

Doc's Kingdom

Seminário Internacional sobre Cinema Documental

Serpa 2005

Textos de Apoio

Apresentação (sobre Giuseppe Morandi)	3
Interpretação poética do filme Birth of Seanéma de Sasithorn Ariyavicha	5
Entrevista com Susana de Sousa Dias a propósito de Natureza Morta	7
Nota de intenções de Natureza Morta	9
A propósito de A minha aldeia já não mora aqui: conversa com Catarina Mourão	10
Em torno de El Cielo Gira	12
Entrevista a Mercedes Álvarez	14
Notas a posteriori sobre O Nosso Caso II: A Terra Prometida	17
En el curso del tiempo	19

Apresentação (sobre Giuseppe Morandi)

Memória, história, cultura rural e popular, mundo em desaparecimento. São estes alguns dos “temas” que atravessam o programa desta edição do Doc’s Kingdom e que permitem colocar uma questão de base para o documentário: pode o cinema – e como – funcionar como memória, fixar o que acontece, dar conta da passagem do tempo?

Giuseppe Morandi fotografa e filma desde há quase cinquenta anos: as pessoas que conhece, os mesmos sítios, os gestos do quotidiano, o trabalho no campo. Documenta assim a condição camponesa na planície do Pó – bem como a sua transformação. *I Paisan* é uma recolha de pequenos filmes realizados entre 1956 e 1990: vemos a apanha da beterraba, a distribuição do milho, a matança de vários animais (o ganso, o cavalo, o porco), o trabalho do pastor, do vaqueiro, a festa do peru. Nada de muito estranho à partida, dir-se-ia uma pesquisa antropológica que quer captar uma série de rituais camponeses antes do seu desaparecimento pela chegada da máquina.

Uma das referências imediatas é *Nanook of the North*: Flaherty quer mostrar velhas formas de vida e de caça dos esquimós (que já na altura eram residuais, porque postas em perigo pela invasão do comércio e tecnologia ocidentais). Outro ponto de contacto é a colaboração com aqueles que estão a ser filmados: o filme é um processo colectivo, que passa por anos de convivência. Não se trata aqui de uma comparação (absurda) entre os dois filme para daí fazer juízos de valor – mas a referência pode ajudar a compreender a especificidade da prática de Morandi.

É claro que os camponeses de Morandi não são – não poderiam ser – uma espécie de camponeses puros, intocados pela sociedade urbana e capitalista. Se o que interessa a Flaherty é captar a pureza primordial dos esquimós, aqui temos também os sinais da mudança e da contradição (talvez no seu trabalho fotográfico isso seja mais claro: há uma deslocação da pesquisa do mundo camponês para os habitantes de pequenas cidades, e depois para os jovens, pondo em confronto “quem quem forma o corpo no trabalho e quem o forma por se representar, usando e consumindo bens de consumo específicos”). Veja-se *El pasturin*, que opõe pela montagem o quotidiano solitário e sempre igual do pastor ao de outros jovens, que jogam futebol, andam de mota, bebem e jogam as cartas. Também em *El calderon* se fica com uma ideia dos efeitos do “progresso”: depois de uma sucessão de planos de um casarão rural abandonado e semi-arruinado (o vazio e o silêncio), vem o plano final de uma estrada com carros a passar.

Se para Flaherty as personagens funcionam em termos abstractos, como tipos, para Morandi o que interessa é o singular: estas pessoas e não outras quaisquer, com nomes e vidas particulares. O corpo concreto, na sua materialidade, que não serve de suporte aos signos de uma condição (vestuário, instrumentos de trabalho, etc.). Diz Morandi: “A mim não me interessam os tijolos nem as pedras, a mim interessam-me as pessoas, e o seu viver, como são feitas, que caras têm, que braços têm, que pés têm. Como se representam, como agem.” A câmara parece centrar-se no processo que está a ser realizado, o que não impede essa presença do corpo: a fila de pessoas dobradas que avançam de joelhos no campo; a velha Amadasi despenteada a rir enquanto depena o ganso; o vaqueiro com a pança enorme e as calças descosidas a mungir as vacas num banco minúsculo.

E há uma provocação nestes corpos proletários. As fotografias (sobretudo retratos) que Morandi foi fazendo causaram escândalo: não são estes os corpos com lugar reconhecido no espaço mediático da sociedade de consumo. E também as pessoas representadas recusavam muitas vezes a própria imagem, vendo-a como marca humilhante de uma condição que queriam esquecer. Se em *Nanook of the North* podemos ver uma luta contra a adversidade da natureza, aqui podemos falar de uma outra luta, mas pela cultura – e é também uma questão de sobrevivência. O que Morandi quer é

sobretudo dar às pessoas que filma/fotografa a oportunidade de serem elas a contar a sua história, com o próprio corpo, recusando as formas tradicionais e impostas do exterior de representar a condição camponesa. Por estarem aqui subjacentes as relações de classe, Morandi quer contá-las do ponto de vista de quem as sofre.

No entanto, hoje em dia estas imagens já não incomodam: esse potencial foi neutralizado. E com o desaparecimento do mundo que documentam, há o perigo de serem tomadas como homenagem póstuma, de não despertarem senão nostalgia, de só vermos nelas o pitoresco – ou de repetirmos (já Walter Benjamin fazia este aviso a propósito da fotografia): “o mundo é belo.” Para sairmos das velhas dicotomias (estético/político, ou cinematográfico/antropológico, ou forma/conteúdo) podemos introduzir outros dois elementos: o modo de produção destas imagens e o seu valor de uso. Morandi tem uma relação particular com a técnica (não lhe dá grande importância, pede emprestado o equipamento que usa); os filmes e as fotografias devolvem aos representados a própria imagem, funcionando como instrumentos de compreensão; este trabalho é feito por Morandi sempre a partir de dentro.

E é exactamente por serem feitos de dentro que nestes filmes há um olhar particular – por exemplo, sem qualquer falso pudor em mostrar a morte, bruta e quotidiana como é. Em *Morire d'estate*, há primeiro um rio; um conjunto de pessoas que se vão agrupando na margem (vemo-las de costas, mãos nas ancas, em expectativa); é lançado um barco, há mergulhadores que procuram qualquer coisa na água. Depois guarda-se o barco e as pessoas dispersam. De repente surge o cadáver do afogado, sozinho, entendido na relva, de boca aberta, já em decomposição, as moscas. Quatro planos fixos com duração suficiente para todos estes pormenores. Em *Cavallo ciao* há um cavalo que é amarrado; depois, sem que o gesto seja preparado ou particularmente violento, um braço entra em campo e rasga um buraco no pescoço do animal. É só isso. A ausência de “piedade” do gesto que mata é correlativa daquele que filma. Jorra o sangue, cavalo deixa de se conseguir manter de pé, tomba numa poça escura, é esfolado. O mesmo em *L'Amadasi la massa l'och*, em que se matam dois gansos em grande plano: com crianças a assistir e a ajudar. Trata-se de um processo, como que aparece no belíssimo *Jon, du tri, quater, sac*, em que o título remete para a cadência repetitiva com que se enchem os sacos com milho. Como numa dança de corpos que se curvam e levantam, com sons marcados: 1) o homem mergulha o balde no monte de cereal e pousa-o 2) e 3) duas mulheres acabam de o encher com duas pazadas 4) o homem rapa o excesso e 5) vira o balde para o saco aberto.

Joana Frazão

Interpretação poética do filme *Birth of Seanéma* de Sasithorn Ariyavicha

Pelo caminho das pedras
Câmara-de-ar e água prudentemente
até a sombras das pálpebras
num piscar de olhos

Estão penduradas palavras
brancas como escamas
incidindo na surdina
presas nas barbatanas

Deixou-se encantar a primeira
imagem que lhe cobria os pés
Estirou-se em na água a escutar-lhe o sono
Perfeição nela?
Submerso o vidro que findasse
o que revela a cidade
E para nós:
obedece-nos a mímica

Decorada nos vestíbulos dos edifícios
deste lado do pôr-do-sol dos homens

Relativamente jovem o vigia
para ver o dia - gotas e gotas em vidro,
brancas e azuis com tanta força parada

Pensou nas águas amplas
A infância a chegar-lhe em exposição
Qualquer coisa a abarrotar de uma
Menina, de um homem velho
EM SILÊNCIO

Há um passado em cinza a separar-nos
E nós aqui.

O momento único
Em que Ela faz sombra sobre todos nós
E um olhar que se deixa cair
PARA CIMA!

Os olhos molhados
enquanto a luz não morresse
com saudades de verdade.
O Documento nosso total:

As despedidas...

Trazida pelo mar, embalando-se

Deixaram as crianças transformar o mar
até mesmo durante o sono
em termos tão vastos... uma metáfora...
Mas...
vagueio pelos teus versos brancos
como deve o canto do velho clamar!

A cidade encharcada, perdida:
Todos violentos os ramos maleáveis
As ondas de homens simples.

Recomeçavas a abrir caminho marchando
sobre demasiados sonhos
através e pela frente
Uma fenda entre dois pés inseguros
O coro das lembranças frágeis
prestes a afundar-se em silêncio

A cidade
A água dura
Uma gargalhada
Esta vida
Tamanha intensidade... cinzenta e fumarenta.
Contudo envelhecem
com uma ingenuidade de chorar

Trava-se a vida mal-humorada que estivesse...

Ternura embora as águas enormes
profundamente...
Uma rosa-dos-ventos que acontece por fim
em gomos de laranja a nascente

Dois olhos empoleirados debaixo duma árvore
na sombra central
um tal ar por mais tempo
que dorme na presença da chuva
que acorda a data
e estorva os nervos do relógio das certezas

A sombra na estrutura enorme e azul
apertada quebra orgulhosa
Lá estava uma sempre à mesma hora
e tanto tempo... na herança das probabilidades
de si própria.

em olhos muito grandes... a cidade:
Uma silhueta entre o preto e o branco e o ser.

Então o que éramos?!...
Dois pares de pés despidos pelo caminho das pedras?

Disse com toda a força frases ligadas umas as outras
ou...

ESTAS
MEMÓRIAS
SÃO
NOSSAS

Final do Poema.

Paulo Fonseca

Entrevista com Susana de Sousa Dias a propósito de *Natureza Morta*

Utilizando apenas filmagens de arquivo e sem recorrer a qualquer palavra, *Natureza Morta* procura redescobrir e penetrar na opacidade das imagens captadas durante os 48 anos da ditadura portuguesa (actualidades, reportagens de guerra, documentários de propaganda, fotografias de prisioneiros políticos, mas também *rushes* nunca utilizados nas montagens finais), permitindo a sua reabertura a diferentes leituras.

Gostava de começar por falar da questão do tempo : o tempo dos planos, a manipulação do tempo na montagem, mas também o tempo enquanto memória transportada pelas imagens de arquivo. Em relação aos arquivos sentimos que eles nos restituem essa memória, mas por outro lado que tu queres encontrar neles qualquer coisa que não está lá de uma forma óbvia.

A ideia começa por ser olhar os arquivos de forma a ver aquilo que não está totalmente visível. Este foi o ponto de partida do filme e a razão pela qual fiquei com vontade de trabalhar com arquivos. Sobretudo porque, sendo um filme sobre o Estado Novo, as imagens são filmadas pelo próprio regime, muitas vezes imagens de propaganda.

O contexto de produção das imagens está incorporado nelas...

A questão é querer mostrar o outro lado, o reverso daquelas imagens. O filme partiu da ideia de que cada imagem contém em si qualquer coisa que destrói internamente a própria mensagem que ela pretende veicular. Por outro lado, eu tinha imagens que eram acompanhadas por um determinado som que nada tinha a ver com o seu conteúdo. O que eu fiz, e esta é uma das ideias que estive na génese do projecto, foi trabalhar só com a imagem, tirar todo o som, até porque o som não era directo. Havia música, uma narração, eu retirei-as e fui ver o que estava na imagem, pois muitas vezes senti que a imagem dizia outra coisa, diferente da que se queria dizer na origem. Esse foi um princípio de que parti.

Como é que é esse trabalho de olhar para estas imagens, pressentes na observação as imagens que vais escolher, repetes essa observação?

Isto começou com o meu outro filme. Quando eu fiz o *Processo Crime 141/53*, também conhecido por *Enfermeiras no Estado Novo*, fui procurar imagens no arquivo do exército, vi muita coisa por vezes em alta velocidade. Às tantas passei por umas imagens de uma série de mulheres nas colónias, na Guiné e, de repente, foi assim um “clique”, voltei atrás e comecei a ver com atenção os rostos daquelas mulheres, uns rostos muito duros. Estas mulheres não dizem nada, estão num aparente convívio com as tropas portuguesas mas a expressão delas demonstra uma grande revolta. Outra imagem que vi nessa altura foi um grande plano de um soldado, uma imagem que estive na génese do filme, mas que acabei por não utilizar, e que me fez parar e pensar: estas imagens mostram qualquer coisa de diferente daquilo que nos querem fazer crer, há toda uma encenação, mas as próprias imagens encenadas mostram-nos o outro lado. Estes foram dois momentos muito fortes. Nessa altura, estava a fazer o outro filme, mas percebi que queria trabalhar essas imagens de uma outra forma. Depois foi o tempo, fiz uma grande pesquisa. Para responder mais directamente à pergunta, quando estava a ver os arquivos às vezes tinha uma reacção imediata ao que via, mas também andava à procura, muito devagar, andava para trás, andava para a frente... Havia coisas que só eu é que via, outras pessoas não viam o mesmo. Foi um trabalho de procura, de pesquisa, de tempo, precisei de passar muito tempo com aquelas imagens.

A tua ideia era esvaziar do seu contexto estas imagens para que elas produzissem um novo sentido?

Não, de forma nenhuma, esse foi aliás o risco que eu senti. Parti logo do princípio de que ia fazer um

filme sem palavras, não queria que a palavra pudesse produzir uma outra leitura sobre a imagem. Sabia que corria grandes riscos. la trabalhar estas imagens através da montagem. A montagem é talvez a operação mais ideológica do cinema, podemos transfigurar todos os materiais que temos e isso eu não queria, não queria desvirtuar aquelas imagens. Estava a trabalhar na ponta da navalha. Podia contar a história que quisesse com aquelas imagens, mas não era isso que pretendia. Queria que aquelas imagens estivesse ligadas sempre ao contexto em que foram feitas.

Quando se vê o filme, sente-se que ele nos cria um sentido sobre o que estamos a ver, nos provoca uma interpretação, temos imagens que estão lá a indicar um contexto, especialmente as coisas de África, muito encenadas. Acho que isso tem a ver, mais uma vez com o tempo dos planos, e a montagem...

Por exemplo, a cena do fogo. Há uns grandes planos que estão ali, e que podiam estar noutra lugar no filme, pois não detectamos o seu contexto, mas eu sabia que eles só podiam estar naquela sequência. Na origem, são grandes pianos de pessoas que estão a ver na televisão a queda de Goa, estão ligadas a um contexto. Eu não queria subverter a verdade intrínseca daquelas imagens. Para além disso, depois há todo um outro trabalho, faço reenquadramentos nas imagens, faço *ralentis*, transformo o tempo dos planos... só assim se consegue ver o seu interior.

Em Natureza Morta, há uma certa continuidade temática com o teu filme anterior, mas em termos de linguagem cinematográfica não tem nada a ver, este explora caminhos diferentes...

São radicalmente diferentes, eu quase diria que, para mim, este é o meu primeiro filme, este é o filme que eu quis fazer, a ideia base deste estava em embrião na pesquisa do outro. O que marcou profundamente este filme foi a minha entrada no arquivo da PIDE, onde vi as fotografias dos prisioneiros políticos que estão na sua base. Fiquei tão impressionada, apeteceu-me imediatamente fazer um filme sobre aquelas imagens, e daqui nasceu uma vontade de trabalhar sobre a própria imagem, sobre a visibilidade das coisas. Tudo isto tem a ver com o processo por que eu passei com o outro filme, um processo mais interno, uma espécie de revolução interior: fiquei descontente com o outro filme. Este filme nasceu de um descontentamento, por um lado, e, por outro, da vontade de fazer aquilo que realmente queria, apostando mesmo numa coisa mais experimental.

Gostava de perceber algumas influências no teu cinema, por exemplo, no Les Inrockuptibtes diz-se que o modo como trabalhas o material de arquivo para suportar um trabalho sobre a memória fazendo uma obra poética está próxima do trabalho de Gianikian e Lucchi...

Eu estava a fazer simultaneamente a minha tese de mestrado, a trabalhar sobre a questão da imagem, as ideias do visível, do legível, do visual. Por isso alguns trabalhos teóricos tiveram influência, como o de Georges Didi-Huberman. É claro que vi os filmes de Yiervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Achei interessante nesse artigo terem feito essa relação porque sinto uma afinidade, não tanto pela forma como eles trabalham os materiais em termos estruturais, mas mais na forma como trabalham a memória da ditadura. Falando de influências externas, uma outra coisa foi a música do meu irmão. Estive muito tempo à procura do som e um dia ouvi uma música do meu irmão, que se chama *Natureza Morta com Ruídos de Sala e Efeitos Especiais* e de repente vi à minha frente o filme todo, foi uma sensação estranha, de repente encontrei a chave do filme, e a chave era a questão da espacialização, optar radicalmente por tirar as palavras e organizar a narrativa através do música. Na música original era muito marcada a ideia de diferentes espaços, de portas que se abrem, e isso guiou-me na concepção do filme e posteriormente na montagem.

1 de Junho de 2005

Catarina Alves Costa

Nota de intenções de *Natureza Morta*

Devant une image nous avons humblement à reconnaître ceci: qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde.

G. Didi-Huberman

Nos últimos anos, o meu trabalho tem incidido particularmente na temática do Estado Novo. Muitos têm sido, por conseguinte, os arquivos que consultei e as imagens que vi. Uma das sensações mais impressionantes foi, sem dúvida, a entrada nos arquivos da Polícia Política. Aí iniciei uma investigação profunda: consulta de processos, levantamento de material iconográfico, leitura das disposições e métodos de actuação da PIDE. Uma experiência, no entanto, marcou a minha pesquisa: a abertura dos álbuns com as fotografias dos presos políticos. À medida que me ia detendo nas fotografias, à medida que ia tentando escavar mais fundo, mais à superfície surgia a sensação de que há nestas fotografias algo de indizível, algo que não se deixa explicar e muito menos apropriar.

Natureza Morta - Visages d'une Dictature surge da vontade de pensar essas imagens; imagens que, aparentemente, são iguais a todas as outras imagens de todos os presos políticos de todas as ditaduras. Imagens que me conduziram a outras do mesmo tempo, todas elas resultantes de uma certa encenação do poder: actualidades, reportagens de guerra, filmes documentais de propaganda, mas também rushes nunca utilizados nas montagens finais. Imagens de arquivo, na maior parte das vezes a preto e branco, que constituem um vasto espectro de documentos visuais da época.

Através delas, *Natureza Morta - Visages d'une Dictature* pretende mostrar a vida (e, em certa medida, o seu reverso) de um regime autoritário tomando como linha orientadora os traços que são comuns à generalidade das ditaduras: uma ideologia de integração, um sistema de controlo da sociedade, um modelo que reconstrói o passado e determina o futuro em função da ideologia, a utilização da figura do “salvador”, o envolvimento da família na nação.

Assim, a identificação de personagens, locais ou factos históricos, não será essencial; mais do que contar ou explicar a história do Estado Novo, interessa dar corpo a uma experiência presente em que as imagens podem mesmo encontrar-se libertas do seu programa original. Essa ideia é reforçada pela ausência de qualquer discurso verbal.

Trata-se aqui, sobretudo, de detectar sintomas nas imagens que nos remetem para uma outra realidade, uma realidade que está para além daquela que é percebida à superfície, num primeiro momento. Pois se há um tempo que se cristaliza na imagem, há também movimentos que a atravessam e que subsistem para além dela e que têm a ver não só com a própria memória do espectador mas também com o presente que se vive.

Daí o título original do filme: *Natureza Morta / Stilleben (Still Life)*, morte e vida para designar o mesmo, se bem que o termo nas línguas latinas encerre por si só um primeiro paradoxo, uma vez que toda a natureza é vida. Morte-vida (ou vida morta), ou ainda, numa segunda oposição, movimento-quietude, a quietude dos seres que ainda respiram, ou a aparente morte de seres que apesar de tudo ainda se movimentam. Metáfora para as imagens cinematográficas de um tempo passado, metáfora para qualquer coisa que ainda hoje respira dentro de nós.

Susana Sousa Dias

A propósito de *A minha aldeia já não mora aqui*: conversa com Catarina Mourão

A história deste filme

É uma história que eu acho que toda a gente conhece, é a história de uma aldeia que por causa da construção da barragem do Alqueva vai ficar submersa e foi construída uma aldeia "gémea". É um pouco a história de algumas pessoas e, sobretudo, de como é que elas viveram essa passagem, esse processo.

Este filme não foi feito de uma forma tradicional

A montagem deste filme tem por base um arquivo enorme: 90 horas de material.

Mais ou menos em 1999, como quase toda a gente, tive conhecimento desta situação e conheci alguns dos arquitectos da equipa. Entrei em contacto com a EDIA porque queria imenso fazer um filme sobre isto. Com a construção do Museu, era obviamente preciso criar conteúdos para ele, e então o Pedro Pacheco [arquitecto responsável pela zona monumental da Aldeia da Luz - museu, cemitério e igreja] juntou uma equipa que inclui museólogos, antropólogos, etnógrafos (no caso do Benjamim Pereira) e obviamente sentiram também necessidade que fosse feito um registo audiovisual da vida na antiga aldeia.

O Pedro Pacheco, a Clara Saraiva (antropóloga) e o Benjamim Pereira, que nessa altura já estavam na equipa, entraram em contacto comigo. Eu já tinha a produtora com a Catarina Alves Costa e portanto a Laranja Azul entrou neste projecto. A ideia era criar conteúdos audiovisuais para estarem no Museu, para depois serem trabalhados para futuras exposições e sobretudo para integrarem uma parte do Museu que é a Sala da Memória. Seria uma espécie de depósito de memória através de imagens e portanto fomos registando vivências da Aldeia da Luz desde 1999. Embora o contrato só tenha sido assinado em 2001, eu comecei a trabalhar antes. A ideia era depois esse material ser organizado tematicamente e foi isso que aconteceu: se as pessoas forem ao Museu da Luz estão lá uma série de dvds com várias pequenas sequências temáticas, como o ciclo agrícola...

Um olhar subjectivo

Eu não sou antropóloga, se bem que fosse um trabalho que me fascinava, e obviamente sentia que no meio daquele material todo estaria de certeza um filme com um olhar mais subjectivo. Mas à medida que se foi filmando senti que o lado etnográfico estava a dominar bastante o material das filmagens. Até fui perdendo um pouco a esperança de fazer o filme.

Na altura em que se propôs à EDIA o registo e a montagem em sequências, também se propôs a montagem de um filme, só que eles cortaram essa parte - não tinham orçamento e acharam mais importantes as sequências - mas ficou sempre no ar essa ideia de um dia mais tarde haver um filme - porque aliás a ideia é que ele seja comercializado no Museu. Este filme é para o Museu, claro que também é nosso. mas também é do Museu... O Museu é que pagou a sua montagem no fim.

Um processo de tanto tempo

De 1999 até agora, houve uma fase em que também perdi um pouco à esperança de vir a fazer o filme. Mas o que aconteceu foi que quando começámos a montar o material para os dvds, obviamente também começámos a ver material que pedia uma narrativa e outro tipo de olhar. Quando acabámos essa fase de montagem para o museu, voltei a sugerir à EDIA que seria quase criminoso, desse material de 90 horas não fazer um filme com uma história, um olhar, um objecto mais autónomo. E foi assim que aconteceu a revisitação do material.

Um filme colaborativo

O que é importante perceber, é que as imagens foram feitas por uma equipa enorme. Eu e a Catarina Alves Costa não tínhamos capacidade para estar tanto tempo no local, portanto as equipas

variaram: eu, a Catarina Alves Costa, o Paulo Menezes, a Armanda Carvalho, o Olivier Blanc, o Pedro Duarte, o João Ribeiro. Uma equipa enorme, portanto é um filme diferente dos meus outros filmes, no sentido em que eu não estou sempre presente na rodagem. Não há uma só realização na rodagem. Como foi um trabalho muito intenso com as pessoas, por motivos óbvios, mesmo na perspectiva etnográfica, acabou por se criar mais relações com alguns personagens. As pessoas acabam por estar muito à vontade connosco, com os mais. A partir daí claro que não há esse olhar único de realização na rodagem e com um objectivo, mas há depois uma visão mais uma na montagem. Portanto, é um filme construído a partir de um arquivo, um filme um pouco colaborativo.

Tentou-se manter os mesmos personagens para que as pessoas se envolvessem. Tenho curiosidade em saber se uma pessoa que não saiba que o filme foi feito desta forma se se apercebe, ao vê-lo, que foi este o método...

Realização na montagem

Na montagem estou eu e o Pedro Duarte. Eu acabei por fazer um pouco o processo e a metodologia. Senti que na parte das filmagens que se fizeram se insistiu muito na geração mais velha porque, eles eram supostamente os depositários de toda uma tradição... E portanto filmou-se muito pouco as crianças. Filmou-se uma cena, famosa cena que está no filme mas que é uma cena que se fez na altura na escola primária e que misteriosamente desapareceu (as cassetes desapareceram). Essa cena foi filmada um pouco porque eu na altura já pensava que seria engraçado construir o filme do ponto de vista das crianças, investindo um pouco nesse lado e invertendo a perspectiva.

Parte do filme acaba por ser também do ponto de vista dos mais velhos porque eles são os grandes interlocutores e agentes do filme mas achei piada confrontar isso também com a perspectiva das crianças. Então quando comecei a montar o filme entrei em contacto com as escolas da Aldeia da Luz e de Mourão e com os professores e pedi-lhes para incentivarem os alunos a escreverem redacções sobre a Aldeia da Luz. Não houve assim uma participação em massa mas ainda houve algumas redacções. Depois a partir das redacções escrevi uma voz que assumo completamente, mas que os miúdos lêem e que está diluída com a das suas redacções. Esse é o lado de maior construção no filme.

Começaram a aparecer muitos filmes

A aldeia foi objecto de muita mediatização e eu pensei "não vou fazer mais um filme". Mas a realidade é que à medida que fui vendo os filmes que se fizeram percebi que ninguém tinha apanhado a parte final da mudança. A rodagem parecia ter terminado antes da mudança, ou seja nenhum focava esse momento quase de clímax, e isso também foi um forte argumento para avançar com o meu filme.

Achava engraçado que todos os filmes se vissem no conjunto, para ver as diferenças e complementaridades... *Entre Duas Terras* do Eduardo Saraiva e Muriel Jacquerod, *Aldeia da Luz, uma terra submersa pelas águas* de Ramon Rodriguez, *Luz Submersa* do Fernando Matos Silva, e *A Luz vai-se apagar* de Fátima Luz. Depois do Doc's Kingdom vai haver um ciclo na Aldeia da Luz com todos os filmes. Claro que os filmes não são os temas, não são os textos, mas o olhar que se tem sobre as coisas. Era importante que este trouxesse, mesmo a nível da história qualquer coisa de diferente que não apenas o facto de captar esse processo final que ainda não tinha sido filmado.

Esta história também tinha imenso conflito mas como isto foi um processo longo, de seis anos, tive a vantagem do recuo. A mim, de facto, interessou-me mais explorar um lado mais poético, o de um território que desaparece .

Inês Mestre, Lisboa, 3 de Junho de 2005

Em torno de *El Cielo Gira*

O que se segue é um conjunto de textos reunido em torno de algumas questões que a visão da longa-metragem de Mercedes Álvarez, *El Cielo Gira*, vem tornar pertinentes. Creio ser relevante, neste âmbito, mais do que fazer uma análise do filme, olhá-lo enquanto exemplo de um determinado cinema que vem sendo feito à margem da indústria, dominada pelo audiovisual. O objectivo é tão só o de poder relacionar o cinema de Mercedes Álvarez com o de pessoas como Erice, Pedro Costa, Kiarostami ou Guérin. O que têm as obras destes cineastas em comum?

Por um lado, todas elas baseiam o seu processo de escrita cinematográfica naquilo a que Erice chama, a propósito de *El Cielo Gira*, “ritualização do espaço e do tempo”. Por outro lado, penso que seria interessante discutir o papel do vídeo no cinema contemporâneo, já que todos os cineastas citados (e muitos outros) a dada altura escolheram o vídeo como suporte para as suas obras.

Os textos seleccionados não pretendem responder a nada, têm antes o propósito de fomentar o debate, aproveitando a preciosa presença em Serpa de Víctor Erice e Mercedes Álvarez.

Comecemos pela questão do tempo. De que forma pode o tempo ser captado e trabalhado pelo cinema? Estando o tempo inscrito a priori na natureza do cinematógrafo, esta é uma questão que nunca perdeu a sua pertinência, e para a qual não existe, como é óbvio, uma resposta única. A obra de Mercedes Álvarez, no entanto, justifica que mais uma vez voltemos a este tema. São vários os possíveis pontos de partida para a reflexão.

El Cielo Gira parte da vontade da realizadora de voltar à sua aldeia natal, com 14 habitantes à data da rodagem. Situada no interior de Espanha, a aldeia sofre os efeitos da deslocalização dos seus habitantes para a cidade, um fenómeno comum a tantas aldeias por esse mundo fora, cada vez mais cheio de “nordestes”, como lhes chamaria António Reis. A aldeia poderia ser vista, desde um ponto de vista simplista, como um lugar onde o tempo parou. O filme de Mercedes tem o mérito de demonstrar que tal não é verdade, captando o tempo actual na sua duração, e conseguindo simultaneamente tornar visíveis os diversos tempos que por ali já passaram ao longo de um Tempo que vai além da vida humana. Pode inclusive dizer-se que o tempo adquire o estatuto de personagem, em pé de igualdade com os habitantes da aldeia e o pintor Pello Azketa, cujo universo pictórico foi outro dos pontos de partida para a realizadora. Tal observação do tempo que já passou – e que ainda passa e está presente nas suas marcas – aliada à (re)criação de um tempo pessoal e íntimo por parte da cineasta, só é possível graças à ritualização do espaço e do tempo de que falava Erice.

E aqui chegamos a um outro ponto de interesse, pois a obra de Erice baseia-se num processo semelhante de ritualização espaço-temporal. Pensemos, por exemplo, em *El Sol del Membrillo*, filme com o qual *El Cielo Gira* tem sido comparado pelo facto de ambos conterem a personagem de um pintor. A influência de Erice sobre Mercedes parece-me óbvia, mas por outros caminhos ainda, como seja o do tratamento do tempo através do cinematógrafo. Exemplar a esse nível é o filme mais recente de Erice, *Alumbramiento* (incluído em *Ten Minutes Older: the Trumpet*), obra puramente cinematográfica pelo tratamento que é capaz de dar aos primeiros minutos de vida de um recém-nascido e de todo um mundo à sua volta.

Deste ponto de vista, seria pertinente relacionar esses filmes com um outro, não menos importante – *En Construcción* de José Luis Guérin. Nesse filme aparentemente sobre a construção de um edifício, a câmara de Guérin (e, note-se, a montagem de Mercedes) consegue transportar-nos muito além desse tema específico. Acompanhando as mudanças provocadas num bairro pela destruição de parte dele e a construção de algo novo sobre as ruínas, dá-nos a ver não só o tempo

que tal operação demora, como o Tempo que a antecedeu e por ela passará, ao qual tudo aquilo é indiferente.

Um ponto em comum entre as obras destes três cineastas, e creio que digno de um debate aprofundado, é pois essa atenção sobre o tempo necessário para captar a aparição ou desaparecimento de algo, o momento de transição entre dois tempos. A árvore que se desenvolve sob os nossos olhos na tela de Antonio López, o pintor de *El Sol del Membrillo*; o prédio que se ergue sobre as cidades e os mortos de outrora em *En Construcción*; o lento desaparecimento da última geração de uma aldeia onde ainda é visível o rasto deixado pelos dinossauros e os moinhos de vento se erguem contra o céu como árvores, em *El Cielo Gira*. Quantos anos cabem num plano? E ainda – quantos anos são precisos para filmar um plano?

Serve esta pergunta deixada em aberto para nos transportar à outra ponta do fio que liga os cineastas referidos antes. A utilização, militante ou forçada, do suporte vídeo. Quando digo forçada, refiro-me a um episódio paradigmático. Durante a rodagem de *El Sol del Membrillo*, Erice viu-se obrigado a terminar o filme em formato vídeo, já que a película se tinha acabado e não havia mais dinheiro. Pensemos nos outros nomes. Graças ao vídeo, Guérin pôde filmar o seu work in progress durante dois anos; Mercedes pôde para *El Cielo Gira* captar cem horas de imagens de vida na sua aldeia; Kiarostami fez um filme tão singular como *Ten*, a propósito do qual confessou que havia começado com a tentativa de escrever um argumento, criar uma história a partir da ideia de filmar dentro de um carro em movimento, até que percebeu que aquilo que lhe faltava não era uma história, mas sim tempo para filmar os passageiros e a condutora do carro. E o que dizer de *No Quarto da Vanda*? O regresso de Pedro Costa às Fontainhas depois de *Ossos* – um filme realizado com uma equipa de produção clássica – teve ele de o fazer sozinho, com a sua câmara. Voltar ao lugar do crime para voltar a conhecer o que a presença de uma equipa de produção de cinema não tinha permitido que lhe fosse revelado. Pedro Costa é o exemplo de como a solidão, a que se referem Erice e Guérin, é cada vez mais a condição do cineasta contemporâneo.

O vídeo, que tantas vezes tão bem representa o papel de presente envenenado oferecido pela televisão ao cinema, serve de ferramenta a esses homens solitários que nos iluminam as noites, como se de alguma maneira o vídeo devolvesse o tempo ao cinema, e através dele, no-lo devolvesse a nós próprios. Foi com suporte vídeo numa mão e um monte de película na outra que Godard nos recordou a importância de não esquecermos a memória do cinema. E é com uma câmara de vídeo que se vai escrevendo algum do mais importante cinema contemporâneo, aquele que ainda resiste ao assédio do audiovisual. O cinema que não esqueceu Lumière, Chaplin, Ozu, Bresson e António Reis.

João Rosas

Entrevista a Mercedes Álvarez

Días después de ver tu película me topé con una entrevista de António Reis a propósito de su film Jaime (1967), Dice él: "el tiempo de un film es interior y no tiene nada que ver con el tiempo fisiológico de la proyección". Siendo Jaime una película muy diferente de El Cielo Gira no dejan de compartir un modo a veces semejante de mirar el mundo. Es, pues, con las frases de Reis en la cabeza que parto para las preguntas que me gustaría hacerte, infelizmente por mail. Después de haber montado un film tan temporal como En Construcción, ahora realizas un film sobre el tiempo, sus marcas y sus efectos. Al mismo tiempo, empiezas y terminas tu film con la pintura de Pello Azketa. A partir de su pintura, con qué mirada filmaste la lenta desaparición del pueblo, ese momento de transición entre dos tiempos? Lo que quiero decir es – disculpa pero tengo que preguntarte, si no quieres contestar y prefieres insultarme no lo tomo a mal – cómo fue filmar el tiempo?

Filmar el tiempo es un ideal, un gran ideal, pero sólo un ideal. Lo que se obtiene en todo caso es la huella que el tiempo deja sobre las personas y las cosas, su rastro, su sombra. Y me gusta pensar que hay lugares, quizás un tanto apartados del mundo, donde es más fácil registrar esas huellas, del mismo modo que para escuchar el sonido del silencio hay que apartarse un poco, o meterse en una cueva, alejarse del ruido de las ciudades. Creo que La Aldea y su comarca de páramos era un lugar así, con vestigios de tiempos históricos distintos conviviendo en un mismo espacio, ruinas y edificios humanos que no se diferenciaban de los árboles vivos, un lugar donde las huellas del tiempo, como las de dinosaurios, permanecen. El cine, por otra parte, comparte esa misma cualidad. Tiene esa capacidad de congelar el paso del tiempo durante la duración de un plano. Y ésta era una de las similitudes con la mirada del pintor Pello Azketa, su trabajo con la memoria pictórica, con el recuerdo de la luz. Pello necesita continuamente recurrir al pasado para imaginar el presente.

Como tú dices en el texto 'Aparición y desaparición', tu film contiene múltiples tiempos, que conviven simultáneamente gracias al montaje. Me gustaria saber como gestionaste, durante el rodaje y el montaje, los tres tiempos que marcan el compás del film – el tiempo biográfico, el tiempo colectivo y el tiempo profundo.

No era difícil – era algo que se imponía – considerar La Aldea y sus habitantes, en medio de la comarca de páramos, como un universo completo, donde el tiempo fluía desde la misma infancia del mundo. Lugares, nombres, generaciones, memoria del pasado, guerras, desapariciones, alternancia de culturas, estaciones del año, metamorfosis de la naturaleza; todos los elementos que conforman un universo y un destino humanos, bajo el cielo cósmico, estaban ahí. Transmitir esa idea se convirtió en una necesidad a partir de una experiencia casi física, la que tuvimos durante el tiempo de rodaje en La Aldea. Luego está, proyectado sobre ese tiempo profundo, el tiempo de las vidas individuales, de los vecinos del pueblo y los pequeños acontecimientos que sucedían allí. Había que estar atentos a ello, acompañar el tiempo de la vida, y de ese modo el tiempo de rodaje acabó convirtiéndose en tiempo documental y, finalmente, en tiempo argumental de la película. La propuesta al espectador es “esto ocurrió en un tiempo concreto, en un lugar concreto”. Habla en presente pero se muestran esas cosas en un tiempo que está más allá, en un tiempo cíclico, donde las cosas se repiten una y otra vez de una forma casi exacta, junto al ritmo de la naturaleza. Se trataba de hacer un tejido con esos dos tiempos, el lineal – biográfico, histórico – y el cíclico. Tejer todo ello es lo que costó casi un año de montaje.

Vuelvo a Reis para hacerte otra pregunta. Dice él sobre Jaime, normalmente visto como un documental: "creo injusto que no se considere Jaime un film de fondo, un film de ficción. No es una historia pero es una película donde todo tiene importancia". Me gustaría que me dijieses si había algún tipo de encenación de tu parte (dirección de actores, temas de conversación...).

El diálogo entre documental y ficción es uno de los más fértiles, y nó solo en el cine. La reflexión teórica y la práctica cinematográfica que conlleva ese diálogo llega a implicarlo todo: la visión de la realidad, la mirada y la escritura, los sistemas de producción, de rodaje, todo. Es interminable y durará mientras dure el cine. Cineastas como Rossellini, autores de la nouvelle vague, también Eustache, Kiarostami, Erice... han filmado conscientemente en esa frontera que une y separa ficción y documental. En un momento dado de sus trayectorias han sentido la necesidad de rodar en esa frontera. En el caso de *El cielo gira* me ceñí por un lado a los imperativos del documental, es decir, respetar el tiempo de la vida y la verdad de la acción (acompañar la realidad y registrarla como documento) pero me planteé servirme de la escritura de ficción para organizar la memoria de ese tiempo vivido durante el rodaje, dándole la forma de un relato. Sólo así puede emerger una verdad que los hechos en bruto no transmiten.

En cuanto a la dirección de actores, fue, sencillamente, inexistente. No tanto por una cuestión de principios sino porque hubiera resultado inútil, cuando no contraproducente. Por otro lado, ellos daban casi siempre más de lo que cabría esperar de un actor o de un diálogo escrito. Queramos o no, todos nos retratamos delante de una cámara de un modo verdadero.

Después de meses de convivencia era relativamente fácil provocar una conversación, puesto que allí la memoria y su relato, las preocupaciones, los temas y la forma de abordarlos son siempre recurrentes, como las labores que repiten todos los días. El paso del tiempo, la caducidad de todo, el recuerdo de los ausentes, la despoblación o la soledad son temas allí tan cotidianos como en la ciudad lo es el problema de aparcamiento.

Como fue el abordaje a la población? Cuánto tiempo pasaste en el pueblo antes de empezar a filmar? Y en qué medida el hecho de filmar en vídeo determinó tu método de trabajo?

Se trataba de mi pueblo de origen, de seres queridos y conocidos por mí desde siempre en visitas al pueblo durante muchos años, acostumbrados a mi presencia y a que les fotografiara. No eran, por tanto, extraños. Aun y todo, dos meses antes de comenzar el rodaje conviví con ellos y pude ya hacer ciertas previsiones de rodaje y de acontecimientos que se preparaban, como la llegada de los molinos o la noticia de reforma del palacio para construir un hotel. El vídeo digital y un mínimo equipo de rodaje – convivencia entre sus miembros y los vecinos – facilitó mucho las cosas. No hubiera sido posible de otro modo. La maquinaria del cine, con toda su agresiva presencia, hubiera hecho imposible este rodaje, o hubiera distorsionado la vida del pueblo hasta hacerla irreconocible. En nuestro caso, intentamos que el tiempo de rodaje formara parte de la vida y los pequeños acontecimientos que ocurrían en el pueblo. Las estrategias y dispositivos de grabación surgieron desde la convivencia con ellos. Pero, para ello, hace falta tiempo. El tiempo de preparación, observación y convivencia no era tiempo perdido, era tiempo necesario. El vídeo, por su bajo coste, facilita disponer de más tiempo. Pero intenté seguir en todo momento ese rigor a que obliga el cine, rodando siempre con pleno conocimiento de causa.

Cuántas horas de material tenías cuando llegaste al montaje?

Unas cien horas aproximadamente. Algunas duplicadas en dos cámaras.

El film empieza bajo un tono de evocación – volver a un lugar de tu pasado – que se mantiene hasta el final. La opción de incluir la narración en off nació de ese tono que tenías en mente o de otros factores?

Sí, hay un punto de vista (el de la voz en *off*) dominado por la subjetividad, y casi me parece inevitable. El punto de vista de alguien como yo, que ha vivido fuera del pueblo, en la ciudad, y ha contemplado el destino de la aldea desde allí, y con una vinculación casi imaginaria con el pasado, con el recuerdo, con el regreso. Mi emotividad con la aldea es muy fuerte y, si me planteaba hablar con verdad, no había otra opción, la de estar siempre detrás de lo que digo y lo que observo, firmarlo. Lo cual no quiere decir que sea el único punto de vista verdadero sino que cualquier otro

lo hubiera sentido como una impostura. El mayor reconocimiento que podía hacer a mi gente es decirles cómo les veo y les siento.

João Rosas

Notas a posteriori sobre *O Nosso Caso II: A Terra Prometida*

Por que ponta pegar no assunto, volvidos meses e anos e outros filmes depois de darmos *O Nosso Caso* por assunto encerrado? Vibram-me na cabeça várias promessas e não menos traições, como se uma cadeia “disso” composta pudesse formar o eixo em torno do qual a terra roda.

Quando nos lançámos num empreendimento fatalmente votado à inexistência pública (ou seja: comercial mas não ouvi eu um arremedo de antropóloga, travestida de teórica do “comércio justo” *avant la lettre*, dizer um dia que “quem não tem nada para vender não tem nada para dizer...?”), presentíamos que qualquer coisa ameaçava o pulsar “irregular” do cinema português a que nos habituáramos. Quando se ama muito alguém que viveu, teme-se ao mesmo tempo que se presente a sua partida.

Assim era. Continuamos sem poder vislumbrar o cinema português que se desenha após falecimentos e enfraquecimentos de alguns dos mestres que aqui se debatiam com os modos particulares da representação na imagem em movimento. Percebemos, após um certo número de entrevistas (e sobretudo, por comentários off acerca do projecto...) que é “piroso” falar como falamos, embora o messianismo espregue os mais disfarçadamente pós-modernos fazedores de opinião. Somos pirosos. Tanto pior.

Nesta sociedade de promessas sistematicamente acenadas – para mais cruelmente virem a ser traídas – é a própria terra, o território em “pessoa”, que vemos sonogado. Bastara para tanto atentarmos em dois exemplos: os incêndios devastadores de paisagens, pois que os guardadores de paisagens doravante escasseiam e da CEE não restarão mundos e fundos (*honnei soit qui mal y pense*); o mobiliário urbano anti-contemplativo das nossas cidades, cujo único fito é empandeirar quem por raro acaso estaca e se queda a olhar. Esse mobiliário é produzido por arquitectos e paisagistas vendidos ao negócio do mais forte, que porventura acabarão por proibir - ou pelo menos desaconselhar fortemente o simples acto de olhar, propedêutico da mais condenável vadiagem.

O episódio *A Terra Prometida*, embora apaixonadamente lírico e *sans arrière-pensée* pela parte que nos toca, sofria todo ele da tensão que nos projectava para o episódio seguinte – *Jonas* – no qual analisámos de que maneira autores maiores e outros, como Oliveira, Seixas Santos, Monteiro, Morais, Silva Melo e Grilo, encenam o espaço fechado. Claro que, o terceiro pólo do nosso triângulo Pedro Costa – médium ou pária do cinema da última década (?) tinha já o rabo entre duas cadeiras (como dizem os franceses e os emigrantes, no grupo dos quais nos incluímos por vezes; ou seria melhor escolher o grupo dos “expatriados?”). Impossível ignorá-lo no episódio consagrado à paisagem (porque *O Sangue e Casa de Lava*) é impossível desdenhá-lo no episódio consagrado à clausura (porque *Ossos*). Proteiforme e modelado pelo “ar do tempo” (de que o cineasta é crivo e camisola de forças), o cinema de Costa iria evoluir para uma forma do século XXI em guerra contra algumas das suas mães (pais, em rigor dizendo...).

Para não parecer que fugimos com o traseiro à seringa, devemos falar do pesadelo que é manipular imagens dos outros. Mas atenção: sonhamos um sonho mau mas sabemos que estamos a sonhar. No limite, como não somos puristas – nem em termos de origens, nem na sedução dos propósitos, nem na capitulação dos fins – desejamos criar um ritmo e uma montagem nossa, anti museológicas e demarcadas do projecto godardiano de *histórias do cinema*. Tem paciência, camarada Godard, é normal que tenhas os olhos maiores do que a barriga, mas qualquer avô conta melhor. Melhor quer dizer: com um esforço de composição chamado gesto (arreganhar o dente?) dirigido ao destinatário (na literatura, a coisa resolveu-se há mais de século e meio...). Atrevo-me a afirmar que, depois de tantos desvelos - a ideia era, desde sempre partilhar o nosso gosto pelo

cinema português - ninguém ama mais as prisões de Oliveira, os montes de Reis, os asilos de Monteiro, as amantes de Rocha, as insularidades de Costa, etc., do que nós. Somos mal amados pela nossa insistência em fazer soar comentários off, por muitos ditos desajeitados, por outros considerados verdadeiros crimes de lesa-majestade documental. Estamos certamente mais próximos do saudoso Rouch e do oculto Marker do que da estapafúrdia exaustão de dispositivos de outros grandes senhores do género. Se no fim de contas, alguns dos nossos processos de trabalho (não é o caso dos apoiantes da FCG) acabam também mal vistos pelos poderes, consolamo-nos recordando que o poder não se sente obrigado a acarinhar aquilo que o põe em causa. E só isto daria pano para mangas...

Como diz a personagem da filha dilecta em *Brandos Costumes* de Seixas Santos – citando a *Carta ao Pai* de Franz Kafka – o prisioneiro não pode planear evadir-se e fazer obras na prisão. Este poderia paradoxalmente ser o nosso comentário face a um cinema português crescentemente mercantil e, pior um pouco, institucional. É improvável que, neste contexto, haja muitos autores capazes de “abrir o jogo”. Um amigo meu, poeta e bom poeta, nunca assumiu ser parceiro de um menos interessante escritor na concepção do argumento e diálogos de algumas conhecidas telenovelas. Que fará ele com a sua pena quando somente no plano da consciência se escrever e for escrito?

Regina Guimarães

En el curso del tiempo

Hoy día vivimos pendientes del reloj y el calendario, hasta el punto de que acostumbramos a confundir los distintos significados del tiempo con su medida "objetiva", utópicamente homogemeizada por la idea del progreso. Es un rasgo típico de nuestra época. Sin embargo, antes de que los relojes mecánicos introdujesen en la vida cotidiana la temporalidad abstracta, el ser humano era capaz de leer las huellas del tiempo en la naturaleza. No se trataba del tiempo como realidad metafísica absoluta, ni como mera forma subjetiva de la sensibilidad del conocimiento. Por el contrario, el tiempo era vida, ser o existencia concreta. No había sido transformado en cantidad mensurable, cronometrable, capaz de autonomizarse de la vida del hombre, alienarse y convertirse en mercancía abstracta generadora de capital y susceptible de rígida planificación. De ahí que el trabajador contemporáneo, habitante de los grandes núcleos de población, incluso en su aparente ocio, sea radicalmente pobre de tiempo, y que además, cuando los otros dejan de administrárselo, el mismo no sepa que hacer con su inmensidad.

Para paliar esta suerte de desazón, hemos construido un tiempo cronológico que se ha convertido en nuestra única morada. No es el nuestro un tiempo cualitativo, propio de las cosas, gentes y ocasiones, sino cuantitativo, abstracto, expropiado. O lo que es igual: el de la idea encarnada, el de la ciencia y la técnica, imperturbable, lineal, superficial, externo. La consecuencia de todo ello es nuestra incapacidad actual para redescubrir el tiempo.

Solo una convergencia entre ciencia, arte y vida podría acaso devolvemos a nuestros orígenes perdidos. Porque ¿donde el tiempo se inscribe de verdad? Ya lo he dicho al principio: ni en el calendario ni en el reloj, sino en todo aquello que respira tierra.

Los artistas en general, y los pintores en particular – tal como se han manifestado desde Altamira y Lascaux hasta hoy –, intentan captar y hacer oír ese latido primordial. Es más, empujados por la necesidad que siempre han experimentado de superar el tiempo mediante la perennidad de la forma, no solo tratan de capturarlo, sino también de fijarlo para siempre. Fijar, con aquella nitidez y frescura que James Joyce atribuía al don epifánico, el instante único e irrepetible donde lo inadvertido de las cosas que nos rodean adquiere de pronto una importancia universal hasta condensar el tiempo y hacer sólida la noción de absoluto.

Solo entonces, quizás, nos es dado contemplar las cuatro alas que la imagen de Cronos mostraba en algunas de sus representaciones: dos alas extendidas, como si fuese a volar, y dos plegadas, como si permaneciera quieto. Transcurso y éxtasis, dualismo del tiempo, que solo logramos trascender cuando de la mano del artista remontamos su curso hasta llegar al origen, descubriendo así que todo sucedía en el interior de un sueño, el de nuestra "vida anterior".

Victor Erice

Ficha Técnica

Direcção geral

José Manuel Costa

Programação

Catarina Alves Costa | José Manuel Costa | Pierre-Marie Goulet

Direcção executiva

Catarina Alves Costa

Produção

Rita Forjaz

Secretariado

Nina Ramos

Fund Raising

Nuno Ricou Salgado

Apoio à produção

Ana Almeida | Arianna Mencaroni | Inês Mestre | Joana Frazão | João Rosas | Maia Lalande | Patrícia Brás | Paola Guardini | Pauline Fougère | Paulo Fonseca

Traduções

Kevin Rose | Márcia Brito | Paola Guardini | Fey

Legendagem electrónica

Nuno Sena

Projectção película

Nuno Canita | Paulo Nogueira

Projectção vídeo

Bazar do Vídeo | Gigalink

Projectção ao Ar Livre

Cinema Sandim

Fotógrafa

Marisa Cardoso

Motorista

Thomas Toutain

Textos de apoio

coordenação e edição Miguel Coelho | **textos originais e edição** Catarina Alves Costa | Joana Frazão | Inês Mestre | João Rosas

Realizadores convidados

Mohamad Al Roumi | Mercedes Álvarez | Sasithorn Ariyavicha | Victor Erice | Alexander Gerner | Pierre Marie Goulet | Regina Guimarães | Li Yifan | Giuseppe Morandi | Catarina Mourão | Maya Rosa | Saguenail | Joaquim Sapinho | Susana Sousa Dias

Moderadores de debates

Catarina Alves Costa | Patrícia Braz | Margarida Cardoso | Gérald Collas | José Manuel Costa | Eduarda Dionísio | Paulo Fonseca | João Mário Grilo | Margarida Medeiros

Organização

Apordoc | Câmara Municipal de Serpa

Parceiros

Câmara Municipal de Serpa | O Lírio Roxo: Associação Cultural | Fundação Europeia Joris Ivens

Co-financiadores

Câmara Municipal de Serpa | ICA | Ministério da Cultura | Fundação Calouste Gulbenkian

Patrocínios

EDIA | Museu da Luz | Gigalink | Região de Turismo da Planície Dourada Alentejo | Público | Instituto Cervantes | Instituto Franco-Portugais | Embaixada da Tailândia | TNT | SVS - Sociedade de Vinhos da Serpa | Restaurante Molhó Bico | Galeria Vemos, Ouvimos &Lemos | Associação Abril em Maio