo pragmático e objetivo com que incentivou a edificação deste estágio, concedendo-lhe o tom profissional que o mesmo viria a cumprir.

Pelo apoio, agradeço à minha família e amigos.

Ao João Belchior, por ser fio de prumo mesmo entre a invisibilidade do fora de campo, nesta nossa vida que foi e será um bonito cinema.

Resumo

O presente relatório disserta a experiência profissional da mestranda Ana Catarina Carvalho Rocha na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, polo cultural da cidade do Porto, inaugurado em 2019 pela Fundação de Serralves com propósitos cinematográficos, arquivísticos e museológicos.

A estrutura do documento impõe uma contextualização do estágio seguida de uma descrição das actividades e tarefas realizadas, bem como a enumeração das metodologias e procedimentos teóricos e técnicos utilizados e apreendidos. Paralela à descrição das atividades expostas, este relatório prevê a devida contextualização ensaística relativa às actividades mencionadas, bem como a sua perspectivação no contexto da prática da produção cultural cinematográfica e museológica.

Palavras-chave: Museu, Cinema, Programação, Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves

Abstract

This report discusses the professional experience at Casa do Cinema Manoel de Oliveira, a new cultural center located in the city of Porto, which opened in 2019 at Fundação de Serralves for cinematographic, archival and museological purposes.

The structure of the document requires a contextualization and description of the activities carried out in this institution, as well as an enumeration of the theoretical and technical methodologies applied, and of the procedures used and learned. Questions are presented in parallel with the proper essay contextualization regarding the mentioned activities, as well as their perspective after their context of practice of the cultural cinematographic and museological production.

Keywords: Museum, Cinema, Programming, Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves.

Nota sobre traduções

Todos os excertos de autoras/es estrangeiras/os citados no corpo do texto e em notas de rodapé foram traduzidos para português (trad. autor).

Lista de imagens

Imagem 1: Casa do Cinema Manoel de Oliveira ©Fundação de Serralves;
Imagem 2: Manoel de Oliveira durante a rodagem do filme Vale Abraão;
Imagem 3: Vista da Exposição "A Casa"©Fundação de Serralves;
Imagem 4: Vista da exposição "A Imagem da Palavra" ©Fundação de Serralves;
Imagem 5: Processo de montagem da exposição de Eugène Green;
Imagem 6: Vista da exposição "A Imagem da Palavra" ©Fundação de Serralves;
Imagem 7: Vista da Exposição "Love is the Message, Message is Death", ©Fundação de Serralves;
Imagem 8: Vista da Exposição permanente da CCMO , ©Fundação de Serralves;
Imagem 9: Conversa A Serie of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions (com Arthur Jafa, Amira Gad e António Preto), 21 de fevereiro 2020©Fundação de Serralves;
Imagem 10: Alguns exemplos de catálogos e folhas de sala produzidos pela CCMO;
Imagem 11: Desenvolvimento do catálogo A Imagem da Palavra de Euguène Green;
Imagem 12: *Thumbnails* de alguns clipes de vídeo realizados e publicados em meios digitais;
Imagem 13: Pré-visualização através de captura de imagem do programa de edição de vídeo utilizado na montagem.

Índice

Agradecimentos**...2**
Resumo**...3**
Abstract**...4**
Notas sobre traduções**...5**
Lista de imagens**...6**
Índice

1. Introdução**...8**
   1.1. Descrição e contextualização**...8**
   1.2. A Fundação de Serralves**...11**
   1.3. A CCMO**...11**
   1.4. Manoel de Oliveira**...14**
2. Atividades desenvolvidas**...18**
   2.1. Exposições**...18**
      2.1.1. Exposições temporárias**...19**
         a) A Casa, Manoel de Oliveira**...20**
            a.1) Texto crítico "Começar em Casa, Abrir uma Casa"**...23**
         b) A imagem da Palavra, Eugène Green**...29**
         c) Love is the Message, Message is Death, Arthur Jafa**...34**
         d) Manoel de Oliveira Fotógrafo**...37**
      2.1.2 Exposição permanente. Vida e obra de Manoel de Oliveira**...39**
   2.2. Ciclos de cinema e Atividades complementares**...42**
      2.2.1. Ciclos de Cinema**...42**
      2.2.2. Atividades complementares (palestras, masterclasses, inaugurações e visitas guiadas**...52**
   2.3. Comunicação: Desenvolvimento de conteúdos textuais e edição de catálogos**...55**
   2.4. Edição de vídeo**...62**
      2.4.1. Clipes de vídeo para comunicação**...63**
      2.4.2. Screensaver para instalação de 5 ecrãs da exposição permanente**...65**
3. Conclusão**...68**
4. Referências Bibliográficas**...70**
5. Anexos**...72**
   a) Calendarização de programação da CCMO**...72**
   b) Ciclos de Cinema/ Programas e Folhas de Sala**...79**
      i) Carta Branca a Álvaro Siza**...79**
      ii) Fim de Semana da Animação**...91**
      iii) Carta Branca a Eugène Green**...98**
      iv) Retrospectiva Eugène Green**...104**
      v) Programa Arthur Jafa**...121**
      vi) Domingos na Casa do Cinema (3 exemplos)**...133**
      vii) Roteiro da exp. *Love is the Message, Message is Death*, Arthur Jafa**...145**
   c) Diário de Bordo**...157**
   d) Parecer de avaliação do estágio por parte da direção da CCMO**...179**
   e) Minuta de Protocolo de Estágio**...180**

1. Introdução

1.1. Descrição e contextualização

O mestrado em Estudos de Arte tem o seu referencial pedagógico direcionado para a envolvência de todos os agentes que contribuem para o fenómeno artístico. Neste âmbito, os seus valores e missão relacionam-se com o estágio que o presente relatório expõe, fomentando a análise da produção e intervenção especializada na área cultural e artística.

O estágio aqui relatado em relatório aconteceu entre Setembro de 2019 e Março de 2021[1] e surgiu de uma forte vontade em estabelecer um contacto profissional que abrangesse os conhecimentos e as valências desenvolvidas ao longo do primeiro ano de mestrado de Estudos Artísticos, na vertente de Teoria e Crítica de Arte. Neste sentido, e já em entendimento com a disciplina de Metodologias de Investigação, foi enviada uma proposta de estágio especificamente pensada e desenhada para a Casa do Cinema Manoel de Oliveira, que era uma instituição acabada de nascer no seio da Fundação de Serralves e que, desde logo, representava um novo polo cinematográfico na cidade do Porto. Para além de este ser um novo projecto cultural com base no Cinema - área artística que, de uma forma ou outra, foi sempre desenvolvida ao longo do meu percurso académico, e sobre o qual me interessava desenvolver uma prática mais concreta, - a CCMO representava um projecto que combinava, primordialmente, uma série de atividades que me interessavam especializar e que eram, desde logo (e sendo o cinema o fio condutor das mesmas): a museologia, a produção cultural, a programação e a curadoria, a investigação em arte, a comunicação, o arquivo e o serviço educativo.

No caso, com o apoio e sustentação teórico-prática ao serviço do desenvolvimento da instrumentalização de conhecimentos do foro artístico, ao longo do estágio desenvolvido na Casa do Cinema Manoel de Oliveira (CCMO), viram-se solidificar as práticas caras à produção e à programação cultural, aprimorando a via profissionalizante dos papéis dos agentes culturais tão essenciais como os são, por exemplo: as figuras do programador; gestor e produtor cultural; crítico e/ou investigador artístico. Assim se proporcionou o fortalecimento destas práticas aliadas à indiscutível estrutura especializada da Fundação de

[1] Tendo sido parcialmente afectado, no seu final, em cerca de 3 semanas por causa da pandemia causada pela COVID 19.

Serralves, revertendo este investimento e elo institucional em prol, essencialmente, da formação via mediadores profissionais, capazes de fazer observar a produção artística enquanto investimento social numa perspetiva inovadora e sustentada pela importância do fortalecimento cultural no seio da comunidade, mais, a Portuense.

A feliz oportunidade de encontro entre os propósitos académicos e a realização deste trabalho teceu o intuito mais proeminente deste estágio, sendo que os seis meses de trabalho conjunto proliferaram-se num *corpus* de material vivo e profissional, com o desenvolvimento do labor diário acompanhado e orientado por profissionais de excelência numa instituição, ela, perfeitamente apetrechada para desenvolver as competências e os objectivos previstos em protocolo; a saber: a curadoria, a programação, a produção cultural, a investigação, a comunicação, o desenvolvimento de arquivo e a museologia.

Proveniente desta tradição, o objectivo do estágio culmina agora na forma de relatório para que se possam sintetizar, reunir e refletir sobre os principais vectores da intervenção e ação profissional desenvolvida, dando encaixe, de forma geral, à própria estrutura da entidade de acolhimento bem como a sua posição institucional no seio do mundo que promove a Arte em contexto nacional.

A estrutura do presente relatório almeja, antes de mais, sintetizar e organizar uma visão detalhada das atividades desenvolvidas, focando a sua objectividade e enumerando os ensinamentos desenvolvidos (sempre em contextualização envolvente aos propósitos e atividades programáticas da CCMO). A par da apresentação de cada tarefa desenvolvida, as quais se distinguem e dividem pela sua natureza, será também subdividida a sua apresentação colmatando a sua descrição com um resumo das tarefas realizadas e as considerações individuais sobre as mesmas. Desta forma, ter-se-á uma percepção do alinhamento de produção da CCMO e do estágio em si, bem como uma percepção global do desenrolar das competências adquiridas, nomeadamente, pela ascensão do desenvolvimento de mecanismos de trabalho cada vez mais colaborativos e autoconfiantes, fortalecendo um elo repleto de sentido de pertença e co-responsabilidade partilhadas entre a mestranda e a entidade de acolhimento.

Paralelamente, em relatório, ficam também explícitas as dificuldades com que se debate este encontro, bem como as metodologias nas quais opera o processo da resolução de problemas em contexto laboral. Neste sentido, prevê-se um entendimento globalizado dos

objetivos traçados pela CCMO para a promoção cinematográfica e para a perpetuação do legado do realizador Manoel de Oliveira, enquadrando esta instituição no contexto cultural, sem, no entanto, descurar a visão crítica e global fruto da prática da produção artística.

Neste sentido, a estrutura deste relatório conta com uma massiva parte central onde se investigam e descrevem as tarefas desenvolvidas (ponto 2 deste relatório- Atividades desenvolvidas). Posteriormente, este ponto do relatório subdivide-se nos seguintes tópicos: Exposições (permanente e temporárias); Ciclos de Cinema e Atividades Complementares; Comunicação (Desenvolvimento de conteúdos textuais e edição de catálogos) e Edição de Vídeo. No seio destes subpontos mora o discorrer de todo o pensamento museológico da CCMO sendo que, na sua leitura, despertar-se-ão as concepções integrais de uma visão mais ampla e reflexiva sobre a prática museológica no seu todo. Também a ordem de apresentação destas tarefas não é aleatória sendo que o intuito é fornecer ao leitor deste relatório um encadeado e crescente número de informações sobre cada actividade, as quais vão ganhando um lugar circunscrito, dando a entender a amplitude e a relação causal das actividades que dão molde à visão programática.

Ainda a acompanhar este documento em muito servem os anexos selecionados sendo que os mesmo dialogam constantemente com o discurso deste relatório, querendo provar e elucidar, em textura mais palpável, os casos de estudo apontados. Os anexos também se organizam de acordo com as atividades desenvolvidas sendo que o primeiro documento é um organograma da calendarização de actividades da CCMO para uma percepção espacio-temporal do encadeamento deste estágio. Segue-lhe uma pequena amostra de algumas Artes Finais dos materiais de comunicação desenvolvidos para acompanhar as exposições, ciclos de cinema, retrospectivas e filmes programados e, por fim, mas não de menor importância, um extenso Diário de Bordo elaborado a par do dia-a-dia laboral onde constam, para além dos enunciados dos trabalhos a decorrer, reflexões e apontamentos teóricos que almejam dar luz a algum trabalho paralelo e mais reflexivo e ensaístico que este estágio motivou (são exemplos: a inclusão de resumos de filmes e suas notas de investigação principais; impressões sobre metodologias e práticas, levantamento de questões, etc.). Por fim, outros documentos processuais se anexam: são documentos que visam a global avaliação deste

estágio, como é o caso, por exemplo, do parecer de avaliação do Professor Dr. António Preto, director da Casa do Cinema Manoel de Oliveira.[2]

1.2. A Fundação de Serralves

À Fundação de Serralves atribui-se, naturalmente, a constante consolidação de projetos culturais cujo reconhecimento nacional e internacional permitem construir uma personalidade esmerada no desenvolvimento e promoção artística dos mais variados pontos de origem, fonte artística, tendências e/ou diálogos. Tendo uma envergadura e administração próprias, os seus objetivos almejam a criação de um valioso espólio artístico bem como o desenvolvimento de um plano de programação em prol dos domínios da Arte, e capaz de promover a cultura e o conhecimento, tornando-se um polo diversificado e profissionalmente especializado na programação artística. A mais valia do desenvolvimento do estágio aqui relatado nesta Fundação é inconfundível com o percurso seguro desta instituição, fecundando um terreno propício à seriedade profissional dos objectivos a alcançar.

1.3. A Casa do Cinema Manoel de Oliveira (CCMO)

Com reforçado enfoque no Cinema e na aproximação desta valência à Fundação de Serralves e à cidade do Porto, a Casa do Cinema Manoel de Oliveira é um projecto ainda jovem mas com vasta amplitude artística, programática e curatorial, onde vários eixos de trabalho se articulam no seio da sua missão.

Fomentando a produção artística em geral e o Cinema em particular, o especial foco no desenvolvimento do estágio na CCMO materializou-se na aprendizagem e observação, pela aproximação, ao exercício profissional no âmbito da prática da programação cinematográfica aliada à vertente museológica. Desde logo, este encontro fez-se pelo entendimento e reflexão contemporâneos inerentes à natureza destas atividades, observando o seu contexto envolvente e fazendo um plano distintivo e consciente do seu foro

[2] Ao Dr. António Preto dedico o meu mais sincero e profundo agradecimento pelo documento em causa: cuja matéria resulta numa atenta e cuidadosa observação e avaliação. Tão construtiva quanto colaborativamente concebido para minha reflexão pessoal. Para além do sentido positivo das suas palavras, demonstra, paralelamente a sua generosidade em acompanhar todas as atividades deste estágio, salutando a superação de desafios e o contacto real a cada etapas diária desta experiência laboral em contexto do estágio.

histórico (presente, passado e futuro). Desta forma, pretendeu-se dar aqui resposta às questões mais emergentes e atuais daquele que é o panorama programático cinematográfico, analisando e investigando, em todas as suas formas contíguas, a multiplicidade das possibilidades da produção e da criação artísticas.

Imagem 1. Casa do Cinema Manoel de Oliveira ©Fundação de Serralves

Nota ainda para que a CCMO enriquece os seus propósitos programáticos com atividades adjacentes que vão desde a apresentação de exposições à organização de retrospectivas ou ciclos de Cinema; passando pelo constante desenvolvimento estruturado do arquivo cinematográfico de Manoel de Oliveira, bem como o desenvolvimento e reflexão

sobre o espaço de criação e experimentação. Neste fértil ambiente quer para a produção, quer para a investigação, a experiência do estágio vê-se complementada, para além das descritas funções expositivas e curatoriais (também museológicas), com a realização de atividades de produção paralelas como conferências e edições, produção de conteúdos de vídeo e de inúmeras acções de comunicação. Ao experimentar a confluência das Artes, desde o filme à instalação, fotografia, pintura, performance, escultura, cinema, música, literatura, entre outras; observou-se o enraizamento e uma constante contaminação das tendências da Arte Contemporânea, apontando para a reflexão e pensamento artísticos; aspectos, sem dúvida, fulcrais para os propósitos curriculares deste estágio. Por último, é ainda de salutar as constantes parcerias que a CCMO incorpora nas suas atividades, desenvolvendo projectos em saudável cooperação com entidades tão referenciais como cinematecas mundiais, festivais de cinema, produtoras ou distribuidoras de filmes, escolas e/ou outros museus.

A CCMO é composta pelos seguintes espaços e edifícios:

1º bloco:
Casa: edifício com dois andares e que alberga a galeria principal no piso térreo bem como, no primeiro andar, um espaço dedicado à instalação definitiva de materiais referentes à exposição permanente devota à vida e obra de Manoel de Oliveira. Ainda neste primeiro edifício estão localizadas as salas de trabalho da equipa da CCMO (escritório da direção, sala da equipa permanente da CCMO e uma sala de reuniões);

2º bloco:
Auditório: edifício independente da Casa mas construído na continuidade do seu alinhamento espacial. O auditório é uma sala de cinema com 59 lugares disponíveis e onde se encontram os sistemas de projecção, legendagem e tradução simultânea;
Arquivo: no andar térreo e na cave do edifício conjunto ao auditório encontram-se dois espaços de arquivo- um dedicado ao espólio do realizador Manoel de Oliveira e outro reservado ao material do arquitecto Álvaro Siza Vieira;

Salas de exposição e salas dedicadas ao Serviço Educativo: ainda neste edifício, no andar superior estão disponíveis duas salas multifunções que se podem transfigurar em salas de exposição ou, noutra formação, em salas para workshops, ações do serviço educativo, ações recreativas ou outras. Ainda de ressaltar que este edifício conta com mais uma sala de trabalho, agora ocupada com a reorganização do arquivo de Manoel de Oliveira.

1.4. Manoel de Oliveira

Imagem 2. Manoel de Oliveira durante a rodagem do filme *Vale Abraão*

No âmbito deste estágio não faz sentido descrever a Casa do Cinema Manoel de Oliveira sem consagrar aquele que é o seu mentor: o próprio Manoel de Oliveira. A sua vida e trabalho são fundamentais, e por isso, o seu lugar enquanto cineasta é aqui perspectivado.

Começo com um pensamento absolutamente lúcido: Manoel de Oliveira, aos 23 anos de idade era um realizador excepcional. Para o provar existe *Douro, Faina Fluvial* (1931), o seu primeiro filme.

As frases acima inscritas sobre Manoel de Oliveira são definitivas premissas e servem como declaração de intenções para este pequeno exercício de escrita sobre o que se pode, humildemente, dedicar a Manoel de Oliveira. É que, talvez assim, e desde o princípio, se

esbata a ideia da idade, a ideia da sua morte aos 106 anos. Em nada este número o define. Manoel de Oliveira ensinou-nos mais e tudo sobre o Cinema; Manoel de Oliveira era o Cinema. E, sorte a nossa, há filmografia para pensar assim por outros mil anos que estarão por vir. Teremos provas concretas e película, a sagrada película, para o demonstrar.

Por isso, *Aniki- Bobó* (1942), que é apenas o seu segundo filme, na fronteira do neo-realismo, em tudo anteveria e adivinharia que o ritmo da infância- o pulsar desse despertar inesperado a cada nova possibilidade-, se fizesse mote para uma cinematografia inteira. Manoel de Oliveira mostrou que não se conta a vida por cinematografia, porque, simplesmente, Oliveira planava sobre o mundo do contabilístico no cinema. Aliás, a sua economia era antes a do justo pensamento.

O que Manoel de Oliveira pretendia mostrar, ao fazer cinema, era a sua paixão pelo Cinema, pelos "filmes cinematográficos", como ele próprio diz em *Visita ou Memórias e Confissões* (1993). Pretendia mostrar-nos Griffith, Charlie Chaplin, Buñuel, mas também a combinação das referências contemporâneas com outras artes e saberes: a literatura, a pintura, o teatro, a arquitectura. Nesse contínuo, Manoel de Oliveira mostrou-nos a sua paixão por José Régio, Camilo Castelo Branco ou Agustina Bessa-Luís. Nesta sua paixão morava o mistério do criador onde são possíveis as imagens em antevisão de outras imagens: por isso, ele preparou-nos e cultivou-nos a possibilidade de prever Visconti, Pasolini, Vittorio de Sica, Godard, Pedro Costa. Por ele podemos sublinhar Michel Piccoli, Leonor Silveira, Catherine Deneuve, John Malkovich e Luís Miguel Cintra; como podemos identificar-nos com o Alto Douro Vinhateiro, a amada cidade do Porto, Lisboa, ou a Avenida Paulista no centro frenético de São Paulo. Todos lugares por onde Oliveira filmou, ou, melhor, todos lugares que foram guardados pela câmara de Oliveira como prova do tempo e da Arte e deste belo encontro que faz frente ao desafio, tantas vezes exasperante, que é filmar.

Oliveira nunca desistiu de filmar. A sua vida traçava-se pelo encanto de uma cena de um filme, uma nova história, um novo projecto de criação. E em vários momentos Manoel de Oliveira traçou o rumo da história do cinema. João Bénard da Costa, no 2º volume do livro *Os Filmes da Minha Vida,* dá testemunho disso mesmo ao falar da mestria de Oliveira na adaptação do livro *Amor de Perdição* (de Camilo Castelo Branco, 1862) no seu filme de 1978. Quando outros realizadores se viam completamente inoportunos nas suas adaptações da literatura para cinema (Hitchcock, por exemplo, viria a afirmar que seria impossível adaptar

obras da grande literatura pois isso iria arruiná-las) (COSTA, 2007, p. 275 e 276), Oliveira, ao adaptar Camilo superou a fasquia do intelecto aplicado ao coeficiente entre a adaptação, tradução, adopção e replicação do texto literário para o filme, ou seja, para a linguagem da sequência de imagens. João Bénard da Costa escreve: "Deste modo se reconstituiu quase todo o texto de Camilo (é o primeiro filme literalmente textual) sem que *Amor de Perdição* seja, alguma vez, um filme literário."(COSTA, 2007, p. 278) e conclui "Nunca mais, depois deste filme, o cinema pôde ser o mesmo" (COSTA, 2007, p.279).

E Manoel de Oliveira, homem do seu tempo (onde cabem vários tempos), viu-se evoluir na consciência pessoal, social, cultural e técnica que o envolvia (de todos, foi o único realizador que viveu o mudo até ao sonoro, o preto-e-branco até à cor, a película até ao digital). Sem dúvida, o seu Cinema revela o "espírito do tempo" no sentido Aumontiano desta sentença quando este se refere a uma certa "revolução" iconológica pela mão do cinema: quando este se apodera de "todos os elementos da obra e de arte" tornando-os simbólicos "num sentido amplo, ou seja, constituindo sintomas culturais que revelam o espírito, a essência de uma época, de um estilo, de uma escola" (AUMONT, p.185 e 186). Só assim se gravaria Oliveira na história do Cinema tanto quanto o Cinema se enraizava, ele próprio, no *modus operandi* deste realizador. Por esta circular contaminação é que o cinema de Oliveira revelava a inteligente orquestração do seu contexto artístico, mas também, e não de menor importância, os seus filamentos filosóficos, ideológicos e políticos. Estes elementos não são pois dissociáveis, no sentido em que a promessa de usar o Cinema para contar a história (ou *uma* história), mesmo que forjada, não se fecha nunca ao punho político inerente à endógena relação das imagens em movimento. "É que, por trás das encenações que o cinema pode propor da promessa ou da traição de uma experiência histórica, está a política que revela da própria relação da arte das imagens em movimento com as histórias que ela conta ou com os processos que ela constrói" (RANCIÈRE, 2012, p.151).

Oliveira resistia, assim, íntegro no plano do seu Cinema. Um Cinema político, como descrito acima, mas também português. E podemos afirmar que Oliveira questionou, ao longo do seu trabalho, o seu país: Portugal. No seu seio foi tanto censurado e preso (literalmente, pela PIDE) como pôde viver a liberdade das suas fantasias criativas. Estas fantasias, ou mistérios, preenchem o seu cinema de alegorias e códigos, às vezes, até demasiado pessoais e indecifráveis, misturando-as, posteriormente, com as imagens, as

expressões imaculadas do Cinema, que se rendem a um certo imaginário colectivo em busca de uma eventual identidade nacional do Cinema português. Para isso, lá está, existirá sempre uma imagem, existem várias: Ema a atravessar a subtil beleza do laranjal no Vesúvio (*Vale Abraão*, 1993), a espingarda do caçador a apontar à pureza dos jovens protagonistas (*A Caça*, 1963), o coro das crianças que andam em grupo (*Aniki-Bóbó*, 1942); a mulher desvendada na cena final de *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009); o olhar desassossegado de Ricardo Trêpa a olhar para a estátua de Dom Afonso Henriques em Guimarães (*O Conquistador Conquistado,* 2012). O nome de Oliveira pronuncia-se pela imensidão de imagens icónicas, não só pelo seu aspecto formal, mas pela impressão do seu imaginário construído, talhado ou esculpido.

A sua identidade, a sua estrutura, o seu ainda potencial, ficam na história do que é plausível dizer ou escrever sobre Manoel de Oliveira. Pois Oliveira não termina. Não neste pequeno texto, não nunca no seu Cinema.

2. Atividades desenvolvidas

2.1. Exposições

> *"O confronto do cinema com experiências provenientes de outras artes é um tema popular que pode resultar em opções fascinantes para visões comparativas e projetos de cruzamento de media. A medialidade cruzada significa que às vezes ocorre uma surpreendente polinização cruzada da criatividade, na qual o curador funciona como uma espécie de abelha operária. Nesse caso, a curadoria consiste em criar encontros interessantes entre cinema e, por exemplo, pintura, fotografia, arquitetura, moda, música, teatro ou literatura. " (BOSMA, 2015, p.59)*

A realização de exposições com referência ao trabalho cinematográfico de artistas e autores que abrangem a prática filmográfica é um dos pontos basilares das atividades principais da CCMO. Elas pretendem não só dar a conhecer e mostrar o trabalho do artista, mas, complementarmente, pensar e revalidar a forma da apresentação dos conteúdos cinematográficos em contexto museológico. Desta forma, a apresentação deste ponto no relatório representa um momento fulcral para a apreensão e realização teórico-prática do estágio desenvolvido.

A saber, as exposições desenvolvidas na Casa do Cinema Manoel de Oliveira durante o tempo do estágio aqui em análise, dividem-se entre duas naturezas que mais adiante serão desenvolvidas e contextualizadas. São elas:

Exposições temporárias:

- A Casa (Manoel de Oliveira);
- A Imagem da Palavra (Eugène Green);
- Love is the Message, Message is Death (Arthur Jafa);
- Manoel de Oliveira Fotógrafo (Manoel de Oliveira).

Exposição permanente:

- Video Wall;
- Instalação de 5 ecrãs.

Estas foram as exposições com as quais pude interagir e participar activamente, sendo que, com efeito, se observam os contributos para a realização das mesmas, quer nas de tempo circunscrito como nos dispositivos que manter-se-ão activos após o término do estágio.

2.1.1. Exposições temporárias

No que respeita à produção das exposições temporárias durante o período do estágio, é importante destacar as quatro exposições que contaram com a minha colaboração ativa na sua realização. São elas A Casa (Manoel de Oliveira), A Imagem da Palavra (Eugène Green), Love is the Message Message is Death (Arthur Jafa) e Manoel de Oliveira Fotógrafo (esta, interrompida pela pandemia causada pela Covid-19). Sobre as quatro pronunciarei a sua apresentação bem como as tarefas realizadas no âmbito de cada uma delas. Também a cada uma delas compete um último momento de análise e auto-avaliação sendo que se permite observar o evoluir da aprendizagem dos processos museológicos e de produção.

Antes desta escalonação, tempo ainda para um pequeno contexto temporal referente a estas exposições, sendo que será necessário referir:

a)- A exposição a *A Casa* era a exposição vigente à data do começo do estágio. Através dela pude observar a sua estrutura e contexto, sentindo, na altura, o ímpeto de escrever um ensaio sobre a mesma que apresento no decorrer deste relatório. Posteriormente, ainda com esta exposição, pude apreender os conceitos inerentes ao processo da sua desmontagem e embalamento;

b)- A exposição *A Imagem da Palavra* estava em avançado estado de desenho e pré-desenvolvimento quando começou o estágio em Setembro de 2019. Poder observar a sua construção, materialização e concretizar todo o fenómeno inerente à sua realização (bem como todas as atividades complementares que lhe deram ainda mais enquadramento, a saber: dois ciclos de cinema, o lançamento de um livro e uma masterclass) foram momentos-chave para uma percepção globalizante do trabalho desenvolvido pela CCMO;

c)- A exposição *Love is the Message, the Message is Deat*h, integrada numa exposição maior sobre a obra de Arthur Jafa materializou-se num momento único de aprendizagem sobre o trabalho da Fundação de Serralves. O vídeo apresentado na CCMO foi integrado no alinhamento da programação mais alargada do Museu de Serralves e aqui se destaca o

trabalho cooperativo entre departamentos para a grande retrospectiva apresentada sobre a obra deste artista;

d)- A exposição *Manoel de Oliveira Fotógrafo* foi abruptamente interrompida na sua preparação devido à pandemia causada pela Covid-19. No entanto, à data do fim do término deste estágio havia já algum trabalho de investigação, análise, escrutínio e tratamento fotográfico das imagens que poderiam vir a fazer parte do grupo de fotografias selecionadas para serem expostas.

a) *A Casa*, Manoel de Oliveira - (24 de Junho a 3 de Novembro de 2019)

A Casa é a exposição inaugural da CCMO e pretende focar as inúmeras representações da casa no cinema de Manoel de Oliveira. Começando com a paradoxal matéria fílmica desse filme-testamento que o é *Visita ou Memórias e Confissões* (o filme que Manoel de Oliveira terminou em 1982 para ser apresentado postumamente), o cenário percorrido começa então, exactamente, com a casa real de Manoel de Oliveira (a casa da Rua da Vilarinha, Porto). Sabemos de antemão que este filme, rodado, por volta dos 70 anos do realizador, deixaria de ser o cenário íntimo desta família pois a casa, em si, viria a ser vendida a particulares para colmatar dívidas financeiras. Isso mesmo é exposto em discurso directo pelo realizador frente à câmara de filmar. A partir deste filme e deste momento, a casa seria então avistada como um momento *in loco*; um tempo próprio e cristalizado e carregado de um certo pudor da intimidade. Ao mesmo tempo, e temos que o notar, é a partir desta casa que se antevê a juventude cinematográfica de Manoel de Oliveira em prol da promessa de toda a cinematografia que estaria por vir (Manoel de Oliveira, depois de realizar este filme póstumo em 1982, viria ainda a filmar cerca de 40 novos títulos). De uma casa para outra casa (a CCMO), em *Visita ou Memórias e Confissões*, são percorridos os alicerces não só de uma casa mas também os do cinema deste realizador. E aí se permite o salto para avistar outras casas e outros filmes ao longo da exposição.

Entre as casas de outros filmes destacam-se as casas que abrem portas para a rua (*Aniki Bóbó*, 1942 e *A Caixa,* 1994) ou casas que se fecham sobre si próprias (*Convento*, 1995 e *Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975); casas que não se excluem à caracterização da sociedade

Portuense (Porto da Minha Infância, 2001) e casas teatro (*Mon Cas*, 1986); casas-literatura (*Vale Abraão*, 1993, *Francisca*, 1981) ou casas-mundo (*Um Filme Falado*, 2003).

Todos estes cenários e predicados são, em si, casa de uma estrutura cinematográfica, e antes de mais, de um realizador cuja recriação ora ficcional ora documental, fez cruzar a arquitectura da linguagem do cinema no mundo do visível e do invisível. Transpondo para a sala de exposições, o que vemos é um lugar autoral e criativo que fazem desta exposição o lugar do habitar. Habitar o agora, esta casa agora inaugurada mas também o plano futuro-pelo devir de inúmeras outras representações que o Cinema e a Casa do Cinema Manoel de Oliveira prometerão fortalecer.

Imagem 3. Vista da Exposição "A Casa"©Fundação de Serralves

<u>Tarefas e competências desenvolvidas:</u>

Acompanhamento da desmontagem da exposição;

Supervisão do embalamento dos materiais de produção (projectores, luzes) e arrumação dos mesmos;

Observação da abertura de vitrines, recolha dos seus conteúdos e devida apreciação dos processos de conservação e acondicionamento;

Acompanhamento da devolução dos materiais impressos da exposição, em especial, os que foram supervisionados pela *courier* da Torre do Tombo: apreciação das peças emprestadas, sua avaliação, registro fotográfico e preparação para o seu invólucro de transporte nas ideais condições de conservação. Observação do processo de preenchimento de formulários essenciais da oficialização e devolução final do processo de empréstimo;

Aprofundamento de conhecimentos sobre Manoel de Oliveira e o seu Cinema;

Escrita de texto crítico para exercício individual- este texto, escrito no âmbito de uma primeira impressão da Casa do Cinema Manoel de Oliveira é incluído neste relatório como paradigma do momento inicial que o circunscreve. É por isso demonstrativo do mote de pensamento sobre a atividade da CCMO e sobre o estágio que se estava a iniciar. É também um texto que muito se provou útil para a aplicação de um método de observação e estudo detalhados da estrutura de produção de uma exposição na CCMO. Por outro lado, este texto permitiu o desenvolvimento das valências recém adquiridas a propósito da especialização na vertente de Teoria e Crítica de Arte desenvolvida no primeiro ano letivo do mestrado em Estudos de Arte;

Considerações individuais:

Percepção e especial atenção para os timings de produção de uma exposição;

Identificação da ordem e organização dos trâmites necessários para o desfecho de uma exposição;

Aprendizagem com o trabalho especializado de *courier*: observação, preparação e limpeza dos objectos expostos; aprendizagem de conhecimentos básicos de conservação e manutenção relacionados, neste caso, com o material em papel;

Observação do trabalho conjunto da CCMO entre a mostra da exposição, o desenrolar dos ciclos de cinema associados e as palestras e visitas guiadas que a acompanharam, sem dúvida, enriquecendo-a;

a.1) Texto crítico "Começar em Casa, Abrir uma Casa"

Título:

Começar em Casa, Abrir uma Casa

por Ana Catarina Carvalho Rocha, Março 2020

A Importância da política cultural. Quantas casas?

A Casa do Cinema Manoel de Oliveira (CCMO) foi inaugurada em 2019, a 24 de junho, no limite nascente do Parque de Serralves. Com a curadoria de António Preto (diretor e programador da CCMO), a sua abertura materializou-se com a concepção e mostra de uma exposição primeira, localizada na nova e principal galeria deste edifício a estrear, com o título: "A Casa".

Por ser exactamente a primeira exposição neste novo espaço artístico, a exposição é duplamente significativa e esteticamente simbólica, e o conceito *casa* é pedra basilar do movimento que lhe deu estrutura e fundamento artístico- fruto, aliás, de um protocolo assinado em 2013 entre o próprio Manoel de Oliveira, a Fundação de Serralves e a Secretaria de Estado da Cultura. A reconversão da antiga garagem do Conde de Vizela (um dos anteriores proprietários da quinta de Serralves) neste novo espaço dedicado ao Cinema edificou-se com a ressalva arquitectónica de Álvaro Siza Vieira numa sinergia em prol da ampliação e fomentação das políticas culturais que a cidade do Porto e o cineasta há tanto almejavam em esforços comuns. Esforços, no entanto, que se viram obrigados a ultrapassar uma série de acontecimentos incipientes e frustrados do passado devido a indisciplinabilidades entre o realizador e a Câmara Municipal do Porto, e que resultariam no adiamento do início deste projecto por mais de duas décadas. Com a devida seriedade, esta é também uma problemática vigente na exposição "A Casa", resultado do embate natural da vida e obra de Manoel de Oliveira versus a realidade do estado cultural nacional, onde as vicissitudes do assunto, por nos sentirmos, digamos, *em casa*, são, naturalmente retratadas através do material cinematográfico do próprio realizador.

Habitando agora uma casa, e numa perspectiva renovada e legitimada (tanto quanto institucionalizada, não estivéssemos em Serralves); e por ímpeto maior onde

impera a conservação, proteção e promoção do trabalho e legado do cineasta Manoel de Oliveira, é a arte cinematográfica, e o seu artista, em conjunto, que se revêem honrados naquela que é a exposição inaugural da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Com casa e propósito próprios, observamos o florescer deste novo espaço expositivo que pretende ser cerne cinematográfico na cidade; uma casa das casas para o Cinema.

E Manoel de Oliveira, mestre maior, finalmente se combina a uma nova casa, de portas abertas à confluência definitiva do Cinema como Arte, de forma que, como escreveria André Bazin, se possibilite e se una a força da política cultural fazendo do passado o espectador do futuro, ou que se dê forma ao "público moderno", possuindo "conhecimentos técnicos e históricos necessários para criar, em volta da obra, uma ambiência crítica, afirmando hierarquias e julgando o esforço do criador."(BAZIN, 2016, p.157).

A CCMO pretende isso mesmo: ser referência no domínio do cinema e das imagens em movimento. A sua concepção museológica assenta no pressuposto contínuo da apresentação da sua exposição permanente (dedicada exclusivamente à vida e obra de Manoel de Oliveira) com a habitabilidade de uma programação paralela de exposições temporárias ao serviço de outros artistas. Complementarmente, a Casa do Cinema alberga um centro de documentação permanente com acesso ao arquivo pessoal do cineasta, e realiza ciclos de cinema temáticos e monográficos, retrospectivas, conferências, publicações e edições, e ainda programas de serviço educativo.

Num primeiro olhar para a exposição "A Casa", denota-se a forma como estão talhados os propósitos do desenho formal e do pressuposto artístico e teórico da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Senão observemos com atenção a sua abordagem essencialmente pluridisciplinar que coaduna com a acção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves onde se pretende reflectir sobre o trânsito das imagens em movimento entre o espaço da galeria e a sala de cinema: testando variadas formas de apresentação de material cinematográfico, em contexto museológico, especialmente numa era em que proliferam as imagens em diversos tipos de plataformas, canais, redes e dispositivos tecnológicos.

Casa forma. Casa cinema. Casa corpo.

A exposição "A Casa" evidencia os seus alicerces estruturais. Não literalmente, pois estamos perante uma exposição com artifícios arquitetónicos que nos fazem percorrer um itinerário previsto (e não um espaço amplo de livre circulação), mas sim o seu entorno modular- que é espelho das inúmeras possibilidades e formas de pensar cruzamentos entre o tempo e o espaço, as imagens e o lugar, o cinema e a casa.

Ao longo do percurso, o espectador confronta-se não só com o conteúdo expositivo mas, paralelamente, com a sua própria condição de espectador actual. Nesta condição, pressupõe-se a auto auscultação do visitante, quer na sua abertura à composição política do espaço, quer no seu confronto com o plano educativo que as imagens (mais, neste contexto, as imagens em movimento) sugerem. Por outro lado, é provocada uma consciência de público na sua auto acepção do movimento dialéctico do variado conteúdo cinematográfico e na justaposição, na sua relação causa e efeito, com ele mesmo.

Acompanhados pela presença do próprio Manoel de Oliveira em discurso directo e intimista, e caminhando face ao centro, o público encontra telas-espelho, casas de portas abertas, caminhos interiores que se multiplicam entre filmes, narrativas e as paredes da exposição. É aqui importante realçar que a exposição serve um caminho em forma de espiral: de fora para dentro, um caminho, aliás, que vai para trás no tempo. Um detalhe, note-se, da composição da exposição que se prende com o histórico, o pré-cinema, a infância. Infância, de tal forma, que se coaduna com uma certa imagem referencial do cinema de Manoel de Oliveira que se dedicou ao pensamento e à conceção do imaginário da infância pura, um passado perdido no quase sentido virginal da passagem do tempo. Mas não só: também a própria infância do cinema é aqui convocada.

Independentemente do tempo que se leve a visitar "A Casa" (pela duração dos excertos filmográficos selecionados), e no âmbito da força proveniente do vórtice central que nos guia, as projeções permitem passos-curiosidade ao lado, sendo que as projeções são acompanhadas por outros elementos expositivos, e disruptivos, que complementam e verificam o discurso directo do realizador ou dos filmes

apresentados. Desta forma, o público pode consultar vitrines com documentos (essencialmente impressos), que complementam as informações datadas nos excertos filmográficos projectados. De volta ao caminho centrifugador, o espectador culmina o fim da exposição no centro da sala, num sentido contra o tempo histórico, mas também, e não de menor importância, contra o tempo tecnológico (a infância, novamente). Neste movimento de fora para dentro, onde a casa-cinema se transforma em casa-corpo, na casa do cineasta e na sua essência o corpo ou matéria que o constitui, a prova desse percurso leva-nos a um estreito filamento negro final, ainda com alguma profundidade espacial, que desafia os sentidos por entre o breu, e onde alguma luz ao fundo se ilumina- fazendo vislumbrar um leque de fotografias da infância de Manoel de Oliveira projectadas por um antiquíssimo projetor de 16mm.

Para além das paredes.

Mas a exposição revela filmes; e cinema. Bastando, para isso, cruzar portas filmadas que se abrem par a par pelas mãos dos fantasmas Oliveirianos. Aqui vemos, especificamente, a representação cinematográfica *da casa* na obra de Manoel de Oliveira. É neste ponto que reside a construtividade da concepção museológica desta exposição. Nas palavras de António Preto: "para, numa última palavra e num derradeira imagem, demonstrar que é possível habitar um filme como se habita uma casa" (ED. CATÁLOGO A CASA, 2019, p.9). Nesta edificação, bastará deixar-nos guiar pelo próprio Manoel de Oliveira que, através do filme "Visita ou Memórias e Confissões" (o filme é apresentado em diferentes telas ao longo da exposição) descreve, por assim dizer, não só a sua casa real onde viveu 40 anos (a casa da Rua da Vilarinha) como as casas que habitam o seu cinema e a sua vida. Nesta seleção de material imagético mora o exercício da identificação do cinema de Oliveira: o seu ritmo cinematográfico, a florescências dos seus temas, a observação da sua tendência literária (os diálogos do filme "Visita ou Memórias e Confissões" são da autoria de Agustina Bessa-Luís), os autores que o influenciaram, a sua completude estética.

O exercício de observação da longevidade de Oliveira impõe-se, também, como factor a ter em consideração na singularidade da representação do tempo na exposição "A Casa". Mais que tudo, porque entramos na casa que é a sua história e a sua vida enquanto indivíduo e enquanto cineasta. Sabemos que "Visita ou Memórias

e Confissões", filme-fio-de-prumo desta exposição é um filme que Manoel de Oliveira filmou em 1982, aos setenta e três anos. No entanto, o filme foi feito para ser apresentado postumamente. Este filme-testamento aguardou luz - uma luz ancestral carregada de tensão espectral- por mais de 30 anos e só aí foi permitida a sua apresentação. O lado onírico confunde-se com a real passagem do tempo: o que nos faz ponderar sobre o sentido real deste "testamento", mais intimista do que testamentário, mais profético que póstumo. (Lembremo-nos que Oliveira filmaria toda uma segunda vida de trabalho depois da realização deste filme, posteriormente, até 2014, ano da sua morte).

Em "Visita, Memórias ou Confissões" Oliveira apresenta-se com candura, como se dizer o seu próprio nome fosse, só por si, abrir toda a sua vida e a porta da sua casa. As palavras usadas são as seguintes: "Eu sou Manoel de Oliveira. Realizador de filmes cinematográficos. (...) O cinema é a minha paixão e sempre tudo sacrifiquei à possibilidade de poder fazer os meus filmes." (Cit. *Visita, Memória ou Confissões*, Manoel de Oliveira, 1982). A franqueza do discurso é síncrono ao testamento-testemunho. Talvez um meridiano terrestre do pudor (mostrar a casa, mostrar o corpo, a intimidade, o sonho), talvez uma aproximação à linha equatorial do cinema de Oliveira e o cinema que ainda estaria por vir (mostra o seu imaginário, os seus interesses temáticos, as suas questões cinematográficas). A questão é inúmera e deixa o espectador em constante interrogação sobre da maravilhosa consciência do tempo: na sua dilatação e contração, na excitação da contaminação entre os seus pólos, no poder contributivo à construção da memória- acima de tudo, como parte integrante de uma certa distorção mútua à efemerização do tempo. Talvez ainda no sentido da completude que Deleuze apelidaria de "cristais do tempo", quando afirma: "O cinema não apresenta apenas imagens, envolve-as num mundo. É por isso que procurou [o cinema] muito cedo circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem actual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo."(DELEUZE, 2006, p.95).

Às interrupções (leia-se conjugações cinematográficas) projectadas ao longo da exposição e que manuseiam e medeiam a narração do filme "Visita ou Memórias e Confissões" constam os excertos dos filmes "NON ou a Vã Glória de Mandar" (1990),

"O Dia do Desespero" (1992), "Um Filme Falado" (2003), "Porto da Minha Infância" (2001), "Acto da Primavera" (1962), "O Passado e o Presente" (1971), "Benilde ou a Virgem Mãe" (1974), "A Divina Comédia" (1991), "Le Soulier de Satin" (1985), "Cristóvão Colombo: O Enigma" (2007) e "Inquietude" (1998). A mais extraordinária contemplação dos excertos destes filmes-casa mora na correspondência dos sinais do discurso directo do realizador e o mundo cinematográfico ao qual Oliveira dedicou o seu labor e sensibilidade artística. Casas-navio, casas-jardim, casas-asílium, casas-estrangeiras, casas-quartos, casas-cidade, casas-filosofia. O povoado de elaborações museológicas permitem a multiplicidade de viagens possíveis. Viagens entre o realizador e o espectador. Entre as personagens que habitaram os seus mundos-casa e o público que se auto-visita. É aliás, esta não passividade do espectador que se torna evidente- ferramenta de justaposição que mais bem se acomoda ao olhar assombrado (corajosamente assombrado) de Manoel de Oliveira. Porque a casa é Manoel de Oliveira. Porque a sua casa era o Cinema.

O futuro da Casa. Um casa com futuro.

A exposição "A Casa" reelabora-se na sua aceção de futuro. "No princípio era uma casa" (Regina Guimarães, "O Meu Caso, A Minha Casa" in ED. catálogo *A Casa*, Serralves 2019, p.75), assim escreveu Regina Guimarães no começo do seu ensaio publicado no catálogo desta exposição. Este "princípio" invoca, desde a sua génese, a sua perspectiva, exactamente, de futuro. Porque a casa (a CCMO) será habitada, e porque a casa albergará a imensidão da possibilidade do cerne do cinema visível na exposição em si: histórias, literatura, personagens, falas, lugares, movimentos, experimentações (algumas das questões mais queridas do cinema de Manoel de Oliveira, entre outras).

Se a exposição "A casa" é o espaço onde descansam as histórias que se viveram lá fora, no mundo que inspirou o cinema de Oliveira; a visita à casa é um chamamento, em si, ao que se vive também fora dela. Ao novo cinema e à pulsão do fora de campo, do mais que imaginado, do futuro a viver. E essa generosidade é delegada e o legado de Manoel de Oliveira. É o convite aberto ao espectador de vários cinemas, de vários tempos, e em tempos que se constroem continuadamente sob o tecto de um mesmo valor comum à Arte.

"A Casa" vem também questionar a condição do espectador frente a novas formas da fruição visual, tanto enquanto fenómeno individual como coletivo. A apresentação do cinema no museu é chave fulcral da outra abertura para a nova porta de entrada nesta exposição. Entende-se, neste aspecto, que, de novo, o cinema permite, ao mesmo tempo, uma relação regulada e aberta, organizada e aleatória, entre um conjunto composto de estímulos, sinais, signos e o próprio espectador. E que o espectador, num sentido responsabilizado, é mais que receptor: é chamado e incluído no processo de desenho e montagem do interior da exposição, sendo-lhe estimulada a membrana sensível que impera tanto o início e a conclusão do filme, como o início e o fim da história, o começo e fim da experiência, e, por fim, a duração da sua visita "à casa".

b) A imagem da Palavra, Eugène Green- (25 de Novembro de 2019 a 6 de Fevereiro de 2020)

A imagem da palavra é, para Eugène Green, outra forma de dizer cinema, como poderia ser também uma fórmula que sintetiza todo o seu percurso como artista. A exposição apresentada na Casa do Cinema Manoel de Oliveira (e que é, aliás, a primeira mostra da obra de Eugène Green em contexto expositivo) expõe sua produção cinematográfica – mostrando os seus processos de trabalho, os temas mais recorrentes e as posições estéticas e estilísticas que a caracterizam.

Focando-se no modo como Green pensa a possibilidade de filmar o invisível e de revelar a manifestação daquilo a que chama "presença real" (da palavra, dos atores, dos lugares, das ideias), esta exposição não ignorou o modo como o realizador reinventa estratégias formais dos primórdios do cinematógrafo, ao mesmo tempo que lida com um imaginário que, parecendo extemporâneo, trás à luz muitas das contradições do nosso tempo. A centralidade da palavra, a teatralidade, o questionamento da representação, o neo-primitivismo não são, portanto, as únicas afinidades que o cinema tão inóspito quanto erudito de Eugène Green mantém com a modernidade paradoxal de Manoel de Oliveira.

Imagem 4. Vista da exposição “A Imagem da Palavra” ©Fundação de Serralves

Eugène Green, nascido em 1947, em Nova Iorque – nos EUA, nome que Green se recusa a nomear –, parte para a Europa no final dos anos 1960, com o intuito de fixar-se em Inglaterra, tendo acabado por estabelecer-se definitivamente em Paris. O francês torna-se a sua língua de adoção e França o seu país de acolhimento. Em 1977 funda o *Théâtre de la Sapience*, companhia com que se lança na redescoberta e reabilitação do teatro barroco francês, acabando por se afastar dos palcos em 1999, ano em que inicia a rodagem do seu primeiro filme, *Toutes les Nuits* (2001). Depois disso realizou, até à data, treze filmes (dos quais, oito longas metragens), assinando ainda uma vasta produção literária que permite situar Green na senda dos mais originais "cineastas teóricos” do século XX. No seu triplo exílio – geográfico, temporal, linguístico – e multiplicando-se entre a escrita, o teatro e o cinema, Eugène Green tem, assim, vindo a construir um percurso pessoal e artístico fundado no culto de diferentes formas de recuo e de distância que fazem dele um "homem do seu tempo” e lhe possibilitam, nessa exterioridade, aguçar o sentido crítico em relação ao presente.

Desde *A Religiosa Portuguesa* (2009), o cineasta tem dedicado um interesse particular por Portugal, que se prolonga em *Como Fernando Pessoa salvou Portugal* (2018) e culmina,

até à data, em *Lisboa Revisitada* (2019), filme realizado especificamente para Serralves. Descrito pelo próprio como um exercício de montagem, este novo filme regressa, pela via documental, aos mesmos locais que se registaram no primeiro filme filmado em Lisboa. O protocolo de filmagem é outro, mas outra é também a cidade que se filma. A arqueologia cinematográfica de Green concretiza um olhar contrastante que nos apresenta uma cidade em ruínas, onde a vida se oculta sob o manto do turismo. Mas *Lisboa Revisitada* terá, também, de ser julgado como um filme que, ao questionar a gentrificação dos centros urbanos, não poderá deixar de interrogar a responsabilidade do cinema no imparável processo de turistificação das cidades. É que se, como se lê num dos intertítulos do filme, "o cinema revela a realidade escondida" enquanto "o turismo esconde a realidade visível", pode dar-se o caso de a representação cinematográfica ser, ela própria, uma "forma de turismo".

Imagem 5. Processo de montagem da exposição de Eugène Green

Entre revelações e ocultações, a exposição de Eugène Green mostra-se particularmente atenta a questões de toda a atualidade e que não podem ser descartadas do foro da discussão dos desígnios nacionais (e internacionais) das políticas do cinema quanto à "imagem" – e, espera-se, às imagens múltiplas e diversas – que se projetam e nos balançam.

Tarefas e competências desenvolvidas:

Acompanhamento da montagem da exposição com as equipas de montagem (equipa de construção espacial e equipas técnicas audiovisuais- som, luz e projeção de vídeo);

Receção do artista e acompanhamento do mesmo durante a montagem, tendo em atenção as suas considerações e contributos para a finalização da exposição;

Apoio à direção e curadoria da exposição (Dr. António Preto) no tratamento audiovisual do vídeo e a ser instalado na exposição, em sintonia com quatro projeções simultâneas (especificamente a instalação onde consta o diálogo do filme *A Religiosa Portuguesa, 2009*, combinada com a projecção do tecto) no mesmo corredor da exposição;

Aprofundamento de conhecimentos sobre o cinema de Eugène Green;

Reflexão e contacto com os conceitos caros ao Cinema deste realizador: cinema da palavra, cinema e tradição Barroca, matéria e espírito no Cinema;

Considerações individuais:

A mais-valia de apreender as impressões e o sentido estético diretamente do artista quando este pode estar presente durante a montagem de uma exposição;

Observação e monitorização da possibilidade real de projectar cinema numa exposição, tornando o objecto fílmico em um outro objeto (novo), uma instalação, em si, carregada de conteúdos cinematográficos em diálogo com o público e com a obra total de um artista;

Apreensão de pensamento museológico também na sua refração de recursos: interesse especial em observar o sentido de produção desta exposição tendo já em conta a optimização da sua construção em prol do favorecimento da construção da próxima exposição a ser apresentada, no caso, *Love is the Message, Message is Death*, do artista Arthur Jafa (2016).

Imagem 6. Vista da exposição “A Imagem da Palavra” ©Fundação de Serralves

c) Love is the Message, the Message is Death, Arthur Jafa- (20 de Fevereiro de 2020 a 27 de Setembro 2020)

Imagem 7. Vista da Exposição "Love is the Message, Message is Death", ©Fundação de Serralves

Arthur Jafa, vencedor do Leão de Ouro da Bienal de Veneza 2019, é um reconhecido diretor de fotografia e realizador de cinema. Nesta exposição em Serralves apresentam-se trabalhos que o artista realizou enquanto artista visual nas últimas duas décadas. Através de meios como filme, fotografia e escultura, a obra de Jafa revela o papel determinante da raça, do género e da classe social na cultura popular dominante e nos meios de comunicação dentro e fora dos Estados Unidos. De Spike Lee e Stanley Kubrick a Beyoncé e Solange, Arthur Jafa tem colaborado com muitos cineastas, artistas e músicos notáveis. Para esta exposição, com curadoria de Amira Gad e Hans Ulrich Obrist, e apresentada em parceria com as Serpentine Galleries, foram, igualmente integrados os trabalho da fotógrafa Ming Smith e a

artista visual Frida Orupabo. Paralelamente, nela constam os materiais de *Missylanyus* disponibilizados no canal YouTube, acabando por se recriar uma experiência audiovisual que é ao mesmo tempo uma reflexão política e uma perspetiva sobre as imagens.

Mais especificamente na CCMO, a exposição trará a possibilidade de ver projectada, num único espaço construído para o efeito, a completude do seu trabalho intitulado *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016).

Este vídeo de 7 minutos conta com uma montagem síncrona, leia-se, sedutoramente síncrona, ao ritmo gospel da música "*Ultralight Beam*" do *hip-hopper* Kanye West e revela uma convergência milimétrica de imagens quase aleatórias (que nada têm de aleatório) e que traçam a identidade afro-americana através de um vasto espectro de filmagens contemporâneas. Nele constam, desde imagens dos líderes dos direitos civis com a marca de água da "Getty Images" (imagens sem qualquer pudor estético) a excertos, por exemplo, do vídeo-clip *7/11* da Beyoncé; vistas aéreas de helicópteros nos motins de Los Angeles nos anos 1960 a uma onda de corpos em queda numa sessão de *voguing*; excertos de filmes clássicos de realizadores afro-americanos como, por exemplo, Oscar Micheaux, a vídeos anónimos filmados em plena rua e publicados no Instagram ou no Facebook. A edição é sempre meticulosamente emocional, cúmplice do enredo. O confronto do *meio* é, em si, explícito e as imagens pixelizadas convivem com a imagem de alta definição. O espectador fica assim suspenso entre estas imagens que, à vez, se misturam e fazem convergir figuras conhecidas e indivíduos anónimos, violência e suavidade, injustiça e sublimidade, proeza e vícios, orgulho e luta. Ao lado da virtude postural dos grandes ícones da comunidade Afro Americana (Martin Luther King, Angela Davis, Malcolm X), por exemplo, ou até ao lado do esplendor físico em eventos desportivos (o *basketball* de Michael Jordan, de LeBron James, etc.); convivem cenas com pessoas e figuras do anonimato do Youtube: corpos desconhecidos em vários estados de euforia e desespero, corpos em queda e em êxtase. A este registo, Jafa acrescenta excertos do próprio documentário *Dreams are Colder than Death* (2012) e modela uma dimensão pessoal a par deimagens extraídas principalmente de notícias, televisão e Internet. Nessa inclusão pontual, Jafa revela a sua vulnerabilidade e autoridade como artista, colocando, à luz, o que significa contribuir para o vasto e complexo terreno da representação negra. Enquanto *Love Is the Message, the Message is Death* incorpora de forma pungente o desejo do artista de criar um cinema que "reproduza o poder,

a beleza e a alienação da música negra", é também um lembrete de que a multidão coletiva que define a negritude é composta de indivíduos singulares e identidades múltiplas no seio das suas inexplicáveis diferenças.

Tarefas e competências desenvolvidas:

Acompanhamento da montagem da exposição com as equipas de montagem (equipa de arquitectos e de construção espacial, e equipas técnicas audiovisuais- som, luz e projeção de vídeo);

Receção do artista e acompanhamento do mesmo durante a montagem, tendo em atenção as suas considerações para a finalização da exposição;

Aprofundamento de conhecimentos sobre o trabalho audiovisual do artista Arthur Jafa; investigação e aprendizagem sobre Cinema realizado por realizadores Afro-americanos na singularidade das suas temáticas e do seu desenvolvimento da linguagem cinematográfica;

Estudo sobre o cinema negro;

Investigação bibliográfica;

Considerações individuais:

Muito importante a percepção da confluência do trabalho dos vários departamentos da Fundação de Serralves onde se pode observar e participar num processo a larga escala dentro do objectivo geral da curadoria e da programação do Museu.

A CCMO funcionou aqui como um pólo dentro de um itinerário maior que reflecte um pensamento abrangente sobre a obra de um artista (Arthur Jafa) e acabou por reflectir o funcionamento das suas valências artísticas de forma a equilibrar e distribuir um conceito artístico dentro de um percurso lógico e funcional entre os espaços do museu.

Mais-valia de poder reunir e aprender, ao longo do trabalho de preparação, com as equipas com as seguintes áreas: Direção do Museu; Serviço Educativo; Artes Performativas; Música, Cinema (CCMO); Departamento de Comunicação e Assessoria de Imprensa; e Edição (catálogo da exposição).

Nota que esta exposição (comparativamente às exposições passadas nas quais tinha participada na CCMO), acabou por ser a mais global e mais profunda na sua estrutura interna

e logística por parte do envolvimento na Fundação, e que, curiosamente, foi a que menos recursos técnicos e logísticos exigiu na sua montagem.

Ainda uma nota para que, à data da escrita deste relatório, e sendo suposto que esta exposição terminasse no dia 7 de Junho de 2020, o estado de pandemia devido à Covid-19 fez prolongar a duração da exposição cerca de mais 4 meses do que o previsto. A mesma estará agora exposta até ao dia 27 de Setembro de 2020.

d) Manoel de Oliveira Fotógrafo (Outubro 2020)

Homem à frente no seu tempo, curioso pela imagem, pela mecânica, o movimento e a velocidade; Manoel de Oliveira não poderia deixar de ser um interessado por essa arte primitiva à essência do cinema: a fotografia.

Com efeito, por entre o arquivo e espólio de Manoel de Oliveira, (depositado na CCMO- sendo esta a entidade que tem para si a tarefa de organizar e dar a conhecer este material único) emergiu um vasto grupo de fotografias cuja autoria artística se destaca pela sublime forma da expressão estética nela dispensada. Manoel de Oliveira, não só realizador, tinha em si um sentido visual que se sustentava pelo interesse no real. Na possibilidade do real. O seu entusiasmo neste exercício resulta, numa primeira análise curatorial num núcleo de imagens que atraem inúmeras possibilidades expositivas e cuja unicidade se enraíza na permanência oculta, até ao dia de hoje, deste material ao olhar público. Daqui resulta o mais apurado e, digamos, desamparado, exercício de agrupar estas imagens em diferentes vertentes imagéticas. Quer se opte por um imperial cronológico ao alinhamento das imagens ou, por outro lado, quer se agrupem as possibilidades museológicas entre as temáticas fotografadas (sejam naturezas mortas, paisagens, carros ou automobilismo, objectos do quotidiano, pessoas ou lugares), a verdade é que, antes de mais, recai neste exercício a consciência que o seu autor não deixou indicações expositivas sobre as mesmas.

Nesta equação de pensamento, resultam várias questões as quais, quando interrompido o estágio pela covid-19, se ponderavam. Ao mesmo tempo, num exercício arquivístico e de investigação, foi iniciado um trabalho de pesquisa entre os arquivos fotográficos de Manoel de Oliveira com o intuito de congregar o máximo de informação pertinente para a localização e identificação destas imagens. Podendo melhor contextualizá-

las seria mais fácil agrupá-las definitivamente e conferir-lhes, assim, um motivo expositivo associado ao seu cariz curatorial.

Paralelamente, também o trabalho de digitalização das imagens em alta qualidade foi iniciado por um profissional de fotografia que desenvolvia o arquivo digital destas imagens.

Tarefas e competências desenvolvidas:

Acompanhamento e reunião das fotografias com potencial interesse expositivo- sua organização para pré-visualização;

Acompanhamento dos primeiros momentos do trabalho especializado da arquivista/restauradora que irá processar o arquivo de Manoel de Oliveira;

Acompanhamento do processo de fotografia e digitalização das imagens;

Aprofundamento de conhecimentos sobre o trabalho artístico de Manoel de Oliveira numa vertente agora convexa ao Cinema e cuja expressividade possibilitou o conhecimento de conceitos relacionados com a Fotografia;

Considerações individuais:

Embora esta exposição e o trabalho sobre ela tenha sido interrompido a poucos dias do fim do estágio e devido à pandemia, delineava-se aqui uma vertente muito inesperada para este estágio e é com especial pesar que o desfecho deste trabalho teve que assumir o adiantamento da exposição e a suspensão dos trabalhos;

Especial interesse em aprender com a direção da CCMO sobre as decisões estéticas e curatoriais que a mesma irá tomar e como se organizarão estas imagens na sua versão museológica e conceptual;

Também particular interesse pela tecnicidade que caracteriza e tonaliza esta exposição pois serão necessárias algumas decisões sobre o corte e enquadramento fotográfico das imagens a expor pois percebeu-se, ao longo da investigação do material de Oliveira, que existiam múltiplas apresentações da mesma imagem, com limites distintos e opções estéticas diferentes e cujas diretivas não podem agora ser absorvidas diretamente através do autor.

2.1.2 Exposição permanente. Vida e obra de Manoel de Oliveira.

Imagem 8. Vista da Exposição permanente da CCMO, ©Fundação de Serralves

A exposição permanente da Casa do Cinema cumpre um dos principais eixos dos fundamentos culturais e históricos da Casa do Cinema, dedicando, no seu cerne, a sua curadoria, programação e preparação de conteúdos à vida e obra de Manoel de Oliveira.

A estrutura desta exposição permanente, por ser ainda recente, mantém-se em construção e é evolutiva sendo que conviverá, ao longo do tempo, com outras exposições dedicadas a outros cineastas ou outras exposições específicas dedicadas à obra de Manoel de Oliveira (como acontecerá com a exposição referida no ponto d) das exposições temporárias, a exposição *Manoel de Oliveira Fotógrafo*).

Neste sentido, foram idealizadas, desenhadas e construídas duas estruturas expositivas específicas que compõem este conjunto museológico. A sua natureza é essencialmente digital e imersiva e combina diferentes *media*, sendo que é constituída, a traço largo, por uma *videowall* interactiva e por uma outra instalação onde convivem 5 telas-

ecrãs em forma oval, parecendo a imagem, construir um anfiteatro dedicado exclusivamente ao cinema de Oliveira.

A *videowall* interativa dispõe a possibilidade de navegar entre a globalidade da obra do realizador. Organizados cronologicamente, o que, por si só, recria a evolução do realizador ao longo de oito décadas de trabalho, são aqui apresentados diferentes núcleos de documentação relacionados com cada um dos títulos da filmografia de Oliveira. Sequências fílmicas, fotografias, textos, guiões, correspondência, desenhos preparatórios e uma ampla seleção de outros documentos abrem pistas de leitura e contextualizam algumas das questões-chave, dos processos criativos e das opções temáticas e formais que marcam a singularidade da obra de Oliveira.

O segundo dispositivo, composto por cinco telas onde cabem projeções simultâneas e sincronizadas (a este dispositivo acrescenta-se um totem- um monitor *touch screen* que funciona como interface de menu para o espectador), explora as possibilidades de apresentação de materiais cinematográficos em contexto expositivo. A espacialização das imagens promove um confronto entre planos e sequências que, como exercício de análise e recomposição fílmica, pretende explorar aproximações e ressonâncias entre diferentes momentos de um mesmo filme e, desse modo, explicitar algumas das particularidades formais do cinema de Manoel de Oliveira. A esta altura, estão já disponíveis três composições completas de três filmes de Oliveira (*Vale Abrãao*, *Non ou a Vã Glória de Mandar* e *Aniki Bóbó*) sendo que, em breve, se lhe somaram outros títulos. A grande mais valia deste dispositivo encabeça uma questão muito pertinente para o papel do Diretor/Curador/Programador, pois o exercício de composição destes vídeos compele a um exercício também ele criativo e experimental. Criativo pela forma como os 5 ecrãs revelarão cada filme de Manoel de Oliveira e o seu cinema, numa visão mais global; e experimental, pelo basilar argumento construtivo desta nova forma de dar a ver cinema e filmes, numa nova linguagem expositiva e que pretende fazer interrogar e testar a condição do espectador contemporâneo- o espectador cujas formas de visionamento cinematográfico estão, diariamente, a ser testadas e potenciadas. O espectador, ele, emancipado, como nos descreveu Rancière: "O espectador deverá ser subtraídos à posição de observador", trocando "o privilégio do observador racional pelo de um ser na posse das suas energias vitais integrais." (RANCIÈRE, 2010, p.11)

Ainda que permanente, esta exposição pretende ser também, uma exposição dinâmica. Além de funcionar como um repositório das atividades desenvolvidas pela Casa do Cinema em torno da obra de Manoel de Oliveira, a exposição será permanentemente renovada e reconfigurada, disponibilizando múltiplas visões do cinema do realizador.

Pertencente a esta exposição, e com o seu interesse global, tempo ainda para referir um simbólico e imponente expositor com alguns dos inúmeros prémios que Manoel de Oliveira arrecadou ao longo da sua carreira. Dentro destes, destaque para o Leão de Ouro da Bienal de Veneza de 2004, prémio pela carreira e obra do artista.

Tarefas e competências desenvolvidas:

Averiguação da correcta colocação dos conteúdos audiovisuais em cada filme do realizador na videowall;

Anotação e verificação da completa funcionalidade de cada item da videowall, percebendo se a cada clique corresponde o devido conteúdos audiovisual (seja vídeo, imagens, conteúdo textual, etc.);

Verificação e reporte de cada erro para posterior encaminhamento para a empresa que desenvolve o layout da programação e do desenho gráfico destes dispositivos: a GEMA;

Quanto à instalação dos 5 ecrãs, e um trabalho a ser descrito de forma mais detalhada no ponto 2.4 deste relatório (Edição de vídeo), nota para o trabalho individual na realização de uma montagem específica para este dispositivo que funcionará como um *screensaver* apelando à interação do espectador (ver abaixo neste relatório);

Considerações individuais:

Os dois dispositivos descritos são, em larga escala, muito abrangentes e demonstrativos do trabalho de Manoel de Oliveira. Se, por um lado, temos um painel altamente informativo e detalhado com recortes de vários *media* sobre a filmografia de Oliveira, por outro, temos a possibilidade de experimentar o cinema de Oliveira numa plataforma expositiva completamente distante do conceito de "sala de cinema" no seu sentido mais estrito;

Esta vertente compositiva dos filmes de Oliveira através das 5 telas é um ideal precursor das questões mais contemporâneas à fixação e problematização da programação do cinema e da imagem, em si, nos dias de hoje. Quando o espectador de cinema abdica, em espaço

museológico, da sua condição de imobilidade (natural à sala de cinema) e passa a poder recriar o seu ritmo de apreensão da imagem, essa é a chave de entrada para o questionamento sobre as novas formas de dar a ver e de programar a imagem em movimento.

2.2. Ciclos de Cinema e Atividades Complementares

As atividades da CCMO, num âmbito global, tendem a promover momentos repletos e altamente fundamentados para o entendimento e percepção do trabalho de um artista. O desenho geral da calendarização (ver anexo a)- Calendarização de programação da CCMO) da Casa do Cinema combina exatamente as várias vertentes possíveis dentro dos meios disponíveis por esta entidade (espaço museológico, sala de cinema, e outros). Desta forma, a sua programação e alinhamento são fruto de um trabalho antecipado e continuamente estruturado que alavanca estas mesmas traves mestras em prol da imersão no trabalho de um artista, tanto quanto possível, em diálogo (contemporâneo, reflexivo) com várias linguagens artísticas, de diferentes origens materiais e conceptuais, e que resulte, essencialmente, no desenvolvimento do pensamento crítico e no fortalecimento da destreza perceptual da envolvência do mundo artístico.

Neste sentido, a par das exposições apresentadas são programadas várias outras atividades. Talvez as de maior expressão serão, sem desprezo pelas restantes, os ciclos de cinema programados. No entanto, neste ponto do relatório, para além de detalhar estes ciclos e a sua pertinência, também se investigará e dar-se-á conta de outras atividades, mais ou menos simbólicas, mais ou menos extensas, e que contribuem para a profunda diegese artística do momento curatorial representado.

2.2.1. Ciclos de cinema

A relevância dos Ciclos de Cinema programados pela CCMO têm o seu justificativo pelo recorte cinematográfico que o trabalho de programação edifica ao lado da apresentação do trabalho de um artista.

Sendo o Cinema proprietário de um léxico próprio que comunica “a” e com a Arte, a Casa do Cinema, pelo seu propósito maior, indexa às exposições apresentadas as narrativas e as texturas cinematográficas que mais questionam e contradizem; apontam e

redirecionam; equilibram e desfiguram, os cenários artísticos propostos. Os Ciclos de Cinema representam sempre um trabalho da curadoria em Cinema, sendo que às questões conceptuais e artísticas se acrescentam as questões logísticas de produção que, também elas, condicionam as escolhas fílmicas. Entre os vários cenários programáticos, sem perder de vista o alinhamento e propósitos artísticos é então necessário responder a questões como: Qual o número de sessões de cinema disponíveis para cada ciclo?; Com que cadência se podem programar?; Qual o número de visitantes, em média, esperado? Qual o orçamento disponível para programar?; Que outras atividades paralelas justificam a programação de determinado filme em determinada data?; Qual a melhor forma de negociar o fee de um filme?; Que parcerias ativar?; Como promover um ciclo de Cinema?; entre outras questões.

Os desenvolvimentos e objetivos, digamos, quantitativos de um programa de Cinema são, no fundo, figuras indicadoras mas que, sem dúvida, perspectivam e condicionam o foro da ambição criativa programática mediante as concessões necessárias a realizar. Desse ajuste surge então a programação de um ciclo.

Correspondendo ao período do estágio aqui relatado darei conhecimento, por ordem cronológica[3], dos ciclos organizados. Os mesmos dividem-se em diferentes tipologias, sendo elas integrantes de uma programação episódica: como as Cartas Brancas ou as Retrospectivas, os Ciclos de Cinema temáticos ou, ainda, o Fim de Semana da Animação; ou uma programação regular, como os constantes "Domingos na Casa do Cinema".

Cronologia dos Ciclos de Cinema:

4 a 12 de Outubro 2019 - **Carta Branca a Álvaro Siza (anexo b) i))**

A Carta Branca a Álvaro Siza fazia representar, à data, uma ponte com a ainda recente abertura da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, tendo, por isso, uma tonalidade festiva e inaugural. O arquitecto, incumbido da obra e projecto arquitectónico da Casa do Cinema na Fundação de Serralves, sendo especialmente sensível ao tema da "Casa" (exposição, aliás, patente à data do ciclo), foi convidado a reunir os filmes que lhe eram caros a esta matéria para serem exibidos em ode à arquitectura, à casa e à combinação destes dois tópicos, por

[3] A tipologia de ciclo "Domingos na casa do Cinema" é independente das demais cronologias pois estende-se no tempo e convive simultaneamente com outros ciclos.

excelência, também retratados por Manoel de Oliveira. O arquitecto começou este ciclo com um filme sobre o seu próprio trabalho, sobre a arquitectura por excelência, com um documentário da realizadora Catarina Alves Costa, fazendo cruzar ideias e conceitos da arquitectura com outras narrativas exploradas pelos cineastas clásicos. Daqui se destaca a *Janela Indiscreta*, de Hitchcock e Billy Wilder como filme *O Apartamento*.

Seleção de filmes:

O Arquitecto e a Cidade Velha de Catarina Alves Costa, 2003;

A Dama de Chandor de Catarina Mourão, 1998;

Janela Indiscreta de Alfred Hitchcock, 1954;

O Apartamento de Billy Wilder, 1960;

Vale Abraão de Manoel de Oliveira, 1993.

9 e 10 de Novembro 2019 - **Fim de Semana da Animação (anexo b) ii))**

Este é um ciclo bem mais esporádico na programação global da CCMO que, em 2019, apenas aconteceu uma vez e, em 2020, está programado acontecer novamente. Neste ciclo é encorajado um olhar contemporâneo sobre o cinema de animação sendo que se propõem incursões sobre trabalhos menos conhecidos do público. Este ciclo foi programado pela direção da CCMO que encontrou nos nome dos cineastas David OReilly e Réka Bucsi os emblemas iniciais para o olhar para o cinema de animação. A programação divide-se em dois dias sendo que em cada dia foi possível programar uma retrospectiva do trabalho de cada um destes realizadores. Os seus olhares disruptivos com o cinema de animação clássico fabularam a visão contemporânea, provocando e projetando novas formas de ver cinema, mais, cinema de animação em todo o seu potencial tecnológico e, imaginariamente infindável, no seu potencial narrativo.

Seleção de filmes realizados por David OReilly:

Ident, 2004;

RGB XYZ, 2007;

Wolf 2106, 2006;

Octocat Adventures, 2008;

Please Say Something, 2009;

????? / Hell, 2009;

Black Lake, 2010;
The External World, 2011;
The Horse Raised By Spheres, 2014;
Childrens Song, 2014;
Wrong Number, 2014;
NDA, 2014;
The Fractals, 2014;
Mountain Trailer, 2014;
Everything, 2017.

Seleção de filmes realizados por Réka Bucsi:
Symphony No. 42, 2014;
Love, 2016;
Solar Walk, 2018.

5 a 12 de Janeiro 2020 **Carta Branca a Eugène Green (anexo b) iii))**

A exposição *A Imagem da Palavra*, dedicada a Eugène Green iria inaugurar e, no âmbito desta atividade, Eugène Green foi provocado a partilhar com o público os filmes que se relacionam com o seu trabalho, que o marcam como artista e como realizador. Neste sentido, Eugène Green teve completa liberdade para escolher os títulos que entendia serem capazes de incitar o público a criar relações endógenas com o seu próprio cinema. Para melhor enquadrar as escolhas de Green é importante recordar um traço muito específico sobre as suas convicções artísticas. Pois, se, por um lado, Green é fortemente influenciado pelo cinema moderno europeu dos anos 1960, por outro, e embora nascido nos EUA, ele situa o seu gosto e o seu cinema nos antípodas da criação cinematográfica americana, nomeadamente o cinema clássico dos anos 1930 a 1950 da América (cultura e país que ele apelida de "barbáries"). Na sua busca pelo sagrado, pelo poder da palavra e dos misticismos nela em potência, resulta uma seleção de filmes que efetivamente tocam questões metafísicas, que perscrutam a realidade sob o visível. Green, e aqui se denota a imensa cinefilia e generosidade desta Carta Branca, procurou filmes que, curiosamente, abordam

técnicas e estilos estéticos muito diferentes do seu cinema, resultando, por isso, e também, num agrupamento de filmes de uma vasta abrangência cinematográfica.

Seleção de filmes:

Blow-Up de Michelangelo Antonioni, 1966;

Conte D'Hiver de Éric Rohmer, 1992;

Braguino de Clément Cogitore, 2017;

Le Parc de Damien Manivel, 2016;

Mimosas de Oliver Laxe, 2016

17 de Janeiro a 2 de Fevereiro 2020 - **Retrospectiva Eugène Green (anexo b) iv))**

Esta foi a primeira vez em Portugal que (e embora aqui se relembre o facto de que o Festival de Cinema IndieLisboa muito contribuiu, ao longo dos anos, para a exibição do cinema de Eugène Green) se conseguiu reunir todos os filmes deste realizador numa retrospectiva integral.

Entre os filmes reunidos, onde constam os seus filmes "portugueses": *A Religiosa Portuguesa* e *Como Fernando Pessoa Salvou Portugal;* realce para o diálogo que estes estabelecem com a exposição temporária, onde se expõe, em contexto de museu, o mais recente trabalho de Green, intitulado *Lisboa Revisitada*. Este trabalho, exposto em galeria na CCMO foi encomendado ao realizador, especialmente por Serralves para celebrar e homenagear o trabalho de Eugène Green.

Filmografia completa de Eugène Green:

Toutes Les Nuits, 2001;

Le Nom du Feu, 2002;

Le Monde Vivant, 2003;

Le Pont de Arts, 2004;

Les Signes, 2006;

Correspondances, 2009;

A Religiosa Portuguesa, 2009;

La Sapienza, 2014;

Faire la Parole; 2015;

Le Fils de Joseph, 2016;

En Attendant les Barbares, 2017;

Preso Egon Denaren Gogoa, 2018;

Como Fernando Pessoa Salvou Portugal, 2018.

Sem data[4]- **Programa Arthur Jafa (anexo b) v))**

> *"Ao propor um cinema que não se define apenas pela oposição aos valores e códigos da indústria americana - que ultrapassa, portanto, o confronto binário com Hollywood - e que reage às clássicas definições de cinema negro - ou seja, à classificação limitada e limitadora do cinema negro como um cinema que lida com personagens negras -, este grupo de cineastas coloca um ampla gama de questões estéticas acerca da implementação de um cinema especificamente afro-americano."* (António Preto, "Arthur Jafa: A matéria Escura do Ser Negro", *Uma série de prestações absolutamente improváveis, porém extraordinárias*, Serralves, 2020 p. 32 e 33).

Como referido anteriormente, todo o programa museológico e as consequentes atividades paralelas à passagem de Arthur Jafa por Serralves exigiram um profundo envolvimento de várias equipas e áreas de trabalho, que se concentraram, desde a curadoria até ao serviço educativo, em fundamentar e tecer uma forte conexão conceptual à volta do trabalho deste artista.

Dito isto, não será difícil conceber que o próprio ciclo de cinema dedicado ao trabalho de Arthur Jafa transformou-se, na sua natureza, num programa extenso e profundo, vasto, que exigiu uma subdivisão dos seus ciclos, resultando num programa de 5 partes. Este foi um programa estreitamente concebido em parceria com o próprio Jafa, ele, como sabemos, artista, realizador e director de fotografia proveniente da tradição fílmica da escola de Cinema da U.C.L.A. dos anos 80.

Um dos descobrimentos mais interessante ao longo do processo de feitura deste ciclo, foi, exactamente, e mediante os contributos ou conceitos-chave reflectidos por Jafa, poder

[4] A data prevista para o ciclo em torno de Arthur Jafa (a começar em Março de 2020) teve que ser cancelada devido à Covid-19. A CCMO espera ainda fazer uma versão mais curta deste programa, no entanto a decorrer entre Setembro e Outubro de 2020.

superar o desafio de desenhar um alinhamento de filmes que melhor expressasse algumas das questões mais profundas em torno do seu trabalho artístico: as questões da influência da narrativa negra, de produção e do desenvolvimento criativo no cerne da indústria cinematográfica afro-americana. Como resultado, edificou-se uma programação, que, em sintonia com o mantra de Jafa, permitisse "pegar em coisas e reposicioná-las numa espécie de proximidade afetiva umas com as outras" (JAFA em entrevista com Hans Ulrich Obrist, Catálogo *Uma série de prestações absolutamente improváveis, porém extraordinárias*, p. 237); que permitisse, pelo alinhamento de filmes, elevar e potenciar um espaço emancipatório onde se pudesse revelar, exatamente, uma certa vibração das manifestações culturais negras no próprio cinema, com efeito, não só a partir do cinema americano.

O arranque deste ciclo estava previsto para Março de 2020, o que coincidiu com o decretar do estado nacional de pandemia causado pela Covid-19. Foi com especial pesar que se viu este ciclo adiado sendo que, à data da escrita deste relatório, ainda não se definiram exactamente as alterações que este programa irá sofrer, quer na escolha das suas datas de exibição definitivas quer na manutenção de todo o alinhamento previsto. No entanto, já com todo o trabalho de pré-produção desenvolvido, dou aqui nota do plano inicial previsto e deste encontro tão auspicioso para pensar a negritude no Cinema.

Eis os 5 ciclos dentro do Programa *The Dark Matter of Black Cinema* e os seus filmes:

Primeira parte: Feito na América / Fazendo a América

Body and Soul de Oscar Micheaux, 1925;

Four Women de Julie Dash, 1975;

Scorpio Rising de Kenneth Anger, 1963;

Handsworth Songs de John Akomfrah, 1986;

Daughters of the Dust de Julie Dash, 1977;

Bush Mama de Haile Gerima, 1975;

Diary of an African Nun de Julie Dash, 1977;

Sweet Sweetback's Baadasssss Song de Melvin Van Peebles, 1971;

It Seems to Hang On de Kevin Jerome Everson, 2015;

Killer of Sheep de Charles Burnett, 1978;

Segunda parte: A Frequência da Expressividade Negra

I & I: An African Allegory de Ben Caldwell, 1979;

La Jetée de Chris Marker, 1962;

Urban Rashomon de Khalik Allah, 2013;

Passing Through de Larry Clark, 1977;

A Good Day to be Black and Sexy de Dennis Dortch, 2008;

Chasing the Moon de Dawn Suggs, 1991;

The Cry of Jazz de Edward Bland, 1959;

Seven Songs for Malcom X de John Akomfrah, 1993;

Terceira parte: Afrofuturismo, Diáspora e Colonização

2001: Odisseia no Espaço de Stanley Kubrick, 1968;

Alien de Ridley Scott, 1979;

Afronauts de Frances Bodomo, 2014;

Canja & Hess de Bill Gunn, 1973

Quarta parte: Imaginar o Negro, Mecânicas da Empatia

Moi, Un Noir de Jean Rouch, 1958

Rouch In Reverse de Manthia Diawara, 1995;

Univitellin de Terence Nance, 2016;

Nothing But A Man de Michael Roemer, 1965;

Appunti Per Un'orestiade Africana de Pier Paolo Pasolini, 1970;

Until The Quiet Comes de Khalil Joseph, 2013;

Menace II Society de Hughes Brothers, 1993;

Sauve Qui Peut (La Vie) de Jean-Luc Godard, 1980

Quinta parte: Arthur Jafa, Retrospectiva.

Slowly, This, 1995;

Deashotten 1.0, (com Malik Sayeed), 2007;

Dreams Are Colder Than Death, 2013;

Adrian Younge: New Soul Rebel, (com Malik Sayeed), 2015;

Cassowary: Mechanics Of Empathy, 2016;

*Jay Z 4:44, (*com Elissa Blount-moorhead, Malik Sayeed), 2017;

Akingdoncomethas, 2018;

Beginnings, 2019;

Vários domingos - **Domingos na Casa do Cinema (anexo b) vi))**

Para terminar a descrição dos ciclos de cinema, resta abordar o mais constante dos ciclos: Os Domingos na Casa do Cinema. Esta é uma rubrica constante à programação da CCMO que, entre a passagem de outros ciclos, ou a constante homenagem a Manoel de Oliveira ou a disrupção de atividades paralelas, vai absorvendo e recriando a história da programação cinematográfica da CCMO. Este é uma programação regular que incorpora já a rotina dos espectadores de Cinema da cidade do Porto. Pela sua constância semanal e pelo horário fixo (embora exista horário de inverno- às 17h, e horário de verão- às 18h) este programa é especialmente acarinhado pelo público mais fiel e que se define como altamente cinéfilo e permeável a várias propostas artísticas. É aqui um espaço onde a curadoria da CCMO pode exaltar e extremar as suas visões, pode regressar ao cinema clássico ou provocar um encontro puramente surpreendente com o público. Ao mesmo tempo, a acompanhar esta sessão, existe sempre uma pessoa convidada a fazer a apresentação do filme pelo que, entre a direção de programação, a assistência da programação ou um convidado especial, o filme é sempre introduzido e contextualizado por alguém especializado e preparado para efeito. Esta é uma forma de re-familiarizar a relação da sessão de cinema com a globalidade da sua programação numa visão histórica, cinematográfica ou puramente artística.

Os títulos de filmes que se encaixam nesta programação não são possíveis de listar, pois são infindáveis. Não obstante, no anexo b) vi) constam 4 exemplos de filmes que integraram esta programação.

Dizem, pois, respeito, aos filmes que foram programados individualmente ou em sintonia com outros filmes na mesma sessão:

A Maçã de Samira Makhmalbaf, 1998;

House By the River de Fritz Lang, 1950;

Essai D'Ouverture de Luc Moullet, 1988 e *Masculin Féminin* de Jean Luc Godard, 1966;

Tarefas e competências desenvolvidas:

Aprofundamento de conhecimentos sobre a história do Cinema: português e internacional;

Aprofundamento de conhecimentos especializados sobre a obra e realizadores em retrospectiva e de maior importância internacional;

Acompanhamento das directivas da curadoria e da selecção de filmes;

Acompanhamento das estratégias de desenho curatorial em Cinema;

Print traffic (ou seja, descoberta dos legais depositários dos direitos de exibição de um filme, requisição e negociação de *fees* para a exibição de filmes)- diálogo com várias entidades: autores, produtoras, distribuidoras, cinematecas, escolas e universidades, ou outras instituições;

Follow up com depositários dos direitos de exibição de filmes;

Aprendizagem sobre o ciclo de requisição de um filme, desde a sua seleção até à devolução da cópia do filme (nas suas várias tipologias, desde as analógicas às variadas formas de cópias digitais);

Leitura e desenvolvimento de orçamentos de produção para a Programação;

Aprendizagem sobre a economia de uma programação, na sua optimização de recursos em prol de uma proposta artística;

Envolvimento contínuo no estudo sobre as possibilidades de cada ciclo de Cinema, observação de filmes e da potência da conjugação de filmes;

Aprendizagem sobre a gestão interna de Serralves quer na requisição de espaços (auditório da CCMO ou auditório do Museu de Serralves) para eventos, quer para a organização das equipas de trabalho para a realização de um Ciclo de Cinema (projecionista, legendagem, frente sala, etc.)

Considerações individuais:

Nota para um crescendo na desenvoltura profissional no que se refere à minha participação e envolvimento nas tarefas em prol da composição dos ciclos de cinema. Se por um lado, quanto à concepção curatorial, me posicionei numa privilegiada posição de observação e aprendizagem, por, outro, em tarefas do foro da produção dos ciclos de cinema, pude

experienciar e realizar individualmente os processos desde a descoberta de um filme até efetivação do *booking* do mesmo;

Para além do referenciado, e que, um pouco ao longo deste relatório, ponto a ponto, se vai demonstrando, é que o envolvimento nesta atividade em específico serviu como nervura central que se expandiu, progressivamente, para a aprendizagem constante em outras áreas-satélite à programação de cinema e que dizem respeito a tantas outras atividades como a comunicação, serviço educativo, programação paralela, etc., onde tantas outras competências foram desenvolvidas;

2.2.2. Atividades complementares (palestras, masterclasses, inaugurações e visitas guiadas)

Consideraremos por um segundo que as exposições apresentadas na CCMO funcionam como palco ou espaço principal auto-centralizador das atividades paralelas propostas, num âmbito mais geral, pela Casa do Cinema. A tendência para tecer este pensamento prende-se com a normal imobilidade das exposições e pela sua expressividade no tempo. No entanto, a sua imobilidade é apenas física o que faz da exposição, em si, uma atividade metaforicamente e intrinsecamente móvel, impulsionadora, ao mesmo tempo matriz mas também rizomática para com o todo do Plano de Programação. Esse potencial funciona como um enorme catalisador de públicos, de agendas e de atividades complementares que, em olhar último, propõem um momento de gestação de conhecimento e, por excelência, serve como ignição para a extrapolação da exposição para além do espaço expositivo.

Abrindo diálogos, perspectivas e linguagens, a par dos Ciclos de Cinema descritos no ponto anterior, as exposições distribuem-se entre outros cenários reflectivos, digamos, anunciadores, reveladores e questionadores. São alguns exemplos destas atividades as inaugurações; palestras, masterclasses e conversas; ou ainda as visitas guiadas.

Imagem 9. Conversa A Serie of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions , ©Fundação de Serralves

Ao longo do estágio pude fazer parte destes vários momentos, quer na sua organização, colaborando com os agentes da Fundação de Serralves que trabalham em sincronia com a CCMO, mas, acima de tudo, e certamente de forma privilegiada, pude transitar para o papel de espectadora, absorvendo e ampliando a percepção artística e crítica do trabalho museológico patente. Essa mais-valia revelou-se num elemento definidor do estágio. Para além da proposta diária do desenvolvimento laboral que o estágio promoveu na sua rotina, ele reconfigurou-se a partir de uma série de outros momentos onde foi possível estabelecer uma forte pulsão pelas temáticas apresentadas, multiplicando o conhecimento circundante às questões patentes e, sem dúvida, aprimorando pontos de vista, pensamentos críticos e reflexões teórico-práticas no cerne do encontro entre a Arte, o Cinema, e o espaço museológico.

Entre a listagem que se segue, de forma cronológica, deixo nota sobre alguns dos eventos mais importantes nos quais pude colaborar e/ou assistir:

4 de Outubro de 2019- Primeira sessão do ciclo de cinema Carta Branca a Álvaro Siza, com apresentação, pelo arquitecto, do filme *O Arquitecto e a Cidade Velha*, de Catarina Alves Costa;

25 de Novembro de 2019 - Abertura ao público e jantar de inauguração da exposição *A Imagem da Palavra* de Eugène Green;

27 de Novembro de 2019 - Conferência/Masterclass de Eugène Green, intitulada *O Cinematógrafo: Arte da Presença*;

12 de Janeiro de 2020 - Visita Guiada à exposição *A Imagem da Palavra* com Ricardo Vieira Lisboa, assistente de programação da CCMO;

19 de Fevereiro de 2020 - Conferência de Imprensa e visita de imprensa à exposição *A Series Of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, de Arthur Jafa;

20 de Fevereiro de 2020 - Abertura ao público e jantar de inauguração da exposição *A Series Of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, de Arthur Jafa;

21 de Fevereiro de 2020 - Conversa *A Series Of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, com Amira Gad, Arthur Jafa e António Preto;

Para além da lista apresentada tempo ainda para recordar que algumas atividades complementares previstas tiveram que ser canceladas ou adiadas. Em ambos os casos, eram atividades cuja programação foi acompanhada com expectativa embora a sua produção não tivesse contado diretamente com o meu envolvimento na sua produção. Falo, neste caso, do cancelamento da conferência de Mathias Lavin com o título *A Palavra no Cinema* a propósito da exposição de Eugène Green (previsto para dia 8 de Janeiro de 2020) e as atividades complementares em torno da exposição de Arthur Jafa (cancelados por causa da pandemia pela Covid-19), nomeadamente as programadas por outros departamentos artísticos de Serralves (concertos de música, performances, visitas guiadas, oficinas e workshops para famílias).

<u>Tarefas e competências desenvolvidas:</u>

Organização de eventos;

Trabalho em equipa;

Envio de convites e follow-up;

Gestão de *guest lists*;

Investigação, definição e comunicação com públicos-alvo (meio escolar, meio artístico, etc.);
Aprendizagem sobre a gestão interna de Serralves na requisição de espaços para eventos;
Aprendizagem sobre a articulação de equipas de trabalho (técnicos de luz, som, projecionista, legendagem, frente sala, tradução simultânea, etc.)

Considerações individuais:

A importâncias das atividades paralelas é fulcral para a configuração do museu no seio da sua comunidade. É, porventura, o veículo que se expressa de uma maneira mais empírica e, por isso, o seu desenho e desenvolvimento deverão enfatizar a relação com o público;
Nestas atividades cabe o imenso retorno do público e essa força tem muita pertinência para a continuidade da análise e avaliação das propostas museológicas. São momentos-chave;
Interessante observar a complexidade da programação das atividades complementares- elas exigem coordenação de vários esforços e recursos. Exigem também, uma visão estratégica e coordenada para que a sua cadência tenha impacto positivo nas audiências;
Especial atividade em que se estuda a complexidade de uma organização museológica, pelos diferentes departamentos que envolve e pela necessidade de uma estreita colaboração entre as diferentes direções (direção do museu, direção da CCMO, direção do Serviço Educativo, direção de Comunicação, direção das Edições, etc.) da Fundação de Serralves;

2.3. Comunicação: Desenvolvimento de conteúdos textuais e Edição de catálogos

> *"A comunicação museológica é um valioso instrumento de reforço da imagem de uma instituição, impulsionando a opinião pública, criando uma comunidade e aumentando a assiduidade: assim, como consequência dos fins de marketing e comunicação, esta forma de comunicação passa pelo domínio do discurso promocional, que se caracteriza pela sua intenção persuasiva" (LAZZERETTI, 2016, p. 23 e 24)*

Assumindo que a comunicação é também, nos dias de hoje, um dos espaços sociais do trabalho do museu, é, com efeito, necessário endossar o seu papel e a sua importância na

manutenção das pontes de legibilidade entre o público e o conteúdo museológico. Numa instituição como a Fundação de Serralves, que, justamente, acaba de ativar um novo pólo artístico dedicado ao Cinema, a sua força constitutiva ter-se-á, claramente, que apoiar nos conteúdos formais existentes, tornando-os informativos, instrutivos, fluídos, acessíveis; e constantemente englobados no plano de comunicação regular da Fundação.

Nesta nova porta de diálogo e entendimento entre o espectador e o museu, entre o público e a entidade curadora, entre a audiência e o cinema, alojam-se uma série de artefactos e meios que são criados a um ritmo proporcional à atividade expositiva e que se tornam o garante de um encontro frutífero para o habitat cultural. Na verdade, o que aqui fica implícito é que a comunicação da atividade do museu ter-se-á que revestir de inúmeras formas, fazendo uso de diferentes *media*, de maneira a que, a larga escala, seja um contributo global na construção de uma força artística contextualizada na sua contemporaneidade: válida para o artista e para as comunidades que serve. Desta forma, não só são importantes os diferentes meios de comunicação disponíveis no Museu, como: assessoria de imprensa, outdoors, banners, bandeirolas, agendas, folhas de sala, livros, catálogos, *newsletters*, vídeos, fotografias, cartazes, *booklets*, *flyers*, *website*, redes sociais, televisão, entre outros; mas também a cadência da devolução destes materiais que comunicam e que vinculam o espectador de forma sustentada.

Na relação com o departamento de Comunicação da Fundação de Serralves, e pese aqui, muito embora, que este último é o responsável pela aparência formal da comunicação da instituição- o que serve como garantia de uma certa uniformização quer estética quer linguística; a verdade é que a CCMO tem para si, de forma independente, a legitimidade e a responsabilidade de produzir os seus conteúdos e de exercer a combinação directa entre a equação do conteúdo artístico a comunicar e a quantidade de materiais a disponibilizar entre o público.

Neste esforço, e durante o estágio, tive a oportunidade de participar nos diferentes momentos que esta atividade, contínua, exigiu, sendo que as minhas tarefas se estenderam entre as diferentes etapas de gestão de conteúdos, como: a criação, supervisão, revisão, tradução e correção (conf. Anexos b)). Dedicarei, por isso, neste ponto do relatório, uma

descrição do trabalho desenvolvido no âmbito dos meios de comunicação impressos ou textuais separando-os dos meios de comunicação audiovisuais (vídeo)[5].

Conteúdos de texto:

Dentro deste sector de conteúdos importa ressalvar que estes se podem enquadrar entre duas tipologias: aqueles que fazem parte dos meios de comunicação comuns a toda a Fundação de Serralves e aqueles que são produzidos exclusivamente e individualmente para funcionarem, por si, como meios de apoio de comunicação da atividade própria da CCMO. No primeiro conjunto de conteúdos inserem-se dispositivos como: agendas, newsletter, cartazes, mupis, outdoors, inserções de imprensa, website, etc. No segundo conjunto, falando de materiais de comunicação exclusivos da CCMO, onde encontramos exemplo nas folhas de sala, roteiros de exposições, *flyers*, *booklets* dos ciclos de cinema, catálogos/edição de livros, entre outros.

Se, no primeiro grupo, a CCMO contribui com conteúdos mais sintéticos e estruturais, e que se distinguem pela promoção dos eventos em si, anunciando as suas datas, logística e conteúdos artísticos sumarizados; por outro lado, o segundo grupo de conteúdos vai de encontro ao cerne da programação proposta, fazendo ponto profundo entre as atividades e o pensamento artístico englobante e sintomático de toda a sua atividade.

Dentro da equipa da CCMO, no tratamento destes conteúdos, foi desenvolvida uma metodologia escalonada de revisão de textos por todos os membros da equipa, em geral, de forma a que os mesmo garantissem um patamar de qualidade e assertividade contínua. De um modo geral, depois de escritos e revistos, os conteúdos são enviados para o departamento de design da Fundação que, posteriormente, os devolve, à equipa da CCMO, para última revisão e aprovação, já devidamente paginados. Posteriormente, os meios produzidos são massivamente distribuídos pelo museu e pela cidade, de forma a estarem sempre disponíveis ao público durante o tempo de vigência de uma determinada atividade.

[5] A separação desta tipologia de meios justifica-se pelo facto de que a explanação sobre a produção de conteúdos audiovisuais, no caso, o *media* vídeo, resultou num exercício consideravelmente extenso, merecendo um destaque dentro da estrutura deste documento, integrando o ponto 2.4 deste relatório que é apenas relativo à especificação da tarefa de Edição de vídeo.

Imagem 10. Alguns exemplos de catálogos, agendas, booklets e folhas de sala produzidos pela CCMO.

Ainda neste ponto, faz sentido ressalvar o trabalho da Assessoria de Imprensa, que é um departamento funcionalmente abrangente a todas as atividades de Serralves, pelo que se destaca pela sua contínua influência entre o meio jornalístico. Trabalhando a visibilidade das atividades da CCMO, são realizadas reuniões específicas entre estas duas equipas de trabalho, de forma a calendarizar e priorizar os destaques da actividade programática garantido a cobertura jornalística e os enfoque nos artistas expostos. Neste trabalho colaborativo entre e CCMO e o departamento de Assessoria de Imprensa, para além da revisão de conteúdos como *press releases* e *press kits*, importa referir o trabalho conjunto e concertado para a realização e produção de conferências de imprensa, entrevistas com os artistas outros intervenientes importantes, visitas guiadas para a imprensa, entre outros.

Quanto ao segundo grupo de conteúdos (os de maior minúcia artística), e relatando as estratégias desenvolvidas pela CCMO, fará sentido dedicar alguma atenção, mais

especificamente aos elementos: folhetos ou *booklets* de exposição, folhas de sala para cada sessão de cinema e ainda os catálogos desenvolvidos.

Relatando sobre estes, e reunindo-os numa categoria, de maior profundidade conceptual para com o conteúdo artístico discursivo (seja uma exposição, um artista, um filme), eles envolvem um trabalho profundo de investigação que em muito a prática académica recorda ou deve. Estes são, efectivamente, documentos que constituem um leque de perspectivas sobre o trabalho de um artista e funcionam como pistas, ou propostas, para o desenvolvimento do pensamento crítico e analítico do espectador. Na base da sua elaboração está implícita a investigação e a pesquisa, a formulação de conhecimento e a explanação entre as temáticas caras ao artista. Este nível de envolvência obtém-se pela confrontação de diferentes livros e autores, entrevistas, textos de críticos, ou ainda contribuições pertinentes de outras áreas de estudo circundantes ao cinema, como a filosofia, literatura, fotografia, arquitectura, entre muitas outras.

Esse é o exercício, por exemplo, na realização dos roteiros e mapas da exposição, folhas de sala das sessões de cinema ou *booklets* dos programas de cinema mais extensos. Em comum, as suas propostas textuais podem variar entre:

1- apresentação de sinopses (conf. Anexo b) iv) Retrospectiva Eugène Green);

2- a escrita de textos originais da equipa de programação[6] (por exemplo, Eugène Green escreveu um pequeno texto para cada filme presente na sua Carta Branca- conf. Anexo b) iii) Carta Branca a Eugène Green);

3- a tradução de entrevistas realizadas aos intervenientes na feitura do filme como realizadores, actores, directores de fotografia, etc. (conf. Anexo b) v) Programa Arthur Jafa onde se coloca o excerto da entrevista que Jafa concedeu a Apsara Diquinzio e Kate Mackay em 2018) ;

[6] Gostaria de dar nota do excelente trabalho que envolveu a feitura da folha da exposição *Love is The Message, the Message is Death*, de Arthur Jafa, cuja virtude artística dos 7 minutos de filme implica a leitura crítica da sequenciação de uma multitude de imagens com significados e contextos específicos onde se reflecte sobre a cultura afro-americana e onde constam imagens de um espectro alargado e que podem provir de excertos de filmes clássicos ou de meras publicações de vídeos nas redes sociais como o Facebook, Instagram ou YouTube. Ao pensar e compor a folha que acompanha esta exposição, fomos internamente desafiados a identificar e contextualizar exactamente cada imagem que aparece no vídeo, identificando pessoas, nomes, locais, agentes envolvidos, pessoas anónimas, etc. (conf. Anexo b) vii)-Roteiro da exposição *Love is The Message, the Message is Death* de Arthur Jafa). Foi um trabalho extensíssimo na sua vertente de pesquisa e por isso, muito recompensador mediante o resultado final.

4- a reutilização de uma crítica já antes publicada por outros profissionais e críticos de cinema (conf. Anexo b) iv) Retrospectiva Eugène Green, onde é utilizado um excerto do texto de Richard Brody publicado na revista *The New Yorker*, de 13 de janeiro de 2017 a propósito do filme *Le Fils de Joseph*).

Por último, um olhar sobre os catálogos editados pela Fundação de Serralves. Os catálogos, como sabemos, são o espelho do que decorre no espaço expositivo e no que nele está exposto, permitindo uma aproximação e acompanhamento mais extensos do público à obra. Para além das propriedades organizativas de um catálogo, ele serve para acompanhar o visitante, orientando e sugerindo leituras a partir do ponto inicial e concreto proveniente do exercício da curadoria.

No seu desenvolvimento, para além dos conteúdos textuais, importa dar atenção à sua forma de organização, à distribuição das informações e à pertinência dos elementos não verbais: como as imagens, ilustrações, fotogramas, a cor, o desenho gráfico, tipografia, o tipo de papel e o tipo de livro no qual resultará. Na sua feitura, e sendo este, provavelmente, o contributo mais "académico" para a contextualização da exposição ou do trabalho do artista, o catálogo é também um compêndio onde, para além de se enumerarem os trabalhos de uma determinada área artística, também são reunidos os autores especializados que são convidados a escrever sobre o tema. As suas considerações, sendo elas altamente singulares ou capazes de trazer renovadas perspectivas sobre o trabalho artístico de algum autor fazem do catálogo um elemento riquíssimo para a pedagogia da cultura; um elemento histórico e, muitas vezes, completamente desbloqueador para o pensamento artístico, que, a propósito de determinada exposição, se pode tornar um elemento único a nível nacional ou até internacional.

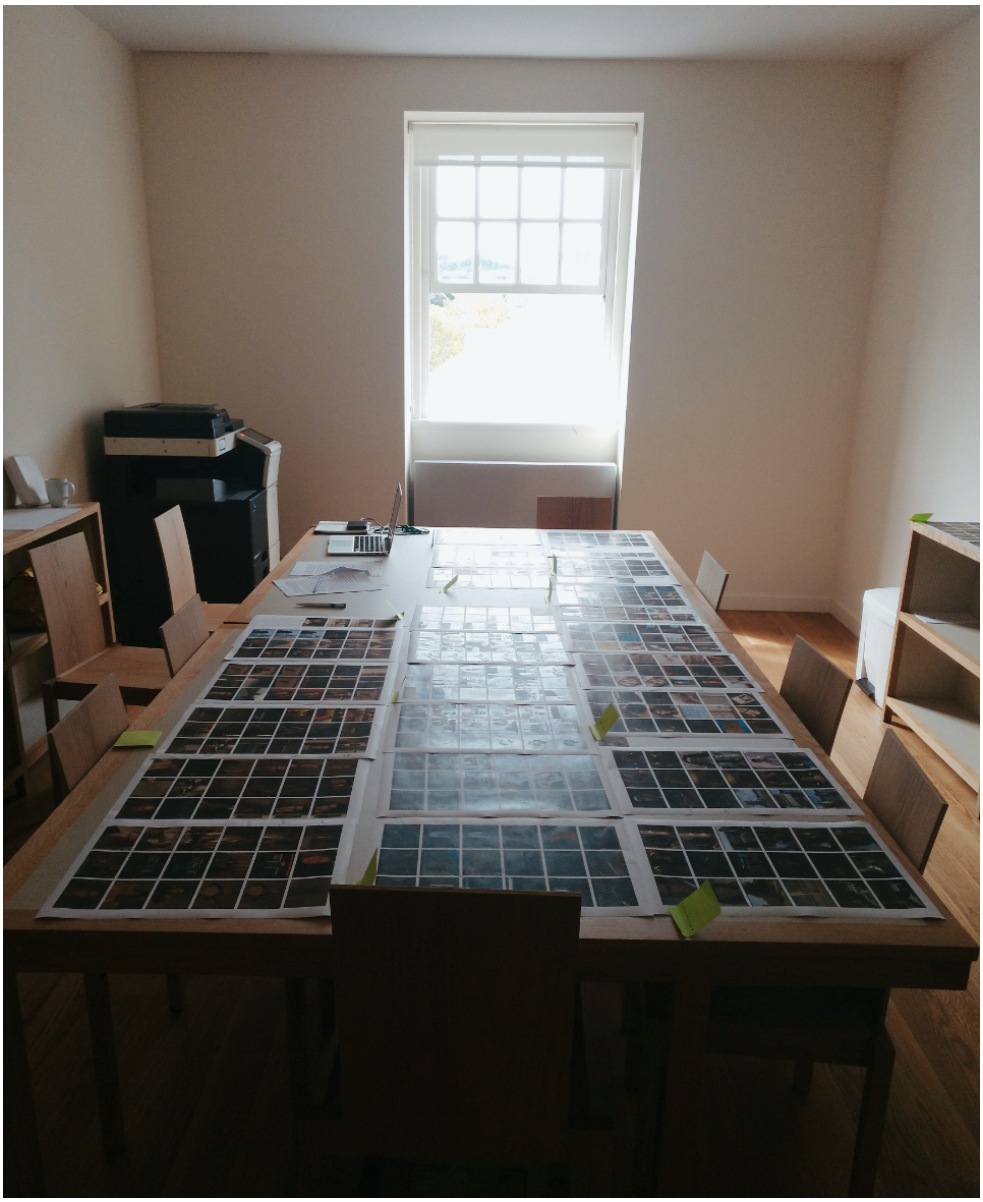


Imagem 11. Desenvolvimento do catálogo *A Imagem da Palavra* de Euguène Green

<u>Tarefas e competências desenvolvidas:</u>

Pesquisa bibliográfica e reunião de livros de trabalho

Revisão e tradução de conteúdos;

Transcrição e revisão de entrevistas;

Arte-finalização de imagens para catálogo por via de extração de fotogramas de filmes;

Apoio na metodologia de selecção de imagens;

Organização e envio de conteúdos para as equipas de design (internas e *outsourcing*);

Estreita colaboração com a coordenação editorial: participação em reuniões de discussão e *follow-up* em prol das decisões avançadas;
Acompanhamento de reuniões com autores convidados a escrever textos originais;
Aprendizagem sobre design gráfico e as questões resultantes entre o diálogo entre texto, tipografia, imagem, paginação Vs conteúdos, orçamento e prazos.

Considerações individuais:

Percepção profunda sobre os mecanismos diários para a produção de conteúdos. Estes, de importante papel na vida do Museu e da CCMO, são espelho de um empenho e compromisso curatoriais;
A percepção dos tempos e ciclos de gestação de conteúdos, no mecanismo mais alargado da produção de Serralves, fez-me alertar para a necessidade de coordenação e sincronização do trabalho cooperativo entre vários departamentos e várias pessoas;
Neste caso, e pensando numa vertente mais relacionada com a teoria crítica, a aprendizagem na área da Comunicação e o exercício de reflexão sobre tanta quantidade de conteúdos artísticos, revelou-se como uma oportunidade e privilégio, no sentido educacional pessoal;

2.4. Edição de vídeo

Uma das tarefas quase diárias deste estágio e cuja aplicabilidade não estava propriamente prevista no seu plano inicial foi a possibilidade de desenvolver uma inúmera quantidade de material de vídeo com diferentes propósitos. O desenvolvimento de material de vídeo surgiu por entendermos que havia a real necessidade de realizar estas peças audiovisuais, o que se conjugava com o potencial técnico de minha parte para o desenvolvimento efectivo destes conteúdos (domínio dos programas de edição e sentido comunicacional necessário).

Criaram-se então os clipes de vídeo promocionais- que surgiam numa ordem mecanicamente estabelecida a par da rotina moldada à programação da CCMO, e que se tornaram, acima de tudo, uma mais-valia para a promoção dos filmes a serem exibidos no auditório da Casa do Cinema. Paralelamente, e também a ser descrito no ponto 2.4.2 deste relatório, foi realizado um trabalho mais profundo na composição audiovisual de uma peça

a constar na exposição permanente dedicada à vida e obra de Manoel de Oliveira: o *screensaver* a ser instalado no sistema expositivo das 5 telas.

2.4.1. Clipes de vídeo para comunicação

Como referido anteriormente, a programação da Casa do Cinema é também caracterizada pela selecção de filmes que compõem o espectro artístico deste espaço e que, lado a lado, equacionam a globalidade de atividades desenvolvidas em prol da promoção e exibição cinematográfica.

Neste sentido, o ênfase a dar à calendarização e programação de filmes seria sempre fundamental para fortalecer os alicerces programáticos da CCMO, contribuindo, acima de tudo, para apelar ao desenvolvimento de uma mancha de público constante deste espaço artístico.

O desenvolvimento destes clipes obedeceu a uma série de regras técnicas e artísticas, tanto quanto se alinhou à linguagem formal e visual da Fundação de Serralves. Essencialmente, através destes clipes, pretendia-se, antes de mais, criar um convite ao público da sala de cinema.

Depois de aprovados pela direção da CCMO, os clipes de vídeo produzidos ao longo deste estágio foram publicados em diversas plataformas oficiais dos meios de comunicação da Fundação de Serralves como: website, facebook, instagram, newsletters, documentos de assessoria de imprensa, etc.

O seu desenvolvimento era pensado mediante a organização programática pelos que se criaram clipes de vídeo individuais correspondentes aos filmes a serem exibidos e que eram publicados a tempo de criarem efeito alerta para o que se estava a realizar na CCMO. Estes filmes podiam caber no layout da programação denominada "Domingos na Casa do Cinema" ou, por outro lado, podiam existir clipes específicos e mais abrangentes de ciclos de cinema exclusivos a alguma temática ou exposição a decorrer (ciclos Álvaro Siza Vieira, Eugène Green, Arthur Jafa, etc.)

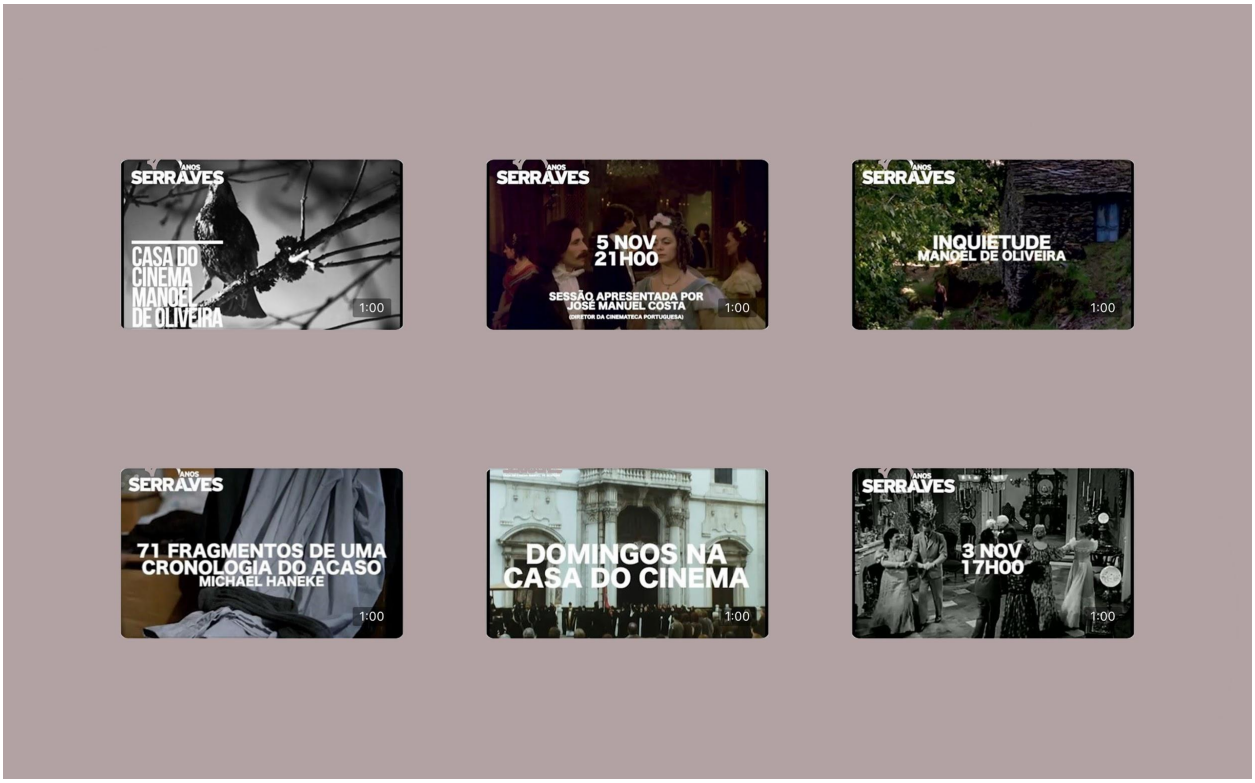


Imagem 12. Thumbnails de alguns clipes de vídeo realizados e publicados em meios digitais

<u>Tarefas e competências desenvolvidas:</u>

Desenvolvimento de competência de edição de vídeo;

Desenvolvimento de competências de design visual;

Auto-responsabilização pela criação, aprovação junto da direção da CCMO e posterior envio dos clipes para o departamento de comunicação da Fundação de Serralves;

<u>Considerações individuais:</u>

A realização destes clipes foi uma atividade constante ao longo do estágio e permitiu o desenvolvimento de sentido de ritmo e timings que acompanhavam o próprio ritmo da programação da CCMO;

Esse sentido de responsabilização e a cadência de volume de trabalho constante contribuíram para a percepção do tempo disponível para tal trabalho, tornando muito eficaz, por outro lado, a organização do tempo para a realização das demais tarefas mais avulsas que o estágio ia reunindo;

2.4.2. *Screensaver* para a instalação de 5 ecrãs da exposição permanente

Com o intuito de criar uma montagem definitiva para a instalação dos 5 ecrãs e que apele à interação do visitante da CCMO com o menu preestabelecido (onde, dentro das suas possibilidades, já figuram opções de visionamento de excertos e composições inéditas dos filmes *Non ou a Vã Glória de Mandar*, *Vale Abrãao* e *Aniki Bóbó*) foi pensada a criação de uma peça audiovisual com uma montagem não linear que servisse como um género de *screensaver* e que incitasse a interação pretendida por parte do visitante.

Contextualização: desta feita, ao chegar à sala do piso superior da exposição permanente da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, é pretendido que esta montagem corra parecendo um *screensaver*: ou seja, por defeito, correrá em loop sendo uma composição realizada para os 5 ecrãs e que incite à interação com o público para que este se dirija ao totem e aí perceba o menu de opções.

As diretivas dadas pela direção da CCMO implicaram uma recolha extensiva, exclusivamente, de planos de personagens Oliveirianas que estivessem a olhar directamente para a câmara, com o olhar para cima, frontal e/ou esquerda. Desta forma, o objetivo era criar uma paisagem suspensa de olhares em que o espectador (o público que deambula entre a exposição) se sinta, ele próprio, observado e questionado: colocado em causa para posteriormente tomar uma ação com o meio expositivo. Ou seja, ao pousarem os olhares dos personagens de Manoel de Oliveira sobre o público que circula na sala da exposição permanente, o que estes olhares pedirão é uma tomada de atitude, um confronto que sugira a interactividade e o desenvolvimento da continuidade da apresentação dos conteúdos já constantes na instalação das 5 telas.

Com uma estética reveladora de um *tableau vivant*, esta composição audiovisual funciona, conceptualmente, como um jogo de olhares que ora olham, ora se deixam ver pela expressividade facial. Essa tez facial é aqui a chave para o movimento da curiosidade, do gesto, da continuidade do laço que se estabelece entre a peça audiovisual e o espectador. Em tudo a montagem deste screensaver teve em consideração um ritmo próprio, uma composição de alteridade que se reconfigura e se mistura com o olhar do público: verdadeiramente, incitando-o e provocando-o a questionar qual o passo seguinte.

Imagem 13. Pré-visualização através de captura de imagem do programa de edição de vídeo utilizado na montagem.

Tarefas e competências desenvolvidas:

Aprofundamento de conhecimentos sobre edição de vídeo;

Aprofundamento extensivo de conhecimentos sobre a filmografia de Manoel de Oliveira;

Observação, investigação e recolha de milhares de excertos diretamente do material fílmico de Manoel de Oliveira;

Montagem e composição desses excertos com vista à criação de um ambiente cénico entre os 5 ecrãs- aprendizagem sobre o aproveitamento dos excertos selecionados e melhor combinação de imagens e ritmos de sincronização para incitar o apelo lançado, ou seja, incitar à interatividade do público da exposição;

Considerações individuais:

A possibilidade de lapidar praticamente todos os filmes da obra de Manoel de Oliveira abriu e permitiu uma larga desenvoltura no reconhecimento e observação fílmica da obra deste realizador máximo do cinema mundial- o desenrolar deste trabalho equipara-se a um exercício de quase meditação observacional que em muito contribui e despoletou uma certa sensibilidade específica para a concretização da peça audiovisual aplicada aos 5 ecrãs agora terminada;

Especial interesse também em poder dar forma a uma visão estratégica do Dr. António Preto que conceptualizou esta peça audiovisual e que foi acompanhando e dirigindo a montagem final de forma a que a sua tonalidade e propósito se cumprissem;

3. Conclusão

O relatório que agora se fecha teve a principal função de transcrever, dentro da melhor estrutura possível, as atividades inerentes ao estágio que tive oportunidade de realizar na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, na Fundação de Serralves.

Por isso mesmo, é um documento que sintetizou e se reuniu através das ferramentas mais coerentes de uma linguagem descritiva para dar lugar a uma ideia clara da cadência e propósitos artísticos experienciados. Para tal, dentro da multifacetada experiência em que o estágio consistiu, este documento também servirá agora como observatório e laboratório de investigação, ao mesmo tempo que reverbera a sinalização de um sentido de realização individual e a confiança para um plano de longevidade profissional nas áreas desenvolvidas: a museologia, a curadoria e a programação, a produção cultural e a comunicação. Com ele se fecha um capítulo profissional que, sem dúvida, já deu frutos muito positivos na esfera académica e profissional.

Como referido, as ações desenvolvidas focaram as vertentes da museologia, a curadoria, a programação e a produção artística, bem como a comunicação e o tratamento de arquivo. Através destes propósitos muitas competências foram desenvolvidas e adquiridas, das quais destaco a capacidade e o gosto pelo trabalho de investigação, o trabalho em equipa, a percepção de planos de comunicação, o trabalho sobre o pensamento da imagem e mais a imagem em movimento, a gestão de meios e recursos, o pensamento metodológico na dinâmica de um museu, a criatividade para a resolução de problemas e o compromisso para com um projecto, neste caso, cinematográfico.

Pensando desde o lugar do Cinema, e, em tom mais exploratório, foi ainda possível identificar uma diversidade de situações artísticas e expositivas onde a Arte se recontextualiza e transforma-se na sua acepção artística fazendo relacionar-se, pelo seu contexto híbrido, com inúmeras fontes de conhecimento que dialogam com o Cinema, sejam: pintura, escultura, música, vídeo, performance, literatura, ou outras. É nesta mediação de diferentes *media* em relação com a obra cinematográfica que se reposiciona o conceito do objeto museal e institucional, num pressuposto, à vez, novo e instável, exploratório e comunicante, aberto e também hiperconectado, que, no caso, resulta numa aposta numa atividade curatorial cada vez mais reflexiva. Para essa reflexividade e nas palavras de Robert

Storr, um projecto curatorial ou expositivo deverá "ser uma interpretação inteligentemente concebida e escrupulosamente realizada das obras selecionadas, uma forma que reconheça, pela sua organização e instalação que o material em exibição - para não mencionar os elementos que poderiam ter sido incluídos mas não foram - pode ser visto a partir de uma variedade de perspectivas, e que isso acontecerá, mais cedo ou mais tarde, para o benefício de outros possíveis entendimentos da arte em questão ". (Storr, 2006, p.14). É neste sentido que um espaço multidisciplinar como a CCMO permite a confluência artística e o entorno crítico, mediando o trabalho artístico, garantindo a sua qualidade de apresentação e fazendo questionar o público com o qual a obra interage. Neste trabalho da instituição, entre artistas, técnicos e espectadores, o acto de programar é como uma porta para o pensamento, ainda para mais, nos dias de hoje, quando o espectador é convidado a mover-se por entre diferentes investidas sensoriais (às vezes demasiadas). A hibridização também da exibição cinematográfica (nas suas diferentes correntes e desenvolvimentos tecnológicos), não só se faz observar pela proliferação de linguagens e formas audiovisuais, como permite a transformação dos espaços expositivos, caracterizando-os enquanto espaços alternativos e inovadores (tarefa que a CCMO sempre encabeçou a cada novo projecto). Nesse desafio, o espectador é, à luz da contemporaneidade, um elemento potencialmente deslocado, que, no contexto museal e cinematográfico, é agora um fazedor ativo de imagens apreendidas entre espaço e tempo, reconectando ativamente a sua apreensão e fruição artísticas. Essa postura, sem dúvida, a longo prazo, reconectar-se-á na sua postura cívica e cultural, influenciando não só a cidade onde vive, como a permeabilidade do sentido da ordem do simbólico nas construções do mundo que o envolve. Daqui se observa a riqueza deste estágio.

Referências Bibliográficas

Aumont, Jacques. (2009). *A Imagem* (Marcelo Félix, Trans.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Bazin, André. (2016). *O Realismo Impossível* (Mário Alves Coutinho, Trans. Autêntica Editora Ed.). Belo Horizonte.

Bosma, Peter Peter. (2015). *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. New York: Wallflower Press.

Costa, João Bénard da. (2007). O*s Filmes da Minha Vida, volume 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles. (2009). A imagem - Movimento. Cinema 1 (Sousa Dias, Trans.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles. (2006). A imagem - Tempo. Cinema 2 (Rafael Godinho, Trans.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea - *A Casa*; coord. António Preto. Porto: Fundação de Serralves, 2019. ISBN 978-972-739-369-5.

Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea e Serpentine Galleries - *Arthur Jafa: Uma Série de Prestações Absolutamente Improváveis, Porém Extraordinária*s; coord. Maria Ramos. Porto: Fundação de Serralves, 2020. ISBN 978-972-739-376-3.

Lazzeretti, Cecilia. (2016). *The Language of Museum Communication, A Diachronic Perspective*. London: Macmillan Publishers Ltd.

Storr, Robert. (2006). "*Show and Tell"*, in *What Makes a Great Exhibition?, edited* Marincola, P., & Initiative, Philadelphia Exhibitions. (2006). Philadelphia: Reaktion Books.

Rancière, Jacques. (2010). *O Espectador Emancipado* (José Miranda Justo, Trans.). Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, Jacques. (2012). *Os Intervalos do Cinema* (Luís Lima, Trans.). Lisboa: Orfeu Negro.

Anexos

a) Calendarização de programação da CCMO

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA
PLANIFICAÇÃO ATIVIDADES 2019/2020

			FERIADOS/DIAS COMEM/1os DOM	EXPOSIÇÕES	CINEMA		FILMES	CONFERÊNCIAS/CONVERSAS	VISITAS GUIADAS	OUTROS	MONTAGENS/ DESMONTAGENS
					PROGR. REGULAR	CICLOS					
OUTUBRO	1	T		MO - O ACERVO / MO - A CASA							
	2	Q									
	3	Q									
	4	S				CARTA BRANCA SIZA/18h, Auditório Museu	*O Arquiteto e a Cidade Velha*, Catarina Alves Costa				
	5	S	DIA DA REPÚBLICA				*A Dama de Chandor*, Catarina Mourão				
	6	D	1º DOMINGO				*Rear Window*, Alfred Hitchcock				
	7	S									
	8	T									
	9	Q									
	10	Q									
	11	S				CARTA BRANCA SIZA/18h, Auditório Museu	*The Apartment*, Billy Wilder				
	12	S					*Vale Abraão*, Manoel de Oliveira				
	13	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h				VG EXPO, com Nuno Grande, 12h		
	14	S		MO - A CASA							
	15	T									
	16	Q									
	17	Q									
	18	S									
	19	S									
	20	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	21	S									
	22	T						MO E O CINEMA PORTUGUÊS, com Jacques Lemière, CCMO, 18h30			
	23	Q									
	24	Q									
	25	S									
	26	S									
	27	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h				VG EXPO, com Regina Guimarães, 12h		
	28	S									
	29	T									
	30	Q									
	31	Q									
NOVEMBRO	1	S									
	2	S									
	3	D	1º DOMINGO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	4	S									DESMONTAGEM MO
	5	T	DIA MUNDIAL DO CINEMA								
	6	Q									
	7	Q									MONTAGEM EGREEN
	8	S									
	9	S				FDS DA ANIMAÇÃO, Auditório CCMO, 17h					
	10	D									
	11	S									MONTAGEM EGREEN
	12	T									
	13	Q									
	14	Q									
	15	S									
	16	S									
	17	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 17h		*Nuvens de Maio (Nuri Bilge Ceylan)*				
	18	S									MONTAGEM EGREEN
	19	T									
	20	Q									
	21	Q									
	22	S									
	23	S									
	24	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 17h		*Inquietude (Manoel de Oliveira)*				
	25	S								CONF IMPRENSA	
	26	T									
	27	Q								MASTERCLASS EUGÈNE GREEN	
	28	Q									
	29	S									
	30	S									
	1	D	RESTAURAÇÃO INDEPENDÊNCIA/ 1º DOMINGO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 17h		*Gertrud (Carl Th. Dreyer)*				
	2	S									
	3	T									
	4	Q									

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA
PLANIFICAÇÃO ATIVIDADES 2019/2020

			FERIADOS/DIAS COMEM/1os DOM	EXPOSIÇÕES	CINEMA		FILMES	CONFERÊNCIAS/CONVERSAS	VISITAS GUIADAS	OUTROS	MONTAGENS/ DESMONTAGENS
					PROGR. REGULAR	CICLOS					
DEZEMBRO	5	Q		EUGÈNE GREEN							
	6	S									
	7	S									
	8	D	IMACULADA CONCEÇÃO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 17h		*Le bom français mal parlé (Carlos Franklin) + I comme Iran (Sanaz Azari)*		VG ANTÓNIO		
	9	S									
	10	T									
	11	Q									
	12	Q									
	13	S									
	14	S									
	15	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 17h		*71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso (Michael Haneke)*				
	16	S									
	17	T									
	18	Q									
	19	Q									
	20	S									
	21	S									
	22	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 17h		*Essai d'overture (Luc Moullet) + Masculin féminin (Jean-Luc Godard)*				
	23	S									
	24	T									
	25	Q	NATAL								
	26	Q									
	27	S									
	28	S									
	29	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 17h		*La lettre (Manoel de Oliveira)*				
	30	S									
	31	T									
JANEIRO	1	Q	ANO NOVO								
	2	Q									
	3	S									
	4	S									
	5	D	1º DOMINGO			CARTA BRANCA EUGÈNE GREEN, Auditório CCMO 17h00	*Blow-up (Michelangelo Antonioni)*				
	6	S									
	7	T									
	8	Q						CONF MATHIAS LAVIN			
	9	Q									
	10	S				Carta Branca EUGÈNE GREEN, Auditório CCMO 21h30 (SEX), 17h00 (SÁB + DOM)	*Conte d'automne (Eric Rhomer)*				
	11	S					*Braguino (Clement Cogitore) + Le parc (Damien Manivel)*				
	12	D					*Mimosas (Oliver Laxe)*				
	13	S									
	14	T									
	15	Q									
	16	Q									
	17	S				RETROSPETIVA EUGÈNE GREEN, Auditório Museu, 21h30 (SEX), 17h00 (SÁB + DOM)	*Toutes les nuits*				
	18	S					*Le nom du feu + Le mond vivant*				
	19	D					*Le pont des arts*				
	20	S									
	21	T									
	22	Q									
	23	Q									
	24	S									
	25	S				RETROSPETIVA EUGÈNE GREEN, Auditório Museu, 17h00	*Correspondances + A Religiosa Portuguesa*				
	26	D					*Les signes + La Sapienza*		VG LUÍS URBANO		
	27	S									
	28	T									
	29	Q									
	30	Q									
	31	S				RETROSPETIVA EUGÈNE GREEN, Auditório CCMO, 21h30 (SEX), 17h00 (SÁB + DOM)	*Faire la parole*				
	1	S					*Le Fils de Joseph*				
	2	D	1º DOMINGO				*Preso + Como Fernando Pessoa salvou Portugal + En attendant les barbares*		VG RICARDO		
	3	S									
	4	T									
	5	Q									
	6	Q									
	7	S									
	8	S									

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA
PLANIFICAÇÃO ATIVIDADES 2019/2020

			FERIADOS/DIAS COMEM/1os DOM	EXPOSIÇÕES	CINEMA		FILMES	CONFERÊNCIAS/CONVERSAS	VISITAS GUIADAS	OUTROS	MONTAGENS/ DESMONTAGENS
					PROGR. REGULAR	CICLOS					
FEVEREIRO	9	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						DESM EGREEN + MONT JAFA
	10	S									
	11	T									
	12	Q									
	13	Q									
	14	S									
	15	S									
	16	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	17	S									
	18	T									
	19	Q									
	20	Q		ARTHUR JAFA							
	21	S									
	22	S									
	23	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	24	S									
	25	T	CARNAVAL								
	26	Q									
	27	Q									
	28	S									
	29	S									
MARÇO	1	D	1º DOMINGO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	2	S									
	3	T									
	4	Q									
	5	Q									
	6	S				CARTA BRANCA ARTHUR JAFA, Auditório CCMO					
	7	S									
	8	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	9	S									
	10	T									
	11	Q									
	12	Q									
	13	S				CARTA BRANCA ARTHUR JAFA, Auditório CCMO					
	14	S									
	15	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	16	S									
	17	T									
	18	Q									
	19	Q									
	20	S				CARTA BRANCA ARTHUR JAFA, Auditório CCMO					
	21	S									
	22	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	23	S									
	24	T									
	25	Q									
	26	Q									
	27	S				CARTA BRANCA ARTHUR JAFA, Auditório CCMO					
	28	S									
	29	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	30	S									
	31	T									
ABRIL	1	Q									
	2	Q									
	3	S									
	4	S									
	5	D	1º DOMINGO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	6	S									
	7	T									
	8	Q									
	9	Q									
	10	S	SEXTA-FEIRA SANTA								
	11	S									
	12	D	PÁSCOA								
	13	S									
	14	T									
	15	Q									
	16	Q									
	17	S									
	18	S									
	19	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	20	S									

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA
PLANIFICAÇÃO ATIVIDADES 2019/2020

			FERIADOS/DIAS COMEM/1os DOM	EXPOSIÇÕES	CINEMA		FILMES	CONFERÊNCIAS/CONVERSAS	VISITAS GUIADAS	OUTROS	MONTAGENS/ DESMONTAGENS
					PROGR. REGULAR	CICLOS					
	21	T									
	22	Q									
	23	Q									
	24	S									
	25	S	DIA DA [illegible]								
	26	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	27	S									
	28	T									
	29	Q									
	30	Q									
MAIO	1	S	DIA DO TRABALHADOR								
	2	S									
	3	D	1º DOMINGO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	4	S									
	5	T									
	6	Q									
	7	Q									
	8	S									
	9	S				FAST & FURIOUS, Auditório CCMO					
	10	D									
	11	S									
	12	T									
	13	Q									
	14	Q									
	15	S									
	16	S									
	17	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	18	S	DIA INTERNACIONAL								
	19	T									
	20	Q									
	21	Q									
	22	S									
	23	S									
	24	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	25	S									
	26	T									
	27	Q									
	28	Q									
	29	S									
	30	S									
	31	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
JUNHO	1	S									
	2	T									
	3	Q									
	4	Q									
	5	S									
	6	S				PROGR. SEF					
	7	D									
	8	S									
	9	T									
	10	Q	DIA DE PORTUGAL								
	11	Q	CORPO DE DEUS								
	12	S									
	13	S									
	14	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	15	S									
	16	T									
	17	Q									
	18	Q									
	19	S									
	20	S									
	21	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	22	S									
	23	T									
	24	Q	S. JOÃO/ANIVERSÁRIO CCM								
	25	Q									
	26	S				ANIVERSÁRIO CCMO, Auditório CCMO					
	27	S									
	28	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	29	S									

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA
PLANIFICAÇÃO ATIVIDADES 2019/2020

			FERIADOS/DIAS COMEM/1os DOM	EXPOSIÇÕES	CINEMA		FILMES	CONFERÊNCIAS/CONVERSAS	VISITAS GUIADAS	OUTROS	MONTAGENS/ DESMONTAGENS
					PROGR. REGULAR	CICLOS					
	30	T		MO FOTÓGRAFO							
JULHO	1	Q									
	2	Q									
	3	S									
	4	**S**				CINEMA AO AR LIVRE, Parque, 22h					
	5	**D**	1º DOMINGO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	6	S									
	7	T									
	8	Q									
	9	Q									
	10	S									
	11	**S**				CINEMA AO AR LIVRE, Parque, 22h					
	12	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	13	S									
	14	T									
	15	Q									
	16	Q									
	17	S									
	18	**S**				CINEMA AO AR LIVRE, Parque, 22h					
	19	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	20	S									
	21	T									
	22	Q									
	23	Q									
	24	S									
	25	**S**				CINEMA AO AR LIVRE, Parque, 22h					
	26	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	27	S									
	28	T									
	29	Q									
	30	Q									
	31	S									
AGOSTO	**1**	**S**									
	2	**D**	1º DOMINGO								
	3	S									
	4	T									
	5	Q									
	6	Q									
	7	S									
	8	**S**									
	9	**D**									
	10	S									
	11	T									
	12	Q									
	13	Q									
	14	S									
	15	**S**	N. SRA. DA ASSUNÇÃO								
	16	**D**									
	17	S									
	18	T									
	19	Q									
	20	Q									
	21	S									
	22	**S**									
	23	**D**									
	24	S									
	25	T									
	26	Q									
	27	Q									
	28	S									
	29	**S**									
	30	**D**									
	31	S									
	1	T									
	2	Q									
	3	Q									
	4	S				MO FOTÓGRAFO, Auditório CCMO					
	5	**S**									
	6	**D**	1º DOMINGO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	7	S									
	8	T									
	9	Q									

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA
PLANIFICAÇÃO ATIVIDADES 2019/2020

			FERIADOS/DIAS COMEM/1os DOM	EXPOSIÇÕES	CINEMA		FILMES	CONFERÊNCIAS/CONVERSAS	VISITAS GUIADAS	OUTROS	MONTAGENS/ DESMONTAGENS
					PROGR. REGULAR	CICLOS					
SETEMBRO	10	Q				MO FOTÓGRAFO, Auditório CCMO					
	11	S									
	12	**S**									
	13	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	14	S									
	15	T									
	16	Q									
	17	Q				MO FOTÓGRAFO, Auditório CCMO					
	18	S									
	19	**S**									
	20	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	21	S									
	22	T									
	23	Q									
	24	Q									
	25	S									
	26	**S**									
	27	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	28	S									
	29	T									
	30	Q									
OUTUBRO	1	Q									
	2	S									
	3	**S**									
	4	**D**	1º DOMINGO		DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	5	S	DIA DA REPÚBLICA								
	6	T									
	7	Q									
	8	Q									
	9	S				ESTETOSCÓPIO, Auditório CCMO, 18h e 22h					
	10	**S**									
	11	**D**									
	12	S									
	13	T									
	14	Q									
	15	Q									
	16	S									
	17	**S**									
	18	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	19	S									
	20	T									
	21	Q									
	22	Q									
	23	S									
	24	**S**									
	25	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	26	S									
	27	T									
	28	Q									
	29	Q									
	30	S									
	31	**S**									
OVEMBRO	**1**	**D**	DIA TODOS OS SANTOS/1º DOMINGO	LUGE	DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	2	S									
	3	T									
	4	Q									
	5	Q	DIA MUNDIAL DO CINEMA								
	6	S				RETROSPETIVA ALEXANDER KLUGE, Auditório Museu					
	7	**S**									
	8	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	9	S									
	10	T									
	11	Q									
	12	Q									
	13	S				RETROSPETIVA ALEXANDER KLUGE, Auditório CCMO					
	14	**S**									
	15	**D**			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	16	S									

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA
PLANIFICAÇÃO ATIVIDADES 2019/2020

			FERIADOS/DIAS COMEM/1os DOM	EXPOSIÇÕES	CINEMA		FILMES	CONFERÊNCIAS/CONVERSAS	VISITAS GUIADAS	OUTROS	MONTAGENS/ DESMONTAGENS
					PROGR. REGULAR	CICLOS					
NO	17	T		ALEXANDER KL							
	18	Q									
	19	Q									
	20	S				RETROSPETIVA ALEXANDER KLUGE, Auditório Museu					
	21	S									
	22	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	23	S									
	24	T									
	25	Q									
	26	Q									
	27	S				RETROSPETIVA ALEXANDER KLUGE, Auditório Museu					
	28	S									
	29	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	30	S									
DEZEMBRO	1	T	RESTAURAÇÃO INDEPENDÊNCIA								
	2	Q									
	3	Q									
	4	S									
	5	S				FDS DA ANIMAÇÃO, Auditório CCMO, 17h					
	6	D	1º DOMINGO								
	7	S									
	8	T	IMACULADA CONCEÇÃO								
	9	Q									
	10	Q									
	11	S	DATA NASCIMENTO								
	12	S									
	13	D									
	14	S									
	15	T									
	16	Q									
	17	Q									
	18	S									
	19	S									
	20	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	21	S									
	22	T									
	23	Q									
	24	Q									
	25	S	NATAL								
	26	S									
	27	D			DOMINGOS NA CCMO, Auditório CCMO, 18h						
	28	S									
	29	T									
	30	Q									
	31	Q									

b) Ciclos de Cinema /Programas e Folhas de Sala

i) **Carta Branca a Álvaro Siza**

4 OUT | SEX | 18H00
O ARQUITECTO E A CIDADE VELHA
CATARINA ALVES COSTA
Apresentação: Álvaro Siza

País: Portugal
Ano: 2003
Duração: 60 minutos
Imagem: suporte digital, cor
Realização: Catarina Alves Costa
Fotografia: Catarina Alves Costa, João Ribeiro
Som: Olivier Blanc
Montagem: Pedro Duarte, Dominique Paris
Produção: Catarina Mourão (Laranja Azul), Sylvie Randonneix (Jour J Production)
Língua: Português

Fundada pelos Portugueses em 1462, a Cidade Velha foi a primeira cidade europeia em África. O Governo da República de Cabo Verde teve em marcha uma candidatura à UNESCO para classificar a Cidade Velha como Património Mundial da Humanidade e Álvaro Siza foi convidado no ano 2000 para coordenar a reabilitação do património arquitectónico, bem como conceber um plano urbano que integrasse a zona histórica na necessária expansão da cidade. Siza foi também responsável por acompanhar os projectos de reabilitação e expansão da habitação, procurando manter o extraordinário equilíbrio secular entre natureza e construção. O projecto procurou atingir dois objectivos: regenerar o vale do rio, na foz do qual a cidade se implantou, e definir um princípio de expansão da habitação. "É preciso criar um novo traçado para as famílias que querem cá ficar, mas são já muito grandes para ocupar estas pequenas casas. Tudo sem abandonar esta maneira de viver, sem deixar de ver miúdos a brincarem livres pela praia e pelas ruas, pessoas a cozinharem nos quintais. A relação com a natureza é o segredo do carácter da Cidade Velha. Quero guardar esta vida." Para Siza, perceber um lugar não é apenas conhecer o espaço e a arquitectura; é também perceber a vida que os ocupa.

Catarina Alves Costa realizou um documentário, entre 2000 e 2003 - *O Arquitecto e a Cidade Velha* - retratando o início do projecto, filmando a cidade e o desenrolar do processo junto da população, que incluiu várias visitas de Siza ao arquipélago. O filme mostra a forma de Siza trabalhar, particularmente a sua obsessão com o 'lugar'. Nas suas palavras, "fazer arquitectura significa entrar constantemente em negociações, compromissos e provocar conflitos. E quem quiser escapar a esses compromissos e conflitos não constrói. Ou constrói mal, reduzindo os problemas ou rejeitando projectos que possam causar problemas. O que eu procuro é acolher todos os problemas, que toda a rede intrincada de conflitos se reúna no projecto até eu os perceber e resolver." O filme de Catarina Alves Costa lida com esse embate entre as ambições da população local, que deseja melhores condições de habitabilidade, utilizando novos materiais sinónimo de progresso, e a vontade do arquitecto em manter as tradições construtivas que garantam alguma autenticidade na reconstrução da cidade.

As circunstâncias do modo de fazer arquitectura num país com parcos recursos, com grandes limitações orçamentais e onde a tecnologia é rudimentar, não parecem preocupar Siza. Como o próprio explicou numa entrevista, no projecto para a Cidade Velha, "As casas da Cidade Velha são basicamente um pátio e a rua, as pessoas cozinham no pátio e usam o espaço exterior. Quando saem do país, emigram, e mais tarde regressam, querem ter uma casa de banho, um quarto, mais área, perdendo, de uma certa maneira, essa relação com a vida ao ar livre, com essa liberdade. E assim, constroem uma lage de cobertura, o conforto desaparece e não conseguimos estar no interior. É uma transformação ditada por uma resposta imediata e radical, mas não é um erro ou um disparate. É uma reacção natural. Temos de responder a estas questões e isso é estimulante." Rosalinda, uma habitante da Cidade Velha que assume o papel principal no filme juntamente com Siza, declara que as pessoas não podem viver em museus. Depois de anos de promessas por cumprir, Rosalinda acredita que agora as coisas vão mesmo mudar. "Está cá o Siza Vieira. Todo o mundo fala do Siza, até já eu aprendi a falar dele e falo a toda a hora."

O facto do filme começar no Porto, no escritório do arquitecto, com plantas e levantamentos do sítio, bem como gravuras do tempo em que Cidade Velha era um importante centro de troca chamado Ribeira Grande, com conventos, palácios e casas de três pisos, reforça a ideia de distância que é preciso ultrapassar. Mas essa cena inicial serve também para que nos orientemos no território da cidade, já que somos guiados pelas mãos de Siza sobre uma

planta, percebendo os pontos onde irá ser levada a cabo a intervenção, as distâncias entre esses pontos, a sua relação com a geografia, as ruas principais. É o ponto de vista do arquitecto mas passa também a ser o ponto de vista do espectador. É em Portugal que começa o filme, mas a forma como Catarina Alves Costa mostra as primeiras imagens da Cidade Velha é exemplar da capacidade dos cineastas nos orientarem num determinado local onde a acção se vai desenrolar. O último plano da conversa com Siza, que mostra uma planta da cidade, funde-se com um primeiro plano geral da Cidade Velha, tomado de um ponto vista superior; um segundo plano, já mais aproximado, mostra a cidade a uma cota intermédia; e um terceiro plano localiza-nos já dentro da cidade, na praça principal, com o pelourinho, que marca a presença portuguesa; finalmente, a realizadora mostra um plano da igreja matriz, a primeira a ser construída fora de Portugal, que serve também para apresentar Rosalinda, presença constante ao longo do filme, assumindo-se como porta-voz da população.

A realizadora, relacionando o filme com a geografia do lugar, mas também com o ponto de vista do arquitecto, mostra, no início do filme, imagens captadas de pontos altos na paisagem, impondo um olhar superior sobre a cidade, para depois percebermos a descida ao vale, e a chegada à cidade, com Siza ainda dentro do carro mas já de bloco na mão, a perceber o lugar através do desenho. Há uma ideia de geografia na forma como são montadas as imagens, como se simbolizasse a necessidade, assumida desde o princípio por Siza, de abandonar uma visão superior, acima dos problemas, para se misturar com os habitantes, entendendo os seus desejos e os seus anseios.

À medida que acompanhamos o filme e o processo de projecto de Siza, vamos ficando mais envolvidos na malha da cidade, entramos dentro das casas, passamos da escala urbana para a escala de pormenor. Mas no final do filme há um sentimento de distanciamento, como se apenas conseguíssemos habitar a cidade nos lugares elevados de onde os primeiros planos foram captados. Isso é evidente nos depoimentos finais dos habitantes locais, filmados ora na floresta ora longe do centro, e o sentimento é de que estamos outra vez fora da cidade. O próprio projecto de Siza tem dificuldade em atravessar as 'muralhas', sendo que o único projecto construído se encontra a mais de quinze minutos do centro.

Mas paralelamente a este sentimento, há também no filme um sentido de esperança que por vezes é quase cómico. Numa das mais memoráveis cenas do filme, e enquanto mais uma duvidosa recuperação de casas é discutida, Siza argumenta com os políticos locais que só depois da pousada estar concluída, servindo de modelo para as restantes obras, é que as autoridades podem exigir a aplicação das regras de construção definidas pelo arquitecto. Enquanto os políticos continuam a discussão, Siza desvia a sua atenção para um bode e começa um dos seus esquissos. Ele sabe que a discussão é inútil enquanto não existir uma realidade construída que as pessoas possam ter como referente. Apesar de todas as vicissitudes e de todos os recuos, as imagens da pousada quase concluída, e o regresso da esperança sobre o futuro da Cidade Velha na voz de Rosalinda no final do filme, permitem uma leitura mais positiva. A arquitectura é um ofício de tempos longos, que se dá mal com a pressa dos homens. A recuperação da Cidade Velha continua em curso.

Luís Urbano, "Siza on Location", artigo em *Livro de Atlas da Conferência Internacional*, 2008 (Excerto editado).
Texto escrito segundo as normas do anterior acordo ortográfico.

5 OUT | SAB | 18H00
A DAMA DE CHANDOR
CATARINA MOURÃO

Apresentação: Catarina Mourão

País: Portugal
Ano: 1998
Duração: 90 minutos
Imagem: DCP, cor
Realização: Catarina Mourão
Fotografia: João Ribeiro
Som: Armando Carvalho
Montagem: Catarina Mourão e Pedro Duarte
Produção: Sp Filmes / Pedro C. Martins
Língua: Inglês, Português, Concanim
Restauro: novo restauro digital em formato DCP, financiado pela Fundação "la Caixa"
Estreia mundial: IX Festival Internacional do Filme Documentário da Malaposta, Lisboa

No primeiro plano do filme a câmara cola-se à figura que lhe dá o título e entra em Goa com ela, guiada pelos olhos dela. Em toda a cena inicial (o trajecto

de Aida Menezes de Bragança entre o Aeroporto e a casa de Chandor, uns quilómetros para o interior), a realizadora abdica da descrição geográfica mais larga e de todas as explicações sobre o lugar e a pessoa, enquadrando apenas a estrita relação desta com o meio, dando-nos a experimentar esse percurso como a personagem o vive no momento do reencontro. Mais adiante vamos perceber que o que está em causa não é uma simples retórica de *entrada*, mas um regresso por onde ecoam outros e mais fortes regressos (antes desta chegada, Aida tinha já voltado após uma longa ausência de três décadas provocada por motivos políticos), ou seja, a primeira das acções concretas através das quais, metonimicamente, o filme define a personagem e remete para a História. Logo a seguir, no momento da entrada, o limite do enquadramento é ainda e só o dessa relação, guardando para bastante mais tarde, e mesmo aí com economia absoluta, a visão da grande e belíssima fachada. Aida entra e começa a abrir janelas e portadas, uma após uma, fazendo entrar a luz e os sons do presente num interior que vem do passado, no que mais uma vez se perceberá ser uma experiência ritualizada, que o filme utilizará como uma das suas rimas internas. Nem por uma eventual *voz off* (onde, em todo o filme, só o próprio discurso directo de Aida se fará ouvir) nem pela direcção do olhar o filme pretende autonomizar-se em relação a esse acto, olhado como absoluto, através do qual tudo é dito. Chegados a este ponto, por onde andarão os espectadores formados pela reportagem e pelo documentário televisivo – aquele em que a narração se substitui à experiência do espectador, fingindo que é possível filmar a História? Quem passar esta fronteira irá perceber essa outra ilusão, e também a que ponto pode chegar este outro *modo* do documentário.

Em *A Dama de Chandor*, a História é-nos dada na única vertente em que é filmável: o aqui e agora, irredutível, em que se inscreve. O que Catarina Mourão nos dá é um espantoso retrato da Goa moderna, absolutamente concreto e preciso, e onde, no limite, tudo o que é afinal marcante do contexto passado acaba por estar presente. Em filigrana, por gestos concretos, vai passar por nós a incrível acumulação, paradoxalmente *a-histórica*, de culturas e de tempos, dum território que é ele mesmo parte duma outra acumulação maior. Para quem souber realmente ver, tudo, mas tudo, está lá: a história da família "do grande Luís Menezes de Bragança" (que morreu *ali, naquela cadeira* apontada por Maria), a história da bisavó de Aida, "que doou os tectos à Igreja", a história da luta integracionista de um clã aristocrático profundamente ligado à cultura portuguesa (o oposto do cliché nostálgico) ou dessa outra família adoptiva de uma outra mulher de "casta inferior" (Maria Azevedo) que "só soube quem era o pai quando ouviu tocar os sinos da Igreja", o contexto histórico da integração do território, a Goa actual e as marcas do turismo de massas, a acumulação cultural e religiosa (na cena fundamental da visita de Maria, uma "boa católica", ao templo hindu) ... Tudo está lá, mas tudo é vivido hoje, pelas duas mulheres, Aida e Maria, *e pelo espectador com elas*, na duração própria de cada gesto, como nas cenas cruciais das visitas turísticas à casa (outro parâmetro repetido, criador de uma *rima*), em que a aculturação do turismo é veiculada através do quotidiano da casa, e em que a casa é, naquele instante, o mundo.

Por outro lado, dizer isto é ainda dizer muito pouco de um filme que vai muito para além do "retrato social", e que mexe em coisas muito mais fundas, ambíguas e contraditórias, de uma experiência individual – de alguém, que, como poucos, sabe exactamente onde *está* e que por aí nos conduz ao que é universal. Nas cenas com os visitantes turísticos, a irrisão (a história das "cadeiras de Buckingham", ou até o pormenor da "contribution box"...), converte-se no oposto, mostrando a que ponto Aida é alguém que percebe e utiliza a seu favor o actual estatuto de Goa e alguém que, percebendo-o, está já também fora disso, revelando ao mesmo tempo uma infinita consciência (e aceitação) e uma infinita solidão (ou seja, uma consciência do *fim*). É isso que compreendemos por exemplo na cena da equipa de cinema em "repérage" (outra variante sobre o mesmo tema), na qual, quando chega o momento da negociação, Aida testemunha uma autoridade e um controle absoluto que, ao longo do filme, percebemos ser genuíno ("Aida tem um grande controle sobre si própria", dirá Maria no final) sem que nos seja escondido o reverso dele. Isto porque, uma vez que Catarina Mourão não corta a cena por aí, decidindo filmar os gestos em continuidade até ao momento da despedida, e uma vez que, precisamente no último instante, num detalhe (e numa fracção de segundo) que muitos teriam deixado escapar, vemos aquele incrível gesto de alívio de Aida – o suspiro e a passagem da mão pela testa, onde todo o controle se desmancha – a cena *acaba a dizer o exacto oposto do que nos disse antes*. É em momentos como esses, em que a duração e a con-

tinuidade do gesto acabam por dar *um sentido e o seu contrário* – momentos que dizem mais do que mil explicações ou "contextualizações" – que tocamos o potencial último deste modo documental, o que vale dizer do grande documentário moderno.

Há muitos outros momentos destes, em que o filme toca o limite da complexidade, da ambiguidade e da emoção, entre os quais o extraordinário Grande Plano de Aida no casamento, quando, sob uma luz esverdeada, a vemos sozinha a observar a festa, ao mesmo tempo *dentro e fora da cena, dentro e fora daquele espaço e daquele tempo* (o mais belo plano do filme, um daqueles momentos de cinema em que se concentra *tudo* sem que saibamos dizer o *quê*, que inclui a sensação de pertença e de distância, de orgulho e de amargura, de *princípio e de fim*). E há também o outro lado disto, ou seja, aqueles outros grandes momentos em que, excepcionalmente, com a força que lhe advém da concisão, a câmara foge às personagens e, por raros instantes, deambula pelo espaço em redor, fazendo-o *falar*. Aí, haveria que citar antes de mais as duas cenas em que a câmara literalmente acorda as personagens de um tempo anterior, viajando pelas fotografias nas paredes, trazendo os fantasmas ao encontro de Aida e ao nosso encontro. Na verdade, a ideia é boa mas, num filme que é também sobre *uma casa*, poderia ser banal. A *maneira* como Catarina Mourão a concretiza é porém absolutamente fabulosa, primeiro através do veículo da música ouvida por Aida no seu isolamento nocturno, depois, no final, através do fecho das portadas, quando se corta outra vez o contacto com o exterior. Quando a luz e os sons do presente habitam a casa, as fotografias são *objecto* e podem ser vistas como tal, sempre que apontadas pelos habitantes ou visitantes actuais; quando chega a noite e o silêncio, tornam-se *sujeito*, e o olhar da câmara vai buscá-las, assumindo uma *independência* que, repito, é tanto mais significativa quanto não banalizada.

Com filmes assim, o documentário português dava um salto importantíssimo para começar a acertar o passo com a evolução do documentário moderno – aquele que, recebendo a herança do *cinema directo* da década de sessenta e tendo já muito evoluído sobre ela, tinha aprendido que não podia regressar a fórmulas anteriores entretanto abastardadas (pelo *didactismo*, pela narração *off* explicativa e omnipresente, pela confusão entre o que é o "ponto de vista" e a substituição da experiência do espectador...). Se em épocas anteriores tínhamos tido grandes documentários portugueses nascidos num contexto muito próprio, nos quais (com raras exceções) pouco ecoara da evolução e das etapas do documentarismo internacional, o que marcava esta primeira obra de Catarina Mourão era de facto não só a sua profundidade como essa sintonia com algo que, por muito tempo, nos passara essencialmente ao lado.

José Manuel Costa

Texto publicado in Folhas da Cinemateca, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa: 2018.

6 OUT | DOM | 18H00
A JANELA INDISCRETA (REAR WINDOW)
ALFRED HITCHCOCK

Apresentação: Nuno Grande

País: Estados Unidos da América
Ano: 1954
Duração: 112 minutos
Imagem: DCP, cor
Realização: Alfred Hitchcock
Argumento: John Michael Hayes, baseado no conto homónimo de Cornell Woolrich
Fotografia: Robert Burks
Som: John Cope, Harry Lindgren
Música: Franz Waxman
Montagem: George Tomasini
Interpretação: James Stewart (L.B. 'Jeff' Jefferies), Grace Kelly (Lisa Carol Fremont), Wendell Corey (Det. Lt. Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (Miss Lonelyhearts), Ross Bagdasarian (compositor), Georgine Darcy (Miss Torso).
Produção: Alfred Hitchcock (Alfred J. Hitchcock Productions / Patron Inc.)
Língua: Inglês
Estreia mundial: 4 de agosto de 1954, Nova Iorque (estreia comercial)

O apartamento de *Rear Window* (A Janela Indiscreta, 1954) é um pequeno estúdio com uma cozinha escondida por uma estante de livros. Além da porta de entrada, a outra única porta é a da casa de banho, cujo interior nunca veremos em

pormenor. Não é evidente que exista um quarto separado. A grande janela dá para um pátio murado pelas traseiras de prédios de apartamentos com três andares, construídos no estilo comumente chamado *Federal Brick* [Tijolo Federal]. Apenas uma estreita passagem dá acesso a uma rua paralela. O apartamento situa-se na Décima Rua, logo a este do rio Hudson, em Manhattan. Como Donald Spoto e Juhani Pallasmaa, entre outros, referiram, a localização pode ser deduzida a partir da morada inscrita no extremo oposto do pátio: 125 Oeste Nona Rua. A lei americana exigia que um crime representado em ficção nunca tivesse lugar num espaço real e, como tal, a morada é fictícia: na verdade, a Nona Rua converte-se em Rua Christopher a oeste da Sexta Avenida. No entanto, o edifício que inspirou Alfred Hitchcock encontra-se, de facto, na Rua Christopher n. 125. Segundo os documentos de promoção da Paramount, o realizador "enviou quatro fotógrafos para aquele colorido bairro de Nova Iorque com instruções para captar imagens da Village a partir de todos os ângulos, em todos os estados climatéricos e sob todas as variações luminosas, do amanhecer ao anoitecer."
O apartamento da Décima Rua é a residência de L.B. Jeffries (James Stewart), que está preso a uma cadeira de rodas em consequência de uma perna partida. Para matar o tempo, diverte-se a observar os vizinhos através da janela das traseiras. A sua atenção prende-se, especialmente, em Lars Thorwald (Raymond Burr) que assassinou a sua mulher – essa é, pelo menos, a interpretação de Jeffries, a partir da série de incidentes que pôde observar: o desaparecimento da maçadora esposa de Thorwald, que estava de cama; a inspeção dos pertences da esposa pelo marido, incluindo o seu anel de casamento e a sua carteira, que permanecem no apartamento deles; Thorwald apanhado a limpar uma faca de talhante e os azulejos da casa de banho; ainda o marido a ausentar-se do apartamento, a meio da noite, com uma grande mala de viagem; etc.

O protagonista de *Rear Window*, um filme sobre o voyerismo, é, nem de propósito, um *voyeur* profissional: um fotojornalista não só habituado a meter o nariz na vida das outras pessoas como, também, apetrechado com um arsenal de ferramentas profissionais de observação (binóculos, lentes telescópicas) que usa para espiar os seus vizinhos. E é exatamente pela questão voyeurística que *Rear Window* tem sido reiteradamente visto como uma alegoria sobre o olhar e sobre o dispositivo cinematográfico. O próprio Hitchcock descreveu a trama do filme como "a expressão pura de uma ideia cinematográfica" e uma reflexão sobre o famoso efeito Kusleshov. O protagonista do filme é quase uma criatura híbrida: meio-homem, meio-câmara, inventando até o seu próprio mecanismo para produzir movimentos de câmara – alguns anos mais tarde, o operador Raoul Coutard usaria uma cadeira-de-rodas nalguns dos movimentos de câmara de *À bout de souffle* (O Acossado, 1960).

Já então conhecido como um mestre da montagem subjetiva, Hitchcock apresentou *Rear Window* como um filme no qual o ponto de vista subjetivo domina a linguagem (ainda que não totalmente). Isto deu origem a uma topografia muito específica. Sendo a distância fundamental para a trama, muito raramente nos aproximamos das personagens do outro lado do pátio. Além disso, a predominância dos pontos de vista fixos origina restrições espaciais: o filme foi rodado num só cenário, ainda que colossal e muito complexo, que representa um quarteirão da Greenwich Village com 31 apartamentos. Com base nas centenas de fotografias e gravações sonoras produzidas pela equipa que explorou o bairro, construiu-se um cenário nos estúdios da Paramount que custou cerca de 100.000 dólares, tendo por diretor de arte Joseph MacMillan Johnson sob a orientação de Hal Pereira, então chefe do departamento de arte da Paramount. Durante meses, Hitchcock, Pereira e MacMillan Johnson não fizeram outra coisa senão desenvolver o desenho daquele que se tornaria o maior cenário interior para cinema alguma vez construído naqueles estúdios. O próprio Hitchcock supervisionou o complicado processo de construção que demorou, ao todo, seis semanas. O cenário tinha um sistema de esgotos sofisticado para as cenas de chuva e um engenhoso sistema elétrico para produzir as diferentes iluminações diurnas e noturnas, do interior dos apartamentos e do exterior do pátio. Os já referidos documentos de promoção do filme apresentam, orgulhosamente, uma impressionante coleção de dados estatísticos: o cenário "implicou 25.000 horas de trabalho, usou 175.000 tábuas de madeira, 200 sacos de gesso, 750 latas de tinta e 12 toneladas de aço para as estruturas dos vários pisos e para os suportes das varandas. Também

foi usado aço para as ventilações dos telhados, algerozes, chaminés e escadas de segurança, todas 'práticas', que é o termo cinematográfico para funcionais, por oposição a ornamentais. Foram usados mais de 20.000 tijolos de imitação, recorrendo a um novo método de construção desenvolvido especialmente para o filme."

O cenário não era, no entanto, apenas uma enorme máquina, continha também numerosos detalhes cuidadosamente delineados. Tendo em conta que cerca de uma dúzia de apartamentos têm um papel importante na linha narrativa do filme, sendo os seus respetivos interiores vistos pela câmara através de longos movimentos de aproximação, estes foram extensamente mobiliados e decorados por Sam Corner e Ray Moyer, à medida das personagens que os ocupam. Um panfleto publicitário anunciava que a *designer* nova-iorquina Grace Sprague (não creditada) fora contratada para trabalhar nas "visualizações" dos apartamentos, assim como para delinear "o tipo de guarda-roupa necessário para os atores que neles habitavam." Um outro memorando interno da Paramount, não assinado, refere que "Hitchcock crê que para ajudar o público a orientar-se com os vários saltos entre os diferentes apartamentos, as cores das paredes e dos guarda-roupas terão um papel fundamental." Tal atenção aos pormenores deu ao cenário um aspeto realista, mas ao mesmo tempo entranho: uma sensação de ameaça e perigo que gradualmente invadem o quotidiano familiar daquele quarteirão. Hal Pereira chegaria mesmo a comentar que "este filme nunca teria sido possível de concretizar com o mesmo impacto dramático num espaço real."

Steven Jacobs, in "Architecture of the Gaze: Jeffries Apartment and Courtyard" [Excerto editado], originalmente publicado em *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* (Roterdão: 010 Publishers, 2007): 278–95. (Traduzido do inglês)

11 OUT | SEX | 18H00
O APARTAMENTO (THE APARTMENT)
BILLY WILDER

Apresentação: Luís Urbano

País: Estados Unidos da América
Ano: 1960
Duração: 125 minutos
Imagem: DCP, preto-e-branco
Realização: Billy Wilder
Argumento: Billy Wilder, I.A.L. Diamond
Fotografia: Joseph LaShelle
Som: Fred Lau
Montagem: Daniel Mandell
Interpretação: Jack Lemmon (C.C. Baxter), Shirley MacLaine (Fran Kubelik), Fred MacMurray (Jeff D. Sheldrake), Ray Waltson (Joe Dobisch), Jack Kruschen (Dr. Dreyfuss), David Lewis (Al Kirkeby), Hope Holiday (Sr. Margie MacDougall), Joan Shawlee (Sylvie)
Produção: Billy Wilder
Língua: Inglês
Estreia mundial: 15 de junho de 1960, Nova Iorque (estreia comercial)

The Apartment (O Apartamento, 1960) é o último grande filme de Billy Wilder. Como *Double Indemnity* (Pagos a Dobrar, 1944) e *Sunset Boulevard* (Crepúsculo dos Deuses, 1950), não é apenas um perfeito exemplo da estética do cinema clássico em ação, mas acabou por tornar-se num sinal dos tempos, nomeadamente, de uma trajetória moral incerta da América do pós-guerra. O segundo filme daquela que pode nomear-se como a trilogia dos seguros de Billy Wilder, *The Apartment* olha para trás, para a fraude heroica de *Double Indemnity* antecipando a exaustão ética de *The Fortune Cookie* (Como Ganhar Um Milhão, 1966).

Como alguns dos primeiros filmes do realizador, *The Apartment* faz aquilo que o ex-jornalista melhor sabia fazer: conta habilmente uma história cativante, transformando-a num conto moral sobre a América contemporânea. Deste modo, o filme integra-se numa tendência da produção de Hollywood dos anos 1950. Como escreveu Ed Sikov: "Fatos de executivo e homens vestidos de flanela cinzenta eram queridos do público – arquitetura geladamente impessoal, patrões desinteressados e empregados sem esperança, quanto mais alma." O filme lança um olhar sobre o crescimento do corrosivo capitalismo multinacional e do seu séquito na vida americana, um zelo então partilhado por comentadores culturais como Vance Packard e Ralph Nader. Aliás, a narração de abertura do filme, de Bud Baxter, cita apaixonadamente estatísticas segundo os modelos da sociologia abstrata de Talcott Parsons, enquanto os planos gerais de Manhattan se aproximam de imagens de documentários de arquivo.

A oposição de *The Apartment* aos modos de vida ultra-racionais ressoa na relação política e cultural entre o espaço doméstico e o espaço de trabalho na vida de Bud Baxter. O filme reitera as distinções entre o acolhedor apartamento de tijolo onde Bud (Jac Lemmon) vive com os seus simpáticos vizinhos de origem judaica, e o meio acético de corredores iluminados e de executivos sombrios onde trabalha. A mensagem do filme é que mais vale ser uma pessoa honesta, cuidadosa e autêntica do que um "usurpador", alguém que explora os outros para seu próprio benefício. A trama romântica convencional do filme envolve a escolha de Bud entre a sua promoção (em troca de autorizar os seus superiores a usarem o seu apartamento para escapadelas sexuais) e a demissão acompanhada do amor da heroína (uma vez que impede o superior J.D. Sheldrake de seduzir Fran - Shirley Maclaine). Recusando o conluio com uma sociedade de "usurpadores", Bud irá transformar-se numa pessoa melhor.

De uma maneira geral, *The Apartment* e os *thrillers* dos anos 1970 pedem emprestado muito ao cinema *noir*. A progressão que nos leva de *Double Indemnity* a *The Apartment* é clara, especialmente pela repetida escolha do ator Fred MacMurray, primeiro como um corrupto vendedor de seguros, depois como um corrupto executivo numa seguradora. Se *Double Indemnity* sugeria que havia algo podre na classe média suburbana dos s Unidos, *The Apartment* incorpora o medo de que as práticas de etiqueta sexual e política empresarial tivessem infetado a vida pública. Numa ousada reviravolta, uma das cenas de *The Apartment* apresenta Sheldrake e Fran a discutir a sua relação, após a infidelidade deste ter sido descoberta, ao contrário do que acontecia em *Double Indemnity*, em que era a mulher a infiel. *The Apartment* apresenta sistematicamente *hommes fatales* no lugar das *femmes fatales* do cinema *noir*. De facto, é evidente como o argumento se foca constantemente nas questões do género das personagens. Toda a gente é "o Senhor Dobisch", "a menina Rossi", "o Senhor Baxter", a "Senhora Olsen" e, até quando Fran está à beira da morte, Bud ainda lhe chama "menina Kubelik".

Nos anos 1970, a moral do darwinianismo corporativo já se reproduzira nacionalmente nos processos de excomunhão e remoção das agências governamentais. *The Apartment* e filmes posteriores sublinham o mal-estar associado à perceção de que o indivíduo - princípio fundamental da civilização americana - fora vítima de um corpo político corrupto. Sentiam que a indústria militar metia a mão, bem fundo, no seio da vida privada (primeiro, através do New Deal, depois, pela mobilização durante a guerra, finalmente, pela constante preparação da Guerra Fria e pelos procedimentos das grandes empresas), erodindo os direitos do cidadão comum. A perceção destas questões, num conjunto de filmes desta época, não terá caído em saco roto por parte dos espetadores. O simpático Dreyfusses (Jack Kruschen/ Ruby Stevens), a empregada de bar Margie MacDougall, e o cunhado de Fran, o taxista Karl Matuschka (Johnny Seven), incorporam o consenso populista com o qual Hollywood havia hasteado a bandeira da moral desde Capra. *The Apartment* compara recorrentemente a casa de Bud, na West Sixties, com os seus apertados arrumos de madeira - desleixadamente apertados, mas com uma atmosfera alegre - com os espaços clínicos da empresa Cosolidated Life, arregimentados pelas máquinas da IBM. No filme, o compositor Adolph Deutsch oferece um tema marcial para a cena na qual Bud e uma massa de indivíduos indiferenciados de flanela cinzenta se acumulam junto aos elevadores da polida entrada da empresa, transformando os empregados em autómatos.

Se o reconhecimento, na década de 1950, das consequências perniciosas das grandes empresas encontrava expressão no indivíduo prejudicado em *The Apartment*, as consequências viriam a ser representadas sob a forma de apartamentos destruídos e ameaças de morte. São disso exemplo filmes pós-Watergate, como *All the President's Men* (Os Homens do Presidente, 1976) e *Missing* (Desaparecido,1981), este último, onde Lemmon embelezou o retrato do executivo norte-americano em declínio.

De facto, note-se que, de acordo com Sikov, a IBM emprestou dois milhões e meio de dólares de equipamentos ao diretor de arte, Alexander Trauner, estranhamente conspirando com a crítica de Wilder ao corporativismo. Nesse sentido, *The Apartment* é um filme no qual a estética da indústria e as preocupações do público se reúnem. Responder a uma situação social e antecipando o surgimento de uma permutação no género cinematográfico, este é um filme que vive na história dos espetadores de cinema e na história do

cinema americano, ajudando a traçar os termos da consciência pós-clássica de Hollywood. É um prazer vê-lo de volta na tela grande.

Richard Armstrong, in "The Apartment - Billy Wilder, 1960", University of Nottingham. [Excerto editado, traduzido do Inglês]

12 OUT | SAB | 18H00
VALE ABRAÃO
MANOEL DE OLIVEIRA

Apresentação: Alexandre Alves Costa

País: Portugal
Ano: 1993
Duração: 203 minutos
Imagem: DCP, cor
Realização: Manoel de Oliveira
Argumento: Manoel de Oliveira, baseado no romance homónimo de Agustina Bessa-Luís
Fotografia: João Ribeiro
Som: Henri Maïkoff
Montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux
Interpretação: Leonor Silveira (Ema Cardeano Paiva), Luís Miguel Cintra (Carlos Paiva), Cécile Sanz de Alba (Ema, em jovem), Rui de Carvalho (Paulino Cardeano), Diogo Dória (Fernando Osório), Luís Lima Barreto (Pedro Lumiares), Micheline Larpin (Simona), Isabel Ruth (Ritinha)
Produção: Paulo Branco para Madragoa Filmes (Portugal), Gemini Films (França), Light Night (Suíça) em associação com Canal Plus e Télévision Suisse Romande
Língua: Português
Estreia mundial: maio de 1993, Quinzena dos Realizadores, Festival de Cannes (da versão de 180 minutos), Cinemateca Portuguesa, 15 de dezembro de 1998 (da versão integral de 207 minutos)

No princípio de *Fanny Owen* (o romance que esteve na base do filme *Francisca*) Agustina Bessa-Luís escreveu: "O rio Douro não teve cantores. Teve-os o Mondego e o Tejo também. [...] O rio Douro ficou banido da lírica portuguesa com a sua catadura feroz pouco própria para animar os gorjeios dos bernardins, que são sempre lamurientos e que à beira de água lavam os pés e os pecados".

No entanto, esse "rio majestoso como não há outro", esse rio que "entra em Portugal à má cara" (continuo a recitar Agustina), encharcou as melhores páginas da literatura portuguesa. Camilo, Pascoaes, Agustina. À excepção de alguns "romances históricos" (*Sebastião José*, *Florbela*, *A Quinta Essência*, etc.), todo o mundo dela é fechado pelo Douro e os homens e mulheres de Agustina nunca tiveram outra categoria como origem, referência ou destino. O Douro é, também, o rio do nosso cinema: *Douro – Faina Fluvial*, *Aniki Bóbó*, *Francisca*, *Vale Abraão*, ou o filme de Paulo Rocha precisamente chamado O *Rio do Ouro*. E estes cinco filmes são tão fechados por ele como os romances de Agustina.

No princípio e no fim de *Aniki Bóbó* – e são dois dos seus planos mais enigmáticos – Oliveira filmou o céu, um céu com nuvens brancas. Do céu descia à terra e ao rio e para o céu voltava depois da história dos meninos tentados e da loja das tentações, num vasto movimento concêntrico. Olhar de Deus? Olhar, pelo menos, da metáfora da morada d'Ele, como se, placável ou implacável, desse sentido e absurdo aos medos e às culpas, aos pecados e aos castigos.

Mas nos dois últimos filmes do Douro – os filmes das contas correntes entre Agustina e Oliveira – o céu foi desaparecendo. Não são muitas as imagens dele (e as que me lembro são nocturnas) em *Francisca*. Em *Vale Abraão* quase não são nenhumas. Este é um filme "puxado para baixo" para o fundo do Vale Abraão, e o céu que nele há, como diz Ema, naquele sublime plano do fim da festa, é uma coroa por cima das cabeças. A casa onde começa a balouçar (ou onde se entrega ao balouço, que balouçar balouçava ela desde a infância) chama-se Vesúvio e Agustina fala da "cratera esfriada de um vulcão".

Espero que me entendam. Quando eu falo da ausência do céu, falo também da presença da noite. *Vale Abraão* é, também, o filme da noite. E é o filme da lua. Quando Ema muda de cara e de penteado, ou seja quando Leonor Silveira substitui Cécile Sanz de Alba, na noite da morte da Tia Augusta, a "Sonata ao Luar" começa a acompanhá-la e desde aí (ela ou outros "clairs de lune") não deixam de a acompanhar. De todas as mulheres lunares de Oliveira – Benilde, Teresa, Mariana, Francisca, Prouhèze, a heroína de *Os Canibais*, a Princesa de Clèves, a protagonista do *Espelho Mágico* – ela é a que, mais plenamente, invoca a deusa branca, em evasão e fascínio. O que todas buscaram na inviolabilidade absoluta – um além de outro além – é o que Ema busca na relativa violabilidade.

Mas, quando vemos o vale e o rio, pela primeira vez, como quando os vemos pela última vez (longos planos fixos, povoados apenas pela voz do relator delator) o sol, alto, brilha, embora o não vejamos. Para contar esta história da noite, Oliveira começou com um dia de sol, esse em que nos diz que "o mundo dos sonhos é o mundo mais hipócrita que há". Também Ema escolheu para morrer um dia de sol (depois de três dias de chuva). Antes de meter o pé nas pranchas podres, a câmara "sugou-a" até elas num *travelling* para trás, genial (um desses movimentos de câmara que assina a genialidade de um artista) em que a coroa por cima da cabeça dela são as laranjas, fruto solar e fruto outonal. *Vale Abraão* ensina-nos o caminho da lua para a morte. Ou da luz para o sonho. Ou a luz como fonte e mistério do cinema. Acenderam-se as luzes (focos, projectores) e podemos aceder à câmara escura, ou iniciar a viagem aos infernos.

Infernos? Se a palavra e a metáfora são, talvez, excessivas, este filme convida-nos para abismos, com a suavidade compassada do primeiro *travelling*, o que acompanha o comboio e nos leva ao Paiva e a Lamego. Em Lamego, a comer uma cambulhada de enguias (cobras do rio) Carlos conheceu Ema, sob o olhar e o sopro de uma ventoinha. Tem, nessa altura, uma perversidade mais acentuada do que a que terá em adulta e, entre gatos, cães, rosas, sapatos de homem e leite, rodeia-a uma erótica tão poderosa quanto difusa. Está "na extremidade dalguma coisa", a "sua beleza constitui uma exorbitância, e, como tal, um perigo" e sorri como se fosse para morder. Vemo-la em planos distantes, depois em planos médios, por fim (quando se fala em morder) num grande plano. Num dos planos mais eróticos da obra de Oliveira, vemo-la beijar uma rosa e, depois, acariciar com um dedo a corola dela. Vemo-la entre a Vénus de Milo e a Gioconda, e, depois, na escada, de pernas desafectadamente abertas (plano mais ousado, porque muito mais elíptico, do que o celebradíssimo plano de Sharon Stone em *Basic Instinct*). E quase tudo o que vemos é visto por uma muda, e é visto como num filme mudo. Começa então um dos mais surpreendentes campo-contra-campo do filme: o que unirá para sempre Ema e Ritinha, a "bovarinha" à lavadeira. Quase no final, na mais comovente sequência do filme, será para ela a última rosa e o último contacto físico de Ema Cardeano Paiva.

A "bovarinha". Agustina e Oliveira dizem que chamavam assim a essa manquejante criatura que na morte e nas bodas se vestiu de azul e no dia do casamento fez cair a aliança ao chão. Mas se se chama Ema, como a heroína de Flaubert, se o marido dela, como o marido da Bovary, é médico e se chama Carlos, se foi num baile, como a Bovary, que a noite a tocou, as semelhanças ficam-se por aí. Ela própria dirá que não é nenhuma Bovary, para dizer, depois, que é um homem, como Flaubert ou como o Douro. E sobre as muitas e belas páginas que Agustina escreveu acerca da adequação ou inadequação de Ema ao mito do "bovarysmo" (em que o sexo é uma passagem e não um fim) Oliveira insinua, entre as imagens do fogo e de um peixe, o mito do andrógino, explicitado na conversa no Vesúvio, antes da primeira visão do segundo contra-campo tão misterioso como o de Ritinha: a do retrato da Senhora.

Sob esse mito (avançado pela-primeira vez, na obra de Oliveira, em *Soulier de satin*, também sob a égide da lua) pode perceber-se o que une Ema às outras grandes personagens femininas de Oliveira. Todas elas defendem a alma contra a aparência de um corpo. Francisca, morrendo, e depois de evocar a rua das mulheres ditas perdidas, clamava por um homem que a amasse, ou seja que a abrisse. Ema, a mulher do fundo do vale, sabe que ninguém a abrirá assim. Antes é a ela, como é ao rio, que caberá abrir o caminho escuro, como na inadjectivável sequência em que, apenas à luz da vela, ela avança para o quarto do marido. Só que se esbarra sempre com os tectos baixos, esses que atiçam as paixões e as impossibilitam (é no plano de um tecto que acaba a sequência que citei). É tão impossível a Ema abrir caminho (penetrar, no sentido fálico do termo) como o é ao Douro rasgar o vale. E é a consciência (crescente) dessa impossibilidade que a faz optar pelo abismo (finalmente a entrega às águas). Só há saída pelo fundo.

Essa saída (será saída?) ou essa descida (será descida?) é desenvolvida nas últimas sequências do filme, mais uma vez pontuadas por Ritinha, ou seja, mais uma vez, perante um olhar mudo (espantoso, espantosa Isabel Ruth).

Com o violinista, último dos amantes dela (será por acaso que se chama Narciso?) a música deixa de reflectir a lua e combina a conotação maléfica (o violino do diabo) à ária dita para a 4ª corda de Bach. O *raccord* é sonoro (encadeado no som) com o quarto onde Ema e Narciso estive-

ram. Ele está de costas, nu da cintura para cima. Ela diz-lhe que, assim, de costas, ele parece uma mulher. E depois lembra que quando era criança e perguntava o nome duma flor, diziam-lhe "rosa" ou "malmequer". Ela punha em dúvida às respostas. "Porquê rosa?". "Porque é assim que se chama", respondiam-lhe impacientes. Perante as costas nuas de Narciso, lembramo-nos de perguntar: "Porquê homem?". "Porquê mulher?". E a câmara vem então até à mulher, até Ema. Só até ela, com toda ela, para ela ter esse espantoso monólogo da Rosa (que em Agustina não é monólogo) em que se auto-define como "alma em baloiço", segundo o étimo sânscrito da palavra 'rosa'. "No balouçar é; e deixa de ser". Quando a imagem se dissolve, já Ema é e deixou de ser.

Na sequência seguinte, o objecto do balouçar (ou o movimento de balouço que a câmara nela tem) não é entre a digressão de Dóssem (que vem e não vem ao caso) e os seus interlocutores. É entre Ema e o gato. E quando os olhos são quatro, azulíssimos e demasiados, Carlos Paiva arremessa o bicho pela janela fora, como perante uma provocação que não pode perceber, mas percebe que é obscena.

Regressa, depois, o mordomo Caires, o único homem que fora capaz de se imolar perante Ema, depois da inadjectivável cena com o motociclista. Perante esse contra-campo masculino (que pressente último) Ema opta por se desfazer da rosa e cair do balouço. A rosa dá-a a Ritinha e parte para o Vesúvio. Depois, o último contra-campo com a Senhora. Depois, o laranjal. Depois, mais nada. Vemos as tábuas podres a abrirem-se, mas não vemos nem o corpo a cair nem o rio onde cai.

Sobre o Douro (plano final) a "voz off" delata outras coisas como a morte de Carlos. Agustina diz que Ema "estava muito bem como estava – no fundo do Vesúvio". Oliveira não diz isso. Provavelmente pela mesma razão porque não filmou as mais geniais páginas do livro, como a da ida a Carlão, na noite das trezentas bruxas e dos lobos. Provavelmente pela mesma razão porque foi incapaz de sacrificar Ritinha, que no livro morre muito antes do fim. Porque nesta história sagrada (e sagradas são as Emas de Agustina e Oliveira, e sagrada não sei se foi a Ema de Flaubert) a sagração de Oliveira não é pagã nem mítica, mas religiosa e católica. *De profundis, clamavit ad te*. E a câmara, escavando tudo o que dá a ver, sem um único tremor, sem uma única contradição, não está acima desse clamor. Junta-se a ele. *De profundis*.

Nunca Ema Bovary foi tão intensamente amada. Em sentido etimológico este é o filme da compaixão. *Uma sublime compaixão*, como creio que, algures, se diz no livro e no filme.

Sublime compaixão, acentuada na versão integral revelada em 1998. Para além de muitos planos e sequências que "dilatam" melhor as intenções de Oliveira: para além de uma nova personagem (a horrível primeira mulher de Carlos, a lavar os pés numa bacia, depois do encontro inicial deste com Ema) há uma sequência "nova" que eleva essa "sublime compaixão" a mais recônditas alturas. Refiro-me à sequência da capela barroca, com aqueles extraordinários azulejos figurando santos e demónios, suplícios e êxtases, em que se pode situar – eu, pelo menos situo – a passagem de Ema de um balouço a outro, a *metamorfose sexual* de Ema. É a segunda sequência numa igreja do filme (a primeira fora a do casamento). E, enquanto o sacerdote debita uma insólita homilia sobre a carne e o espírito, a anástase e o advento, a câmara procura, no mais escuro da ermida, Ema, que, na profundidade de campo e iluminada por um castanho sensualíssimo, desses castanhos que foram segredo dos pintores venezianos, cresce no escuro e no escuro se oferece (ah, esse olhar de Leonor Silveira!) a um destino que, a partir desse momento, não mais dominará e a que de corpo e alma inteiramente se doa.

É, em absoluto, uma das belas sequências do filme e a "rima" perdida para os planos de Leonor Silveira com o gato, a que acima referi.

Na capela, Ema começa a entregar-se ao desejo. Na sequência com o gato, começa a entregar-se à morte. Uma e outra são as pontas culminantes do seu balouçar.

Compaixão? Exactamente.
João Bénard da Costa

Texto publicado in *Folhas da Cinemateca*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa: 2007.
Texto escrito segundo as normas do anterior acordo ortográfico.

DOMINGOS NA CASA DO CINEMA

Auditório da Casa do Cinema Manoel de Oliveira

13.10 | 18:00
SIB [A MAÇÃ] IR, FR, NL, 1998, 86 min.
SAMIRA MAKHMALBAF

20.10 | 18:00
LA CHAMBRE VERTE FR, 1978, 94 min.
FRANÇOIS TRUFFAUT

27.10 | 18:00
LA VILLA SANTO SOSPIR FR, 1952, 36 min.
JEAN COCTEAU
BORO IN THE BOX FR, 2011, 40 min.
BERTRAND MANDICO

www.serralves.pt
/fundacaoserralves
/fundacao_serralves
/serralves

SERRALVES
MONUMENTO
NACIONAL
NATIONAL
HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral General line:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional
REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

Apoio "VALE ABRAÃO"
cinemateca portuguesa

Apoio "A DAMA DE CHANDOR"
BPI
Fundação "la Caixa"

OUT 2013

ii) **Fim de Semana da Animação**

UM FIM DE SEMANA, DUAS RETROSPETIVAS

Dos primórdios do cinematógrafo à atualidade, a animação tem sido território fértil para a experimentação visual e a inventividade formal no campo das imagens em movimento. Destabilizando as fronteiras entre realidade e imaginário, aprofundando zonas de tensão entre a figuração e a abstração, conjugando técnicas tradicionais e imagens de síntese, concebendo universos ficcionais que refletem poeticamente sobre as mais variadas questões ou subvertem ironicamente todos os tipos de referencialidade, o cinema de animação tem, na sua inegável diversidade, afirmado uma surpreendente vitalidade criativa.

Ao longo de um fim de semana serão apresentados filmes de dois dos mais jovens e premiados criadores do cinema de animação contemporâneo: as distorções gráficas e narrativas de David OReilly, que incorpora no seu trabalho todo o tipo de anomalias de software e processos de desintegração visual, explorando os limites entre os videojogos, a animação e os códigos da arte contemporânea; e o mundo quimérico de Réka Bucsi que, olhando para homens, animais e natureza através de uma lente surrealista, reinventa uma cosmologia própria e desconstrói os pressupostos da fábula.

Dois bons exemplos da grande multiplicidade de abordagens que carateriza o cinema de animação.

RETROSPETIVA DAVID OREILLY

Irlanda, Alemanha, Estado Unidos da América, 2007-2017
Animação, cor e preto e branco, 74 min.
Inglês | Legendado em português | M>16

Nascido na Irlanda em 1985, David OReilly é um artista que trabalha nas áreas do design, do cinema de animação e do desenvolvimento de videojogos. Enquanto realizador, assinou algumas curtas-metragens marcantes das novas possibilidades da animação digital como *Please Say Something* (com o qual ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim, o Cartoon d'Or entre muitos outros galardões) e *The External World* (estreado no Festival de Veneza, onde recebeu a nomeação ao prémio de melhor curta-metragem pela Academia do Cinema Europeu). A sua obra vem sendo exibida por todo o mundo, em salas de cinema, na Internet e também em contexto expositivo, nomeadamente no Filmmuseum de Viena (em 2013) e no MoMA (em 2015). Colaborou na escrita de séries de televisão animadas como *Adventure Time* e *South Park*, sendo também o criador do videojogo fictício no filme de Spike Jonze *Her* (Uma História de Amor, 2013). Em 2014, lançou o seu primeiro videojogo independente *Mountain*, a que se seguiu o segundo, *Everything*, em 2017.

ALINHAMENTO DA SESSÃO:
IDENT, 2004, 1 min.
RGB XYZ, 2007, 12 min.
WOLF 2106, 2006, 3 min.
OCTOCAT ADVENTURES, 2008, 5 min.
PLEASE SAY SOMETHING, 2009, 10 min.
????? / HELL, 2009, 1 min.
BLACK LAKE, 2010, 3 min.
THE EXTERNAL WORLD, 2011, 17 min.
THE HORSE RAISED BY SPHERES, 2014, 3 min.
CHILDRENS SONG, 2014, 3 min.
WRONG NUMBER, 2014, 3 min.
NDA, 2014, 3 min.
THE FRACTALS, 2014, 3 min.
MOUNTAIN TRAILER, 2014, 1 min.
EVERYTHING, 2017, 11 min.

Como descreveria o que faz? considera-se artista, realizador de cinema, designer de jogos, ou tudo isto ao mesmo tempo?

Sou um artista e sou tudo o resto que descreve. Depende. Não gosto muito de me autodefinir, é algo limitador. É sempre um facilitismo. Depende sempre a quem se dirige essa pergunta. Algumas pessoas dirão que eu faço coisas diferentes. Algumas pessoas dirão que não sou um designer de jogos, por exemplo. Não é uma coisa com a qual perca muito tempo a pensar. Estou mais interessado em fazer coisas do que em perceber em que categoria me incluo.

Noutras entrevistas respondeu a perguntas onde se questionava se os jogos podem ser uma forma de arte, referindo-se ao *Pong* [videojogo criado por Nolan Bushnell e Ted Dabney em 1972]. Pode explicar melhor o que quer dizer com isso?

Dou esse exemplo porque sei que vou ser imensamente questionado sobre isto (sobre esta discussão), e não preciso, por isso, de estar sempre a arranjar novos exemplos. O meu pensamento sobre o assunto é muito simples, acho que tenho uma abordagem muito menos complicada relativamente a todas estas questões do que a maior parte das pessoas. Não tenho nenhuma obsessão com os nomes que se atribuem às coisas, com o modo como são caracterizadas. Relativamente à arte, tenho uma definição muito ampla. Entendo que as pessoas se preocupem com o modo como se encaixam no mundo, baseando-se nas suas categorizações e nas suas formas de sentir, mas, realmente, essa não é uma preocupação que eu tenha.
Essencialmente, a arte é tudo o que tenha sido criado para descrever a realidade – ou parte dela –, de alguma forma. Parece que fazemos isto desde os tempos mais remotos, desde que há registo de seres humanos. Encaro todos os videojogos como trabalhos artísticos. Acho que se pode refinar este conceito e perguntar o que é bom e mau relativamente aos jogos. Sinto-me atraído por certas coisas na arte que talvez não interessem a toda a gente, mas não fecho o assunto com afirmações como "eu gosto destas coisas e, por conseguinte, isto é o que é arte, e, portanto, tu estás errado se estivermos em desacordo". Isso é uma atitude muito idiota e uma coisa muito subjetiva. É tão subjetivo como dizer o que é o amor, o que é a beleza. É uma tolice querer ficar bem numa discussão só porque se tem uma definição qualquer de alguma destas coisas.

Em *Mountain*, o lado inferior do teclado do computador funcionava como um teclado de música. Como é que a música e o desenho de som compuseram *Everything* e como é que estes aspetos se fundem?

A música é, emocionalmente, o elemento condutor de tudo o que se faz. Toca diretamente numa parte sensível do cérebro. Quando penso no som e na música dos filmes que realizei, tudo é um pouco diferente dos videojogos. No mundo do cinema, segue-se, definitivamente, uma certa linha de pensamento, mesmo que seja um pensamento absurdo. Acede-se a esse

pensamento e ele é enfatizado pela música, porque ela dita o tom. Como tudo é construído com base nestes sistemas, *Everything* não tem uma banda sonora que parta do que se está a fazer especificamente; a música que se ouve baseia-se no ambiente e no tipo de escala em que nos encontramos. A maneira como é usada não é necessariamente para acompanhar um certo fio emocional, como aconteceria nos filmes, mas, na verdade, para dar à experiência do jogo uma certa dignidade e ajudar a expressar algo fundamental sobre a natureza. Algo sobre a escala e o ecossistema onde nos encontramos. Na verdade, tem também o papel de pintar o mundo.
A representação visual das coisas em *Everything* é, muito obviamente, não-realista e a forma como as coisas se movem é, muitas vezes também, irreal. Senti que a maneira mais evidente de lidar com isto seria pontuar este ambiente com um tom cartoonista, com músicas alegres, mas acabei por tornar a banda sonora mais clássica e ambiental. A música seria um aspeto muito mais realista do jogo, contribuindo para acrescentar detalhes e torná-lo, assim, menos caricatural.

Everything é um jogo com sentido de humor, mas como é que o humor influencia o seu processo criativo?

Para mim, quando se expressa algo sobre o mundo e sobre a vida – seja em curtas-metragens ou num jogo, como *Everything* – não se pode excluir o humor ou o absurdo desse universo, porque ele está sempre sob a superfície. Quanto mais sérios nos tornamos, mais o humor é necessário. E mais poderoso ele se torna também. Não penso necessariamente em como é que isto se encaixa em algo maior, ou no que seja. Para mim, é óbvio que será divertido e interessante. Acho que a capacidade de proporcionar gargalhadas às pessoas é uma coisa tão válida quanto qualquer outra coisa que possas fazer no mundo.

Como é que se decidiu pelo Alan Watts [filósofo inglês, 1915-1973]? Estava definido desde o início ou surgiu mais tarde, durante o processo de trabalho?

Existe uma óbvia e profunda relação entre o conteúdo do jogo e o que o Alan Watts defendia. Foi um género de sobreposição. Comecei por pensar este jogo quase como se se tratasse de um documentário jogável sobre a natureza. Por isso, pensei por um momento, que como o David Attenborough é o documentarista sobre a natureza, que todos conhecem, seria perfeito se o jogo em que estava a trabalhar pudesse ter um narrador. Na altura, estava a ouvir uma gravação do Alan Watts e pensei que seria inacreditável se o Alan Watts pudesse ser o David Attenborough para esta simulação da natureza.
Era apenas uma ideia, mas na altura não sabíamos sequer se era algo tecnicamente viável. Então, quando os mundos se começaram a conectar e percebemos que o projeto seria possível, entrei em contato com a organização que gere o património de Alan Watts – especificamente com o seu filho, Mark Watts – e começámos a falar sobre isto. Foi preciso um ano de negociações, com avanços e recuos, até abrir uma possibilidade e fazer com que tudo acontecesse. Foi uma tarefa difícil porque, no fundo, tratou-se de conseguir o maior licenciamento de material do Alan Watts alguma vez feito. Mas estou muito feliz que o tenhamos conseguido.

Trabalhou previamente no filme *Her*, de Spike Jonze [OReilly realizou as sequências dos jogos de vídeo no filme] e isso já incluía uma aparição do Alan Watts.

É verdade! Também pensei nisso. Houve, ainda, outras ligações estranhas: o trabalho que fiz depois de *Her* foi escrever para o *South Park* durante um tempo e eles foram as últimas pessoas do mundo da animação que trabalharam com o material do Alan Watts. Fizeram animações com ele, inclusive. Houve muitas coincidências estranhas que me fizeram pensar que tudo era demasiado perfeito. Parecia inevitável.

Existe algum meio que ainda queira conquistar ou com o qual vá trabalhar num novo jogo? Já deu este meio por suficientemente explorado?

Eu vou-me ocupando. Tenho algumas grandes ideias que quero fazer, mas preciso de perceber quais dessas ideias se alinham o suficiente com o mundo e quais é que consigo, realmente, levar avante. Não tenho a certeza da forma que poderão adquirir, mas posso dizer que adoro, absolutamente, trabalhar com jogos e objetos interativos em tempo-real. Pessoalmente, tento usar todas as partes do meu cérebro e isso é o mais gratificante. Não sinto que o meu trabalho no âmbito dos jogos tenha acabado. Mas não posso ser muito afirmativo sobre o que vou fazer a seguir, ninguém pode. Especialmente nos dias de hoje.

David OReilly, in "David O'Reilly Talks About Life, the Universe and 'Everything'" (entrevista conduzida por Ben Roazen), *Hypebeast*: 27 de abril de 2017 [Texto editado, traduzido do inglês]

RETROSPETIVA RÉKA BUCSI

Hungria, França, Dinamarca, 2014-2018
Animação, cor, 45 min.
Sem diálogos | M>6

Réka Bucsi nasceu em Filderstadt, na Alemanha, em 1988. Vive e trabalha como realizadora de animação independente na Hungria, onde iniciou os seus estudos no departamento de animação da Universidade de Arte e Design Moholy-Nagy, em Budapeste. Lá conclui o seu mestrado em 2014, sendo o seu filme de graduação *Symphony No. 42*. Este estreou no Festival de Berlim, onde todos os seus subsequentes filmes seriam, igualmente, estreados e onde obteve, em 2018, o Audi Award para melhor curta-metragem, com *Solar Walk*. Os seus filmes foram também exibidos em festivais como SXSW, Sundance, Annecy ou IndieLisboa, conquistando mais de 50 prémios internacionais. Em 2013, Réka Bucsi participou do *Animation Sans Frontiéres*, uma oficina europeia de produção de animação (e desde então integrou outras residências artísticas como o Workshop Aberto em Viborg e o Q21 em Viena). Prepara agora a sua primeira longa-metragem de animação.

ALINHAMENTO DA SESSÃO:
SYMPHONY NO. 42, 2014, 10 min.
LOVE, 2016, 14 min.
SOLAR WALK, 2018, 21 min.

Como começou a desenhar?

Acho que desenho desde criança. Desenhava muitas bandas desenhadas. Interessava-me pelo modo como pode evocar-se uma história a partir de desenhos, mas nunca imaginei que acabaria a fazer cinema de animação ou algo semelhante. Só soube da existência do departamento de animação da Universidade de Arte e Design de Moholy-Nagy, em Budapeste, quando já estava no meu último ano do ensino secundário. Foi só nessa altura que descobri que se podia realmente estudar animação. Até aí, nunca me tinha interrogado sobre isso. Decidi candidatar-me, mas não me aceitaram. Candidatei-me uma segunda vez, e acabei por entrar na escola.

E como foi a experiência de frequentar a Universidade?

Foi realmente importante. Estive lá três anos para o bacharelato e outros dois para o mestrado. Conheci imensas pessoas na escola e, também, em oficinas internacionais em que participei. Na Moholy-Nagy valorizam-se muito os contactos com outras escolas e, por isso, tive a oportunidade de viajar para vários festivais e outras universidades onde tomei contacto com o que se andava a fazer em cinema de animação, nos vários países da Europa.

Há animadores, cartoonistas ou ilustradores que respeite particularmente ou aos quais regresse com frequência?

Essa é uma pergunta difícil. Sei que sou influenciada por imensas pessoas diferentes, desde realizadores de imagem real, a pintores ou ilustradores. Lembro-me, no entanto, que quando era pequena adorava os desenhos animados da *Pantera Cor-de-Rosa*. Eram os meus preferidos. As animações da Disney e os filmes de Steven Spielberg foram também muito marcantes no meu crescimento. Houve até uma altura da minha vida em que via o *Tubarão* e o *E.T. – O Extraterrestre* todos os dias. Acho que estive quase a enlouquecer. Tudo aquilo que dá muito trabalho a construir foi, e continua a ser, algo inspirador. As pessoas que são obcecadas por fazer cinema, ainda que seja um trabalho extremamente árduo e que ocupa imenso tempo, são as que mais me inspiram. É talvez por isso que me sinto tão bem a fazer cinema de animação, porque é um trabalho muito moroso e cansativo, mas muito gratificante.

Parece que o cinema de animação é o paraíso das pessoas obcecadas, uma vez que tudo é criado de raiz. Mas, ao mesmo tempo, quando vemos as suas curtas-metragens, elas parecem-nos muito soltas, tanto nas associações livres que estabelece como no universo visual que convoca. Como conjuga a obsessão controladora, inerente ao próprio meio, e a sua abordagem mais descontraída?

Essa é a parte mais difícil: passar a sensação de que se está a ver algo muito fresco e leve, mesmo depois de se ter dedicado um ano inteiro, ou mais, a trabalhar sobre um certa sequência. No início do processo, quando ainda não se está a animar, há muita folga para se ser livre e não se tem que seguir regras muito restritivas. Pode-se retroceder. Quando estou a fazer um filme tento preservar, ao longo de todo o processo, essa liberdade de continuar a alterar coisas. Para isso não posso trabalhar com uma equipa muito grande. Tento manter as coisas soltas, colaborando com pessoas que percebem o objetivo do projeto e o modo como este funciona. Mas, claro,

mesmo assim não há muita liberdade. Não podes remontar tudo. Não é como num filme de imagem real em que podes filmar imenso e só depois selecionar aquilo que realmente te interessa. No cinema de animação tens que saber o que te interessa desde o início. Se trabalhares com as pessoas certas e tiveres uma visão sólida do que pretendes consegues preservar a frescura do início, quando só tinhas o teu caderno de rascunhos e a tua imaginação.

Referiu numa entrevista que está constantemente a desenhar no seu caderno de rascunhos, e que é a partir daí que desenvolve muitas das ideias que aparecem nos filmes. Como decide desenvolver um desses rascunhos e não outro?

É um processo muito intuitivo. Talvez certa personagem ou ambiente ressoem mais comigo em determinado momento. Ou que certa personagem me seja mais querida em determinada altura. Sente-se facilmente se algo é forçado ou se sai naturalmente.

Referiu há pouco que, para si, é importante trabalhar com pessoas que a compreendam. De que forma integra as perspetivas dos seus colaboradores nos filmes que fazem em conjunto?

Na verdade, nunca trabalhei da forma que descreve. Toda a parte conceptual é feita apenas por mim. Com o *Love*, por exemplo, tive pessoas comigo durante a produção, mas nunca antes. Antes de passar à animação propriamente dita trabalho a sós. Só para projetos mais pequenos tenho seguido esse modelo de trabalho, mais colaborativo. Por exemplo, há alguns meses fiz o vídeo de abertura de um festival com uma amiga húngara. Ela é muito talentosa e trabalhámos muito bem juntas desde o primeiro momento, mas era algo que tinha apenas um minuto de duração. Em trabalhos de maior envergadura, não sei bem como tomar decisões criativas de forma colaborativa.

Percebo que goste de brincar com o modo como o espetador cria sentidos a partir das imagens que descobre no ecrã. Gosta de brincar com as espectativas do público. De onde vem essa dimensão lúdica?

Para mim é muito importante ser capaz de rir das minhas próprias piadas quando estou sozinha. Estar realmente envolvida com as personagens ou com a ideia de as colocar em movimento e de vê-las ganhar vida. Caso contrário, sei que o público não vai partilhar do mesmo entusiasmo. Se levas tudo muito a sério, incluindo a ti mesmo, o mais certo é ficares bloqueado no processo criativo, mais cedo ou mais tarde, e não terás prazer no trabalho. É impossível estares dedicado a algo durante um ano inteiro se não te fores divertindo.

O que é que a tem motivado?

Acho que é muito importante ser auto-consciente e descobrir quais são os nossos fortes. Não te ponhas a fazer algo apenas porque está na moda, porque talvez as tuas habilidades não sejam as mais adequadas para essa tarefa. O que quero dizer é: não faças um filme sobre um assunto importante, mesmo que aches que é fundamental falar sobre esse assunto, se não estás realmente ligado à causa. Para mim, o que é realmente importante é estar envolvido, seres auto-consciente, não te levares muito a sério, e conheceres os teus fortes. Isso é muito importante.

E o que é que tem sido um empecilho?

Tive imensas inseguranças durante a universidade, como é normal. As pessoas tendem sempre a questionar o teu trabalho e isso faz de ti uma pessoa menos confiante, especialmente se estás a começar. Houve, por vezes, professores que me disseram: "podes sempre fazer ilustração já que não consegues animar..." Não consigo identificar algo em específico, mas recordo-me de fazer um esforço para continuar a gostar de animação, apesar de estar receosa das minhas capacidades. Perceber se era aquilo de que gostava realmente ou se era de facto boa a fazê-lo. Ainda tenho muitas dessas dúvidas. Sinto que estou constantemente a aprender na relação com os outros e com aquilo que vou fazendo.

Com que outro animador gostaria de trabalhar?

Oh, essa é uma pergunta complicada. Adoraria trabalhar num dos filmes do Miyazaki, isso é certo. Estar envolvida num filme desses. Se fosse possível apanhar boleia daquele auto-gato, podem reservar-me já um lugar.

Réka Bucsi, in "Interview with Réka Bucsi" (entrevista conduzida por Diana Mereoiu e Laura Hörzelberger), *VIS: Vienna Shorts Festival*: 23 de maio de 2016 [Texto editado, traduzido do inglês]

PRÓXIMAS SESSÕES DE CINEMA

17 NOV | 17H00
MAYIS SIKINTISI [NUVENS DE MAIO]
NURI BILGE CEYLAN
TR, 1999, 130 min.

24 NOV | 17H00
INQUIETUDE
MANOEL DE OLIVEIRA
PT, FR, ES, SW, 1998, 110 min.
Apresentação: Eugène Green

www.serralves.pt
/fundacaoserralves
/serralves_twit
/fundacao_serralves
/serralves

SERRALVES
MONUMENTO
NACIONAL
NATIONAL
HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

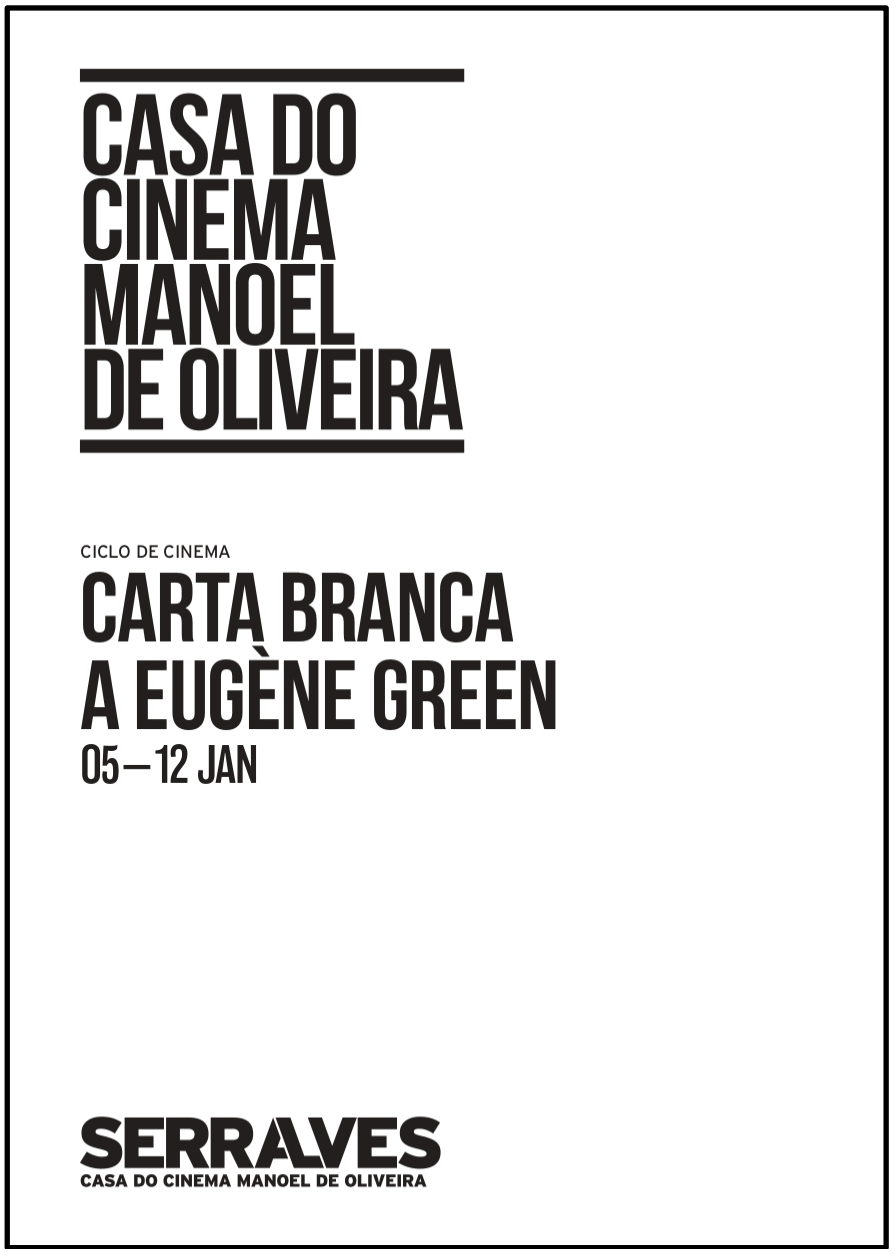
Geral General line:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional
Institutional support

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

NOV. 2019

iii) **Carta Branca a Eugène Green**



PROGRAMA

05 JAN | DOM | 17H00
BLOW-UP
MICHELANGELO ANTONIONI
Reino Unido, Itália | 1966 | 111 minutos
Ficção | DCP, cor, falado em inglês - Legendado em português | M/12

10 JAN | SEX | 21H30
CONTE D'HIVER
ÉRIC ROHMER
FR | 1992 | 114 minutos
Ficção | DCP, cor, falado em francês - Legendado em português | M/12

11 JAN | SÁB | 17H00
BRAGUINO
CLÉMENT COGITORE
França, Finlândia | 2017 | 49 minutos
Documentário | DCP, cor, falado em russo - Legendado em português | M/12

11 JAN | SÁB | 17H00
LE PARC
DAMIEN MANIVEL
França | 2016 | 71 minutos
Ficção | DCP, cor, falado em francês - Legendado em português | M/12

12 JAN | DOM | 17H00
MIMOSAS
OLIVER LAXE
Espanha, Marrocos, França, Roménia, Qatar | 2016
96 minutos
Ficção | DCP, cor, falado em árabe - Legendado em português | M/12

CARTA BRANCA A EUGÈNE GREEN

Eugène Green (Nova Iorque, 1947) é um dos mais originais cineastas europeus do nosso tempo. Chegado a Paris pouco depois de Maio de 1968, lança-se à redescoberta e reabilitação da retórica teatral do barroco francês, assinando uma vasta produção literária na área do romance, da poesia, do texto dramático e do ensaio. O cinema, que define como "a palavra feita imagem", tornou-se, entretanto, a pedra angular do seu trabalho. A produção cinematográfica de Eugène Green alia subtileza e ironia, num olhar agudo sobre o presente que tem passado também por Portugal. Nesta que é a sua primeira retrospetiva integral no nosso país, percorremos as duas décadas de atividade do realizador, a começar em 1999, ano em que inicia a rodagem do seu primeiro filme, *Toutes les nuits*, até 2019, com *Lisboa revisitada* – obra concebida especialmente para Serralves e exibida em permanência na Casa do Cinema Manoel de Oliveira.
Precedida de uma Carta Branca – em que o realizador foi convidado a selecionar cinco filmes que, de diferentes maneiras, dialogam com o seu próprio cinema –, a retrospetiva de Eugène Green oferece uma visão global da sua obra.

SESSÕES

BLOW-UP
MICHELANGELO ANTONIONI

A dimensão metafísica, subjacente a todos os filmes de Antonioni, em nenhum outro é tão explícita como neste. As características da linguagem cinematográfica do autor – o modo como a *découpage* dos planos encerra e ordena a noção do tempo, a interpretação não-psicológica dos seus melhores atores (aqui David Hemmings, como noutros casos Monica Viti), a sensualidade difusa – servem para exprimir a relatividade do que tomamos por "verdadeiro", bem como a ideia de que devemos aceitar a realidade como uma coisa plural. (Eugène Green)

CONTE D'HIVER
ÉRIC ROHMER

A questão da crença e da fé está, com frequência, presente na obra de Rohmer, mas, seja por pudor natural ou por descrição – e num país onde este assunto suscita reações violentas –, o realizador tratou habitualmente estas questões de uma forma indireta, em segundo grau. Fá-lo, de uma maneira mais explícita e muito bem conseguida, em *Ma nuit chez Maud* (A Minha Noite em Casa da Maud, 1969); em *Perceval* (1978), através da tentativa, no meu entender falhada, de "adaptar" *O Conto do Graal* de Chrétien de Troyes; e em nenhum outro filme com mais subtileza e requinte de pensamento e de emoção do que em *Conte d'hiver*, onde, ainda para mais, recorre à história de uma jovem simples e pouco instruída para, sem pedantismo, integrar uma infinidade de referências culturais como é o caso da peça de teatro homónima, de Shakespeare. (Eugène Green)

BRAGUINO
CLÉMENT COGITORE

Numa obra entre o documentário e a ficção, o jovem cineasta e artista plástico faz-nos descobrir, sob a forma de um microcosmos na taiga siberiana, a tragédia da condição humana. No meio de uma natureza virgem, num lugar inacessível e paradisíaco, basta haver duas famílias para criar o ódio, *complots* e as primícias da guerra. Mas, à semelhança do outro filme realizado pelo mesmo autor na Rússia, *Bielutine, dans le jardin du temps* (2011), é também este um filme que nos faz tomar consciência da relatividade do real. (Eugène Green)

LE PARC
DAMIEN MANIVEL

Usando técnicas de criação cinematográfica quase opostas às minhas - uma "ideia", mas não de "argumento", de verdadeiras pessoas que devem tornar-se personagens, improvisação durante a rodagem - Damien Manivel chega a um resultado que não é muito diferente do que faço: filmando corpos, capta a alma e faz pressentir incessantemente a existência de uma outra realidade que se esconde sob o visível. Este filme joga, em particular, com a relação complexa entre a vida diurna e a vida dos sonhos. (Eugène Green)

MIMOSAS
OLIVER LAXE

Menos perfeito do que o seu último filme, *O que arde* (2019), que deverá estrear este ano em Portugal, *Mimosas* (2016) é um conto místico de uma beleza plástica empolgante. Jovem cineasta galego que viveu dez anos em Marrocos, Olivier Laxe criou um filme com uma estrutura complexa, fundado sobre as etapas da elevação espiritual sufi tanto quanto sobre os códigos dos filmes de vaqueiros. Esta estranha mistura funciona perfeitamente, mantida por um sopro místico e criando uma tensão narrativa, mesmo quando o sentido não é totalmente claro. (Eugène Green)

ENTREVISTA COM EUGÈNE GREEN

Gostaria de começar por lhe fazer uma pergunta um pouco óbvia, mas que me parece significativa: recorda-se de qual foi o primeiro filme que viu? Ou, se calhar é mais interessante, qual o primeiro filme que o marcou enquanto espetador?
Pois, são coisas bastante diferentes. Em pequeno vi alguns filmes da Disney, por exemplo. Logo na altura pareceram-me extremamente aborrecidos [risos]. Recordo-me, aliás, que uma tia me levou a ver - creio que foi - *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e a meio da sessão estava tão enfastiado que quis sair do cinema. Mas o primeiro filme que me marcou, profundamente, foi o *La dolce vita* (A Doce Vida, 1960) de Federico Fellini, que vi quando tinha treze anos. Foram os meus pais que me levaram à sessão e é estranho porque eles não eram cinéfilos e aquele era um filme europeu, com quase três horas, falado em italiano e com legendas - mesmo assim os meus pais gostaram do filme. Já para mim foi uma experiência imensamente forte. Aí comecei a interessar-me por cinema europeu e a ver muitos filmes. Eram os meus primeiros anos de cinéfilo.

Fala em cinema europeu e cinefilia, mas historicamente os cinéfilos da sua geração sempre tiveram forte apreço pelos ditos realizadores clássicos de Hollywood, nomeadamente dos anos 1930, 1940 e 1950. Já o Eugène nunca refere qualquer um desses cineastas entre as suas influências. Qual é a sua relação com esse cinema clássico americano?
É algo que não compreendo. Não percebo mesmo o fascínio por esse cinema bárbaro dos anos 1930 aos anos 1950. Vi muitos desses filmes na televisão, quando era menino, e a minha memória desse tempo é que eram filmes divertidos. Mas nunca nada além disso. Em particular, não percebo, de todo, o fenómeno em redor de um cineasta *anglo-cláxon* [anglo-buzina] comercial, Alfred Hitchcock, cujo nome traduzo por Içapila. Foram o François Truffaut e o Jean-Luc Godard que fizeram dele um artista aos olhos de todos. Para mim não é [risos]. Tenho uma vontade, há muito tempo adiada, de escrever um artigo intitulado "Pour en finir avec Hissebitte" ["Para Acabar com o Içapila". Mas esse artigo marcaria o fim da minha carreira em França. Só por isso não o fiz.

A maioria das referências que o Eugène dá, para enquadrar o seu trabalho, correspondem, essencialmente, a cinema realizado depois dos

anos 1960, isto é, ao cinema moderno. No entanto, creio que há, nos seus filmes, uma forte presença dos primórdios do cinema, das primeiras experiências com a imagem em movimento: um mesmo emaravilhamento. Só que o único filme mudo que cita frequentemente é o *Aurora* (1927), de F. W. Murnau.
Para mim o Murnau é um grande cineasta. Sobre isso que pergunta, confesso que nunca pensei nessa relação com o cinema primitivo, talvez exista, mas nunca refleti sobre isso. Para mim, o que falta ao cinema mudo é o silêncio. É um paradoxo, claro. Mas há alguns filmes mudos que me comovem muito, especialmente os de Murnau. Em primeiro lugar, o referido *Aurora* ou *O Último Homem* (Der letzte Mann, 1924), em segundo, filmes menos perfeitos como *Nosferatu* (1922) ou *Fausto* (Faust, 1926). Mas sem ser o Murnau, ao cinema mudo falta sempre alguma coisa. O modo de representação dos atores é sempre muito teatral, e para mim a representação cinematográfica é muito diferente da teatral. Não creio que a interpretação dos meus atores, em cinema, seja teatral, aliás, é muito diferente daquilo que fazia no teatro antes de me dedicar ao cinema. No teatro tudo é exteriorizado e falso (é pela falsidade que se atinge a realidade), ao passo que no cinema tudo é real. Exatamente por isso, é através dessa realidade que se deve procurar mostrar uma realidade escondida.

O Eugène também é conhecido por ter adotado alguns cineastas como faróis do seu trabalho, nomeadamente o Robert Bresson e o Yasujirô Ozu, mas também Carl Th. Dreyer ou Éric Rohmer. Gostaria de saber qual é, e qual foi, a sua relação com estes cineastas? Como os conheceu? De que filmes gosta mais? E quais gosta menos?
Para cineastas como Bresson e Ozu, que tinham um estilo único – mais ou menos... –, há filmes de que gosto mais e outros de que gosto menos, mas sou incapaz de odiar qualquer um dos seus trabalhos. Por exemplo, no caso do Bresson, não sou muito entusiasta dos seus dois primeiros filmes, que correspondem a um período em que ele ainda não tinha encontrado o seu estilo. O primeiro, *Les anges du péché* (Os Anjos do Pecado, 1943) é um filme muito bonito, mas ainda não é completamente um "Bresson", apesar de ser realizado por ele. No entanto, não gosto nada do seu segundo filme, *Les dames du Bois de Boulogne* (As Damas do Bosque de Bolonha, 1945) – que era um filme de que o próprio Bresson também não gostava. Depois há outro filme de Bresson, que é bonito mas que não me comove, o *Une femme douce* (Uma Mulher Meiga, 1969), em parte por causa da atriz/modelo, Dominique Sanda. Ela é tão fria e, apesar de muito bela enquanto mulher, não me consegue transmitir qualquer forma de interioridade. Fora estes, gosto de todos os filmes dele, e talvez o meu preferido seja o *Au hasard Balthazar* (Peregrinação Exemplar, 1966). Com o Ozu a relação é semelhante, acho quase todos os seus filmes muito belos. No que respeita ao Dreyer, já é uma relação completamente diferente: admiro muitíssimo o *Gertrud* (Gertrudes, 1964), e aprecio também alguns dos seus filmes mudos. Mas aquele filme que seria expectável que gostasse, por abordar a questão da fé, o muito estimado *Ordet* (A Palavra, 1955), não me impressiona, porque não consigo acreditar no milagre que encerra o filme – em parte pelo modo como este é representado. Estimo muito Fellini apesar de alguns dos seus últimos filmes serem menos bons.

E há ainda a influência do Antonioni...
Sim, gosto muito de todos os filmes verdadeiramente antonionianos. Os primeiros filmes que ele realizou ainda não são completamente conseguidos, são menos aprofundados. Mas todos os filmes a partir de *L'avventura* (A Aventura, 1960) até *Il deserto rosso* (O Deserto Vermelho, 1964), contando também – apesar da língua em que é falado – com *Blowup* (História de Um Fotógrafo, 1966). Mas, por exemplo, já o *Professione: reporter* (Profissão: Repórter, 1975) é um filme que sendo bonito não consigo apreciar completamente, em grande medida por causa do ator bárbaro que o protagoniza, e que não suporto [Jack Nicholson]. Todos os filmes que ele fez depois já não são bons.

Como o Eugène, vários outros cineastas da sua geração foram também tocados pelo cinema de Bresson, Antonioni, Ozu, Dreyer, Rhomer, etc. Realizadores franceses, como Bruno Dumont, e ainda outros realizadores, como Lisandro Alonso ou Carlos Reygadas. Gostaria de saber de que forma o Eugène lida com a obra dos seus colegas que partilham consigo as mesmas referências.
Gosto do trabalho de Bruno Dumont, acho que é um grande realizador. Em França, desta geração, não há muito mais realizadores com essas características. Mas fora de França, há outros realizadores com os quais me identifico e que muito aprecio. Por exemplo, o tailandês Apichatpong Weerasethakul ou o japonês Hirokazu Kore-eda. No entanto, temo o pior do próximo filme do Kore-eda, porque veio filmar para França com a Isabelle Hu-

ppert. Tenho medo por ele... E sim, é verdade, gosto dos filmes do Lisandro Alonso. Na minha Carta Branca escolhi três filmes de jovens cineastas, dois franceses e um galego. Cada um deles segue opções muito pessoais e, como tal, diferentes das minhas, mas ainda assim há uma ligação: o facto de acreditarem no cinema, como uma criança, e também a presença do elemento espiritual (menos evidente nos filmes do Damien Manivel e Clément Cogitore, mas explícito no cinema do Oliver Laxe), como nos meus filmes. Mas há ainda outra coisa: o facto de eles gostarem dos meus filmes [risos].

No caso do Clément Cogitore, ele até entrou num dos seus filmes como ator... apesar de ser um realizador essencialmente do documentário.
Sim! Como ator entrou no *La Sapienza* (2014) e no *Correspondances* (2009), onde foi também o assistente de realização. Apesar de fazer muitos documentários, e de, em particular, o *Braguino* (2017) ser um documentário, ele realizou também uma longa-metragem de ficção, *Ni le ciel ni la terre* (2015), e, da última vez que nos escrevemos, falou-me que estava a preparar a sua segunda longa-metragem de ficção, para rodar em 2021. A meu ver, antes de tudo, ele é um realizador de ficção, apesar de fazer muita arte contemporânea e cinema documental. Mas os seus documentários são verdadeiramente filmes narrativos. Por exemplo, ele tem um filme, *Bielutine, dans le jardin du temps* (2011), sobre um casal russo que possui uma das mais importantes coleções privadas de arte renascentistas do mundo, só que não temos a certeza se todas as obras são verdadeiras porque esse casal mente sem parar. É um filme sobre a ambiguidade da realidade.

A este respeito gostava de perceber qual é a sua relação com o género documental no cinema. Isto porque o Eugène é um ficcionista, mas ao fim de seis longas-metragens e várias curtas, realizou o seu primeiro documentário, o *Faire la parole* (2015) sobre a língua basca, e agora, com a encomenda da Fundação de Serralves para a exposição *A Imagem da Palavra*, patente na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, realizou outro documentário, *Lisboa revisitada* (2019).
Não é o género cinematográfico que mais me interessa. Acho que o documentário pode ser uma obra cinematográfica, mas é bastante raro. Muitos documentários são meramente uma utilização das técnicas do cinema para mostrar coisas do mundo. Não tornam visível nenhuma realidade escondida. Mas no caso do Clément Cogitore, no filme *Braguino* (2017), não é esse o caso. Há de facto um mistério naquele caso das duas famílias em disputa, e a forma como ele filma a natureza revela, pelo menos para mim, a presença do sagrado. Por isso este documentário é verdadeiramente um filme de cinema. Mas para aqueles que são os meus desejos, prefiro a ficção. Aliás, a ficção é a melhor maneira de mostrar a realidade na sua complexidade.

O caso do filme *Le Parc* (2016), que o Eugène escolheu, é um que se encontra entre o documentário e a ficção.
Sim, o Damien Manivel faz ficções, mas trabalha de um modo documental. O seu último filme, que estreou comercialmente em França há muito pouco tempo, *Les enfants d'Isadora* (2019), preserva esse elemento documental, mas é já muito mais estruturado.

Há um par de cineastas cujo trabalho se relaciona com o cinema do Eugène e que, ao mesmo tempo, é muito diverso: o Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Sei que já escreveu sobre os filmes deles e sobre a relação que eles têm com o teatro e com a música.
Estimo muito os filmes deles, mas de facto são muito diferente dos meus. Há um aspeto muito dogmático no seu cinema, o que não me impede de apreciar o rigor deles, que é uma ética artística. Alguns dos seus filmes são muito comoventes, como *Chronik der Anna Magdalena Bach* (A Pequena Crónica de Ana Madalena Bach, 1968) ou *Sicilia!* (Sicília, 1999), e outros são muito interessantes intelectualmente, mas não transmitem emoções. Para mim, o cinema deve produzir emoções.

Os Straub-Huillet têm também uma ligação muito forte à ópera. Já o Eugène tem uma ligação à música barroca, por um lado, e depois, ao fado, nos seus filmes portugueses. Pode dizer-se que os seus dois filmes musicais são *Le Pont des arts* (2001) e *A Religiosa Portuguesa* (2009). Gostava de o ouvir falar sobre a importância da música no seu cinema, e se se vê a fazer um filme todo cantado, um musical.
Para mim, a música nunca deve ser utilizada, como na ópera, para explicar ao público que emoção deve sentir em cada momento. Mas a música pode tornar-se o assunto de um plano cinematográfico. E quando filmo músicos, tento não fazer uma mera captação de um concerto, tento fazer um plano cinematográfico no qual o o foco é posto é a música. Nesses dois filmes a música é uma personagem. *Na Religiosa Portuguesa* filmo o Camané ou a Aldina como personagens do filme, e

o que cantam é o assunto dos planos. O mesmo no *Le Pont des arts*, a peça do Monteverdi é uma personagem muito importante do filme.

Recorda-se da sua primeira aproximação ao cinema português?
Essa é uma pergunta difícil. Não sei ao certo. Lembro-me muito bem de ver o *Vale Abraão* (1993), de Manoel de Oliveira. Não sei ao certo se já tinha visto algum filme português antes desse, certamente que sim. Mas depois do *Vale Abraão* vi muitos outros filmes, inclusivamente do próprio Oliveira, realizados muito antes. Esse foi o que me marcou. Hoje em dia, sempre que um filme português estreia comercialmente em França, vou a correr vê-lo. O cinema português, como cinema nacional na Europa, é o mais rico, porque o mais cinematográfico. A produção é reduzida, por comparação a França, mas é tão rica! Há uma vontade de fazer filmes verdadeiramente cinematográficos: artísticos. Há, no entanto, um autor português com o qual eu tenho problemas, o João César Monteiro. Gosto muito do *Silvestre* (1981), mas depois... [risos]. Compreendo o que leva a generalidade das pessoas a gostarem dos seus filmes, mas comigo ele não encaixa. Gosto também do cinema do João Botelho, sobretudo os primeiros filmes, do cinema do Miguel Gomes, do Pedro Costa; o João Nicolau é sempre um pouco doido mas faz um cinema muito simpático...

Na sua lista de dez filmes, que enviou como resposta à sondagem da revista *Sight and Sound* para os melhores filmes de sempre, em 2012, incluiu um filme português: *O Bobo* (1987), de José Álvaro Morais.
Sim, sim, claro! Aliás, escrevi um artigo para essa revista, sobre *O Bobo*. É pena que o José Álvaro Morais tenha morrido tão cedo, porque embora os seus outros filmes nunca sejam perfeitos, há sempre neles uma força e algo que é muito importante. Mas *O Bobo* é verdadeiramente completo. Quando mostro o filme a amigos franceses, eles tendem a ficar perdidos porque há tantas referências à história e cultura portuguesas que se uma pessoa não conhece bem o país e os seus hábitos, o filme torna-se muito hermético. Contém um complexo jogo de espelhos entre cinema e teatro de que também gosto bastante. Além de *O Bobo*, há um outro filme dele de que gosto também, um documentário sobre a pintora Maria Helena Vieira da Silva e o seu marido Árpád Szenes, *Ma Femme Chamada Bicho* (1978).

E qual é a relação do Eugène com a sala de cinema? Sei que é um frequentador da cinemateca francesa e li, numa outra entrevista, que quando vai a salas comerciais ver um filme, tapa os olhos e os ouvidos no início das sessões para não ver a publicidade e os anúncios aos outros filmes.
Isso é algo que não suporto, esses anúncios. Mas sim, para mim o verdadeiro cinema é na sala de cinema. Um DVD é aquilo que, em francês chamamos um *pis-aller*, "menos mal". Um filme é feito para ser visto num ecrã grande de uma sala escura, com outras pessoas.

E qual é a sua relação com o suporte? É um purista da película? Sei que tem filmado em suporte digital nos últimos tempos...
Fui obrigado a fazer alguns filmes em "numérico", mas mais recentemente, filmes como o *Como Fernando Pessoa salvou Portugal* (2018), *Le Fils de Joseph* (2016) e o novo filme basco, *Atarrabi eta Mikelats*, foram filmados em película. Claro que é convertido em "numérico" depois, para a montagem, pós-produção e distribuição. Só mesmo o *Correspondances*, que era uma encomenda do "Digital Film Project", o *La Sapienza*, o *En attendant les barbares*, que foi rodado no âmbito de uma oficina, e o *Faire la parole* foram filmados em "numérico". Mas daqui em diante filmarei só em película, porque a película é como aquele diálogo da *Religiosa Portuguesa*, "Deus é real e a Razão não é real", da mesma forma, a película é real e o "numérico" não é real. Preciso de capturar a energia real do que filmo e a película pode fazer isso, ao contrário do "numérico" que é uma meraideia intelectual do que se encontra no plano. Sofro muito quando revejo o *La Sapienza*, porque é um filme onde a película teria sido muito importante e os produtores obrigaram-me a filmar em "numérico"... Nota-se menos quando se filma as personagens, mas quando se filma a paisagem e a arquitetura, falta energia.

Eugène Green em entrevista conduzida por Ricardo Vieira Lisboa, Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Porto, 25 de novembro de 2019.

RETROSPETIVA INTEGRAL: EUGÈNE GREEN

17 JAN | SEX | 21H30
TOUTES LES NUITS FR | 2001 | 112 MIN.
Auditório do Museu

18 JAN | SÁB | 17H00
LE NOM DU FEU FR | 2002 | 20 MIN.
LE MONDE VIVANT FR, BE | 2003 | 75 MIN.
Auditório do Museu

19 JAN | DOM | 17H00
LE PONT DES ARTS FR | 2004 | 126 MIN.
Auditório do Museu

25 JAN | SÁB | 17H00
CORRESPONDANCES FR, SK | 2009 | 39 MIN.
A RELIGIOSA PORTUGUESA FR, PT | 2009 | 127 MIN.
Auditório do Museu

26 JAN | DOM | 17H00
LES SIGNES FR | 2006 | 31 MIN.
LA SAPIENZA FR, IT | 2014 | 101 MIN.
Auditório do Museu

31 JAN | SEX | 21H30
FAIRE LA PAROLE FR | 2015 | 116 MIN.
Auditório da Casa do Cinema

1 FEV | SÁB | 17H00
LE FILS DE JOSEPH FR, BE | 2016 | 113 MIN.
Auditório da Casa do Cinema

2 FEV | DOM | 17H00
PRESO EGON DENAREN GOGOA ES | 2018 | 5 MIN.
COMO FERNANDO PESSOA SALVOU PORTUGAL
PT, FR, BE | 2018 | 26 MIN.
EN ATTENDANT LES BARBARES FR | 2017 | 76 MIN.
Auditório da Casa do Cinema

www.serralves.pt
/fundacaoserralves
/fundacao_serralves
/serralves

SERRALVES MONUMENTO NACIONAL NATIONAL HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional
REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

Colaboração
INDIELISBOA

OUT 2018

iv) **Retrospectiva Eugène Green**

PROGRAMA

17 JAN | SEX | 21H30
TOUTES LES NUITS FR | 2001 | 112 MIN.
Auditório do Museu

18 JAN | SÁB | 17H00
LE NOM DU FEU FR | 2002 | 20 MIN.
LE MONDE VIVANT FR, BE | 2003 | 75 MIN.
Auditório do Museu

19 JAN | DOM | 17H00
LE PONT DES ARTS FR | 2004 | 126 MIN.
Auditório do Museu

25 JAN | SÁB | 17H00
CORRESPONDANCES FR, SK | 2009 | 39 MIN.
A RELIGIOSA PORTUGUESA FR, PT | 2009 | 127 MIN.
Auditório do Museu

26 JAN | DOM | 17H00
LES SIGNES FR | 2006 | 31 MIN.
LA SAPIENZA FR, IT | 2014 | 101 MIN.
Auditório do Museu

31 JAN | SEX | 21H30
FAIRE LA PAROLE FR | 2015 | 116 MIN.
Auditório da Casa do Cinema

1 FEV | SÁB | 17H00
LE FILS DE JOSEPH FR, BE | 2016 | 113 MIN.
Auditório da Casa do Cinema

2 FEV | DOM | 17H00
PRESO EGON DENAREN GOGOA ES | 2018 | 5 MIN.
COMO FERNANDO PESSOA SALVOU PORTUGAL PT, FR, BE | 2018 | 26 MIN.
EN ATTENDANT LES BARBARES FR | 2017 | 76 MIN.
Auditório da Casa do Cinema

EUGÈNE GREEN: RETROSPETIVA INTEGRAL

Eugène Green (Nova Iorque, 1947) é um dos mais originais cineastas europeus do nosso tempo. Chegado a Paris pouco depois de Maio de 1968, lança-se à redescoberta e reabilitação da retórica teatral do barroco francês, assinando uma vasta produção literária na área do romance, da poesia, do texto dramático e do ensaio. O cinema, que define como "a palavra feita imagem", tornou-se, entretanto, a pedra angular do seu trabalho. A produção cinematográfica de Eugène Green alia subtileza e ironia, num olhar agudo sobre o presente que tem passado também por Portugal. Nesta que é a sua primeira retrospetiva integral no nosso país, percorremos as duas décadas de atividade do realizador, a começar em 1999, ano em que inicia a rodagem do seu primeiro filme, *Toutes les nuits*, até 2019, com *Lisboa revisitada* – obra concebida especialmente para Serralves e exibida em permanência na Casa do Cinema Manoel de Oliveira no âmbito da exposição *Eugène Green: A Imagem da Palavra*, patente até 6 de fevereiro.

SESSÕES

17 JAN | SEX | 21H30
TOUTES LES NUITS [TODAS AS NOITES], 2001

Ficção | 35mm, cor, falado em francês - legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green baseado na obra *A primeira educação sentimental* de Gustave Flaubert
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Laurent Benaïm
Direção de arte: Pierre Bouillon, Adeline Caron
Montagem: Emmanuelle Baude, Charlotte Teilard D'Eyry
Música: Clément Jannequin
Interpretação: Alexis Loret, Adrien Michaux, Christelle Prot
País: França
Produção: Ellabel Productions, Tecumseh Works, Les Films de la Saga
Produtores: Alain Bellon, Anny Romand
Duração: 112 min
Estreia mundial: França, março de 2001
Estreia em Portugal: Cinemateca Portuguesa, maio de 2010

A primeira longa-metragem de Eugène Green inspira-se livremente em *A Primeira educação sentimental* de Gustave Flaubert. *Toutes les nuits* foi escrito em 1994, rodado em 1999 e distribuído em 2001, tornando-se um caso singular de receção crítica, que reconheceu a grande originalidade da estreia de Green no cinema (recebendo o prestigiado prémio Louis Delluc para melhor primeira obra). Ambientado em 1967, o filme centra-se nos percursos de dois amigos de infância (Henri e Jules) que passam juntos as últimas férias de verão. No final da adolescência, as suas vidas estão prestes a divergir, Henri partirá para Paris com vista a prosseguir a sua formação académica, Jules permanecerá no campo. As relações sentimentais de ambos, os seus primeiros amores e a paixão platónica que um deles alimenta por uma mulher que nunca viu, desenvolvem-se sob o pano de fundo de uma intensa troca epistolar. Com a eclosão do Maio de 68, a separação geográfica destes dois amigos - que podemos ver, também, como divagem de uma mesma personalidade - será igualmente uma separação emocional, vivencial e política.

Aos 22 anos, Gustave Flaubert escrevia um rascunho que ele próprio considerava inacabado e que mais tarde batizaria como *A primeira educação sentimental*. Quando escreveu este texto, Flaubert era pouco mais velho que os heróis que inventara, Henri e Jules, dois amigos de uma infância rural cujos destinos se bifurcam no verão dos seus dezessete anos. Essas duas personagens habitam, juntas ou alternadamente, quase todas as cenas do estonteante *Toutes le nuits*, o filme que Eugene Green tirou dessa *Educação Sentimental*.

Ambição. Se *Toutes le nuits* é, literalmente, um primeiro filme, descrever o seu autor como um "jovem cineasta" seria abusivo. Não apenas porque o homem deve estar na casa dos cinquenta, mas sobretudo porque essa maturidade humana e profissional é bastante palpável no filme. Por exemplo, todas as ligações (perigosas) do francês são respeitadas pela dicção das personagens, até as mais obsoletas e passadas, como "Je suis vraiment-t-amoureux" [Estou realment'apaixonado]. Nessas mesmas personagens, muitas vezes introduzidas por planos dos seus pés, brilha também uma arte do discurso que lhes permite a mais grave agitação emocional, encontrando instantaneamente a retórica ordenada e adequada para a expressão precisa desses choques profundos.

Perfume universal. Essa escolha exigente, com todos os arranjos de uma *mise en scène* que não é isenta de particularidades, pode parecer artificial e, até certo ponto, é-o de facto. Mas ela acaba por pulverizar um perfume universal e clássico, uma clareza seca e séria que é difícil não fazer lembrar o cinema de Robert Bresson, modelo manifesto do cineasta Eugène Green. Porque os artifícios clássicos também podem ser catalisadores de uma certa radicalidade moderna: na proximidade estelar de Manoel de Oliveira, outro flaubertiano cuja *Madame Bovary* [*Vale Abraão* (1993)] também exalava essa estranha mistura dos aromas do mel e do enxofre. O cinema de Eugène Green organiza muito bem e com muita calma esse embate silencioso entre lentidão e velocidade, entre o ultraclassicismo do tema e a hipermodernidade das formas.

Olivier Séguret, "Flaubert tout en finesse", *Libération*, 28 de março de 2001 [Excerto editado e traduzido do francês].

18 JAN | SÁB | 17H00
LE NOM DU FEU [O NOME DO FOGO], 2002

Ficção | 35mm, cor, falado em francês - legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Olivier Laurent, Frédéric de Ravignan
Montagem: Jeanne Moutard
Música: Pierre Guédron

Interpretação: Christelle Prot, Alexis Loret, Lucette Desmoulins
País: França
Produção: Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains
Produtor: Jérôme Fihay
Duração: 20 min
Estreia mundial: Festival de Locarno, agosto de 2002
Estreia em Portugal: inédito

Um jovem marca uma consulta numa clínica. Quando é recebido pela médica, revela-lhe que é um lobisomem. Ela desconfia. O jovem convida-a, então, a encontrar-se com ele numa noite de lua cheia para que assista à sua transformação. À hora combinada – portanto, à meia-noite –, a médica constata a metamorfose. Protegida pelo fogo, tenta convencer o monstro de que este ainda conserva parte da sua humanidade, uma vez que continua a deter o dom da palavra e a conhecer o nome do fogo.

A retórica é um elemento essencial da civilização e creio que um dos problemas atuais de nossa civilização está no abandono generalizado da retórica. E sim, ela pode existir no cinema. Por exemplo, quando apresento os meus filmes, uma das primeiras perguntas que me costumam fazer é sobre o que me leva a filmar tantos pés e mãos. Respondo sempre que se trata de uma figura de estilo da retórica, uma sinédoque. É muito mais eficaz mostrar uma parte e limitar o enquadramento a essa parte, porque se entenderá mais vendo apenas uma parte do que vendo o todo.

Na montagem às vezes evoco uma imagem cujo elemento mais importante não está em campo: um plano pensado para evocar o fora de campo. Por exemplo, em *Le Nom du Feu*, a partir do momento em que começa a transformação do rapaz em lobisomem, não posso mais mostrá-lo porque não seria credível. Então, toda a representação do lobisomem passa pelo olhar da jovem médica que observamos, enquanto a personagem mais importante continua a sua invisível transformação em lobisomem. Quando ela compreende que ele é realmente um lobisomem, tenta convencê-lo de que ainda é um homem, uma vez que ainda possui a capacidade de falar. Ele diz-lhe: "já não tenho mãos". E ela responde-lhe: "mas sabe o nome da mão". Para a proteger ele havia acendido uma fogueira, pois sabia que, como animal, teria medo do fogo. Após a transformação, ele diz: "é o fogo que te protege". E a jovem responde: "mas tu sabes o nome do fogo". Finalmente, ela gesticula, acaba com a mão ensanguentada, e então foge. Nesse momento, o lobisomem existe pelo fogo que o alumia e pelo seu choro, soltando um grito onde queria que se ouvisse o fundo da voz humana que pode criar a palavra.

Assim sendo, o fogo existe para o homem porque ele conhece o seu nome; caso contrário, seria apenas uma força da natureza que ele não poderia nomear nem compreender. A palavra é o lugar da existência da humanidade. Na última sequência, o jovem regressa para encarar a médica que tem um curativo na mão. Ele agradece-lhe e informa-a de que irá partir. Ela gostaria que ele ficasse. E ele diz-lhe: "vou procurar o meu nome". O homem existe pelo nome e ter um nome é ter um destino.

Eugène Green, "Une entreprise émotionnelle ou Poétique du cinématographe selon Eugène Green" entrevista de Olivier Apert, *Po&sie*, 2007/2 (Nº 120): 219-234 [Excerto editado e traduzido do francês].

18 JAN | SÁB | 17H00
LE MONDE VIVANT [O MUNDO VIVO], 2003

Ficção | DCP, cor, falado em francês – legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Dana Farzaneh
Montagem: Cheng Xiao Xing, Benoît De Clerck
Música: Christina Pluhar, Damien Guillon
Interpretação: Christelle Prot, Alexis Loret, Adrien Michaux, Laurène Cheilan
País: França
Produção: MACT Productions, Les Films du Fleuve, AB3
Produtores: Martine de Clermont-Tonnerre, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Claude Berda, Olivier Bronckart
Duração: 70 min
Estreia mundial: Festival de Cannes, maio de 2003
Estreia em Portugal: Festival IndieLisboa, abril de 2004

Um ogre mantém reféns, no seu castelo, duas crianças. Estas destinam-se a um belo repasto que a sua mulher deverá, em breve, preparar. Há também um cavaleiro com um leão de estimação (um labrador?), acompanhado do seu escudeiro, o jovem Nicolas, que pretendem salvar as indefesas criaturas das mãos da besta. Face às dificuldades, pedem ajuda à mulher do ogre que, a ele estando presa pelo casamento – e,

mais ainda, pela palavra – aproveita a ocasião para se livrar do marido e do trabalho de alimentar as crianças e a Donzela da Capela, outra prisioneira a viver no castelo do ogre. A segunda longa-metragem de Eugène Green é uma luminosa fábula medieval instalada no mundo contemporâneo, onde se reflete sobre os poderes da palavra.

Certos filmes pesam sobre nós, outros iluminam-nos. Os primeiros fecham o mundo, enquadram a vida para melhor a sequestrar e lhe cortar as asas; outros, abrem o quadro, ampliam o olhar, oferecendo-nos um novo horizonte. Essa paisagem distante, pela graça da *mise en scène* e pela elegância do tema – numa palavra, por uma ideia de beleza – parece-nos sempre estar perto. Como um amigo que nos dá esperança. *Le Monde vivant* é um desses filmes e é, portanto, um filme raro. Sim, ele atravessa fronteiras. Ele impõe o seu estilo, a sua escrita. Plano após plano, desarma os cépticos, silencia o niilismo circundante. Do seu silêncio, do seu rigor, da sua loucura, nasce uma canção de amor. Ter-se-ia que ser imbecil para a não ouvir. O que nos canta essa melodia que tem origem nos contos da Idade Média?

Ver é acreditar. Um jovem encontra outro acompanhado por um cão. Ele intitula-se "o cavaleiro do leão". De cavaleiro, ele tem apenas a espada. De leão, o cachorro tem apenas a animalidade. Mas isso é subestimar o poder da Palavra. A palavra nomeia, portanto, entrega a essência às coisas. Vê-se um cão, a Palavra batiza-o de leão. Deste modo, o labrador é um leão porque o vemos dessa forma e sempre que o cão surge vemos um leão. Não há efeitos digitais, técnicas ou virtualidades, há a força da Palavra no campo visível. Primeiro milagre.

Crer é renascer. Fechada numa capela, uma jovem está destinada a tornar-se a segunda esposa de um ogre. Dois cavaleiros partem para combater a besta canibal, um é o nosso cavaleiro do leão. Ele perecerá. Ele renascerá. Novamente, graças ao poder da Palavra. Desta vez, ele assume o rosto de uma mulher. Esse mundo vivo que se exprime em cada coisa, em cada ser, que faz uma árvore falar ou sangrar, que afirma aqui a sua presença pela pequena chama de uma vela. Das profundezas da escuridão aproxima-se uma mulher (a esposa do ogre). Duas mãos que se agarram, uma delas regressada da morte. Segundo milagre, nomeado amor.

Renascer é estar vivo, duas vezes vivo: um pé no mundo visível, outro no mundo invisível. Ver é dar existência ao plano, e ao que está fora do plano. Escutar é também ouvir o indizível. Em *Le Monde vivant*, vemos o dobro e também rimos alto. Eugène Green mostra um humor radical e marcante, brincando com anacronismos e efeitos de distanciamento arrasadores. Hoje, este filme chega até nós como uma oferta. É um incentivo ao prazer de filmar e à resistência contra a potência do falso.

Pierre Schoeller, "À propôs du Monde vivant", *L'ACID - Association du Cinéma Independant Pour Sa Diffusion* (Paroles de Cinéastes), 12 de setembro de 2017 [Traduzido do francês].

19 JAN | DOM | 17H00
LE PONT DES ARTS [A PONTE DAS ARTES], 2004

Ficção | 35mm, cor, falado em francês – legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Olivier Laurent, Stéphane Thiébaut
Montagem: Jean-François Elie
Música: Vincent Dumestre, Vincenzo Maletti, Domenico Mazzocchi
Interpretação: Adrien Michaux, Natacha Régnier, Alexis Loret, Denis Podalydès
País: França
Produção: MACT Productions
Produtor: Martine de Clermont-Tonnerre
Duração: 126 min
Estreia mundial: Festival de Cinessonne, outubro de 2004
Estreia em Portugal: Cinemateca Portuguesa, maio de 2010

A terceira longa-metragem de Eugène Green cruza várias histórias de amores e desamores unidas por uma mesma música, o *Lamento della Ninfa* de Monteverdi. O ambiente do filme desdobra-se entre a elite artística parisiense – um grupo de "aticistas" tão frívolos quanto corruptos – e a cena estudantil. Duas personagens destacam-se: Sarah, cantora lírica barroca que, esforçando-se por dar o seu melhor, é violentamente reprimida por um maestro de origem anglo-saxónica conhecido como "O Inominável", e Pascal, estudante de filosofia que nunca mais termina a sua tese de mestrado. O niilismo de Pascal não é muito bem visto pela sua namorada, Christine, uma jovem intensamente dedicada aos estudos e pouco dada a crises existenciais. A angústia de Sarah não é totalmente compreendida por Manuel, o programador de computadores com quem vive. O desencontro ineludível dos dois casais dá lugar ao encontro, igualmente inevitável, entre Sarah e Pascal. Entre a simetria narrativa – a salvação de uma destas duas personagens dá finalmente sentido ao sacrifício da outra – e a contradição barroca, o filme fecha-se numa imagem invisível: ser duas pessoas ao mesmo tempo, sendo que uma delas está viva porque a outra está morta.

Qualquer melómano que se preze é arrebatado por *Le Pont des Arts*. Trata-se de um desses filmes que nos apanha violentamente, exaurindo-nos pela experiência emocional que é capaz de proporcionar, deixando-nos com a certeza de ter visto algo único. É, também, uma homenagem tortuosa ao vinil, ao poder que os sulcos têm de captar todas as profundezas musicais, e que o CD, e logo depois o MP3, enterraram de vez; uma homenagem disfarçada de filme atemporal, passado numa época em que a Internet não existia, nem o CD e o DVD. Levemente nostálgico, celebra coisas que não estão no vocabulário do dia. Ao mesmo tempo satiriza uma imagem da intelectualidade parisiense, propensa a tirar a música da sua esfera emocional para a circunscrever total e exclusivamente numa redoma imaginária de teorias e disciplina. Mas não podemos dizer que *Le Pont des Arts* seja apenas um filme musical, nem mesmo uma ode a essa nobre arte. Porque o filme de Eugène Green mostra, principalmente, como a música pode balançar a frieza e a razão. Pode mais: pode impedir um suicídio, os sulcos do vinil levando sentido onde nada mais existia.

Uma das cenas que descrevem com precisão esse poder musical ocorre aos 42 minutos, já conhecida pelos bem-aventurados: começa com os três cantores (baixo, barítono e tenor); a câmara move-se levemente para a direita, revelando o exato momento em que Natacha Régnier entra para cantar a ária de Monteverdi. Antes de tomar a sua posição no ensaio, pára na entrada da sala e sorri agradecidamente a Jéremie Rénier, que a aconselha a tomar um café para se tranquilizar após as ofensas de Guigui, conhecido como "O Inominável" – o maestro interpretado por Denis Podalydès. Esse pequeno movimento da câmara, que capta a entrada dela e o sorriso no canto esquerdo do quadro, é de uma precisão inacreditável e comprova que a habilidade de Green não se restringe aos enquadramentos estáticos. A cantora inicia o seu trabalho e emociona todos os presentes na sala, entre eles Rénier, o mais sensivelmente tocado. Mas a cena termina com o inacreditável Guigui sentenciando: "pas trop dégueulasse" ("não demasiado horrível"), numa atitude de superioridade que contrasta com seu olhar, visivelmente impressionado – e vale dizer, incomodado, com a capacidade que a cantora tem de conduzir a emoção presente no lamento.

Toda essa sequência merece estudos à parte, pois nela estão contemplados os aspectos mais ricos do cinema de Green: a teatralidade que se assume com uma frontalidade radical; os cortes para planos médios com uma única personagem no espaço, olhando para a câmara; o cuidado simétrico quase doentio com a posição do ator no quadro (no que se assemelha a Manoel de Oliveira e ao casal Straub-Huillet) e com a distância entre o ator e a câmara. Se Eugène Green é um dos maiores cineastas da atualidade é porque consegue trabalhar com essas preocupações sem sacrificar a fruição narrativa e, principalmente, o trabalho do ator.

Sérgio Alpendre, "O Poder da Emoção", *Contracampo*, março 2010 [Excerto editado].

25 JAN | SÁB | 17H00
CORRESPONDANCES [CORRESPONDÊNCIAS], 2007

Ficção | Betacam Digital, cor, falado em francês – legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Frédéric de Ravignan, Stéphane Thiébaut
Montagem: Fabrice Rouau
Interpretação: François Rivière, Delphine Hecquet, Christelle Prot, Clément Cogitore
País: França, Coreia do Sul
Produção: Mact Productions, Jeonju International Film Festival [para a longa-metragem *Memories (Jeonju Digital Project 2007)*]
Produtores: Martine de Clermont-Tonnerre, Soo-wan Jung, Byung-lock Min
Duração: 39 min
Estreia mundial: Festival de Locarno, agosto de 2007
Estreia em Portugal: Festival IndieLisboa, abril de 2008

Virgile e Blanche cruzaram olhares por breves instantes, na pista de dança de uma festa. Não se apresentaram, não se conhecem, não trocam uma só palavra, mas, a partir desse momento, Virgile enamora-se perdidamente por Blanche. Tímido, consegue o seu endereço de e-mail e escreve-lhe uma mensagem. Mas ela não só não se recorda dele, como ama outra pessoa, Eustache. Na senda de *A Princesa de Clèves*, de Madame de La Fayette, a relação amorosa que progressivamente se desenvolve entre os dois correspondentes vai adquirindo uma profundidade pouco conforme aos modos de vida contemporâneos, mas o amor triunfará e levará a melhor sobre a renúncia. Esta média-metragem retrata um triângulo amoroso na era da comunicação eletrónica e marca a estreia de Eugène Green no suporte digital. O filme resulta, aliás, do convite do Festival de Jeonju, na Coreia do Sul, no âmbito da longa-metragem coletiva *Memories (Jeonju Digital Project*

2007), projeto que, nesse ano, teve igualmente a participação de Pedro Costa e Harun Farocki.

Correspondances, que Green designa como um "mini-filme", cujos trinta e nove minutos se desviam das necessidades puramente narrativas, poderia ser comparado a um poema fílmico. O filme confronta duas personagens - ou duas figuras - numa troca epistolar, que na verdade ocorre entre dois computadores, incluindo teclados e ecrãs, e o mais importante, através do uso da voz *off*. Um jovem, interpretado por François Rivière, Virgile (cujo primeiro nome lembra o nome do autor das *Bucólicas*) escreve a uma jovem, Blanche, interpretada por Delphine Hecquet. Duas outras personagens acompanham-nos, desempenhando um papel essencial em torno de Blanche: a sua *mãe* (Christelle Prot), com quem mantém, no mesmo espaço, um relacionamento silencioso (nem sequer a voz), e Eustache (Clément Cogitore), outro jovem, presença fantasmagórica e muda. Finalmente, uma gata (Teshi, nomeada nos créditos) em casa de Blanche, que ocupa um verdadeiro lugar de personagem, uma vez que a sua presença é intensa em vários momentos do filme.

Um curto-circuito é criado entre a forma clássica de comunicação por meio de cartas e o *médium* do computador, aqui o extremo da contemporaneidade. Green, que criou uma linguagem muito peculiar para si mesmo, chama às mensagens enviadas pela Internet "malas-correio eletrónicas". Esse jogo de palavras, já de si um trabalho poético, encontra-se em *Correspondances*, antes de tudo, ao nível do computador, onde certos fragmentos de texto podem ser lidos em planos aproximados do ecrã. "L.hommedesmers@Courrier-froid.com" [Ohomemdosmares@Correiofrio.com] é o endereço de e-mail de Virgile e "blanche.loiseau@Courrierchaud.com" [branca.opassaro@Correioquente.com], o de Blanche. Como sempre, Green gosta de denunciar e transformar o menor anglicismo ou americanismo, o que ele chama "le sabir anglo-klaxon" [a língua franca anglo-buzina]. Aquilo que se encontra na página do computador em que o sítio exibido é renomeado "Barbárie" é uma evocação do grande motor de busca americano; Green chama aos Estados Unidos da América, no seu idioma reinventado, a barbárie (os "movies" são "bougeants" [irrequietos], "Hollywood" é "Bois de Houx" [Bosque de Azevinho]). O menu também oferece, como entradas, "pesquisa bárbara" ou "presença eletrónica". O filme, como um todo, é fundado numa correspondência escrita - o teclado do computador substituiu a pena e a caneta - e entrelaça expressões contemporâneas com outras de extrema cortesia, como o facto de se usar o "vossa mercê" entre uma rapariga e um rapaz de vinte anos. Esta ideia de correspondência ocupa, por fim, um lugar essencial na *Poétique du cinématographe* de Green, uma vez que o exercício da obra é uma citação de Pascal sobre esse tema: "Quando recebemos uma carta importante onde encontramos um significado claro, diz-se, no entanto, que o significado é velado e obscurecido: o que está oculto para que possamos ver esta carta sem a ver e para que possamos ouvi-la sem a ouvir, em que devemos pensar senão num signo, no duplo sentido?"

Didier Coureau, "Correspondances d'Eugène Green. La poésie probablement», *Recherches & Travaux*, n. 84, 2014: 107-124 [Excerto editado e traduzido do francês].

25 JAN | SÁB | 17H00
A RELIGIOSA PORTUGUESA, 2009

Ficção | 35mm, cor, falado em português e francês - legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Vasco Pimentel
Montagem: Valérie Loiseleux
Música: Júlio de Sousa, João Fezas Vital (letra: Fernando Pessoa, Aldina Duarte, voz: Aldina Duarte, Camané)
Interpretação: Leonor Baldaque, Francisco Mozos, Diogo Dória, Ana Moreira, Carloto Cotta, Eugène Green
País: Portugal, França
Produção: Mact Productions, O Som e a Fúria
Produtores: Martine de Clermont-Tonnerre, Luís Urbano, Sandro Aguilar
Duração: 127 min
Estreia mundial: Festival de Locarno, agosto de 2009
Estreia em Portugal: Festival IndieLisboa, abril de 2010

Julie de Hauranne, uma jovem atriz francesa que fala a língua da sua mãe, o português, mas que nunca esteve em Lisboa, chega pela primeira vez a esta cidade, onde vai rodar um filme baseado nas *Lettres portugaises* de Gabriel de Guilleragues. Deambulando pela cidade nos intervalos da rodagem, deixa-se fascinar por uma freira que reza, todas as noites, na capela da Nossa Senhora do Monte, no alto da Graça. No decurso da sua estadia, a jovem trava uma série de breves conhecimentos mais mundanos que, à imagem da sua existência anterior, lhe parecem fugazes e inconsequentes. São personagens um pouco perdidas, dilaceradas pela efemeridade do amor, múltiplo e fragmentário. Mas uma noite Julie conversa com a freira que, em estado de

graça, lhe fala de um amor uno e incorruptível que dará, finalmente, sentido à sua vida e ao seu destino.

Apaixonado pela cultura barroca, era natural que Eugène Green um dia fosse parar a Portugal. O que espanta em *A Religiosa Portuguesa*, todavia, é que ele parece ter encontrado em Portugal não só o século XVII, mas também o futuro. Na ponta da Europa e na proa das grandes navegações, portanto geográfica e historicamente situado na extremidade entre o velho e o novo mundo, Portugal é um ponto estratégico para se ter uma visão ampla do Ocidente (nada que Manoel de Oliveira não nos tenha mostrado insistentemente). Green encontrou em Portugal um país que convive ativamente com seu passado histórico e mitológico, a ponto de confundi-los com o presente. O mito do Encoberto, por exemplo, encarnado na figura do rei D. Sebastião (lembre-se Oliveira com *O Quinto Império - Ontem como Hoje*), ressurge em *A Religiosa Portuguesa* como se fosse um elemento corriqueiro diluído na paisagem urbana de Lisboa: primeiro num grafiti que aparece logo no início do filme, pedindo a volta do rei desaparecido; depois como um rapaz que Julie (Leonor Baldaque) reconhece como D. Sebastião reencarnado.

Lisboa é, por natureza, um perfeito cenário greeniano: cidade em que aparições mágicas ganham ar de trivialidade, em que o Barroco parece ainda tão vivo quanto há cinco séculos, em que o tempo é um acúmular de tempos. Lugar ideal para Green concretizar uma das suas metas principais desde sempre: transcender a ficção no mito. Curiosamente, esse caminho leva-o a uma relação de intimidade com a realidade física do espaço. É de facto incrível o modo como ele nos coloca *dentro* de Lisboa.

A Religiosa Portuguesa começa com a chegada de Julie a Lisboa. Ela é uma jovem atriz francesa que está na cidade para rodar um filme baseado num texto do século XVII, as *Cartas Portuguesas* de Guilleragues, a história de uma freira que se apaixona por um oficial francês. O realizador do filme dentro do filme é interpretado pelo próprio Eugène Green, com o nome bem humorado de Denis Verde. Em todas as cenas em que aparece, Green mostra-se uma presença leve, de um humor saudável e inteligente. Uma das cenas que mostram as filmagens do filme dentro do filme traz a mais reveladora postura de Green como cineasta. A cena ocorre já quase no final. O realizador diz ação. Vemos a equipa de filmagem, e não Julie. A câmara faz uma lenta panorâmica. Não há um corte para a atriz, mas apreendemos o movimento dela pelo movimento da câmara. Green revela-nos, pelo avesso, que a sua câmara apenas segue o objeto vivo que está à sua frente. O movimento da atriz que para nós está fora de quadro implica o movimento da câmara, e não o contrário. A *mise en scène*, no cinema, é a "linguagem" criada para inverter o caminho das outras artes e captar o movimento do mundo por meio da sua evidência mesma, provar "o movimento ao andar, a existência ao respirar" (como escreveu Jacques Rivette). No fim dessa cena, Julie afirma: "Olhando para o mar, compreendi o que estava a dizer". A lógica é a mesma: a evidência sensível ensina ao espírito o significado do mundo. Fecha-se um circuito que em nada contradiz as ideias expostas no diálogo entre Julie e a religiosa na capela. Uma coisa complementa a outra.

Luiz Carlos Oliveira Jr., "A Religiosa Portuguesa", *Contracampo*, 2009. [Excerto editado]

26 JAN | DOM | 17H00
LES SIGNES [OS SINAIS], 2006

Ficção | 35mm, cor, falado em francês - legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Stéphane Thiébaut
Montagem: Jean-François Elie
Música: Marin Marais, Chaconne, Muzette
Interpretação: Christelle Prot, Mathieu Amalric, Achille Trocellier, Eugène Green
País: França
Produção: No Films
Produtores: Olivier Broche, François Magal
Duração: 31 min
Estreia mundial: Festival de Cannes, maio de 2006
Estreia em Portugal: Festival IndieLisboa, abril de 2007

Uma mulher vive com os seus dois filhos (um, ainda criança, o outro, adolescente) numa pequena vila piscatório no País Basco francês. O seu marido, pescador, desapareceu misteriosamente há mais de cinco anos, mas ela não se conforma com isso. Como uma fadeira infatigável, acende todas as noites uma vela que coloca à janela na expectativa de que possa orientar o regresso desse Ulisses perdido a casa. O filho mais velho, cansado de esperar, decide procurar o pai ausente, interrogando vários dos que com ele trabalhavam. No decorrer desta busca, conhece um homem misterioso, que o interroga

sobre as suas origens. O mesmo homem que ouvirá, ainda, as confidências da mãe a quem pergunta se, passado tanto tempo, seria ainda capaz de reconhecer o marido desaparecido.

Todas as personagens da filmografia de Green atravessam fases movediças da sua existência; uns porque ainda estão a aprender a lidar com a vida devido à sua juventude e outros, os adultos, porque entenderam que a plenitude absoluta é uma quimera e até uma derrota: no preciso instante em que um ser deixa de explorar o mundo, quando acredita que colmatou o seu conhecimento, o seu ciclo ter-se-á concluído definitivamente. Aí reside o sentido derradeiro dos seus filmes, na reivindicação da curiosidade ilimitada perante os estímulos que nos rodeiam e da necessidade de nos aproximarmos da sabedoria em termos culturais, artísticos e emocionais.

É, pois, necessário matizar a referência ao barroco na obra de Eugène Green e recordar que esse período surgiu como reação à crise provocada na Igreja Católica pela Reforma Protestante, dando lugar a criações que rompiam com a austeridade renascentista para abraçar uma expressividade deslumbrante. Verdadeiramente relevante, contudo, é o facto de o barroco se ter aberto ao imaterial e ao ilusório, desafiando as leis da lógica e do racional, representando um mundo de contrastes, fixando o olhar no pormenor, aceitando a contradição como atributo capital do homem. O realizador francês faz do claro-escuro uma ferramenta decisiva, levando a coexistência entre a luz e a sombra para o coração das suas obras. Assim acontece na sua média-metragem *Les Signes* (2006), em que uma família da costa basca, constituída por uma mãe e os seus dois filhos, se encontra num permanente estado de espera após o desaparecimento do pai. Observamos o ritual da vela acendida ao cair da noite (recorrente na obra de Green), uma chama situada junto à janela que serve de gesto para o horizonte, aviso para essa figura ausente, indicador para que saiba que continua a ser esperado. A chegada de um marinheiro amnésico envolve a família num considerável enigma, abrindo a porta à esperança. Dez anos mais tarde, Green procedeu a uma poderosa revisão desta busca do progenitor em *Le Fils de Joseph* (2016), centrando-se desta vez em Vincent, um adolescente que vive com a mãe e cuja obsessão é conhecer a figura paterna que se esfumou pouco depois do seu nascimento.

Javier H. Estrada, "O Caminho da Iluminação no Cinema de Eugène Green", *Eugène Green: A Imagem da Palavra;* Serralves, 2019: 99-114 [Excerto editado].

26 JAN | DOM | 17H00
LA SAPIENZA, 2014

Ficção | DCP, cor, falado em francês e italiano - legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Christophe Etrillard, Kévin Feildel, Mirko Guerra
Direção de arte: Paolo Nanni
Guarda-roupa: Agnès Noden
Montagem: Valérie Loiseleux
Música: Claudio Monteverdi, Mark Mifune
Interpretação: Fabrizio Rongione, Christelle Prot, Ludovico Succio, Arianna Nastro
País: França, Itália
Produção: Mact Productions, La Sarraz Pictures
Produtores: Martine de Clermont-Tonnerre, Alessandro Borrelli
Duração: 104 min
Estreia mundial: Festival de Locarno, agosto de 2014
Estreia em Portugal: Festival IndieLisboa, abril de 2015

Alexandre é um prestigiado arquiteto que acaba de vencer um prémio importante. No auge da sua carreira, decide partir com a sua mulher, Alienor, para Itália onde pretende escrever um livro sobre a vida e obra de Francesco Borromini. A relação entre os dois já viu melhores dias e Alienor está bem ciente disso. Um dia, passeando à beira do lago Maggiore, conhecem casualmente Goffredo e Lavinia, dois irmãos no fim da adolescência. Ela está doente, ele iniciará brevemente a sua formação académica em arquitetura, e o encontro acidental depressa se torna num bom pretexto para a separação do casal. Alienor ficará em Stresa a cuidar de Lavinia, Goffredo partirá com Alexandre num périplo pelos edifícios de Borromini, entre Turim e Roma. O trabalho da luz nas obras do arquiteto barroco revela a Alexandre a necessidade de reenquadrar a sua vida e o seu casamento. E é por isso que no fim desta *viagem a Itália*, munidos de uma renovada sabedoria, o milagre sempre acaba por acontecer.

As personagens de *La Sapienza* tendem a olhar diretamente para a câmara quando falam, fazem-no de forma clara e gramatical, sem se interromperem umas às outras. O ritmo da montagem é igualmente deliberado: a câmara olha para uma personagem, depois para a outra e, só depois, examina pacientemente uma paisagem ou o interior de um edifício antigo e magnífico. Esse estilo gracioso e sem pressas, com a sua mistura de austeridade e artifício e com raízes nas tradições teatrais francesas clássicas, é a assina-

tura de Green. Americano de nascimento e ardentemente europeu por residência e vocação, ele eleva o decoro formal a um princípio moral. *La Sapienza*, calmo e palavroso numa primeira impressão, é uma defesa apaixonada - e talvez também uma elegia - de um ideal antigo e digno da civilização.

E também, como tal, uma fuga do mundo moderno. Embora decorra no presente, *La Sapienza* encontra inspiração e sustento no passado, especificamente no século XVII. Alexandre, um arquiteto suíço a viver em França, ambicioso e friamente racional, atravessa uma crise profissional e emocional. Com a sua mulher, Aliénor, uma cientista social, refugiam-se na cidade de Stresa, onde Alexandre deseja iniciar a pesquisa para um livro, que há muito vinha adiando, sobre o arquiteto barroco Francesco Borromini. Durante um passeio pelas margens do lago Maggiore, Alexandre e Aliénor encontram Lavinia e Goffredo, irmãos adolescentes que o acasal acaba por acolher.

As emoções são controladas: as vozes nunca se levantam e as paixões são descritas à distância, e não expressas abertamente. A maioria das conversas versa sobre arte, história, literatura e, é claro, arquitetura, mas há indícios de assuntos mais voláteis e íntimos. Green, que aparece brevemente sentado num banco de jardim para dispensar sabedoria (num francês sintaticamente impecável e com um forte sotaque), tem mais coisas em mente, não se ficando apenas pelas igrejas antigas. A história que nos quer contar, às vezes de forma quase imperceptível, mas sempre comovente, é uma história sobre um casamento em crise. E, também, sobre o destino da ideia de "sapiência", incorporada por artistas e artesãos como Borromini. Onde estão, nos tempos que correm, as fontes de iluminação e de sabedoria?

A resposta de Green é discreta, mas inconfundivelmente polémica. O seu conservadorismo - raramente articulado, mas implícito em todos os aspectos meticulosos do enquadramento e nas frases cuidadosamente elaboradas - é intrigante e provocador. Os seus filmes representam um protesto contra a vulgaridade e a velocidade da vida do século XXI, da qual, tanto ele como Alexandre, pretendem fugir procurando refúgio nas simetrias e harmonias de Borromini e dos seus contemporâneos.

A oportunidade de contemplar os arcos, ornamentos e formas elípticas de Borromini é um prazer casuístico de *La Sapienza* e, simultaneamente, o seu propósito. O filme é um empreendimento orgulhosamente vaporoso e, ao mesmo tempo, um filme gracioso e convidativo que incorpora um paradoxo elegante e melancólico: o que aqui parece ser "turismo" é, realmente, a busca da verdade e da beleza, e vice-versa.

A.O. Scott, "In Eugène Green's 'La Sapienza,' a Search of Ideals of Civilization", *The New York Times*, 19 de março de 2015 [Excerto editado e traduzido do inglês].

31 JAN | SEX | 21H30
FAIRE LA PAROLE [FAZER A PALAVRA], 2015

Documentário | DCP, cor, falado em euskera - legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Pablo Bueno Zabalo, Tristan Pontécaille, Victor Praud
Montagem: Laurence Larre
Música original: Joël Merah
Particiapação especial: Claudine Arhancet, Kalakan, Erramun Martikorena, Maddi Oihenart
Voz: Joseba Sarrionandia
Interpretação: Ugaitz Aguirre, Ana Imaz, Ortzi Murua Berra, Aitor Servier Etchechuri, Nora Arbelbide Lete, Jamixel Bereau, Eugène Green
País: França
Produção: Les Valseurs
Produtora: Nora Philippe
Duração: 116 min
Estreia mundial: Festival de Turim, novembro de 2015
Estreia em Portugal: inédito

Faire la parole é a primeira incursão de Eugène Green no género documental, um retrato sobre os mistérios e as idiossincrasias do território Basco e da forma como este é reformulado pela própria língua, o euskera. Ao mesmo tempo que impõe uma visão do mundo, a língua define um país que atravessa fronteiras, conferindo coesão a toda uma região e às suas gentes. O filme centra-se num conjunto de jovens de nacionalidades espanhola e francesa, especialmente em três adolescentes que iniciam uma viagem pelas montanhas e pela sua própria identidade.

É um documentário militante?
Já várias vezes me perguntam se este é um filme militante. Posso dizer que sim, é um filme muito militante, mas não da forma usual, ou seja, não existe nenhum discurso realmente político, não há *slogans*, há apenas algumas referências à história basca. No entanto, é militante através do cinema e, talvez, pela sua expressão

poética, ainda que real, da cultura basca. Procurei fazer política através da poesia e do cinema. Espero que se perceba que a existência dos bascos não se resume apenas ao folclore ou a alguns camponeses idosos que estão prestes a desaparecer, sendo antes um povo inteiro, com uma juventude muito ativa, que em alguns aspetos é muito moderna e se assemelha aos jovens da mesma idade noutras partes da Europa. É uma cultura viva e real que tem o direito de existir de uma maneira simples e em condições que permitam o seu desenvolvimento e não apenas a sua sobrevivência.

Ao dar-se a entender uma cultura à qual se é estrangeiro corre-se o risco de a tornar folclórica, de a reduzir aos seus seus elementos mais óbvios. Como procurou evitar essa armadilha?
De fato, quando alguém chega a uma cultura a partir de fora, geralmente tende a ver apenas os aspectos superficiais e, portanto, redu-los a uma espécie de folclore. Estava ciente desse perigo, mas, quando iniciei as filmagens, havia já dez anos que me interessava bastante pela cultura basca. Claro que se trata do conhecimento de alguém de fora, mas não era um conhecimento superficial. Como conhecia muitas pessoas bascas, conhecia também o estilo de vida basco e, ao mesmo tempo, queria evitar outra armadilha que encontramos também neste povo - ou em quaisquer outras pessoas tidas, justamente, como minoria -, que é o desejo de ser moderno a qualquer custo. Portanto, não me interessava mostrar apenas auto-estradas, bairros sociais e fábricas com o intuito de dar a ver que o País Basco é um país como outro qualquer. Todas essas coisas existem no País Basco, como existem em todo lado. Daí não me ter parecido interessante focar-me nisso, aquilo que me interessou foi tentar aprofundar um pouco mais a cultura viva do País Basco e colocá-la em contacto com jovens que não têm necessariamente um conhecimento profundo de certos aspectos de sua própria cultura. Foi interessante vê-los e filmá-los no processo de descobrir, na primeira pessoa, esses aspectos da sua própria cultura.

Os quatro jovens de Faire la parole *procuram a sua identidade basca. E o Eugène, o que busca enquanto pessoa ou enquanto cineasta?*
Muitas vezes dizem que em todos os meus filmes, e até em todos os meus romances, as personagens procuram alguma coisa. Não é algo muito concreto e material para que possamos qualificar essa busca como uma missão. Obviamente, isso é algo que me preocupa pessoalmente, porque, de certa forma, encaro a minha vida inteira como uma missão. Os jovens bascos que vemos no filme estão à procura do sentido mais profundo da sua cultura, e da relação com a sua própria língua. Isso é algo me que toca muito profundamente, porque quando nasci, na "barbárie", percebi muito cedo, aos cinco anos de idade, que existíamos através de uma língua. Assim, de certa forma, a minha busca foi, primeiro, a procura de um idioma, que acabou por ser o francês e, depois, a procura de um significado do mundo através desse idioma. Este é um pouco o tema do filme. Estes jovens estão no início da sua busca e esta determinará o seu caminho. Sinto uma espécie de cumplicidade fraterna com eles, talvez isso se note no filme. Espero que sim.

Eugène Green, entrevista presente no Dossier de Imprensa da distribuidora Les Valseurs [Excerto editado e traduzido do francês].

01 FEV | SÁB | 17H00
LE FILS DE JOSEPH [O FILHO DE JOSÉ], 2016

Ficção | DCP, cor, falado em francês - legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Benoît De Clerck
Décors: Axelle Le Dauphin
Montagem: Valérie Loiseleux
Música: Emilio de Cavalieri, Domenico Mazzocchi, Adam Václav Michna z Otradovic
Chefe de orquestra: Robert Hugo
Ensemble: Capella Regia Praha
Interpretação: Victor Ezenfis, Natacha Régnier, Fabrizio Rongione, Mathieu Amalric, Maria de Medeiros
País: França, Bélgica
Produção: Coffee and Films, Les Films du Fleuve
Produtores: Francine Jacob, Didier Jacob, Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne
Duração: 113 min
Estreia mundial: Festival de Berlim, fevereiro de 2016
Estreia em Portugal: Festival IndieLisboa, abril de 2016

Vincent, um adolescente de quinze anos, foi criado envolto no amor de sua mãe, que sempre se recusou a revelar-lhe o nome do pai. O jovem começa, então, a procurar e descobre que o pai é um editor parisiense, egoísta e cínico, Oscar Pormenor. Vincent não se conforma. O quadro que preenche toda uma parede do seu quarto - uma reprodução do *Sacrifício de Isaac*, de Caravaggio - inspira-lhe um plano de

vingança, mas é nesse movimento que o encontro com Joseph mudará tanto a sua vida quanto a de sua mãe. A sexta longa-metragem de ficção de Eugène Green concilia todas as virtudes do cinema greeniano – a encenação rigorosa e "autoconsciente", a erudição clássica declinada com "mistério", um subterrâneo sentido de humor que tudo percorre e transfigura – numa história que começa em Paris, no meio de "intelectuais", e termina junto à costa.

A essência do melodrama é a revelação da grandeza trágica do dia-a-dia - e o contraste, e até o conflito, entre a poderosa nobreza das emoções das pessoas comuns e as circunstâncias quotidianas das suas vidas. Essa é a razão pela qual é o género cinematográfico mais democrático e, como tal, convida a variações tão diversas quanto os modos práticos e imaginativos da vida em democracia. Em *Le Fils de Jospeh*, o realizador Eugène Green produz uma variação sobre essa nobreza quotidiana ao contar uma história de pai e filho refratada pelo prisma do mito. E não se trata de um mito qualquer, mas da pedra angular de toda a cultura europeia: a Natividade.

Green divide a história de Vincent em cinco capítulos - O Sacrifício de Abraão, O Bezerro de Ouro, O Sacrifício de Isaac, O Carpinteiro e A Fuga para o Egito - que destilam a mitologia bíblica num drama grandioso e vasto de pais e filhos. (O projeto de Green é como que uma resposta à visão da Natividade de Jean-Luc Godard em *Je vous salue, Marie* [Eu Vos Saúdo Maria, 1985], que destila a lenda bíblica numa história de pais e filhas.) Os diálogos soltos e certeiros do filme oferecem algumas reflexões teológicas sublimes e originais, numa revisitação de temas do Antigo e do Novo Testamento que são mais do que meros apartes: são os guias de ação das próprias personagens. No entanto, a vasta extensão temática do filme e o seu elevado objetivo moral estão associados a uma visão cinematográfica que é, também, poderosa e incisivamente cómica.

A forma que Green escolhe para contar esta história requintadamente confecionada é inseparável de sua substância. O seu estilo é um dos mais imediatamente identificáveis do cinema moderno, sendo tanto uma questão de *performance* e de linguagem quanto de imagem e de tom. O mundo cinematográfico de Green é reduzido a um repertório preciso e quase teatral de imagens e declamações, frequentemente ditas diretamente para a câmara, geralmente por atores que, de pé ou sentados, permanecem fixos e agem com gestos contidos que podem ser considerados como não-gestos. A língua que falam é esparsa, aparentemente esculpida, e falada com uma dicção formal e até arcaica, que chama a atenção para a ortografia de palavras que geralmente contêm consoantes silenciosas ou vogais não verbalizadas.

Green é uma espécie de progressista reacionário radical, que olha com desconfiança para os modos culturais e morais que se impõem como moda e sinais de sofisticação, mas não para as liberdades que lhes dão origem. Ele é um artista do paradoxo; as personagens excepcionais em torno das quais *Le Fils de Joseph* é construído e a moralidade requintada que elas descobrem não são obra de um dogma ou de uma ordem imposta, mas de uma descoberta e de uma auto-descoberta. A sua sátira feroz é também otimista, abrindo-se à possibilidade de aperfeiçoamento, até mesmo do aperfeiçoamento dos indiferentes e depravados, através do trabalho desses profetas independentes, ousados e rebeldes. No momento em que o catolicismo conservador e a sua política anti-liberal estão em ascensão na Europa, particularmente em França, *Le Fils de Joseph* recupera e reabilita o propósito revolucionário do cristianismo.

Richard Brody, "Eugène Green's 'The Son Of Joseph,' A Grand And Comedic Drama Of Father And Son", *The New Yorker*, 13 de janeiro de 2017. [Excerto editado e traduzido do inglês]

02 FEV | DOM | 17H00
PRESO EGON DENAREN GOGOA [O PENSAMENTO DE QUEM ESTEVE PRESO], 2018

Ficção | Ficheiro HD, cor, falado em euskera – legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Poema: Joseba Sarrionandia
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Tristan Pontécaille, Stéphane Thiébaut
Direção de arte: Habib Naghmouchin
Montagem: Laurence Larre
Interpretação: Delphine Hecquet, Gaël de Fournas, Quentin Papapietro, Joseba Sarrionandia
País: País Basco
Produção: Adabaki Ekoizpenak [para a longa-metragem *Gure oroitzapenak*]
Produtores: Hibai Castro Egia, Mikel Arredondo Bilbao, Lutxo Egia del Rio
Duração: 4 min
Estreia mundial: Festival de San Sebastian, outubro de 2018
Estreia em Portugal: inédito

Mini-filme que integra o filme coletivo sobre a obra do poeta, escritor e ensaísta basco Joseba Sarrionandia, a longa-metragem *Gure oroitzapenak*, composta por outros onze filmes. Um projeto que visa a divulgação de um artista escassamente conhecido internacionalmente e pouco lembrado no próprio País Basco. O poeta havia participado no filme *Faire la parole* e, segundo Green, a sua obra é uma das mais importantes da literatura europeia contemporânea.

O pensamento de quem esteve preso
regressa sempre à prisão.
Nas ruas, cruza-se com juízes,
fiscais e advogados;
e os polícias, ainda que não o identifiquem,
observam-no com mais atenção
do que a qualquer outro,
ou porque o seu caminhar é intranquilo,
ou porque o seu andar parece demasiado tranquilo.
No seu coração vive um condenado
para toda a vida.

Joseba Sarrionandia, *En Hilda dago poesia? ¿La poesía está muerta?*, Pamiela, 2016. [Trduzido para o português a partir da tradução para castelhano do próprio autor]

02 FEV | DOM | 17H00
COMO FERNANDO PESSOA SALVOU PORTUGAL, 2018

Ficção | DCP, cor, falado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Poema: Fernando Pessoa
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Henri Maïkoff
Décors: Zé Branco
Montagem: Valérie Loiseleux
Música: José Joaquim Cavalheiro Jr., Fado Bailado (letra: Fernando Pessoa, voz: Camané)
Interpretação: Carloto Cotta, Manuel Mozos, Diogo Dória, Alexandre Pieroni Calado, Ricardo Gross, Mia Tomé, Eugène Green
País: Portugal
Produção: Noodles Production, O Som e a Fúria, Les Films du Fleuve
Produtores: Julien Naveau, Luís Urbano, Sandro Aguilar, Luc & Jean-Pierre Dardenne
Duração: 27 min
Estreia mundial: Festival Curtas Vila do Conde, julho de 2018

A partir de 1924, o poeta Fernando Pessoa trabalha como escriturário na firma de importação e exportação Moitinho d'Almeida, Lda. O seu patrão sabe do seu talento para a escrita de versos e convida-o a criar um lema publicitário para uma nova bebida estadunidense que irá comercializar em Portugal, a Coca-Louca. Pessoa retira-se e é visitado por Álvaro de Campos que lhe ilumina a inspiração, com a frase "Primeiro estranha-se, depois entranhase". Só que o recém-criado Estado Novo teme pela saúde e pela moral dos consumidores, proibindo e exorcizando o funesto refresco.

Se *A Religiosa Portuguesa* era um filme "construído sobre a noção de imagens em espelho", onde a figura de Mariana Alcoforado, das *Cartas Portuguesas*, se refletia na freira contemporânea e na atriz que interpretava a personagem literária num filme que adaptava fielmente o texto – e também *Lisboa revisitada* se faz de imagens reflexas (entre cinema e realidade) –, *Como Fernando Pessoa salvou Portugal* segue a mesma tendência, encontrando paralelo entre estes jogos de espelhos e os jogos heteronímicos de Pessoa. O labirinto espelhado tem, neste "minifilme", contornos cómicos e pedagógicos sobre o processo criativo pessoano. Segundo Green, a dissociação entre Pessoa ortónimo e Álvaro de Campos faz-se por motivos jurídicos ("a culpa não é minha, é do meu amigo que, entretanto, voltou para a Escócia", como a dada altura se subentende no filme) e por motivos criativos: é de um debate entre os dois que surge a inspiração para o famoso lema publicitário da infecta bebida estadunidense, no filme conhecida por Coca-Louca.

O espelho é afinal, em *Como Fernando Pessoa*, espaço para o reflexo nos seus três sentidos semânticos: o de encontrar a imagem no espelho, o do pensamento e o da reação involuntária a um estímulo exterior. Um espelho (mágico) que dá a ver a realidade noutro sentido (a poesia/o cinema) e desse modo induz um raciocínio sobre o mundo e as imagens que dele temos, provocando inesperadas e viscerais emoções no leitor/espectador (neste caso, o riso). A dimensão anedótica do episódio *real* da Coca-Cola no percurso poético de Fernando Pessoa é, pois, acentuada pelo invulgar humor de Green, sempre apresentado com a máxima seriedade. Mais ainda quando esse humor se baseia numa inocência infantil burlesca (gestos desconcertantes, trocadilhos, excesso nos olhares e interpretações) e falsamente cândida, como acontece amiúde.

O oxímoro *greeniano* mais curioso prende-se, afinal, com o seu humor: um dos mais importantes artistas contemporâneos do "cinema transcendental" é também dono do mais dessacralizante dos humores – outra das continuidades descontínuas da sua obra. Como se ouve em dado momento em *A Religiosa Portuguesa*: "Foi ao convento em resposta à discoteca?" / "Não, foi uma progressão lógica." O riso é a porta para o (pan)demónio, estado tocado pelo poder mortificador do excesso. Green oleia, ao limite da sensibilidade, o balancé das altas e baixas culturas e o resultado é um cinema tomado pelas paixões da existência. O realizador procura a "unidade primordial" através do equilíbrio harmonioso entre as forças do caos e da ordem, da razão e do impulso, do amor e do sexo, afirmando plenamente que uma não pode existir sem a outra.

Ricardo Vieira Lisboa, "A cidade e o cinema vêem-se no espelho: Algumas notas sobre os filmes lisboetas de Eugène Green", *Eugène Green: A Imagem da Palavra;* Serralves, 2019: 147-160 [Excerto editado]

02 FEV | DOM | 17H00
EN ATTENDANT LES BARBARES [À ESPERA DOS BÁRBAROS], 2017

Ficção | DCP, cor, falado em francês - legendado em português | m/12

Realização: Eugène Green
Argumento: Eugène Green
Direção de fotografia: Raphaël O'Byrne
Som: Tristan Pontécaille
Montagem: Laurence Larre
Interpretação: Fitzgerald Berthon, Hélène Gratet, Arnaud Vrech, Chloé Chevalier, Ugo Broussot
País: França
Produção: Les Chantiers nomades
Produtores: Cinthia Corot, Raphael Sevet
Duração: 76 min
Estreia mundial: Festival de Gijón, novembro de 2017
Estreia em Portugal: Festival IndieLisboa, abril de 2018

A pretexto de uma oficina com atores, Eugène Green desenvolveu *En attendant les barbares*, uma sátira que desmonta, com fino humor, hábitos e convicções dos dias de hoje. As redes sociais anunciam a chegada dos bárbaros e o único sítio seguro é uma mansão medieval onde os telemóveis ficam à porta. Os donos da casa, um feiticeiro e uma feiticeira, convidam então os seis estranhos que lhes batem à porta - um casal de burgueses, uma pintora, um sem-abrigo, um poeta celibatário e um autoproclamado não-burguês com ares de político (embora nem todos sejam, de facto, totalmente desconhecidos) - a percorrerem uma odisseia filosófica inexpressiva envolvendo magia, fantasmas, pintura e uma extensa encenação de um romance arturiano. Simultaneamente, enfrentam as inseguranças e a ansiedade do século XXI.

Esta oficina terá como objetivo permitir que os participantes colaborem ativamente na rodagem de um pequeno filme e, embora se trate de um exercício pedagógico, será realizado da mesma maneira e com a mesma exigência das minhas outras filmagens. Haverá um argumento escrito de antemão, que se intitula, actualmente, *En attendant les barbares*.

Existirão doze papéis e, como em qualquer filme, os atores serão distribuídos pelo elenco de acordo com as suas particularidades. Fiel à minha linha artística, esta oficina oferecerá aos atores a possibilidade de praticarem uma representação não "psicológica", com base na rejeição dos códigos de representação qualificados como "realistas" (mas que não o são de forma alguma) e na busca de uma realidade interior.

Por se tratar de um filme, seremos acompanhados por profissionais das principais posições técnicas, e será para todos uma oportunidade de participar noutros aspectos de uma rodagem. No final da oficina, os "juncos" - a palavra equivalente em inglês vem, acredito, de pedaços de película espalhados, como juncos, no chão de uma cabana e, portanto, Cannes, cidade emblemática do cinema, significa, etimologicamente, a cidade de juncos - serão colhidos e compartilharemos o prazer de uma projeção.

Eugène Green, texto de apresentação da oficina ministrada no âmbito do projeto *Les Chantiers nomades*, entre 24 de abril e 9 de maio de 2017, em Toulouse.

www.serralves.pt

/fundacaoserralves

/fundacao_serralves

/serralves

SERRALVES
MONUMENTO
NACIONAL
NATIONAL
HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral General line:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

Colaboração

cinemateca
portuguesa

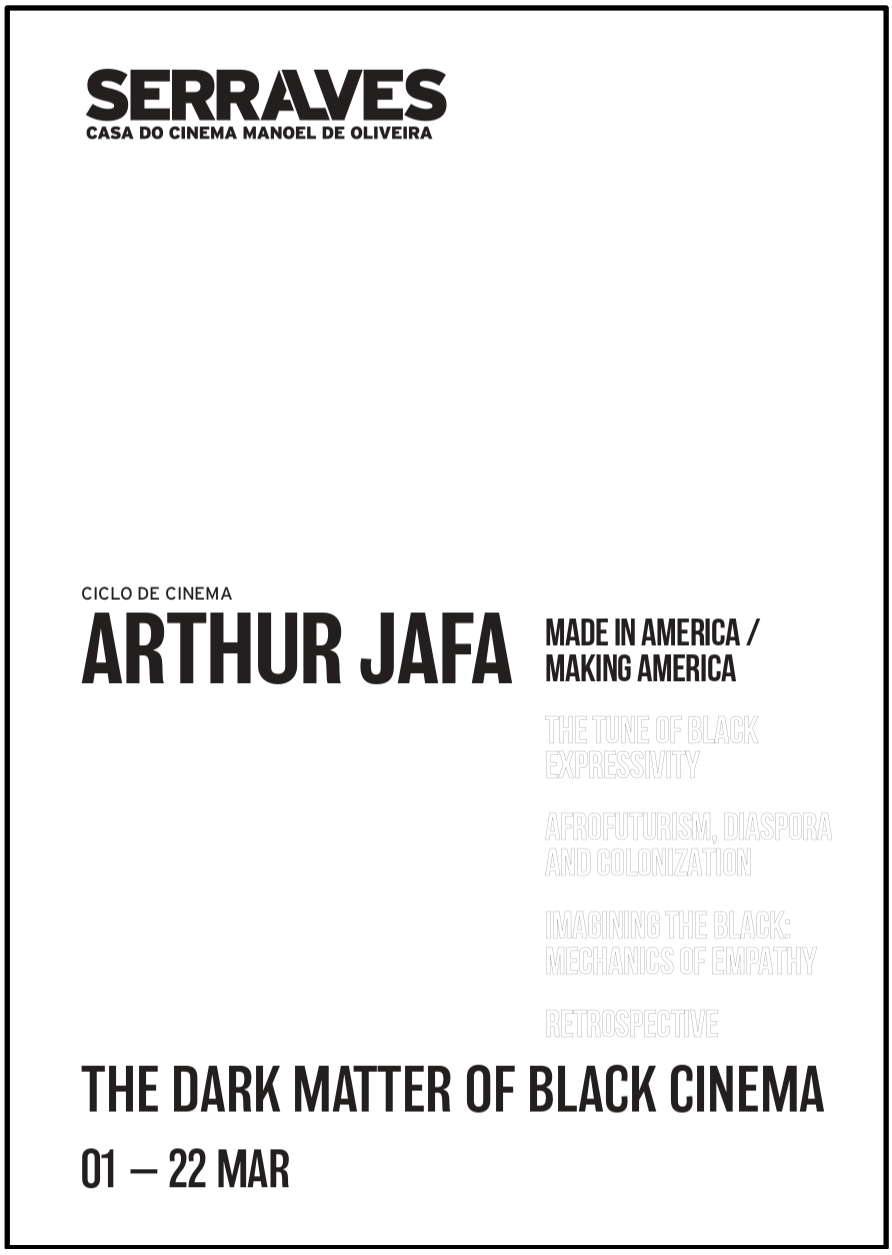
CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

O SOM E A FÚRIA

ÍNDIELISBOA

JAN 2020

v) **Programa Arthur Jafa**



ARTHUR JAFA:
THE DARK MATTER OF BLACK CINEMA

Este ciclo de cinema, concebido em estreita colaboração com Arthur Jafa e organizado em cinco partes, centra-se na noção de "Black Visual Intonation" [Entoação Visual Negra], por ele forjada para descrever a vibração específica das manifestações culturais da negritude no cinema dos Estados Unidos da América. A matriz estética deste cinema resulta, segundo Jafa, da transposição do ritmo, da frequência e da instabilidade sonora da música negra para o campo das imagens em movimento. Os *blues*, o *jazz*, a *soul*, o *hip-hop* e as danças de rua são, por isso, uma referência recorrente neste programa constituído por 38 filmes, muitos deles nunca antes exibidos em Portugal.

Os cinco capítulos que compõem este ciclo abrem pistas sobre diferentes possibilidades de abordagem do cinema negro, seja nas pontes que estes filmes estabelecem com a obra de Jafa, seja no modo como desmontam estereótipos sociais, raciais, comportamentais, imagéticos no que respeita às representações cinematográficas do negro e, sobretudo, no modo como neles se reclama a necessidade de assumir a produção de imagens de si como condição fundamental para a elaboração de uma subjetividade propiamente afro-americana.

A primeira parte do ciclo, *Feito na América / Fazendo a América*, propõe uma panorâmica sobre os percursores do cinema afro-americano, pensando as suas obras – tantas vezes incompreendidas, senão marginalizadas – como peças estruturantes da própria matéria que constitui os EUA. O segundo momento, *A Frequência da Expressividade Negra*, trata das profícuas relações entre música e imagem em movimento, entre os ritmos visuais e uma aproximação jazzística da montagem, acompanhando de perto a perspetiva de Arthur Jafa sobre essa matéria tão potencial e expressiva quanto imaterial. A terceira etapa, intitulada *Afrofuturismo, Diáspora e Colonização*, mergulha no cinema de género (em particular a ficção-científica e o terror) em busca de metáforas da alteridade negra numa sociedade fundada sobre a hegemonia branca. No momento seguinte, *Imaginar o Negro: Mecânicas da Empatia*, apresentam-se olhares que revelam o modo como os cineastas não-negros e a indústria de Hollywood criaram imagens da comunidade afro-americana ou, inversamente, como se apropriaram das suas formas expressivas e representações. Por fim, em *Arthur Jafa: Retrospetiva*, dar-se-á a ver, agora contextualizado, a filmografia do artista, que inclui tanto algumas das suas obras de apropriação visual mais experimentais, como as suas primeiras incursões no cinema (que apresentam, de um modo geral, um pendor mais narrativo), juntamente com os seus mais recentes trabalhos na área de publicidade e dos vídeos musicais.

FEITO NA AMÉRICA / FAZENDO A AMÉRICA

Nesta primeira parte do programa interroga-se o modo como a cultura e o cinema afro-americanos são, ao mesmo tempo, uma emanação direta da vivência dos negros em território americano (da segregação racial às lutas sociais e políticas em que se implicaram) e uma peça-chave fundamental (parte integrante, definidora e constitutiva) para pensar a identidade cultural dos Estados Unidos da América. Dito de outro modo, a matéria de que é feita a história da segregação social, da perda e reinvenção de referentes culturais num contexto de diáspora, é também a matéria de que são feitos os Estados Unidos da América.

Os filmes que compõe este primeiro capítulo do ciclo *The Dark Matter of Black Cinema*, são filmes que inauguram soluções formais e modelos de produção alternativos à estética dominante (branca), pondo em causa as representações estereotipadas do negro. Cada uma destas cinco sessões foca-se em títulos de realizadores que, além de serem pioneiros, marcaram profundamente a prática artística de Arthur Jafa: Oscar Micheaux, primeiro cineasta afro-americano, fundador dos *race films*, que além de ter produzido mais de meia centena de obras entre os últimos anos do cinema mudo e o pós-guerra, desenvolveu igualmente uma linguagem cinematográfica em colisão direta com os cânones de Hollywood; Julie Dash, primeira mulher a realizar uma longa-metragem com distribuição comercial alargada nos EUA; Haile Gerima e Charles Burnett, dois nomes fundamentais do L.A. Rebellion, movimento de jovens cineastas negros, estudantes da Universidade de Los Angeles, que a partir do final dos anos 1960 e em oposição aos códigos da indústria, procuraram afirmar um olhar próprio e emancipado, sem estigmas nem exotismo; ou ainda Melvin van Peebles, que inaugurou o popular e icónico subgénero do cinema de ação independente, o *blaxploitation*, protagonizado e produzido por artistas e técnicos afro-americanos e direcionado a um público negro. Nesta secção cabem, ainda, obras como *Scorpio Rising* de Kenneth Anger, *Handsworth Songs* do britânico John Akomfrah e *It Seems to Hang On* de Kevin Jerome Everson, contemporâneo de Jafa. Embora escapando parcialmente aos parâmetros que enformam este primeiro eixo da programação, estes filmes partilham um mesmo interesse rítmico pela narrativa visual, constituindo, nas palavras de Jafa, importantes precedentes ou contrapontos formais para o trabalho que tem vindo a realizar.

PROGRAMA

1 MAR | DOM | 17H00
BODY AND SOUL
OSCAR MICHEAUX
USA | 1925 | 79 min.

7 MAR | SÁB | 17H00
FOUR WOMEN
JULIE DASH
USA | 1975 | 8 min.
SCORPIO RISING
KENNETH ANGER
USA | 1963 | 28 min.
HANDSWORTH SONGS
JOHN AKOMFRAH
UK | 1986 | 61 min.

8 MAR | DOM | 17H00
DAUGHTERS OF THE DUST
JULIE DASH
USA | 1991 | 113 min.

15 MAR | DOM | 17H00
BUSH MAMA
HAILE GERIMA
USA | 1975 | 97 min.

21 MAR | SÁB | 17H00
DIARY OF AN AFRICAN NUN
JULIE DASH
USA | 1977 | 13 min.
SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG
MELVIN VAN PEEBLES
USA | 1971 | 97 min.

22 MAR | DOM | 17H00
IT SEEMS TO HANG ON
KEVIN JEROME EVERSON
USA | 2015 | 19 min.
KILLER OF SHEEP
CHARLES BURNETT
USA | 1978 | 83 min.

BODY AND SOUL
OSCAR MICHEAUX

À semelhança do que aconteceu com grande parte da produção do cinema mudo, dos vinte e cinco filmes que Oscar Micheaux realizou antes da introdução do som, só três foram preservados. *Body and Soul* é um deles, ainda que a versão hoje conhecida, e que se irá exibir, seja uma remontagem (quase trinta minutos mais curta) da versão original. Encurtado pelo próprio Micheaux, por imposição dos licenciadores que acusaram o filme de "incitar o crime", ser "imoral" e "sacrílego", *Body and Soul* é, igualmente, a primeira participação em cinema do famoso ator negro Paul Robeson (apesar de ser uma estrela dos palcos, só conseguiu entrar na indústria cinematográfica através do sistema alternativo de produção de Oscar Micheaux) que interpreta dois personagens diametralmente opostos: o criminoso disfarçado de reverendo Isaiah T. Jenkins, e o seu irmão gémeo há muito desaparecido, Sylvester, um homem pobre, mas honesto. Entre paixões e crimes (próprios ou atribuídos a outros), entre pequenas falcatruas e condenações injustas, numa tensão entre as fraquezas da carne e as coisas da alma, Micheaux propõe, como nele é corrente, uma narrativa difusa e turbulenta que é, além disso, um dos primeiros exemplos da sua visão ideologicamente complexa sobre as questões raciais. Ou não fosse ele o pai dos *race films* - produzidos e interpretados por uma equipa integralmente negra para um público igualmente negro -, objetos muitas vezes críticos da própria comunidade afro-americana.

A apresentar em cópia digital com acompanhamento musical contemporâneo elaborado por DJ Spooky (Paul Dennis Miller).

FOUR WOMEN
JULIE DASH

O corpo negro da bailarina Linda Martina Young metamorfoseia-se ao som da balada homónima de Nina Simone, em quatro diferentes mulheres: a poderosa "tia" Sarah, a mestiça trágica Saffronia, a sensual Sweet Thing e a militante Peaches. Julie Dash (que além de ter colaborado com Arthur Jafa, foi com ele casada) filma esta *performance* vibrante com uma câmara em permanente movimento e através de uma direção de arte rica e meticulosa. Quatro figuras estereotipadas das mulheres negras constroem-se e destroem-se no movimento sinuoso deste "poema coreográfico" - como lhe chamou a realizadora.

SCORPIO RISING
KENNETH ANGER

Em *Scorpio Rising,* Kenneth Anger (nome fundamental do cinema *underground* americano) exibe com clareza a força cultural do *rock* e a materialização das suas energias demoníacas, através de uma marcada atração pela ambiguidade sexual e pelo mito do ídolo erótico. O filme é ao mesmo tempo uma previsão necrológica da sociedade americana e uma história sobre a geração dos "filhos do amor". Uma colagem de música, cinema comercial, sexo e *kitsch* (mas também cultura *motard*, catolicismo, nazismo e homoerotismo) fazem de *Scorpio Rising* um filme de culto e um exemplo de que a luta da contracultura *queer* é a mesma da contracultura negra. O filme foi proibido à data da sua estreia, por obscenidade, não tendo sequer escapado a protestos por parte do Partido Nazi da América, pelo uso indevido da sua bandeira. Arthur Jafa explica que "Além de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, *Scorpio Rising* é o filme que, provavelmente, teve o maior impacto sobre mim."

HANDSWORTH SONGS
JOHN AKOMFRAH

Handsworth Songs é um filme-ensaio sobre racismo e desordem civil na Grã-Bretanha dos anos 1980, em particular sobre os protestos que decorreram em setembro e outubro de 1985 no distrito de Handsworth, em Birmingham, e nos centros urbanos de Londres. O realizador John Akomfrah é um artista britânico de origem ganesa, amigo e colaborador habitual de Arthur Jafa e fundador do Black Audio Film Collective, em 1982, cujo primeiro projeto público seria *Handsworth Songs*. O filme desenvolve a tese de que os distúrbios foram o resultado de uma prolongada repressão da comunidade negra pela sociedade britânica, através do recurso inventivo a imagens de arquivo, imagens fotográficas e atualidades (estratégia que prosseguirá também nas suas vídeo-instalações de múltiplos canais, em que começa a trabalhar com maior frequência a partir de 2015). A longa-metragem de estreia de Akomfrah retrata a desordem civil como uma abertura para a história oculta de insatisfação no Reino Unido, profundamente ligada ao drama do declínio industrial.

DAUGHTERS OF THE DUST
JULIE DASH

Julie Dash foi a primeira mulher negra a realizar uma longa-metragem com distribuição comercial alargada nos Estado Unidos, e *Daughters of the Dust* é esse filme. Situado em 1902, o filme narra a história de três gerações de mulheres da família Peazant - descendentes de escravos que vivem nas ilhas junto à costa da Carolina do Sul -, no momento em que algumas dessas mulheres se preparam para abandonar as suas origens e migrar para o Norte. Mergulhado na linguagem, cultura e costumes do povo Gullah - comunidade que, devido ao seu isolamento, preservou, durante o período da escravatura, uma forte identidade africana -, o filme é uma celebração sonhadora, às vezes mística, das tradições populares da mulher negra. As imagens icónicas de *Daughters of the Dust* devem-se a Arthur Jafa, naquele que foi o seu primeiro trabalho como diretor de fotografia (Jafa seria igualmente um dos produtores do filme), tendo, essas duas participações, obtido os prémios respetivos no festival de Sundance, em 1991. Depois de ter sido assinalado como um objeto de interesse histórico pelo Congresso Norte-Americano, o filme foi restaurado em 2016 e será exibido numa deslumbrante nova cópia digital, em formato 2K.

BUSH MAMA
HAILE GERIMA

T.C. combateu na Guerra do Vietname. Quando regressa aos Estados Unidos, invertendo o que eram as suas expectativas, não é recebido como um "herói de guerra", sendo, pelo contrário, preso e acusado de um crime que não cometeu. Dorothy, a sua companheira, descobre-se sozinha e grávida numa sociedade violenta e indiferente à sua situação. A necessidade de combater as decisões do Centro de Emprego e dos Serviços Socais e seus assistentes leva-a a deixar de lado a sua atitude passiva. Ela sente-se progressivamente mais oprimida enquanto mulher, negra e mãe solteira, o que além de promover a sua crescente consciencialização política, se torna também no gatilho para a sua radicalização. O realizador Haile Gerima (cineasta americano de origem etíope) combina ficção, documentário, surrealismo e modernismo político nesta história sobre uma insubmissa beneficiária de assistência social em Watts, Los Angeles. *Bush Mama* foi o filme de formatura de Gerima (com direção de fotografia de Charles Burnett), que nele combina influências do *cinema vérité* e do cinema político de Jean-Luc Godard. Como recorda Arthur Jafa, em entrevista, quando estudava arquitetura na Universidade de Howard tropeçou "no epicentro daquilo que se veio a chamar a UCLA Rebellion, um grupo de cineastas que trabalhava a partir dessa universidade desde os anos 1970." Charles Burnett, Haile Gerima, Larry Clark, Ben Caldwell, Julie Dash eram alguns dos realizadores que integravam as fileiras desse "grupo explosivo, que procurava novas modalidades idiomáticas para um cinema negro."

DIARY OF AN AFRICAN NUN
JULIE DASH

Uma freira, no Uganda, vive uma crise de fé ao sentir o vazio da sua missão cristã. Isso leva-a a pôr em causa os seus votos de pobreza, castidade e abnegação. Noite após noite, enquanto ouve do seu quarto os tambores ao longe, os medos e as dúvidas crescem dentro dela. Adaptado de um conto de Alice Walker, o filme foi o primeiro passo deliberado de Julie Dash em direção a um cinema narrativo, embora a sua simplicidade gráfica e a pantomima da atriz Barbara O. Jones lhe deem uma intensidade que já antecipa *Daughters of the Dust*.

SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG
MELVIN VAN PEEBLES

Um órfão, de nome Sweetback, passa os dias da sua juventude num bordel em Los Angeles. Atingida a maioridade, ele próprio vem a trabalhar como prostituto até que um dia é injustamente acusado de homicídio. Quando a polícia o tenta prender, ele não só consegue escapar, como também salva Mu-mu, um membro dos Black Panthers. Juntos, viajam de Los Angeles em direção à fronteira mexicana, com a polícia no seu encalço. Além de assumir a realização, a produção e a montagem, Melvin van Peebles fez igualmente de duplo nas cenas de ação e compôs a banda-sonora deste filme rodado com pouquíssimo dinheiro, em apenas 19 dias. A montagem acelerada (pioneira no cinema da época), a representação de personagens afro-americanas fortes e orgulhosas, a violência e o conteúdo sexual, fizeram de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* um extraordinário sucesso de bilheteira, a tal ponto que inaugurou o subgénero da Blaxploitation (ou Blackspoitation,

termo cunhado por Junius Griffin para descrever, depreciativamente, o subgénero de filmes de ação direcionados a um público maioritariamente afro-americano, pelas suas representações estereotipadas da comunidade negra e pelo elogio da violência). Além do seu sucesso comercial, o filme foi igualmente tido como um sucesso político, sendo considerado por Huey P. Newton "o primeiro filme negro verdadeiramente revolucionário feito e distribuído por um homem negro," vindo a tornar-se visionamento obrigatório para os membros do Black Panther Party. A exibir em nova cópia digital, em formato 2K.

IT SEEMS TO HANG ON
KEVIN JEROME EVERSON

O filme é inspirado na história verídica dos *serial killers* Alton Coleman e Debra Brown, um jovem casal negro que deixou um rasto de violência por onde passou (concretamente, o *Midwest* americano - Ohio, Kentucky, Michigan, Indiana, Illinois e Wisconsin) no mítico verão de 1984. Os diálogos são baseados nas letras da dupla de *soul* americana Ashford e Simpson, que em 1979 compôs o sucesso "It Seems to Hang On". A letra, premonitória, refere-se a um casal que luta para se manter unido contra as adversidades. Kevin Jerome Everson (um dos mais ativos e vibrantes cineastas afro-americanos contemporâneos) fez um filme sobre um casal criminoso, desesperado, violento, mas apaixonado. *It Seems to Hang On* estreou na competição do Festival de Veneza, em 2015. Esta será a sua estreia portuguesa.

KILLER OF SHEEP
CHARLES BURNETT

Killer of Sheep é um caso de atribulações e de culto. Realizado como filme de final de curso na UCLA, a primeira longa-metragem de Burnett foi rodada perto da sua casa de família no bairro de Watts, gueto negro de Los Angeles, em vários fins-de-semana, com um elenco maioritariamente amador e um pequeno orçamento. O quotidiano de uma família cujo pai trabalha num matadouro e sofre de depressão é decomposto numa série de episódios desconexos e o preto e branco granuloso juntamente com a câmara à mão remetem para um Neorealismo Italiano quase não-narrativo. Terminado em 1977, tornou-se um filme praticamente invisível devido a questões relacionadas com direitos musicais. Em 1981, receberia o prémio da crítica do Festival de Berlim e, cerca de uma década mais tarde, o Congresso Norte-Americano elegê-lo-ia como um dos primeiros 50 filmes a serem preservados pelo National Film Registry. Mas só 30 anos depois de ter sido realizado foi possível pagar os direitos musicais, restaurar a cópia de 16mm já muito gasta e, finalmente, distribuir comercialmente o filme. Segundo Jafa, os motivos que fazem de *Killer of Sheep* um filme relevante é o facto de ser "um filme emocional", "um filme sublime", "um dos poucos filmes que retrata a complexidade negra ao mesmo tempo que mostra como as pessoas negras podem ser encurraladas pelo sistema". Agora será possível (re)vê-lo em nova cópia digital, em formato 2K.

ENTREVISTA COM ARTHUR JAFA

Apsara Diquinzio: Tens vindo a falar sobre a importância de criar um novo cinema negro. O que significa isso em termos de abordagens formais e estruturais no teu trabalho, bem como de conteúdo?
Cinema negro: poder, beleza, alienação - todo esse mantra. Isso é algo central na minha prática cinematográfica, obviamente. Mas é, cada vez mais, algo que apresento como uma espécie de meta-posição em termos da minha prática artística em geral. No entanto, em termos cinematográficos, o cinema negro é, para mim, algo bastante concreto - a ideia de que o potencial do cinema negro se encontra inseparavelmente ligado, em termos técnicos ou formais, à sincronização do cinema (o próprio aparelho) com a cultura negra. O que proponho não é um exemplo daquilo a que se chama "retenção africana"; se alguém fala sobre música negra, então é fundamental entender a música africana para entender a sua complexidade e o modo como esta funciona. O cinema tem pouco mais de cem anos, então não há retenção *per se*. Mas pode falar-se de modalidades estéticas. Só que aí o registo torna-se principalmente hipotético, especulativo. O que se começa a imaginar é uma série de conceitos entrelaçados: "Se o cinema (o próprio aparelho ou dispositivo) fosse incubado num contexto negro, como seria?" Digo "negro" muito especificamente no sentido das continuidades expressivas do povo negro, os descendentes de africanos que vieram parar ao ocidente em consequência do tráfico de escravos.
Isto é muito diferente de falar sobre africanismos no caso do *jazz*, por exemplo. Aí é possível seguir literalmente os vestígios dessas continuidades for-

mais (técnicas e conceptuais) de há milhares de anos, e reconhecê-las em várias culturas e civilizações africanas. Mas no cinema, isso é mais um exercício conceptual do que qualquer outra coisa. A música, no contexto do ocidente ou da diáspora, é a única coisa consensual. É a coisa mais próxima que temos de uma tradição expressiva fundacional, da qual as pessoas têm uma compreensão total. Então, procurando catalisar o pensamento, este mantra serve realmente para tentar forçar as pessoas a refletir mais profundamente sobre o que pode ser, e como pode ser, um cinema negro. Em certo sentido, é uma reação direta às definições de cinema negro com as quais cresci - basicamente qualquer cinema que tivesse pessoas negras à frente da câmara era cinema negro, o que obviamente é muito limitado, se não completamente enganoso; certamente contraproducente. É uma espécie de definição sociológica do cinema negro. Nestes termos, talvez até o *The Birth of a Nation* (O Nascimento de uma Nação, 1915, W. D. Griffith)[1] possa ser considerado cinema negro.

ADQ: Posto isto, de que forma se relaciona a música com o teu entendimento do que é o cinema negro?

Como disse, a música negra é um denominador comum - o que é indiscutivelmente uma conquista incrível. E é algo que está em constante evolução. Se dizes "música negra", as pessoas sabem do que falas, mesmo que seja um universo que não poderia ser mais diversificado. Isto é, a que te referes? Bob Marley [1945-1981] ou Young Thug [1991-], Billie Holiday [1915-1959] ou Aretha Franklin [1942-2018], Miles Davis [1926-1991] ou Jimi Hendrix [1942-1970]? É mais amplo e complexo do que qualquer coisa a que possa tentar reduzí-lo, mas ainda assim, se dizes "música negra", acho que as pessoas têm uma noção dos parâmetros gerais daquilo a que te referes.

Parece-me que foi o Dave Hickey [crítico de arte americano] que o disse: "A forma cultural dominante do século XX foi a música popular". Ele disse música *pop*, mas basicamente isso é a música negra. A única outra prática artística que poderia fazer frente ao estatuto da música, no século XX, em termos de argumentação, seria o cinema.

O motivo pelo qual o cinema e a música ainda não se encontraram realmente é o que faz desta ideia do cinema negro algo tão poderoso - porque além da arquitetura, o cinema é o meio de maior consumo de capital, e essa é outra das razões pela qual os negros, em geral, não foram capazes de entrar na arena. Não apenas fazer filmes, porque os negros fizeram filmes desde o começo. Há uma longa-metragem de um realizador negro em 1919[2], portanto os negros sempre estiveram no cinema. Mas quando se fala sobre o modo e o grau em que as pessoas podem realmente remodelar o que quer que seja - neste caso, o cinema -, isso depende de ser ou não capaz de entrar na arena, e isso depende do capital. A natureza "financeira" do cinema é o motivo pelo qual não se assistiu, pelo menos em larga escala, ao tipo de transformação da contracultura que poderíamos imaginar como sendo parte integrante do cinema negro. Essas duas coisas nunca se cumpriram. O cinema negro e a música negra, como uma só formulação estética; isso nunca foi completamente cumprido. Há casos, como a chamada L.A. Rebellion e outras coisas assim, em que as pessoas conscientemente decidem fazer isso. Se olharmos para o corpo de trabalho desse movimento, é incrível. Eu achava que essa formulação estética nunca se tinha feito, mas acho que se fez sim. A diferença é que aqui só tens um disco. É como se John Coltrane [1926-1967] tivesse apenas um disco, ou se Miles Davis tivesse só um disco. A história do cinema negro, fora de algumas instâncias, é uma série de incríveis erupções pontuais. Isso remonta à questão do capital, que determina a infraestrutura que no cinema, em geral, determina a sustentabilidade versus o subdesenvolvimento.

Acho que é uma ideia muito poderosa que aponta para um momento que antecede fundamentalmente a questão do cinema, ou até certo ponto a questão da estética negra. De que maneira podemos demonstrar com mais poder a humanidade dos negros? É isso que precede toda esta questão - o porquê da estética negra - e, na verdade, a razão de ser da própria negritude. E a razão pela qual isso pode importar para qualquer pessoa, além das pessoas negras, relaciona-se com aquilo que o Max Roach [baterista de *jazz* afro-americano, 1924-2007] disse sobre ritmo: "É simultaneamente a coisa menos material e a mais sentida". Se, como numa equação, se eliminam os negros do que se entende por americano, os EUA simplesmente não teriam nada que ver com o que são hoje em dia. E não me refiro apenas ao chamado poder político, ou mesmo ao poder económico da América. Ainda que me pareça que, de certa forma, o milagre económico americano deve ser entendido como algo inseparável de várias centenas de anos de trabalho gratuito. Qualquer sistema funciona se se tiver trabalho gratuito.

1 Filme fundamental na estabilização de uma gramática narrativa no cinema e, também, promotor de uma visão supremacista branca e tido como corresponsável pelo ressurgimento do Ku Klux Klan.

2 *The Homesteader*, considerado o primeiro race film, foi realizado por Oscar Micheaux e é hoje um filme perdido.

Kate Mackay: Cresceste em Clarksdale, no Mississippi. Para mim Clarksdale é Robert Johnson e o cruzamento do Diabo[3], é a casa dos *blues*. É um lugar com um poderoso legado cultural. Podes falar sobre a influência que crescer em Clarksdale, e no Sul dos EUA, teve no teu trabalho?

Bem, eu poderia falar sobre isso horas sem fim. Muitas dessas influências não são completamente quantificáveis, o que significa que são quase acidentais, ou casuísticas, ou talvez apenas mágicas. Por exemplo, vi o *2001: A Space Odyssey* (2001: Uma Odisseia no Espaço, 1968, Stanley Kubrick) em Clarksdale, um filme que não é propriamente sobre a cultura do Sul, exceto talvez da maneira mais negativa. O filme chegou lá vários anos depois de ter sido exibido em todos os outros lugares, e eu vi-o na parte branca da cidade, num cinema ao qual os negros praticamente não iam. Isto, de forma inesperada, é parte das influências de Clarksdale que tiveram um impacto profundo em mim.

É, de facto, um lugar intenso para crescer. Intenso em termos sociológicos. Fora talvez a Appalachia[4], é a região mais pobre da América, mas paradoxalmente, também é das mais ricas em termos culturais. Também acho que, a um nível metafísico, o Delta do Mississippi, sendo que Clarksdale se encontra no seu centro, é uma parte muito específica do Estado. Quando cresci não havia o Museu dos Delta Blues ou algo assim, como existe agora. E é estranho, se fores a esse museu, lá encontras uma lista de todas as pessoas que surgiram desta região... É difícil de compreender: Sam Cooke [1931-1694], Ike Turner [1931-2007], Robert Johnson, Muddy Waters [1915-1983], todas essas pessoas provêm de um raio de 80 ou 100 quilómetros. Como se explica isso? É bizarro, parece os Ficheiros Secretos. Se uma escola produz um único atleta profissional num período de dez anos, é ótimo. Se produz dois ou três, é uma espécie de milagre. Quando uma única região produz, não sei, de 25% a 30% (talvez mais) das pessoas que tiveram alguma importância musical, como se explica isso?

ADQ: Talvez isso esteja relacionado com uma ideia que te pedia para elaborasses um pouco melhor: a ideia da "proximidade afetiva" e de como isso se aplica ao teu trabalho?

Isso é algo que o John Akomfrah [artista britânico, 1957-] disse numa entrevista. Algo que foi absolutamente essencial para o que tenho tentado fazer. O John disse (e é, no quanto posso imaginar, uma cristalização totalmente lúcida desta ideia): "No fim de contas, estamos a falar sobre o modo como colocar as coisas numa relação de proximidade afetiva umas com as outras". E eu fiquei tipo: "Sim, isso é claramente o que eu faço". Para mim, isso relaciona coisas como o "urinol" de [Marcel] Duchamp [*Fountain*, 1917] e Larry Levan [músico nova-iorquino, 1954-1992] como DJ. Todo esse processo em que recebes coisas e, sem realmente alterar as dimensões materiais dessas coisas, crias uma coisa nova... O que é, na sua essência, o "urinol". E é o que acontece sempre que um grande DJ faz um set. Recolhe unidades finitas de criações pré-existentes e - ao contrário do *hip hop*, onde realmente as coisas são cortadas e coladas, aqui não é um exercício de colagem - é o puro sequenciamento, ajo como um selecionador. As coisas acabam por ser transformadas - não apenas a experiência da coisa, mas a própria coisa de alguma maneira fundamental - apenas pelo seu re-sequenciamento contextual. Ou, como o John disse, colocando-as em proximidade afetiva umas das outras.

De que forma escolhemos uma coisa (um dado) que existe materialmente e a reformulamos sem alterar a dimensão propriamente material dessa coisa? Pode ver-se isso no *hip hop*. Vê-se isso no *jazz*, com a improvisação. Alguém disse: "A cultura negra é cultura na frequência da emergência". E eu sempre entendi que isso significa que tudo acontece no momento, no local, agora ou nunca. Mas também penso nisso em termos de emergência como emergir, como um contínuo emergir.

KM: Isso leva-me à próxima pergunta, sobre como funciona o teu método de montagem. Nos teus filmes há uma qualidade misteriosa, estranha e resistente na montagem. E isso fez-me pensar na maneira como o Oscar Micheaux corta, às vezes, as cenas dos seus filmes; seja por intenção ou porque os filmes se foram desmontando ao longo do tempo...

...pouco importa.

---

3 Johnson foi um cantor negro nascido no Mississippi, 19111938, de quem se conta ter recebido o seu talento de um pacto com o Diabo, feito no cruzamento de Clarksdale.

4 Região do Este dos EUA, entre o Sul do estado de Nova Iorque até ao Norte do Alabama e Geórgia.

KM: Têm essa qualidade...
...*Jagged*[5].

KM: *Jagged*, resistente. Ao ver alguns dos teus filmes, encontro essa mesma qualidade.
Existe uma certa precedência formal para mim, uma precedência formal direta. O *I & I: An African Allegory* (1979), do Ben Caldwell [1945-], é uma delas, em particular as sequências de imagens estáticas, de que claramente o meu filme *APEX* (2013) é uma consequência. Foi consciente? Já tinham passado vinte anos, mas esse foi um daqueles momentos da minha vida em que ver um filme teve um impacto indelével em mim. Lembro-me de onde estava quando o vi. Estava parado junto à porta a assistir, e fiquei tipo, *wow*, isto é incrível. O Ben foi o primeiro cineasta experimental negro que conheci. Estava muito interessado em filmes experimentais, mas nem sabia que existia um cineasta experimental negro. Esse foi um momento muito presciente e poderoso para mim. De certa maneira, à imagem do que acontecera comigo quando vi o *2001*.
O mesmo se passou com o cinema de Oscar Micheaux, que vi na Universidade de Howard. Vi o *God's Step Children* (1938); foi apresentado por um professor que disse: "Agora vou mostrar-vos o que não devem fazer". Apresentou-o negativamente. Vimos o filme e a minha primeira reação foi: sim, é mau, a iluminação é insuficiente, a interpretação amadora, o som terrível, mas ao fim de dez minutos eu estava tipo, isto é meio interessante. Fiquei obcecado pelo Micheaux. Só quando estava na Biblioteca do Congresso a ver vários dos filmes dele é que me apercebi: ele foi o Louis Armstrong [1901-1971] do cinema negro.
Isso também reflete o quão subdesenvolvido o cinema negro está, ao ponto de não conseguir identificar o seu próprio Louis Armstrong. É triste, mas é esse aspeto de *irregularidade* em relação ao que as pessoas esperam de um filme que integra aquilo que somos. Ninguém diz que o Coliseu de Roma é menos majestoso porque está quase totalmente em ruínas. Não importa se são ruínas ou não. O Micheaux em que estou interessado é o Micheaux da nossa imaginação. No final das contas, não me interessa, além de um certo ponto, quão intencional ou consciente foi aquela montagem. É como tentar dizer que os trabalhos de [Jackson] Pollock só interessariam se ele conseguisse dizer o que cada pequeno traço significava; as coisas não funcionam assim. Há que aceitar a globalidade da obra.
Há certas coisas que eu poderia dizer, conscientemente, que foram precedentes formais para o que faço. Seria o trabalho do Ben Caldwell, o *2001: Uma Odisseia no Espaço*, o trabalho de Oscar Micheaux, o *Killer of Sheep* (1978), de Charles Burnett [cineasta do movimento L.A. Rebellion, 1944-], ou o *Scorpio Rising* (1963), de Kenneth Anger [cineasta americano experimental do movimento *underground*, 1927-]. Além do *2001*, o *Scorpio Rising* é o filme que, provavelmente, teve o maior impacto sobre mim.
De uma maneira estranha, estou sempre a tentar replicar as experiências mais intensas que tive como espectador. Eu tinha onze anos quando vi o *2001*. Grande parte do efeito foi consequência da minha idade e das lacunas no meu entendimento. Depois, será que crio brechas no meu trabalho como forma de replicar parte da desorientação que senti ao ver o filme enquanto criança? Como recriar essa experiência?

Entrevista com Arthur Jafa conduzida por Aspara Diquinzio e Kate Mackay no âmbito da exposição "Arthur Jafa/ Matrix 272" (dezembro de 2018 a março de 2019) do Berkeley Art Museum, coorganizada por Aspara Diquinzio, Phyllis C. Wattis e Kate Mackay. [Excerto editado e traduzido do inglês]

5 Significa simultaneamente "com reentrâncias" ou "dentado", mas também "chanfrado" ou "desconchavado" – portanto, algo que é desalinhado, irregular.

PRÓXIMAS SESSÕES DE CINEMA

A FREQUÊNCIA DA EXPRESSIVIDADE NEGRA

28 MAR | SÁB | 17H00
I & I: AN AFRICAN ALLEGORY
BEN CALDWELL
USA | 1979 | 32 min.

LA JETÉE
CHRIS MARKER
FR | 1962 | 28 min.

URBAN RASHOMON
KHALIK ALLAH
USA | 2013 | 21 min.

29 MAR | DOM | 17H00
PASSING THROUGH
LARRY CLARK
USA | 1977 | 105 min.

4 ABR | SÁB | 17H00
A GOOD DAY TO BE BLACK AND SEXY
DENNIS DORTCH
USA | 2008 | 92 min.

5 ABR | DOM | 17H00
CHASING THE MOON
DAWN SUGGS
USA | 1991 | 4 min.

THE CRY OF JAZZ
EDWARD BLAND
USA | 1959 | 34 min.

SEVEN SONGS FOR MALCOLM X
JOHN AKOMFRAH
USA | 1993 | 52 min.

AFROFUTURISMO, DIASPORA E COLONIZAÇÃO

12 ABR | DOM | 17H00
2001: A SPACE ODYSSEY
STANLEY KUBRICK
USA | 1968 | 164 min.

19 ABR | DOM | 17H00
ALIEN
RIDLEY SCOTT
USA | 1979 | 117 min.

26 ABR | DOM | 17H00
AFRONAUTS
FRANCES BODOMO
USA | 2014 | 14 min.

GANJA & HESS
BILL GUNN
USA | 1973 | 110 min.

IMAGINAR O NEGRO: MECÂNICAS DA EMPATIA

2 MAI | SÁB | 17H00
MOI, UN NOIR
JEAN ROUCH
FR | 1958 | 78 min.
ROUCH IN REVERSE
MANTHIA DIAWARA
USA, UK | 1995 |52 min.

3 MAI | DOM | 17H00
UNIVITELLIN
TERENCE NANCE
FR | 2016 | 15 min.
NOTHING BUT A MAN
MICHAEL ROEMER
USA | 1965 | 95 min.

10 MAI | DOM | 17H00
APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA
PIER PAOLO PASOLINI
IT | 1970 | 65 min.

16 MAI | SÁB | 17H00
UNTIL THE QUIET COMES
KHALIL JOSEPH
USA | 2013 | 4 min.
MENACE II SOCIETY
HUGHES BROTHERS
USA | 1993 | 104 min.

17 MAI | DOM | 17H00
SAUVE QUI PEUT (LA VIE)
JEAN-LUC GODARD
FR, SW, WG, AU | 1980 | 87 min

ARTHUR JAFA: RETROSPETIVA

22 MAI | SEX | 19H00
SLOWLY, THIS
USA | 1995 | 26 min.
DEASHOTTEN 1.0
COM MALIK SAYEED
USA | 2007 | 10 min.
CASSOWARY: MECHANICS OF EMPATHY
USA | 2016 | 7 min.
ADRIAN YOUNGE: NEW SOUL REBEL
COM MALIK SAYEED
USA | 2015 | 19 min.

23 MAI | SÁB | 17H00
AKINGDONCOMETHAS
USA | 2018 | 105 min.

24 MAI | DOM | 17H00
JAY Z 4:44
COM ELISSA BLOUNT-MOORHEAD, MALIK SAYEED
USA | 2017 | 8 min.
BEGINNINGS
USA | 2019 | 1 min.
DREAMS ARE COLDER THAN DEATH
USA | 2013 | 52 m

www.serralves.pt

/fundacaoserralves

/serralvestwit

/fundacao_serralves

/serralves

SERRALVES
MONUMENTO
NACIONAL
NATIONAL
HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

vi) **Domingos na Casa do Cinema (4 exemplos)**

Filme: A Maçã

SIB [A MAÇÃ], 1998

Duração: 86 minutos
País: Irão
Imagem: 35mm, cor
Realização: Samira Makhmalbaf
Argumento: Samira Makhmalbaf, Mohsen Makhmalbaf
Direção de fotografia: Mohammad Ahmadi, Ebrahim Ghafori
Som: Behrooz Shahamat
Montagem: Mohsen Makhmalbaf
Interpretação: Massoumeh Naderi (Massoumeh), Zahra Naderi (Zahra), Ghorban Ali Naderi (pai), Azizeh Mohamadi (Azizeh), Zahra Saghrisaz
Produção: Iraj Sarbaz
Estreia mundial: Festival de Cannes, maio de 1998

A filha adolescente de um cineasta internacionalmente conhecido faz um documentário de longa-metragem sobre duas gémeas de 11 anos, que a mãe cega e o pai fundamentalista mantiveram presas em casa desde que nasceram. Pela sua mera existência, *Sib* (A Maçã, 1998) articula, como nenhuma ficção o poderia fazer, as contradições da República Islâmica do Irão.

Por vezes é necessária uma aldeia global. Para este seu primeiro filme, Samira Makhmalbaf disse ter-se inspirado numa reportagem televisiva sobre os residentes pobres dos bairros de Teerão que denunciaram à agência nacional de segurança social a situação das gémeas. Usando película que havia sido aprovada para uma rodagem do pai, Mohsen Makmalbaf [conhecido pelo seu filme, *Gabbeh* (1996)], a principiante de 17 anos fez *A Maça* em 11 dias.

Segundo a realizadora, *A Maçã* não partiu de um guião previamente escrito. Após uma breve introdução - rodada em vídeo com câmara à mão, num estilo *verité* - onde nos são apresentados os pais no momento em que recolhem as filhas nos escritórios dos serviços sociais, Makhmalbaf desenhou e filmou uma série de situações para provocar reações da família. Se a metodologia é vanguardista e o tipo de realização behaviorista, pode dizer-se que Makhmalbaf se havia preparado para esta empresa ao longo de toda a sua vida, já que aparecera como atriz, ainda criança, na longa-metragem de seu pai, *Bicycleran* (O Ciclista, 1989) e trabalhara como assistente de produção no anterior filme dele, *Sokout* (O Silêncio, 1998).

Inicialmente, as duas raparigas - Massoumeh e Zahra - mal conseguem falar. Ainda que bem comportadas e bem-intencionadas, a sua socialização foi escassa ou inexistente; parecem infantis, se não mesmo atrasadas mentais, mais ainda quando os seus pais as vão buscar. Mas se as raparigas parecem retardadas, o que dizer do patético e trôpego pai? Ou, então, da sua mãe, sempre de véu, cujos murmúrios constantes (em turco, a única língua que compreende) mais parecem um sussurro de insanidade. Mas quem é louco aqui, a família ou a sociedade?

Por mais extrema que esta situação possa ser, é impossível não encarar esta metáfora natural como uma crítica cultural - especialmente a

partir do momento em que Makhmalbaf começa a filmar em película de 35mm e, com um surpreendente grau de delicadeza e tato, permite às personagens re-encenarem a sua própria vida juntas. A componente de "terapia de grupo" do filme surge quando Makhmalbaf introduz, propositadamente, um plano picado do pai com Massoumeh e Zahra a regressar a casa e, contradizendo as indicações dos serviços da segurança social, a fecha-las mais uma vez a cadeado.

Magras e doces, com enormes olhos e retorcidas línguas, as gémeas são em igual medida animais de estimação travessos e crianças pubescentes. Elas brincam por detrás das grades - martelando o metal com colheres - até que o velho homem regressa, como a bruxa de Hansel e Gretel, trazendo consigo o pão de cada dia e um bloco de gelo. Num momento de comédia mordaz, possivelmente encenada para a câmara da realizadora, o pai dá uma lição de culinária às gémeas e (motivado por um recorte de jornal que Makhmalbaf evidentemente lhe passou) discute com uma vizinha, argumentando amargamente que tudo aquilo não passou de uma "difamação". Entretanto, as raparigas distraem-se com o jovem vendedor de gelados, ainda mais novo que elas, que passa à sua porta.

Pouco demora até que o estado, na pessoa de uma prática assistente social, chegue trazendo um ultimato para o pai e uns espelhinhos para as meninas. O espelho não é apenas o grande efeito especial do filme, é também o centro significante das suas intenções. Mas, o que reflete exatamente *A Maçã*? Num momento de encenação tão inspirada quanto forçada, a assistente social enxota as crianças confusas para a rua e prende o velho homem em casa deixando-lhe apenas uma serra para que possa, ele mesmo, cortar as grades que encerram a porta.

A Maçã não é, de todo, um documentário simples. Makhmalbaf tem um pouco o estilo hieroglífico de seu pai, desenvolvendo diversas metáforas visuais. (*A Maçã* não caiu longe da árvore.) Massoumeh e Zahra interpretam pequenas cenas - roubando gelados, caçando a homónima fruta que balança por cima dos seus narizes, manejada por um vizinho, passeando pelo mercado com as novas amigas que vivem na mesma rua. No final, as raparigas regressam ao mercado com o pai, deixando a mãe sozinha no pátio interior da casa. Sem visão e sem linguagem, ela é a verdadeira prisioneira e, mesmo no seu caso, há ainda a possibilidade de uma transformação. Makhmalbaf tinha a mesma idade que a realizadora *underground* Barbara Rubin quando esta fez o orgiástico *Christmas on Earth* (1963), quebrando todos os tabus. Ainda que os dois filmes não pudessem ser mais diferentes, há uma pureza no seu desejo de libertação. (Jonas Mekas escreveu, "Barbara Rubin não tem vergonha; os anjos não têm vergonha; Barbara Rubin é um anjo.") O pai, torrente de escusas, compara as filhas a delicados botões de flores. A sua casa é o abrigo da família. "Elas podem murchar e morrer ao sol." Mas vemo-las, pelo contrário, perseguir a luz e desabrochar através do olhar claro da câmara de Makhmalbaf.

Quer seja um docu-drama experimental ou um ensaio de fim aberto, *A Maçã* é um filme notável. A questão que se impõe: é Samira Makhmalbaf a verdadeira flor da revolução islâmica ou apenas uma orquídea de estufa? Massoumeh e Zahra foram realmente libertadas? Ou serão elas encarceradas dentro de dois anos?

J. Hoberman, "Global Village People" [Excerto Editado], in *The Village* Voice: 16 de fevereiro de 1999. (Traduzido do Inglês)

PRÓXIMAS SESSÕES DE CINEMA

LA CHAMBRE VERTE [O QUARTO VERDE]
FRANÇOIS TRUFFAUT
FR, 1978, 94 min.
20 OUT | 18H00

www.serralves.pt
/fundacaoserralves
/serralves_twit
/fundacao_serralves
/serralves

SERRALVES
MONUMENTO
NACIONAL
NATIONAL
HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral General line:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional
Institutional support

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

OUT.2019

Filme: House By The River

HOUSE BY THE RIVER, 1950

Duração: 89 minutos
País: Estados Unidos da América
Imagem: 35mm, preto-e-branco
Realização: Fritz Lang
Argumento: Mel Dinelli, com base no romance de A.P. Herbert
Direção de fotografia: Edward Cronjager
Som: Howard Wilson
Música: Geroge Antheil
Montagem: Arthur Hilton
Interpretação: Louis Hayward (Stephen Byrne), Lee Bowman (John Byrne), Jane Wyatt (Marjorie Byrne), Dorothy Patrick (Emily Gaunt), Ann Shoemaker (Sra. Ambrose), Jody Gilbert (Flora Bantam), Peter Brocco (Harry).
Produção: Howard Welsch
Estreia mundial: Los Angeles, 23 de março de 1950
Estreia nacional: 29 de maio de 1953

Um dos títulos mais obscuros da filmografia de Fritz Lang, o "psicodrama" gótico *House by the River* (A Casa à Beira do Rio, 1950) é, também, um dos seus mais fascinantes e sofisticados (não obstante o reduzidíssimo orçamento de produção). A mestria de Lang fica exposta nesta composição de um quadro *thrillesco* em que crime e culpa (e sua permutabilidade, no que o filme se abeira de um tema hitchcockiano clássico), erotismo/fetichismo, desequilíbrio mental e as fronteiras entre arte e realidade se entreolham e esquivam, naquele que é um dos mais psicologicamente negros e complexos filmes da fase "americana" de Lang, de par com títulos como *The Woman in the Window* (Suprema Decisão, 1944) ou *Secret Beyond the Door...* (O Segredo da Porta Fechada, 1947).

O "rio" do título, ou, melhor dizendo, as suas águas – com as quais, aliás, o filme abre magistralmente (quase um minuto e meio a planar pelo rio) –, talvez forneçam a chave definidora do filme: "Odeio este rio," comenta, angustiadamente, Mrs. Ambrose, a empregada do escritor Stephen Byrne (Louis Hayward), quando repara num animal que passa a boiar defronte da casa. Ao que Stephen, muito placidamente, lhe responde: "As pessoas é que deviam ser responsabilizadas pelo nojo, não o rio" (tudo com um espantalho sinistro no enquadramento).

A frase tem um alcance profundíssimo que, numa primeira impressão, pode não transparecer imediatamente: a visão materialista (no sentido filosófico) de responsabilidade moral que lhe está subjacente – não será por acaso que, num lugarejo americano à beira-rio como este (conservador, como se supõe), Deus não é invocado, salvo erro, uma única vez, assim se sublinhando a sua ausência/impotência ante a corrupção moral – pretende sinalizar que a culpa pelo que de mal acontece no mundo reside nos comportamentos humanos, e não no acaso ou num qualquer castigo da mão divina. Visão, aliás, que vai ao encontro do desaparecimento de Emily (a sua "ausência" é o dínamo de todo o filme), a nova empregada dos Byrne que, como o animal das primeiras cenas, virá também a boiar à superfície (embrulhada num saco de sarapilheira, qual "pesado fardo") daquele *hateful river* num momento em que, já o sabemos, *o Stephen é que devia ser responsabilizado pelo nojo, não o rio...*

O lixo é agora um corpo (e os homens como "lixo" é uma insinuação irresistivelmente pessimistam, *et pour cause*, languiana), não um animal. Será no seu encalço que Stephen irá de barco pelo rio fora, pelo caminho se molhando, i.é, sujando-se com a água, ela própria conspurcada pelo corpo (pelo crime) que ora jaz no

fundo do rio, ora vem à tona, como o lixo que vai e vem por efeito da maré (tal qual se havia queixado Mrs. Ambrose no início do filme). Como, enfim, o sentimento de culpa, a "consciência pesada," que vai e vem para perturbar a mente humana. Aqui, a água não "lava tudo", não regenera; pelo contrário, é uma água viciada, imunda, que esconde macabros segredos.

E é de uma mente profundamente perturbada – embora Lang a contrabalance, trocando as voltas ao espectador, na cena em que, muito ternamente, Stephen poupa a vida a uma aranha – que falamos quando pensamos em Stephen, um escritor frustrado cujos romances vêm sendo sucessivamente recusados pela editora. "Apimente-os! (...) É isso que o público quer!", aconselha-o Mrs. Ambrose. A bem dizer, será precisamente isso que Stephen fará (e com efectivo sucesso, na verdade), não por ímpeto comercial, mas porque a realidade, *a sua realidade*, lhe fornecerá a inspiração e, mais do que isso, os factos concretos que ajudarão ao seu êxito. Deste modo, as fronteiras entre arte e vida, fantasia e realidade, esbater-se-ão perigosa e perversamente, e de um peculiar modo duplo: no início do filme, é o real (o assassínio de Emily às mãos de Stephen) que inspirará o romance que está a escrever; já no final do filme, opostamente, Stephen escreverá – fantasiará – primeiramente aquilo (o assassinato do seu irmão) que, só em momento posterior, levará a cabo (embora sem êxito na vida real). Sobretudo no primeiro caso, o filme abraça um dos grandes temas da Arte, a saber, o vampirismo, no sentido do artista que suga (se aproveita) a realidade para a sua criação: imagem (vampiro) particularmente transponível para a figura egocêntrica , maníaca, de Stephen Byrne, que se aproveita de tudo e de todos para alcançar os seus intentos , de caminho lavando as mãos dos vários lodos em que as mete. Fá-lo, aliás, de modo perfeitamente organizado e metódico, outra maneira de sugerir a loucura não enquanto descontrolo e desorientação, mas, precisamente, como o seu contrário, ou seja, como um calculismo, frieza e rigor doentios ao serviço dos comportamentos mais sórdidos.

Começámos por falar na permutabilidade da culpa (de Stephen para o seu irmão John) como sendo um dos *punctum crucis* nos quais *A Casa à Beira do Rio* se aproxima da linhagem hitchcockiana, da qual é ilustrativo, por exemplo, *Strangers on a Train* (O Desconhecido do Norte-Expresso, 1951). Mas os parentescos com Hitchcock não se ficam por aí. Desde logo, salta à vista a relevância da "Casa" neste filme de Fritz Lang e em *Psycho* (Psico, 1960): em ambos os casos, uma casa gótica "deformada" por um certo traço expressionista (de desintegração/dissociação moral e psicológica) assume um papel central, por nela terem sido cometidos os crimes entretanto abafados e, consequentemente, por nela habitarem os "fantasmas" dos corpos mortos (Emily e a mãe de Norman Bates). Os próprios interiores das casas se confundem (altas escadarias, corredores estreitíssimos, escuridão predominante), similitude potenciada pelo igualmente similar modo de os filmar (picados e contra-picados que se aproveitam do que de assustador a vertigem das escadas impõe). É igualmente por estas escadas que a duplicidade feminina de *Vertigo* (A Mulher Que Viveu Duas Vezes, 1958) perpassa o filme de Lang, que filma as cenas de Emily e de Marjorie (a esposa de Stephen) a descerem as escadas exactamente do mesmo modo, fabricando um intenso *déjà vu* na mente do espectador. Outros pormenores avulsos são representativos do enlace entre as estéticas languiana e hitchcockiana: o perfil sociopata de Stephen e de Norman Bates, em *Psico*; a presença de animais embalsamados como elementos decorativos em *A Casa à Beira do Rio* e em *Psico*; as paralisias traumáticas súbitas de Stephen quando vê os peixes (por os associar ao rio onde "afogou" o seu crime), igualmente patentes em *Marnie* (Marnie, 1964) ou *O Desconhecido do Norte-Expresso*; a arca-esconderijo utilizada por Stephen para ocultar o corpo de Emily e por Brandon e Phillip para selarem o seu *perfect murder* em *Rope* (A Corda, 1948).

A par desta intrincada teia psicológica e moral, e sem prejuízo do negrume associado, *A Casa à Beiro do Rio* não deixa de possuir alguns apontamentos cómicos deliciosos, especialmente os gags decorrentes dos amores reprimidos que vão pontuando o filme, quer entre Marjorie e John, quer aquele que Flora, a impertinente empregada de John, lhe dedica. O final do filme fará "justiça" – a que parece não existir no julgamento do desaparecimento de Emily, onde o juiz é cego... mas só de um olho – ao comportamento "diabólico" de Stephen, que morrerá, em novo momento "paralisante", nas escadas (sempre as escadas), enrolado (enforcado) pelos cortinados nos quais surge, fantasmaticamente, a imagem de Emily. Como se esta nunca tivesse saído daquela casa. "Emily, Emily! Deixa-me!", grita um alucinado Stephen, mas é tarde demais. *What goes around comes around.*

Francisco Noronha, in "House by the River (1950) de Fritz Lang" [texto editado], À pala de *Walsh*: 17 de fevereiro de 2014

PRÓXIMAS SESSÕES DE CINEMA

DIA MUNDIAL DO CINEMA

05 NOV | 21H00

FRANCISCA
MANOEL DE OLIVEIRA
PT, 1981, 166 MIN.
Cópia restaurada digitalmente em formato 4K
Apresentação: José Manuel Costa, diretor da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

FIM DE SEMANA DA ANIMAÇÃO

09 NOV | 17H00

RETROSPETIVA:
DAVID OREILLY
IR, GR, US, 2007-2017, 74 min., m>16

10 NOV | 17H00

RETROSPETIVA:
RÉKA BUCSI
HU, FR, DK, 2014-2018, 45 min., M>6

www.serralves.pt
/fundacaoserralves
/serralves_twit
/fundacao_serralves
/serralves

SERRALVES
MONUMENTO
NACIONAL
NATIONAL
HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral General line:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional
Institutional support

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

NOV. 2019

Filmes: Essai D'Ouverture de Luc Moullet e Masculin Féminin de Jean Luc Godard

ESSAI D'OUVERTURE, 1988

Duração: 15 minutos
País: França
Realização: Luc Moullet
Argumento: Luc Moullet
Direção de fotografia: Richard Copans
Som: Patrick Frédérich
Montagem: Françoise Varin
Interpretação: Françoise Buraux, Richard Copans, Luc Moullet
Produção: Richard Copan (Les Films d'Ici)

"Como fazer um filme quando não se tem um centavo; porque achamos que tem que se fazer?". É assim que Richard Copans resume a aventura de produção de *Essai d'ouverture* (Ensaio de Abertura, 1988). Ele conheceu o realizador em 1976 aquando da rodagem do já lendário filme *Genèse d'un repas* (Génese de uma Refeição, 1979), na qual trabalhou como diretor de fotografia, juntamente com Guy-Patnck Sainderichin. Em 1988, Luc Moullet não filmava há um ano e "a ideia era mesmo que ele fizesse um novo filme". *Essai d'ouverture* foi realizado muito rapidamente, num cenário único (a mesma divisão neutra e sem janelas), sem outros atores além do próprio cineasta e de alguns membros da produtora Les Films d'Ici, com um orçamento total de dez mil francos. No entanto, neste "filme de família" elaborado na maior míngua, o espectador ou crítico poderia reconhecer algum tipo de documentário ideal. Três séculos depois do filósofo Leibniz, ele próprio um grande amante do questionamento tão abissal que quase parece louco ('Por que há algo ao invés de nada? "), Luc Moullet inventou, com o seu produtor, a possibilidade de fazer um filme a partir do nada - e esse "nada", no entanto, contém o "tudo". Porque *Essai d'ouverture* é uma curta-metragem baseada num princípio formal ultra-económico (uma aposta), e uma ideia tão simples quanto infantil (quais são todas as maneiras possíveis de abrir uma garrafa de Coca-Cola?) que reenvia, como o seu antecessor *Genèse d'un repas*, a reflexões imensas, seja no plano histórico (a história da garrafa de Coca-Cola), como no plano político (explorando um símbolo de dominação), económico (Moullet antecipa a globalização), antropológico (um condensado da existência de um ser humano visto através do seu consumo de Coca-cola), metafísico... Em suma, este pequeno filme, feito com nada, passa o testemunho para o programa de um método de cinema documental.

Luciano Barisone & Les Films d'Ici, in "Essai d'ouverture - Luc Moullet", *Histoire de produire: Les Films d'Ici*, Effata' Editrice - Infinitý Festival, 2004: 100. [Excerto editado e traduzido do francês]

MASCULIN FÉMININ, 1966

Duração: 110 minutos
País: França, Suécia
Realização: Jean-Luc Godard
Argumento: Jean-Luc Godard, a partir de dois contos de Guy de Maupassant
Direção de fotografia: Willy Kurant
Som: René Levert
Música: Jean-Jacques Debout
Montagem: Agnès Guillemot
Interpretação: Jean-Pierre Léaud (Paul), Chantal Goya (Madeleine Zimmer), Marlène Jobert (Élisabeth Choquet), Michel Debord (Robert Packard), Catherine-Isabel Duport (Catherine-Isabelle), Evabritt Strandberg (ela), Birger Malmsten (ele), etc.
Produção: Anatole Dauman

Masculin féminin: *O Jovem de Todos os Tempos*
Quando era um adolescente cinéfilo, em meados dos anos 1970, *Masculin féminin* foi extremamente importante. Representou a Nova Vaga Francesa da década de 1960, com seu espírito jovem e anárquico de liberdade e espontaneidade. Era um filme a preto e branco e apresentava ícones como Jean-Pierre Léaud e, até, fugazmente, Brigitte Bardot. Falava de amor, sexo, política e trabalho. Captava o sonho de qualquer adolescente do que seria passear pelos cafés parisienses. Falava - muito para além do seu lugar e época específicos, a França de 1965 - das confusões de qualquer geração moderna, perdida entre os valores morais não viáveis de um mundo em desaparecimento e dos consensos ainda por vir de uma nova ordem.

Masculin féminin também existia inteiramente na minha cabeça - como um objeto perfeitamente imaginário, um pouco como o filme ideal no qual o próprio Paul (Léaud) "secretamente queria viver" - graças ao facto de que o meu único acesso ao filme, na época, era através de um belo objeto-fetiche publicado pela America's Grove Press, em 1969: uma transcrição dos diálogos do filme acompanhada de muitas reproduções de fotogramas brilhantes. Talvez não estivesse assim tão longe das personagens do filme, que, como Stig Björkman escreveu, vivem as suas paixões e fantasias de estrelato adolescente através de um "envolvimento" com a realidade que não é apenas vicário mas "intravenoso". Afinal, eles são os "filhos de Marx e da Coca-Cola" (como o famoso intertítulo os descreve), levados pela primeira grande onda de consumo da cultura *pop*.

Quando finalmente vi *Masculin féminin* na tela, foi um choque: mais cinza do que eu imaginava (o di-

retor de fotografia regular de Godard, Raoul Coutard, havia sido substituído pelo belga Willy Kurant); menos romântico e lírico do que os seus filmes anteriores, como *Le mépris* (O Desprezo, 1963) ou *Pierrot le fou* (Pedro, o Louco , 1965); e, acima de tudo, bastante sério e triste. De facto, o filme surgiu num momento intrigante e ambivalente da carreira de Godard: por um lado, capta o tom severo e a abordagem férrea de vários dos seus filmes anteriores que tratam de assuntos políticos, como *Le petit soldat* (O Soldado das Sombras, 1960) e *Les Carabiniers* (Os Carabineiros, 1963); por outro lado, regista um clima de melancolia - momentos de solidão de partir o coração, capturados, em fuga, num mundo completamente louco e caótico - ambiente a que regressaria, em força, nos anos 1980, com *Sauve qui peut (la vie)* (1981), e que continua até o presente. A aura especial de *Masculin féminin* vem de seu duplo foco: a sensação de que Godard está a observar as suas personagens a uma grande distância, julgando-as (pela sua venalidade e banalidade) é contrariada por uma empatia secreta, uma ternura passageira.

Aquando da estreia, Godard apresentou *Masculin féminin* como um ato de reportagem, um relato quase etnográfico do clima social no período que antecedeu as eleições presidenciais de dezembro de 1965 (em que De Gaulle venceu Mitterand). Os principais pontos de referência de Godard foram dois filmes que o ajudaram a construir uma ponte sobre o documentário antiquado, supostamente objetivo, para a forma mais subjetiva e experimental do ensaio cinematográfico: a saber, *Chronique d'un été* (Crónica de um Verão, 1961), de Jean Rouch e do sociólogo Edgar Morin e *Le joli mai* (O Belo Maio, 1963), de Chris Marker . É, por isso, que *Masculin féminin*, como *Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964* (A Mulher Casada, 1964), também de Godard, contém tantos detalhes ricos e divertidos sobre modas, estilos, música *pop* e eventos políticos internacionais (especialmente o Vietname).

Mas foi especialmente como um relatório sobre a "situação da juventude francesa" que o filme foi recebido (tanto positiva como negativamente). Nesse período, Godard sentiu-se capaz de entrar num determinado meio social e numa cultura *pop* voltada para a juventude que em grande parte lhe era estranha, mas que agarrava a sua imaginação. Foi François Truffaut quem sugeriu que Godard comprasse o seu primeiro televisor, e foi através dele que, pela primeira vez, pousou os olhos sobre Chantal Goya (que interpreta Madeleine), uma modelo que estava a ser preparada para o sucesso como cantora *pop* ye-yé. Goya trabalhava, igualmente, nos escritórios do editor Daniel Filipacchi que, enquanto produzia revistas populares de adolescentes, como *Salut les copains* e *Mademoiselle âge tendre*, também tinha uma publicação intitulada *Cahiers du Cinéma*. Godard pôde, assim, observar de perto os hábitos profissionais e as relações pessoais nesse ambiente bastante fluido, capturando vivamente esses detalhes no filme.

Alguns relatos da rodagem sugerem que Godard sussurrava perguntas aos ouvidos dos atores, através de auriculares, e que estes deviam colocá-las uns aos outros, enquanto a câmara filmava. Provavelmente foi esse o caso numa cena em particular - a entrevista com uma "Miss 19" não identificada (na verdade, Elsa Leroy, que, como Goya, gravou um disco *pop*) - onde Godard deixa de lado o pretexto do diálogo (em vez disso dá, repentinamente, a Paul um trabalho como investigador sociológico) e, numa longa e dolorosa sequência (com quase seis minutos e meio de duração), essa pobre rapariga é questionada sobre todos os assuntos prementes do mundo real dos quais ela não conhece quase nada. Godard era aqui pioneiro na exploração da fronteira incerta entre documentário e ficção, à imagem do que Abbas Kiarostami aprofundaria um quarto de século depois.

No entanto, tomar *Masculin féminin* como, uma crónica dos anos 1960, acima de qualquer outra coisa, obscurece a conquista do filme, tanto como obra de arte quanto como testemunho pessoal. Esteticamente, *Masculin féminin* pode facilmente parecer um dos esforços mais vulgares de Godard: uma coleção de fragmentos, notas, improvisações. Olhando de perto, ele segue um padrão rígido que é surpreendentemente clássico e equilibrado. Embora Godard se divirta com a numeração na tela dos "quinze factos precisos" da história, o filme alterna escrupulosamente cenas estendidas de "tableaux" com agitações transitórias (planos da rua acompanhados por várias narrações) e a história íntima e pessoal (o privado) com explosivas eclosões de violência (o público). À imagem de *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (Viver a Sua Vida, 1962), mas de forma mais rigorosa, Godard experimenta todas as técnicas disponíveis (planos longos opondo-se a uma montagem rápida, câmara estática opondo-se a uma câmara em movimento) enquanto testa formas diferentes de organizar as trocas verbais entre personagens - demonstrando que a verdade nunca pode ser simplesmente filmada de maneira única e transparente, tentando, ao mesmo tempo, alcançar e expressar essa verdade através de uma estrutura de mosaico ou colagem. Essa forma cubista cria efeitos impressionantes, como quando um retrato paródico de Madeleine,

em *close-ups*, é invertido, logo depois, pela imagem verdadeiramente emotiva dela na cama, enquanto recita um poema sobre a solidão sentida durante o ato do amor.

O filme tem também uma dimensão secreta e altamente pessoal. Surgiu num momento de transição para Godard, que completou 35 anos durante a rodagem: depois de terminar o seu relacionamento com Anna Karina e antes de começar a trabalhar com a muito mais jovem (e altamente politizada) Anne Wiazemsky. Em 1966, *Masculin féminin* expressava uma desconfiança suspeitosa por parte de Godard em relação aos jovens – e deu-lhe uma forma de projetar parte da sua misantropia, e até misoginia, que sentia à época. Podemos porém aprofundar as emoções do filme. É impressionante perceber, a esse respeito, que *Masculin féminin* é o último filme de Godard a empregar um modelo relativamente convencional de desenvolvimento de psicologia de personagem. De *Made in USA* (1966) a *Notre musique* (A Nossa Música, 2004), as personagens de Godard tornaram-se cifras, blagues, emblemas, alegorias. Em *Masculin féminin* as coisas são diferentes. Há muitos não ditos, um subtexto teatral que assombra as interações das cinco personagens centrais. Isso é verdade mesmo nas impiedosas cenas de entrevista/conversa; note-se como todas as questões pessoais que não são respondidas são tratadas com cautela ou retornam, inesperadamente, noutros momentos. De facto, *Masculin féminin* esconde, não muito abaixo da superfície, um melodrama, uma cadeia florida de amores não correspondidos: Robert (Michel Debord) quer Catherine-Isabelle (Catherine-Isabelle Duport) que, por sua vez, deseja Paul que prefere Madeleine que, dormindo com ele, parece ter muito menos inibições e mais diversão com Elisabeth (Marlène Jobert).

O eminente crítico literário e de cinema, Claude Mauriac (tio de Wiazemsky), intuiu, talvez mais do que terá percebido quando o escreveu em 1966, que Paul "se evidenciou como a imagem do jovem de todos os tempos – nervoso, preocupado, infeliz, desanimado" – acrescentando como reflexão tardia: "Sem dúvida, ele representa também a imagem do próprio Godard".

Adrian Martin, in "*Masculin féminin:* The Young Man for All Times", *Criterion – On Film / Essays*, 20 de setembro de 2005 [Excerto editado e traduzido a partir do inglês]

PRÓXIMAS SESSÕES DE CINEMA

29 DEZ | 17H00
A CARTA
MANOEL DE OLIVEIRA
FR, PT, ES, 1999, 107 min.

www.serralves.pt
/fundacaoserralves
/serralvestwit
/fundacao_serralves
/serralves

SERRALVES MONUMENTO NACIONAL NATIONAL HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150–417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

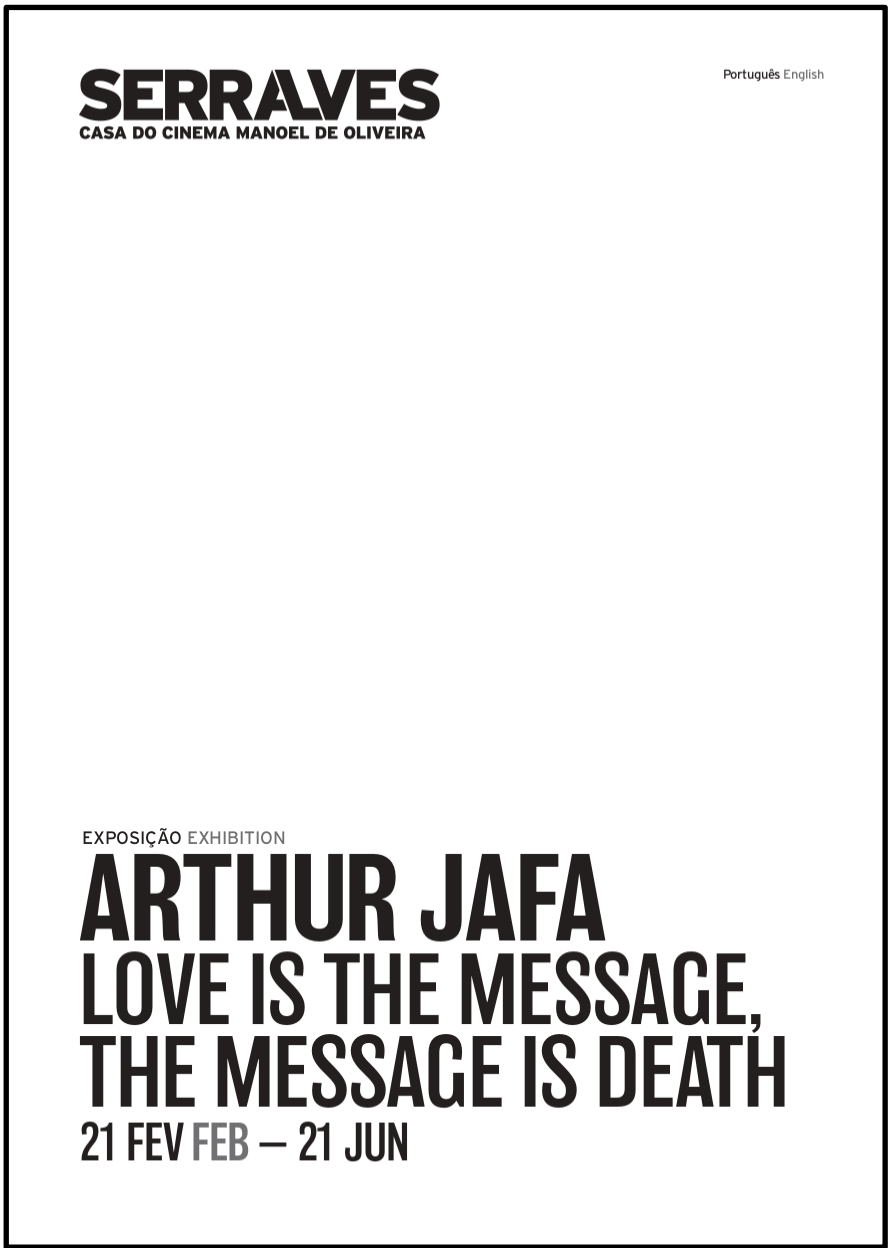
Geral:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

DEZ. 2019

vii) **Roteiro da exposição *Love is the Message, the Message is Death*, Arthur Jafa**



ARTHUR JAFA: LOVE IS THE MESSAGE, THE MESSAGE IS DEATH, 2016

Arthur Jafa é um ávido colecionador de imagens. Recolhidas em jornais, revistas, na televisão e, mais recentemente, na internet, essas imagens foram sendo coligidas primeiro em livros e, depois, em filmes como *Love Is the Message, the Message Is Death*, através dos quais Jafa tem procurado definir uma estética especificamente afro-americana, tanto no que respeita à expressividade imaterial como no que se relaciona com as metodologias criativas (a reciclagem e recombinação de fragmentos, numa lógica próxima do hip-hop) e a dificuldade de acesso aos meios de produção.

Explorando a proximidade afetiva entre imagens muito diversas e assumindo uma forte influência da música negra, Jafa procura nos seus filmes uma equivalência visual da "worried note" (uma nota tocada num tom ligeiramente diferente do padrão diatónico ocidental), comum nos *blues*, no *jazz*, no *gospel* e noutros géneros musicais afro-americanos, em que o som é tratado como uma matéria instável. Através do rastreamento de uma "batida" própria ao pulsar imagético, da manipulação do ritmo e da velocidade, do mapeamento visual de todo o tipo de conjunções e disjunções, o cinema de montagem de Arthur Jafa propõe a emulação da "worried note" numa "worried image"/"worried edition", ou seja, a transposição da frequência musical de uma "Black intonation" para o campo das imagens em movimento, organizadas rítmica e conceptualmente segundo aquilo que designa como "Black Visual Intonation".

Love Is the Message, the Message Is Death é uma obra particularmente representativa da força magnética que – ao som dessa síntese impossível entre o gospel e o R&B que é "Ultralight Beam" (2016), de Kanye West – coloca as imagens em órbita umas das outras, gerando um fluxo vertiginoso de efeitos de vizinhança e de contaminações de sentido.

Mas que imagens são estas?

Num clipe que se tornou viral, Charles Ramsey explica aos jornalistas que sabia que algo de errado se passava quando Amanda Berry, a "little pretty white girl" raptada dez anos antes e encerrada numa cave onde foi repetidamente torturada e violada por Ariel Castro e os seus irmãos, "ran into a black man's arms" (os seus); a multidão dança o "Swang Surfin", dos Fast Life Yungstaz, num jogo de basquetebol na Universidade de Howard; a viúva do ativista e revolucionário afro-americano Fred Hampton, pertencente ao Black Panther Party, no dia seguinte ao seu assassinato pela polícia de Chicago, a 4 de dezembro de 1969; imagens da Marcha sobre Washington pelo Trabalho e pela Liberdade, em 1963, com uma brevíssima aparição do seu organizador, Bayard Rustin, que desce do púlpito como se dançasse; logo seguido de um combate entre E Solo e Storyboard P, lenda da street dance, com os seus movimentos espasmódicos inspirados na animação *stop-motion*, emitido a 17 de outubro de 2008, no programa *Dance or Go Home Online*; o assassinato de Walter Scott por um agente da polícia na Carolina do Sul, em 2015; uma manifestação onde a multidão em marcha ergue cartazes que fazem referência às leis Jim Crow, reivindicando o fim da segregação racial; novamente Storyboard P, com um movimento que remete para a figura de Jim Crow, em *Until The Quiet Comes* (2012), curta-metragem de Kahlil Joseph com música de Flying Lotus; uma jovem negra dança *twerk* rodeada por um grupo de outros jovens; imagens de Hortense Spillers retiradas do filme *Dreams Are Colder than Death* (2012), de Arthur Jafa; uma cena de tribunal onde vemos um julgamento de negros em *The Birth of a Nation* (1915), filme de exaltação da supremacia racial de D.W. Griffith (o juiz, branco, profere a sentença numa

tribuna montada diante de um retrato de George Washington, um agente judicial acompanha uma criança negra através da assistência); apoiado num púlpito, o ex-presidente Barack Obama canta o hino "Amazing Grace" aquando do elogio aos nove paroquianos mortos a tiro pelo supremacista branco Dylann Roof, na Emanuel African Methodist Episcopal Church, em Charleston, a 17 de junho de 2015 (em segundo plano, um líder religioso levanta-se, profundamente espantado e comovido, fazendo cair os óculos de sol que tinha postos); voltamos a *The Birth of a Nation* com um plano aproximado do juiz, que ergue os braços, e o contracampo do acusado, abatido; um jovem salta e aterra no chão, em câmara lenta; o rapper Earl Sweatshirt canta um brevíssimo trecho de "Hive" ("The description doesn't fit, if not a synonym of menace, then forget it"); uma mulher dança antes de cair ao chão em transe religioso; um grupo de jovens negros reunidos envolve-se, inesperadamente, numa cena de violência; a ativista dos Black Panthers, Angela Davis; um clipe da *Getty Images* com o que parece ser uma intervenção policial de choque; maquilhado com "blackface", o ator e realizador negro Bert Williams cai ébrio nos braços da polícia, depois de esta o ter posto fora de um bar, no filme *A Natural Born Gambler* (1916); Michael Jackson dança no banco de trás de um carro; um "drop move" (queda no chão) durante um desafio de voguing é sublinhada pelo movimento de braços da assistência; a solista de gospel Lateria Wooten, acompanhada pelo Thomas Whitfield Choir, canta visceralmente "Nothing But the Blood"; o pugilista Floyd Mayweather agradece, batendo orgulhosamente no peito, enquanto desfila diante de uma banda de fanfarra, num programa da *Fight Hub TV*; um membro do Thomas Whitfield Choir move-se placidamente; uma criança transporta cartazes do Civil Rights Movement; Daisy Bates, ativista pelos direitos civis e jornalista, discursa durante a Little Rock Integration Crisis de 1957, no Arkansas; a filha de Arthur Jafa segura a cauda do vestido no dia do seu casamento; um fragmento do videoclipe da música *7/11* onde a cantora Beyoncé dança numa varanda; a artista Martine Syms, afirma: "The Mundane Afro-Futurists recognize that we are not aliens"; a estrela do futebol americano Odell Beckham Jr. apanha espetacularmente uma bola no ar e cai ao chão; um solo coreográfico de Okwui Okpokwasili; um vídeo viral do Instagram onde uma mulher sob o efeito de drogas é esbofeteada na rua pelo filho que lhe grita "Mommy, mommy wake up"; três planos do filme *Alien* (1979), de Ridley Scott, onde vemos a criatura extraterrestre atacar um homem negro; uma cena de violência policial sobre um negro que é arrastado no chão; uma lendária batalha de vogue entre late Kassandra Ebony e Leiomy Maldonado (conhecida como a "Wonder Woman of Vogue"); logo seguida pela imagem de uma mulher que é empurrada e cai redonda no chão; uma milícia do Ku Klux Klan agride violentamente um homem em *The Birth of a Nation*; Bradford Young, vencedor do Oscar para melhor fotografia em 2016, caminha ao longo de uma rua de armazéns; uma imagem do filme *Killer of Sheep* (1978), de Charles Burnett, onde uma mulher olha para um homem em tronco nu, diante de uma janela; um homem com uma sweatshirt vermelha onde se lê "Beast Mode" agita uma bandeira de futebol enquanto é fotografado por um grupo de adeptos num programa da TV The Post Game; o basquetebolista Scottie Pippen abraça Michael Jordan, quando este estava com febre na final da NBA de 1997; duas mulheres fazem os agachamentos típicos do *twerk*; num corte rápido, vemos um homem de joelhos a ser violentamente imobilizado por polícias, é Larry Davis, um negro que, alegando autodefesa, conseguiu o feito de ser absolvido da grave acusação de tentativa de homicídio de um polícia; as mãos de Thelonious Monk ao piano; Chris Brown dança ao som de "Teach Me How To Dougie", dos Cali Swang District;

Buddy Travis e Stacey Johnson dançam "Shotgun", acompanhados pela Little Richard's Royal Company, no programa de televisão "Night Train", gravado em Nashville em julho de 1965 (em segundo plano, Jimi Hendrix à guitarra, naquela que é a sua primeira aparição televisiva); a mãe e o filho de Jafa dançam na festa de casamento da filha mais velha do artista; vídeo viral onde Michelle Dobyne dá uma entrevista depois do seu apartamento no Tulsa, Oklahoma, se ter incendiado; vídeo da *Getty Images* onde vemos um incêndio durante os tumultos que, em Chicago, se seguiram ao assassinato de Martin Luther King Jr.; e o próprio Martin Luther King Jr. acenando na traseira de um carro descapotável enquanto é aclamado por uma multidão; imagens de um tumulto onde um grupo de brancos agride um grupo de negros; o rapper IceJJFish, conhecido pelas suas interpretações intencionalmente desastrosas, canta, num vídeo do YouTube, as primeiras frases de um *remake* de "Drunk in Love", de Beyoncé ("I been dreaming, I been dreaming..."); uma criança adormecida num carro em trânsito é filmada com um telemóvel que lhe projeta a sombra na testa; erupções solares em imagens de alta definição da NASA; imagens em contraluz de uma criança com um gorro amarelo levada pela mão da mãe na entrada de uma estação de metro; um concerto do rapper canadiano Drake; um grande plano de Mahalia Jackson a cantar "Elijah Rock" num concerto da tournée europeia em finais dos anos 1960; a cantora Lateria Wooten ergue expressivamente os braços; à saída de um hipermercado Walmart, no Texas, Kametra Barbour, é obrigada a encostar na berma da estrada e, saindo do carro com os braços no ar, é algemada na frente dos seus dois filhos (a polícia suspeita que há, nas redondezas, uma pessoa negra com uma arma); o ativista Bobby Seale; um casal caminha através de uma rua inundada depois da passagem do furacão Katrina, em 2005; grande plano do perfil de uma mulher com um lenço colorido à cabeça na rodagem de *Dreams Are Colder than Death*; o líder político e religioso islâmico Louis Farrakhan, conhecido pela sua luta contra a degradação socio-económica da minoria afro-americana, responde violentamente a Mike Wallace quando este condena a corrupção na Nigéria, numa entrevista televisiva em 1996; uma interpretação *freestyle* de The Notorious B.I.G., considerado o maior rapper de todos os tempos, numa rua do bairro negro de Bedford-Stuyvesant, em Brooklyn (o cantor seria morto a tiro com apenas vinte e quatro anos); imagem (sem som) de Malcolm X quando, em 1964, discursa para uma audiência afirmando que "black people should realise that freedom is something that they have when they are born"; os bombeiros apagam um incêndio resultante dos protestos raciais em Newark, New Jersey, a 12 de julho 1967; protesto em Ferguson com agentes da polícia de St. Louis, Missouri, em 2015; a polícia dispersa um grupo de manifestantes pelos direitos civis nas ruas do Alabama, em 1963, com um canhão de água; Cam Newton, jogador de futebol americano dos Carolina Panthers, corre em câmara lenta em direção à zona de ponto (end zone) com a bola na mão; a polícia lança um canhão de água sobre um grupo de negros, na rua; um negro dança hip-hop rodeado por uma assistência atenta; a atriz e ativista Amandla Stenberg lança a questão "what would America be like if we loved black people as much as we love black culture?", enquanto vemos um casal a dançar e Miles Davis com os seus enormes óculos de sol; um vídeo do Facebook onde um polícia torce o braço a um adolescente negro (o pai do rapaz chamou as autoridades para irem a casa dar uma lição ao filho mal comportado); o atleta Derek Redmond, lesionado numa perna, é amparado pelo pai para conseguir chegar à meta nas semifinais das Olimpíadas de Barcelona, em 1992; um agente da polícia atira violentamente ao chão e agride Dajerria Becton, uma adolescente negra de catorze anos, à porta da Craig Ranch

Community Pool, na cidade de McKinney, em 2015; o sol põe-se por detrás de uma colina, com árvores em contraluz; um grande-plano de Nina Simone a cantar; imagens dos protestos pelos Civil Rights Movement, pelo Free Speech Movement e contra a Guerra do Vietname ocorridos em Berkeley, nos anos 1960 (um carro é incendiado); o jogador de basquetebol Kevin Garnett, dos Boston Celtics, grita assumindo uma postura que faz lembrar o *Alien*, de Ridley Scott; imagens do *New York Times* dos protestos de 2014 em Ferguson; uma mulher avança pela pista de uma discoteca abanando as ancas; um casal negro num autocarro a caminho da marcha de 28 de agosto de 1963 em Washington, pelo Trabalho e pela Liberdade; imagens de um documentário do canal Arte: uma criança em pose junto a uma árvore, imagens de protestos misturadas com violência policial contra negros, na rua; Portia Jordan, dançarina no City Tänzer, balanceia-se no escuro em *Dreams Are Colder than Death*; uma mulher negra dança na rua, à porta de uma hamburgueria, acompanhada por um homem que segura um bebé nos braços; o pintor Noah Davis anda de bicicleta, acompanhado pela câmara num *travelling* lateral; jovens negros dançam *twerk* na discoteca; um homem negro de cinquenta e oito anos, Floyd Dent é parado por dois polícias em Inkster, Michigan (um dos polícias, William Melendez, seria condenado na sequência das imagens captadas pela *dashcam* do carro policial); imagens de arquivo mostram crianças negras a brincar; uma menina com o cabelo entrançado dança ao som de "Power", de Young Thug no banco de trás do carro enquanto é filmada com o telemóvel do condutor; novamente as imagens do incêndio que resultou dos protestos raciais em Newark, em 1967; o monstro alienígena do filme de ficção-científica *Cloverfield* (2008), de Matt Reeves, ataca Nova Iorque; edifícios incendiados durante os protestos que ocorreram em Chicago na sequência do assassinato de Martin Luther King Jr., em 1968; o agente Patrick Larrison do departamento da polícia de Phoenix é filmado a atirar uma jovem de quinze anos contra a parede, em 2011; uma mulher fuma um charro passando-o a alguém fora de plano; John Coltrane, envelhecido, recebe um cigarro de um músico, durante um concerto; Ella Baker, ativista dos direitos civis dos afro-americanos, discursa no The Puerto Rico Solidarity Rally, em 1974; a realizadora Nuotama Bodomo na rodagem do filme *Afronauts* (2014); imagens do mesmo filme onde se vê alguém a fechar o capacete de uma astronauta negra; mulher negra com um colar de pérolas e os lábios pintados de roxo sentada no banco de trás de um carro; imagens a preto e branco de vaqueiros retiradas da curta-metragem *Wildcat* (2014), de Kahlil Joseph; Saidiya Hartman, professora de literatura e cultura afro-americana, em *Dreams Are Colder than Death*; um grupo de sulistas ricos dos anos 1860 assiste, aperaltado, a uma dança dos escravos; um homem negro conduz um trator com uma cisterna; um moderno casal negro dança, a mulher fuma um cigarro e olha para a câmara, numa festa em Oakwood (West Venice), enclave afro-americano na costa de Los Angeles igualmente conhecido como "Ghost Town", no documentário *The Savages* (1967), de Alan Gorg; Aretha Franklin canta "Precious Lord" no funeral de Martin Luther King Jr.; um mítico combate de boxe entre Ernie Terrell e Muhammad Ali, em 6 de fevereiro de 1967; uma mulher dança sozinha com uma lata de cerveja na mão; Louis Armstrong abraça Mahalia Jackson no final de "Just a Closer Walk With Thee", numa gravação ao vivo no Newport Jazz Festival, em 1970; um homem negro vestido com um fato branco dança sapateado; plano aproximado de uma erupção solar ("shots of angry sun flares, as seen from NASA's International Space Station's near-live feed"); uma mulher negra vestida de vermelho dança em transe no meio de uma multidão; imagem do espaço, programa "Amazing Space"; perante uma plateia

maioritariamente branca, a tenista Serena Williams celebra a sua vitória contra Maria Sharapova nas Olimpíadas de 2012, com um "crip walk", movimento de dança popularizado pelos *gangs* da sua cidade natal, em Compton; cenas de vídeos domésticos dos "Bloods" e dos "Crips", dois gangues de rua afro-americanos da cidade de Los Angeles conhecidos pela forte rivalidade que mantiveram ao longo das décadas de 1970 e 1980; uma assembleia de negros agita bandeiras dos EUA; novamente o monstro alienígena de *Cloverfield* a atacar a cidade; Jimi Hendrix com a sua guitarra lendária num concerto; Steph Curry faz um passe por detrás das costas num jogo de basquete contra os Dallas Mavericks; Charlie Parker ao saxofone; uma "Comedy Cakewalk" de 1903 (o nome desta dança tradicional dos escravos do sul dos EUA resulta do facto do melhor dançarino ser premiado com um bolo, um produto raro entre os escravos); um rapaz dança *break-dance*; Muhammad Ali faz cair o adversário por terra no ringue de boxe; Michelle Papillion, uma galerista de Los Angeles, olha para a câmara e sorri; a célebre *ballroom dancer* Leiomy faz um "dip" inclinando-se de costas até ao chão; mais uma imagem do sol, desta vez a preto e branco; a cantora Lauryn Hill gira sobre si própria cruzando o olhar com a câmara; um pai dá uma lição a um pequeno rapaz negro, que começa a chorar, dizendo-lhe "That's what the police do to you. Put your hands up against the wall"; um corpo jaz morto no passeio, junto a um jardim; Arthur Jafa filma o seu reflexo sobreposto a uma planta, num vidro; grande plano de Lateria Wooten, que se aproxima do microfone com fúria; o jogador de basquetebol LeBron James marca ostensivamente um cesto contra o Brasil nos Jogos Olímpicos de 2012; o grupo de R&B The Delfonics dança ao som dos primeiros acordes de "Didn't I (Blow Your Mind This Time)", numa atuação ao vivo para televisão, em 1973; uma mulher vestida de roxo faz *twerking*; novamente a imagem de um sol gigante; James Brown cai de joelhos, emocionado, durante uma interpretação ao vivo de "Please, Please, Please", em 1964.

Imagens televisivas ou retiradas do YouTube, do Instagram e de outros *sites* de partilha *online*, imagens saídas do cinema mainstream e outras de filmes obscuros; imagens de arquivo e imagens produzidas a quente, com telemóveis; imagens que reagem a uma ocorrência e imagens que provocam o acontecimento; imagens ostensivamente construídas ou imagens captadas por câmaras de videovigilância; imagens-lupa que ampliam um micro-acontecimento, um gesto, um olhar, um pormenor aparentemente anódino, em pano de fundo, trazendo-o para primeiro plano; imagens que nos atingem como uma flecha pungente, que nos trespassa e que nos fere; imagens que nos olham, que nos interrogam, que incitam um sorriso, que gritam e nos magoam; imagens de cólera e de júbilo, de violência e de celebração, de orgulho e de vergonha, de feitos extraordinários e de opressão, de glória e de fracasso; imagens do individual e do coletivo, de anónimos e de celebridades; imagens de corpos que caem por terra e de corpos que se reerguem, que se levantam; movimentos de dança que sublimam a violência da agressão com gestos que mimetizam e perpetuam todas as quedas em corpos que, bruscamente, se relevam e reelevam — a queda-redenção é um dos grandes temas que perpassa todas estas imagens —, corpos em êxtase ou em agonia; imagens hipnóticas que dão corpo a um cinema da afeção (mais emocional do que imediatamente político ou militante); imagens que, como o título *Love Is the Message, the Message Is Death* o propõe, interrogam a possibilidade de comunicar (de fazer sentido) e se polarizam entre o amor e a morte; imagens de alta definição, mas na sua maioria "imagens pobres", que têm inscrita na sua *carne* pixelizada as suas próprias condições de existência e de circulação; imagens que põem em causa a noção de autoria e — o que é igualmente muito

importante – de propriedade; ou seja, imagens que constrangem e orientam o fluxo de sentido que, entre elas – e numa cadência próxima da oralidade –, se desenvolve com uma fluidez viral e contagiante.
Love Is the Message, the Message Is Death é um objeto inclassificável – um objeto que desafia, ele próprio, o modo como permanentemente classificamos e categorizamos as representações e que nos obriga a olhar de frente para o grande mar de imagens estereotipadas que todos os dias rebenta nos ecrãs dos nossos computadores, nos telemóveis, na televisão, na rua, na nossa própria cabeça, no modo como somos condicionados a ver e a não ver.

ARTHUR JAFA: LOVE IS THE MESSAGE, THE MESSAGE IS DEATH, 2016

Arthur Jafa is an avid collector of images. He retrieves them from newspapers, magazines, television and, more recently, from the internet and has shared them in books and more recently in films, such as *Love Is the Message, the Message Is Death*. In these works Jafa seeks to define a specifically African American aesthetic, both in terms of immaterial expressiveness and in relation to creative methodologies (recycling and recombination of fragments, using a logic close to hip-hop), which are intensified by the difficulty of access to the means of production.

Exploring affective proximity between very different images and assuming a marked influence of black music, Jafa seeks in his films to achieve a visual equivalent of the "worried note" (a note played in a slightly different tone from the western diatonic pattern), that is often used in the blues, jazz, gospel and other African American musical genres, in which sound is treated as an unstable material. By tracking a "beat" that is intrinsic to the flow of images, manipulating rhythm and speed, visual mapping all kinds of conjunctions and disjunctions, Arthur Jafa's montage cinema aims to emulate the "worried note" in a "worried image"/"worried montage". In other words he aims to transpose the musical frequency of a "Black intonation" into moving images, organised rhythmically and conceptually in function of what he calls a "Black Visual Intonation". Edited to the sound of Kanye West's "Ultralight Beam" (2016) - that offers an impossible synthesis of gospel music and R&B - Love Is the Message, the Message Is Death is particularly representative of the magnetic force that makes images orbit around each other, generating a dizzying flow of proximity effects and contamination of meaning.

But what images are they?

In a clip that went viral, Charles Ramsey explains to journalists that he knew something was wrong when he saw that Amanda Berry - the "little pretty white girl" who had been kidnapped ten years earlier and locked up in a basement where she was repeatedly tortured and raped by Ariel Castro and his brothers - "ran into a black man's arms" (his own). The crowd dances to Fast Life Yungstaz's "Swang Surfin" at a basketball game, in Howard University. The widow of African American activist and revolutionary, Fred Hampton, who belonged to the Black Panther Party, filmed the day after he was murdered by Chicago police on December 4, 1969. Images of the 1963 March on Washington for Jobs and Freedom, with a very brief appearance by its organiser, Bayard Rustin, who descends from the pulpit as if dancing. This image is quickly followed by a fight between E Solo and Storyboard P, a street dancing legend, whose jerky movements are inspired by the stop-motion animation sequence, broadcast on October 17, 2008, on the online programme, "Dance or Go Home". The murder of Walter Scott by a police officer in South Carolina in 2015. A demonstration where the marching crowd holds up banners referring to the Jim Crow laws, and call for an end to

racial segregation. Storyboard P again, with a dance movement that refers to the figure of Jim Crow, in Kahlil Joseph's short film, *Until The Quiet Comes* (2012), with music by Flying Lotus. A young black woman twerks, surrounded by young people. Images of Hortense Spillers from Arthur Jafa's film *Dreams Are Colder than Death* (2012). A courtroom scene of a trial of black men, in DW Griffith's *The Birth of a Nation* (1915), that exalted values of racial supremacy (the white judge reads out his sentence from a tribune in front of a portrait of George Washington, as a judicial agent accompanies a black child through the people seated in the court). Leaning on a pulpit, former US president Barack Obama sings "Amazing Grace" during the tribute to nine parishioners shot dead by white supremacist Dylann Roof, in the Emanuel African Methodist Episcopal Church in Charleston on June 17, 2015 (in the background, a religious leader stands up, profoundly surprised and moved, causing his sunglasses to fall). Another shot from *The Birth of a Nation* - a close-up of the judge, who raises his arms, followed by the reverse shot of the defendant, who has been shot. A young man jumps and lands on the ground, in slow motion. The rapper Earl Sweatshirt sings a brief section from "Hive" ("The description doesn't fit, if not a synonym of menace, then forget it"). A woman dances before she falls to the ground in a religious trance. A group of young black people unexpectedly becomes involved in a fight. Black Panther activist, Angela Davis. A clip from Getty Images of what appears to be a riot police intervention. With "blackface" make-up, black actor and director Bert Williams falls intoxicated into the arms of the police, after they threw him out of a bar, in the film *A Natural Born Gambler* (1916). Michael Jackson dances in the back seat of a car. A "drop move" (fall to the ground) during a voguing contest, underlined by the audience's arm movements. Gospel soloist, Lateria Wooten, accompanied by the Thomas Whitfield Choir, viscerally sings "Nothing But the Blood". Boxer Floyd Mayweather expresses his thanks, as he proudly beats his chest, parading in front of a fanfare band, on a programme of Fight Hub TV. A member of the Thomas Whitfield Choir moves calmly. A child holds up Civil Rights Movement banners. Daisy Bates, a civil rights activist and journalist, speaks during the 1957 Little Rock Integration Crisis, in Arkansas. Arthur Jafa's daughter holds the train of her dress, on her wedding day. A fragment from the music video, "7/11", where the singer Beyoncé dances on a balcony. The artist Martine Syms says: "The Mundane Afro-Futurists recognize that we are not aliens". American football star, Odell Beckham Jr., spectacularly catches a ball in the air and falls to the ground. A choreographic solo by Okwui Okpokwasili. A viral Instagram video in which a woman under the influence of drugs is slapped in the street by her son, who screams "Mommy, mommy wake up". Three shots from Ridley Scott's *Alien* (1979), where we see the extra-terrestrial attacking a black man. A scene of police violence against a black man, who is dragged to the ground. A legendary voguing dance competition between the late Kassandra Ebony and Leiomy Maldonado (known as the "Wonder Woman of Vogue"). Immediately followed by the image of a woman who is pushed and crashes to the ground. A Ku Klux Klansman violently attacks a man in *The Birth of a Nation*. Bradford Young, winner of the Oscar for Best Cinematography in 2016, walks along a street of warehouses. An image from Charles Burnett's film *Killer of Sheep* (1978), where a woman looks at a bare-chested man, in front of a window. A man in a red sweatshirt, bearing the words "Beast Mode", waves a football flag while being photographed by a group of fans on the TV show, The Post Game. Basketball player Scottie Pippen hugs Michael Jordan, as he battles flu-like symptoms in the 1997 NBA final. Two women do typical twerk moves, in a squat position. In a quick cut, we see a man on

his knees as he is violently handcuffed by policemen – it's Larry Davis, a black man who, by claiming self-defence, managed to absolve himself of the serious charge of attempted murder of a policeman. Thelonious Monk's hands at the piano. Chris Brown dances to Cali Swang District's "Teach Me How To Dougie". Buddy Travis and Stacey Johnson dance "Shotgun" accompanied by Little Richard's Royal Company, on the TV show, Night Train, recorded in Nashville in July 1965 (Jimi Hendrix plays guitar in the background, in his first TV appearance). Jafa's mother and son dance at his eldest daughter's wedding party. A viral video, in which Michelle Dobyne gives an interview after her apartment, in Tulsa, Oklahoma, was burned down. A clip from Getty Images where we see a fire lit during the Chicago riots sparked by the assassination of Martin Luther King Jr.. An image of Martin Luther King Jr. waving to cheering crowds from the back of a convertible car. Images of a street fight, in which a group of whites attacks a group of blacks. The rapper IceJJFish, known for his intentionally disastrous interpretations, sings, in a YouTube video, the first sentences from a remake of Beyoncé's "Drunk in Love" ("I been dreaming, I been dreaming ..."). A child asleep in a moving car is filmed with a cell phone that casts a shadow on her forehead. Solar flares, in high definition images from NASA. Backlit images of a child in a yellow hat who holds his mother's hand as they enter a metro station. A live concert by Canadian rapper, Drake. A close-up of Mahalia Jackson singing "Elijah Rock" at a concert on her European tour in the late 1960s. The singer Lateria Wooten raises her arms expressively. At the exit from a Walmart hypermarket in Texas, Kametra Barbour, is forced to stop, gets out of the car holding her arms up, and is handcuffed in front of her two children (the police suspect that there is a black person with a gun in the area). The activist Bobby Seale. A couple walks through a flooded street after Hurricane Katrina, in 2005. A close-up profile shot of a woman wearing a colourful scarf on her head, during the filming of *Dreams Are Colder than Death*. The Islamic political and religious leader, Louis Farrakhan, known for his fight against the socio-economic degradation of the African American minority, responds violently to Mike Wallace when he condemns corruption in Nigeria in a 1996 television interview. A freestyle performance by The Notorious B.I.G., considered to be the greatest rapper of all time, on a street in the black neighbourhood of Bedford-Stuyvesant, in Brooklyn (the singer was shot dead at the age of twenty-four). A silent image of Malcolm X as he addressed an audience in 1964 stating that "black people should realise that freedom is something that they have when they are born". Firefighters extinguish a fire, lit during racial protests in Newark, New Jersey, on July 12, 1967. A protest in Ferguson with police officers from St. Louis, Missouri, in 2015. Police officers use a water cannon to disperse a group of civil rights protesters on the streets of Alabama, in 1963. American football player, Cam Newton, of the Carolina Panthers, runs with the ball in slow motion towards the end zone. The police fire a water cannon at a group of black people in the street. A black man dances hip-hop, surrounded by attentive onlookers. The actress and activist Amandla Stenberg asks: "what would America be like if we loved black people as much as we love black culture?" while we see a couple dancing and Miles Davis wearing his huge sunglasses. A Facebook video in which a policeman twists the arm of a black teenager (the boy's father called the authorities to their home in order to teach his unruly son a lesson). The athlete, Derek Redmond, with a hamstring injury in one leg, is helped by his father to reach the finishing line, in the semi-finals of the 1992 Barcelona Olympic Games. A police officer violently attacks a fourteen-year-old black teenager, Dajerria Becton, throwing her to the ground and punching her, outside the Craig Ranch Community Pool, in McKinney, in 2015.

The sun sets behind a hill, with the trees silhouetted against the sky. A close-up of Nina Simone as she sings. Images of protestors from the Civil Rights Movement, Free Speech Movement and anti-Vietnam war movement, in Berkeley in the 1960s (a car is set on fire). Boston Celtics basketball player Kevin Garnett shouts, assuming a posture reminiscent of Ridley Scott's *Alien*. *New York Times* footage of the 2014 Ferguson protests. A woman jiggles her way down a disco dance floor, shaking her hips. A black couple on a bus travelling to the march in Washington for Jobs and Freedom, on August 28, 1963. Images from a documentary produced by the Arte channel: a child posing by a tree, images of protests mixed with police violence against black people in the street. Portia Jordan, a dancer at City Tänzer, swings in the dark in *Dreams Are Colder than Death*. A black woman dances in the street, outside a hamburger shop, accompanied by a man holding a baby in his arms. The painter Noah Davis rides a bicycle, filmed in a lateral travelling shot. Young black dancers twerking in a disco. A 58-year-old black man, Floyd Dent is stopped by two policemen in Inkster, Michigan (one of the policemen, William Melendez, was subsequently convicted on the basis of the images recorded by the police car's dashcam). Archive images of black children playing. A girl with braided hair, dances to Young Thug's "Power" in the back seat of a car while being filmed on the driver's mobile phone. More images of the fire lit during racial protests in Newark in 1967. The alien monster from Matt Reeves' science fiction film, *Cloverfield* (2008) attacks New York. Buildings are burned down during the protests in Chicago following the assassination of Martin Luther King Jr. in 1968. Phoenix Police Department agent, Patrick Larrison, is filmed throwing a 15-year-old girl against the wall in 2011. A woman smokes a joint and passes it to someone off-camera. An old-looking John Coltrane is handed a cigarette by a musician during a concert. African American civil rights activist, Ella Baker, speaks at The Puerto Rico Solidarity Rally, in 1974. Director Nuotama Bodomo while shooting the film *Afronauts* (2014). Images from the same film, where someone closes the helmet of a black astronaut. A black woman with a pearl necklace and purple-painted lips sitting in the back seat of a car. Black and white images of cowboys, from Kahlil Joseph's short film *Wildcat* (2014). Saidiya Hartman, professor of African American literature and culture, in *Dreams Are Colder than Death*. A group of wealthy southerners from the 1860s watch in awe as slaves dance. A black man drives a tractor with a water tank. A modern black couple dances, as the woman smokes a cigarette and stares at the camera, at a party in Oakwood (West Venice) - an African American enclave on the L.A. coast also known as "Ghost Town", in Alan Gorg's documentary *The Savages* (1967). Aretha Franklin sings "Precious Lord" at the funeral of Martin Luther King Jr.. A legendary boxing match between Ernie Terrell and Muhammad Ali, on February 6, 1967. A woman dances by herself, holding a beer can. Louis Armstrong embraces Mahalia Jackson at the end of playing "Just a Closer Walk With Thee", in a live recording at the Newport Jazz Festival in 1970. A black man, dressed in a white suit, tap dances. A close-up of a solar flare ("shots of angry sun flares, as seen from NASA's International Space Station's near-live feed"). A black woman in red, dances, in a trance, in a crowd. Image of space from the programme, "Amazing Space". Tennis player Serena Williams celebrates her victory against Maria Sharapova at the 2012 Olympics, in front of an exclusively white audience, by performing a "crip walk" - a dance movement popularised by gangs in her hometown, Compton. Scenes from home movies of two African American L.A. street gangs – the "Bloods" and "Crips" – known for their fierce rivalry in the 1970s and 1980s. A group of black people wave US flags. Another shot from *Cloverfield*, of the alien monster attacking New York. Jimi Hendrix,

playing his legendary guitar, in a concert. Steph Curry makes a behind-the-back pass in a basketball game against the Dallas Mavericks. Charlie Parker plays the saxophone. A 1903 "Comedy Cakewalk" (the name of this traditional dance among slaves from the American South derives from the fact that the best dancer was awarded a cake, a rare product for slaves). A teenage breakdancer. Muhammad Ali knocks out his opponent in the boxing ring. Michelle Papillion, a Los Angeles gallery owner, looks at the camera and smiles. The famous ballroom dancer, Leiomy, makes a "dip" - leaning backwards towards the floor. Another image of the sun, this time in black and white. The singer Lauryn Hill spins round, while staring at the camera. A father teaches a small black boy a lesson, who starts to cry, saying: "That's what the police do to you. Put your hands up against the wall". A body lies dead on the sidewalk, next to a garden. Arthur Jafa films his reflection, superimposed on a plant seen through a pane of glass. A close-up of Lateria Wooten, who angrily walks towards the microphone. Basketball player LeBron James scores a decisive basket against Brazil, at the 2012 Olympic Games. The R&B group, The Delfonics, dances to the first chords of "Didn't I (Blow Your Mind This Time)", in a live TV performance, in 1973. A woman twerks, dressed in purple. Another image of a giant sun. James Brown falls to his knees, emotionated, during a live performance of "Please, Please, Please", in 1964.

Images from TV or gathered from YouTube, Instagram and other online sharing sites, images from mainstream cinema or from obscure films; archival images and off-the-cuff images made with mobile phones; images that react to an occurrence and event-provoking images; ostensibly fabricated images or images taken by video-surveillance cameras; loupe-images which magnify a micro-event, a gesture, a gaze, an apparently anodyne, background event, that is brought to the foreground; images that hit us like a pungent arrow, piercing and wounding; images that look back at us, question us or elicit a smile; images that scream and images that hurt; images of rage and joy, of violence and celebration, of pride and shame, of extraordinary feats and oppression, of glory and failure; images of the individual and of the collective, of anonymous subjects and celebrities; images of bodies that fall and bodies that rise again, standing back up; movements of dance that sublimate the violence of aggression in gestures that mimetize and perpetuate all the falls of bodies that suddenly reveal themselves and rise again – the fall-redemption is one of the great themes that cross all these images –, bodies in ecstasy or in agony; hypnotic images that flesh out a cinema of affection (more emotional than immediately political or militant); images polarized between love and death which, likewise the title *Love Is the Message, the Message Is Death*, queries the possibility of communicating (of making sense); high-definition images, but mostly 'poor images', whose very conditions for existence and circulation are inscribed in their pixelated flesh; images that challenge the notion of authorship and – no less important – of property; i.e. images that constrain and guide the flow of meaning, which develops in between them – and in a cadence that is close to orality – with a viral, contagious fluidity.

Whatever it is, *Love Is the Message, the Message Is Death* is first and foremost an unclassifiable object that, true to its nature, challenges our feverish drive to constantly classify and categorize representations, it urges us to face the great ocean of stereotypical images that detonate everyday across the screens of our computers, mobile phones, television, on the streets and in our heads, formatting modes of seeing and not-seeing.

AGRADECIMENTOS AKNOWLEDGEMENTS

Arthur Jafa, Atheel Elmalik, Curtis Glenn, Diogo Costa Amarante, Emily Bates, Juan García, Maria Ramos

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Curadoria Curator: Amira Gad e Hans Ulrich Obrist

MUSEU MUSEUM

Coordenação Coordination: Filipa Loureiro
Registrar: Inês Venade

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA

Coordenação Coordination: António Preto, Carla Almeida
Estagiária Intern: Ana Rocha

Equipa de montagem Instalation team: Adelino Pontes, Artur Ruivo, Luís Magalhães, Pedro Serrano, Ricardo Dias, Valter Maior
Vídeo Video: Carla Pinto, Ana Amorim, Quinten Verhelst, Pedro Guedes
Som Sound: Nuno Aragão, Quinten Verhelst, Sérgio Vilela

Exposição organizada pela Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, em parceria com as Serpentine Galleries, Londres. Exhibition organized by the Serralves Foundation – Museum of Contemporary Art, Porto in partnership with the Serpentine Galleries, London.

CICLO DE CINEMA CINEMA CYCLE

Programação Programme: Arthur Jafa, António Preto, Ricardo Vieira Lisboa

ROTEIRO GUIDE

Texto Text: António Preto
Tradução Translation: Martin Dale

www.serralves.pt
/fundacaoserralves
/fundacao_serralves
/serralves

SERRALVES MONUMENTO NACIONAL NATIONAL HERITAGE

EMAS

Fundação de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral General line:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

FEV 2020

c) Diário de Bordo

SEMANA 1

Dia 23 de Setembro – 2ª-feira #1

10h00- Reunião com RH, Gabriela Sousa. Apresentação do espaço de trabalho e introdução básica à organização das equipas e do espaço de trabalho dos diferentes departamentos da Fundação de Serralves. Entrega do Plano de Atividades para 2019. Entrega do organigrama da direção e departamentos da Fundação de Serralves. Entrega do organigrama da equipa da CCMO. Notas a ressaltar e resolver: o pedido de um computador portátil para usar durante o estágio na CCMO; pedido de lugar de estacionamento dentro da Fundação;

12h00- Reunião de apresentação com a equipa da CCMO com António Preto (director da CCMO), Carla Almeida (produtora) e Ricardo Lisboa (assistente de programação). Discussão dos itens do Plano de Estágio. Apresentação do meu percurso académico e percurso profissional para contextualização das valências, recursos profissionais a consolidar e a desenvolver. Demonstrações de intenções. Problemática identificada a priori: Quanto ao Serviço Educativo da CCMO, a mesma está exclusivamente sob alçada do Serviço Educativo da Fundação de Serralves e a proposta e organização das atividades parte sempre deste departamento sendo que será difícil intervir autonomamente neste departamento;

14h00- Visita a todas as instalações da CCMO. Visita às exposições permanentes e temporárias da CCMO. Percepção da organização expositiva e laboral do espaço da CCMO. Visita ao arquivo Manoel de Oliveira (que coabita com o arquivo do arquitecto Álvaro Siza Vieira);

15h00- Reunião de equipa. Revisão do calendário das atividades previstas. Re-organização de datas de exposição mediante montagens e desmontagens (percepção dos constrangimentos logísticos, também em prol da necessidade de articulação geral com as equipas fixas e partilhadas de trabalho de Serralves e/ou empresas de outsourcing). Reorganização de datas mediante necessidades e exigências/pedidos dos artistas envolvidos e/ou convidados/palestrantes (ex: Eugène Green, Mathias Lavin, etc.). Optimização de calendário também mediante as estratégias da programação e visão curatorial, a par das estratégias de comunicação (integradas nos paralelos da organização da Comunicação das plataformas e práticas da Fundação de Serralves). Contiguamente, pensamento do calendário em sintonia com a programação total da Fundação de Serralves, pensando em sintonia programática e a não convergência de públicos em oportunidades similares. -- É aqui interessante ver como a programação tem que depender de inúmeras parcelas logísticas e visões programáticas que muitas vezes não estão em concordância e como re-arranjar essas visões de forma coerente pode dar azo a novas oportunidades curatoriais alinhadas com uma reformulação do pensamento e visão artísticos da curadoria. Nota: Procurar correspondência e levantamentos teóricos que contextualizem e procurem conciliar estas realidades - Curadoria como fruição artística- exercício de liberdade?? Como se condicionam as parcelas criativas até ao contacto com público? Como se condiciona e impacta a experiência artística por parte do público na hora da sua avaliação da instituição?;

Dia 24 de Setembro – 3ª-feira #2

10h00- Continuação da leitura do plano de atividades 2019;

10h30- Apoio a Ricardo na avaliação da evolução do desenvolvimento da VIDEOWALL da exposição permanente da CCMO. SERÁ IMPORTANTE: Descrever este dispositivo. O dispositivo incorpora uma série de informações sobre a biografia e filmografia de Manoel de Oliveira. Com o Ricardo Lisboa, estivemos a rever os clipes de vídeo já existentes, nas suas versões PT e EN, analisando se os vídeos estarão bem posicionados na aplicação, se as legendas se adequam às versões; se o formato do vídeo é o correcto e se a qualidade da imagem corresponde às exigências para este dispositivo. Este processo envolveu fazer registos destas avaliações e elaborar um relatório para reportar, via e-mail, para a empresa responsável pelo desenvolvimento digital da VIDEOWALL. A empresa responsável chama-se GEMA;
14h30- Enquanto a equipa da CCMO reúne com a GEMA, eu revejo a folha de sala da próxima sessão de domingo na CCMO. Filme: Portrait of Jason, 1967, de Shirley Clarke;
17h00- Reflexão sobre a estrutura da folha de sala. Minhas sugestões de tradução foram incorporadas. Também por sugestão minha, foi acrescentada, na ficha técnica do filme, o país de produção do filme. Pensamento sobre o acréscimo, no verso da folha de sala, das próximas sessões programadas a acontecer na CCMO;
17h30- Apoio ao Ricardo a fazer o booklet com o programa para o ciclo programado por Álvaro Siza, "Carta Aberta a Álvaro Siza". Filmes do ciclo:
O Arquitecto e a Cidade Velha / A Dama de Chandor / Janela Indiscreta / Apartamento / Vale Abraão;
17h45- Pesquisar "aspect ratio" dos filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 25 de Setembro – 4ª-feira #3
10h00- Nova visita à exposição A CASA;
15h00- Escrita de Texto Crítico sobre a exposição A CASA;

Dia 26 de Setembro – 5ª-feira #4
10h00- Escrita de Texto Crítico sobre a exposição A CASA;

Dia 27 de Setembro – 6ª-feira #5
10h00- Apoio ao Ricardo a fazer o booklet com o programa para o ciclo programado por Álvaro Siza, "Carta Aberta a Álvaro Siza". Filmes do ciclo: O Arquitecto e a Cidade Velha / A Dama de Chandor / Janela Indiscreta / Apartamento / Vale Abraão;
18h00- Visionamento do filme LES SAUTEURS (THOSE WHO JUMP) no auditório da CCMO;

LES SAUTEURS (THOSE WHO JUMP)
Realização: Abou Bakar Sidibé, Moritz Siebert, Estephan Wagner
Argumento: Moritz Siebert, Estephan Wagner
Direção de fotografia: Abou Bakar Sidibé
País: Dinamarca
Ano: 2016
Duração: 80'

Impressões do filme: Filmado em Marrocos. / Abou é do Mali. Foi desafiado pela equipa dinamarquesa para ter uma câmara e para ir filmando a sua experiência enquanto migrante que quer abandonar África e pretende entrar na Europa via Espanha. / É um filme simples

na sua proposta e composição. Essa humildade/simplicidade faz do filme um grande filme do ponto de vista da sua proposta de realização. / A realização e protagonismo do filme é feito por Abou, do Mali, que, no norte de Marrocos, no Monte Goruru, tenta, estrategicamente, e com outros migrantes refugiados, saltar as vedações da fronteira com Espanha para posteriormente penetrar na Europa buscando um futuro melhor. / Abou é um realizador forçado (a certa altura do filme confessa que pensou vender a câmara mas que, de certa forma, depois se apaixona pelas imagens e pelo acto de filmar). O seu desafio multiplica-se, quase sem que ele dê conta disso mesmo, procurando a beleza das imagens por entre a realidade horrenda e a situação extrema em que vive. / A questão da fronteira é sempre presente, bem como a questão da perseverança e a manutenção da esperança. Da união e da luta e da injustiça. Olhar, de cima, a Europa, a esperança, a possibilidade de um futuro. / Questão política entre a injustiça de quem os persegue e os impossibilita de andar livremente Vs a usurpação dos seus países de origem pelo mundo ocidental (Europa inclusive), pelo mundo economicista e capitalista. / Momentos poéticos que me tocaram especialmente: - desenhar um coração na terra, com farinha, cujo interior tinha umas iniciais. Posteriormente, e para embelezar o coração, foi morta uma galinha e usado o sangue para pintar o interior do coração. - visão estética, preocupação artística e da composição do desenho. -- muito interessante. - quando Abou (que é narrador/consciência em voz off) fala dos sinais da montanha- os sons, o nevoeiro, as matilhas dos cães, o quebrar dos ramos, o vento. São sinais que os migrantes estão constantemente, e desgastadamente, completamente absortos e atentos, sons que lhes dão indícios para preparar a fuga, que podem significar muito, mas, que, na frente de uma muralha de ferro e arame farpado, pouco podem alterar as suas questões de fuga. Sons e sinais que ajudam, essenciais, mas que ao mesmo tempo podem não significar nada, que pouco ajudam a barreira imensa de vida ou morte que a sorte se lhes apresenta. São quase sinais inócuos, pois a fuga é sempre um exercício de vida em que o inesperado não se inspira em nenhum sinal concreto da natureza ou da experiência empírica. O inesperado é sempre mais gritante. Sinais que são tudo e que não são nada. A sorte, o azar. / Exercício de fé: como filmar. / Interessante ver a vida em comunidade, a organização dos migrantes: sua estrutura de chefias, os chefes, as regras que estabelecem. Seu companheirismo e partilha de expectativas quanto à Europa e o futuro idealizados. A procura da liberdade conjunta. Sabe-se que Espanha está em crise. Bom fugir, nunca voltar para trás. O que acontece do lado de lá? Vida nova, que vida?
Horror: polícia marroquina destrói o acampamento deles, queima tudo, rouba-lhes a comida. Falta completa de comida. Tornam-se recolectores em lixos. Pobreza. Os migrantes a tomarem banho. Uma cena especialmente marcante: Eles a telefonarem para os pais de um companheiro deles, a contar que o filho deles não tinha sobrevivido e que tinha sido morto numa tentativa de escapar. Com o desenrolar da conversa entre eles, ao comentarem que tinham comunicado a morte, percebemos, entre o horror da morte, que nem sequer era uma chamada o que tinham feito, mas sim uma mensagem de voz que deixaram no atendedor de chamadas!! O horror total. A vida e morte, a injustiça.
Ainda sobre este filme- integrante do Ciclo de cinema estetoscópio programado por Nicole Brenez, intitulado Um Lugar Sobre a Terra, o Cinema da Hospitalidade.

SEMANA 2

Dia 30 de Setembro – 2ª-feira #6

10h00- Ainda sem computador;
12h00- Visita à exposição A CASA;
14h00- De tarde não fui trabalhar porque tive uma consulta em Aveiro- tenho certificado de presença da consulta;

Dia 1 de Outubro – 3ª-feira #7
10h00- Realização das fichas técnicas dos filmes incluídos da retrospectiva referente ao trabalho do realizador Eugène Green. Trabalho a pedido do Ricardo Lisboa.
15h00- Escrita de Texto Crítico sobre a exposição A CASA;

Dia 2 de Outubro – 4ª-feira #8
10h00- Realização das fichas técnicas dos filmes incluídos da retrospectiva referente ao trabalho do realizador Eugène Green. Trabalho a pedido do Ricardo Lisboa;
15h00- Escrita de Texto Crítico sobre a exposição A CASA;

Dia 3 de Outubro – 5ª-feira #9
15h00- Organização e preparação de documentos e ficheiros de imagens seleccionadas para devolver ao designer Pedro Nora, a propósito do catálogo do Eugène Green. Selecção de imagens a partir das escolhas do curador António Preto;

Dia 4 de Outubro – 6ª-feira #10
10h00- Organização e preparação de documentos e ficheiros de imagens seleccionadas para devolver ao designer Pedro Nora, a propósito do catálogo do Eugène Green. Selecção de imagens a partir das escolhas do curador António Preto;
18h00- Apresentação do ciclo "Carta Aberta a Álvaro Siza" no auditório da Fundação de Serralves. Primeira sessão deste ciclo com a presença do arquitecto e exibição do filme "O Arquitecto e a Cidade Velha", documentário de Catarina Alves Costa (2002);

SEMANA 3

Dia 7 de Outubro – 2ª-feira #11
10h00- Organização e preparação de documentos e ficheiros de imagens seleccionadas para devolver ao designer Pedro Nora, a propósito do catálogo do Eugène Green. Selecção de imagens a partir das escolhas do curador António Preto;
Dia 8 de Outubro – 3ª-feira #12
10h00- Edição de clipes de vídeo de comunicação e promoção sobre os filmes a serem exibidos na CCMO. Filmes: O APARTAMENTO, A MAÇÃ;

Dia 9 de Outubro – 4ª-feira #13
10h00- Edição de clipes de vídeo de comunicação e promoção sobre os filmes a serem exibidos na CCMO. Filmes: O APARTAMENTO, A MAÇÃ;
15h00- Revisão da folha de sala do filme A MAÇÃ de Samira Makhmalbaf;

Dia 10 de Outubro – 5ª-feira #14
10h00- Edição de clipes de vídeo de comunicação e promoção sobre os filmes a serem exibidos na CCMO. Filmes: VALE ABRAÃO;

15h00- Reunião com departamento de Comunicação e Assessoria de Imprensa da Fundação de Serralves sobre a preparação do plano de comunicação para a inauguração e exposição de Eugène Green. Meios: convite para a inauguração (envio via correio e digital) / dossier de imprensa, vídeos para redes sociais, dossier de imprensa, conferência de imprensa,
-- convidar jornalistas nacionais e internacionais -- possibilidade de mupis ou bandeirolas -- possibilidade de disponibilizar os filmes para os jornalistas numa plataforma privada para que os jornalistas possam rever os filmes de Eugène Green e escrever atempadamente;

Dia 11 de Outubro – 6ª-feira #15
14h00- Edição de clipes de vídeo de comunicação e promoção sobre os filmes a serem exibidos na CCMO. Filmes: BORO IN THE BOX e LA VILLA SANTO SOSPIR;

SEMANA 4

Dia 14 de Outubro – 2ª-feira #16
10h00- Edição de clipes de vídeo de comunicação e promoção sobre os filmes a serem exibidos na CCMO. Filmes: BORO IN THE BOX e LA VILLA SANTO SOSPIR;
15h00- Pesquisa da minutagem dos filmes Manoel de Oliveira para os planos de grande/médio plano com a expressão de olhar, apontar para a esquerda. Rastrear toda a minutagem de toda a filmografia para posteriormente selecionar e montar a instalação STANDBY do dispositivo de vídeo-instalação no andar superior da CCMO;
16h00- Visionamento, no auditório da CCMO do primeiro esboço da instalação de vídeo curada/editada pelo curador António Preto a partir da filmografia do realizador Eugène Green. Reunião em equipa de questões técnicas em relação com a montagem e disposição do espaço expositivo. Discussão teórica também do conceito do material fílmico e da sua composição em relação à concepção cinematográfica e autoral do trabalho de Eugène Green.- Conceitos: montagem, instalação;
17h00- Reunião com Ana Amorim (técnica de vídeo) sobre a exposição de Eugène Green. Essencialmente, na relação com a instalação videográfica da exposição, pensando a escolha dos projectores para a exposição, na sua relação entre a luminosidade e o desenho espacial da exposição (divisão do espaço, escolha e determinação dos espaços de projeção, etc. ...). Pensar a relação da montagem do espaço com a itinerância do público e a qualidade de projecção e de visionamento. Conceitos a ter em atenção: projecção, escala, formatos de projeção, sombras e localização de projectores, ganhos de luminosidade, passagem de público;

Dia 15 de Outubro – 3ª-feira #17
10h00- Pesquisa da minutagem dos filmes Manoel de Oliveira para os planos de grande/médio plano com a expressão de olhar, apontar para a esquerda. Rastrear toda a minutagem de toda a filmografia para posteriormente selecionar e montar a instalação STANDBY do dispositivo de vídeo-instalação no andar superior da CCMO.-- FILME: DIVINA COMÉDIA;
17h00- Pesquisa e selecção de fotogramas do filme A RELIGIOSA PORTUGUESA, de Eugène Green para material de comunicação da Fundação de Serralves, das atividades da CCMO;

Dia 16 de Outubro – 4ª-feira #18
10h00- Pesquisa da minutagem dos filmes Manoel de Oliveira para os planos de grande/médio plano com a expressão de olhar, apontar para a esquerda. Rastrear toda a minutagem de toda a filmografia para posteriormente selecionar e montar a instalação STANDBY do dispositivo de vídeo-instalação no andar superior da CCMO. - FILME: A CAÇA;
14h00- Inserção, em sistema (INTRANET DA Fundação de Serralves), /requisições online, dos catálogos/livros pedidos para a direção do CCMO, enquanto ferramentas de trabalho e pesquisa para o uso da curadoria e direção da CCMO;

Dia 17 de Outubro – 5ª-feira #19
10h00- Novos pedidos de fotogramas para inserção no novo texto de catálogo da exposição de Eugène Green. Novo texto intitulado "De la figuere Absente". Organização de todas as directivas de António Preto e, posteriormente, envio das informações para a Maria Burmester, para que ela comunique ao designer do catálogo, Pedro Nora;
11h00- Recepção de novos filmes de Eugène Green e recolha de fotogramas para selecção para o catálogo. Filmes: LE NEUM DU FEU e JOUR DE FANDANGO;
14h00- Organização, com Carla e Ricardo, da sala tradução simultânea. Arrumação de todos os novos materiais da tradução simultânea;
17h00- Continuação da re-organização de fotogramas para catálogo do Eugène Green;

Dia 18 de Outubro – 6ª-feira #20
10h00- Envio de todos os materiais para Maria Brumester com e-mail onde se explicam as alterações;
11h00- Reunião com Maria Brumester e Pedro Nora para discutir design do catálogo. Apresentação de propostas e solução de questões práticas e editoriais. Papéis e tipos de impressão, lettring, imagens, capa e contracapa (capa-dura);
14h00- Após a reunião, envio de materiais de trabalho e novos frames e todo o material de filmografia. Cópia de grelhas de imagens para Pedro Nora;

SEMANA 5

Dia 21 de Outubro – 2ª-feira #21
10h00- Extração de frames de alta qualidade referente aos materiais a enviar para os designers;
Tarde- não trabalhei - funeral do Pai da Soraia;

Dia 22 de Outubro – 3ª-feira #22
10h00- Finalização do clipe de divulgação de 59 segundos para a comunicação do filme HOUSE BY THE RIVER de Fritz Lang;
15h00- Continuação do arquivo e organização dos livros para a biblioteca de trabalho da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Organização cronológica;
16h00- Re-captura, a partir do trabalho de António Preto, dos fotogramas selecionados para o catálogo sobre a exposição temporária 2019 de Eugène Green. Envio dos mesmos para Maria Brumester e Pedro Nora;

18h30- Recepção e Conferência de Jacques Lemière. Conferência entitulada MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA PORTUGUÊS;
Jacques Lemière: Investigador na área da antropologia política e dos estudos cinematográficos do CLERSE - Centre lillois d'études et de recherches sociologiques et économiques, laboratório do CNRS e da Universidade de Lille, onde foi até há pouco professor é autor de numerosos ensaios sobre o cinema português, dentre os quais a tese de doutoramento defendida em 2007: Le cinema comme intrepellation du pays. Parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale: le cas du cinema portugais après avril 1974. O interesse de Jacques Lemière pelo cinema português remonta aos anos 1990, altura em que cria a associação Cineluso pour la connaissance du cinema portugais e as Journées de Cinéma Portugais de Rouen. Este trabalho de programação, divulgação e reflexão sobre a obra dos principais cineastas portugueses prolonga-se, a partir de 1995, em Lille, nomeadamente no Fresnoy – Studio National des arts contemporains, no âmbito de Citéphilo ou, ainda, do Nouveau Ciné-Club do cinema Le Méliès, bem como, de uma maneira geral, por toda a França e em numerosos festivais de cinema;
21h00- Fim da conferência;

Dia 23 de Outubro – 4ª-feira #23
10h00- Revisão de materiais de comunicação para DAVID OREILLY + FRANCISCA;

Dia 24 de Outubro – 5ª-feira #24
10h00- Realização de clipe de promoção para o filme de DAVID OREILLY;

Dia 25 de Outubro – 6ª-feira #25
10h00- DAVID OREILLY + STANDBY FRANCISCA;
15h00- Pesquisa de pinturas presentes nos filmes de Eugène Green;
17h00- Revisão folha de sala BORO;

SEMANA 6

Dia 28 de Outubro – 2ª-feira #26
10h00- DAVID OREILLY + STANDBY FRANCISCA;
14h00- Acrescento dos fotogramas para o catálogo Eugène Green pela finalização do texto escrito pelo Dr. António Preto. Indicação e articulação com a direção do projecto do catálogo, Maria Burmester, e Pedro Nora, com as indicações e atualização das pastas e materiais de trabalho para os designers. Aqui deixo as alterações/acrescentos que foram efetuados:
1.Texto do Ricardo Lisboa. A CIDADE E O CINEMA VÊEM-SE NO ESPELHO Mudou-se o primeiro frame de todos para A RELIGIOSA PORTUGUESA 15.tif;
2.Texto novo do António Preto, A IMAGEM DA PALAVRA, com devida seleção de imagens;
3.Mudou-se um fotograma da "Filmografia", do filme LE PONT DES ARTS, porque estava a ser usado noutro texto, repetido;
Assim, sai o fotograma LE PONT DES ARTS 65 e entra o fotograma LE PONT DES ARTS 55.
4.Texto do Jacinto Lageira: Acrescentar 2 fotogramas no final do texto: LE PONT DES ARTS 35 (PT) e LE PONT DES ARTS 41(FR);

Dia 29 de Outubro – 3ª-feira #27

10h00- Continuação da montagem do Standby FRANCISCA;
12h00- Montagem e finalização do clipe de divulgação para a comunicação do filmes do FIM DE SEMANA DE ANIMAÇÃO, mais especificamente para os filmes da realizadora Réka Sucsi.
15h00- Reunião com divisão cultural do consulado do Brasil no Porto. Mostra de cinema Brasileiro que já existe em Lisboa (no Cinema São Jorge). Catálogo brasileiro que existe que está livre de direitos. Selecionar alguns filmes para depois expor no Porto (a partir, por exemplo da selecção feita para Lisboa);

Dia 30 de Outubro – 4ª-feira #28
10h00- Continuação da montagem do Standby FRANCISCA;
12h00- Montagem e finalização do segundo clipe de divulgação para a comunicação do filmes do FIM DE SEMANA DE ANIMAÇÃO, mais especificamente para os filmes de Réka Sucsi;
17h00- Reunião de equipa sobre a montagem e orçamento da exposição Eugène Green. Aspectos: informação textual, organização de todos os materiais de comunicação. Finalização da organização de todos os filmes e suas condições de visionamento (legendas, qualidade de imagem, etc.). Averiguação de toda a calendarização para montagem e desmontagem da exposição e revisão de todo o plano de montagem de construção e montagem técnica (de projeções e montagens + plasmas);
Articulação com diversas equipas. Construção, carpintaria, som, imagem;
Pensamento de re-aproveitamento de materiais (uma parede) que será contabilizada no orçamento da exposição do Eugène Green que depois será imediatamente utilizada na próxima exposição do Arthur Jafa. -- argumentação útil para justificação financeira do orçamento desta exposição em detrimento de futuras poupanças no futuro;

Dia 31 de Outubro – 5ª-feira #29

10h00- Tradução da entrevista do David OReilly para a folha de sala;
17h00- Captura de imagem para António do filme O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA;

Dia 1 de Novembro – 6ª-feira #30
Feriado;

SEMANA 7

Dia 4 de Novembro – 2ª-feira #31
10h00- Recepção da equipa de desmontagem da exposição temporária A CASA com a curadoria de António Preto;
11h00 - Acompanhamento das equipas e recolha dos materiais para acomodação e transporte dos objetos a serem retirados da exposição;
12h00- Revisão do plano de atividades da CCMO com António Preto e Ricardo Lisboa;
12h30- Revisão da tradução EN-PT da entrevista da Rèka Busci para a folha de sala;
14h00- Continuação da revisão da tradução EN-PT da entrevista da Rèka Busci para a folha de sala;

15h00- Escolha dos fotogramas em ALTA do filme LISBOA REVISITADA de Eugène Green; Selecção para o texto do Ricardo Vieira Lisboa e para a última secção do catálogo, Filmografia;

Dia 5 de Novembro – 3ª-feira #32
10h00- Reenvio, para Maria Burmester, dos fotogramas em Alta do filme LISBOA REVISITADA;
12h00- Resposta e organização de guest list para os convidados da sessão do filme FRANCISCA, sessão do dia 5 de Novembro, em cópia restaurada em 4K na Casa do Cinema Manoel de Oliveira;
15h00- Transcrição de carta de Agustina de Bessa Luís sobre Francisca. Preparação para a apresentação do filme a ser exibido neste dia, às 21h00, no auditório da CCMO;

Dia 6 de Novembro – 4ª-feira #33
10h00- Revisão folha de sala do FIM DE SEMANA DA ANIMAÇÃO;

Dia 7 de Novembro – 5ª-feira #34
10h00- Revisão folha de sala do FIM DE SEMANA DA ANIMAÇÃO;
15h00- Standby BENILDE;

Dia 8 de Novembro – 6ª-feira #35
10h00- Reunião com design catálogo do livro. Retirar fotogramas PRESO. Últimos fotogramas a aprimorar;
15h00- revisão de todo o design no catálogo em reunião;
Ver bancos para exposição do Green;
Standby OS CANIBAIS;

SEMANA 8

Dia 11 de Novembro – 2ª-feira #36
10h00- Ajuda na organização de material de vídeo (plasmas) para a exposição de Eugène Green;
Acompanhamento das montagens da exposição com a equipa de arquitectos e de construção da estrutura expositiva. Partilha de questões de montagem. Processo muito útil de aprendizagem sobre a logística e tempos de montagem e construção da nova estrutura expositiva para a próxima exposição;

Dia 12 de Novembro – 3ª-feira #37
10h00- Finalização dos spots de clipes de comunicação dos filmes NUVENS DE MAIO e INQUIETUDE;
15h00- Escolha de palete de cores das paredes e alcatifa para a diferentes espaços da sala de exposições do Eugène Green. Tendo em conta as cores dos filmes e das projecções planeadas, mediante fontes de luz e absorção de luz;
17h00- Início do santby para o videowall do filme INQUIETUDE, de Manoel de Oliveira;
18h00- Tratamento aúdio do vídeo para a instalação Eugène Green para sala de exposição. Montagem original a partir vídeo original do curador António Preto;

Dia 13 de Novembro – 4ª-feira #38
10h00- Tratamento aúdio do vídeo para a instalação Eugène Green para sala de exposição. Montagem original a partir vídeo original do curador António Preto;

Dia 14 de Novembro – 5ª-feira #39
10h00- Tratamento aúdio do vídeo para a instalação Eugène Green para sala de exposição. Montagem original a partir vídeo original do curador António Preto;

Dia 15 de Novembro – 6ª-feira #40
10h00- Tratamento aúdio do vídeo para a instalação Eugène Green para sala de exposição. Montagem original a partir vídeo original do curador António Preto;

SEMANA 9

Dia 18 de Novembro – 2ª-feira #41

Dia 19 de Novembro – 3ª-feira #42

Dia 20 de Novembro – 4ª-feira #43

Dia 21 de Novembro – 5ª-feira #44
10h00- Preparação da lista de Guest list final com os nomes confirmados. Pessoas convidadas pela CCMO. Organização e follow up de e-mails com as respostas a listar para a direção;
15h00- Confirmação de lista final;

Dia 22 de Novembro – 6ª-feira #45
10h00- Organização da guest list com Ana Veloso;
12h00- Impressão de listas finais de convidados 21;

SEMANA 10

Dia 25 de Novembro – 2ª-feira #46
10h00- Organização de alguns materiais de trabalho após a inauguração da exposição;
11h00- Acompanhamento da visita de imprensa à exposição com equipa de comunicação da Fundação de Serralves; Dia de Inauguração;
18h30- Colocação dos nomes dos convidados da CCMO nos lugares da mesa de convidados. Decisão de distribuição de convidados de António Preto;
19h00- Visita guiada à exposição com convidados da Inauguração;
20h30- Jantar de convidados;
22h Abertura da exposição ao público;

Dia 26 de Novembro – 3ª-feira #47

18h30- Masterclass com Eugène Green;

Dia 27 de Novembro – 4ª-feira #48

Dia 28 de Novembro – 5ª-feira #49

Dia 29 de Novembro – 6ª-feira #50

SEMANA 11

Dia 2 de Dezembro – 2ª-feira #51
10h00- Organização de alguns materiais de trabalho após a inauguração da exposição;

Dia 3 de Dezembro – 3ª-feira #52

Dia 4 de Dezembro – 4ª-feira #53

Dia 5 de Dezembro – 5ª-feira #54
10h00- Pesquisa sobre Arthur Jafa. Autores académicos. Curadores, entrevistas. Reunião de artigos, livros, textos, ensaios, etc;
11h00- Montagem Vídeo STANDBY 5 ecrãs Manoel de Oliveira;

Dia 6 de Dezembro – 6ª-feira #55
10h00- Pesquisa sobre Arthur Jafa. Autores académicos. Curadores, entrevistas;
11h00- Montagem Vídeo STANDBY 5 ecrãs Manoel de Oliveira;

SEMANA 12

Dia 9 de Dezembro – 2ª-feira #56
10h00- Edição do vídeo clip dos filmes de Domingo. Essai D'Ouverture e Masculin Féminin de Jean-Luc Godard

Dia 10 de Dezembro – 3ª-feira #57
10h00- Edição do vídeo clip dos filmes de Domingo. Essai D'Ouverture e Masculin Féminin de Jean-Luc Godard
12h00- Revisão de conteúdos

Dia 11 de Dezembro – 4ª-feira #58
10h00- Escrita de texto crítico individual do filme Masculin Féminin de Jean-Luc Godard

Filme: Masculin Féminin
Realizador: Jean-Luc Godard
Ano: 1966

A 'Nouvelle Vague' francesa, onde Godard se insere, tem uma predominância de fascínio para quem se interessa pela emergência de um Cinema situado algures após o neo-

realismo (vindo da tradição do cinema italiano), que, num ímpeto de redescoberta da realidade, e nas palavras de Gilles Deleuze descrevendo a ideia de Bazin seria descendente de "uma nova forma de realidade, suposta dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando em blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real já não representado ou reproduzido, mas «apontado»". Fazendo incidir esta ideia de Cinema, debruçamo-nos mais atentamente sobre o filme MASCULINO FEMININO de 1966, onde nos vemos a braços com 'personagens' mais relevantes que a narrativa 'per se'. Paul (interpretado por Jean-Pierre Léaud) é um jovem filho dos ideais marxistas, com preocupações de justiça social, francamente empenhado em conceber acções que façam a diferença no seu mundo contemporâneo (vejamos, por exemplo, as denúncias relativas à guerra no Vietname) e irremediavelmente e jovialmente (palavra-chave para compreender os propósitos de Godard neste filme) apaixonado por Madeleine (Chantal Goya). Madeleine, por seu turno, aspira a ser uma cantora *pop* famosa, vive de forma independente e desligada do seu entorno sociopolítico. Embora distante, Godard não pretende fragilizar a personagem feminina e se pensarmos cuidadosamente, talvez vejamos que Madeleine é até mais bem sucedida na sua coragem de viver o presente do que Paul, que acaba por viver num maior impasse pessoal que o frustra ao ponto de lhe conceder um rasgo de incompreensão até aos olhos de Madeleine. A 'Nouvelle Vague', inserindo-se numa vanguarda é, como diria Rosalind Krauss, uma proclamação aos "chamamentos à originalidade" e a bandeira cinematográfica francesa desta época fez-se também pela reinvenção das metodologias práticas de gravação. Godard é assim um visionário quando constrói um filme que parece usar os diálogos como uma declamação poética voraz; a câmara como um traço narrativo entre a entrevista, a denúncia e a descoberta quase improvisada da mentalidade dos jovens; os intertítulos como apontamentos estruturais da irrupção ideológica do realizador; e a narrativa como um estudo ousado do que é o despontar das novas relações entre sexos. Godard confere ao Cinema 'imagens-facto', apelando à política da imagem e querendo que a combinação entre personagens e espectadores se converta numa solução de reacções. Onde o intolerável seja uma revelação, onde o murmúrio da consciência se transforme num devaneio consciencializado.

Dia 12 de Dezembro – 5ª-feira #59

Dia 13 de Dezembro – 6ª-feira #60

SEMANA 13

Dia 16 de Dezembro – 2ª-feira #61

Dia 17 de Dezembro – 3ª-feira #62

Dia 18 de Dezembro – 4ª-feira #63

Dia 19 de Dezembro – 5ª-feira #64

Dia 20 de Dezembro – 6ª-feira #65

NATAL E PASSAGEM DE ANO (não trabalhei de 22 de Dezembro a 1 de Janeiro)

SEMANA 14

Dia 2 de Janeiro – 5ª-feira #66

Dia 3 de Janeiro – 6ª-feira #67

SEMANA 15

Dia 6 de Janeiro – 2ª-feira #68

Dia 7 de Janeiro – 3ª-feira #69

Dia 8 de Janeiro – 4ª-feira #70

Dia 9 de Janeiro – 5ª-feira #71
10h30- Reunião geral de apresentação dos programas dos vários departamentos sobre a exposição dedicada ao Arthur Jafa;
1- Exposição. Filipa Loureiro (curadora) e Philippe Vergne;
2- Serviço Educativo. Denise Pollini;
3. CCMO. António Preto;
4. Artes Performativas. Cristina Grande;
5. Música. Proposta: Angel Bat Dawid;
6. Catálogo e edições. Maria Ramos. Ensaio novo de António Preto. Entrevista Jafa e Hans Ulrich Obrist e ensaios que foram feitos para a exposição em Oslo;
12h30- Reunião com Filipa Loureiro, Carla Pinto e João Brito sobre a montagem da exposição na CCMO;
14h30- Clipes retrospectiva Eugène Green;

Dia 10 de Janeiro – 6ª-feira #72

SEMANA 16

Dia 13 de Janeiro – 2ª-feira #73
10h00- Clipes retrospectiva Eugène Green;
12h00- Reunião para reforço de comunicação da retrospectiva EG. Por focos e convites específicos para professores e alunos. LITERATURA, PINTURA E HISTÓRIA DE ARTE, CINEMA, TEATRO, ARQUITETURA;
14h00- Feitura dos textos por foco com Carla e pedido ao design para alterar informações no convite web;
18h00- Continuação da edição dos clipes de comunicação da retrospetiva de Eugène Green;

Dia 14 de Janeiro – 3ª-feira #74
10h00- Clipes retrospectiva Eugène Green;
11h00- Aprovação dos textos e conteúdos do convite por foco;

12h00- Envio dos convites nominais aos Professores;
14h00- Continuação dos clipes de comunicação das restantes sessões da retrospetiva Eugène Green;
16h00- Reunião com Ricardo sobre o alinhamento do programa provisório para a exposição de Arthur Jafa;

Dia 15 de Janeiro – 4ª-feira #75
10h00- Clipes retrospectiva Eugène Green;
11hh00- Visualização do filme respectivo à exposição A CASA, a exposição inaugural da CCMO. O filme é uma visita em si, da exposição. Primeiro corte. Apontamento de erros e revisão da sua montagem;
13h00- Clipes retrospectiva Eugène Green;
17h00- Reunião com direção do museu sobre inauguração Arthur Jafa. Planeamento do alinhamento da inauguração, jantar de inauguração e festa de abertura. Plano A e Plano B para apresentação à administração;

Dia 16 de Janeiro – 5ª-feira #76
10h00- Clipes retrospectiva Eugène Green;

Dia 17 de Janeiro – 6ª-feira #77
10h00- Realização do excel de produção do programa de cinema no âmbito da exposição do Arthur Jafa;
14h00- Clipes retrospectiva Eugène Green;

SEMANA 17

Dia 20 de Janeiro – 2ª-feira #78
10h00- Recepção das confirmações de professores e alunos para a participação nas sessões da retrospectiva Eugène Green. Reenvio de informação para bilheteira;
10h30- Revisão do trabalho já efetuado pelo Ricardo Vieira Lisboa sobre o contacto com as distribuidoras dos filmes seleccionados para o primeiro esboço do programa de cinema planeado para complementar a exposição do Museu de Serralves dedicada ao trabalho do artista Arthur Jafa;
12h00- Reunião com Maria Burmester sobre os próximos catálogos da CCMO. Nomeadamente o catálogo MO Fotógrafo. Apresentação das fotografias. Escalonamento das "categorias" das fotografias. Pensamento sobre as dimensões das imagens e sua organização. Pensamento sobre hipóteses de designers ou estúdios (R2?);
13h00- Screensaver MO. Edição;

Dia 21 de Janeiro – 3ª-feira #79
10h00- Reunião com GEMA. Pedido de certificação das especificidades dos vídeos e render do material para o screensaver dos 5 ecrãs;
10h30- Print traffic para o programa de cinema esboçado para a exposição de Arthur Jafa;
16h00- Continuação da edição do screensaver MO;

Dia 22 de Janeiro – 4ª-feira #80

11h00- Reunião com Ricardo Vieira Lisboa sobre o estado das cópias pedidas para o programa Arthur Jafa. Confirmação de contactos e reenvio de pedidos às distribuidoras dos filmes;
10h30- Print traffic para o programa de cinema esboçado para a exposição de Athur Jafa;
16h00- Continuação da edição do screensaver MO;

Dia 23 de Janeiro – 5ª-feira #81
Não vim de manhã porque tive consulta;
13h00- Reunião com RVL para fazer ponto de situação do print traffic dos filmes para o programa de cinema do Arthur Jafa;
14h00- Troca de e-mails e contactos com as distribuidoras;
15h00- Continuação da edição do screensaver MO;

Dia 24 de Janeiro – 6ª-feira #82
10h00- Continuação da edição do screensaver MO;
12h00- Reunião com GEMA sobre os dispositivos audiovisuais da exposição permanente da CCMO. Revisão das instalações referentes aos 5 ecrãs para os filmes ANIKIBOBÓ e VALE ABRAÃO;
16h00- Continuação da edição do screensaver MO;
17h00- Acompanhamento dos e-mails referentes à programação do ciclo de cinema a propósito da exposição dedicada ao trabalho de Arthur Jafa;

SEMANA 18

Dia 27 de Janeiro – 2ª-feira #83
10h00- Reunião de equipa da CCMO. Distribuição de trabalho para o apoio à investigação do Dr. António Preto sobre o filme LOVE IS THE MESSAGE, MESSAGE IS DEATH, de Arthur Jafa. Rastreio de todas as imagens do filme para localização e identificação das situações reais em que ele se baseia;
12h00- Continuação deste trabalho individualmente;
15h00- Nova reunião entre as descobertas do trabalho individual e compilação, com o António, para a descrição das imagens. Trabalho a continuar;

Dia 28 de Janeiro – 3ª-feira #84
10h00- Resposta a pedidos de reunião com professores Universitários da área de cinema para uma visita à CCMO e organização dos nomes dos alunos que pretendem vir assistir a sessões da retrospectiva Eugène Green, ainda patente na CCMO;
15h00- Continuação da pesquisa sobre as imagens referentes ao filme LOVE IS THE MESSAGE, MESSAGE IS DEATH, de Arthur Jafa;

Dia 29 de Janeiro – 4ª-feira #85
10h00- Continuação da pesquisa sobre as imagens referentes ao filme LOVE IS THE MESSAGE, MESSAGE IS DEATH, de Arthur Jafa;
11h00- Reformulação do programa de cinema referente ao ciclo dedicado ao Arthur Jafa. Isto, após o artista ter revisto a nossa proposta de programa e de ter alterado alguns filmes propostos, acrescentando ou substituindo alguns;

15h00- Revisão da pesquisa com António Preto. Apurar novas fontes e confrontar informações;
17h00- Clipe Eugène Green do filme FAIRE LA PAROLE;

Dia 30 de Janeiro – 5ª-feira #86
10h00- Continuação da pesquisa sobre as imagens referentes ao filme LOVE IS THE MESSAGE, MESSAGE IS DEATH, de Arthur Jafa;

Dia 30 de Janeiro – 6ª-feira #87
10h00- Continuação da pesquisa sobre as imagens referentes ao filme LOVE IS THE MESSAGE, MESSAGE IS DEATH, de Arthur Jafa;

SEMANA 19

Dia 3 de Fevereiro – 2ª-feira #88
10h00- Revisão e correção dos textos das folhas de sala dos filmes "DJAMILIA", "PALAVRA E UTOPIA" e "O SIGNO DO CAOS";
12h00- Print traffic Arthur Jafa;
15h00- Clipes de comunicação dos filmes "DJAMILIA", "PALAVRA E UTOPIA" e "O SIGNO DO CAOS";

Dia 4 de Fevereiro – 3ª-feira #89
10h00- Clipes de comunicação dos filmes "DJAMILIA", "PALAVRA E UTOPIA" e "O SIGNO DO CAOS";
15h00- Revisão da programação do ciclo;

Dia 5 de Fevereiro – 4ª-feira #90
10h00- Clipes de comunicação dos filmes "DJAMILIA", "PALAVRA E UTOPIA" e "O SIGNO DO CAOS" e envio dos materiais para a comunicação de Serralves;

Dia 6 de Fevereiro – 5ª-feira #91
10h00- Ida às reservas MO com António Preto para trazer e recuperar as fotografias tiradas pelo próprio Manoel de Oliveira e que poderão vir a entregar a próxima exposição Manoel de Oliveira, Fotógrafo;
11h00- Acompanhamento da desmontagem da exposição de Eugène Green;
18h00- Comunicação com a RTP 2 para saber se nos podem ajudar a identificar as parcelas de imagens que não conseguimos identificaR;

Dia 7 de Fevereiro – 6ª-feira #92
10h00- Começo da revisão da tradução do texto "Black Visual Intonation" de Arthur Jafa;
16h00- Atenção à revisão do programa de cinema relativo à exposição do Arthur Jafa em que se ponderou orçamento, filmes já conseguidos e futuros passos importantes e/ou urgentes para fechar o programa;
17h00- Finalizar o levantamento da investigação relativa aos conteúdos do filme LOVE IS THE MESSAGE, MESSAGE IS DEATH;

SEMANA 20

Dia 10 de Fevereiro – 2ª-feira #93
10h00- Continuação da revisão da tradução do texto "Black Visual Intonation" de Arthur Jafa;
12h00- Continuação do trabalho de print traffic;
16h30- Reunião com Paulo Trancoso coisa da Academina Nacional do Cinema (Centro Português de Cinema). Apresentação dos projectos inerentes a esta Academia e o pensamento de atividades conjuntas paralelas que possam enfatizar também o trabalho do Manoel de Oliveira, que foi fundador da academia. Paralelismo com trabalhos com a Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa;

Dia 11 de Fevereiro – 3ª-feira #94
10h00- Reunião com Helena Freitas, bióloga. Sobre apoio à sustentabilidade e programas entre a ecologia e a programação artística. Atividades Parque, Museu e Casa do Cinema;
11h00- Revisão do vídeo para os 5 ecrãs da exposição permanente com António Preto e alteração de pontos a aprimorar na montagem;
12h00- Follow up do trabalho de print traffic dos filmes selecionados para o programa Athur Jafa;

Dia 12 de Fevereiro – 4ª-feira #95
10h00- Simulacro de incêndio na Fundação de Serralves;
11h00- Revisão da folha de sala sobre o filme LOVE IS THE MESSAGE, MESSAGE IS DEATH, de Arthur Jafa. Versão PT e EN. Texto fruto da investigação sobre todas as imagens pertencentes à montagem do filme;
16h30- Fileserver no computador novo de edição- sem bons resultados porque não conseguimos ligar à rede. Isto para editar os screensavers sem ser a partir dos discos externos como estamos a fazer até ao momento;

Dia 13 de Fevereiro – 5ª-feira #96
10h00- Foco nas montagens Arthur Jafa;

Dia 14 de Fevereiro – 6ª-feira #97
10h00- Foco nas montagens Arthur Jafa;

SEMANA 21

Dia 17 de Fevereiro – 2ª-feira #98
10h00- Foco nas montagens Arthur Jafa;

Dia 18 de Fevereiro – 3ª-feira #99
10h00- Fui ao médico de manhã;
13h00- Finalização das montagens exposição Arthur Jafa;

Dia 20 de Fevereiro – 4ª-feira #100
10h00- Foco nas montagens Arthur Jafa;

Dia 20 de Fevereiro – 5ª-feira #101
10h00- Preparação para conferência de imprensa;
11h30- Conferência de imprensa Arthur Jafa no auditório da CCMO;
19h00- Primeira visita à primeira parte da exposição AJ exposta na CCMO. Love is the Message, Message is death;
20h00- Jantar de inauguração AJ;
22h00- Abertura da exposição AJ no museu Serralves;

Dia 21 de Fevereiro – 6ª-feira #102
10h00- Primeira recolha de imagens de árvores dos filmes de Manoel de Oliveira;
16h00- Revisão folha de sala ciclo de cinema Arthur Jafa;

SEMANA 22

Dia 26 de Fevereiro – 4ª-feira #103
10h00- Ponto de situação com Ricardo Vieira Lisboa do print traffic e negociação dos filmes do programa de cinema Arthur Jafa;
11h00- Print traffic. Follow up com devidos agentes envolvidos;
12h00- Realização do clipe do filme Body and Soul de Oscar Micheaux;
14h00- Nova recolha de clipes de árvores para exposição CMPorto;
17h00- Revisão final da folha de sala do primeiro capítulo do ciclo de cinema Arthur Jafa;

Dia 27 de Fevereiro – 5ª-feira #104
10h00- Print traffic. Follow up com devidos agentes envolvidos;
11h00- Realização das alterações solicitadas ao clipe do filme Body and Soul de Oscar Micheaux;
14h00- Pesquisa de contactos de professores e outros agentes culturais relacionados com Estudos Africanos para envio de convites e divulgação do ciclo de cinema dedicado ao Cinema Negro- Arthur Jafa;
17h00- Revisão das sinopses dos filmes do segundo ciclo do programa de cinema AJ e revisão da tradução da entrevista de AJ com books hell;

Dia 28 de Fevereiro – 6ª-feira #105
10h00- Continuação da pesquisa de contactos de professores e outros agentes culturais relacionados com Estudos Africanos para envio de convites e divulgação do ciclo de cinema dedicado ao Cinema Negro- Arthur Jafa;
12h00- Recolha e resposta aos convites enviados para assistir ao ciclo de cinema AJ;
16h30- Composição da próxima folha de sala para o segundo ciclo de cinema AJ;
17h00- Reunião com designers para recepção de propostas de design dos livros referentes às colecções CCMO. r2 Design e Unverbal Club;
17h30- Começo da edição do clipe de vídeo para para o filme I AND I: AN AFRICAN ALLEGORY;

SEMANA 23

Dia 2 de Março – 2ª-feira #106

10h00- Continuação da edição do clipe de vídeo para para o filme I AND I: AN AFRICAN ALLEGORY e La Jetée e Urban Rashomon;
12h00- Print traffic;
15h00- Reunião com RVL sobre fechamento do programa de cinema AJ;

Dia 3 de Março – 3ª-feira #107
10h00- Edição dos clipes de vídeo FOUR WOMEN, SCORPIO RISING, HANDSWORTH SONGS;
12h00- Print traffic;
15h00- Edição dos clipes de vídeo DAUGHTERS OF THE DUST e BUSH MAMA;

Dia 4 de Março – 4ª-feira #108
10h00- Reunião com Maria Burmester, António Preto e designer do estúdio R2 Design sobre as fotografias do Manoel de Oliveira e sobre a exposição Manoel de Oliveira Fotógrafo.
Pensamento sobre a origem técnica das fotografias (negativos, impressões, etc.). Pensamento sobre as imagens que o Manoel de Oliveira enquadrou (na impressão) após fotografar. Tentativa de perceber que regra aplicar no paradigma de apresentação das imagens no próximo catálogo e na própria exposição;
Indicações técnicas sobre o livro: Bilingue com 4 ou 5 ensaios;
14h00- Apoio à nova colega de Restauro e Arquivo com a preparação do espaço de trabalho para o início das funções de arquivo, organização e manutenção do espólio de Manoel de Oliveira;

Decretado estado de emergência nacional de pandemia pela COVID-19

Dia 5 de Março – 5ª-feira #109

Dia 6 de Março – 6ª-feira #110

SEMANA 24

Dia 9 de Março – 2ª-feira #111

Dia 10 de Março – 3ª-feira #112
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;
13h00- Escrita Singularidades de Uma Rapariga Loira

Singularidades de Uma Rapariga Loura
Manoel de Oliveira
2009
Portugal, França, Espanha
64 min

O Sentido Inverso Do Comboio Que Para Sempre Fará Viver O Cinema, As Cortinas De Goethe, O Elogio Da Sombra.

Seguir com a vida é o que enaltece Manoel de Oliveira em Singularidades de uma Rapariga Loura. Seguir com a vida tal como o primeiro e último plano do filme se introduz no percurso da viagem longa do Comboio que traz generosamente ao Cinema a literatura de Eça de Queiroz. Esse comboio rumo a Sul, em constância serena (e no sentido ao infinito do plano que já não mais fere o espetador), realça esse lugar privilegiado do Cinema que desde os irmãos Lumière mantém inalterada a maior questão desta Arte enquanto movimento da ilusão, e que nos permite perguntar: é possível continuar a acreditar? Oliveira é mais do que inteiro nesta questão. É que, a bordo desse Comboio, onde a candura dos atores se mantém fiel ao texto de Eça, eles, que não se tocam, não se olham, refletem para sempre o tempo de admitir que, honrando o Cinema e a sua marca ontológica, o fascínio da imagem em movimento está nesta ávida vontade em incorporar, no ecrã, à vez, a curiosidade e o trágico, o simples e o ingénuo, o maligno e o cómico, o terno e o satírico, a luz e o jogo de luz, a transparência e o que se esconde na sombra. É que Oliveira encarrega-se de trazer ao contemporâneo, não se importando nem se vergando às suas tendências, e num movimento sempre demasiado justo para com a adaptação literária e fiel ao seu belo imaginário — esse compromisso de transcrever a verosimilhança da ficção pela nobreza da simplicidade dos seus personagens inteiros. Personagens com falas e expressões passadas, telúricas, unas em si, intocáveis à ebulição da modernidade e aos seus demasiados apetrechos que afetam a concentração na própria vida natural, na vida cara à usura dos sentimentos pungentes da matéria. Porque tão exponencialmente entendeu Oliveira a irredutibilidade da linguagem não-verbal na forma como comunica entre a Arte e o Homem. O seu olhar, que constrói imagens impressas em fontes da Cultura do mundo, enquadra, no mesmo legado fílmico, a leveza do jovem Macário a trabalhar frente ao computador (ou só um monitor enquanto décor), como se lhe segue o mais belo jogo de planos e cortinas esvoaçantes. A efluência de uma mulher loura (ou outras mulheres maduras) seduz na magia da branda invisibilidade, como se de uma outra história ou tempo se tratasse. Esta é já uma história que marca outra intensidade, por exemplo, na possibilidade de Goethe dos séculos XVIII e XIX: "Estas pequenas cortinas datam de Goethe e elas têm na vida amorosa — um interessante destino — revelam: levantar-lhes uma ponta e espreitar, franzi-las suavemente, revela um fim; corrê-las, pregar nelas uma flor, agitá-las fazendo sentir que por trás
um rosto atento se move e espera — são velhas maneiras com que na realidade e na arte começa o romance." É a esta narrativa da resistência fulgurosa, amante ardente do desfasamento entre a realidade das pessoas e o Tempo que se dedica o realizador. Ao tratamento dos seus fascínios e ao entendimento do lado negro, comportando-o, afagando-o. Porque Manoel de Oliveira resiste poeticamente tanto no manusear do leque enfeitiçado ao estilo de Goethe, como no abrir e fechar (ou deixar entreabertas) as portas e janelas de papel-seda descritas por Junichiro Tanizaki. Tudo para nos afeiçoarmos docemente à força da sombra de Luísa como em, possivelmente, Naomi (Naomi de Tanizaki e Luísa de Eça assemelham-se na sua natureza). Ser-nos-á assim permitida a fé no "elogio da sombra" em que a simplicidade nos preserva a possibilidade de cair em amor por uma imagem idealizada, utópica, tanto quanto a queda da sensibilidade nos poderá enaltecer o olhar em frente. Desapaixonarmo-nos: prostrar o olhar num quarto escuro, pernas abertas à mera ilusão corpórea olhando a vida no realce que nos fará voltar a viver, seguir em frente. Ficar com o pensamento do plano de uma cidade inalterada por qualquer que seja o sol que nela habite ou por qualquer sino que nela toque e que faça despertar o tempo. E o Comboio do início mantém-se no rumo doce do Sul.

Dia 11 de Março – 4ª-feira #113
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 12 de Março – 5ª-feira #114
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 13 de Março – 6ª-feira #115
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

SEMANA 25

Dia 16 de Março – 2ª-feira #116
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 17 de Março – 3ª-feira #117
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 18 de Março – 4ª-feira #118
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 19 de Março – 5ª-feira #119
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 20 de Março – 6ª-feira #120
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

SEMANA 26

Dia 23 de Março – 2ª-feira #116
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 24 de Março – 3ª-feira #117
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 25 de Março – 4ª-feira #118
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 26 de Março – 5ª-feira #119
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 27 de Março – 6ª-feira #120
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

SEMANA 27

Dia 30 de Março – 2ª-feira #121
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira;

Dia 31 de Março – 3ª-feira #122
10h00- Teletrabalho. Revisão de materiais de comunicação para rápida inserção online. Folhas de sala e informação sobre fichas de filmes de Manoel de Oliveira.

e) Parecer de avaliação do estágio por parte da CCMO

RELATÓRIO DE ESTÁGIO
Ana Rocha

No estágio que efetuou na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves, entre setembro de 2019 e março de 2020, Ana Rocha acompanhou de perto o processo de produção de muitas das atividades que constituíram a programação da instituição nesse período. Destaco, por exemplo, a exposição e retrospetiva integral de Eugène Green, que foi ainda acompanhada pela edição de um catálogo, e a exposição de Arthur Jafa, por ocasião da qual se publicou igualmente uma monografia dedicada ao seu trabalho. Além disso, Ana Rocha teve, ainda, ocasião de participar no desenvolvimento dos ciclos de cinema, conferências e outras atividades que integraram a programação regular da Casa do Cinema.

Durante toda a sua permanência e em todas as atividades em que foi envolvida, Ana Rocha pôde aprofundar conhecimentos e desenvolver competências em tudo o que concerne o funcionamento da instituição, seja no que respeita à programação, à produção e à comunicação, tendo, em todas as circunstâncias, demonstrado uma grande capacidade de assimilação de procedimentos institucionais, metodologias de trabalho e processos curatoriais. Além da consolidação de conhecimentos e da possibilidade de pôr em prática as capacidades que pôde, neste contexto, aprofundar, Ana Rocha demonstrou ainda uma grande curiosidade em relação a todas as frentes de trabalho, revelando sempre, também, uma grande agilidade na articulação entre os objetivos da instituição e a especificidade das suas matérias de estudo e de aprendizagem.

Por fim, gostaria de destacar a sua capacidade de integração na equipa da Casa do Cinema e, mais ainda, os seus valores humanos e éticos que, não constituído propriamente competências técnicas ou científicas, são qualidades inalienáveis do modo como, com todo o profissionalismo e dedicação, aqui desenvolveu o seu estágio.

Porto, 09 de setembro de 2020.

António Preto
Diretor da Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves

f) Minuta de Protocolo de estágio

Protocolo de Estágio do Mestrado em Estudos de Arte

1. Introdução

O presente protocolo é celebrado entre a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, adiante designada por FBAUP, unidade orgânica da Universidade do Porto, com sede na Avenida Rodrigues de Freitas, 265, 4049-021 no Porto, Fundação Pública de Direito Privado, com o número de identificação fiscal 501413197, representado pela Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, na qualidade de Diretora desta Unidade Orgânica da Universidade do Porto e a Fundação de Serralves, adiante designada por SERRALVES, e a estudante do Mestrado em Estudos de Arte da FBAUP, Ana Catarina Carvalho Rocha, adiante designada por ESTAGIÁRIA, no âmbito da realização de um Estágio para cumprimento de parte do trabalho a desenvolver na UC "Projeto/Dissertação/Estágio" do 2º ano do Mestrado em Estudos de Arte da FBAUP, na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, da Fundação de Serralves.

Oficializa a cooperação entre as instituições e a ESTAGIÁRIA supra identificada e estabelece os seus principais deveres e direitos, com vista ao melhor aproveitamento, por parte da mesma, das potencialidades científicas, técnicas e humanas envolvidas na realização do Estágio.

2. Duração e enquadramento do Estágio

O presente Estágio curricular enquadra-se no *Regulamento do Ciclo de Estudos conducente ao grau de mestre em Estudos de Arte da FBAUP e no Regulamento Geral de 2º Ciclos de Estudos da Universidade do Porto, publicado no Diário da República II Série, nr. 203, de 22 de outubro de 2018 (Regulamento nr. 699/2018).* O Estágio deve cumprir a apresentação de relatório final, em ato público, e obriga a um total de 800 horas, distribuídas entre setembro de 2019 e Março de 2020.

O estágio, de natureza curricular é realizado em ambiente de trabalho normal, nas instalações da Casa do Cinema Manoel de Oliveira do Museu de Arte Contemporânea de Serralves devendo resultar no desenvolvimento do relatório final elaborado no final do estágio.

3. Resumo do trabalho previsto

Para este Estágio é definido um plano que se anexa a este protocolo.

4. Período de duração do Estágio

O Estágio terá a duração de 800 horas, tendo início em Setembro de 2019 e término em Março de 2020.

5. Pessoal envolvido no acompanhamento do Estágio

A ESTAGIÁRIA é orientada e acompanhada por um Orientador indicado pela FBAUP e um orientador indicado por SERRALVES, com os quais reúne regularmente, para que o trabalho cumpra com o especificado no plano previamente acordado pelas duas partes e permita a sua classificação final.

6. Obrigações dos diversos intervenientes

6.1. Museu de Arte Contemporânea de Serralves - Instituição de Estágio

A instituição de acolhimento:

1. Fica isenta de conceder ao estagiário qualquer espécie de remuneração pelo trabalho específico de estágio;
2. Deverá nomear o orientador de SERRALVES

3. Compromete-se a não atribuir ao estagiário, tarefas que não se enquadrem ou não sejam adequadas, ao programa de formação acordado;
4. Deve igualmente:
    a) Aceitar o Estagiário e proporcionar-lhe as condições de trabalho necessárias para a realização do projeto de estágio.
    b) Facilitar ao Estagiário a informação indispensável para o projeto em causa, assim como tecnologias da sua propriedade ou de terceiros, a utilizar.
    c) Autorizar a divulgação, em âmbito adequado, de informação envolvida no estágio, na forma de apresentações na FBAUP, de acordo com os números 4 da secção 6.3 e 5 da secção 6.4 deste protocolo.
    d) Emitir parecer sobre o desempenho do estagiário.

6.2. Da FBAUP

Cabe à FBAUP, na pessoa da Diretora do Curso de Mestrado, Prof.ª Doutora Lúcia Almeida Matos:

1. Assegurar que o Estagiário possui, através da FBAUP, um seguro de acidentes pessoais:
    a) O seguro escolar, a que o estagiário tem direito, abrangerá o período de estágio.
    b) A apólice do seguro escolar da Universidade do Porto para o ano letivo de 2018/2019 enquadra-se no Ramo Acidentes Pessoais, com um plano de coberturas unicamente associado a área escolar.
    c) As coberturas e capitais garantidos por estudante no âmbito desta apólice são:
    i. Morte 30.000,00 €
    ii. Invalidez Permanente 30.000,00 €
    iii. Despesas de Tratamento por acidente 10.000,00 €
    iv. Responsabilidade Civil dos Alunos 5.000,00 €
    v. Responsabilidade Civil e Estabelecimentos Escolares 25.000, 00 €
    d) No âmbito da apólice da Universidade do Porto a cobertura e capitais garantidos por estudante no caso do seguro de responsabilidade civil cobre apenas e tão só o risco de o segurado ter de vir a indemnizar terceiros por danos que lhes cause ate 5.000,00 €. Os valores excedentes não são nunca da responsabilidade da Universidade do Porto.
2. Nomear o Orientador da FBAUP.
3. Assegurar as condições necessárias ao bom acompanhamento do Estagiário por parte do Orientador da FBAUP.
4. Assegurar as condições necessárias à realização da apresentação final do estágio e sua avaliação.

6.3. Do orientador da FBAUP

Cabe ao Orientador, Professor Vítor Almeida:

1. Acompanhar e avaliar o trabalho em desenvolvimento, de forma a garantir, por um lado, a sua exequibilidade e, por outro, a sua dignidade como trabalho de estágio.
2. Tomar as devidas providências em caso de ocorrência de problemas no decorrer do estágio, nomeadamente participando os factos ao Diretor do Mestrado.
3. Orientar o Estagiário no desenvolvimento do trabalho e na escrita do relatório autorizando a entrega deste quando a qualidade atingida seja a desejada.
4. Participar na apresentação final do Estágio, integrando o júri de avaliação definido no respetivo regulamento.

5. Dar opinião acerca das componentes do Estágio em avaliação, com vista à atribuição da classificação final do mesmo.

6.4. Do orientador de Serralves

Cabe ao Orientador, Professor António Preto:

1. Executar e a fazer cumprir o plano individual de estágio, as tarefas neles constantes, bem como as respetivas ações e cronograma.
2. Acompanhar e avaliar o trabalho em desenvolvimento, de forma a garantir, por um lado, a sua exequibilidade e, por outro, a sua dignidade como trabalho de estágio.

6.5. Do Estagiário

São deveres do estagiário durante o seu período de estágio:

1. Desempenhar com zelo e diligência as suas funções, respeitando sempre o restante pessoal de SERRALVES.
2. Respeitar os horários definidos, com assiduidade, assim como outras regras internas de SERRALVES.
3. Elaborar os planos de trabalho e relatórios julgados necessários.
4. Escrever um relatório final de estágio assim como realizar uma apresentação pública do trabalho desenvolvido, sob a orientação e aprovação dos Orientadores.
5. Sujeitar-se à avaliação do Estágio nas componentes:
    a. Trabalho Desenvolvido
    b. Relatório Final
    c. Apresentação Oral e Defesa

7. Outras disposições

1. Não se consideram incluídas no presente protocolo quaisquer disposições relativas a eventuais pagamentos a efetuar pela Instituição de Estágio à Estagiária, a título de remuneração, subsídios ou outras formas de retribuição, pela realização do Estágio. Essas disposições, caso existam, devem ser objeto de acordo específico celebrado entre a Instituição de Estágio e a Estagiária.
2. O trabalho produzido no âmbito do Estágio e das suas atividades, poderá ser utilizado, sem qualquer contrapartida, pela Fundação de Serralves, sendo feita, sempre que se justifique, a devida menção à autoria respetiva.
3. O estágio não determina o surgimento de qualquer relação jurídica entre a Estagiária e a Fundação de Serralves, não se estabelecendo com o seu início e enquanto o mesmo subsistir qualquer vínculo laboral.
4. A Estagiária não é, assim, trabalhadora da Fundação de Serralves, nem esta Entidade Patronal relativamente àquela, pelo que não tem a mesma nenhum dos direitos conferidos aos vinculados através do contrato de trabalho, designadamente a retribuição.

8. Validade

O presente protocolo é válido a partir da data da última assinatura até à data da apresentação final do relatório de estágio.

9. Sigilo

A estagiária bem como os orientadores de estágio que, no âmbito das atividades de estágio, tomem conhecimento de informações de natureza confidencial ou reservada, ficarão obrigados à conservação do sigilo sobre os mesmos.

10. Revogação

Os contraentes poderão, a todo o tempo, revogar o presente protocolo, desde que o desenvolvimento do estágio se apresente lesivo do funcionamento normal de SERRALVES ou por incumprimento de qualquer uma das partes das obrigações constantes deste protocolo ou inobservância dos objetivos e plano de estágio fixado.

Do presente protocolo faz parte integrante o "PLANO DE ESTÁGIO" que constitui o Anexo I.

Feito em triplicado (três exemplares originais, sendo um para a FBAUP, outro para SERRALVES e outro para a Estagiária).

Porto, 15 Julho de 2019

A Diretora da Faculdade de Belas Artes da UP e Diretora do Mestrado em Estudos de Arte,

LÚCIA GUALDINA MARQUES DE ALMEIDA DA SILVA MATOS

(Prof. Doutora Lúcia Almeida Matos)

Pela Fundação de Serralves,

(Carmén Sofia Carqueja Salgado Castro)

Orientador da FBAUP

VITOR ANTÓNIO DOS REIS DE ALMEIDA

(Professor Vítor Almeida)

Orientador da Casa do Cinema Manoel de Oliveira

(Professor António Preto)

A Estagiária

(Ana Catarina Carvalho Rocha)

ANEXO I

OBJETIVOS, PLANO DE ESTÁGIO E CRONOGRAMA

OBJETIVOS

Indo ao encontro das valências e missão da CCMO, o plano de trabalho que se segue distingue-se em três polos de trabalho que serão desenvolvidos ao longo de todo o estágio.

a) Apoio à Programação, Investigação e Comunicação;

b) Apoio à Produção;

c) Apoio ao Serviço Educativo.

PLANO E ATIVIDADES DE TRABALHO

a) Apoio à Programação, Investigação e Comunicação:

Desenvolvimento de competências na área da Programação aliadas à investigação cinematográfica e ao desenvolvimento de conteúdos culturais em prol das atividades da CCMO.

TAREFAS:

- Apoio na concepção e programação das atividades planeadas;
- Produção de conteúdos sobre filmes, autores e retrospectivas, com propósitos promocionais, comunicacionais ou outros;
- Produção de conteúdos para o desenvolvimento e identificação do Arquivo da instituição, com propósitos promocionais, comunicacionais ou outros;
- Observação, investigação e organização de redes de contactos entre instituições parceiras para o estabelecimento de sinergias ou protocolos de colaboração artística;
- Apoiar na produção de conteúdos sobre o arquivo e acervo da instituição, com propósitos promocionais, comunicacionais, institucionais (relatórios internos, mecenato) ou outros;

b) Produção

Num âmbito mais logístico, apoiar a concretização da missão e tarefas da CCMO.

TAREFAS:

- Apoio na produção e realização do programa da CCMO, nomeadamente ciclos de cinema, exposições, conferências ou outras iniciativas artísticas;
- Realizar contactos (nacionais e internacionais) e todos os trâmites necessários à produção das atividades programáticas (print traffic, convites de artistas, obtenção de licenças de exibição e exposição, seguros, etc.);
- Apoiar a organização e dinamização do acervo da CCMO, articulando o acesso aos seus conteúdos junto do público, investigadores ou outros;

c) Serviço Educativo

Fortalecer as conexões e reflexões artísticas junto do público da CCMO, promovendo atividades de aproximação aos propósitos programáticos planeados, contribuindo para o fortalecimento de uma consciência crítica e ativa na área do Cinema.

TAREFAS:

- Produzir e dinamizar atividades paralelas planeadas pela CCMO no âmbito do serviço educativo;
- Apoiar na divulgação e apresentação de pontes de comunicação ativa com o público;
- Garantia de recolha e gravação das interacções desenvolvidas na CCMO para registo das atividades com fins comunicacionais, promocionais ou outros.

CRONOGRAMA PREVISTO

2019- 2020

Setembro ☐ Estágio na CCMO ☐ Março

Março ☐ Relatório de estágio ☐ Maio

Junho ☐ Entrega e defesa de relatório de estágio ☐