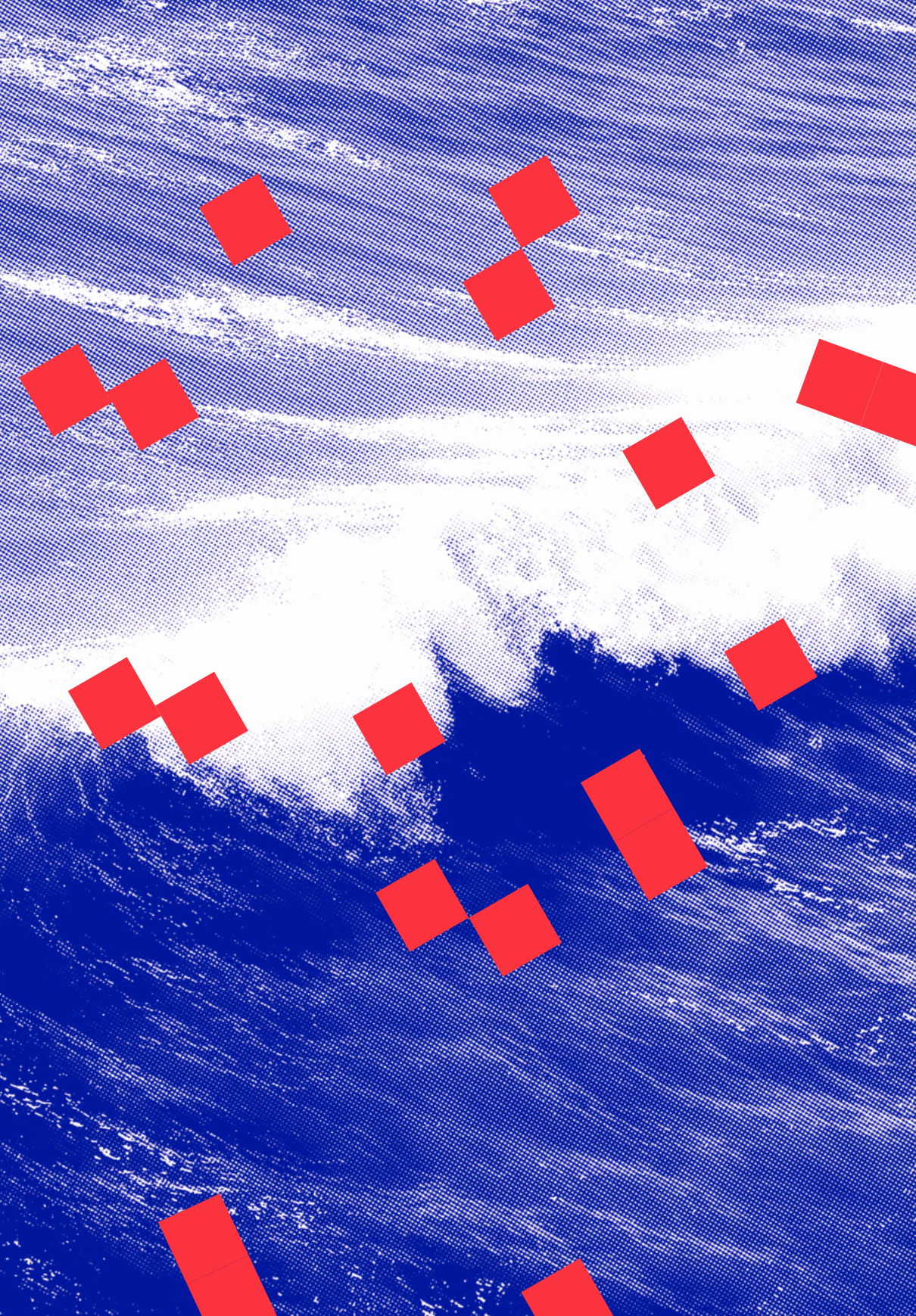




Doclisboa'16

Mensagens / Messages

- 6** Mensagem da Apordoc /
Message from Apordoc
- 8** Mensagens dos Parceiros /
Messages from the Partners
- 16** Mensagem da Direcção /
Message from the Direction

21 Equipa Doclisboa / Doclisboa Team

23 Parceiros / Partners

24 Júri / Jury

29 Prémios / Awards

Filmes / Films

- 33** Sessões de Abertura e Encerramento /
Opening and Closing Sessions
- 39** Competição Internacional /
International Competition
- 61** Competição Portuguesa /
Portuguese Competition
- 77** Riscos / New Visions
- 107** Retrospectiva Peter Watkins /
Peter Watkins Retrospective
- 131** Retrospectiva Por um Cinema Impossível:
Documentário e Vanguarda em Cuba /
For an Impossible Cinema: Documentary
and Avant-Garde in Cuba Retrospective
- 171** Da Terra à Lua / From the Earth to the Moon
- 185** Heart Beat
- 199** Cinema de Urgência / Cinema of Urgency
- 203** Verdes Anos / Green Years
- 215** Doc Alliance

221 Passagens / Passages

227 Textos Complementares / Complementary Texts

267 Arché

277 Actividades Paralelas / Parallel Activities

- 278** Encontros / Meetings
- 283** Serviço Educativo / Education Service
- 286** Laboratório de Realização /
Filmmaking Lab
- 287** Apresentação SCI DOC /
SCI DOC Presentation
- 290** Sessão One Minutes /
One Minutes Session

293 Sobre a Apordoc / About Apordoc

294 Contactos / Contacts

296 Filmes A-Z / Films A-Z

298 Agradecimentos / Acknowledgments

Mensagens / Messages

Para Memória Futura / For Future Memory

O Doclisboa é, hoje, um farol na vida cultural, social e política – de Lisboa, de Portugal e do Mundo. Para quem regressa e para quem aparece pela primeira vez, a impressão de que “em Outubro, o mundo inteiro cabe em Lisboa” é mais do que um vago mote publicitário – é uma experiência concreta e efectiva, que acontece tanto nas salas de cinema, como nos fóruns de debate e nas ruas da cidade, que passa por encontros profissionais e reuniões informais, por estreias mundiais e pela apresentação e desenvolvimento de futuros filmes, pela consagração de autores e pela descoberta de novos cineastas, pela solidez da programação das múltiplas secções do Festival, que consegue abarcar e articular a cultura popular e a vanguarda da arte cinematográfica, o Heart Beat da multidão e o Riscos da experimentação, o Verdes Anos dos futuros criadores portugueses e a retrospectiva de cineastas que, como Peter Watkins, documentaram a realidade imaginada do presente que vivemos.

A direcção da Apordoc partilha, com o Festival e os seus parceiros, uma preocupação particular com o público, com todos e cada um dos espectadores que fazem acontecer a experiência do Doclisboa'16. Se um filme não está terminado antes de ser exibido em sala e completado por cada espectador, esse filme também não terminou quando as luzes se voltam a acender. A memória colectiva é uma responsabilidade partilhada por todos, aqui e agora. É também por isso que o Doclisboa, a par da missão da Apordoc, dedica sempre uma atenção especial ao seu serviço educativo e à formação de novos públicos. Neste âmbito, congratulamo-nos com a nova colaboração com a associação Os Filhos de Lumière e assinalamos a abertura ao público das sessões matinais para escolas, ambicionando um Festival inclusivo e aberto, tão internacional como intergeracional, atento, no presente, ao passado e ao futuro. Com a segurança e a determinação dos seus catorze anos de vida, o Doclisboa habituou-nos a esperar o imprevisível.

Sem ceder um milímetro na seriedade das suas propostas, enquanto desbrava novos terrenos, o Festival convida, anualmente, uma comunidade sempre renovada para esta festa, que produz efeitos duradouros nas restantes cinquenta semanas do ano: na inspiração de novos criadores, na produção de novos filmes, na criação de novos públicos e de relações entre gerações, na convicção dos seus organizadores e parceiros. Se imaginarmos um ano com mais de cem semanas, poderemos dizer que o Doclisboa condensa também as cinquenta semanas antecedentes e é a consequência real do trabalho desenvolvido pela pequena – e sempre enorme – equipa que organiza o Festival, pelos parceiros e patrocinadores que o tornam possível, por milhares de produtores e realizadores que submetem os seus filmes, por todos os que anseiam pelo cinema mais importante do ano e por todos os que não suspeitam ainda das descobertas que vão fazer, durante estes longos – e sempre tão curtos – dias de Outubro.

Doclisboa is now a beacon in the cultural, social and political life – of Lisbon, Portugal, and the World. For those who return and for those who come for the first time, the impression that “in October the whole world fits in Lisbon” is more than a vague slogan. It is a concrete and effective experience that takes place in film theatres, discussion forums and city streets. It comprises professional and informal meetings, world premieres and the presentation and development of future films, the consecration of authors and the discovery of new filmmakers, and the consistency of the programme of the multiple sections of the Festival. A programme able to cover and articulate popular culture and the avant-garde of cinematic art, the Heart Beat of the crowds and the New Visions of experimentation, the Green Years of Portuguese future creators and the retrospective of filmmakers who, like Peter Watkins, documented the imagined reality of the present we live in. The direction of Apordoc shares with

the Festival and its partners a special concern for the audience, for each and every spectator that makes the experience of Doclisboa'16 happen. If a film is not finished before being screened in a theatre and completed by the audience, then said film is also not finished when the lights are switched back on.

Collective memory is a responsibility shared by all, here and now. It is also why Doclisboa, alongside Apordoc's mission, always pays special attention to its education service and film literacy. Within this scope, we congratulate ourselves with the new collaboration with the association Os Filhos de Lumière, and we announce that the morning sessions for schools are now open to the public. The aim is to be an inclusive and open festival, as international as intergenerational, and attentive, in the present, to the past and to the future. With the confidence and determination of its 14 years of existence, Doclisboa accustomed us to expect the unpredictable. Not giving in an inch on the seriousness of its proposals, and while breaking new ground, every year the Festival invites an ever renewed community to this party, which produces lasting effects in the remaining 50 weeks of the year: in the inspiration of new creators, in the production of new films, in the creation of new audiences and new relations between generations, in the belief of its organisers and partners. If we imagine a year over 100 weeks, we can say that Doclisboa also condenses the previous 50 weeks and that it is the actual result of the work developed by the small – but always tremendous – team that organises the Festival, of the partners and sponsors who

make it possible, of thousands of producers and filmmakers who submit their films, of all those who look forward to the most important films of the year, and of all those that do not yet have a clue on what they will discover over these long – but always so short – days of October.

A Direcção da Apordoc / The Board of Apordoc

apordoc
ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTÁRIO

Câmara Municipal de Lisboa / Lisbon Municipal Council

A programação do Doclisboa tem demonstrado, ao longo das suas 14 edições, uma preocupação constante com a complexidade do mundo actual. Os filmes que constituem a programação a que nos tem habituado são instrumentos de reflexão que, através do confronto com a imagem, provocam nos espectadores uma implicação no real, tornando a experiência da ida ao cinema, por si só, numa forma de engajamento e numa prática de cidadania. Um cinema que nos ajuda a compreender a sociedade em que vivemos, o nosso lugar no mundo, a nossa humanidade e, em última análise, a nós próprios. Compete, portanto, à CML apoiar e garantir a continuidade de projetos como o Doclisboa, dos quais resultam benefícios claros para a população de Lisboa e para aqueles que a visitam, através de parcerias estratégicas de apoio à sua actividade. Este ano, a apresentação de filmes de cineastas como Peter Watkins, realizador do impressionante *The War Game*, ou o realizador cubano Santiago Álvarez confirmam a importância do cinema – e do documentário, em particular – como espaço de reflexão, de elaboração ideológica, de análise de acontecimentos e de registo histórico. Felicito a Apordoc por mais uma edição do Doclisboa e pela distinção da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas como festival oficial para a pré-nomeação de candidatos aos Óscares, reconhecimento que poderá ser fundamental para a internacionalização do cinema português e para Lisboa como cidade incontornável de cinema.

Throughout its 14 editions, the programming of Doclisboa has shown a constant concern with the complexity of today's world. The films it has accustomed us to are instruments of reflection. By confronting the image, the audience gets involved in reality and, thus, the experience of going to the cinema becomes, in itself, a form of engagement and a practice of citizenship. Films that help us to understand the society we live in, our place in the world, our humanity, and ultimately ourselves. It is the task of Lisbon Municipal Council to support and ensure the continuity of projects such as Doclisboa, from which Lisbon's inhabitants and its visitors clearly profit, through strategic partnerships. This year, the screening of works by filmmakers such as Peter Watkins, director of the impressive *The War Game*, or Cuban director Santiago Álvarez confirms the importance of film, and documentary in particular, as a space for reflection, ideological formulation, event analysis and historical record. I would like to congratulate Apordoc for another edition of Doclisboa and for the distinction by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences as an official festival to pre-nominate Oscar candidates, a recognition that may be crucial to the internationalisation of Portuguese cinema, and to Lisbon as an undeniable film city.

– CATARINA VAZ PINTO
Vereadora da Cultura / Councillor for Culture

EGEAC

O Doclisboa faz, há 14 anos, um trabalho ímpar a ajudar-nos a interpretar e a compreender melhor a realidade e a imaginar novas formas de acção. A programação do Doclisboa é estrategicamente escolhida para se debruçar sobre questões prementes, sem se reduzir à espuma dos dias, procurando estimular um pensamento crítico sobre o tempo que vivemos. Estes filmes, com o real como pano de fundo, são um gatilho para a reflexão e abrem-nos pistas para o desconhecido, deixando-nos por vezes desconfortáveis, mas raramente indiferentes. Recordam-nos que o cinema tanto pode ser um momento de encontro, como de confronto, conosco ou com os outros. Nesta edição do Festival, teremos oportunidade para questionar os limites do real e do possível, além de conhecer melhor inúmeras figuras que marcaram a cultura popular do séc. XX, em áreas tão distintas como a dramaturgia ou o boxe. Não é segredo que muitos destes filmes não chegariam ao escuro de uma sala de cinema através dos circuitos comerciais. A EGEAC, reconhecendo a importância cada vez maior dos festivais de cinema na vida cultural da cidade, desde há muitos anos que fez do Cinema São Jorge a casa que os recebe, sempre de portas abertas. É aqui, no coração de Lisboa, que iremos, mais uma vez, através do cinema documental, analisar o passado, pensar o presente e projectar o futuro.

For 14 years now, Doclisboa has been doing a unique work in helping us interpret and better understand reality, and imagine new forms of action. The programming of Doclisboa is strategically chosen to look into pressing issues, not reducing itself to the superficiality of everyday life, seeking to stimulate critical thinking on the time we live in. Having reality as a backdrop, these films trigger reflection and reveal clues to the unknown, sometimes leaving us uncomfortable, but seldom indifferent. They remind us that film can be either a time of reunion or confrontation, with others or ourselves. In this edition of the Festival, we'll have the chance to question the limits of the real and of what's possible, in addition to know better countless personalities who marked 20th Century popular culture in areas as diverse as drama or boxing. It is not a secret that many of these films wouldn't reach the dark of the movie theatre via commercial channels. Recognising the growing importance of film festivals in the cultural life of the city, EGEAC has made Cinema São Jorge their house for many years now, always with its doors open. It is here, in the heart of Lisbon, that we will once again make use of documentary film to analyse the past, think about the present and project the future.

– JOANA GOMES CARDOSO
Presidente do Conselho de Administração / Chairwoman of the Board

Culturgest

Actualmente, em Lisboa, não há dia sem um festival de qualquer coisa. Um ou mais. Festivais e semanas de cinema de todo o tipo também abundam. Parece que organizadores e público se convenceram de que a melhor forma de ver espectáculos, ou cinema, ou qualquer forma de expressão artística é integrá-la num festival. A abundância da fórmula cria vários problemas relativamente à ligação entre as instituições e as pessoas e entre as pessoas e as obras de arte. Não é este o lugar para desenvolver o assunto. O Doclisboa tem uma história antiga. Nasceu quando não havia a superabundância de festas. Marcava a vida cultural da cidade. E continua a marcar, a sobressair no conjunto de festivais existentes. Por isso, a Culturgest continua, com entusiasmo e convicção, uma parceria que remonta a 2004. O Festival tem sido e continua a ser um momento indispensável na divulgação do cinema em Lisboa e em Portugal. O documentário não tem visibilidade nas salas e o tipo de filmes que o Doclisboa mostra também não a tem nas televisões. A oportunidade para as pessoas verem esses filmes, muitos deles obras-primas e todos eles relevantes do ponto de vista artístico e do conhecimento da vida, existe quase só neste Festival. Que assim o entenda quem gosta de cinema.

In Lisbon, at the present time, there is not a single day without a festival of something. One, or more. Festivals and film weeks of all kinds also abound. It seems that both the organisers and the audience are convinced that the best way to see shows, films, or any other form of artistic expression is to make it part of a festival. The abundance of the formula creates several problems with the connection between the institutions and the people, and between the people and the art works. This is not the place to elaborate on this. Doclisboa has an old history. It was born when there was not an overabundance of parties. It marked the cultural life of the city. And it still does, standing out in the number of existing festivals. Therefore, Culturgest continues the partnership that dates back to 2004 with enthusiasm and conviction. The Festival has been and continues to be an essential moment in the promotion of film in Lisbon and Portugal. Documentary is not screened in film theatres, and the kind of films shown at Doclisboa is also not broadcasted on television. The opportunity for people to see these films, many of them masterpieces and all of them relevant from an artistic point of view and of knowledge of life, almost only exists in this Festival. May that be the understanding of those who love cinema.

– MIGUEL LOBO ANTUNES
Administrador / Director

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS
Culturgest

Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Em 2016, a parceria entre a Cinemateca e o Doclisboa volta a cumprir-se com um programa intenso e suscitador de óbvio diálogo com o presente. Englobando dois ciclos retrospectivos de grande vitalidade, a colaboração poderá revelar ainda, para além da força intrínseca de cada um deles, efeitos inesperados no seu cruzamento. Cinema cubano da Revolução e Peter Watkins: eis-nos de novo perante obras fortes, pouco (e nalguns casos nunca) vistas entre nós, que certamente nos interpelam e que poderão hoje ser vistas de modos inéditos face a anteriores recepções. Trazido ao nosso país no seguimento da apresentação em Madrid (no Museo Reina Sofia), o ciclo cubano mostra-nos um corpo ao mesmo tempo integrado e separado do movimento mais geral do documentário de sessenta, ou seja, aquele que, no rasto da transição já operada na década anterior, foi objecto de extensa redefinição. Se é verdade que, ao longo dos anos, mesmo entre nós, pudemos ir vendo alguns destes filmes, pode também acontecer que ainda não os tenhamos suficientemente visto, no preciso sentido em que a sua lateralidade face aos movimentos mais estruturados da época ou a sua integração na história pela urgência do político e do social podem em si mesmas ter contribuído para obliterar algumas das suas contribuições originais. Ao lado das obras mais conhecidas de Santiago Álvarez, ao lado de Alea, Gómez, Espinosa ou Vega, para além dos olhares de outros (Ivens, Varda, Drew, Marker...), o que está em causa é também o que os atravessa a todos, as contaminações de linguagem que ali se produziram e a criação genuína que, porventura mais ainda do que nos habituámos a pensar (em particular, em Álvarez), ali realmente aconteceu. Estamos convidados a um reencontro que pode ser uma revelação – um reencontro guiado por um grande especialista, Michael Chanan, que foi o programador original do ciclo em Espanha e estará em Lisboa a acompanhar as sessões. A vitalidade dos filmes cubanos terá então,

como parceiro de diálogo, o olhar visceral e iconoclasta de Watkins, cineasta tão referido quanto esquecido, tão elogiado quanto amaldiçoado – e isso não necessariamente apenas por motivos directamente políticos, como aqueles que levaram à célebre interdição de *The War Game* pela BBC. Desde cedo identificado pelo seu trabalho marcante no “docudrama”, o cinema de Watkins terá acabado por ser excessivamente analisado por aí, o que valerá por dizer, com raras excepções, pelo quase lugar-comum. E se a sua própria desistência da realização (parcial depois de 1980, total desde 2000), somada à falta de consensualidade anterior, terá ajudado àquele esquecimento ou a uma evidente subestimação, ver os seus filmes hoje, à luz de algum cinema actual, será certamente uma experiência renovada, porventura também ela surpreendente. Pelo caminho já feito em conjunto e por estas duas novas retrospectivas, uma vez mais a Cinemateca congratula-se com a parceria e saúda o Doclisboa'16 em todas as suas vertentes.

In 2016, the partnership between Cinemateca and Doclisboa takes place yet again, with an intense programme that raises an obvious dialogue with the present time. Encompassing two greatly vigorous retrospectives, the collaboration may still reveal unexpected effects in the intersection of both, beyond the intrinsic strength of each one. Cuban cinema from the Revolution and Peter Watkins: again, we stand before strong works – little and in some cases never seen among us –, which will certainly challenge us, and which may be seen today in unprecedented ways. Brought to our country following its presentation in Madrid (at the Museo Reina Sofia), the Cuban retrospective shows us a body of work that is both a part of and outside the more general movement of the 1960s documentary, meaning the one that was subjected to extensive redefinition in the wake of the transition taking place in the previous decade. It is true that over the years, even among us, we had the

chance of watching some of these films. But it may also be the case that we haven't seen them enough, in the sense that them being aside from the more structured movements of the time, or them being integrated in History by the urgency of the political and social, may have contributed to obliterate some of their original contributions. Alongside the better known works of Santiago Álvarez, alongside Alea, Gómez, Espinosa or Vega, in addition to the perspective of others (Ivens, Varda, Drew, Marker), what is at stake is also what they all have in common: the language contamination and the genuine creation that really happened there, perhaps even more than we are used to thinking (particularly in regard to Álvarez). We are invited to a reunion that may constitute a revelation – a reunion guided by a great expert, Michael Chanan, who was the original programmer of the retrospective in Spain and who will be in Lisbon attending the sessions. The vitality of the Cuban films will engage in a dialogue with the visceral and iconoclastic perspective of Watkins, a filmmaker as much mentioned as forgotten, as much praised as cursed – and not necessarily only due to political reasons, like those that led to the famous ban of *The War Game* by the BBC. Identified by his remarkable work in “docudrama” early on, Watkins' cinema may have ended up being overanalysed as such, that is to say, with rare exceptions, almost in the light of commonplace. And if his own withdrawal from filmmaking (partial after 1980, total since 2000), coupled with the previous lack of consensus, helped forgetting him and clearly underestimating him, watching his

films today, in the light of some of nowadays cinema, will certainly be a renewed, even surprising experience. Given our track record together and these two new retrospectives, Cinemateca once again congratulates itself with this partnership and welcomes Doclisboa'16 in all its dimensions.

– JOSÉ MANUEL COSTA
Director



Fundação Calouste Gulbenkian

A Fundação Calouste Gulbenkian vai, pela primeira vez, colaborar com o Doclisboa – Festival Internacional de Cinema, na sua edição de 2016, acolhendo um ciclo de filmes, na Sala Polivalente, e a vídeo-instalação *Terceiro Andar*, da cineasta e artista Luciana Fina, na Galeria de Exposições Temporárias, no edifício da Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian. Ao acolher, nos seus espaços, estes projetos em co-produção, o Museu Calouste Gulbenkian renova a sua atenção às colaborações e parcerias externas, associando-se a outras estruturas e instituições, a favor da pluralidade e diversidade da oferta cultural na cidade de Lisboa. Esta parceria é, também, o reconhecimento do percurso de um festival único, no contexto nacional e internacional, de grande interesse e qualidade. A Sala Polivalente recebe, entre 21 e 30 de Outubro, um programa de filmes. Trinta e três títulos que integram, na sua maioria, os Filmes de Correspondência – Missivas, Distâncias, Deslocações, com incursões nas outras secções, nomeadamente Heart Beat, Competição Portuguesa (em que será exibido o filme *Terceiro Andar*, de Luciana Fina) e Competição Internacional, com várias estreias nacionais, europeias e mundiais. Dar lugar à palavra, escrita e falada, tornar comum construindo comunidade, tecer caminhos para os encontros (desde logo entre o filme e as artes visuais) são alguns dos temas centrais que unem o ciclo de filmes e a obra de Luciana Fina, uma vídeo-instalação que parte de um lugar habitado, um terceiro andar de um prédio do Bairro das Colónias, em Lisboa, para aí ancorar uma conversa entre uma mãe e filha, Fatumata e Aissato, oriundas de uma família muçulmana da Guiné-Bissau – um diálogo-tradução entre diferentes geografias, línguas, culturas e afectos.

– PENELOPE CURTIS
Directora do Museu Calouste Gulbenkian /
Director of the Calouste Gulbenkian Museum



Calouste Gulbenkian Foundation will collaborate with Doclisboa – International Film Festival for the first time in the 2016 edition. It will show a series of films in the Multipurpose Room, and the video installation *Terceiro Andar* [Third Floor], by filmmaker and artist Luciana Fina, at the Temporary Exhibitions Gallery in the Modern Collection building of Calouste Gulbenkian Museum. By co-producing and welcoming these projects into its spaces, the Calouste Gulbenkian Museum renews its concern with external collaborations and partnerships, joining other structures and institutions in support of a plural and diversified cultural offer in the city of Lisbon. This partnership is also the recognition of the path of a unique festival, both in a national and international context, of great interest and quality. Between October 21 and 30, the Multipurpose Room will hold a film programme comprising 33 titles that, in its majority, make up the Correspondence Films – Letters, Distances, Displacements section. We will also screen films from other sections, namely Heart Beat, the Portuguese Competition (including *Third Floor*, by Luciana Fina) and the International Competition, with several national, European and world premieres. The main issues connecting the film programme and the work of Luciana Fina include giving the floor to the word, both written and spoken, becoming common by building community, and weaving paths for encounters (starting with film and the visual arts). Luciana Fina's video installation is based on an inhabited place, the third floor of a building in the Bairro das Colónias [Colonial District] in Lisbon, and anchors there a conversation between mother and daughter, Fatumata and Aissato, from a Muslim family from Guinea-Bissau – a dialogue-translation between different geographies, languages, cultures and emotions.

ICA

Ao longo de 14 edições, o Doclisboa e a sua entidade organizadora têm acompanhado o diálogo contemporâneo e interdisciplinar entre o exercício cinematográfico e a sociedade, trazendo, através das suas diferentes propostas, um novo olhar sobre a realidade. Na sua vasta programação, é possível acompanhar as linguagens mais emergentes e as diversas sensibilidades artísticas promovidas pelo actual documentarismo cinematográfico. Através de uma selecção criteriosa, este festival tem conquistado público dentro e fora de Portugal, promovendo o documentário enquanto elemento artístico imediato e contribuindo para um maior conhecimento do mundo. A diversidade da oferta cinematográfica portuguesa, com um incontornável reconhecimento internacional, acentua a importância dos festivais, e neste caso em particular do Doclisboa, como meio de divulgação e debate em torno de um dos instrumentos de comunicação mais abrangentes – a imagem. Nesse sentido, o Instituto do Cinema e do Audiovisual, dando continuidade à sua missão de apoio à actividade cinematográfica e audiovisual e reconhecendo o contributo que esta actividade tem para a diversidade da oferta cultural, congratula-se em ser uma das entidades que apoia o Doclisboa, um dos festivais portugueses mais prestigiados internacionalmente.

Throughout 14 editions, Doclisboa and its organiser have been following the contemporary and interdisciplinary dialogue between cinematographic exercise and society, bringing about a new perspective on reality. In its extensive programming, it is possible to keep up with the most emerging languages and the diverse artistic sensibilities fostered by nowadays documentary film. With a careful selection, the festival has been gaining audience inside and outside of Portugal, promoting documentary film as an immediate artistic element, and contributing to a greater knowledge of the world. The diversity of Portuguese films shown, and their undeniable international acclaim, stresses the importance of festivals such as Doclisboa as a means of dissemination and discussion of one of the most comprehensive communication tools – image. In this sense, the Film and Audiovisual Institute, pursuing its mission to support audiovisual and filmic activity and recognising the contribution it has to the diversity of cultural offer, is pleased to be one of the organisations supporting Doclisboa, which is one of the most prestigious Portuguese festivals internationally.

– FILOMENA SERRAS PEREIRA

Presidente do Conselho Directivo / Chairwoman of the Governing Board

“I would even go so far as to say that the cinema is polytheistic and theogonic. Those lives it creates, by summoning objects out of the shadows of indifference into the light of dramatic concern, have little in common with human life. These lives are like the life in charms and amulets, the ominous, tabooed objects of certain primitive religions. If we wish to understand how an animal, a plant, or a stone can inspire respect, fear, and horror, those three most sacred sentiments, I think we must watch them on the screen, living their mysterious, silent lives, alien to human sensibility.

The cinema thus grants to the most frozen appearances of things and beings the greatest gift in the face of death: life. And it confers this life in its highest guise: personality.”

Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna* (tradução/translation Stuart Liebman)

Partimos de uma pergunta primeira: como é que um filme, esse objecto que opera e se activa através de uma projecção de luz num ecrã e nos coloca quase inertes sentados na obscuridade, pode dar-nos a experimentar, de forma mais ou menos evidente, o real? E, segunda pergunta, como é que um conjunto de filmes, programados em relação uns com os outros, segundo diferentes relações (no mínimo, de boa vizinhança), num curto e extremamente intenso espaço de tempo, podem conferir a um festival de cinema a capacidade de se constituir como experiência partilhada do mundo, do passado e do presente, intuindo assim a vida e o seu futuro?

O Doclisboa é o resultado do trabalho de um conjunto alargado de pessoas em torno destas duas perguntas. Os materiais são os filmes, as histórias individuais e comuns de quem os faz e o nosso presente partilhado – aqui, agora, um presente reconhecível por todos os que nele participam, como autores, espectadores, visitantes. Um presente comum e plural, feito de encontros e diferendos.

Nesta edição, fizemos um caminho duplo. Por um lado, procurámos organizar a programação de forma mais clara, para que cada secção do Festival encontrasse o seu próprio jogo, a sua vida interna, simultaneamente clarificando também as suas relações com o todo do programa. Por outro lado, procurámos, como em todas as edições, compreender em que ponto está e como opera hoje o cinema do real e qual a relação do Doclisboa com o mesmo – qual o seu campo específico de acção. Neste duplo caminho, compreendemos que o elemento fundamental de relação entre o real e o aqui e agora do Doclisboa é, sobretudo, a potência imaginativa do cinema, a sua capacidade de transformar os factos do mundo num mundo indeterminado de facto, pronto a ser reinventado e experimentado como jogo de possíveis.

O cinema é mesmo matéria de imaginação, antes do mais. Como qualquer arte, diríamos. Mas o cinema do real tem a particularidade de imaginar o real a partir dele mesmo: de extrair do real aquilo que é a sua parte de vida além dos factos, categorizações e normas, renovando-o incessantemente. Se o cinema produz memória, fá-lo porque produz realidade, porque imagina.

O Doclisboa'16 é, portanto, um jogo de imaginação entre os filmes e nós todos. Por isso, a nova secção do Festival, Da Terra à Lua – título recebido de Júlio Verne – não é apenas uma secção onde apresentamos filmes de realizadores fundamentais e consagrados, é também uma espécie de cápsula viajante, onde podemos olhar o presente do mundo e imaginar o seu futuro. O lúdico e o político nunca deviam ter sido separados.

Assim, damos as boas-vindas aos filmes. Damos as boas-vindas ao planeta Peter Watkins, onde a nossa história é revista através do uso ao limite dos códigos que nos são mais familiares; damos as boas-vindas à Cuba dos anos 1960 e 70, neste 2016 de viragem naquele país, e ao seu cinema que, mais do que renovar a linguagem documental, fez da revolução um problema de cinema – “A arte popular não tem nada a ver com a chamada arte de massas”, escreveu Julio García Espinosa, no seu manifesto *Por un Cine Imperfecto* [vide p. 237].

Damos as boas-vindas também aos filmes em esboço, no Arché, esse lugar onde a fragilidade do processo deriva na força do olhar, e a todos os filmes das várias secções, competitivas e paralelas, que nos trazem desde delirantes histórias de família a *road movies* ou filmes de aventuras, de poemas filmados a investigações de urgência mundial. Sim, assim como os nomes das coisas não são as coisas e o real é rico e complexo, os géneros são uma pobre invenção nossa, para falar dos filmes.

Damos também as boas-vindas ao pequeno foco em filmes de correspondência, na secção Riscos – um conjunto de filmes em que as distâncias e os interlocutores mudam

de um para o outro, em que as mensagens tanto podem ir via gravador, como via o mundo dos mortos, e ligam tudo, do amor às viagens ao amor ao outro, da amizade à procura existencial da revolta ainda possível. E, mesmo ao lado, a dialogar e a pensar junto, as Passagens, com a instalação a permitir que a intimidade do cinema construa um espaço íntimo para nós.

E, permitam-nos particularizar, damos as boas-vindas a Oleg Karavaichuk através de Andrés Duque, a Manoel de Oliveira através de Augusto M. Seabra e de José Nascimento, que também nos traz em visita José Álvaro de Moraes, e a António de Macedo através de João Monteiro. Damos as boas-vindas a estas criaturas raras, que viviam e vivem neste mesmo lugar que nós (feio, sujo e difícil, como às vezes dizemos), mas que inventaram mundos no mundo e não cessaram de colocar perguntas à beleza e à vida.

Finalmente, e porque assim é, abrimos as portas e damos as boas-vindas ao público do Doclisboa – múltiplo, pleno de surpresas, infatigável na sua exigência e curiosidade. O público, na verdade, não existe: é uma abstracção agregadora de nada. Damos as boas-vindas aos que chegam, se instalam e jogam connosco e trazem também consigo a sua imaginação e a sua força crítica. Os filmes que programámos, na verdade, precisam de vocês para estarem vivos. Um filme projectado não é um filme por si só.

Agradecemos também a todos os que desejam que o Doclisboa continue aqui e agora e aos que nos ajudam para tal. Aos parceiros, aos colegas, aos realizadores e produtores, aos amigos, às famílias.

Bem-vindos. Disfrutem.

– CÍNTIA GIL, DAVIDE OBERTO
A Direcção do Doclisboa

We began with one first question: how can a film – an object that operates and activates itself through the projection of light on a screen, and leaves us almost inert, sitting in the dark – make us experience reality, in a more or less clear manner? And, second question, how can a set of films, programmed in relation with one another according to different connections (at least, of good neighbourliness), and in a short and extremely intense period of time, provide a film festival with the ability to become shared experience of the world, of the past and present, thus perceiving life and its future?

Doclisboa is the result of the work carried out by a large number of people around these two questions. The materials are the films, the individual and regular stories of those who make them, and our shared present – here and now, a present recognisable by all those who take part in it as authors, audience and visitors. A common and plural present, made of encounters and disputes.

In this edition, we followed a dual path. On the one hand, we sought to organise the programme more clearly, so that each section of the Festival would find its own game, its inner life, while also clarifying its relationship with the programme as a whole. On the other hand, as in all editions, we sought to understand where the cinema of the real stands, how it operates today, and what is the relation of Doclisboa with it – its specific field of action. In this dual path we understood that the key element of the relation between the real and the here and now of Doclisboa is, above all, the imaginative power of cinema, its ability to transform the facts of the world into an actual indefinite world, ready to be reinvented and experienced as a game of possibilities.

Cinema really is first of all a question of imagination. As any other art, one would say. But the cinema of the real is unique in the way it imagines the real based on itself, in the way it extracts from the real its part of life that lies beyond the facts, categorisations and norms, incessantly renewing it. If cinema generates memory, that is because it generates reality, because it imagines.

Doclisboa'16 is therefore a game of imagination between films and all of us. Hence, the new section of the Festival, From the Earth to the Moon – titled after Jules Verne – is not only a section where we present films by fundamental and established directors, but is also a sort of travelling capsule, where we can look at the present world and imagine its future. Recreational and political should have never been separated.

We thus welcome the films. We welcome planet Peter Watkins, where our history is revised by using the codes we are more familiar with to the limit; we welcome 1960s and 70s Cuba in 2016 – a turning year in that country – and its cinema, which more than renewing documentary language, turned the revolution into a film issue – “Popular art has absolutely nothing to do with what is called mass art”, Julio García Espinosa wrote in his manifesto *Por un Cine Imperfecto* [vide p.247].

We also welcome films in development stages in Arché, the place where the frailty of the process results in the power of the gaze, and all the films in the various sections, competitive and parallel, that bring us raving family stories, road movies and adventure films, filmed poems and investigations urgent on a world scale. Yes, just as the name of a thing is not the thing itself, and the real is rich and complex, genres are a poor invention of ours to talk about films.

We also welcome the small focus on correspondence films, in the New Visions section – a set of films in which the distance and the interlocutors move from one to another, in which messages can either go via recorder or via the world of the dead, connecting it all, from the love of travelling to the love for the other, from friendship to the existential quest for a still possible insurgency. And right by its side, the Passages section discussing and thinking alongside, with its installation allowing cinema's intimacy to build an intimate space for us.

And – let us point out a few names – we welcome Oleg Karavaichuk by the hand of Andrés Duque, Manoel de Oliveira by the hand of Augusto M. Seabra and José Nascimento (who also brings us José Álvaro Morais), and António de Macedo by the hand of João Monteiro. We welcome these rare creatures that lived and still do in the very same space we live in (ugly, dirty, and hard, as we sometimes say), but who invented worlds in the world and did not cease to address questions to beauty and life.

Finally, and because that's the way it is, we open the doors and welcome the audience of Doclisboa – manifold, full of surprises, relentless in its demand and curiosity. Actually, the audience doesn't exist: it is an abstraction that assembles nothing. We welcome those who arrive, who settle and play with us, who also bring along their imagination and critical strength. In fact, the films we programmed need you to be alive. A screened film is not a film by itself.

We also thank all of those who want Doclisboa to stay, and those who help us in doing so. To our partners, colleagues, directors and producers, friends, and families.

Welcome. Enjoy.

– CÍNTIA GIL, DAVIDE OBERTO
The Direction of Doclisboa

Equipa / Team

Organização / Organisation
Apordoc – Associação pelo Documentário / Apordoc – Portuguese Documentary Association

Co-Produção / Co-Production
Culturgest
Cinema São Jorge

Co-Produção Retrospectiva Peter Watkins / Peter Watkins Retrospective Co-Production
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Co-Produção Retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba / For an Impossible Cinema: Documentary and Avant-Garde in Cuba Retrospective Co-Production
Museo Reina Sofia (Espanha) com a colaboração da Cinemateca de Cuba / Museo Reina Sofia (Spain) with the collaboration of Cinemateca de Cuba

Co-Produção Passagens / Passages Co-Production
Fundação Calouste Gulbenkian / Calouste Gulbenkian Foundation

Direcção / Direction
Cíntia Gil
Davide Oberto

Programadora Associada / Associate Programmer
Agnès Wildenstein

Curadoria Retrospectiva Peter Watkins / Peter Watkins Retrospective Curators
Pedro Fortes
Luís Miguel Oliveira (Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema)

Curadoria Retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba / For an Impossible Cinema: Documentary and Avant-Garde in Cuba Retrospective Curator
Michael Chanan

Curadoria de Filmes de Correspondência – Missivas, Distâncias, Deslocações / Correspondence Films – Letters, Distances, Displacements Curators
Cíntia Gil
Tomás Baltazar

Programação / Programme
Agnès Wildenstein
Ana Pereira (Doc Alliance, Cinema de Urgência / Cinema of Urgency)
Cíntia Gil
Davide Oberto
Joana Galhardas (Verdes Anos / Green Years)
Joana Sousa (Heart Beat, Verdes Anos / Green Years)
Justin Jaeckle
Miguel Ribeiro
Pedro Fortes
Teresa Sequeira (Heart Beat)
Tomás Baltazar

Artista Passagens / Passages Artist
Luciana Fina

Coordenação Arché / Arché Coordinators
Ana Pereira
Glenda Balucani

Oficinas Arché / Arché Workshops
Luciano Rigolini
Marta Andreu

Coordenação de Programação e Actividades Paralelas / Programme and Parallel Activities Coordinators
Joana Sousa
Miguel Ribeiro

Gestão de Cópias / Print Traffic
Joana Galhardas

Direcção de Produção / Production Director
Joana Gusmão

Patrocinadores / Sponsors
Joana Gusmão
Glenda Balucani
Teresa Sequeira

Produção Executiva / Executive Producer
Glenda Balucani

Produção Extensões e Doc Alliance / Extensions and Doc Alliance Producer
Ana Pereira

Assistente de Produção / Production Assistant
Benedita Blattmann

Serviço Educativo / Educational Service
Ana Pereira (Coordenação / Coordinator)
Cláudia Alves (Concepção e Formação / Design and Training)
Pedro Fortes (Programação / Programme)

Coordenação de Comunicação / Communication Coordinator
Teresa Sequeira

Assessoria de Imprensa / Press Office
Teresa Sequeira
João Ricardo Oliveira

Assistente de Comunicação / Communication Assistant
Beatriz Vasconcelos

Publicações / Publications
Nuno Ventura Barbosa (Coordenação e Edição / Coordinator and Editor)
Teresa Sequeira (Produção / Production)

Traduções / Translations
João Ricardo Oliveira
Nuno Ventura Barbosa

Design Gráfico / Graphic Design
Pedro Nora

Designer Assistente / Assistant Designer
Ana Braga

Webdesign
Sara Orsi

Coordenação Audiovisual / Audiovisual Coordinator
Ieva Sakalyte

Cobertura Audiovisual / Audiovisual Coverage
ETIC

Spot Vídeo / Video Spot
FBAUL

Hospitalidade / Guest Office
Bruno Coelho
Juliette Canon (Assistência / Assistant)

Coordenação de Voluntários / Volunteers Coordinator
Babette Dieu

Gestão de Bilheteiras / Ticket Office Management
Bruno Sousa

Convites / Invitations
Margarida Pereira
Joana Carneiro (Assistência / Assistant)

Responsáveis de Sala / Cinema Supervisors
Inês Freire
Isabel Cordovil
João Romãozinho

Tradução e Legendagem / Translation and Subtitling
Filipa Veiga
João Ricardo Oliveira
José Dias
Luca d'Introno
Mariana Dias
Paulo Montes
Sara Gil
Sónia Antunes

**Direcção Técnica /
Technical Directors**
Rodrigo Dâmaso

**Projeccionistas /
Projectionists**
Carlos Manuel Fernandes
Luzia Guerreiro Valente

**Assistência Informática /
IT Support**
Nelson Lopes
– naoarranca.com

**Motoristas /
Drivers**
Nuno Barroso
José Spínola

**Tesouraria e
Contabilidade /
Treasurer and
Accounting**
Ana Flores – Enumerate

Catering
Gertal

**Voluntários /
Volunteers**
Ana Carlota Martinho
Ana Catarina Fontinha
Ana Margarida
Ferraria Fernandes
Ana Neves
Ana Rita Patinha
Ana Rita Teixeira
Andreia Tibério dos Santos
Andreia Zorrinho
Beatriz Luís
Bianca Santos
Bruno Castro
Carla Santos
Caroff Solenn
Carolina Lamounier
Cecília Brito de Lucca
Charlene Dief
Daniela Filipa
de Oliveira Costa
Dewis Caldas
Dina Leitane
Eva Kuhar
Filipe Caeiro
Francisca de
Mendonça Duarte
Frederico José
Sousa Figueiredo
Gabriel Reinoso de Souza
Gisela Ferreira
Ângelo Rodrigues
Gonçalo Antunes Ferreira
Helena Marteleira
Henrike von Dewitz

Hugo Mamede
Igor Dimitri
Inês Cabral Fernandes
Inês de Castro e
Brito Castanheira
Inês Faustino
Inês Rodrigues
da Silva Zêzere
Iolanda Rodrigues Morais
Jasmim Bettencourt
Joana Carneiro
Joana Maria Trindade
Correia Borges
Joana Oliveira Schouten
Joana Rocha
João Alfredo Moraes Pontes
Laura Alves Diogo
Laura Palma
Luís Torgal
Luís Santos
Mafalda de Almeida
Monteiro
Mar Navarro Llombart
Margarida Franco
Margarida Freitas
Margarida Simões
Mariana Ferreira de Oliveira
Markus Strandjord Braaten
Marlene Sofia Gomes
Marta Belo
Michal Shanny
Milene Coroado
Milton Tavares Mendes
Noémie Sonveau
Pedro Engelmayer
Pierre Daully
Raquel Reynaud
Raquel Rosário Montez
Rita Gouveia
Rodrigo Freitas
Rui Barroso
de Morais e Castro
Sara Joana de
Melo Pepe Pereira
Sara Marques
Sarah le Brun
Svitlana Zhovnir
Tamara Leal
Tatiana Barata
Telmo Gonçalves
Teresa Rodrigues Medeiros
Tina Košuta
Vanda Violante
Vera Charlotte Nickelsen
Wesley Prado Heredia
Yuko Hara

Parceiros / Partners

FUNDAÇÃO CAIXA
GERAL DE DEPÓSITOS
– CULTURGEST

Conselho de
Administração /
Board of Directors

**Presidente /
President**
Álvaro do Nascimento
**Administradores /
Directors**
Miguel Lobo Antunes
Margarida Ferraz

**Assessores /
Consultants**
Gil Mendo
(Dança / Dance)
Francisco Frazão
(Teatro / Theatre)
Miguel Wandschneider
(Arte Contemporânea /
Contemporary Art)

**Serviço Educativo /
Education Service**
Raquel Ribeiro dos Santos
João Belo

**Direcção de Produção /
Production Director**
Margarida Mota

**Produção e Secretariado /
Production and
Administrative Office**
Patrícia Blázquez
Mariana Cardoso de Lemos
Jorge Epifânio

Exposições / Exhibitions
**Coordenação de Produção /
Production Coordinator**
Mário Valente
Produção / Production
António Sequeira Lopes
Paula Tavares dos Santos
Fernando Teixeira

Culturgest Porto
Susana Sameiro

**Comunicação /
Communication**
Filipe Folhadela Moreira
Bruno Pereira

**Publicações /
Publications**
Marta Cardoso
Rosário Sousa Machado

**Actividades Comerciais /
Commercial Activities**
Catarina Carmona
Patrícia Blazquez

**Serviços Administrativos
e Financeiros /
Administration
and Finance**
Cristina Ribeiro
Paulo Silva
Teresa Figueiredo

**Direcção Técnica /
Technical Director**
Paulo Prata Ramos

**Direcção de Cena e Luzes /
Stage Manager**
José Rui Silva

**Assistente de Direcção
Cenotécnica / Stage
Manager Assistant**
José Manuel Rodrigues

**Audiovisuais /
Audiovisuais**
Américo Firmino
(Coordenador /
Coordinator)
Ricardo Guerreiro
Suse Fernandes

**Iluminação de Cena /
Stage Lighting**
Fernando Ricardo
(Chefe / Supervisor)
Vitor Pinto

**Maquinaria de Cena /
Stage Machinery**
Nuno Alves
(Chefe / Supervisor)
Artur Brandão

**Técnico Auxiliar /
Stagehands**
Vasco Branco

**Frente de Casa /
Front of House**
Rute Sousa

Bilheteira / Ticket Office
Manuela Fialho
Edgar Andrade
Clara Troni

Recepção / Reception
Sofia Fernandes

**Auxiliar Administrativo /
Administration Assistant**
Nuno Cunha

**Colecção da Caixa
Geral de Depósitos /
CGD Collection**
Isabel Corte-Real
Miguel Caissotti
Lúcia Marques
Maria Manuel Conceição

.....

CINEMA SÃO JORGE

Directora / Manager
Marina Sousa Uva

Assistente / Assistant
Helena Seixas

**Comunicação /
Communication**
Francisco Barbosa

**Coordenação Projectção
Video e Áudio / Video
Screening and Audio
Coordinator**
Fernando Caldeira

**Projeccionistas /
Projectionists**
Carlos Souto
Diogo Viana
Jorge Silva

Técnico / Technician
Carlos Rocha

**Coordenação Frente de
Casa / Front of House
Coordinator**
Diana Guedes

Bilheteira / Ticket Office
Catarina Bernardo
Paula Lima
Soraia Souto

Manutenção / Maintenance
Mário Silva

CINEMATECA PORTUGUESA
– MUSEU DO CINEMA

Director
José Manuel Costa
**Subdirector /
Deputy Director**
Rui Machado

.....

FUNDAÇÃO CALOUSTE
GULBENKIAN

**Serviço de Comunicação /
Communication Service**
Elisabete Caramelo
(directora / director)
Leonor Vaz

**Museu Calouste
Gulbenkian**
Direcção / Direction
Penelope Curtis

**Programação /
Programme**
Rita Fabiana

**Arquitectura e
Coordenação Técnica /
Architecture and
Technical Coordinator**
Cristina Sena da Fonseca

Registrar
Miguel Fumega

**Registrar Assistente /
Assistant Registrar**
Rita Rebelo de Andrade

Planeamento / Planning
Rita Albergaria

**Equipa de Montagem /
Construction Team**
Carlos Gonçalves
Jacinto Ramos
José António Oliveira
José Leal
Rui Nunes
Inês Pereira

**Instalação Gráfica /
Graphic Installation**
Paulo Santos

Divulgação / Promotion
Carla Paulino
com a colaboração de /
with the collaboration of
Ana Teresa Santos

Júri / Jury

COMPETIÇÃO INTERNACIONAL E PRIMEIRA OBRA / INTERNATIONAL COMPETITION AND FIRST FEATURE FILM

Karen Akerman

Montadora e realizadora. Em parceria com Miguel Seabra Lopes, realizou os filmes *Incêndio* (2011), *Outubro acabou* (2015), *Talvez Deserto Talvez Universo* (2015) e *Confidente* (2016). O seu trabalho foi exibido e premiado nos festivais de Locarno, Toronto, Roterdão, San Sebastian, Havana, Cinéma du Réel, Visions du Réel, Doclisboa, IndieLisboa, Brasília e Rio, entre outros.

Editor and director. In partnership with Miguel Seabra Lopes, she directed the films *Incêndio* [Fire] (2011), *Outubro acabou* [October is over] (2015), *Talvez Deserto Talvez Universo* [Maybe Desert Perhaps Universe] (2015) and *Confidente* [Confident] (2016). Her work has been shown and awarded at several film festivals, including Locarno, Toronto, Rotterdam, San Sebastian, Havana, Cinéma du Réel, Visions du Réel, Doclisboa, IndieLisboa, Brasília and Rio.

Kathrin Kohlstedde

Estudou filosofia e ciência política na Universidade Católica de Eichstätt-Ingolstadt. Enquanto trabalhava para um programa nocturno, explorou a colocação de conteúdo de entretenimento na televisão. Desde 1999, contribui com o seu amor e paixão pelo cinema no Festival de Cinema de Hamburgo, de que é directora de programação. Foi jurada em festivais como Forum Berlinale, Olhar de Cinema, Les Rendez-vous du Cinéma Québécois e Crossing Europe.

She studied philosophy and political science at the Catholic University of Eichstätt-Ingolstadt. While working for a late night show, she explored the placement of entertainment content in television. Since 1999, she contributes with her love and passion for film at the Film Festival Hamburg, of which she is head of programme. She served on juries at such festivals as Forum Berlinale, Olhar de Cinema, Les Rendez-vous du Cinéma Québécois, and Crossing Europe.

Ludovic Lamant

Jornalista baseado em Bruxelas, a trabalhar para o sítio independente e de investigação *Médiapart*, centrando-se em especial na crise da União Europeia. Foi crítico de cinema dos *Cahiers du Cinéma* e colaborador da revista francesa *Vacarme*. Em 2016, publica *Squatter le Pouvoir. Ces Rebelles qui ont pris les Mairies d'Espagne*, um livro sobre política espanhola.

Brussels-based journalist working for the French investigative and independent website *Médiapart*, with a special focus on the EU crisis. Earlier he contributed as a film critic to *Cahiers du Cinéma* and the French magazine *Vacarme*. In 2016, he publishes *Squatter le Pouvoir. Ces Rebelles qui ont pris les Mairies d'Espagne*, a book on Spanish politics.



Manon de Boer

Explora a relação entre linguagem, tempo e reivindicações da verdade, para produzir uma série de retratos cinematográficos em que o próprio meio do cinema é continuamente questionado. Tem exposto internacionalmente, por exemplo, na Bienal de Veneza (2007), Bienal de São Paulo (2010), dOCUMENTA (2012), Museu de Arte de Filadélfia e Secessão, em Viena (2016). Os seus filmes também foram mostrados em festivais como o FID Marseille, IFFR Rotterdam e Viennale.

She explores the relationship between language, time, and truth claims to produce a series of portrait films in which the film medium itself is continuously interrogated. She has exhibited internationally, among others at the Venice Biennial (2007), São Paulo Biennial (2010), dOCUMENTA (2012), the Museum of Art Philadelphia (2012), and Secession in Vienna (2016). Her films have also been included in film festivals like the FID Marseille, IFFR Rotterdam, and Viennale.

Valérie Massadian

Começou como fotógrafa, fazendo apresentações de diapositivos e instalações no Japão, França, Inglaterra e EUA. Em 2011, criou uma produtora e realizou a sua primeira longa-metragem, *Nana*, Melhor Primeira Obra em Locarno 2011. Desde então, realizou várias curtas-metragens, exibidas em vários festivais internacionais de cinema (Locarno, Viennale, Alternativa) e uma pequena obra, *Precious*, incluída na última longa-metragem de Steve Dwoskin, *Age is....*

She started as a photographer, doing slide shows and installations in Japan, France, England and the USA. In 2011, she created a production company, and did her first feature *Nana*, which won Best First Feature Film in Locarno 2011. She has since directed a few short films that were shown in several international film festivals (Locarno, Viennale, Alternativa) and a small piece, *Precious*, that was included in Steven Dwoskin's last long feature *Age is....*



COMPETIÇÃO PORTUGUESA, PRÉMIO JOSÉ SARAMAGO E MELHOR CURTA-METRAGEM / PORTUGUESE COMPETITION, JOSÉ SARAMAGO AWARD AND BEST SHORT FILM

Alexandra Carmo

Conhecida simplesmente por Xana, é uma cantora e compositora portuguesa, vocalista da banda Rádio Macau. Nos vários interregnos da banda, Xana gravou dois álbuns a solo e licenciou-se em Filosofia, fazendo depois o doutoramento com o título *Henri Maldiney: Vertigem da Existência e Arte Existencial*.

Simply known as Xana, she is a Portuguese singer and songwriter, the lead singer of Radio Macau. In the several breaks the band took, Xana recorded two solo albums and graduated in Philosophy. She then obtained a doctorate degree with a thesis on the work of Henri Maldiney.



Emily Wardill

Artista e realizadora inglesa. O seu trabalho tem sido exposto internacionalmente, tendo sido seleccionado para a Art Basel ou para a Bienal de Veneza. Wardill realizou várias curtas e longas-metragens, que foram seleccionadas para festivais como Roterdão, Oberhausen e Toronto.

British artist and director. Her work has been shown internationally, and it was selected for Art Basel and the Venice Biennale. Wardill directed several shorts and feature films, which were selected for film festivals such as Rotterdam, Oberhausen and Toronto.



Mads Mikkelsen

Programador e coordenador do comité de selecção no CPH:DOX – Festival Internacional de Cinema Documental de Copenhaga – desde 2008. Mads estudou cinema nas universidades de Copenhaga e Estocolmo e foi assistente na Film-Makers' Cooperative, em Nova Iorque. É programador associado no Instituto do Cinema Dinamarquês/Cinemateca, além de ter gerido vários clubes de cinema e colaborado com várias revistas e publicações sobre cinema.

Programmer and head of the selection committee at CPH:DOX – Copenhagen International Documentary Film Festival – since 2008. Mads studied film at the universities of Copenhagen and Stockholm, and was an assistant at the Film-Makers' Cooperative in New York. He is an associate programmer at the Danish Film Institute/Cinematheque, as well as having run a number of film clubs and contributing to various magazines and publications about film.



VERDES ANOS / GREEN YEARS

Giulio Vita

Estudou jornalismo (na Venezuela) e cinema (em Espanha). Em 2012, fundou o Festival Internacional de Cinema de La Guarimba, de que é director artístico e que tem lugar em Amantea, uma pequena vila de 15 000 habitantes. Em 2014, junto com Sara Fratini, fundou La Scuola delle Scimmie, a primeira escola independente de cinema e ilustração. Em 2016, dirigiu o projecto *Cinema Ambulante* para integrar refugiados e população local.

Studied journalism (in Venezuela) and filmmaking in Spain. In 2012, he founded the La Guarimba International Film Festival, of which he is artistic director, and which that takes place in Amantea, a small town of 15.000 inhabitants. In 2014, alongside Sara Fratini he founded La Scuola delle Scimmie, the first independent film and illustration school. In 2016, he directed the project *Cinema Ambulante* to integrate refugees and local population.



Leonor Teles

Licenciou-se em Cinema, na Escola Superior de Teatro e Cinema (2013), e possui o Mestrado em Audiovisual e Multimédia pela Escola Superior de Comunicação Social (2015). Em 2016, *Balada de um Batráquio*, a sua primeira curta-metragem, ganha o Urso de Ouro para Melhor Curta-Metragem na 66ª Berlinale. Actualmente, Leonor trabalha maioritariamente em documentário e no ramo da fotografia para cinema e publicidade.

Leonor has a degree in Film from the Lisbon Theatre and Film School (2013) and a Masters Degree in Audiovisual and Multimedia from the Higher School of Communication and Media Studies (2015). In 2016, her first short film, *Balada de um Batráquio*, won the Golden Bear for Best Short Film at the 66th Berlinale. Currently, Leonor works mainly in documentary projects and as a film and commercial cinematographer.



Nuno Lisboa

Director do Doc's Kingdom – Seminário Internacional de Cinema Documental, organizado pela Apordoc desde 2000. Docente no curso de Som e Imagem da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. Licenciado em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa. Programador do 64º Flaherty Film Seminar 2017.

Director of Doc's Kingdom – International Documentary Film Seminar organised by Apordoc since 2000. Teacher in the Sound and Image course at the School of Fine Arts and Design, Caldas da Rainha. Has a degree in Communication Sciences from the Nova University of Lisbon. Programmer at the 64th Flaherty Film Seminar 2017.



JÚRI ESCOLAS / SCHOOLS JURY

ETIC – Escola de Tecnologias, Inovação e Criação /
ETIC – Technology, Innovation and Creation School

Filipa Marecos
Filipe Ferreira
João Rodrigues
Pedro Caseiro
Sara Navarro

Prémios / Awards

COMPETIÇÃO INTERNACIONAL / INTERNATIONAL COMPETITION

- **Grande Prémio Cidade de Lisboa para Melhor Filme da Competição Internacional**
City of Lisbon Award for Best International Competition Film
— 8000 Euros
- **Prémio Sociedade Portuguesa de Autores do Júri da Competição Internacional**
Portuguese Authors Society International Competition Jury Award
— 2000 Euros

COMPETIÇÃO TRANSVERSAL / CROSS-SECTIONAL COMPETITION

- **Prémio José Saramago – Fundação José Saramago e Livraria Lello – para Melhor Filme falado maioritariamente em português, galego ou crioulo de origem portuguesa transversal às Competições e Riscos**
José Saramago – José Saramago Foundation and Lello Library – Award for Best Film spoken mostly in Portuguese, Galician or Creole of Portuguese origin comprising Competitions and New Visions
— 5000 Euros
- **Prémio FCSH para Melhor Primeira Obra transversal às Competições e Riscos**
FCSH Award for Best First Feature-Length Film comprising Competitions and New Visions
— 1500 Euros
- **Prémio Jornal Público para Melhor Curta-Metragem (até 40')**
transversal às Competições e Riscos
Público Newspaper Award for Best Short Film (up to 40')
comprising Competitions and New Visions
— 1000 Euros

O vencedor do prémio será pré-nomeado para o Óscar de Melhor Documentário de Curta-Metragem. O Doclisboa – Festival Internacional de Cinema foi seleccionado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas para a pré-nomeação de candidatos aos Óscares®, tornando-se o único festival português que faz parte da rede de festivais qualificados pela Academia.

The winner will be pre-nominated for the Academy Award for Best Documentary (Short Subject). Doclisboa – International Film Festival was selected by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences to prenominate candidates to the Oscars®, thus becoming the only Portuguese festival to take part in the network of Academy qualified festivals.

- **Prémio do Público**
Prémio RTP para Melhor Filme Português transversal a Competições, Riscos, Heart Beat e Da Terra à Lua
Audience Award
RTP Award for Best Portuguese Film comprising Competitions, New Visions, Heart Beat and From the Earth to the Moon
— 4000 Euros (inclui a compra dos direitos televisivos para Portugal / includes the acquisition of the television rights for Portugal)

COMPETIÇÃO PORTUGUESA / PORTUGUESE COMPETITION

- **Prémio Íngreme/Doclisboa para Melhor Filme da Competição Portuguesa**
Íngreme/Doclisboa Award for Best Portuguese Competition Film
— 6000 Euros (em serviços técnicos / in technical services) + 2000 Euros
- **Prémio Kino Sound Studio do Júri da Competição Portuguesa**
Kino Sound Studio Portuguese Competition Jury Award
— 4000 Euros (em serviços técnicos / in technical services)
- **Prémio Escolas**
Prémio ETIC para Melhor Filme da Competição Portuguesa
Schools Award
ETIC Award for Best Portuguese Competition Film
— 1500 Euros (em serviços técnicos / in technical services)

COMPETIÇÃO VERDES ANOS / GREEN YEARS COMPETITION

- **Grande Prémio La Guarimba**
Uma residência oferecida pelo festival Italiano La Guarimba, a ter lugar ao longo de 10 dias, no sul de Itália, na cidade de Cleto, em 2017, com vista ao desenvolvimento de uma curta-metragem.
La Guarimba Award
A 10-days residency offered by the Italian festival La Guarimba in the city of Cleto (south of Italy), in 2017, aiming at developing a short film.
- **Prémio Especial do Júri Verdes Anos**
Uma bolsa de participação no seminário Doc's Kingdom, a realizar em Setembro de 2017.
Special Green Years Jury Award
Participation grant for the Doc's Kingdom seminar of September 2017.

PATROCINADORES / SPONSORS

**Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa /
Faculty of Social Sciences and Humanities – Nova University of Lisbon**

O documentário assume hoje um papel fundamental no pensamento crítico sobre o mundo à nossa volta, nos seus aspectos políticos, sociais e culturais. Ao associar-se ao Doclisboa, com a instituição de um prémio, a FCSH pretende realçar esse eixo da criação contemporânea e, fundamentalmente: a) constituir-se como um incentivo à produção e visionamento de documentários, reconhecendo o facto de as suas áreas de investigação e ensino se interligarem estreitamente ao papel que o documentário tem, nos dias de hoje, enquanto instrumento de análise, fonte de informação e base para reflexão sobre a realidade contemporânea; b) corresponder ao envolvimento dos seus estudantes, que têm colaborado como voluntários ou elementos integrantes da equipa, como espectadores atentos e interessados ou ainda como realizadores, por várias vezes premiados neste e noutros contextos. Este prémio consolida, assim, uma relação de longa data da FCSH com um dos maiores festivais internacionais de documentário na actualidade.

Today, documentary film is essential when critically thinking on the world around us, and its political, social and cultural aspects. By associating itself with Doclisboa with the establishing of an award, FSSH intends to emphasise that axis of contemporary creation and, essentially: a) become an incentive to the production and viewing of documentaries, acknowledging the fact that its research and teaching areas tightly interconnect with the role documentary has nowadays as an instrument of analysis, a source of information, and a basis for reflecting on contemporary reality; b) match the involvement of its students, who have been collaborating as volunteers or members of the team, as attentive and curious spectators, or as directors, awarded here and elsewhere on several occasions. This award thus strengthens a long-standing relation between FSSH and one the biggest international documentary film festivals today.

Fundação José Saramago e Livraria Lello / José Saramago Foundation and Lello Library

José Saramago, único Prémio Nobel de literatura em língua portuguesa, foi um humanista que nunca abdicou do seu papel de intervenção no mundo, enquanto cidadão e criador, reconhecendo e defendendo para todas as artes um papel transformador. Nesse sentido, o cinema documental tem uma força de denúncia capaz de fazer ver as deficiências da sociedade e de apontar novos caminhos de convivência social. Com o objectivo de galardoar o melhor documentário exibido a concurso falado em português, galego ou crioulo de origem portuguesa, promovendo e premiando assim a utilização da língua portuguesa na cinematografia internacional, a Livraria Lello e a Fundação José Saramago assumem a instituição do Prémio José Saramago no Doclisboa.

José Saramago, the only Portuguese language recipient of the Nobel Prize in Literature, was a humanist who never relinquished his intervening role in the world as a citizen and a creator, acknowledging and advocating a transforming role for every art. In this sense, documentary film has the strength to expose and make society's shortfalls clear, and to point out new ways of social coexistence. With the purpose of awarding the best competing documentary spoken in Portuguese, Galician or Creole of Portuguese origin, thus promoting and awarding the use of Portuguese language in international films, Lello Library and the José Saramago Foundation establish the José Saramago Award at Doclisboa.

Íngreme

A Íngreme tem o prazer de ser parceira em mais uma edição do Doclisboa. Acreditamos neste grande e importante projecto, no incentivo que proporciona na divulgação e crescimento do documentário. Fazermos parte desse processo, ao apoiarmos com as nossas valências profissionais, torna-se sem dúvida uma parceria muito gratificante para nós. O desenvolvimento do documentário e a sua projecção estão a expandir fronteiras e conhecimento, sendo o Doclisboa um importante impulsionador desse crescimento a nível nacional e internacional. Este ano, juntamo-nos ao Doclisboa num prémio singular, que certamente irá promover um novo documentário futuro, que esperamos ser inspirador e incentivante para muitos outros trabalhos.

Íngreme has the pleasure of once again partnering with Doclisboa. We believe in this great and significant project, and in the way it encourages the promotion and growth of documentary films. To take part in such process, by providing support with our technical expertise, certainly makes it a highly rewarding partnership for us. The development of documentary and its presence are expanding borders and knowledge, and Doclisboa plays a significant part in enabling such growth both nationally and internationally. This year, we join Doclisboa in a unique award that will certainly foster a new future documentary, which we hope will be inspiring and motivating for many other works.

ETIC – Escola de Tecnologias, Inovação e Criação / ETIC – Technology, Innovation and Creation School

A ETIC orgulha-se de ser parceira de mais uma edição do maior festival internacional de documentário em Portugal. Uma oportunidade única para o seu colectivo de alunos que irá colaborar em várias actividades, ao longo do Festival, potenciando a sua aprendizagem e experiência profissional, integrando ainda o painel de jurados na eleição do Prémio Escolas – Prémio ETIC para Melhor Filme da Competição Portuguesa.

ETIC takes proud in once again partnering with the biggest international documentary film festival in Portugal. It is a unique chance for its students to collaborate in several activities throughout the Festival, thus enhancing their learning professional experience. They will also be part of the jury that will choose the Schols Award – ETIC Award for Best Portuguese Competition Film.

Kino Sound Studio

Na edição de 2016 do Doclisboa, inaugura-se uma parceria entre este e a Kino Sound Studio, tendo como primeiro ponto a atribuição do Prémio do Júri da Competição Portuguesa. Como estúdio de pós-produção especializado em cinema, a importância da atribuição deste prémio é uma mais valia, pois constitui um apoio a futuras obras cinematográficas. A Kino Sound Studio estará também presente no festival, apresentando os seus serviços e promovendo uma visita às suas instalações. Ao longo de vários anos, o Dolisboa tem-se revelado um festival que prima pela exibição e apoio à arte cinematográfica e, desta forma, a parceria com a Kino Sound Studio será uma contribuição para a continuidade desta missão.

The 2016 edition of Doclisboa launches the partnership between the Festival and Kino Sound Studio, starting with the Portuguese Competition Jury Award. As a post-production studio specialized in film, the significance of this award is that of added value, since it means support for future film works. Kino Sound Studio will also be present during the Festival, showcasing its services and promoting a visit to its facilities. Over the years, Doclisboa has proven to be a festival that stands out for its screenings and the support it gives to the art of film. In this way, the partnership with Kino Sound Studio will contribute to the continuity of such mission.

Sessões de Abertura e Encerramento / Opening and Closing Sessions

- **Oleg and the Rare Arts** / Oleg y las Raras Artes
- **Nos Interstícios da Realidade ou o Cinema de António de Macedo** /
In the Interstices of Reality or The Films of António de Macedo

2015

Espanha / Spain

70'

HD

Cor / Colour

Russo / Russian

ESTREIA PORTUGUESA

PORTUGUESE PREMIERE

Oleg and the Rare Arts

Oleg y las Raras Artes

Andrés Duque

ARGUMENTO / SCRIPT

Andrés Duque

FOTOGRAFIA /**CINEMATOGRAPHY**

Carmen Torres

SOM / SOUND

Boris Alekseev

MONTAGEM / EDITING

Félix Duque

MÚSICA / MUSIC

Oleg Karavaichuk

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Estudi Playtime, Intropia Media

CONTACTO / CONTACT

Intropia Media



Um velho de olhar enigmático deambula pelo Museu Hermitage (São Petersburgo) em silêncio e sem pressa. Aproxima-se da câmara e fecha os olhos. Parece comovido com a beleza da arte que o rodeia. Quer que nos reconciliemos com o mundo e consegue-o através das artes. As suas artes. Retrato do único pianista que tocava ainda no piano do Czar Nicolau II, transforma-se num delicioso encontro com a música, a escuta e a criação. Oleg é uma pessoa vibrante, plena de sensibilidade. Andrés sabe estar perante ele, filmando-o.

An old man with an enigmatic look walks through the Hermitage Museum (Saint Petersburg) in silence and with leisurely pace. He approaches the camera and closes his eyes. He seems moved by the beauty in the art around him. He wants us to reconcile with the world. And he gets it through the arts. His arts. Portrait of the only pianist who still played on Czar Nicholas II piano, it becomes a delightful encounter with music, listening and creation. Oleg is a vibrant person, full of sensibility. Andrés knows how to stand before him, filming him.

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

- 2015 First Symptoms [Primeros Sintomas]
- 2015 Nastasia's Hand [Las Manos de Nastasia]
- 2015 A Film Remembered [Una Película Recordada]
- 2014 Talk Soft Cinema #1
- 2012 Dress Rehearsal for Utopia [Ensayo Final para Utopía]
- 2012 La Débil: rite rite
- 2011 Color Runaway Dog [Color Perro que huye]
- 2008 Life between Worlds not in Fixed Reality
- 2008 All You Zombies
- 2008 It's not the Image it's the Object [No es la Imagen es el Objeto]
- 2008 Vu par Télévision
- 2008 Center of the Universe [El Centro del Universo]
- 2007 Bartleby's Constellation [La Constelación Bartleby]
- 2006 Landscapes in a Truck
- 2006 A Dog on the Table [Un Perro en la Mesa]
- 2005 Parallel 10 [Paralelo 10]
- 2004 Ivan Z [Iván Z]
- 2003 The Giant Clam
- 2003 Home
- 2001 Bathroom [Baño]
- 2001 Red Room [Salón Rojo]
- 2001 Electric Room [Salón Eléctrico]
- 2001 Miracle [Milagro]

2016
Portugal
100'
HD, Material de Arquivo /
HD, Archive Footage
Cor / Colour
Português /
Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Nos Interstícios da Realidade ou o Cinema de António de Macedo

In the Interstices of Reality or The Films of António de Macedo

João Monteiro



FOTOGRAFIA /
CINEMATOGRAPHY
André Dinis Carrilho,
João Gambino
SOM / SOUND
Levi Martins
MONTAGEM / EDITING
Rita Figueiredo,
Tomás Baltazar
MÚSICA / MUSIC
António Sousa Dias,
Quinteto Académico
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Blackmaria
CONTACTO / CONTACT
Blackmaria

FILMOGRAFIA /
FILMOGRAPHY

Primeira Obra / First Film

Foi o cineasta mais prolífico da geração do Novo Cinema Português, movimento que ajudou a fundar com o filme *Domingo à Tarde*. Filmou *A Promessa*, de Bernardo Santareno, como um *western spaghetti*. A Igreja católica tentou impedir a estreia do “blasfemo” *As Horas de Maria*. Experimentaria ainda a alegoria esotérica em *O Princípio da Sabedoria*, o sobrenatural em *Os Abismos da Meia-Noite* e a ficção-científica em *Os Emissários de Khalôm*. Desistiria de filmar nos anos 1990, após sucessivas recusas de subsídios estatais. Quem se lembra de António de Macedo?

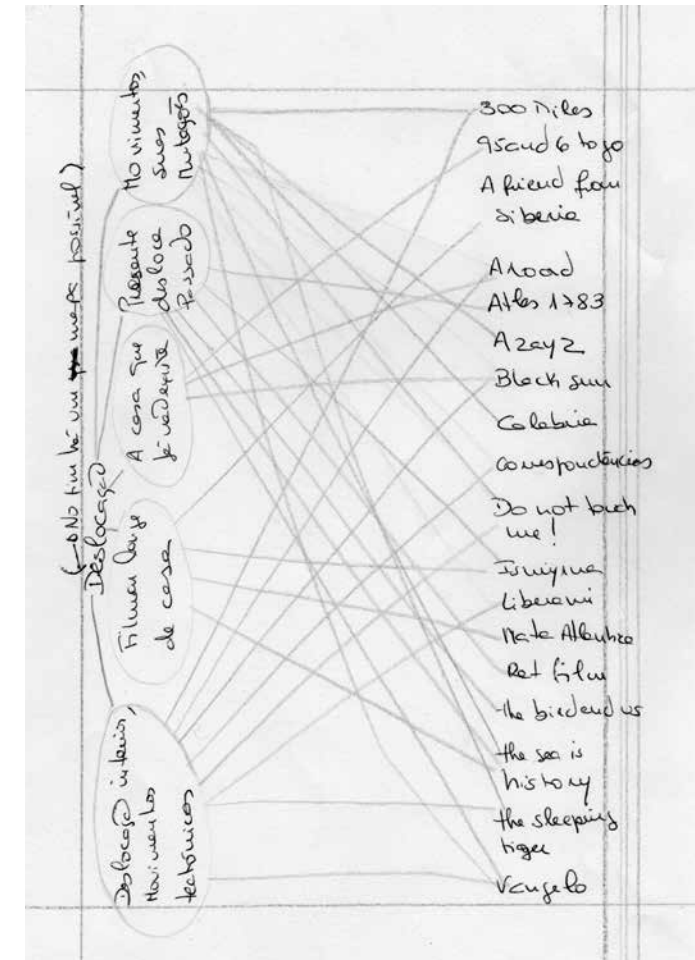
He was the most prolific director within the New Portuguese Cinema generation, a movement he helped establishing with the film *Sunday Afternoon*. He shot *The Promise*, by Bernardo Santareno, as a *western spaghetti*. The Catholic Church tried to prevent the premiere of the “blasphemous” *Maria's Hours*. He would also try the esoteric allegory in *The Principle of Wisdom*, the supernatural in *The Magic Springs of Gerenia* and science fiction in *The Emissaries from Khalôm*. He would quit filmmaking in the 1990s, after consecutively failing to get state subsidies. Who remembers António de Macedo?

ANTÓNIO DE MACEDO
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

2016	O Segredo das Pedras Vivas [The Secret of the Waking Stones]	1970	Totobola: Relatório e Contas
1996	Santo António de Todo o Mundo	1969	Almada-Negreiros: Vivo, Hoje
1993	Chá Forte com Limão [Black Tea with Lemon]	1969	Cine-Riso nº 1
1992	O Altar dos Holocaustos	1969	A Revelação
1989	A Maldição de Marialva [The Curse of Marialva]	1968	Albufeira
1988	Fernando Lanhas – Os 7 Rostos	1968	Fado, Lisboa 68
1987	Os Emissários de Khalôm [The Emissaries of Khalom]	1968	A Ginástica na Prevenção dos Acidentes
1985	Instituto Superior Técnico: 50 Anos de um Complexo Escolar Universitário de Engenharia	1967	7 Balas para Selma [Seven Bullets for Selma]
1985	Recriar o Espaço	1967	Alta Velocidade [High Gear]
1983	Os Abismos da Meia-Noite ou As Fontes Mágicas de Gerenia [The Magic Springs of Gerenia]	1967	Crónica do Esforço Perdido [Gymnastics at the Workplace]
1982	Para uma Vida Melhor, numa Cidade Melhor	1966	Afonso Lopes Vieira
1981-82	Quinzena Teatral – Fila 1	1966	Fernão Mendes Pinto
1981	O Futuro do Mondego	1965	Domingo à Tarde [Sunday Afternoon]
1981	A Magia das Bonecas	1964	1x2
1981	Rossio	1963	Nicotiana
1979-80	XX-XXI – Ciência e Técnica, Hoje e Amanhã	1963	Verão Coincidente
1979	Ano Internacional da Criança	1961	Ode Triunfal
1979	Donasvinte	1961	A Primeira Mensagem [The First Message]
1979	Encontros Imediatos do Nosso Grau	1957	A Bela e o Monstro
1979	O Príncipe com Orelhas de Burro [The Donkey-Eared Prince]		
1979	Recuperação de Deficientes [série / series]		
1978	A Bicha de Sete Cabeças		
1978	O Encontro		
1977	Cooperativa de Ópera		
1976	Os Encadernadores		
1976	As Horas de Maria [Maria's Hours]		
1976	O Outro Teatro ou As Coisas pertencem a quem as torna melhores		
1976	Os Tipógrafos		
1975	As Armas e o Povo [The Guns and the People]		
1975	Candidinha		
1975	Cooperativa Cesteira de Gonçalo		
1975	Fátima Story		
1975	Hotel das Arribas – Um Ano de Auto-Gestão		
1975	Lavos		
1975	Moçambique – Um Programa Comemorativo da Independência		
1975	Ocupação de Terras na Beira Baixa		
1975	A Penteadora		
1975	Peter Lilienthal Filma em Setúbal		
1975	O Rico, o Camelo e o Reino ou O Princípio da Sabedoria [The Principle of Wisdom]		
1975	Teatro Popular – Beira Baixa		
1975	Teatro Português		
1975	Unhais da Serra: Tomada de Consciência Política numa Aldeia Beirã		
1974	Arquitectura e Habitação		
1974	A Arte Culinária		
1974	A Profissão de Produtor de Cinema em Portugal		
1974	Vendedores Ambulantes no Rossio		
1973	Cenas de Caça no Baixo Alentejo		
1973	A Criança e a Justiça [The Child and Justice]		
1973	Marconi Via Satélite		
1973	Um Milhão de Vóltios		
1972	Inauguração da Doca Alfredo da Silva		
1972	O Leite		
1972	Lisboa, Jardim da Europa		
1972	A Promessa [The Vows]		
1971	Do Outro Lado do Rio – Almada		
1971	5 Temas para Refinaria & Quarteto		
1970	História Breve da Madeira Aglomerada		
1970	Nojo aos Cães [Repulsion to Dogs]		

Competição Internacional / International Competition

- **95 and 6 to go**
- **300 Miles**
- **Atlas 1783** / Atlante 1783
- **Azayz**
- **THE BIRD AND US**
- **Black Sun** / Sol Negro
- **Calabria**
- **Correspondências** / Correspondences
- **Do not touch Me!** / A Noi ci dicono
- **A Friend from Siberia** / Un Ami de Sibérie
- **Ismyrna** / Ismyrne
- **Libera Nos** / Liberami
- **Mata Atlântica**
- **Rat Film**
- **A Road** / Aru Michi
- **The Sea is History**
- **The Sleeping Tiger** / La Siesta del Tigre
- **Vangelo**



2016
EUA / USA
85'
DV
Cor / Colour
Inglês / English

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

95 and 6 to go

Kimi Takesue



FOTOGRAFIA /
CINEMATOGRAPHY
Kimi Takesue
SOM / SOUND
Tom Efinger
MONTAGEM / EDITING
Kimi Takesue
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Kimikat Productions, Isotope
Productions
CONTACTO / CONTACT
Kimi Takesue

FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2013 Looking for Adventure
2010 Where are you taking Me?
2005 E=NYC2
2004 Summer of the Serpent
2000 Rosewater

As memórias de um viúvo resistente entrelaçam-se no argumento de ficção que a neta escreve, pondo a nu a tênue diferença entre vida e arte, ruminação e imaginação. O filme capta a cadência da vida quotidiana do avô Tom, filho de imigrantes japoneses no Havai, nos anos 1910. À medida que a neta o interroga sobre o amor e a perda, um projecto de filme estagnado torna-se numa indagação conjunta acerca da mortalidade e de como se constrói uma narrativa pessoal com memórias de quase um século. Rodado ao longo de seis anos, em Honolulu, trata-se de uma meditação sobre a ausência e a família.

A hardy widower's memories become intertwined in the fictional screenplay his granddaughter is writing, revealing the fine line between life and art, rumination and imagination. The film captures the cadence of daily life for Grandpa Tom, who was born to Japanese immigrants to Hawaii in the 1910s. As his granddaughter queries his history of love and loss, a stalled film project becomes a collaborative inquiry into mortality and how one constructs a personal narrative with memories that span almost a century. Shot over six years in Honolulu, this is an intimate meditation on absence and family.

2016
Síria, Líbano / Syria,
Lebanon
95'
HD
Cor / Colour
Árabe / Arabic

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

PRIMEIRA OBRA
FIRST FEATURE FILM

300 Miles

Orwa Al Mokdad



ARGUMENTO / SCRIPT
Orwa Al Mokdad
FOTOGRAFIA /
CINEMATOGRAPHY
Orwa Al Mokdad,
Firas Al Mokdad,
Nour Al Mokdad
SOM / SOUND
B. W
MONTAGEM / EDITING
Raya Yamisha
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Film 4 Art
CONTACTO / CONTACT
Afraa Batous

FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2016 Ladders to Heaven
2014 Under the Tank
2013 Under the Aleppo Sky
2013 Street Music
2013 Being Good so far 1

Entre o sul e o norte da Síria, o realizador procura, com a sua câmara e com a câmara da sua jovem sobrinha Nour, compreender a distância que tem crescido na Síria, desde o início da revolução, em 2011, e cuja principal causa é a criação de Israel, em 1948. Separam-no dela e da família 480 km. Ele procura responder às suas questões e às da sobrinha sobre o que se passa na Síria junto de Adnan, estudante de filosofia e activista pela paz, e Abo Yarrov, um comandante do Exército Livre da Síria.

Between the South and the North of Syria the director tries through his camera and his young niece Nour's camera to shed light on the distance that has been grown in Syria since the beginning of the revolution in 2011, and whose main root was the creation of Israel, in 1948. He is separated from his niece and family by 300 miles. He tries to answer his and his niece's questions about what is going on in Syria with Adnan, philosophy student and peaceful activist, and Abo Yarrov, commander at the Free Syrian Army.

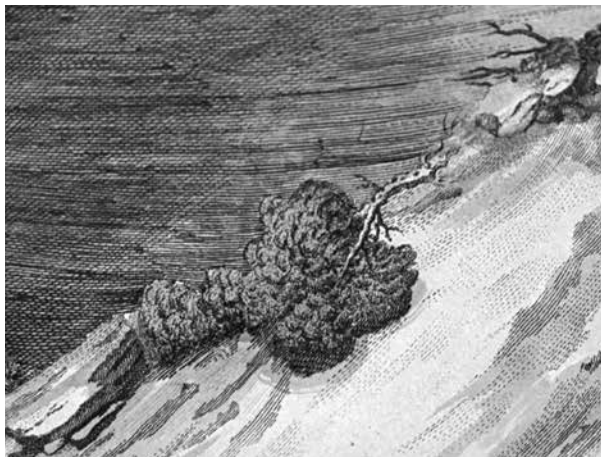
2016
Itália / Italy
25'
16mm, HD
Cor, PB / Colour, BW
Italiano / Italian

NOVA VERSÃO
- ESTREIA MUNDIAL
NEW VERSION
- WORLD PREMIERE

Atlas 1783

Atlante 1783

Maria Giovanna Cicciari



ARGUMENTO / SCRIPT

Maria Giovanna Cicciari

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGRAFY

Emanuele Spagnolo

SOM / SOUND

Mario Amelio

MONTAGEM / EDITING

Maria Giovanna Cicciari

MÚSICA / MUSIC

Davide Tidoni

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Zivago Media

CONTACTO / CONTACT

Zivago Media

FILMOGRAFIA /

FILMOGRAPHY

2014 Hyperion
2012 In Nessun Luogo resta
2011 Dora Gaia
2009 La Natura delle Cose

No final do séc. XVIII, um forte terramoto atingiu uma parte substancial da Calábria, no sul de Itália. A memória deste acontecimento é feita de sinais concretos, como as cicatrizes brancas nos topos da montanha e as ruínas de uma vila que ganhou nova vida ao longo dos séculos, mas também de imagens históricas e presenças invisíveis que regressam, se entrelaçam e manifestam de formas diferentes.

At the end of the 18th century, a massive earthquake hit a large part of Calabria, in Southern Italy. The memory of this event is made of concrete signs like the white scars on the mountain ridges and the ruins of a town that over the centuries has gained a new life, but also historical images and invisible presences that come back, intertwine and manifest themselves in different ways.

2015
Marrocos, França /
Morocco, France
12'
Super 8mm
Cor / Colour
Sem diálogos /
No dialogue

ESTREIA EUROPEIA
EUROPEAN PREMIERE

Azayz

Ilias El Faris



ARGUMENTO / SCRIPT

Ilias El Faris

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGRAFY

Robin Fresson, Ilias El Faris

SOM / SOUND

Ilias El Faris, Anis El Faris

MONTAGEM / EDITING

Mathias Bouffier

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Norte Productions

CONTACTO / CONTACT

Norte Productions

FILMOGRAFIA /

FILMOGRAPHY

Primeira Obra / First Film

Abdalá, de seis anos, caminha ao longo da costa e encontra estranhos homens do mar.

Six-year-old Abdullah walks along the shoreline and meets strange seamen.

2016

França / France

20'

Video / Video

Cor, PB / Colour, BW

Inglês / English

ESTREIA MUNDIAL

WORLD PREMIERE

THE BIRD AND US

Félix Rehm



ARGUMENTO / SCRIPT

Félix Rehm

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

Material de Arquivo /

Archive Footage

SOM / SOUND

Romain Ozanne

MONTAGEM / EDITING

Félix Rehm

MÚSICA / MUSIC

Géry Petit, Axel Nouveau

PRODUÇÃO / PRODUCTION

La Fémis

CONTACTO / CONTACT

La Fémis

FILMOGRAFIA /

FILMOGRAPHY

2016 The Sleeping Muse
[La Muse Endormie]

2014 Autoritratto

Em 1926, uma escultura de Brancusi é bloqueada na fronteira dos Estados Unidos. Não figurativa, esta obra de arte é classificada como um produto fabricado e o seu dono tem de pagar um imposto. O artista apela da decisão. O juiz Byron Waite, antigo membro da Autoridade Aduaneira, é escolhido para julgar o caso.

In 1926, a Brancusi sculpture is stopped at the American border. Non-figurative, this artwork is classified as a manufactured article and its owner forced to pay a duty. The artist appealed the decision. Judge Byron Waite, a former member of the Customs Board, is chosen to process the trial.

2016

Colômbia,

França, EUA /

Colombia,

France, USA

43'

2K

Cor / Colour

Espanhol / Spanish

ESTREIA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL PREMIERE

Black Sun Sol Negro

Laura Huertas Millán



ARGUMENTO / SCRIPT

Laura Huertas Millán

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

Jordane Chouzenoux,

Laura Huertas Millán

SOM / SOUND

Juan Felipe Rayo

MONTAGEM / EDITING

Isabelle Manquillet,

Hernán Barón,

Laura Huertas Millán

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Evidencia Films,

Les Films du Worso

CONTACTO / CONTACT

Les Films du Worso

FILMOGRAFIA SELECCIONADA /

SELECTED FILMOGRAPHY

2012 Aequador
2011 Journey to a Land
Otherwise Known
2009 Sin dejar Huella
2008 China Daily
2005 La Historia

Antonia é uma cantora de uma beleza incomum, exuberante e sombria. A recuperar de uma tentativa de suicídio numa instituição de reabilitação, todos os seus laços familiares se rompem de forma irremediável. Mas a irmã continua profundamente afectada pelo sucedido. Um filme que entrelaça ficção, auto-etnografia e música, traçando o retrato de uma artista que regressa do mundo dos mortos.

Antonia is a lyrical singer whose beauty is uncommon, lush and somber. Recovering from a suicide attempt in a rehabilitation institution, all her family ties are irreparably broken. But her sister remains deeply affected by what happened. A film intertwining fiction, auto-ethnography and music, drawing the portrait of an artist coming back from the underworld.

2016

Suiça / Switzerland

117'

2K

Cor, PB / Colour, BW

Francês, Sérvio,
Português, Italiano,
Romani / French,
Serbian, Portuguese,
Italian, RomaniESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

Calabria

Pierre-François Sauter

ARGUMENTO / SCRIPT

Pierre-François Sauter,
Nadejda Magnenat

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Joakim Chardonnens,
Pierre-François Sauter

SOM / SOUND

Patrick Becker, Masaki Hatsui

MONTAGEM / EDITING

Anja Bombelli

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Le Laboratoire Central, Mira Film

CONTACTO / CONTACT

Le Laboratoire Central



FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

2009 Facing the Judge
[Face au Juge]

Calabria é um *road movie* num carro funerário. Após a morte de um emigrante calabrês à procura de trabalho na Suíça, dois cangalheiros, Jovan e José, eles próprios emigrantes, viajam do norte para o sul de Itália para repatriar o defunto e conduzi-lo à sua aldeia natal. Jovan, um cigano que foi cantor em Belgrado, acredita na vida depois da morte, ao passo que José, um português apaixonado pela cultura, só acredita no que vê. Juntos, enfrentam as surpresas e contingências da viagem, que é, simultaneamente, uma homenagem ao morto e uma celebração da vida.

Calabria is a road movie in a hearse. After the death of a Calabrian emigrant who came to Switzerland to find work, two undertakers, Jovan and José, emigrants themselves, travel from the north to the south of Italy to repatriate the deceased to his home village. Jovan, a gypsy who was a singer in Belgrade, believes in life after death, while José, a Portuguese man with a passion for culture, believes only what he sees. Together, all of them face the trip's surprises and contingencies. Their voyage at once pays tribute to the dead person and celebrates life.

2016

Portugal

145'

HD

Cor / Colour

Português, Espanhol,
Francês, Inglês, Italiano,
Grego, Russo / Portuguese,
Spanish, French, English,
Italian, Greek, RussianESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Correspondências Correspondences

Rita Azevedo Gomes

ARGUMENTO / SCRIPT

Rita Azevedo Gomes

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Acácio de Almeida,
Jorge Quintela

SOM / SOUND

François Guillaume,
Olivier Blanc

MONTAGEM / EDITING

Patrícia Saramago,
Rita Azevedo Gomes

MÚSICA / MUSIC

Alexander Zekke

PRODUÇÃO / PRODUCTION

C.R.I.M. Produções

CONTACTO / CONTACT

C.R.I.M. Produções



FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2011 A Vingança de Uma Mulher
[A Woman's Revenge]
2009 A Coleção Invisível
[The Invisible Collection]
2003 Altar
2001 Frágil como o Mundo
[Fragile as the World]
1990 O Som da Terra a tremer
[The Sound of the Earth
shaking]

O filme inspirou-se nas cartas trocadas entre dois poetas portugueses de nomeada, Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena, durante o exílio do segundo no Brasil e EUA (1957-78). A correspondência entre os dois poetas testemunha a sua demanda de liberdade durante um período em que o regime fascista português esteve sob pressão crescente. Mas as suas cartas também permitem perspetivar a profunda afinidade entre dois seres humanos. Através da poesia e das cartas de ambos, o filme constrói um diálogo entre a saudade e a pertença, o “desejo de preencher anos de distância com horas de conversa”.

The film was inspired by the letters exchanged between two leading Portuguese poets, Sophia de Mello Breyner Andresen and Jorge de Sena, during the exile of the latter to Brazil and the USA (1957-78). The correspondence between the two poets is testimony to their quest for freedom during a period when Portugal's fascist regime was under increasing pressure. But their letters also offer an insight into the profound affinity between two human beings. Through their poetry and their letters, the film builds a dialogue between longing and belonging, the “desire to fill years of distance with hours of conversation”.

2016
Itália / Italy
65'
HD
Cor / Colour
Siciliano / Sicilian

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Do not touch Me!

A Noi ci dicono

Ludovica Tortora de Falco



ARGUMENTO / SCRIPT

Ludovica Tortora de Falco

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGRAFY

Giovanni d'Angelo,
Ludovica Tortora de Falco

SOM / SOUND

Salvatore Cici, Pietro la Rocca,
Gabriele Sammartano

MONTAGEM / EDITING

Luca Mandrile

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Arapán Cinema Documentario

CONTACTO / CONTACT

Ludovica Tortora de Falco

FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2013 Antiracket
2013 Emozioni a zig zag
2008 Esquisse
2008 The Island Inside,
a Journey through
Vincenzo Consolo's Sicily
[L'Isola in Me: in Viaggio
con Vincenzo Consolo]
2007 Casal del Marmo in Libertà

Fabrizio, Dante e Roberto têm 13 e 14 anos. Vivem na Zona Espansione Nord, subúrbio de Palermo. As leis tácitas do gueto geram solidão, desorientação e privação. A amizade torna-se na sua força delicada e no seu porto de abrigo natural. Aos pares ou em pequenos grupos, constroem os seus mundos privados, ora exibidos, ora escondidos, mas sempre alimentados pelas suas emoções e pelos seus corpos – corpos esses que são o ponto de partida, o ponto de chegada, o seu único ponto de referência. Então, acaba o secundário e têm de inventar, totalmente sozinhos, um futuro possível.

Fabrizio, Dante and Roberto are 13, 14 years old. They live in Zona Espansione Nord, a suburb of Palermo. The unwritten laws of the ghetto produce solitude, disorientation and privation. Their friendship becomes their gentle strength and their natural safe haven. In couples, or small groups, they build up their own private worlds, sometimes shown, sometimes hidden, always fed by their emotions and their bodies. Their bodies as a starting point, a return point, their sole point of reference. Then high school is over, and they have to invent a possible future all by themselves.

2016
França / France
82'
HD
Cor / Colour
Russo / Russian

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

A Friend from Siberia

Un Ami de Sibérie

Yuki Kawamura



ARGUMENTO / SCRIPT

Yuki Kawamura

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGRAFY

Yuki Kawamura

SOM / SOUND

Olivier Dandré

MONTAGEM / EDITING

Junko Watanabe

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Film-in-evolution

CONTACTO / CONTACT

Yuki Kawamura

FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2013 Mirror of the Bride
2012 Four Months after
[Quatre Mois après]
2010 Chinese Vegetables
[Les Légumes Chinois]
2009 Grandmother
2008 Senko

Após o seu encontro com um cineasta russo cego, durante o Festival de Cinema de São Petersburgo de 2012, Yuki, um jovem realizador japonês, pega na câmara e dirige-se à cidade siberiana onde o seu novo amigo vive, no coração da Rússia. Segue-se um confronto com um mundo em que a deficiência não tem efeito qualquer na violência, rejeição política ou corrupção.

After his encounter with a blind Russian filmmaker during the 2012 Saint Petersburg Film Festival, Yuki, a young Japanese director, takes his camera with him and heads to the Siberian city where his new acquaintance lives, in the heartland of Russia. What follows is a confrontation with a world in which handicap does not make a dent on violence, political denial, or corruption.

2016

Líbano, França,
Emirados Árabes Unidos /
Lebanon, France,
United Arab Emirates

50'

HD

Cor, PB / Colour, BW
Francês / French

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

Ismyrna

Ismyrne

Joana Hadjithomas,
Khalil Joreige

**ARGUMENTO / SCRIPT**

Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

FOTOGRAFIA /**CINEMATOGRAFY**

Khalil Joreige, Zilan Karakurt

SOM / SOUND

Lama Sawaya

MONTAGEM / EDITING

Tina Baz Legal

MÚSICA / MUSIC

Charbel Haber, Marc Codsí

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Abbout Productions, Sharjah Art

Foundation, Jeu de Paume

CONTACTO / CONTACT

Abbout Productions

FILMOGRAFIA SELECIONADA /
SELECTED FILMOGRAPHY

2012 The Lebanese Rocket
Society
2008 I want to see [Je veux voir]
2005 A Perfect Day
2003 Ashes [Ramad]
1999 Around the Pink House
[Autour de la Maison Rose]

Joana e a artista e poeta Etel Adnan conheceram-se há 15 anos. Rapidamente ficaram próximas, partilhando uma cidade onde nunca estiveram: Esmirna, na Turquia. A família paterna grega de Joana foi forçada a exilar-se de Esmirna pelos exércitos turcos com o fim do Império Otomano. A mãe grega de Etel nasceu em Esmirna, era casada com um oficial sírio do exército otomano e exilou-se no Líbano após a queda do império. As histórias de Etel e Joana servem de fundo para as mudanças da região após a queda do Império Otomano, com a evolução das fronteiras a questionar a noção de identidade e pertença.

Joana and the artist and poet, Etel Adnan, met 15 years ago. They quickly became close, sharing a city where they had never been: Smyrna, today called Izmir, in Turkey. Joana's paternal Greek family was forced into exile from Smyrna by the Turkish armies after the end of the Ottoman Empire. Etel's Greek mother, was also born in Smyrna and was married to a Syrian officer of the Ottoman Army and exiled in Lebanon after the fall of the empire. Their stories serve as a background to the region's changes after the fall of the Ottoman Empire, the evolution of the borders questioning the notion of identity and belonging.

2016

Itália, França /
Italy, France

89'

2K

Cor / Colour
Italiano / Italian

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

Libera Nos

Liberami

Federica Di Giacomo

**ARGUMENTO / SCRIPT**

Federica Di Giacomo,

Andrea Sanguigni

FOTOGRAFIA /**CINEMATOGRAFY**

Greta de Lazzaris,

Carlo Sisalli

SOM / SOUND

Mariano Blanco,

Mirko Cangiamila,

Danilo Romancino

MONTAGEM / EDITING

Aline Hervé, Edoardo Morabito

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Mir Cinematografica, Opéra Films

CONTACTO / CONTACT

True Colours

FILMOGRAFIA /
FILMOGRAPHY

2009 Housing
2006 The Grotesque Side of Life
[Il Lato Grottesco della Vita]
2003 The Perfect Suicide
[Suicidio Perfetto]
2001 Close up
2000 Los Colores de la Trance

Todos os anos, um número crescente de pessoas, em todo o mundo, apelidam o seu mal-estar de “possessão”. A Igreja responde a esta emergência espiritual nomeando um número cada vez maior de padres exorcistas e organizando cursos de formação. Na Sicília, um padre realiza exorcismos quase diariamente. *Libera Nos* é um retrato possível da vida contemporânea. Um filme não sobre religião, mas sobre como esta pode ser vivida.

Each year a growing number of people worldwide call their sense of unease “possession.” The Church answers this spiritual emergency nominating an increasing number of exorcist priests and organizing training courses. In Sicily, a priest performs exorcisms almost daily. *Libera Nos* is a possible portrait of contemporary life. A film not about religion, but about how religion can be experienced.

2016
Brasil, França /
Brazil, France
35'
HD
Cor / Colour
Português, Francês /
Portuguese, French

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

Mata Atlântica

Nicolas Klotz, Elisabeth Perceval

ARGUMENTO / SCRIPT

Elisabeth Perceval

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

André S. Brandão, Nicolas Klotz

SOM / SOUND

Aloísio Correia de Araújo,

Mikaël Barre

MONTAGEM / EDITING

Nicolas Klotz, Elisabeth Perceval

MÚSICA / MUSIC

Ulysse Klotz

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Mata Atlântica, Stempel

CONTACTO / CONTACT

Nicolas Klotz



FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2011 Low Life
2007 Heartbeat Detector
[La Question Humaine]
2004 The Wound [La Blessure]
2000 Pariah [Paria]
1993 The Sacred Night
[La Nuit Sacrée]

Há muito tempo, a floresta Mata Atlântica estendia-se da Argentina ao Paraguai. Hoje, praticamente desapareceu. Em pleno centro de São Paulo, o Parque Trianon é habitado pelos espíritos dessa imensa floresta. Uma mulher jovem desaparece no parque; um dos funcionários é detido pela polícia; em breve, outras mulheres jovens desaparecem também.

A long time ago, the Mata Atlântica forest stretched from Argentina to Paraguay. Today it is nearly gone. In the heart of Sao Paulo, the spirits of that vast forest inhabit Parque Trianon. A young woman disappears in the park; the police arrests one park employee; soon, other young women also disappear.

2016
EUA / USA
84'
HD
Cor / Colour
Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

PRIMEIRA OBRA
FIRST FEATURE FILM

Rat Film

Theo Anthony

ARGUMENTO / SCRIPT

Theo Anthony

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

Theo Anthony

DESENHO DE SOM /

SOUND DESIGN

Matt Davies

MONTAGEM / EDITING

Theo Anthony

MÚSICA / MUSIC

Dan Deacon, Ed Schrader

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Memory

CONTACTO / CONTACT

Memory



FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

2015 Peace in the Absence of War
2014 Chop My Money
2014 Coffin Maker
2012 Noah's Balloons

Através de muros, vedações e vielas, as ratazanas não apenas expõem as nossas fronteiras de separação, mas também fazem casa nelas. *Rat Film* serve-se das ratazanas, bem como das pessoas que as adoram, vivem com elas e as matam, para explorar a história de Baltimore.

Across walls, fences and alleys, rats not only expose our boundaries of separation, but also make homes in them. *Rat Film* uses the rats, as well as the humans that love them, live with them, and kill them, to explore the history of Baltimore.

2015
Japão / Japan
85'
HD
Cor / Colour
Japonês / Japanese
ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE
PRIMEIRA OBRA
FIRST FEATURE FILM

A Road Aru Michi

Daichi Sugimoto



ARGUMENTO / SCRIPT

Daichi Sugimoto

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Daichi Sugimoto

SOM / SOUND

Daichi Sugimoto

MONTAGEM / EDITING

Daichi Sugimoto

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Pia Film Festival

CONTACTO / CONTACT

Pia Film Festival

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

Primeira Obra / First Film

O jovem protagonista entrou para uma escola artística. Procura a mesma excitação que sentia quando, em criança, apanhava lagartos e os filmava. Fazer um filme, andar de mota, beber, procurar uma ideia – a excitação da descoberta, ou a vida que começa.

The young protagonist has entered an art school. He looks for the same excitement he felt when, as a child, he caught lizards and filmed them. To make a film, to ride a bike, to drink, to look for an idea – the excitement of discovery, or life in its beginning.

2016
Reino Unido /
United Kingdom
30'
HD
Cor / Colour
Inglês / English

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

The Sea is History

Louis Henderson



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Louis Henderson

SOM / SOUND

Louis Henderson

MONTAGEM / EDITING

Louis Henderson

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Spectre Productions

CONTACTO / CONTACT

Louis Henderson

FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2015 Black Code/Code Noir
2014 All that is Solid
2013 Lettres du Voyant
2012 Logical Revolts
2010 A Walk with Nigel

Adaptação livre do poema de Derek Walcott rodada na República Dominicana e no Haiti, o filme é uma crítica materialista e animista da monumentalização da história colonial europeia, optando por interpretar o passado como algo intimamente emaranhado com o presente, como algo vivo e em mutação, composto pelo que está vivo e pelo que está morto. O filme passa-se em Santo Domingo, a primeira capital do Novo Mundo, e no Lago Enriquillo, um lago hiper-salgado, outrora parte do Mar das Caraíbas, que está a inundar a fronteira com o Haiti, devido à subida drástica da temperatura dos oceanos.

Made in the Dominican Republic and Haiti, a free adaptation of the poem by Derek Walcott, the film is a materialist and animist critique of the monumentalisation of European colonial history, reading the past instead as something intimately entangled within the present – as a living and mutational thing made up of the living and the dead. Made in Santo Domingo, the first capital of the New World, and on Lago Enriquillo, a hyper-salinated lake, once part of the Caribbean Sea, that is flooding the border with Haiti due to the drastic rise in sea temperatures.

2016
Argentina
64'
HD
Cor / Colour
Espanhol / Spanish

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

The Sleeping Tiger

La Siesta del Tigre

Maximiliano Schonfeld



ARGUMENTO / SCRIPT

Maximiliano Schonfeld,
Anita Remón

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

Maximiliano Schonfeld

SOM / SOUND

Sofia Straface

MONTAGEM / EDITING

Anita Remón

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Mitai Films

CONTACTO / CONTACT

Mitai Films

FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2016 The Black Frost
[La Helada Negra]
2013 Auster
2012 Germania
2010 Invernario
2010 Entreluces

Ao longo de cursos de água distantes e desolados, cinco homens começam à procura do fóssil do maior felino que alguma vez viveu nestas terras: o tigre de dentes de sabre. Num último fôlego, estes paleontólogos amadores embarcam numa viagem, perdidos no tempo à deriva e agarrando-se à esperança de se salvarem vendendo os ossos do tigre.

Along distant and desolate streams, five men start looking for the fossil of the largest feline that has ever inhabited these lands: the saber-toothed tiger. With their last breath, these amateur paleontologists embark on their journey, drifting lost in time and holding onto the hope of saving themselves through the sale of the bones of the tiger.

2016
Itália, Suíça,
Bélgica, França /
Italy, Switzerland,
Belgium, France
85'
HD
Cor / Colour
Italiano / Italian

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

Vangelo

Pippo Delbono



ARGUMENTO / SCRIPT

Pippo Delbono

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

Fabrice Aragno, Pippo Delbono

SOM / SOUND

Maurizio Grassi

MONTAGEM / EDITING

Fabrice Aragno

MÚSICA / MUSIC

Enzo Avitabile, Piero Corso,

Antoine Bataille, Ilaria Fantin

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Stemal Entertainment, Rai Cinema,

Ventura Film, Les Films du Fleuve,

ARTE France - La Lucarne

CONTACTO / CONTACT

Doc & Film International

FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2013 Blood [Sangue]
2011 Amore Carne
2009 Blue Sofa
2006 Grido
2003 War [Guerra]

Pippo, encenador, viaja para um centro onde refugiados procuram asilo e partilha as vidas quotidianas dos que se encontram suspensos entre memórias dolorosas e um futuro incerto. Lentamente, os refugiados abrem-se ao realizador, contando-lhe as suas histórias. Uns aparecem no filme, outros permanecem ocultos. No fim, a ideia de encenar o Evangelho toma forma através da vida destas pessoas, protagonistas evidentes de uma nova era.

Pippo, a theatre director, travels to a centre where refugees seek asylum, and shares the everyday lives of those who are suspended between painful memories and an uncertain future. Slowly, the refugees open up to the director, telling him their stories. Some of these feature in the film, others remain secret. And in the end, the idea of staging the Gospel takes shape through the lives of these people, the inevitable protagonists of a new age.

Competição Portuguesa / Portuguese Competition

- **Ama-San**
- **Brother**
- **A Cidade onde envelheço** / Where I grow old
- **Cruzeiro Seixas - As Cartas do Rei Artur** /
Cruzeiro Seixas - The Letters of King Artur
- **Downhill**
- **O Espectador Espantado** / The Amazed Spectator
- **Ida Gil** / Away Gil
- **Layla e Lancelot** / Layla meets Lancelot
- **Maria sem Pecado** / Sinless Mary
- **New Stories from the South**
- **A Praia** / The Beach
- **Terceiro Andar** / Third Floor



2016
Portugal,
Suíça,
Japão /
Portugal,
Switzerland,
Japan
113'
HD
Cor / Colour
Japonês / Japanese

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Ama-San

Cláudia Varejão



ARGUMENTO / SCRIPT

Cláudia Varejão

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Cláudia Varejão

SOM / SOUND

Takashi Sugimoto

MONTAGEM / EDITING

João Braz, Cláudia Varejão

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Terratreme Filmes, Mira Films,

Flying Pillow Films

CONTACTO / CONTACT

Terratreme Filmes

FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

- 2016 No Escuro do Cinema
descalço os Meus Sapatos
[In the Darkness of the
Movie Theater I take off
My Shoes]
- 2015 Semear o Tempo
[Sowing Time]
- 2012 Luz da Manhã
[Morning Light]
- 2008 Um Dia Frio [Cold Day]
- 2005 Falta-me [Wanting]

Um mergulho, a luz do sol do meio-dia atravessa a água a pique. O ar que está nos pulmões terá que chegar até que se consiga arrancar o abalone das rochas do fundo do Oceano Pacifico. Sem o auxílio de botija de ar ou outra ferramenta que potencie a capacidade de permanecer debaixo de água, todo o corpo é convocado a atingir o seu limite. Em Wagu, uma pequena vila piscatória da Península de Ise, Matsumi, Mayumi e Masumi mergulham diariamente sem saber o que irão encontrar. Os seus corpos delicados em terra dão lugar a caçadoras no mar. Estes mergulhos são dados no Japão há mais de 2000 anos pelas Ama-San.

A dive, the midday sunlight filtering down through the water. The air in her lungs has to last until she can dislodge the abalone from the rocks at the bottom of the Pacific Ocean. Without the help of a diving cylinder or any other apparatus to enhance her ability to stay underwater, her whole body is pushed to the limit. At Wagu, a small fishing village on the Ise Peninsula, Matsumi, Mayumi and Masumi dive daily not knowing what they'll find. Their delicate bodies on land give way to huntresses at sea. Dives like these have been carried out in Japan for over 2000 years by the Ama-San.

2016
Portugal, França /
Portugal, France
17'
HD
Cor / Colour
Francês / French

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Brother

André Marques



FOTOGRAFIA /

CINEMATOGRAPHY

André Marques

SOM / SOUND

Amadeu Pena da Silva

MONTAGEM / EDITING

André Marques, Adelina Bichis

MÚSICA / MUSIC

Gareth Dickson

PRODUÇÃO / PRODUCTION

André Marques,

Dominique Welinski

CONTACTO / CONTACT

André Marques

FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

- 2015 Yulya
- 2014 O Avô [Grandpa]
- 2013 Luminita
- 2007 João e o Cão
[John and the Dog]
- 2006 Going Blind

Documentário elusivo que reflecte sobre a relação entre tempo e lugar e a percepção de identidade, memória e pertença. Um filme sobre velocidade pessoal.

An elusive documentary that reflects upon the relation between time and place, and the perception of identity, memory and belongingness. A film about personal velocity.

2016
Brasil, Portugal /
Brazil, Portugal
98'
2K
Cor / Colour
Português / Portuguese

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

A Cidade onde envelheço

Where I grow old

Marília Rocha

ARGUMENTO / SCRIPT

João Dumans, Marília Rocha,
Thais Fujinaga

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Ivo Lopes Araújo

SOM / SOUND

Gustavo Fioravante

MONTAGEM / EDITING

Francisco Moreira

MÚSICA / MUSIC

Ass, Dead Combo, Jovens do Prenda,
Jonnata Doll e os Garotos Solventes,
Kanté Manfila, Jards Macalé

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Anavilhana, Terratre Films

CONTACTO / CONTACT

Terratre Films



FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2009 A Falta que me faz
[Like Water through Stone]
2008 Acácio
2007 Descaminhos [Dead End]
2005 Aboio [Cattle Callers]
2001 Duralex Sedlex

Francisca é uma jovem portuguesa que mora há um ano no Brasil. Ela recebe Teresa, uma antiga conhecida com quem já tinha perdido o contacto. Enquanto Teresa vive momentos de descoberta e encantamento com o novo país onde deseja instalar-se, Francisca deseja voltar a Lisboa. O filme acompanha as aventuras de cada uma pela cidade e a profunda amizade que nasce entre elas, obrigando-as a lidar com desejos simultâneos e opostos: a vontade de partir para um país desconhecido e a saudade irremediável de casa.

Francisca, a young Portuguese woman living in Brazil for a year, welcomes Teresa, an old acquaintance she'd lost contact with, into her home. While Teresa is discovering the place where she means to settle, Francisca craves for her life back in Lisbon. The film follows each woman's adventures in the city and the deep friendship that grows between them, forcing them to deal with conflicting desires: a will to leave for an unknown country and a relentless longing for home.

2016
85'
HD
Cor, PB /
Colour, BW
Português /
Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

PRIMEIRA OBRA
FIRST FEATURE FILM

Cruzeiro Seixas

- As Cartas do Rei Artur

Cruzeiro Seixas

- The Letters of King Artur

Cláudia Rita Oliveira

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Cláudia Rita Oliveira

SOM / SOUND

Isabel Dias Martins

MONTAGEM / EDITING

Cláudia Rita Oliveira

MÚSICA / MUSIC

Ricardo Freitas, Mighty Sands,
Sara Vicente

PRODUÇÃO / PRODUCTION

JumpCut

CONTACTO / CONTACT

JumpCut



FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

2008 Candidiase
2007 Kitty & Júlio
2003 Take my Head

Cruzeiro Seixas existe num labirinto onde todos os caminhos levam a Mário Cesariny. Subjugado por esta obsessiva relação, Cruzeiro Seixas não viveu, mas deixou documentos desse não viver: 95 anos de pintura e poesia à espera de um reconhecimento maior ao lado de outros autores surrealistas.

Cruzeiro Seixas lives in a labyrinth where all paths lead to Mário Cesariny. Subjugated by this obsessive relationship, Cruzeiro Seixas did not live, yet left documents of such non living: 95 years of painting and poetry waiting for greater recognition next to other surrealist authors.

2016
Portugal
17'
Mini DV
Cor / Colour
Sem diálogos /
No dialogue

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Downhill

Miguel Faro



ARGUMENTO / SCRIPT

Miguel Faro

FOTOGRAFIA / CINEMATOGGRAPHY

Miguel Faro

SOM / SOUND

Miguel Faro

MONTAGEM / EDITING

Miguel Faro

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Miguel Faro

CONTACTO / CONTACT

Miguel Faro

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

2014 Djzebenzas
2014 Going
2013 Henry

Viagem ao outro lado do espelho, em Lisboa – o skate e a sua cultura trazem uma tecnologia da visão em que o movimento, o corpo, o ponto de vista e o espaço se coordenam de modo específico. Conceitos como resistência, estilo, corpo, autenticidade, prazer físico e imagem misturam-se, sobrepõem-se e entrelaçam-se. A cidade desenha-se no prazer dos corpos que a percorrem. No fim, num plano contínuo de cerca de 10 minutos, 3 *skaters* percorrem Lisboa.

Journey to the other side of the mirror, in Lisbon – skate and its culture bring with them a technology of vision that coordinates movement, body, point of view and space in a specific way, mixing, overlapping and intertwining concepts such as resistance, style, body, authenticity, physical pleasure and image. The city is drawn in the pleasure of the bodies going through it. In the end, in a long shot of about 10 minutes, 3 skaters cross Lisbon.

2016
Portugal
70'
HD 3D
Cor, PB / Colour, BW
Português,
Inglês, Francês /
Portuguese,
English, French

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

O Espectador Espantado The Amazed Spectator

Edgar Pêra



ARGUMENTO / SCRIPT

Edgar Pêra

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

Luis Branquinho, Edgar Pêra

SOM / SOUND

Pedro Marinho, Pedro Góis

MONTAGEM / EDITING

Edgar Pêra

MÚSICA / MUSIC

Jorge Prendas

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Bando à Parte

CONTACTO / CONTACT

Nitrato Filmes

FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2014 Lisbon Revisited
2008 Rio Turvo [Muddy River]
2006 Movimentos Perpétuos
[Perpetual Movements]
2001 A Janela (Maryalva Mix)
[The Window (Don Juan
Mix)]
1991 A Cidade de Cassiano
[The City of Cassiano]

Ensaio documental lúdico e muito errático sobre o espectador. Entrevistas com escritores, pensadores, cineastas, cientistas e críticos (como Guy Maddin, F. J. Ossang, Laura Mulvey, Augusto M. Seabra, Olaf Möller e Wanda Strauven) sobre a natureza de ver filmes são justapostas com acção encenada em 3D, em salas de cinema e noutros sítios onde hoje vemos a imagem em movimento.

Playful and very wayward documentary essay about the spectator. Interviews with a variety of writers, thinkers, filmmakers, scientists and critics (such as Guy Maddin, F. J. Ossang, Laura Mulvey, Augusto M. Seabra, Olaf Möller and Wanda Strauven) about the nature of watching films are juxtaposed with staged 3D action in movie theatres and other spots where we now watch the moving image.

2016
Portugal
10'
HD
Cor / Colour
Inglês, Dinamarquês /
English, Danish

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Ida Gil Away Gil

Ida Marie Gedbjerg Sørensen

ARGUMENTO / SCRIPT

Ida Marie Gedbjerg Sørensen

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Ida Marie Gedbjerg Sørensen

SOM / SOUND

Ida Marie Gedbjerg Sørensen,
Maryam Bayani

MONTAGEM / EDITING

Ida Marie Gedbjerg Sørensen

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Docnomads

CONTACTO / CONTACT

Ida Marie Gedbjerg Sørensen



FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2014 Qamar
2014 Instants de la Louvière
2013 Time is running
2012 Bread, Freedom
and Education
2010 Sleepwalker

Ida Gil é um ensaio poético sobre dizer adeus. Um jovem caminha na praia, enquanto uma jovem cantarola uma música. O jovem está prestes a sair de casa, pela primeira vez; a mulher sente-se abandonada. O filme oscila entre grandes planos de pele e o horizonte azul. Explora a relação entre uma realizadora e um jovem protagonista, ambos desejosos de dizer adeus a alguém ou a alguma coisa.

Ida Gil is a poetic essay about saying goodbye. A young man is walking on a beach while a young woman is humming a tune. The young man is about to leave home for the first time; the woman feels abandoned. The film oscillates between close-ups of skin and the blue horizon. It explores the relationship between a female filmmaker and a young protagonist who are both longing to say goodbye to someone or something.

2016
Portugal
27'
HD
Cor / Colour
Português /
Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Layla e Lancelot Layla meets Lancelot

Joana Linda

ARGUMENTO / SCRIPT

Joana Linda

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Joana Linda

SOM / SOUND

Joana Linda

MONTAGEM / EDITING

Joana Linda

MÚSICA / MUSIC

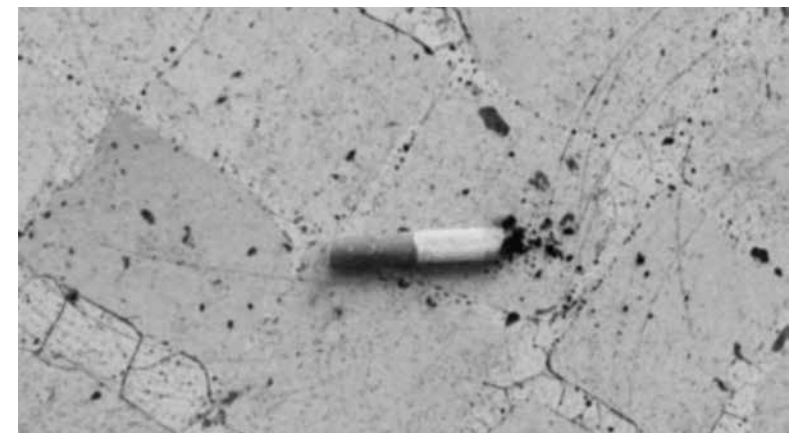
Manuel Dordio

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Joana Linda

CONTACTO / CONTACT

Joana Linda



FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2014 Em cada Lar Perfeito,
um Coração Desfeito
2013 Karunã
2013 Stun Gun
2011 Boudoir
2009 And from now on
there shall be
no more Wolves

Inteiramente filmado com um iPhone, *Layla e Lancelot* é um registo do percurso diário da realizadora, de e para o trabalho. Uma tentativa de fuga à rotina e, ao mesmo tempo, um olhar sobre ela: a felicidade está na aceitação da repetição ou na interrupção da mesma? É também sobre como tudo o que é muito esperado acontece sempre de forma inesperada.

Entirely shot with an iPhone, *Layla meets Lancelot* is a record of the director's daily journey to and from work. An attempt to escape routine and at the same time a way of looking at it: does happiness lie in accepting repetition or in interrupting it? It is also about how everything long awaited always takes place unexpectedly.

2016
Portugal
29'
HD
Cor / Colour
Português /
Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Maria sem Pecado

Sinless Mary

Mário Macedo



ARGUMENTO / SCRIPT

Mário Macedo

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

Mário Macedo

SOM / SOUND

Luís Vieira

MONTAGEM / EDITING

Mário Macedo

PRODUÇÃO / PRODUCTION

73collective

CONTACTO / CONTACT

Mário Macedo

FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

2011 Tio Rui [Uncle Rui]

2011 The Complex Of
Elvin Theodor

2011 Lyde

2010 A Mecânica das Almas

2010 O seu Nome é Maria

Após passar 10 anos na cadeia (*Tio Rui*, 2011), Rui volta a viver com a mãe, que na sua ausência começou a mostrar sinais de Alzheimer e agora luta para reconhecer o seu filho mais novo.

After being 10 years in jail (*Tio Rui*, 2011), Rui goes back to live with his mother, which during his absence developed Alzheimer's and now struggles to recognise her youngest son.

2016
Portugal,
Holanda /
Portugal,
The Netherlands
8'
HD
Cor / Colour
Inglês, Português /
English, Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

New Stories from the South

Patrícia Pinheiro de Sousa



ARGUMENTO / SCRIPT

Patrícia Pinheiro de Sousa

FOTOGRAFIA /

CINEMATOGGRAPHY

Patrícia Pinheiro de Sousa

SOM / SOUND

Patrícia Pinheiro de Sousa

MONTAGEM / EDITING

Patrícia Pinheiro de Sousa

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Patrícia Pinheiro de Sousa

CONTACTO / CONTACT

Patrícia Pinheiro de Sousa

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

2009 Equatorial

2007 From L to Another Place

O Sul é o lugar da transformação. Uma viagem por uma paisagem de sobreiros, painéis solares, cometas e novas formas de luz é retratada num tempo e espaço incertos. O rescaldo da crise económica.

The South is the place of transformation. A journey through a landscape of cork oak trees, solar panels, comets and new forms of light is portrayed in an uncertain time and space. The aftermath of the economic crisis.

2016
Portugal
22'
4K
Cor / Colour
Sem diálogos /
No dialogue

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

A Praia The Beach

Pedro Neves



ARGUMENTO / SCRIPT

Pedro Neves

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Pedro Neves

SOM / SOUND

Gustavo Bachelos

MONTAGEM / EDITING

Pedro Neves

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Red Desert

CONTACTO / CONTACT

Pedro Neves

FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

- 2014 A Raposa da Deserta
[The Desert's Fox]
- 2011 Água Fria [Cold Water]
- 2010 Desencontros
[Disagreements]
- 2009 Os Esquecidos
[The Forgotten]
- 2007 A olhar o Mar
[Gazing out to Sea]

Na sociedade actual, somos diariamente invadidos por imagens de corpos bonitos e jovens. Os corpos mais velhos são escondidos e esquecidos como se estivessem impregnados de negatividade. Neste filme, somos confrontados com esses corpos, desnudos e felizes, no dia-a-dia de uma praia da região de Lisboa, deixando para trás os dias de sofrimento, abandono e solidão que muitos passam o resto do ano.

In today's society we are invaded daily by images of beautiful and young bodies. Older bodies are hidden and forgotten as if they were steeped in negativity. In this film we are faced with these bodies, naked and happy, in the everyday life of a beach in the Lisbon region, leaving behind the days of suffering, abandonment or loneliness of the rest of the year.

2016
Portugal
62'
HD, DV
Cor / Colour
Português, Fula,
Inglês / Portuguese,
Fula, English

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Terceiro Andar Third Floor

Luciana Fina



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Helena Inverno,

Rui Xavier, Luciana Fina

SOM / SOUND

Olivier Blanc, Miguel Cabral

MONTAGEM / EDITING

Luciana Fina, Cláudia Rita Oliveira

PRODUÇÃO / PRODUCTION

LAFstudio, Terratre Films

CONTACTO / CONTACT

Terratre Films

FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY

- 2013 In Medias Res No Meio das
Coisas [In Medias Res In the
Midst of Things]
- 2011 Language Movements
- 2004 O Encontro [The Encounter]
- 2001 Ninguém é Perfeito
[Nobody's Perfect]
- 1998 A Audiência [The Audience]

“Em que língua vamos contar as histórias que nos foram contadas? Em que língua escrever uma declaração de amor?” Lisboa, Bairro das Colónias. Transmitindo e traduzindo o cruzar sensível de diversos universos, Fatumata e Aissato dialogam sobre o amor e a construção da felicidade. Pelas 19h, do terceiro até ao meu quinto andar, ressoa pelo prédio um som regular, sempre igual, como o bater do coração.”
– Luciana Fina

“Which language shall we use to tell the stories that we were once told? Which language, to write our declarations of love?” Central Lisbon, Bairro das Colónias [Colonial District]. Transmitting and translating the sensitive blending of different realities, Fatumata and Aissato exchange stories and languages that have been shaping their feelings throughout the course of their lives. Around 7 pm, a regular sound runs all over the building, always the same, like a heartbeat.”
– Luciana Fina

Riscos / New Visions

- **Abu Ammar is coming**
- **Artist of Fasting** / Danjiki Geinin
- **At Home** / Zu Hause
- **El Brujo**
- **Calendar**
- **Depositions**
- **Dream Story**
- **The Dreamed Ones** / Die Geträumten
- **An Experiment in Leisure**
- **Falling Notes unleaving**
- **Friday the 13th** / Vendredi 13
- **Funeral (on the Art of dying)** / Funérailles (de l'Art de mourir)
- **Half Moon for Margaret** / Halbmond für Margaret
- **How I fell in Love with Eva Ras** / Kako sam se zaljubio u Evu Ras
- **Images of Asian Music (A Diary from Life 1973–74)**
- **In Titan's Goblet**
- **Incident Reports**
- **Lapses, Regrets and Qualms** / Oublis, Regrets et Repentirs
- **Letter to D. H. in Paris**
- **Life may be**
- **Lodz Symphony**
- **Logical Revolts**
- **Manoel de Oliveira: 50 Anos de Carreira**
- **Maria and the World** / Maria und der Welt
- **Measures of Distance**
- **New York Portrait, Chapter II**
- **Night and Fog in Zona** / Cheon-dang-ui Bam-gua-ahn-gae
- **Note to Erik**
- **Note to Pati**
- **Of the North**
- **Pódworka**
- **The Poor Stockinger, the Luddite Cropper and the Deluded Followers of Joanna Southcott**
- **Privilege**
- **The Role of a Lifetime**
- **Sarah Winchester** / Sarah Winchester, Opéra Fantôme
- **Silêncios do Olhar** / Silences
- **Study of a River**
- **Susan + Lisbeth**
- **To the Editor of Amateur Photographer**
- **U. S. S.**
- **We make Couples**

A secção Riscos tem sido, desde a sua criação, e ao longo do incontornável trabalho de Augusto M. Seabra, um espaço de experimentação no Doclisboa, em torno dos movimentos e mutações no cinema do real e nas suas relações com outras práticas artísticas, trazendo ao de cima as problemáticas de cinema que os mesmos trazem consigo e as políticas de programação/exibição no contexto de um cinema permanentemente renovado pela sua imersão no real.

Conjugar a questão do real com a problemática da recepção foi e é central nesta secção. Trabalhando com filmes que quebram, de múltiplas maneiras, aquelas que nos habituámos a reconhecer como as “ortodoxias” da linguagem documental, procurou-se evidenciar a função de *mostragem* do real a partir de estratégias fílmicas singulares, de forte trabalho poético, permitindo, em vez de uma identificação *tout court* do real no cinema, uma experiência plural desse mesmo real.

Peter Hutton, um dos mais fundamentais experimentadores de cinema do nosso tempo, desaparecido este ano, é o realizador homenageado nesta edição, com um programa desenhado por Rinaldo Censi e Luke Fowler. A atenção constituiu o princípio da matéria fílmica na obra de Hutton: um rosto, uma paisagem, os detalhes, a temporalidade de que se joga entre o quotidiano e o excepcional.

Manon de Boer e Luke Fowler são os realizadores convidados: dois artistas cujo trabalho se encontra no cruzamento entre a instalação e o cinema, trabalhando o som como campo de possibilidades. De Boer compõe uma sessão a partir do seu último filme, *An Experiment in Leisure*, criando uma ponte com a retrospectiva de Peter Watkins através do particular filme de Deimantas Narkevičius *The Role of a Lifetime* e abrindo caminhos para o seu próprio trabalho através de Sharon Lockhart (*Pódworka*). Quanto a Fowler, apresentamos três filmes, realçando o seu trabalho em torno da construção colectiva de elementos de representação identitária: os arquivos da BBC Escócia e as tradições populares nas Highlands, em *Depositions* (criando uma inusitada ponte com Peter Watkins), a pedagogia e teoria social de tradição marxista, em *The Poor Stockinger* e as produções do colectivo feminista dos anos 1980, no Pavilion de Leeds, em *To the Editor of Amateur Photographer*. Fowler associa a investigação à imaginação cinematográfica, criando uma metodologia que se torna ela mesma matéria performática e de cinema.

Do filme epistolar ao filme de correspondência existem elementos que adquirem diferentes lugares e sentidos. Apresentamos um programa que faz um pequeno e parcial mapa das formas poéticas (e políticas) em que alguns filmes renovam a tradição epistolar no cinema. Missivas, cartas, poemas, movimentos atirados contra a distância, intimidades oferecidas como gesto político. Amor, saudade, amizade, lembrança, solidão, partilha – filmes que constroem comunidade.

Nesta edição, regressam autores conhecidos dos Riscos, como a dupla Elisabeth Perceval e Nicolas Klotz (motivo de um foco na edição passada), Louidgi Beltrame, Boris Lehman ou Mike Hoolboom. Apresentamos também o último filme, depois de longo interregno, de Masao Adachi, entre outros autores fundamentais para compreender a produção contemporânea das imagens, mas também o seu estatuto (como *Of the North*, de Dominic Gagnon).

Uma outra linha fundamental nos Riscos é a do trabalho com e sobre o cinema. Jung Sung-II, crítico e realizador coreano, traz-nos um trabalho magistral acerca do cinema e dos processos de trabalho de Wang Bing, desde *Three Sisters* (o último filme de Wang Bing, *Ta'ang*, está programado na secção Da Terra à Lua). André Gil Mata, num *huisclos* apenas aparente, traz um delicadíssimo retrato de uma mulher em Saraievo, onde os filmes (e a história do cinema jugoslavo) nos dão um passado vivo que abre e revela o presente. José Nascimento, em *Silêncios do Olhar*, olha para José Álvaro de Moraes

(realizador fundamental que urge ser mais visto), para a sua obra, mas também para o homem, num filme de enorme cuidado e generosidade. Finalmente, Augusto M. Seabra (em co-realização com o mesmo José Nascimento) apresenta o filme que fez, em 1981, sobre Manoel de Oliveira: depois de *Francisca*, Oliveira olha para a sua carreira e revela os seus desejos enquanto cineasta.

Com Augusto M. Seabra, recuperamos a premissa desta secção: compreender os filmes como contemporâneos uns dos outros, renovando o seu sentido através da sua capacidade de materializar um real complexo e incontrollável.

Since its inception, and throughout the indisputable work of Augusto M. Seabra, the New Visions section has been a testing ground within Doclisboa around the movements and mutations of the film of the real and in its relations with other artistic practices, bringing forward the film issues that the films themselves carry with them and the programming/screening politics in the context of a permanently renewed cinema given its immersion in reality.

It has been and it still is a primary concern in this section to combine the reality issue and the reception issue. By working with films that in manifold ways break with what we've come to accept as the "orthodoxies" of documentary language, the aim was to emphasise the function of *showing* reality based on unique film strategies, with a strong poetic work, thus allowing for a diversified experience of said reality, instead of an identification *tout court* of reality in film.

Peter Hutton, one of the most fundamental film experimenters of our times, is the director distinguished this year, with a programme designed by Rinaldo Censi and Luke Fowler. The film matter principle of Hutton's work is attention: a face, a landscape, the details, the temporality in play between mundane and outstanding.

The directors invited are Manon de Boer and Luke Fowler: two artists, whose work meets in the crossing between installation and film, working sound as a field of possibilities. De Boer devises a session based on her last film, *An Experiment in Leisure*, establishing a bridge to the Peter Watkins Retrospective through Deimantas Narkevičius' peculiar film *The Role of a Lifetime*, and opening tracks to her own work through Sharon Lockhart (*Pódworka*). As far as Fowler is concerned, we present three of his films, highlighting his work around the collective building of elements representing identity: the archives from BBC Scotland and the popular traditions in the Highlands, in *Depositions* (establishing an unexpected bridge to Peter Watkins); pedagogy and social theory of Marxist tradition, in *The Poor Stockinger*; and the productions from the feminist collective from the 1980s in the Pavilion of Leeds, in *To the Editor of Amateur Photographer*. Fowler combines research with film imagination, creating a methodology that becomes itself performative and cinematic matter.

From the epistolary film to the correspondence film there are elements that gain different places and meanings. We present a programme that draws a small and partial map of the poetic (and political) forms with which some films renew the epistolary tradition in cinema. Letters, poems, movements thrown against the distance, intimacies offered as a political gesture. Love, longing, friendship, solitude, sharing – films that build community.

In this edition, several New Visions well-known authors return, such as the duo Elisabeth Perceval and Nicolas Klotz (subject of a focus in the last edition), Louidgi Beltrame, Boris Lehman or Mike Hoolboom. We also present Masao Adachi's last film after a long absence, among other authors key to understand the contemporary production of images, but also their status (like *Of the North*, by Dominic Gagnon).

Another fundamental line of New Visions is the work with and about film. Korean critic and director Jung Sung-Il brings us a masterful work on Wang Bing's films and working processes, since *Three Sisters* (Wang Bing's latest film, *Ta'ang*, is part of the From the Earth to the Moon section). André Gil Mata, in a merely seemingly *huis clos*, brings us a most delicate portrait of a woman in Sarajevo, where films (and the history of Yugoslavian cinema) present us with a living past that opens up and unveils the present time. José Nascimento, in *Silêncios do Olhar* [Silences], looks at José Álvaro de Moraes (an indispensable director whose films urgently need to be seen more), to his work, but also to the man, in a film of great care and generosity. Finally, Augusto M. Seabra presents the film he co-directed with the very same José Nascimento in 1981 on Manoel de Oliveira: after *Francisca*, Oliveira takes a look at his career and reveals his wishes as a filmmaker.

With Augusto M. Seabra we retrieve the premise of this section: to understand films as being contemporary with one another, renewing their meaning through their ability to embody a complex and uncontrollable reality.

– CÍNTIA GIL, DAVIDE OBERTO



Homenagem a Peter Hutton / Tribute to Peter Hutton

Programa de / A programme by
Luke Fowler, Rinaldo Censi

Os navios e o gelo no Rio Hudson. Um dirigível no céu e a silhueta de dois prédios, parecidos com os furos de uma película. Uma menina que dorme no chão, incomodada por uma jibóia. A melancólica sinfonia urbana de uma cidade de leste. As alterações atmosféricas. E a magnificência da luz, sempre. – Rinaldo Censi

The ships and the ice in the Hudson River. A blimp in the sky and the outline of two buildings, similar to the perforations in a filmstrip. A little girl sleeping on the floor, hassled by a boa constrictor. The melancholic urban symphony of an Eastern town. Changes in weather. And the magnificence of light, always. – Rinaldo Censi

OUTRA FILMOGRAFIA SELECIONADA / OTHER SELECTED FILMOGRAPHY

2004 Skagafjörður
2000 Time and Tide
1997 Study of a River
1986 No Picnic
1975 Florence

1997 • EUA / USA • 16' • 16mm
• PB / BW • Mudo / Silent

Study of a River

Peter Hutton



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Peter Hutton MONTAGEM /
EDITING Peter Hutton PRODUÇÃO / PRODUCTION Peter Hutton
CONTACTO / CONTACT Arsenal Distribution

A primeira parte de um retrato sazonal do rio Hudson, o filme apresenta observações do Inverno ao longo de dois anos.

The first part of a seasonal portrait of the Hudson River, the film portrays observations of winter over a period of two years.

1981 • EUA / USA • 16' • 16mm
• PB / BW • Mudo / Silent

New York Portrait, Chapter II

Peter Hutton



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Peter Hutton MONTAGEM /
EDITING Peter Hutton PRODUÇÃO / PRODUCTION Peter Hutton
CONTACTO / CONTACT Arsenal Distribution

Chapter II [Segundo Capítulo] é uma continuação de observações quotidianas do ambiente de Manhattan, compiladas entre 1980 e 1981. Esta é a segunda parte de um extenso retrato de vida de Nova Iorque.

Chapter II represents a continuation of daily observations from the environment of Manhattan compiled between 1980 and 1981. This is the second part of an extended life's portrait of New York.

1974 • EUA / USA • 29' • 16mm
• PB / BW • Mudo / Silent

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-74)

Peter Hutton



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Peter Hutton MONTAGEM /
EDITING Peter Hutton PRODUÇÃO / PRODUCTION Peter Hutton
CONTACTO / CONTACT Arsenal Distribution

“Material compilado entre 1973 e 1974, quando Peter Hutton estava a viver na Tailândia e a trabalhar na marinha mercante. Sendo o filme mudo, o título pretendia evocar uma comparação com o movimento da música clássica asiática. *Images of Asian Music* é uma celebração pessoal da Ásia constituída por uma sensibilidade à composição cinematográfica e à percepção destas imagens num tempo silencioso criado pelo cineasta.” – Whitney Museum of American Art

“Footage compiled during 1973-1974 when Peter Hutton was living in Thailand and working at sea as a merchant seaman. While the film is silent, the title was intended to evoke a comparison to the movement of classical Asian music. *Images of Asian Music* is a personal celebration of Asia formed by a sensitivity to filmic composition and to the perception of these images in a silent time created by the filmmaker.” – Whitney Museum of American Art

1993 • EUA / USA • 20' • 16mm
• PB / BW • Mudo / Silent

Lodz Symphony

Peter Hutton



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Peter Hutton **MONTAGEM / EDITING** Peter Hutton **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Peter Hutton
CONTACTO / CONTACT Arsenal Distribution

Um retrato de Lodz, na Polónia, que vive parada num tempo de triste memória. Hutton cria um mundo vazio, evocando a atmosfera industrial do séc. XIX, povoado com os fantasmas do passado trágico da Polónia.

A portrait of Lodz, Poland, that exists in a time warp of sad memory. Hutton creates an empty world evoking the 19th century industrial atmosphere that is populated with the ghosts of Poland's tragic past.

1991 • EUA / USA • 10' • 16mm
• PB / BW • Mudo / Silent

In Titan's Goblet

Peter Hutton



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Peter Hutton **MONTAGEM / EDITING** Peter Hutton **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Peter Hutton
CONTACTO / CONTACT Arsenal Distribution

In Titan's Goblet remete para uma paisagem pintada por Thomas Cole, por volta de 1833. O filme pretende ser uma homenagem a Cole, visto como o pai da Escola de Pintura do Rio Hudson.

In Titan's Goblet refers to a landscape painting by Thomas Cole circa 1833. The film is intended as a homage to Cole, who is regarded as the father of the Hudson River School of painting.



Realizador Convidado / Director Invited
Luke Fowler

Luke Fowler, candidato ao Prémio Turner 2012, tem um trabalho de enorme relevância artística, teórica e política, com uma forte componente de investigação, associando o interesse documental com a exploração dos seus limites, a partir de uma série de importantes interesses e campos de investigação: do *free cinema* ao cinema estrutural, da fotografia ao trabalho enquanto músico, além de um recorrente trabalho com arquivos. Os seus filmes constroem uma gramática própria, a partir de uma extrema atenção ao detalhe e de um fino sentido de ironia na relação entre os diferentes materiais e o seu próprio trabalho de construção narrativa. Apresentamos três dos seus filmes, todos eles bastante diferentes, mas todos em diálogo entre si e com o todo da programação.

“Os filmes de Luke Fowler debruçam-se sobre a potencialidade: o que pode ser, o que podia ter sido, o que ainda pode vir a ser, se o mundo girar noutra direcção? Mas o tempo cinematográfico corre em muitas direcções, tal como os argumentos. (...) Só a disjunção entre sons que vivem perto, no nosso ouvido, e vozes de um passado que desvanece distinguem o arquivo do presente. (...) O que é um arquivo senão um conjunto de cartas a nós mesmos?” – David Toop

Turner Award 2012 candidate Luke Fowler has a body of work of great artistic, theoretical and political significance, with a strong investigating component, combining the documental interest with the exploration of its limits based on a series of significant interests and research fields: from *free cinema* to structural cinema, from photography to his work as a musician, in addition to a recurring archive work. His films build their own grammar based on an extreme attention to detail and on a fine sense of irony in the relation between the different materials and his own narrative-building work. We present three of his films, all rather diverse, but all in dialogue with each other and with the programme as a whole.

“Luke Fowler's films dwell on potentiality: what might be, what might have been, what might still be if the world were to turn in a different direction? But film time runs in many directions, as do arguments. (...) Only the disjunction between sounds that live close within the ear and rich voices from a fading past distinguish archive from present. (...) What is an archive if not a collection of letters to ourselves?” – David Toop

OUTRA FILMOGRAFIA SELECIONADA / OTHER SELECTED FILMOGRAPHY

2011 All Divided Selves
2009 A Grammar for Listening
2008 Bogman Palmjaguar
2006 Pilgrimage from Scattered Points
2001 What You see is where You're at

2014 • Reino Unido / United Kingdom • 25' • HD
• Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Depositions

Luke Fowler



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Arquivo da BBC / BBC Archive
SOM / SOUND Lee Patterson **MONTAGEM / EDITING** Luke Fowler
MÚSICA / MUSIC Runrig **PRODUÇÃO / PRODUCTION** BBC Scotland,
LUX, Creative Scotland **CONTACTO / CONTACT** LUX Distribution

Recorrendo aos arquivos da BBC Escócia e a uma série de materiais filmados em torno das tradições populares, nas Highlands, Fowler constrói uma crítica da representação hegemónica e normativa dos habitantes daquela região. Entre a crítica da cultura de massas a uma obsessiva atenção à natureza do lugar e ao modo como a tradição popular nela se enraíza, *Depositions* assume uma espécie de realismo mágico como espaço poético de resistência.

Resorting to BBC Scotland's archives and to footage shot around popular traditions in the Highlands, Fowler builds a critique of the hegemonic and normative representation of the region's inhabitants. Among the critique of the mass culture to an obsessive attention to the place's nature and to the way popular tradition takes root in it, *Depositions* adopts a kind of magic realism as a poetic place of resistance.

2012 • Reino Unido / United Kingdom • 61' • HD
• Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

The Poor Stockinger, the Luddite Cropper and the Deluded Followers of Joanna Southcott

Luke Fowler



LEITURA / READING Cerith Wyn Evans **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Luke Fowler, Peter Hutton **SOM / SOUND** George Clark **MONTAGEM / EDITING** Luke Fowler **MÚSICA / MUSIC** Ben Vida, Luke Fowler & Richard Youngs **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Film and Video Umbrella **CONTACTO / CONTACT** LUX Distribution

O filme centra-se no historiador marxista E. P. Thompson, empregue pela Associação de Educação dos Trabalhadores, a partir de 1946, para ensinar literatura e história social a adultos, nas cidades industriais de West Riding. O filme explora as questões em torno dos pedagogos progressistas, que desejavam usar o ensino para criar revolucionários e prosseguir os valores originais da Associação de uma educação com um propósito social.

Luke Fowler's film focuses on Marxist historian E. P. Thompson, employed by the Workers' Education Association from 1946 to teach literature and social history to adults in the industrial towns of West Riding. The film explores the issues around progressive educationalists who desired to use teaching to create revolutionaries and pursue the original WEA values of socially purposeful education.

2014 • Reino Unido / United Kingdom • 69' • 16mm
• Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

To the Editor of Amateur Photographer

Luke Fowler, Mark Fell



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Margaret Salmon, Luke Fowler
MISTURA DE SOM / SOUND MIX Iain Anderson, **MONTAGEM / EDITING** Luke Fowler **MÚSICA / MUSIC** Mark Fell, Luke Fowler
PRODUÇÃO / PRODUCTION Pavilion **CONTACTO / CONTACT** LUX Distribution

Viagem impressionista pelo arquivo do Pavilion de Leeds, que, nos anos 1980, começou por ser um estúdio de fotografia feminista. Antigos membros, homens e mulheres, dão a sua visão do passado artístico e activista do estúdio, cujas motivações se mantêm actuais.

Impressionist journey through the archive of the Pavilion of Leeds, which in the 1980s started out as a feminist photo studio. Former members, male and female, give their vision of the studio's artistic and activist past, the reasons for which are as current as ever.



**Realizadora Convidada /
Director Invited
Manon de Boer**

Manon de Boer tem sido uma presença regular nos Riscos. Este ano, além de integrar o júri da Competição Internacional, convidámo-la a programar uma sessão em torno do seu último filme e em diálogo com o programa do Festival.

Manon de Boer has been a regular presence in New Visions. This year, besides being a member of the International Competition jury, we invited her to programme a session around her latest film and in dialogue with the Festival's programme.

2016 • Bélgica / Belgium • 36' • 16mm • Cor / Colour
• Neerlandês, Inglês, Francês / Dutch, English, French

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

An Experiment in Leisure

Manon de Boer



ARGUMENTO / SCRIPT Manon de Boer **VOZES / VOICES** Sara De Roo, Sirah Foighel Brutmann, Latifa Laâbissi, Michael Schmid, Christophe Wavelet **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Léo Lefèvre, Manon de Boer **SOM / SOUND** Laszlo Umbreit **MONTAGEM / EDITING** Manon de Boer **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Auguste Orts **CONTACTO / CONTACT** Auguste Orts **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, Sequenza • 2011, Think about Wood, think about Metal • 2008, Two Times 4'33" • 2005, Resonating Surfaces • 2003, Sylvia Kristel - Paris

Vários artistas lêem e reflectem sobre excertos da psicanalista Marion Milner sobre concentração, corpo, repetição, sonhar acordado e tempo em aberto enquanto condições para criar. Estas vozes e os silêncios entre elas criam espaços paralelos, cada um com o seu ritmo. A experiência do tempo resultante faz eco da ideia de lazer de Milner: não um momento contrário ao trabalho, mas um tempo que nos permite sentir e pensar livremente sem um objectivo imediato.

Different artists read and reflect upon excerpts of texts by psychoanalyst Marion Milner on concentration, the body, repetition, daydreaming and open-ended time as conditions for creation. These voices and the silences in between them create parallel spaces, each following its own rhythm. The resulting experience of time resonates with Milner's idea of leisure: not a moment opposed to work, but a time allowing us to perceive and think freely without an immediate objective.

2003 • Lituânia / Lithuania • 17'
• 8mm, Super 8mm, 35mm
• Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIER

The Role of a Lifetime

Deimantas Narkevičius



ENTREVISTA / INTERVIEW Deimantas Narkevičius **DESENHOS / DRAWINGS** Mindaugas Lukošaitis **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Audrius Kemežys **SOM / SOUND** Deimantas Narkevičius **MONTAGEM / EDITING** Deimantas Narkevičius **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Art and Sacred Places **CONTACTO / CONTACT** LUX Distribution **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2011, Restricted Sensation [Draudžiamai Jausmai] • 2009, Into the Unknown • 2005, Matrioškos • 2000, Energy Lithuania • 1998, His-story

Primeiro, uma entrevista com Peter Watkins, gravada na Lituânia, onde este viveu durante muitos anos, após se auto-exilar de Inglaterra. Depois, uma sequência de desenhos de paisagens, alguns retratando um parque temático incomum, o parque Grūto, repositório de estátuas da era soviética. Finalmente, cenas de Brighton, filmadas ao longo de um período de tempo prolongado por um amante de cinema amador e sem qualquer intenção de serem mostradas ao público.

First, an interview with Peter Watkins, recorded in Lithuania where Watkins lived for many years following his self-imposed exile from Britain. Then, a sequence of landscape drawings, some depicting an unusual theme park, Gruto Park, repository of statues from the Soviet era. Finally, scenes of Brighton shot over an extended period by an amateur film enthusiast and never intended for public consumption.

2009 • Polónia, EUA / Poland, USA • 31' • 16mm
• Cor / Colour • Sem diálogos / No dialogue

Pódworka

Sharon Lockhart



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Yori Fabian, Alex Slade **SOM / SOUND** Aleksandra Pniak, Tobias Poppe, Tom Ozanich **MONTAGEM / EDITING** Fil Rüting **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Lockhart Studio **CONTACTO / CONTACT** Arsenal Distribution **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2009, Double Tide • 2008, Lunch Break • 2006, Pine Flat • 2003, No • 1997, Goshogaoka

Elemento arquitectónico omnipresente na cidade, os pátios de Lodz são os parques de recreio das crianças que vivem nos blocos de apartamentos envolventes. Afastados da rua, constituem um santuário face ao trânsito e rebulição da cidade. Parques de estacionamento, arrumos e armações de metal tornam-se ginásios da selva, caixas de areia e campos de futebol, no mundo das crianças. *Pódworka* é um estudo de um local específico e uma evocação do engenho da infância.

A ubiquitous architectural element of the city, the courtyards of Lodz are the playgrounds of the children that live in the surrounding apartment buildings. Separated from the streets, they provide a sanctuary from the traffic and commotion of the city. Parking lots, storage units, and metal armatures become jungle gyms, sandboxes, and soccer fields in the children's world. *Pódworka* is both a study of a specific place and an evocation of the resourcefulness of childhood.

Filmes de Correspondência – Missivas, Distâncias, Deslocações / Correspondence Films – Letters, Distances, Displacements

Em *I... You... He... She...* [Je, Tu, Il, Elle], a jovem Chantal Akerman escreve cartas a um interlocutor não identificado – pode ser uno, múltiplo, interior ou exterior, ou mesmo simplesmente a ideia de um interlocutor. Fã-lo enquanto, encerrada num quarto, transforma o espaço à medida do tempo que vai passando e à medida da sua própria energia afectiva e anímica – vai comendo açúcar às colheres. Toda a constelação própria à epístola no cinema está, assim, posta em crise: a escrita faz-se independentemente de se dirigir ou não a alguém; a autora escreve no contexto de um movimento maior e mais importante, que é o de procurar o encontro entre o seu corpo e um espaço em que a espera é o tom (a espera do desejo, do amor), até que sai para o exterior; a escrita é um movimento do corpo e dos afectos, os papéis são elementos no espaço que o transformam como a cama ou uma cadeira; o próprio filme instala-se no fluxo entre epístola, confissão, catarse e encontro.

Ruby Rich, em *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, olha para uma série de cineastas, mulheres, e constata a insuficiência da noção de cinema epistolar. Cinema de Correspondência é um cinema que reconhece o papel que a escrita de cartas teve, ao longo da história, no desenvolvimento de uma literatura feminina, em tempos de profunda repressão. Por outro lado, e por isso mesmo, é um cinema ancorado na relação entre quem se corresponde e o seu interlocutor, fazendo da correspondência uma forma cinematográfica em si. “Em termos simples, é esta correspondência determinada entre forma e conteúdo que distingue os filmes de correspondência.”

Tendo já apresentado a obra de Chantal Akerman, em 2012 olhámos para outras cineastas que, de modos muito diferentes, deslocaram e transformaram esta ideia de correspondência: Yvonne Rainer (aliás, um dos exemplos fundamentais para Ruby Rich), Mona Hatoum ou Ute Aurand. Procurámos compreender de que modo as ideias de emissor, distância, interlocutor, tempo entre – a correspondência do presente para o passado, a carta ao futuro,

a correspondência entre dois presentes contemporâneos mas incomensuráveis, a viagem ou separação e os mundos imaginados –, podem tomar formas cinematográficas várias (por exemplo, Atom Egoyan, Louis Henderson ou Saul Levine), todas elas assentes no plano da narrativa íntima, embora não se encerrando num eventual cinema do eu. Finalmente, procurámos também apresentar modos de cinema epistolar em que os limites (narrativos, formais) do mesmo sejam matéria de trabalho, em que essa prática surja em crise (Ruth Beckermann, Mania Akbari e Mark Cousins).

In *I... You... He... She...* [Je, Tu, Il, Elle], young Chantal Akerman writes letters to an unidentified addressee – who may be single, multiple, inner or outer, or even simply the idea of an addressee. She writes enclosed in a room, while transforming the space according to the time that goes by and to her own emotional and mental energy – she eats spoonfuls of sugar. All that has to do with letters in film is thus thrown into crisis: writing happens whether or not it is addressed to someone; the author writes in the context of a greater and more important movement, which is to seek an encounter of her body with a space in which waiting is the tone (waiting for desire, for love), until she exits to the exterior; writing is a movement of the body and of the emotions, the papers are elements in the space that transform it, like the bed or a chair; the film itself settles in on the flow between letter, confession, catharsis and encounter. Ruby Rich, in *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, looks at a number of women filmmakers, and notes the inadequacy of the idea of epistolary film. Correspondence Film is one that recognises the role that the writing of letters had throughout history in the development of a feminine literature, in times of great repression. On the other hand, and because of it, it is a cinema anchored in the relationship between the one who addresses and the addressee, turning correspondence into a cinematic form in itself. “It is this resolute correspondence between form and content, to put it bluntly, that distinguishes the films of correspondence.” Having already presented the work of Chantal Akerman in 2012, we looked at other women filmmakers who, in many different ways, displaced and transformed this idea of correspondence: Yvonne Rainer (one of the key

examples to Ruby Rich, by the way), Mona Hatoum or Ute Aurand. We tried to understand how the ideas of addressing, distance, addressee and time in-between – correspondence from the present to the past, the letter to the future, the correspondence between two contemporary but also immeasurable presents, travelling or separation, and imagined worlds –, may assume diverse cinematic forms (Atom Egoyan, Louis Henderson or Saul Levine, for instance), all of them based upon intimate narrative, although not enclosing themselves in a hypothetical cinema of the self. Finally, we also tried to present forms of epistolary film in which its limitations (both narrative and formal) become subject matters, in which this practice emerges in a crisis (Ruth Beckermann, Mania Akbari and Mark Cousins).

– CÍNTIA GIL, TOMÁS BALTAZAR

1998 • Alemanha / Germany • 3' • 16mm
• Cor / Colour • Sem diálogos / No dialogue

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

At Home Zu Hause Ute Aurand



ARGUMENTO / SCRIPT Ute Aurand FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Ute Aurand SOM / SOUND Ute Aurand MONTAGEM / EDITING Ute Aurand PRODUÇÃO / PRODUCTION Ute Aurand Filmproduktion CONTACTO / CONTACT Ute Aurand FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY 2013, To be here • 2011, Young Pines [Junge Kiefern] • 2005, Índia • 1998, Thirds [Terzen] • 1980, Deeply Absorbed in Conservation [Schweigend ins Gespräch Vertieft]

Aurand em casa – o espaço doméstico, os seus gestos. Cozinhar, dançar, cuidar de si. Ser ainda criança e ser já mulher. Faz pensar no primeiro filme de Chantal Akerman – uma espécie de paródia do doméstico que, não sendo clínica, é plena de ternura.

Aurand at home. The household space, her gestures. Cooking, dancing, taking care of herself. To be still a child and already a woman. It brings to mind Chantal Akerman's first film – a kind of mockery of what's domestic, not cynical but full of tenderness.

1993 • Arménia, Canadá, Alemanha / Armenia, Canada, Germany • 74' • 16mm • Cor / Colour • Inglês, Alemão, Russo, Arménio, Hebreu / English, German, Russian, Armenian, Hebrew

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Calendar

Atom Egoyan



ARGUMENTO / SCRIPT Atom Egoyan **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Norayr Kasper **SOM / SOUND** Yuri Hakobian, Ross Redfern **MONTAGEM / EDITING** Atom Egoyan **MÚSICA / MUSIC** Djivan Gasparyan, Eve Egoyan, Garo Tohaliguan, Hovhannes Tarpinian **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Ego Film Arts **CONTACTO / CONTACT** Ego Film Arts **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, The Captive • 2005, Where the Truth lies • 2002, Ararat • 1997, The Sweet Hereafter • 1994, Exotica

Um fotógrafo canadiano-arménio viaja para a Arménia em trabalho, para fotografar doze igrejas históricas para um calendário. A mulher, que também serve de intérprete, apaixona-se pelo guia e não regressa com ele ao Canadá. Ao longo do ano civil, o fotógrafo tenta escrever uma série de cartas à mulher distante e também convida vários hóspedes para sua casa, cuja presença o ajuda a escrever as cartas. Acaba o ano. A vida continua.

A Canadian-Armenian photographer travels to Armenia on assignment to shoot twelve historic churches for a calendar. His wife, who also serves as a translator, falls in love with their guide and does not return to Canada with him. Over the course of the calendar year, the photographer tries to write a number of letters to his estranged wife. He also invites a number of guests to his house, whose presence helps him write his letters. The year ends. Life goes on.

2001 • EUA / USA • 5' • Mini DV
• Cor / Colour • Inglês / English

Dream Story

Saul Levine



ARGUMENTO / SCRIPT Saul Levine **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Saul Levine **SOM / SOUND** Saul Levine **MONTAGEM / EDITING** Saul Levine **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Saul Levine **CONTACTO / CONTACT** Saul Levine **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, Fallen Notes unleaving • 2000, Light Lick: I saw the Light, praise the Dark • 1968-1982, New Left Note • 1976, Notes of an Early Fall • 1967-1973, The Big Stick/An Old Reel

Um pequeno vídeo em que Levine, de frente para uma lua crescente, relembra Marjorie Keller contando um sonho que teve com a amiga, também realizadora, que morrerá. Com a narração do sonho, as imagens enunciam-se, anulando distâncias e ausências.

A short video in which Levine, facing a crescent moon, remembers Marjorie Keller telling a dream she had with her female friend, also a film director, who had died. As the dream is told, the images announce themselves quashing distances and absences.

2016 • Áustria / Austria • 89' • HD
• Cor / Colour • Alemão / German

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

The Dreamed Ones

Die Geträumten

Ruth Beckermann



ARGUMENTO / SCRIPT Ina Hartwig, Ruth Beckermann **BASEADO EM CARTAS DE / BASED ON LETTERS BY** Ingeborg Bachmann, Paul Celan **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Johannes Hammel **SOM / SOUND** Georg Misch, Georg Mittermayr **MONTAGEM / EDITING** Dieter Pichler **MÚSICA / MUSIC** James Brown, Wolfgang Rihm, Astor Piazzolla **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Ruth Beckermann Filmproduktion, ORF Film/Fernseh-Abkommen **CONTACTO / CONTACT** Austrian Film Commission **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, Those who go Those who stay • 2012, American Passages • 2006, Zorros Bar Mitzwa • 1996, East of War [Jenseits des Krieges] • 1987, The Paper Bridge [Die Papierene Brücke]

A correspondência entre dois poetas, Ingeborg Bachmann e Paul Celan, que se vieram a conhecer na Viena do pós-guerra, constitui a base textual do filme. Dois jovens actores encontram-se num estúdio de gravação, para lerem as cartas. Desfrutam da companhia um do outro, discutindo, fumando e falando sobre as suas tatuagens e música predilecta. O amor passado, presente e futuro: o cerne do filme encontra-se onde as linhas se esbatem.

The postal exchange between two poets, Ingeborg Bachmann and Paul Celan, who came to know each other in post-war Vienna, creates the textual basis of the film. Two young actors meet in a recording studio to read the letters. They enjoy each other's company, arguing, smoking, and discussing their tattoos and favourite music. Yesterday's, today's and tomorrow's love: the heart of the film lies where the lines are blurred.

2013 • EUA / USA • 13' • Super 8mm
• Cor / Colour • Mudo / Silent

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Falling Notes unleaving

Saul Levine



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Saul Levine **MONTAGEM / EDITING** Saul Levine **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Saul Levine **CONTACTO / CONTACT** Saul Levine **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2000, Light Lick: I saw the Light, praise the Dark • 1968-1982, New Left Note • 1976, Notes of an Early Fall • 1967-1973, The Big Stick/An Old Reel • 1966-68, Note to Erik

Saul Levine filmou aquelas que poderiam ser as últimas imagens dos diários de Anne-Charlotte Robertson (Riscos, 2015): o seu enterro. Uma nota de amor que dá conta da força e intensidade da artista, em imagens igualmente plenas de desejo e atenção.

Saul Levine shot what could've been the last images from Anne-Charlotte Robertson's diaries (New Visions, 2015): her burial. A love note portraying the artist's strength and intensity in images equally full of desire and care.

2004 • Alemanha / Germany • 18' • 16mm
• Cor / Colour • Mudo / Silent

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Half Moon for Margaret

Halbmond für Margaret

Ute Aurand



ARGUMENTO / SCRIPT Ute Aurand **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Ute Aurand **MONTAGEM / EDITING** Ute Aurand **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Ute Aurand Filmproduktion **CONTACTO / CONTACT** Ute Aurand **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, To be here • 2011, Young Pines [Junge Kiefern] • 2005, India • 1998, Thirds [Terzen] • 1980, Deeply Absorbed in Conversation [Schweigend ins Gespräch Vertieft]

Aurand filma o que lhe é próximo – a casa, a janela, as flores, pequenos objectos tocados fugazmente pela câmara. A pele do quotidiano. Revela-se um pouco de um mundo afectivo, colecção ao longo dos anos. Sequências reordenadas anos depois.

Aurand films what is close to her – the house, the window, the flowers, small objects briefly touched by the camera. The skin of everyday life. A bit of a world of affection collected over the years is revealed. Sequences rearranged years later.

1967 • EUA / USA • 4' • 16mm
• Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Letter to D. H. in Paris

David Brooks



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY David Brooks **SOM / SOUND** David Brooks **MONTAGEM / EDITING** David Brooks **PRODUÇÃO / PRODUCTION** David Brooks **CONTACTO / CONTACT** LUX Distribution **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1968, Carolyn and Me: Part One • 1968, The Wind is driving Him toward the Open Sea • 1968, Eel Creek • 1966, Winter • 1964, Nightspring Daystar

O filme é, simplesmente, como o título indica, uma carta a um amigo, descrevendo as suas viagens, encontros e conhecimentos desde que se separaram e evocando memórias comuns. O movimento calmo, tranquilo e rápido do filme, de uma cidade para outra, tem o seu charme próprio, evocando talvez, mais do que outra coisa qualquer, alguns poemas de Apollinaire. Acima de tudo, trata-se da pista o mais clara possível para uma nova dimensão de cine-fotografia.

The film is, as its title implies, simply a letter to a friend, describing his travels, encounters and acquaintances since their separation, and evoking common memories. The film's cool, calm, rapid movement from one city to another has a charm of its own, evoking, more than anything else, perhaps, some of the poems of Apollinaire. Above all, it is the clearest possible clue to a new dimension of cine-photography.

2014 • Reino Unido, Irão / United Kingdom, Iran
• 80' • HD • Cor / Colour • Inglês, Persa / English, Persian

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Life may be

Mark Cousins, Mania Akbari



ARGUMENTO / SCRIPT Mark Cousins, Mania Akbari **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Mark Cousins, Mania Akbari **SOM / SOUND** Mark Cousins, Mania Akbari **MONTAGEM / EDITING** Paria Kamyab, Timo Langer **MÚSICA / MUSIC** Brahms, Sophie Hunger, Souad Massi, Alla Pugacheva **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Hibrow Productions **CONTACTO / CONTACT** The Festival Agency **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** MARK COUSINS • 2011, The Story of Film: An Odyssey • 2009, The First Movie MANIA AKBARI • 2004, 20 Fingers • 2007, 10 + 4 [Dah be Alaveh Chahar]

Um filme digital que podia ter sido feito no séc. XVIII. Como *Pamela*, o romance epistolar de Samuel Richardson, é uma troca de cartas – entre Mania Akbari e Mark Cousins. Os temas são muito variados – cinema, exílio, Irão, Holocausto e corpo humano. O filme começa por ser extremamente minimalista mas depois abre-se e a forma muda. Vemos as ideias a evoluir, mas também o estilo, à medida que os realizadores trepam aos ombros um do outro.

A digital film that could have been made in the 18th Century. Like *Pamela*, Samuel Richardson's epistolary novel, it is an exchange of letters – between Mania Akbari and Mark Cousins. Their themes are wide ranging – filmmaking, exile, Iran, the Holocaust and the human body. The film's form starts with extreme minimalism, but then opens up and shape shifts. We see ideas evolving, but also style, as each filmmaker climbs upon the other's shoulders.

2012 • França, Reino Unido / France, United Kingdom
• 45' • HD • Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

Logical Revolts

Louis Henderson



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Louis Henderson **SOM / SOUND** Louis Henderson, Thomas Rouvillain, Simon Apostolou **MONTAGEM / EDITING** Louis Henderson **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains **CONTACTO / CONTACT** Louis Henderson **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2016, The Sea is History • 2015, Black Code/Code Noir • 2014, All that is Solid • 2013, Lettres du Voyant • 2010, A Walk with Nigel

Um filme em busca dos vestígios da resistência civil egípcia contra a opressão colonial e militar, entre 1952 e 2012, rodado *in situ* no Cairo, Port Said e deserto do Sinai. É encontrado um argumento de um filme das Nações Unidas sobre a crise do Suez de 1956, controverso e banido. O realizador viaja até ao Egipto, para desvendar algumas verdades acerca deste documento e reflecte sobre a revolução de 2011 e os acontecimentos históricos que a precederam.

A film in search of the traces of Egyptian civilian resistance against colonial and military oppression, from 1952 to 2012, filmed on location in Cairo, Port Said and the Sinai desert. A script is discovered for a controversial and banned film made by the United Nations about the Suez crisis of 1956. The filmmaker travels to Egypt to uncover some truths about this document, and reflects on the 2011 revolution and the historical events that led up to it.

1995 • Alemanha / Germany • 15' • 16mm
• Cor / Colour • Alemão / German

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Maria and the World

Maria und der Welt

Ute Aurand



ARGUMENTO / SCRIPT Ute Aurand **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Ute Aurand **SOM / SOUND** Ute Aurand **MONTAGEM / EDITING** Ute Aurand **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Ute Aurand Filmproduktion **CONTACTO / CONTACT** Ute Aurand **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, To be here • 2011, Young Pines [Junge Kiefern] • 2005, India • 1998, Thirds [Terzen] • 1980, Deeply Absorbed in Conservation [Schweigend ins Gespräch Vertieft]

A amiga Maria Lang, que vive com a sua mãe. Olhares fugazes, a luz que toca as coisas, os espaços que se revelam por detalhes. O corpo de Maria e o espaço que habita. A paisagem, a cozinha, o quarto, a intimidade.

Her friend, Maria Lang, who lives with her mother. Fleeting looks, the light touching each and every thing, the spaces that manifest themselves by details. Maria's body and the space it inhabits. The landscape, the kitchen, the bedroom, the intimacy.

1988 • Reino Unido / United Kingdom • 16' • SD
• Cor / Colour • Inglês, Árabe / English, Arabic

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Measures of Distance

Mona Hatoum



ARGUMENTO / SCRIPT Mona Hatoum **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Mona Hatoum **SOM / SOUND** Iain Macanulty **MONTAGEM / EDITING** Mona Hatoum **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Western Front **CONTACTO / CONTACT** Video Data Bank **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** 1985, Roadworks • 1984, Eyes Skinned

As cartas da mãe, em Beirute, para a filha, em Londres. A caligrafia sobre as imagens íntimas do corpo da mãe. A voz da filha que lê as cartas, os diálogos entre as duas sobre a sua intimidade. As distâncias alteradas pela textura dos afectos.

The mother's letters from Beirut to her daughter in London. The handwriting over the intimate images of the mother's body. The daughter's voice reading the letters; the dialogues between the two about their intimacy. The distances altered by the texture of the affections.

1966-68 • EUA / USA • 5' • 8mm
• Cor / Colour • Mudo / Silent

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Note to Erik

Saul Levine



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Saul Levine **MONTAGEM / EDITING** Saul Levine **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Saul Levine **CONTACTO / CONTACT** Saul Levine **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, Fallen Notes unleaving • 2000, Light Lick: I saw the Light, praise the Dark • 1968-1982, New Left Note • 1976, Notes of an Early Fall • 1967-1973, The Big Stick/An Old Reel

Levine filmou uma série de cartas do quotidiano, poemas visuais construídos com os amigos, a partir daquilo que o rodeava. Este é um deles, invernal, em que a montagem é um jogo fundamental e o corte adquire força poética e expressiva.

Levine shot a series of daily life letters – visual poems made with his friends – based on what surrounded him. This is one of them, a wintery one, where editing is a key game and each cut gains poetic and expressive strength.

1969 • EUA / USA • 8' • 8mm
• Cor / Colour • Mudo / Silent

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Note to Pati

Saul Levine



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Saul Levine **MONTAGEM / EDITING** Saul Levine **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Saul Levine **CONTACTO / CONTACT** Saul Levine **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, Fallen Notes unleaving • 2000, Light Lick: I saw the Light, praise the Dark • 1968-1982, New Left Note • 1976, Notes of an Early Fall • 1967-1973, The Big Stick/An Old Reel

Um dos poemas visuais de Levine, construído a partir de imagens do quotidiano doméstico, do Inverno suburbano, das crianças que chegam da escola. As imagens difusas, efêmeras, oferecem e cristalizam a fragilidade do quotidiano.

One of Levine's visual poems, based on images from the household daily life, the suburban winter, and the children coming home from school. The blurred, ephemeral images render and crystallise the frailty of daily life.

1990 • EUA / USA • 103' • 16mm
• Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Privilege

Yvonne Rainer



ARGUMENTO / SCRIPT Yvonne Rainer **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Mark Daniels **SOM / SOUND** Antonio Arroyo **MONTAGEM / EDITING** Yvonne Rainer **MÚSICA / MUSIC** Lorenz Hart, Richard Rodgers, Kurt Weill, Leslie Cooper, Clarence Johnson **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Zeitgeist Films **CONTACTO / CONTACT** Zeitgeist Films **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1996, MURDER and Murder • 1985, The Man who envied Women • 1980, Journeys from Berlin/1971 • 1974, Film about a Woman who... • 1972, Lives of Performers

Construído por diversas perspectivas que se *inter-seccionam*, o “privilégio” é o centro de reflexão e a menopausa o pretexto para questionar identidades e relações de poder. Uma narrativa feita do cruzamento de ficção, documentário e imagens de arquivo.

Comprised of several perspectives that *inter-section*, the “privilege” is the core of reflection, and menopause is the pretext to question identities and power relations. A narrative made of the crossing of fiction, documentary and archive footage.

2012 • Alemanha / Germany • 7' • 16mm
• Cor, PB / Colour, BW • Mudo / Silent

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Susan + Lisbeth

Ute Aurand



ARGUMENTO / SCRIPT Ute Aurand **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Ute Aurand **MONTAGEM / EDITING** Ute Aurand **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Ute Aurand Filmproduktion **CONTACTO / CONTACT** Ute Aurand **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, To be here • 2011, Young Pines [Junge Kiefern] • 2005, India • 1998, Thirds [Terzen] • 1980, Deeply Absorbed in Conservation [Schweigend ins Gespräch Vertieft]

Díptico de retratos de artistas onde Aurand, mais do que construir as suas imagens, faz aproximações íntimas buscando pequenas revelações de gestos, de quotidianos. Movimentos de afecto entre quem vê e quem é visto.

Portrait of two artists. More than composing their images, Aurand makes intimate approaches looking for small revelations in gestures, in daily routines. Movements of affection between the one who watches and the one who's being watched.

1970 • França / France • 30'
• 16mm reversível / reversible
• Cor, PB / Colour, BW • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

U. S. S.

Alain Montesse



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Alain Montesse **MONTAGEM / EDITING** Alain Montesse **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Institut des Hautes Études Cinématographiques **CONTACTO / CONTACT** Alain Montesse **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1987, Étude pour Déserts • 1979, Le Fond de l'Oeil est Frais • 1971, Bugey pour Mémoire • 1970, Les Situs Heureux • 1968-2010, E-30

“Na época (1970), tinha um pé no movimento situacionista e outro no movimento hippie. Este filme resulta da tensão entre os dois e reproduz-la. O título faz referência a *The Mirror of Magic*, de Kurt Seligmann e remete para a oposição EUA-URSS, que estruturava a organização política do planeta, na altura. Os textos foram escolhidos, um pouco reescritos e montados apenas depois de a montagem imagens-músicas estar mais ou menos feita.” – Alain Montesse

“At the time (1970), I had one foot in the Situationist movement and another in the hippie movement. This film is the result of the tension between the two and replicates it. The title is a reference to *The Mirror of Magic*, by Kurt Seligmann, and refers to the USA-USSR opposition, which structured the political organisation of the planet at the time. The texts were chosen, slightly rewritten and assembled, only after the editing of the images-music was more or less done.” – Alain Montesse

2016 • Bangladeche, Líbano / Bangladesh, Lebanon • 6' • HD • Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Abu Ammar is coming

Naeem Mohaiemen



CONTACTO / CONTACTO DE ALVARO MORAES, LUX & CINESES / LONDON, LEANO EXPERIMENTAL GALLERY / INOYATA

ARGUMENTO / SCRIPT Naeem Mohaiemen **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Naeem Mohaiemen **SOM / SOUND** Naeem Mohaiemen **MONTAGEM / EDITING** Naeem Mohaiemen **MÚSICA / MUSIC** Naeem Mohaiemen **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Naeem Mohaiemen **CONTACTO / CONTACT** LUX Distribution
FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY 2015, Last Man in Dhaka Central (The Young Man Was..., Part 3) • 2014, Afsan's Long Day (The Young Man Was..., Part 2) • 2013, Rankin Street, 1953 • 2012, United Red Army (The Young Man Was..., Part 1) • 2009, SMS Iran (after Gilles Peress)

Circula uma fotografia com cinco homens, num edifício bombardeado, envergando uniformes militares. Quatro olham pela janela, o outro fita a câmara. Tirada por um fotógrafo da Magnum, em 1982, a imagem é um enigma provocador. Os jornais árabes alegam ser uma prova da existência de combatentes bangladeshianos na OLP. O filme prossegue a exploração do projecto *The Young Man was...* da esquerda revolucionária dos anos 1970 enquanto forma de utopia trágica.

A photograph circulates, showing five men in a bombed building, wearing military fatigues. Four are staring out of a window, the last one looks at the camera. Snapped by a Magnum photographer in 1982, the image is a teasing enigma. Arabic newspapers claim it as evidence of Bangladeshi fighters in the PLO. The film continues *The Young Man was...* project's exploration of the 1970s revolutionary left as a form of tragic utopia.

2015 • Japão, Coreia do Sul / Japan, South Korea • 104' • 2K • Cor / Colour • Japonês / Japanese

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Artist of Fasting

Danjiki Geinin

Masao Adachi



ARGUMENTO / SCRIPT Masao Adachi, Naruhiko Onozawa **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Yutaka Yamazaki **SOM / SOUND** Junichi Shima **MONTAGEM / EDITING** Masao Adachi **MÚSICA / MUSIC** Yoshihide Otomo **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Kogen-Sha **CONTACTO / CONTACT** Stance Company **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2007, Prisoner-Terrorist [Yûheisha-Terrorisuto] • 1971, Red Army/PFLP: Declaration of World War [Sekigun - P. F. L. P.: Sekai Sensô Sengen] • 1969, AKA Serial Killer [Ryûkushô Renzoku Shasatsuma] • 1967, Contraception Revolution [Hinin Kakumei] • 1963, Closed Vagina [Sain]

Um dia, surge na cidade um homem a cambalear, saído do nada, e senta-se. Um rapaz pergunta-lhe: “O que está a fazer, senhor?”. O homem olha para o vazio, sem resposta. O rapaz envia uma fotografia, as pessoas começam a reunir-se à sua volta e o homem torna-se famoso. “Que poderia este homem estar a fazer?” Cada um avança a sua teoria e fazem dele o artista da fome. Baseado no conto *Um Artista da Fome*, de Franz Kafka.

One day, a man staggers out of nowhere into some part of the city and sits down. A boy goes up to him and asks, “Mister, what are you doing?”. The man looks into the void with no response. The boy sends out a photograph, people start gathering around him, and the man becomes famous. “What could this man be doing?” Each person offers his or her own theory and shapes him into the hunger artist. Based on the short story *A Hunger Artist*, by Franz Kafka.

2016 • Peru, França / Peru, France • 17' • 4K, Super 8mm • Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

El Brujo

Louidgi Beltrame



ARGUMENTO / SCRIPT Louidgi Beltrame **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Guillermo Garcia, Chris Fawcett, Louidgi Beltrame **SOM / SOUND** Rafael Cabrera, Terence Meunier, Mikael Barre **MONTAGEM / EDITING** Louidgi Beltrame **MÚSICA / MUSIC** Jacno, Trinagle, 1979, Dorian/Celluloid **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Techniquement Douce **CONTACTO / CONTACT** Louidgi Beltrame **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, The Walking Tree • 2012, CineLândia • 2010, Gunkanjima • 2008, Brasília/Chandigarh • 2006, The Sleepers [Les Dormeurs]

1. A última sequência de *The 400 Blows*, de Truffaut: um curandeiro na costa peruana, do deserto ao mar. 2. Jean-Pierre Léaud nas ruas de Paris. 3. Um objecto é transmitido entre os dois. Filme-ritual entre o cinema e o poder mágico da presença.

1. The last sequence from *The 400 Blows*, by Truffaut: a healer on the coast of Peru, from the desert to the sea. 2. Jean-Pierre Léaud in the streets of Paris. 3. An object is passed between the two. Film-ritual between cinema and the magical power of being present.

2016 • França / France • 48' • HD • PB / BW • Francês / French

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Friday the 13th

Vendredi 13

Nicolas Klotz



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY Nicolas Klotz **SOM / SOUND** Nicolas Klotz, Mikael Barre **MONTAGEM / EDITING** Nicolas Klotz **MÚSICA / MUSIC** Eagles of Black Metal, The Clash, The Ramones, Bobby Fuller, Elvis Costello, Public Image Limited **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Mata Atlântica **CONTACTO / CONTACT** Nicolas Klotz **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2011, Low Life • 2007, Heartbeat Detector [La Question Humaine] • 2004, The Wound [La Blessure] • 2000, Pariah [Paria] • 1993, The Sacred Night [La Nuit Sacrée]

Dois dias após o atentado terrorista de 13 de Novembro, em Paris, o programa semanal de rádio de Michka Assayas sobre *rock 'n' roll* é assombrado por esse assassinato em massa.

Two days after the November 13th terrorist attack in Paris, Michka Assayas's weekly radio program on rock 'n' roll is haunted by this mass murder.

2016 • Bélgica / Belgium • 97' • 16mm
• Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Funeral (on the Art of dying) Funérailles (de l'Art de mourir)

Boris Lehman



ARGUMENTO / SCRIPT Boris Lehman **VOZ / VOICE** David Legrand
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Antoine-Marie Meert, Camille Buti
SOM / SOUND Jacques Dapoz, Luc Rémy **MONTAGEM / EDITING** Ariane Mellet
MÚSICA / MUSIC Fanny Tran **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Dovfilm
CONTACTO / CONTACT Boris Lehman **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1999-2013, My Seven Places [Mes Sept Lieux] • 2010, Story of My Hair [Histoire de mes Cheveux (de la Brièveté de la Vie)] • 2005, Trying to describe Oneself [Tentatives de se décrire] • 2001, Story of My Life Told by My Photographs [Histoire de Ma Vie Racontée par Mes Photographies] • 1983-91, Letter to My Friends who stayed in Belgium [Lettre à Mes Amis Restés en Belgique]

“Tendo atingido uma idade em que se pensa em preparar as malas para a próxima vida, estou prestes a deitar fora tudo o que coleccionei e acumulei, durante mais de meio século. Este filme é o ‘último’ episódio do meu trabalho auto-cine-biográfico *Babel*, que cobre mais de trinta anos da minha vida e começou em 1983 com *Letter to My Friends who stayed in Belgium*. Pode ser considerado o meu testamento.” – Boris Lehman

“Having reached an age at which you think about getting your bags ready for the next world, I'm about to throw away all I've collected and accumulated for over half a century. This film presents itself as the 'last' episode of my auto-cine-biographic work *Babel*, which covers over thirty years of my life, and started in 1983 with *Letter to My Friends who stayed in Belgium*. It can be considered as a will.” – Boris Lehman

2016 • Bósnia e Herzegovina, Portugal / Bosnia and Herzegovina, Portugal • 74' • HD • Cor / Colour
• Bósnio / Bosnian

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

How I fell in Love with Eva Ras Kako sam se zaljubio u Evu Ras André Gil Mata



ARGUMENTO / SCRIPT André Gil Mata **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** André Gil Mata **SOM / SOUND** Pedro Augusto
MONTAGEM / EDITING Tomás Baltazar **PRODUÇÃO / PRODUCTION** C.R.I.M. Produções **CONTACTO / CONTACT** C.R.I.M. Produções
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY 2013, The Grave Digger [O Coveiro]
• 2012, Captivity [Cativeiro] • 2010, House [Casa] • 2009, Water Ark [Arca d'Água]

Em Saraievo, numa cabine de projecção, vive Sena, que na sua rotina diária vai projectando os poucos filmes Jugoslavos dos quais ainda existem cópias. Através do silêncio, dos gestos de rotina desta mulher e dos filmes que são projectados a partir da sua sala de estar, surge um filme construído como um dia na sua vida. Os filmes projectados por Sena levam-nos numa viagem ao seu passado, à sua memória, homenageando as muitas actrizes Jugoslavas, como Eva Ras.

Sena lives in a projection booth in Sarajevo, and in her daily routine she screens the few Yugoslavian films of which copies still remain. Based on the silence, on these woman's routine gestures and on the films she projects from her living room, emerges a film built as a day in her life. The films screened by Sena take us on a journey to her past, to her memory, honouring many Yugoslavian actresses like Eva Ras.

2015 • Canadá / Canada • 70' • HD
• Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA EUROPEIA
EUROPEAN PREMIERE

Incident Reports

Mike Hoolboom



ARGUMENTO / SCRIPT Mike Hoolboom **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Mike Hoolboom **SOM / SOUND** Mike Hoolboom
MONTAGEM / EDITING Mike Hoolboom **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Mike Hoolboom **CONTACTO / CONTACT** Mike Hoolboom
FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY 2013, Buffalo Death Mask • 2003, Imitations of Life • 1998, Panic Bodies • 1996, Letters from Home • 1993, Franck's Cock

Após um acidente de bicicleta, o amnésico faz terapia audiovisual, produzindo um conjunto de planos de um minuto. A voz em *off* dá o seu contributo sobre género, animais e o fim da cultura literária. Um ensaio história de amor com Elvis, lutadores, balé de rapazes, ciclistas nus e as vozes celestiais de Choir!Choir!Choir!.

After a bike accident, the amnesiac undertakes audio-visual therapy by producing a suite of one-minute shots. The voice-over weighs in on gender, animals and the end of literary culture. A love story essay featuring Elvis, wrestlers, boy ballet, naked cyclists and the heavenly voices of Choir!Choir!Choir!.

2016 • Bélgica / Belgium • 42' • 16mm
• Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Lapses, Regrets and Qualms Oublis, Regrets et Repentirs Boris Lehman



ARGUMENTO / SCRIPT Boris Lehman **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Antoine-Marie Meert **SOM / SOUND** Jacques Dapoz, Luc Remy, Eric Dumont, Juliette Achard
MONTAGEM / EDITING Ariane Mellet, Théophile Gay-Mazas **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Dovfilm
CONTACTO / CONTACT Boris Lehman **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1999-2013, My Seven Places [Mes Sept Lieux] • 2010, Story of My Hair [Histoire de mes Cheveux (de la Brièveté de la Vie)] • 2005, Trying to describe Oneself [Tentatives de se décrire] • 2001, Story of My Life Told by My Photographs [Histoire de Ma Vie Racontée par Mes Photographies] • 1983-91, Letter to My Friends who stayed in Belgium [Lettre à Mes Amis Restés en Belgique]

Esta é uma bobina esquecida (a 6B) de *My Seven Places* que conta um dia na vida de Boris Lehman (mas, como ele próprio diz, todos os dias são diferentes). As pequenas cenas e encontros seguem-se uns aos outros, baseados no acaso e em caprichos. A câmara faz jogo sujo e o operador de som empolga-se, ao ponto de ambos dizerem claramente a Boris para parar de filmar. No entanto, ele insiste, concluindo outro filme.

This is a forgotten reel (the 6B) from *My Seven Places* that relates a day in the life of Boris Lehman (but as he says himself, every day is different). The little scenes and encounters follow one after the other, based on chance and whims. The camera plays dirty tricks and the sound recorder gets carried away, to the point that both are clearly telling Boris to stop filming. Yet he persists, completing another film.

1981 • Portugal • 51' • 16mm • Cor / Colour
• Português / Portuguese

Manoel de Oliveira: 50 Anos de Carreira

José Nascimento,
Augusto M. Seabra



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY João Abel Aboim **SOM / SOUND** Carlos Alberto Lopes **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Ecran/RTP **CONTACTO / CONTACT** RTP **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** JOSÉ NASCIMENTO • 2006, Lobos • 2001, Tarde demais [Too Late] • 1986, Repórter X • 1976, Terra de Pão, Terra de Luta • 1974, Caminhos da Liberdade

Sessão dedicada a Augusto M. Seabra, a forma e a força da secção Riscos. Manoel de Oliveira pensa o seu trabalho. Antevemos os seus filmes futuros, na casa que descobrimos em 2015 (*Visita ou Memórias e Confissões*). Vê-lo hoje é experimentar a natureza da história.

Session dedicated to Augusto M. Seabra, the form and the strength of the New Visions section. Manoel de Oliveira reflects on his work. We foresee his future films, at the house we discovered in 2015 (*Memories and Confessions*). To see him today is to experience the nature of history.

2015 • Coreia do Sul / South Korea • 235' • HD
• Cor / Colour • Coreano, Mandarin / Korean, Mandarin

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Night and Fog in Zona Cheon-dang-ui Bam-gua-ahn-gae Jung Sung-Il



ARGUMENTO / SCRIPT Jung Sung-Il **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Yang Gun-Young **SOM / SOUND** Lee Seung-Chul **MONTAGEM / EDITING** Park Young'un, Jung Sung-Il **MÚSICA / MUSIC** Lee Ji-Yeon **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Kino2 Pictures **CONTACTO / CONTACT** M-Line Distribution **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** 2009, Café Noir [Kape Nuwaru]

“Um dia, o meu velho amigo Wang Bing, realizador chinês a viver em Pequim, ligou-me e sugeriu que fosse para Yunnan, onde rodava um documentário. Durante o Inverno todo, segui-o com a minha câmara, do hospital psiquiátrico, numa cidade suburbana sem nome, até à selva, perto da fronteira com o Laos. O filme é o registo desse Inverno, um ensaio sobre o povo chinês e o filme de aventura e acção feito por amizade.” – Jung Sung-Il

“One day my old friend Wang Bing, a Chinese director living in Beijing, called me and suggested to go to Yunnan where he was shooting a documentary. All along the winter I followed Wang Bing with my camera from the psychiatric hospital in a nameless suburb city to the jungle near the border with Laos. The film is the record of that winter, an essay about the people of China, and the adventure-action movie done by friendship.” – Jung Sung-Il

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Conversa com / Talk with Jung Sung-Il [vide p. 282]

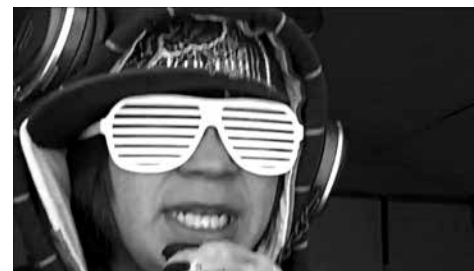
2015 • Canadá / Canada • 74' • Vídeo / Video
• Cor / Colour • Inuíte / Inuktitut

ESTREIA PORTUGUESA

PORTUGUESE PREMIERE

Of the North

Dominic Gagnon



ARGUMENTO / SCRIPT Dominic Gagnon **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Material retirado da Internet / Footage from the Internet **DESENHO DE SOM / SOUND DESIGN** Dominic Gagnon **MONTAGEM / EDITING** Dominic Gagnon **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Dominic Gagnon **CONTACTO / CONTACT** Dominic Gagnon **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, Hoax_Canular • 2011, Pieces and Love All to Hell • 2009, RIP in Pieces America • 2005, Blockbuster History • 2000, Full Throttle Engine Component [Du Moteur à Explosion]

Subversão do gesto canónico de Robert Flaherty: eis os descendentes de Nanook, habitantes do Ártico, a fazerem o “seu” cinema. Ao dar uma forma coerente a mais de 500 horas de filmes divulgados no YouTube por centenas de realizadores inuítes amadores, Gagnon cria um “cine-olho” vertoviano anti-exótico e rítmico, incluindo cenas de caça, bebedeiras, plataformas petrolíferas, sessões de improvisação, exibicionismo, corridas de motas de neve e ursos polares.

A subversion of the canonical gesture of Robert Flaherty: here are the descendants of Nanook, inhabitants of the Arctic spaces, making “their” own cinema. By putting almost 500 hours of films posted on YouTube by hundreds of amateur Inuit filmmakers together into a coherent form, Gagnon creates an anti-exotic and rhythmic Vertovian “Kino-Eye”, including hunting scenes, drinking sprees, oil rigs, jam sessions, exhibitionism, snow-mobile races and polar bears.

2016 • França / France • 24' • HD
• Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Sarah Winchester Sarah Winchester, Opéra Fantôme Bertrand Bonello



ARGUMENTO / SCRIPT Bertrand Bonello **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Irina Lubtchansky **SOM / SOUND** Jean Paul Mugel, Yves-Marie Omnes, Nicolas Moreau, Jean-Pierre Laforce, Damien Luquet **MONTAGEM / EDITING** Fabrice Rouaud **MÚSICA / MUSIC** Bertrand Bonello **PRODUÇÃO / PRODUCTION** My New Picture, Opéra National de Paris **CONTACTO / CONTACT** Short Cut Distribution **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, Saint-Laurent • 2011, House of Tolerance [L'Apollonide (Souvenirs de la Maison Close)] • 2008, On War [De la Guerre] • 2003, Tiresia • 2001, The Pornographer [Le Pornographe]

Uma ópera bailado que não existe. Uma peça fantasma, tocada na Ópera da Bastilha e dançada na Ópera Garnier. Uma ligação quase mística entre as duas cenas. Um músico testa som no fosso da Bastilha. O coro toma o seu lugar no estúdio de ensaios. Os dois lados estão a afinar o trabalho em curso de uma ópera bailado: Sarah Winchester – o seu pesar, a sua loucura, a sua casa e os seus fantasmas.

An opera ballet that doesn't exist. A ghost-like piece, played in Opéra Bastille and danced at Opéra Garnier. An almost mystical link between both scenes. A musician is testing sounds in Bastille's pit. The choir are taking their place in the rehearsal studio. Both sides are fine tuning the work in progress of an opera ballet: Sarah Winchester – her grief, her madness, her home and her ghosts.

2016 • Portugal • 143' • 4K
• Cor, PB / Colour, BW • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL / WORLD PREMIERE

Silêncios do Olhar Silences

José Nascimento



ARGUMENTO / SCRIPT José Nascimento **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** José Nascimento **SOM / SOUND** António Câmara **MONTAGEM / EDITING** José Nascimento **PRODUÇÃO / PRODUCTION** DuplaCena **CONTACTO / CONTACT** DuplaCena **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2006, Lobos • 2001, Tarde demais [Too Late] • 1986, Repórter X • 1976, Terra de Pão, Terra de Luta • 1974, Caminhos da Liberdade

Uma homenagem póstuma à vida e obra de José Álvaro Morais e ao “rasto luminoso” de inovação e procura exaustiva do cinema como forma de arte, que deixou no cinema português. Reúne testemunhos de quem mais estreitamente com ele se relacionou e percorreu, na amizade e no trabalho, essa aventura.

A posthumous tribute to the life and work of José Álvaro Morais, and to the “luminous trail” of innovation and exhaustive pursuit of film as a form of art left by him in Portuguese cinema. The film gathers testimonies from the ones who were closest to him and who followed him in this adventure both in friendship and work.

2016 • Canadá / Canada • 57' • Super 8mm
• PB, Cor / BW, Colour • Inglês / English

We make Couples

Mike Hoolboom



ARGUMENTO / SCRIPT Mike Hoolboom **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Mike Hoolboom **SOM / SOUND** Mike Hoolboom **MONTAGEM / EDITING** Mike Hoolboom **MÚSICA / MUSIC** Machinefabriek, Jasper TX **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Mike Hoolboom **CONTACTO / CONTACT** Mike Hoolboom **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, Buffalo Death Mask • 2003, Imitations of Life • 1998, Panic Bodies • 1996, Letters from Home • 1993, Franck's Cock

Esta história de amor marxista pergunta: pode o casal ser também uma forma de resistência? Notas ensaísticas sobre o casamento, microcinema e a arte da projecção. Com participações especiais de Occupy, Pussy Riot, uma cabra foragida, dois caniches, um exército de manifestantes na rua, Mos Def, Frankenstein e o primeiro beijo do cinema.

This Marxist love story asks: could the couple also be a form of resistance? Essay notes on marriage, microcinema, and the art of projection. With guest appearances by Occupy, Pussy Riot, a runaway goat, two poodles, an army of street marchers, Mos Def, Frankenstein and cinema's first kiss.

Retrospectiva Peter Watkins / Peter Watkins Retrospective

- La Commune (Paris, 1871)
- Culloden
- Diary of an Unknown Soldier
- Edvard Munch
- Evening Land / Aftenlandet
- The Forgotten Faces
- The Freethinker / Fritaenkaren
- The Gladiators / Gladiatorerna
- Gruto Park, Peter Watkins 2001
- The Journey / Resan
- Privilege
- Punishment Park
- The Seventies People / Sjutttonde Talets
- The Trap / Fällan
- The War Game

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Mesa Redonda / Round Table
Retrospectiva Peter Watkins / Peter Watkins Retrospective
[vide p. 281]

Carta aberta de Peter Watkins para o Doclisboa'16 /
Open letter from Peter Watkins to Doclisboa'16 [vide p. 229]

CO-PRODUÇÃO RETROSPECTIVA
PETER WATKINS / CO-PRODUCTION
PETER WATKINS RETROSPECTIVE





Fotografia de rodagem de / Photo of the Shooting of
La Commune (Paris, 1871), Peter Watkins, 1999

Antes da rodagem de *La Commune (Paris, 1871)*, Peter Watkins pediu aos 220 voluntários, muitos deles não-actores, activistas de esquerda e conservadores recrutados por anúncios no jornal *Le Figaro*, que estudassem os acontecimentos da revolta anarquista de 1871, para os trazerem para o filme. Na rodagem de fluxos de multidões, as instruções do realizador punham um jogo em movimento, mais como uma composição musical estocástica do que como uma rodagem clássica. Na segunda parte do filme, as energias convocadas a despertar as forças históricas foram levadas até um limite, a um combate entre os grupos de actores e o realizador. Os bandos de actores pareciam possesores pela História – ou pelo enclausuramento, no calor do antigo armazém dos arredores de Paris. A criação de forças convulsivas na rodagem é um dos sinais do cinema de Peter Watkins, que diz não fazer parte sequer do corpo dos *cinéastes*. Com efeito, não parece preocupar-se com a cinefilia – o seu cinema teve de aparecer como se não pertencesse à história do cinema, nem a qualquer História, excepto a recriada do início pelos voluntários que trabalhavam nos seus filmes, um arranque utópico de uma nova sociedade a cada rodagem.

Peter Watkins nasceu em 1935, em Norbiton, um subúrbio de Londres. Saído do serviço militar para a Real Academia de Arte Dramática, experimenta no teatro amador a transformação da comunidade pelo trabalho artístico. É no seu espírito que Watkins produz as primeiras curtas metragens de juventude. A primeira, *The Web* (1956), feita aos 21 anos, acompanha a fuga de um soldado alemão perseguido pela resistência francesa. *The Diary of an Unknown Soldier* (1958) mostra a experiência do tédio e do medo na guerra, num realismo conseguido com recursos mínimos. No primeiro filme feito já com um domínio da forma cinematográfica, *The Forgotten Faces* (1961), mostra uma encenação convincente da invasão da Hungria, em 1956. Budapeste é recriada nas ruas de Canterbury, um triunfo do *do-it-yourself*.

Aos 29 anos, Watkins trabalha na BBC. Realiza para a televisão estatal o filme *Culloden*, uma reconstrução histórica da última batalha travada no solo do Reino Unido, em 1746, que terminou com o massacre dos apoiantes escoceses do pretendente católico ao trono, Bonny Prince Charlie. A câmara imita os movimentos instáveis de um repórter de guerra, os historiadores da época comentam a batalha, os soldados e rebeldes falam para a câmara, no meio de cenas de acção cruas, atordoados pela brutalidade do combate. Vê-se um gosto físico pelo movimento e pela montagem que intensifica a violência da batalha. São chamados para o filme voluntários ligados ao lugar histórico – descendentes dos que tinham combatido, numa arqueologia viva. Em resposta à presença dos primeiros *media* televisivos globais, Watkins toma a forma da reportagem televisiva de guerra e traz para *Culloden* o seu efeito de realidade. Watkins manifesta o seu descontentamento pela ligação que não foi feita entre o filme e a representação da guerra do Vietname, que era a fonte do seu estilo. Mas o choque do passado tornado presente (“Ao vivo, da História”, dizia uma crítica) foi demasiado excitante, e o “torpor mágico” que tanto receava Brecht no teatro apareceu vestido de um *frisson* de morte na batalha, tão expressivo que até hoje Hollywood se apodera deste estilo.

O sucesso de *Culloden* leva a *The War Game* (1965), ainda produzido na BBC. O filme mostra uma Inglaterra de um futuro próximo sob um ataque nuclear soviético. É tão persuasivo na representação dos seus efeitos que a BBC impede, durante 20 anos, a sua exibição. O realismo intempestivo de Watkins transforma a sombra da Guerra Fria numa presença viva, impossível de suportar. Nesta sombra, vê-se, por fim, o efeito da sua conclusão – os planos sujos, de sobreviventes negros de carvão amontoados como lixo, são os de um povo inteiro sacrificado. A denúncia da Guerra Fria estende-se para lá do filme. Watkins escreve, mais tarde, a centenas de artistas e *opinion makers*. Entre

eles, John Lennon e Yoko Ono, que dizem ter sido esta carta a sua “convocatória para o exército da paz”. A carta inspira os *bed-in* e outros protestos contra a guerra. Nesta campanha, foi dos artistas mais empenhados e eficientes.

Após a censura de *The War Game*, faz *Privilege* (1966) com os não-actores Jean Shrimpton, rosto da *swinging London*, e Paul Jones, cantor da banda Manfred Mann, a representar uma *pop star* manipulada por um *establishment* britânico totalitário. Produzido já fora da BBC, mas ainda na sombra do filme anterior, é lançado comercialmente mas não tem público. É também atacado pela crítica – a ligação expressamente exagerada entre o espectáculo da emancipação e o poder é o que a *swinging London* menos quer ver. O exagero, em especial, cai no vazio. Talvez Adorno, que incluiu o exagero na trama onde tem lugar o conhecimento, o pudesse ter reconhecido, mas nesta altura já a nova esquerda se afastava destas formas de crítica e se voltava para a “práxis” mais dura, de menos nuances formais. Watkins chega por fim a um ponto de ruptura na sua relação com a produção clássica. Toma a rejeição do seu filme não só como uma expulsão ofensiva de Inglaterra, mas também de todo o aparelho do cinema. A partir daqui, os seus filmes perdem qualquer semelhança com objectos cinematográficos correntes, deixam de ser *propriamente cinema* – as formas dos filmes passam a mostrar a tensão de uma vontade paradoxal de destruição da forma, que Watkins sente ser hipnótica, dissimulada e ao serviço do poder, e a tentativa de fazer expulsar algo dela para além do *eidolon* encantatório.

Esta vontade é já clara em *The Gladiators* (1969). Produzido na Suécia, o filme mostra um simulacro de um conflito global, onde as vítimas sacrificiais são soldados-símbolo de cada exército, num prenúncio de um *reality show* planetário. A guerra é mostrada como um jogo simbólico de vítimas reais, ritual herdado de tempos arcaicos e tornado louco na cadeia moderna de comando.

A narrativa é já um efeito demasiado cativante. Watkins desfaz a ordem da descrição dos acontecimentos e junta-lhe uma nova e contraditória voz de narrador, que solta o filme do discurso pedagógico que o ancorava e que antes o abria à possibilidade de uma sedução, que tinha excitado o público em *Culloden*. Resta agora desse filme apenas o frenesi da destruição.

As juntas militares internacionais são mostradas como unidas no ritual burocrático, separadas dos soldados por hierarquias e remotos centros de controlo. Nesta separação, não hesitam em enviá-los para a morte. A separação dos homens é uma lâmina fatal, é o inimigo. Neste lugar do inimigo, começa a estar também a parte mais invisível, ambígua e fugaz do próprio cinema.

Punishment Park (1971), o único filme de Watkins realizado nos Estados Unidos, repete o tema do ringue onde as vítimas entram num jogo de vida ou de morte, um ritual sacrificial encenado pelo poder – a lembrar os pântanos de *Culloden* ou a arena de combate de *Gladiators*. Em *Punishment Park*, é contada a fuga de activistas condenados numa farsa judicial pelo governo de Nixon. Os prisioneiros são forçados a escolher entre o cárcere e o *Park*, de onde saíam, se conseguirem escapar aos guardas, que atiram a matar.

A *mise-en-scène* e a montagem simulam a confusão atordoada dos sentidos. O deserto é um pano de fundo mínimo contra o qual figura um estado totalitário. Como em *The War Games*, o negativo torna-se sensorial, ácido na violência encenada do *Park*, e é também no futuro que está o tempo do filme – as mesmas poses dos corpos dos guardas e prisioneiros são vistas, décadas mais tarde, em Abu Ghraib e Guantánamo.

Edvard Munch (1973) não mostra a violência do Estado, mas a social, reflectida no corpo do protagonista, representado pelo não-actor Geir Westby. O filme parte da identificação de Watkins com o pintor norueguês, que erra pela Europa em busca de compreensão do seu trabalho. Foi produzido com um grupo de não-actores, sujeitos

a uma exigência de representação mais fina do que nos filmes anteriores de Watkins. A confiança nas capacidades daqueles que aprendem as relações com o cinema na novidade da rodagem tem uma pedra-de-toque na representação de Westby. A vitalidade da aprendizagem dos actores e das equipas é um antídoto contra as representações falsas de uma civilização que é, para Watkins, prisioneira de burocracias mortíferas. Estes *tour-de-force* da independência e do entusiasmo dos começos – da criação de Budapeste em Canterbury à invenção de um personagem como Munch – são a espinha dorsal, a força afirmativa do seu cinema.

O filme é um arranjo de fragmentos – o argumento foi sujeito a *cut-ups burroughsianos* e a montagem contém cenas de ordem aleatoriamente determinada. Contudo, público e crítica viram um retrato sensível do pintor e do seu processo artístico, porventura a partir da expressividade do naturalismo frágil dos actores. Fassbinder e outros cineastas dos anos 1960 e 70 experimentam modulações do efeito de distanciação, cortes na gama expressiva de um filme, mas há uma coisa única em *Munch*: a vulnerabilidade dos não-actores, sem técnica, a aprender os mais complexos papéis, enquanto se defendem face à câmara. Para isso, confrontam-na até. Pasolini já o tinha feito como pontuação poética, mas esta prática é, neste filme, extensa, é uma terapia e um desafio existenciais – na expressão dos amadores que olham para a objectiva, podemos ver um eco das relações perturbadoras das fotografias primitivas com a identidade, enquanto medem forças com um aparelho que pode, ou não, roubar a alma.

Evening Land (1977) antecipa a dissolução da social-democracia escandinava, causada no filme pelas ligações aos exércitos nucleares europeus. O centro da narrativa pulverizada está na greve de um grupo de trabalhadores da construção naval. O nuclear é o mal absoluto e figura impudica da autodestruição; a divisão burocrática dos homens e o sistema de dominação daí nascido é o seu agente cego. O exagero, como ele é descrito (e praticado) por Adorno, é o único meio para chegar à verdade – no cinema de Watkins, este é o elemento menos actual e o mais mal lido pelos seus contemporâneos.

The Journey (1987), o mais longo filme distribuído em sala de cinema, é diferente de todos os outros filmes do autor. Um documentário de 14 horas, rodado em quatro continentes, o filme parte de dois pontos – a Conferência do Quebec, onde o primeiro-ministro canadiano Mulroney se encontra, em 1985, com Reagan; e entrevistas que mostram a luta dos grupos pacifistas que vigiam a logística nuclear e transmitem informação sobre o nuclear e as suas implicações económicas, ecológicas e políticas. Motivos de *The War Game* aparecem em sequências repetidas de simulacros de evacuação, nos Estados Unidos, Noruega e Polinésia Francesa, encenações colectivas da confusão da fuga para abrigos nucleares.

Os cortes na imagem das notícias televisivas são marcados por efeitos de som que denunciam, a cada corte, as decisões editoriais – Watkins luta contra os poderes invisíveis e a montagem é o mais imperceptível deles. Mesmo a expressão do realizador vem com um aviso prévio quanto às suas capacidades de sedução, dadas as convicções (*strong feelings*) que ele e os colaboradores têm em relação ao tema do filme. Este aviso pouco habitual só faz sentido na recusa de uma expressão directa de quem não se revê na sociedade “e também não reconhece o ‘eu’ fictício que a sociedade lhe atribuiu”¹. Deve, portanto, denunciar a própria voz ou, pelo menos, avisar contra os seus perigos. Mas logo aparecem formas reticentes e indirectas que escapam à explicação. Como é “característica das coisas reais pertencer a uma infinidade de sistemas”², as formas de sentido intermitente, vibratório podem sugerir, se não esta infinidade, a abertura que leva a força argumentativa do filme até zonas fora do alcance da informação. Um plano de um padrão de um vestido africano ao vento; o portão de uma base militar nuclear filmado à distância, enquanto a voz descreve a capacidade de destruição guardada no mais bucólico dos lugares;

um enquadramento de um mapa de uma base militar, que parece uma enigmática pintura abstracta. O filme é uma experiência monumental, com fendas e contradições aparentes, por onde até mesmo os mistérios são postos ao serviço da denúncia.

The Freethinker (1994), uma biografia de August Strindberg, retoma os temas de *Munch*, levados a um mínimo da forma e de ausência de linearidade: a luta contra a família e a fuga do país, em busca de liberdade na criação, mostrada em planos individuais austeros, filmados em espaços abstractos, cenográficos. Levando o esforço pedagógico ao limite, um grupo de estudantes faz tudo no filme, do guarda-roupa à cenografia, da operação técnica e formal da câmara e luzes ao som. O grupo usa técnicas de improviso, entrevistas encenadas, confrontos de psicodrama, diálogos das peças de Strindberg e debates com o público que assistia às filmagens, onde o processo de combate à MAVM (*Mass Audio Visual Media*) é explicado. A biografia de Strindberg é vista à luz da luta contra as formas do “mágico torpor” do teatro e do cinema, sabotada a identificação com os personagens e o fluxo do conto. Mas, neste mínimo que resta das formas do cinema, vê-se, como em *Munch*, talvez com mais brilho ainda, a figura da expressão, separada do corpo dos não-actores – a “magia, na medida em que designa uma ausência”³ – que aponta sem parar para o corpo ausente. Esta é a palavra cinematográfica de *Munch* e de *Freethinker*, o átomo destes filmes: a expressão humana por fim isolada, como numa comovente experiência científica. A forma feita de obstáculos e resistências postos ao discurso próprio é a mais característica dos filmes finais de Watkins – com a excepção do último. Com efeito, o discurso próprio não é apagado, mas transmutado numa força impessoal, em dois filmes – *Punishment Park*, num grau menor, e *La Commune*.

O último filme de Watkins é *La Commune (Paris, 1871)* (1999), experiência anárquica de encenação da revolta de Paris. A ideia da rodagem enquanto laboratório social no limite do controlo é levada ao seu extremo mais completo, contra as redomas visíveis e invisíveis onde os poderes – mesmo os do cinema – enclausuram os que contra ele se revoltam. A poética comunitária convulsiva faz coincidir as energias sociais de 1871 e 1999. A tensão do conflito cresce na História e na rodagem e as forças em confronto configuram as forças postas em movimento no governo próprio da *Commune*.

Nesta singularidade, na forma em turbilhão, no conflito contínuo, é quase eliminada a contemplação e a nuance dos corpos dos actores. A figura não se fixa no corpo. A libertação da potência dos que participam na rodagem, submetida a forças de rejeição da sociedade do seu tempo, encontra aqui a sua realização terrível – os corpos parecem um gás, possesores pela História. Este filme não podia, por fim, cair nas mãos do inimigo – escapará sempre de quaisquer mãos. Como filmar uma revolução, afinal?

– PEDRO FORTES

- 1 Roberto Calasso sobre Brecht, in *Os Quarenta e Nove Degraus*, Ed. Cotovia, Lisboa, 1998.
- 2 Paul Valéry, in *Cahiers, Tome 9 (1907-1909)*, Gallimard, Paris, 2003.
- 3 Roberto Calasso, in *Os Quarenta e Nove Degraus*, Ed. Cotovia, Lisboa, 1998.



La Commune (Paris, 1871)
Peter Watkins, 1999

Before the shooting of *La Commune (Paris, 1871)*, Peter Watkins asked the 220 volunteers, many of them non-actors, left activists, and conservatives recruited through ads on *Le Figaro*, to study the events of the anarchist insurgence of 1871 and to bring them into the film. While shooting the crowds flowing, the director's instructions set a game in motion, which was more of a stochastic musical composition than classical film shooting. In the second part of the film, the energies summoned to awaken the historical forces were pushed to a limit, to a fight between the groups of actors and the director. The gangs of actors seemed possessed by History – or by being confined in the heat of the old warehouse on the outskirts of Paris. The creation of convulsive forces in the shooting is one of the signs of Peter Watkins' cinema, he who says he doesn't even pertain to the *cinéastes* group. Actually, he does not seem to worry about cinephilia – his cinema had to come up as if it did not belong to film history, or to any History at all, except to the one recreated from scratch by the volunteers who worked on his films, an utopian start of a new society in each shooting.

Peter Watkins was born in 1935 in Norbiton, a suburb of London. He leaves military service for the Royal Academy of Dramatic Art and experiences community transformation through artwork, in amateur theatre. It is in this spirit that Watkins directs his first short films in his youth. The first one, *The Web* (1956), made when he was 21, follows the flight of a German soldier chased by the French resistance. *The Diary of an Unknown Soldier* (1958) shows the experience of tedium and fear in war, in a realism achieved with minimum resources. His first film already mastering the film form, *The Forgotten Faces* (1961), shows a convincing staging of the invasion of Hungary in 1956. Budapest is recreated in the streets of Canterbury, a triumph of the *do-it-yourself*.

At the age of 29, Watkins works at the BBC. He directs *Culloden* for the State television, a historical reconstruction of the last battle fought on UK soil in 1746, which ended with the massacre of the Scottish supporters of Catholic pretender to the throne, Bonny Prince Charlie. The camera mimics the unstable movements of a war reporter, the historians of the time comment on the battle, the soldiers and rebels talk to the camera in the middle of raw action scenes, stunned by the brutality of the combat. One can see a physical taste for movement and for an editing that intensifies the violence of the battle. Volunteers connected to the historical place are called to the film – the descendants of those who had fought, in a living archaeology. In response to the presence of the first global television media, Watkins takes on the form of television war report and brings its reality effect to *Culloden*. Watkins expresses his dissatisfaction with the fact that no connection was made between the film and the representation of the Vietnam War, which was the source of his style. But the shock of the past made present (“Live from History”, a review said) was too exciting, and the “magical numbness” that Brecht dreaded so much in theatre came up dressed in a frisson of death, so expressive that to this day Hollywood has taken over this style.

The success of *Culloden* leads to *The War Game* (1965), still produced by the BBC. The film shows England in a near future, under a Soviet nuclear strike. The representation of its effects is so persuasive that the BBC prevents its screening for 20 years. Watkins' unexpected realism turns the shadow of the Cold War into an unbearable living presence. In this shadow one can finally see the effect of its conclusion – the dirty shots of the survivors covered in black coal, piled up like rubbish, are those of a whole people slaughtered. The exposure of the Cold War goes beyond the film. Later, Watkins writes to hundreds of artists and opinion makers. Among them, John Lennon and Yoko Ono, who said this letter was their “call for the army of peace”. The letter inspires bed-ins and other protests against the war. He was one of the most committed and efficient artists in this campaign.

Following the censorship of *The War Game*, Watkins directs *Privilege* (1966) casting non-actors Jean Shrimpton, the face of swinging London, and Paul Jones, Manfred Mann's singer, in the role of a pop star manipulated by a totalitarian British establishment. Produced outside of the BBC but still in the shadow of the previous film, it is commercially released but has no audience. It is also attacked by the critics – the deliberately exaggerated connection between the emancipation show and the establishment is what the swinging London least wants to see. Exaggeration, in particular, falls on deaf ears. It is possible that Adorno, who included exaggeration in the plot in which knowledge takes place, would have recognised it. But, by this time, the new left was already moving away from these forms of criticism and was turning to a harder “praxis”, of less formal nuances. Eventually, Watkins comes to a breaking point in his relationship with classical production. He takes his film's rejection not only as an officious expulsion from Britain, but also from the whole film system. Hereon, his films lose any resemblance to the common cinematic object. They cease to be *cinema*, in the strict sense: film forms begin to show the strain of a paradoxical desire to destroy form – which Watkins feels to be hypnotic, concealed, and in the service of power – and the attempt to expel something from it, beyond the enchanting *Eidolon*.

This desire is already clear in *The Gladiators* (1969). Produced in Sweden, the film shows a simulacrum of a global conflict where the sacrificial victims are symbol-soldiers of every army, foreseeing a worldwide reality show. War is shown as a symbolic game of real victims, a ritual inherited from ancient times and gone insane in the modern chain of command.

Narrative is already too captivating an effect. Watkins dismantles the order in which the events are described and adds a new and contradictory narrator voice to it. This voice frees the film from the educational discourse that anchored it and once opened it to the possibility of a seduction that had excited the audience in *Culloden*. Only the frenzy of destruction now remains from that film.

International military juntas are shown as united in the bureaucratic ritual, separated from the soldiers by hierarchies and remote control centres. In this separation, they do not hesitate to send them to death. The separation of men is a deadly blade, it is the enemy. One is starting to find the most invisible, ambiguous and elusive side of cinema itself in this position of the enemy.

Punishment Park (1971), the only film directed by Watkins in the United States, repeats the theme of the ring where the victims engage in a game of life and death, a sacrificial ritual staged by the establishment – reminding of the marshes in *Culloden* or the arena in *Gladiators*. In *Punishment Park*, one tells the story of the flight of activists convicted in a sham trial by Nixon's administration. Prisoners are forced to choose between jail and the Park, from where they will come out if they manage to escape the guards, who shoot to kill.

The *mise-en-scène* and the editing emulate the dazed confusion of the senses. The desert is a minor backdrop against which a totalitarian State is represented. As in *The War Game*, the negative becomes sensory, acid in the staged violence of the *Park*. The film is also set in the future – decades later, one sees the guards and the prisoners' bodies in the same poses at Abu Ghraib and Guantánamo.

Edvard Munch (1973) doesn't show State violence, rather social violence, reflected in the body of the main character, played by non-actor Geir Westby. The film is based on the way Watkins identifies with the Norwegian painter, who wanders through Europe in search of understanding of his work. It was produced by a group of non-actors, asked to perform in a much finer way than in Watkins' previous films. The confidence in the abilities of those who learn the relationship with cinema in the novelty of the shooting has a touchstone in Westby's performance. The vitality of the learning process of both actors and teams is an antidote to the false representations of a civilisation that Watkins sees as a prisoner

of deadly bureaucracies. These *tour-de-force* of the independence and enthusiasm of the beginnings – from the creation of Budapest in Canterbury to the invention of a character like Munch – are the backbone, the affirmative strength of his cinema.

The film is an arrangement of fragments – the script was subjected to Burroughs-like cut-ups and the editing contains scenes whose order was randomly determined. However, audience and critics saw a sensitive portrait of the painter and of his artistic process, perhaps due to the expressiveness of the fragile naturalism of the actors. Fassbinder and other filmmakers from the 1960s and 70s experience modulations in the distancing effect, cuts in the expressive range of a film. But there is one thing that is unique in *Munch*: the vulnerability of the non-actors, with no technique, learning the most complex roles while defending themselves before the camera. In order to do so, they even confront it. Pasolini had already done it as poetic punctuation, but in this film this practice is extensive, it is a therapy and an existential challenge – in the expression of the amateurs looking at the lens one can find an echo of the disturbing relations of early photographs with identity, while measuring forces with a device that may, or may not, steal the soul.

Evening Land (1977) anticipates the dissolution of the Scandinavian social democracy, which in the film is caused by the connections to European nuclear armies. The core of the shattered narrative lies on the strike of a group of shipbuilding workers. Nuclear is the absolute evil and shameless figure of self-destruction; the bureaucratic division of men and the domination system born from it is its blind agent. Exaggeration, as described (and practiced) by Adorno, is the only way to get to the truth – this is the least up-to-date element in the work of Watkins, and the most misread by his contemporaries.

The Journey (1987), the longest film distributed in movie theatres, is different from all other films by the author. A 14-hour documentary shot on four continents, the film has two starting points – the Quebec Conference, where Canadian Prime-Minister Mulroney meets Reagan in 1985; and interviews showing the struggle of pacifist groups who oversee nuclear logistics and convey information on the nuclear and its economic, ecological and political implications. Motifs from *The War Game* appear in repeated sequences of evacuation drills in the United States, Norway and French Polynesia, collective stagings of the chaos running to nuclear shelters.

The image cuts in television news are marked by sound effects denouncing editorial decisions, cut by cut. Watkins fights against the invisible powers and editing is the most unnoticeable of them. Even the expression of the director comes with a prior warning in regard to its seduction skills, given the *strong feelings* he and his collaborators have on the film's subject. This unusual warning only makes sense when refusing a direct expression, from someone who doesn't identify himself with society, "and also doesn't recognise the fictional 'self' society assigns him"¹. He must, therefore, denounce his own voice, or at least warn against its dangers. But soon come up sceptical and indirect ways that elude explanation. As it is "characteristic of real things to belong to a plethora of systems"², the forms of interrupted and vibrant meaning may suggest, if not this plethora, the opening that takes the argumentative strength of the film to areas beyond the reach of information. A shot of the pattern of an African dress in the wind; the gate of a military nuclear base shot at a distance, while the voice describes the power of destruction that is stored in the most bucolic of places; the framing of a military base map, which looks like a puzzling abstract painting. The film is a monumental experience, with seeming breaches and contradictions, where even mysteries become a vehicle for exposure.

The Freethinker (1994), a biography of August Strindberg, takes up the issues addressed in *Munch*, brought to a minimum of form and a lack of linearity: the struggle against the family and the flight from the country in search of creative freedom, shown in austere individual shots, filmed in abstract and scenographic spaces. Taking the educa-

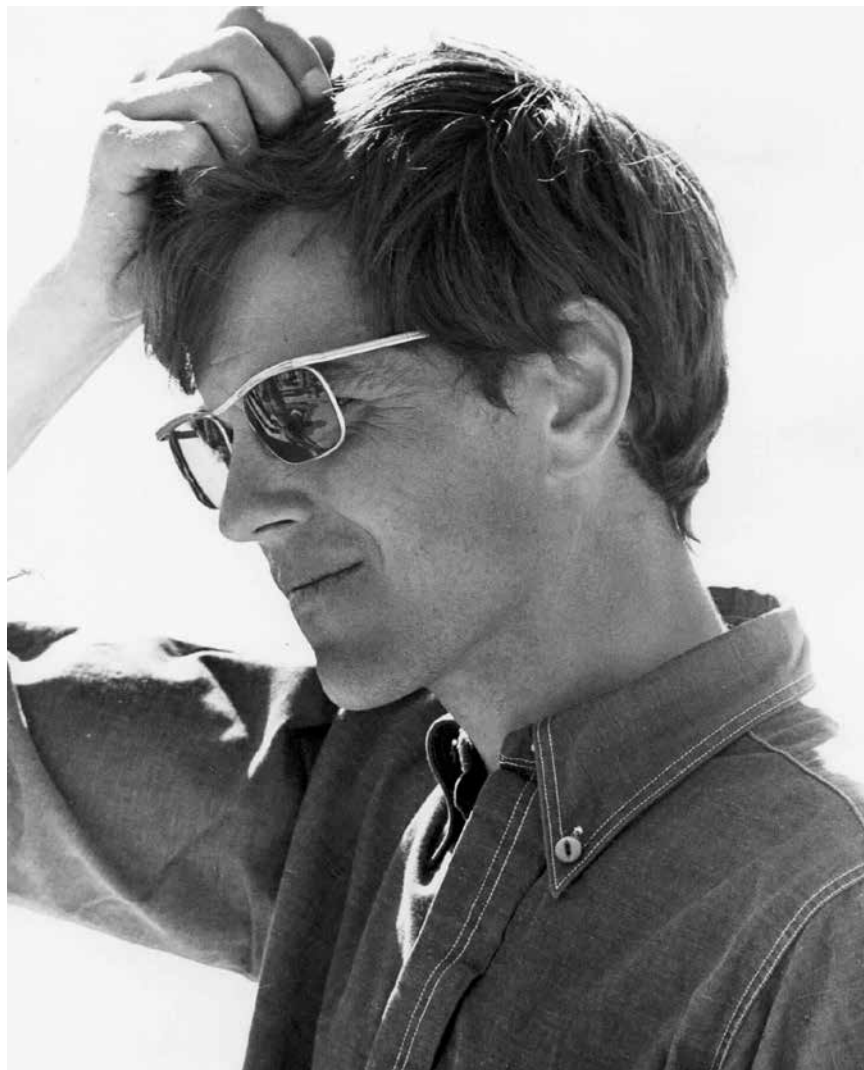
tional effort to the limit, a group of students does everything in the film, from wardrobe to set design, from technical and formal camera and lights work to sound. The group uses improvisation techniques, staged interviews, psychodrama confrontations, dialogues from Strindberg's plays and debates with the audience watching the shooting, where the process of fighting MAVM (*Mass Audio Visual Media*)³ is explained. Strindberg's biography is seen in the light of the struggle against the forms of theatre and cinema's "magic numbness", once the identification with the characters and the story flow is undermined. But, in this minimum of film forms left, just as in *Munch* and perhaps even more brightly, the figure of expression is seen, separated from the body of the non-actors – the "magic, inasmuch as it designates an absence"³ – continuously pointing to the absent body. This is the cinematic word of *Munch* and *Freethinker*, the atom of both films: the human expression is finally isolated, as in a moving scientific experiment. The form made of obstacles and resistance to its own discourse is the greatest hallmark of Watkins' later films – except for the last one. In fact, own discourse is not erased, but transmuted into an impersonal force, in two films – *Punishment Park*, to a lesser extent, and *La Commune*.

The last film by Watkins is *La Commune (Paris, 1871)* (1999), anarchic experience of staging the uprising in Paris. The idea of shooting as a social laboratory on the edge of control is taken to its fullest extreme against the visible and invisible domes, where the powers – even the powers of film – enclose those who revolt against it. The convulsive communal poetic matches the social energies of 1871 and 1999. The conflict's tension increases both in History and in the shooting, and the confronting forces shape the forces set in motion in the *Commune's* own government.

In this uniqueness, in the turmoil-like form and in the continuous conflict, the contemplation and nuance of the bodies of the actors is almost eliminated. The figure does not become permanent in the body. The release of power by those taking part in the shooting, subjected to rejection forces from the society of their time, meets its terrible accomplishment here – the bodies resemble a gas, possessed by History. Ultimately, this film could not fall into the hands of the enemy – it will always escape any hands. How to shoot a revolution, after all?

– PEDRO FORTES

- ¹ Roberto Calasso on Brecht, in *Os Quarenta e Nove Degraus*, Ed. Cotovia, Lisbon, 1998.
- ² Paul Valéry, in *Cahiers, Tome 9 (1907-1909)*, Gallimard, Paris, 2003.
- ³ Roberto Calasso on Brecht, in *Os Quarenta e Nove Degraus*, Ed. Cotovia, Lisbon, 1998.



Fotografia de rodagem de / Photo of the Shooting of
Punishment Park, Peter Watkins, 1970

Nascido em 1935, chegado ao cinema no final dos anos cinquenta, autor dos seus primeiros filmes profissionais (feitos para a BBC) em meados dos anos sessenta, Peter Watkins é, portanto, contemporâneo dos movimentos que mudaram, nessas décadas, o rosto do cinema britânico, quer através do *free cinema*, quer, pela influência de uma geração vinda do teatro (os chamados “angry young men”), através de um realismo intenso e muito atento às fracturas de classe na sociedade britânica. E, no entanto, se numa visão macroscópica faz sentido aproximar Watkins dessa geração, um olhar aproximado rapidamente o isola de quaisquer correntes ou movimentos, para ficar com um cinema intrinsecamente pessoal, com poucos ou nenhuns paralelos directos nessa ou noutras gerações, produto de uma obstinação que cedo se tornou também “trans-nacional”: Watkins deixou de ser um “cineasta britânico” no final dos anos sessenta, depois de digerir mal a experiência de trabalho com a BBC (e os problemas suscitados por *The War Game*), e não voltou a filmar no seu país. Trabalhou muito nos países nórdicos, também episodicamente nos EUA e em França, e a expressão máxima do carácter apátrida do seu cinema deve ser *The Journey* [Resan], filme de todos os países e de país nenhum.

Quase todos os filmes de Peter Watkins (e, seguramente, os primeiros) são obcecados com questões de guerra e paz, sendo que alguns comentadores explicam a experiência marcante que foi para o muito jovem Watkins a vivência da Segunda Guerra Mundial, a memória dos bombardeamentos sobre solo britânico, as vezes em que a família foi obrigada a mudar de casa. As primeiras curtas, os filmes para a BBC (*Culloden* e *The War Game*), *The Gladiators* [Gladiatorerna], *The Journey*, todos atestam o interesse de Watkins pelo tema e a sua perspectiva pacifista ou, se calhar mais correctamente, anti-militarista. Porque, mais do que defender “a paz”, Watkins descodifica “a guerra”, a partir da teia de interesses políticos ou de outro tipo que a conduz e mantém, e trabalhando especialmente em torno das formas da sua representação e legitimação por parte do poder, inclusive do poder mediático. Watkins sempre viu o cinema – o seu cinema – como uma maneira de contestar e interrogar as visões estabelecidas, os dados adquiridos, as representações consensuais – como se vê muito bem em vários dos seus filmes nórdicos (*Evening Land* [Aftenlandet] ou *The Seventies People* [Sjutttonde Talets]), que põem em causa, esburacam mesmo, as ideias paradisiacas associadas à política social de países como a Dinamarca e a Suécia. A essas representações (tanto uma questão de cinema, como de *mise en scène* política), Watkins responde com “contra-representações”, à beira da paranóia e da distopia (não por acaso, muitos dos seus filmes projectam-se num futuro mais ou menos próximo, à boa maneira da ficção científica). E é aí que o seu cinema mistura os dados da ficção e do documentário, única resposta possível a um mundo que ele vê como uma imensa construção ficcional suportada pelos media (do cinema “convencional” à imprensa e à televisão): talvez a palavra certa seja “simulacro”, palavra que conjuga harmoniosamente ambos os termos (ficção e documento, como realização duma situação hipotética ou como hipótese duma situação real) e que leva a filmes como *Punishment Park* ou *La Commune*, filmes que encenam uma História real ou uma História imaginada, no passado ou no futuro, mas sempre numa articulação, forte como uma âncora, com o momento histórico em que são feitos. Experimentador, mais do que “experimental”, interrogador, mais do que “afirmativo”, mas tão factual como hipotético e profundamente material sem deixar de ser “teórico”, o cinema de Peter Watkins forma uma das obras mais singulares dos últimos 50 anos. Um convite à sua descoberta é o que aqui se propõe.

– LUÍS MIGUEL OLIVEIRA
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema



1 - *The War Game*, Peter Watkins, 1965
 2 - *The Journey*, Peter Watkins, 1987



3 / 4 - *Punishment Park*, Peter Watkins, 1970

Born in 1935, starting his film career in the late 1950s, and directing his first professional films (made for the BBC) in the mid 1960s, Peter Watkins is contemporary with the movements that changed the face of British cinema, either through *free cinema*, or, influenced by a generation coming from the theatre (the so-called “angry young men”), through an intense realism rather aware of the class fractures in British society. From a macroscopic point of view it makes sense to liken Watkins to that generation. However, a closer look quickly isolates him from any currents or movements, and leaves us with an inherently personal cinema with few or none direct parallels with that or other generations, the product of a stubbornness that soon also became “trans-national”: Watkins ceased to be a “British filmmaker” in the late 1960s, after having problems digesting his work experience at the BBC (and the hassle caused by *The War Game*), and he never filmed again in his country. He worked plenty in the Nordic countries, and also occasionally in the USA and France, and the highest expression of the statelessness nature of his cinema must be *The Journey* [Resan], a film belonging to every country and none.

Almost all of Peter Watkins’ films (and surely the early ones) are obsessed with matters of war and peace. Some commentators explain how significant an experience it was for young Watkins to live through World War II, the memory of the bombings over British soil, the times the family was forced to move. His first short films, the films for the BBC (*Culloden* and *The War Game*), *The Gladiators* [Gladiatorerna], and *The Journey*, they all show how much interest Watkins had for this matter and his pacifist, or perhaps more accurately anti-militarist, perspective. More than advocating “peace”, Watkins decodes “war”, based on the web of political (or of some other nature) interests driving and sustaining it, and working especially around the way power – including media power – represents and validates it. Watkins always looked at films – his films – as a way to challenge and question established views, information taken for granted, and unanimous representations – as one can very well see in several of his Nordic films (*Evening Land* [Aftenlandet] or *The Seventies People* [Sjutttonde Talets]), which call in question, even drill holes into the idyllic ideas associated with the social policy of countries such as Denmark and Sweden. To these representations (both a matter of cinema and political *mise en scène*), Watkins responds with “counter-representations”, bordering paranoia and dystopia (not by chance, many of his films take place in a more or less near future, along the lines of science fiction). And that’s where his films blend fiction and documentary, the only possible answer to a world he sees as an enormous fictional construct backed by the media (from “traditional” film to the press and television): the right word might be “simulacrum”, which harmoniously combines both terms (fiction and document, as an accomplishment of a hypothetical situation or a hypothesis of a real situation) and leads to films such as *Punishment Park* or *La Commune*, films that stage a real History or an imagined History, in the present or in the future, but always in an anchor-strong articulation with the historical moment in which they are made. More experimenter than “experimental”, more questioner than “affirmative”, but as factual as hypothetical, and deeply material while continuing to be “theoretical”, the work of Peter Watkins is one of the most unique in the last 50 years. We propose to explore it.

— LUÍS MIGUEL OLIVEIRA

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

1999 • França / France • 345' • 16mm
• PB / BW • Francês / French

La Commune (Paris, 1871)

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins, Agathe Bluysen **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Odd Geir Saether **SOM / SOUND** Jean-François Priester **MONTAGEM / EDITING** Peter Watkins, Agathe Bluysen, Patrick Watkins **MÚSICA / MUSIC** Jean-Baptiste Clément, Akli Yahiatene, Missoun Amraoui **PRODUÇÃO / PRODUCTION** La Sept/ARTE, 13 Production, Musée d'Orsay **CONTACTO / CONTACT** Patrick Watkins

Reconstituição da Comuna de Paris, em 1871. É a histeria geral. Os repórteres sabem que estão num cume da história moderna e não deixam escapar nada do percurso desta experiência francesa, desde a capitulação do exército francês, passando pela recusa de entregar os canhões, múltiplas novas legislações e revolução no ensino e na fé, até, por fim, à derrota final.

Reenactment of the Commune of Paris, 1871. Everyone is hysterical. Reporters know this is one of the most important moments in modern history and they don't leave anything out as this French experience unfolds, from the capitulation of the French army and the refusal to hand over the canons, to the many new laws, the revolution in education and faith, and ultimately the final defeat.

1964 • Reino Unido / United Kingdom • 75' • 16mm
• PB / BW • Inglês, Gaélico / English, Gaelic

Culloden

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Dick Bush **SOM / SOUND** John Gatland, Lou Hanks **MONTAGEM / EDITING** Michael Bradsell **MÚSICA / MUSIC** Colin Cater **PRODUÇÃO / PRODUCTION** BBC **CONTACTO / CONTACT** BBC

Reconstituição da Batalha de Culloden (1746) que esmaga a sublevação jacobina do ano anterior, na Escócia. Estamos antes e durante a batalha, ouvimos as motivações dos jacobinos e o que pensam dos ingleses que os oprimem e as razões civilizadoras destes.

Reenactment of the Battle of Culloden that crushes the Jacobin uprising from the previous year, in Scotland. We are both before and during the battle, listening to the motivations of the Jacobins and their opinion on the Englishmen who oppress them, and to the Englishmen's civilising arguments.

1959 • Reino Unido / United Kingdom • 17' • 8mm
• PB / BW • Inglês / English

Diary of an Unknown Soldier

Peter Watkins



FOTOGRAFIA DE RODAEM / PHOTO OF THE SHOOTING

ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Peter Watkins **MONTAGEM / EDITING** Peter Watkins **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Playcraft Film Unit **CONTACTO / CONTACT** Peter Watkins

Diário de um soldado na frente de batalha, durante a Primeira Guerra Mundial, que descreve os companheiros de armas, vê muitos perderem a vida para se conquistar poucos metros de terreno lamacento ao inimigo e, no fim, faz parte dos glorificados pelo feito.

The diary of a soldier at the front, during the First World War, describing his brothers in arms. He watches many of them losing their lives to take a few yards of muddy ground from the enemy, and ultimately he becomes one of the glorified by the achievement.

1973 • Noruega, Suécia / Norway, Sweden • 174' • 16mm • Cor / Colour • Francês, Inglês, Norueguês, Alemão, Sueco, Dinamarquês / French, English, Norwegian, German, Swedish, Danish

Edvard Munch

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Odd Geir Saether **SOM / SOUND** Björn Harald Hansen, Kenneth Storm-Hansen **MONTAGEM / EDITING** Peter Watkins **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Norsk Film, Norsk Rikskringkasting, Sveriges Radio **CONTACTO / CONTACT** Project X Distribution

Edvard Munch tira partido da abordagem única de Peter Watkins ao docudrama, usando um elenco de actores maioritariamente amadores para apresentar um retrato experimental da vida de Munch e os acontecimentos, emoções e trabalho poderoso que a definiram. Watkins veicula a visão subjectiva de Munch através de um estudo cuidadoso dos seus diários e cadernos inéditos, reconstruindo o processo criativo de Munch, bem como os seus medos, inibições e anseios.

Edvard Munch draws on Peter Watkins's unique approach to docudrama, using a cast of mostly amateur actors to render an experimental portrait of Munch's life and the events, emotions and powerful work that defined it. Watkins conveys a strong sense of Munch's subjective vision through a careful study of his unpublished diaries and journals, reconstructing Munch's creative process as well as his fears, inhibitions and yearnings.

1976 • Dinamarca / Denmark • 110' • 16mm
• Cor / Colour • Dinamarquês / Danish

Evening Land

Aftenlandet

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Carsten Clante, Poul Martinsen, Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Joan Churchill, Fritz Schröder **SOM / SOUND** Svend Nørgaard, Søren Tom Petersen **MONTAGEM / EDITING** Jeff McBride, Peter Watkins **MÚSICA / MUSIC** Anders Koppel, Carl Orff **PRODUÇÃO / PRODUCTION** 1980 Film/APS, Det Danske Filminstitut **CONTACTO / CONTACT** Peter Watkins

Com um elenco de 192 actores não profissionais, *Evening Land* retrata dois acontecimentos mediáticos relacionados, em Copenhaga, em meados dos anos 1970: uma greve operária, num estaleiro, e o rapto de um funcionário público dinamarquês por uma organização guerrilheira, durante uma cimeira de ministros do Mercado Comum Europeu. Watkins examina a democracia social 'modelo' da Dinamarca por meio de uma estrutura de montagem complexa e dialéctica.

Featuring a cast of 192 non-professional actors, *Evening Land* depicts two interrelated media events in Copenhagen during the mid-1970s: a workers' strike at a shipyard and the kidnapping of a Danish official by a guerrilla organisation during a summit meeting of European Common Market ministers. Watkins examines Denmark's 'model' social democracy through a complex, dialectical editing structure.

1960 • Reino Unido / United Kingdom • 18' • 16mm
• PB / BW • Inglês / English

The Forgotten Faces

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins **NARRAÇÃO / NARRATOR** Frank Hickey **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Michael Hall **MONTAGEM / EDITING** Peter Watkins **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Playcraft Film Unit **CONTACTO / CONTACT** Peter Watkins

Revolta em Budapeste, em 1956. Luta-se nas ruas contra a polícia pró-soviética, a revolução democrática avança sobre a ditadura comunista, fuzilam-se polícias e afectos ao governo, o povo revoltoso toma o poder. Quando começam as negociações para a retirada das forças de ocupação soviéticas e o novo governo convoca eleições e afirma querer sair do Pacto de Varsóvia, os tanques dão meia volta e dizem todo o levantamento, não deixando pedra sobre pedra.

1956, uprising in Budapest. There are fights on the streets against pro-Soviet police, the democratic revolution marches on against the Communist dictatorship, policemen and government supporters are executed and the insurgents take over. When negotiations for the withdrawal of the Soviet occupation forces begin and the new government calls elections stating the intention to quit the Warsaw Pact, the tanks make a half turn and decimate the uprising, leaving no stone unturned.

1992-1994 • Suécia / Sweden • 270' • Beta SP
• Cor / Colour • Sueco / Swedish

The Freethinker Fritaenkaren

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Hedvig Blidberg, Charlie Kristiansson, Peter Watkins, Niklas Westergren **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Peter Watkins **SOM / SOUND** Peter Watkins, Henry Jensen **MONTAGEM / EDITING** Peter Watkins, Sven Larsson **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Arbetarnas Bildningsförbund, Konstnärsnämnden, Nordens Biskops-Arnö Folkhögskola, Svenska Filminstitutet **CONTACTO / CONTACT** Peter Watkins

Esta análise da vida e obra de August Strindberg retrata o dramaturgo sueco como um marginal, um iconoclasta que ignorava as regras e protestava contra as convenções e hipocrisias, para mudar os costumes sociais, políticos e económicos da sociedade do séc. XIX. A estrutura em camadas e espiralada do filme procura descentralizar a sua própria autoridade e sugerir formas de os meios de comunicação do futuro partilharem o seu poder com o público.

This examination of the life and art of August Strindberg depicts the Swedish dramatist as an outsider, an iconoclast who flouted rules and railed against convention and hypocrisy to change the social, political, and economic mores of nineteenth-century society. The film's layered, spiral structure attempts to decentralise its own authority and suggest ways in which the media of the future might share its power with the public.

1968 • Suécia / Sweden • 105' • 35mm • Cor / Colour
• Inglês, Mandarim, Francês, Alemão, Sueco / English,
Mandarin, French, German, Swedish

The Gladiators Gladiatorerna

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Nicholas Gosling, Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Peter Suschitzky **SOM / SOUND** Pierre Björklund, Tage Sjöberg **MONTAGEM / EDITING** Lars Hagström **MÚSICA / MUSIC** Claes af Geijerstam, Gustav Mahler **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Sandrew Film **CONTACTO / CONTACT** Svenska Cinemateket

Num futuro próximo, vários governos colaboraram para explorar a agressividade e fomentar o nacionalismo, patrocinando uma série de televisão sobre jogos de guerra letais, controlados por computador, entre equipas de diferentes países. Lançado, originalmente, com o título *The Peace Game* [O Jogo da Paz], o filme volta a abordar o uso indevido dos meios de comunicação para desviar o público, em especial a juventude, da discordância e resistência.

In the near future, various governments have collaborated to harness aggression and boost nationalism by sponsoring a televised series of lethal, corporate-sponsored, computer-controlled war games between teams from different countries. Originally released under the title *The Peace Game*, the film again addresses the misuse of media to divert the public, especially youth, from dissent and resistance.

2001 • França / France • 32' • DV
• Cor / Colour • Inglês / English

Gruto Park, Peter Watkins 2001

Patrick Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Caroline Lensing-Hebben, Jean-Pierre Lenestour, Patrick Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Patrick Watkins **SOM / SOUND** Patrick Watkins **MONTAGEM / EDITING** Patrick Watkins **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Rebond pour la Commune **CONTACTO / CONTACT** Patrick Watkins **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, These Upright Men • 2005, Kwassa-Kwassa Creuse • 2002, Night Shot • 2000, Paroles de Sans-papiers

Parque Gruto, perto de Vilnius, na Lituânia. Uma colecção de estátuas da era soviética pós-guerra serve de cenário para uma entrevista a Peter Watkins. Dois anos após concluir *La Commune* (Paris, 1871), Watkins reflecte sobre a experiência única da feitura desse filme e de onde veio a ideia desse projecto. Fala, igualmente, do seu trabalho, do seu papel enquanto realizador e, de modo mais abrangente, da crise nos meios de comunicação audiovisuais de massa.

Gruto Park, close to Vilnius in Lithuania. A collection of post-war Soviet era statues serves as the background for an interview with Peter Watkins. Two years after completing *La Commune* (Paris, 1871), Watkins reflects on the unique experience of making this film and where the idea of this project came from. He also talks about his work, his role as a filmmaker and more largely about the crisis in the mass audiovisual media.

1987 • Suécia / Sweden • 870' • 16mm • PB, Cor / BW, Colour • Inglês, Francês / English, French

The Journey Resan

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Jacques Avoine, Robin L.P. Bain, Martin Duckworth, Raymond Dumas, Eric Alan Edwards, Miguel Garzón, Jaems Grant, Christian Guillon, Duk-chul Kim, Pierre Landry, Claude Lebrun, Anders Nilsson, Leif Nybom, Gary Payne, Jan Pester, Skip Roessel, Odd Geir Sæther, Aribert Weis **SOM / SOUND** Raymond Vermette **MONTAGEM / EDITING** Manfred Becker, Petra Valier, Peter Watkins, Peter Wintonick **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Svenska Freds- och Skiljedomsföreningen **CONTACTO / CONTACT** Peter Watkins

Tentativa pioneira de um cinema inteiramente internacional, *The Journey* consiste nas conversas alargadas de Watkins com famílias e organizações não governamentais sobre a corrida ao armamento e a sua relação com a fome mundial, a política de igualdade de género e o funcionamento dos meios de comunicação de massa. O filme tece justaposições cuidadosamente compostas de motivos visuais e sonoros numa experiência poderosamente forjada.

A pioneering attempt at a fully international cinema, *The Journey* consists of Watkins's extended conversations with families and nongovernmental organizations about the arms race and its relationship to world hunger, gender politics, and the functioning of the mass media. The film weaves carefully composed juxtapositions of visual and sound motifs into a powerfully wrought experience.

1966 • Reino Unido / United Kingdom • 90'
• 35mm • Cor / Colour • Inglês / English

Privilege

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Norman Bogner, Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Peter Suschitzky **SOM / SOUND** Iain Bruce, Kevin Gurry **MONTAGEM / EDITING** John Trumper **MÚSICA / MUSIC** Mike Leander, Mark London **PRODUÇÃO / PRODUCTION** John Heyman / Peter Watkins Production, World Film Services, Memorial Enterprises **CONTACTO / CONTACT** Universal Pictures

Uma jovem estrela, com a maior influência possível sobre várias gerações, encanta e dirige os comportamentos das massas mas, como marioneta do poder, tudo é escolhido e decidido à sua margem. Quando se dá a viragem de rebelde a menino retrógrado, o povo acompanha.

A young star, with the greatest possible influence over several generations, enchants and guides the behaviour of the masses. However, as a puppet of the establishment, everything is chosen and decided over his head. When the change from rebel to backward boy comes about, people follow him.

1970 • EUA / USA • 88' • 35mm
• Cor / Colour • Inglês / English

Punishment Park

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins (em colaboração com os actores / in collaboration with the actors) **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Joan Churchill, Peter Smokler **SOM / SOUND** Michael Moore **MONTAGEM / EDITING** Terry Hodel, Peter Watkins **MÚSICA / MUSIC** Paul Motian **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Chartwell, Françoise Films **CONTACTO / CONTACT** Peter Watkins

O famoso documentário ficcionado de Watkins apresenta um grupo de activistas anti-guerra no pico da Guerra do Vietname, os quais, tendo sido ilegalmente detidos, têm de escolher entre prisão prolongada e liberdade total na condição de participarem em exercícios mortais de aplicação da lei.

Watkins' renowned fictionalised documentary presents a group of anti-war activists at the height of the Vietnam War who, having been unlawfully detained, must choose between long-term imprisonment and total freedom on the condition they participate in deadly law enforcement training exercises.

1975 • Dinamarca / Denmark • 127' • 16mm
• Cor / Colour • Dinamarquês / Danish

The Seventies People Sjuttende Talets

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Henrik Herbert **SOM / SOUND** Andreas Møller **MONTAGEM / EDITING** Peter Watkins, Jeff McBride **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Danmarks Radio **CONTACTO / CONTACT** DR Arkiv

O olhar de Watkins fractura a limitada análise familiar e psicológica sobre estatísticas de suicídio, em Copenhaga, em meados dos anos 1970, numa crítica social tão multifacetada quanto total. Minando complexos arquitectónicos, patriarcais e biopolíticos, esta dissecação languidamente anárquica da Grande Recusa nega qualquer resposta simplista para a única “questão filosófica verdadeiramente séria” de Camus: “se vale ou não a pena viver [esta] vida.”

Watkins' eye fractures the narrow familial-psychological analysis on suicide statistics in mid-1970s Copenhagen, into a social critique as protean as it is total. Undermining architectural, patriarchal and biopolitical complexes, this languidly anarchic dissection of the Greatest Refusal denies any simplistic response to Camus' sole “truly serious philosophical question: whether [this] life is or is not worth living.”

1975 • Suécia / Sweden • 65' • Vídeo / Video
• Cor / Colour • Sueco, Inglês / Swedish, English

The Trap Fällan

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Bo Melander, Peter Watkins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Lars Bermann, Bengt-Ove Gustavsson, Allan Mauritzon, Torsten Törnqvist, Raymond Wemmenlöv **SOM / SOUND** Rolf Berling **MONTAGEM / EDITING** Monika Barthelson **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Sveriges Radio **CONTACTO / CONTACT** SVT Sales

No alojamento subterrâneo de um cientista a trabalhar numa estação internacional de resíduos nucleares, perto da costa ocidental da Suécia, no final de 1999, a televisão proclama declarações optimistas sobre a promessa do Novo Milénio. A ironia de Watkins está no abismo entre o optimismo das principais cadeias de televisão e a manifesta falta de futuro do seu público cativo. Uma tese peremptória sobre a instrumentalização totalitária da televisão.

In the underground living quarters of a scientist working at an international nuclear waste station near the west coast of Sweden in the end of 1999, the TV is proclaiming optimistic statements about the promise of the New Millennium. Watkins irony appears in the chasm between the optimism of the major networks and the palpable futurelessness of their captive audiences. A definitive thesis on the totalitarian instrumentalisation of television.

1965 • Reino Unido / United Kingdom • 47'
• 35mm • PB / BW • Inglês / English

The War Game

Peter Watkins



ARGUMENTO / SCRIPT Peter Watkins **FOTOGRAFIA /**
CINEMATOGRAFY Peter Bartlett, Peter Suschitzky **SOM / SOUND**
Lou Hanks, Stanley Morcom, Derek Williams **MONTAGEM / EDITING**
Michael Bradsell **PRODUÇÃO / PRODUCTION** BBC **CONTACTO /**
CONTACT BBC

Não se sabe quem começou, mas rebentou a Terceira Guerra Mundial, uma guerra na era do nuclear. Na Grã-Bretanha, o primeiro míssil nuclear cai em Kent, a uns quilómetros de Londres. Assistimos às deslocações de populações que antecederam a bomba e aos comunicados oficiais, antes, durante e após a dita. Tudo nos é mostrado, até chegarmos a um fim terrível, de morte, doença, privação, ao som de uma música de Natal, pois a bomba caiu um dia antes da festa.

No one knows who started it, but the Third World War has broken, a war in the nuclear age. In Britain, the first nuclear missile falls in Kent, a few miles outside of London. We witness the movement of people prior to the explosion and the official statements, before, during and after. Everything is shown to us until we come to a horrible ending of death, disease and deprivation, to the sound of Christmas carols, for the bomb fell the day before Christmas.

Retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba / For an Impossible Cinema: Documentary Film and Avant-garde in Cuba Retrospective

CO-PRODUÇÃO RETROSPECTIVA POR UM CINEMA
IMPOSSÍVEL: DOCUMENTÁRIO E VANGUARDA
EM CUBA / CO-PRODUCTION FOR AN IMPOSSIBLE
CINEMA: DOCUMENTARY AND AVANT-GARDE
IN CUBA RETROSPECTIVE



EM COLABORAÇÃO COM /
IN COLLABORATION WITH



- ¡Viva la República!
- ... Y tenemos Sabor
- 79 Springs / 79 Primaveras
- About a Character Some call St.Lázaro and Others Babalú / Acerca de un Personaje que Unos llaman San Lázaro y Otros llaman Babalú
- The Battle of the Ten Million / La Bataille des Dix Millions
- Cerro Pelado
- Coffea Arábica
- Ella
- The First Charge of the Machete / La Primera Carga al Machete
- For the First Time / Por Primera Vez
- General Assembly / Asamblea General
- Gente en la Playa
- Girón
- Guantánamo
- Hablando del Punto Cubano
- Hanoi, Tuesday 13th / Hanoi, Martes 13
- Hasta la Victoria Siempre
- Hi there, Cubans! / Salut, les Cubains!
- Hombres de Mal Tiempo
- Hombres del Cañaveral
- Hurricane / Ciclón
- I will go to Santiago / Iré a Santiago
- An Island for Miguel / Una Isla para Miguel
- L. B. J.
- Madina Boé
- El Mégano
- Noticiero 49
- Now!
- Nuestra Olimpiada en La Habana
- On the Other Island / En la Otra Isla
- El Pueblo Armado
- Sexto Aniversario
- Story of a Battle / Historia de una Batalla
- Take-Off at 18:00 Hours / Despegue a las 18:00
- Third World, Third World War / Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial
- Treasure Island / Isla del Tesoro
- La Vivienda
- Yanki, no!

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Masterclass com Michael Chanan /
Masterclass with Michael Chanan [vide p. 279]

Mesa Redonda / Round Table
Retrospectiva Cuba / Cuba Retrospective [vide p. 280]

Por um Cinema Imperfeito /
For an Imperfect Cinema [vide p. 237]

Com Santiago Álvarez, Cronista do Terceiro Mundo /
With Santiago Álvarez, Chronicler of the Third World
[vide p. 256]

Em 1959, a realidade cubana muda radicalmente com o triunfo do movimento revolucionário. Uma das consequências para a cena artística da ilha foi o nascimento de um novo cinema em que o documentário detém um papel central. No prazo de três meses, na sua primeira intervenção de âmbito cultural, o Governo Revolucionário cria um instituto público do cinema, sob a tutela de Alfredo Guevara, membro da Juventude Comunista, que trabalhara na produção cinematográfica, no México, com Manuel Barbancho Ponce, produtor de Luis Buñuel. Surge, assim, o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, conhecido como ICAIC, que reuniu um grupo de jovens realizadores que já se conheciam entre si: Guevara fizera parte da equipa que, em 1956, realizou um documentário social pioneiro, *El Mégano*, com Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e José Massip; por seu lado, Espinosa e Alea tinham estudado cinema no Centro Sperimentale de Roma, o berço do neo-realismo italiano. Quando a Revolução toma o poder e o Exército Rebelde cria uma unidade cinematográfica, para realizar documentários em que explica questões chave como a reforma agrária, os realizadores escolhidos foram Alea e Espinosa. Desta forma, começou a gestação dos primeiros filmes sob os auspícios do ICAIC.

A fundação deste instituto de cinema foi um acto de total voluntarismo, num país considerado pelos economistas demasiado pequeno para sustentar a sua própria indústria cinematográfica: um projecto impossível. No entanto, o ecrã exercia uma poderosa atracção sobre a jovem intelectualidade, que considerava o cinema a mais moderna das artes, dotada de um apelo universal que transcendia as barreiras culturais e de classe. Por outro lado, Cuba era um país moderno com um vasto público para a cultura popular. A isto soma-se o facto de a ilha se ter convertido num laboratório de testes para os meios de comunicação estado-unidenses: foi um centro de rádio comercial, desde os anos 1930, e um pólo do sector publicitário e da indústria discográfica da América Central, onde a televisão foi introduzida a partir de 1950, mas os cinemas – e aí radicava a sua importância – continuavam a atrair grande público. Por exemplo, em 1960, registaram-se uns 120 milhões de entradas, para uma população de cerca de sete milhões de habitantes, o equivalente a uma média anual de 17 idas ao cinema.

Os líderes da Revolução apoiaram a iniciativa, ao compreender a importância dos meios de comunicação. Che Guevara, falando sobre os primeiros dias na Sierra Maestra, comentou que, “nesses momentos, era mais importante para nós a presença de um jornalista estrangeiro, de preferência norte-americano, do que uma vitória militar”¹. Os rebeldes cubanos eram especialistas no uso imaginativo das comunicações em pequena escala, como a emissora Radio Rebelde, e sabiam como tirar partido dos meios de comunicação de massa. A destreza política de Alfredo Guevara consistiu em persuadir Fidel Castro a permitir-lhe fazer da arte e não da propaganda o eixo central do Instituto, dando assim rédea solta à experimentação artística. E funcionou: com a Revolução, o cinema cubano entrou num período de efervescência. O crescente entusiasmo do público, por sua vez, animou e contagiou os cineastas e o documentário desempenhou um papel fundamental em todo o processo, sendo crucial na altura de articular o novo imaginário da nação revolucionária, ao mesmo tempo que, em contraposição, desaparecia dos ecrãs da metrópole.

As raízes intelectuais da geração fundadora do ICAIC remontam aos anos 1920: a década do movimento de reforma universitária, do movimento artístico do afro-cubanismo e da rebeldia do Grupo Minorista. O primeiro foi um movimento continental, anticlerical em Cuba, e hostil à doutrina do pan-americanismo impulsionado por Washington. O afro-cubanismo espelhou a mudança antropológica que se verificava noutros países latino-americanos. Em Cuba, a população indígena fora erradicada, mas introduzira-se, progressivamente, um número elevado de escravos; por isso, a procura de um enraiza-

mento cultural nacional deu lugar à afirmação das raízes africanas e, nesse exercício, tiveram particular relevância a música e a poesia, cuja figura emblemática foi o poeta Nicolás Guillén. A reivindicação política encontrou a sua voz no Grupo Minorista, cuja plataforma espelhou as condições particulares da subordinação de Cuba aos Estados Unidos, sob a forma de uma falsa república (tema do filme baseado em material de arquivo de Pastor Vega *¡Viva la República!*). Num manifesto categoricamente crítico, de 1927, o grupo exigia liberdade para o desenvolvimento cultural, condenava “os ultrajes da pseudo-democracia” e “a farsa do sufrágio” sem participação efectiva e apelava para a “revisão dos valores falsos e gastos”, a “reforma do ensino público” e a promoção da “arte vernacular e da arte nova”².

Com a ascensão do Partido Comunista, também na década de 1920, o cinema ficou sob a sua alçada, à medida que começaram a chegar filmes da União Soviética. Numa crítica a *Outubro* (1928), de Eisenstein, Julio Antonio Mella, membro fundador do Partido, explicava que “o público, habituado ao estilo burguês do filme ianque, poderá não apreciar em todo o seu justo valor este esforço da Sovkino. Não interessa. Seria como se se lhe pedisse que compreendesse a Revolução Proletária ao conhecê-la através dos comunicados da United Press, ou o movimento revolucionário do nosso país e as nossas características nacionais por meio da interpretação feita por Hollywood”³. A falsidade da representação que Hollywood fazia da América Latina era particularmente irritante. Se o afro-cubanismo implicava uma rejeição dos estereótipos raciais do cinema de Hollywood, as críticas a esta indústria acentuaram-se na década de 1940, com a introdução precoce dos estudos de cinema na Universidade de Havana, um dos focos de agitação política desde os dias de Juan Antonio Mella. Pouco depois, em 1950, teve origem, em Havana, sob a égide da Juventude Comunista, a associação cultural Nuestro Tiempo, à qual pertenciam, para além de artistas de outras áreas, os membros fundadores do ICAIC. Este grupo tinha uma posição ideológica sobre a arte e a cultura marcadamente mais moderna e subtil do que a linha oficial.

Do mesmo modo que as primeiras longas-metragens seguiram o modelo do neo-realismo italiano, o estilo dos primeiros documentários era muito influenciado pelo documentário social de John Grierson. Os críticos não alinhados desprezaram esses trabalhos, tachando-os de materiais aborrecidos do realismo socialista sobre milicianos e alfabetizadores que não convenceriam ninguém que não estivesse já convencido. No entanto, hoje em dia, possuem um enorme valor como testemunhos históricos. Em todo o caso, esses paradigmas viram-se rapidamente ultrapassados pela própria velocidade do processo revolucionário, que ameaçava deixar os cineastas plantados no próprio campo de encontro entre o cinema e a realidade. Nas palavras de Alea, “a Revolução implica uma mudança fundamental na estrutura da sociedade, mas o aspecto das coisas também muda a cada dia”⁴. O documentário debate-se directamente com o problema da sua imediatez e de como revelar a sua dinâmica nos fragmentos formalizados disponíveis para a câmara. Em finais de 1960, Alea escreveu, em *Cine Cubano*, a nova revista do ICAIC, sobre o poder de atracção do estilo inglês conhecido como *free cinema*, que se popularizara entre os intelectuais de Havana. O *free cinema* – conhecido, em Cuba, como “cinema espontâneo” – evitava quer a pontifcação do estilo oficial, quer os meios técnicos do “filme correcto”. Proporcionava ensaios cinematográficos modestos sobre temas próximos das experiências comuns, filmados com agilidade e espontaneidade, e substituiu as opiniões salmódicas por simples observações. Tratava-se de um esforço útil, mas Alea considerava que, no novo contexto cubano, onde já não imperavam os preconceitos comerciais, constituía uma abordagem limitada e não isenta de certos perigos. A criação artística implica uma tomada de posição e “as tentativas de retratar a realidade evitando emitir um juízo sobre ela são tentativas frustradas. Por vezes, chega-

-se a meias verdades que se podem revelar mais imorais do que uma mentira completa”⁵. O problema identificado por Alea era, simultaneamente, estético e político e não se pode compreender o cinema cubano partindo de uma separação entre a política e a arte. Tão-pouco se pode pretender que, nestas circunstâncias, os cineastas cubanos tivessem a possibilidade de decidir manifestar um ponto de vista político ou não, dado que qualquer coisa que fizessem seria interpretada como uma declaração política. Nas palavras de Armando Hart, ministro da educação de Cuba, nos anos 1960: “Confundir a arte e a política é um erro político. Desvincular a arte da política é outro erro político”⁶. Resumidamente, a câmara, em Cuba, não era o instrumento sem preconceitos que supunham os defensores do *free cinema*.

Esta situação atingiu o auge em 1961, quando o ICAIC se negou a exhibir um breve documentário de estilo *free cinema* chamado *P. M.* (Alberto Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal, 1961), gravado nos bares em torno do porto de Havana, por o considerar ideologicamente ambíguo. A perturbação resultante deu lugar a uma reunião em que Fidel Castro, tendo ouvido os argumentos de ambas as partes, pronunciou o discurso conhecido como *Palavras aos Intelectuais*, onde estava contida a fórmula que definiria doravante a política cultural da Revolução: “Dentro da Revolução, tudo. Contra a Revolução, nada”. Esta frase definia o espaço em que se iria desenvolver a política cultural. Por um lado, a intervenção de Castro teve o efeito de bloquear tanto os liberais como a esquerda mais sectária, aqueles que o historiador da cultura – e argumentista ocasional – Ambrosio Fornet definiu, numa ocasião, como “quatro gatos ultrapassados que ainda confundiam o *jazz* com o imperialismo e a arte abstracta com o demónio”⁷. Por outro lado, citando novamente Fornet, “o certo é que, no contexto de cerco, o discurso estético goza, talvez pela sua própria natureza polissémica, da liberdade contida nesse ambíguo ‘dentro’, em que ‘tudo’ – ou quase tudo – lhe é permitido”. Tão-pouco alguma vez se fixam os limites, porque “esse ‘tudo’ permitido não é um direito permanente, mas antes um campo de conflito que é preciso renegociar a cada dia, sem compaixão pela burocracia e resistindo com firmeza à tentação dos caprichos irresponsáveis”⁸.

O novo documentário que emerge nestas circunstâncias implica um paradoxo: é o momento em que surgem as novas câmaras de 16mm sincronizadas, que favorecem a estética revolucionária do cinema directo e do *cinéma vérité* nos países metropolitanos, mas não em Cuba, onde o ICAIC está atascado no 35mm. Apesar disso, os cineastas aprendem de imediato a superar e a trabalhar com essas limitações, motivados pelo contexto convulso e mutável que os rodeia. A Revolução desencadeia um frenesi de projectos, com novos criadores que saem à rua entusiasmados com a perspectiva de narrar a actualidade, criando um terreno fértil para um género em convulsão. Para os ajudar, o Instituto abriu as suas portas a cineastas estrangeiros cúmplices, que convidava a fazer visitas e, frequentemente, a colaborar em projectos. Mediante co-produções, facilitou-se a rodagem de vários filmes de ficção, especialmente junto dos novos camaradas do bloco soviético, sendo o mais célebre *I am Cuba* (1964), de Mikhail Kalatozov. Entre os documentaristas que acudiram a Cuba, durante os primeiros anos, encontravam-se, como era de esperar, o comunista holandês Joris Ivens, que rodou dois filmes com equipas cubanas, assim como Chris Marker e Agnès Varda (de França), Theodor Christensen (da Dinamarca) e Alejandro Saderman (da Argentina).

O mais audaz dos inovadores cubanos, Santiago Álvarez, reinventou o noticiário cinematográfico, o documentário à base de material de arquivo, o caderno de viagem e todos os géneros documentais que lhe passaram pelas mãos, numa febre de bricolagem cinematográfica irrepreensível, permitida por esse acto supremo de montagem que foi a Revolução Cubana. Era responsável pelo programa semanal *Noticiero*, que transformaria de imediato: em vez de uma sequência arbitrária de elementos desconexos, em

que a forma de entender o mundo era dificultada pela fragmentação da apresentação, alinhava-os num discurso político ou convertia-os em documentários monográficos, a que dava continuidade em filmes mais longos. Utilizando todo o tipo de imagens, desde sequências de noticiários até instantâneos, excertos de filmes ou recortes de revistas, combinados com textos animados e uma utilização da música emblemática, Álvarez juntou a política revolucionária e a cleptomania, para reinventar a montagem soviética num ambiente caribenho. O público acode em massa, para ver a sua sátira política, centrada numa montagem rápida e imediata, dirigida normalmente contra o expansionismo norte-americano e carregada de inteligência e ironia. A sua forma divertida de substituir a narração convencional por palavras que se deslocavam pelo ecrã, para trás e para a frente, celebrava a alegria da leitura descoberta por tantos cubanos, graças à campanha de alfabetização de 1961, habilmente espelhada por Manuel Octavio Gómez em *Story of a Battle* (1962). No entanto, não há um traço estilístico único no trabalho de Álvarez. Alguns filmes são jornalísticos, enquanto que outros parecem concebidos a partir do próprio processo de execução, sempre muito rápidos e, por vezes, num abrir e fechar de olhos, como *Hasta la Victoria Siempre*, produzido em 48 horas, em 1967, como resposta às notícias traumáticas da morte de Che Guevara, na Bolívia. Naturalmente, todos têm um forte carácter propagandístico, ou seja, são politicamente enviesados. Álvarez é um seguidor fiel de Castro e, posteriormente, será conhecido como o seu poeta laureado. Não obstante, nas mãos do cineasta, a propaganda vai para além de si mesma.

Em vez de uma escola de cinema, o ICAIC desenvolveu um sistema de aprendizagem profissional em que todos os recém-chegados passavam pelos departamentos de noticiário cinematográfico ou documentário, antes de se dedicarem à ficção. Álvarez transformou os noticiários numa escola, para ensinar aos jovens realizadores como fazer filmes de forma rápida, barata e com os materiais que tivessem à mão. À sua semelhança, transformaram-se, entre outras coisas, em mestres no trabalho com material de arquivo e técnicas de montagem. Os filmes produzidos pelo departamento de documentário costumavam ter uma orientação didáctica, mas alguns realizadores atreveram-se a seguir linhas mais experimentais. É o caso de Nicolás Guillén Landrián, o qual, combinando, por vezes de forma satírica, cinema directo, montagem e imagens surrealistas, se aventurou até aos limites do aceitável. Sara Gómez, destacada representante da intelectualidade negra que podia ser considerada a primeira cineasta feminista de Cuba, representou um tipo diferente de desafio, enfrentando o machismo cubano. Centrando-se nas mulheres e na cultura negra, os seus filmes encontravam-se a meio caminho entre o prático e o poético. Foi, além disso, uma das primeiras documentaristas a adoptar uma postura comprometida, em que o pessoal é entendido em termos políticos, o que doravante se iria tornar num alicerce fundamental do cinema político e pós-colonial em torno da identidade. O seu amável retrato de Santiago de Cuba e da sua gente, em *I will go to Santiago* (1964) (que vai buscar o título a um poema de Lorca), com um trabalho de câmara escorreito de Mario García Joya, uma montagem ágil e uma narração informal, é talvez o exemplo mais surpreendente daquilo que o *free cinema* podia dar numas mãos frescas. Este olhar lúcido sobre a função do cinema espelha-se numa resposta que deu a um entrevistador, em 1969: “O cinema, para nós, será inevitavelmente parcial, será determinado por uma tomada de consciência, será o resultado de uma atitude definida perante os problemas que se nos colocam, perante a necessidade de nos descolonizarmos, política e ideologicamente, e de romper com os valores tradicionais, sejam económicos, éticos ou estéticos”⁹.

Perto do final da sua investigação acerca da música cubana, em *...Y tenemos Sabor* (1967), um músico mostra os seus instrumentos e diz: “Mas não precisamos destes instrumentos todos. Também podemos fazer música com pedaços de ferro e paus”. Essa era, de acordo com Alea, “a atitude de Sarita em relação à criação cinematográfica”¹⁰.

A mesma conjugação de consciência e aptidão ocupa um lugar central no manifesto de Julio Garcia Espinosa *Por un Cine Imperfecto*, cujo título é referido e homenageado nesta retrospectiva. Escrito enquanto realizava o seu filme sobre o Vietname, *Third World, Third World War* (1970), Espinosa defende que as imperfeições de um cinema de urgência de baixo orçamento, que procura dar origem a um diálogo público, são preferíveis ao brilho das grandes produções, que simplesmente anulavam e objectificavam o espectador. O cinema imperfeito não era um estilo, nem um género, não obedecia a uma fórmula, nem sequer a uma “política cultural”, apontava, de forma inequívoca, Espinosa, antes se tratava de uma nova poética partidária. É precisamente isso que os primeiros anos da Revolução tinham demonstrado, num leque crescente de campos de acção e com um espírito experimental. Então, no final da década, o documentário cubano tornou-se mais ambicioso, tanto na sua duração, como no seu enfoque.

Enquanto a ficção cinematográfica da ilha, especialmente nas mãos de Alea e do recém-chegado Humberto Solás, avançava em direcções diferentes, a partir do neo-realismo, uma série de filmes começaram a pôr em causa as convenções do discurso do documentário e também da ficção, pondo em contacto os dois géneros. Por um lado, Alea, nas suas *Memories of Underdevelopment* (1968), introduz técnicas do documentário no drama de um burguês inadaptado, na Cuba revolucionária. Por outro lado, Manuel Octavio Gómez, com *The First Charge of the Machete* (1969), transforma uma reconstrução histórica num documentário, em que uma famosa batalha da Guerra da Independência, de 1868, é abordada como uma reportagem contemporânea que inclui entrevistas aos participantes. Filmada com uma imagem com alto contraste, a preto e branco, mas com um estilo moderno de câmara à mão, à medida que a câmara volteia no calor da batalha e a imagem se fragmenta até à abstracção, a fita revela-se uma proeza de cinema experimental que rompe com os limites do género, em que o relato histórico surge como algo acabado que se traz para o presente. *Girón* (1972), de Manuel Herrera, conta a história da invasão mercenária frustrada, promovida pelos Estados Unidos, em 1961, com uma abordagem alternativa. Também a preto e branco, pede emprestada ao cinema de guerra a convenção do ecrã panorâmico, para fazer um cruzamento entre a encenação e o cinema testemunho, onde não são especialistas, analistas e líderes a comentar o sucedido, mas pessoas que, no momento, participaram nos acontecimentos e, depois, regressaram às suas vidas. De algum modo, trata-se, em ambos os casos, de documentários dramáticos – ou docudramas –, mas com um cariz muito original, que transforma o ecrã num espaço de representação.

Quando os revolucionários tomaram o poder, em 1959, o cinema estava no auge da sua popularidade. A criação do ICAIC fez do cinema cubano um monopólio estatal mas, nesse processo, abriu as portas do ecrã à expressão criativa autóctone, ainda que dentro de limites políticos que, em qualquer caso, poucos cineastas tinham a mínima intenção de transgredir. Aqueles que o fizeram, foram-se por vontade própria, sem que o novo cinema cubano se ressentisse muito – intrigava de tal modo o público que este alterou os seus hábitos cinematográficos: começou a levar a sério os documentários, especialmente os filmes de Santiago Álvarez. Nos anos 1970, os investigadores do Instituto constataram que, por vezes, as pessoas iam ao cinema, porque queriam ver “o novo” Álvarez e, depois, ficavam a ver o filme que fosse projectado a seguir, invertendo de forma radical o comportamento habitual dos aficionados de cinema. O que os espectadores encontravam nos novos documentários artesanais, estreados quase semanalmente, era um autêntico reflexo deles próprios, que confirmava o ecrã como um lugar de encontro com a realidade social, num momento de grande esperança num futuro diferente.

– MICHAEL CHANAN

- 1 Che Guevara a *Nuestro Tiempo*, 27 de Janeiro de 1959, in *Oeuvres Révolutionnaires 1959-1967*, Paris, 1968, p. 25.
- 2 Veja-se Max Henriquez Urea, *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*, Editorial Arte y Literatura, Havana, 1979, Vol. II, p. 421.
- 3 Julio Antonio Mella, "Octubre", in *Tren Blindado*, México, 1928. Reeditado em *Cine Cubano*, n.º 54-55, pp. 111-112.
- 4 Julianne Burton, "Individual Fulfillment and Collective Achievement, an Interview with T. G. Alea", in *Cineaste*, vol. 8, n.º 1, 1977 (original em inglês).
- 5 Tomás Gutiérrez Alea. "El Free Cinema y la Objetividad", in *Cine Cubano*, n.º 4, 1961.
- 6 Citado em David Craven, "The Visual Arts since the Cuban Revolution", in *Third Text*, n.º 20, 1992, pp. 91-92.
- 7 Ambrosio Fornet, em "El Intelectual y la Sociedad", *Colección Mínima*, n.º 28, Siglo Veintiuno Editores, México, 1969, p. 48.
- 8 Ambrosio Fornet (ed.), "Bridging Enigma: Cubans on Cuba", número especial de *South Atlantic Quarterly*, vol. 96, n.º 1, Inverno de 1997, pp. 11-12. (original em inglês).
- 9 Rigoberto López, "Hablar de Sara, de Cierta Manera", *Cine Cubano*, n.º 93, pp. 110-111.
- 10 Durante uma projecção do filme, com Tomás Gutiérrez Alea, em Havana, Julho de 1984.

In 1959, Cuban reality changed radically with the triumph of the Revolution, and one of the consequences was the birth of a new cinema. Within three months, in its first intervention in the cultural sphere, the Revolutionary Government headed by Fidel Castro set up a state film institute under the leadership of Castro's friend and supporter, Alfredo Guevara, a member of the Young Communist League who had worked in film production in Mexico with Buñuel's producer Manuel Barbachano Ponce. The ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) gathered together a group of young filmmakers who already knew each other. Guevara was one of the team that in 1956 made a pioneering social documentary, *El Mégano*, along with Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea and José Massip. Espinosa and Alea had studied filmmaking in Rome at the Centro Sperimentale, the seedbed of Italian neorealism. When the Revolution took power, and the Rebel Army set up a film unit to make documentaries explaining policies in key areas like agrarian reform, Alea and Espinosa were the chosen film directors. These became the first films released under the ICAIC's aegis.

The creation of the film institute was an act of outright voluntarism in a country considered by economists too small to sustain its own film industry – an impossible project. But the screen held a strong appeal for the young intelligentsia, who saw it as the most modern of art forms, with a universal appeal transcending class and cultural barriers. And Cuba was a modern country with a large audience for popular culture. A kind of offshore testing laboratory for the US media industry, it had been a centre of commercial radio since the 1930s, hub of advertising and record industries serving the whole of Central America, where television was introduced as early as 1950 and yet cinema audiences remained strong – around 120m admissions were recorded in 1960, for a population of around 7m, or a national cinema-going average of seventeen visits annually – which is why it mattered.

The Revolution's leaders backed the initiative because they understood the importance of the media. Che Guevara, speaking of the early days in the Sierra, commented that "At that time the presence of a foreign journalist, American for preference, was more important to us than a military victory."¹ The Cuban rebels were adept at the imaginative use of small-scale communications, like the radio station Radio Rebelde, and they knew how to take advantage of the mass media. Alfredo Guevara's political genius lay in persuading his personal friend and political chief to let him place art rather than propaganda at the centre of the Institute's vision, and thus allow artistic freedom. And it paid off. With the Revolution, cinema in Cuba became, in a word, highly animated. The mobilisation of the audience's enthusiasm in turn enthused the filmmakers, and documentary played a key part in this process – indeed it was crucial to creating the new imaginary of the Revolutionary nation – at the very same time that in contrast, in the metropolis, documentary was disappearing from the cinema screens.

The intellectual roots of the ICAIC's founding generation go back to the 1920s, the decade of the university reform movement, the artistic movement of Afro-Cubanism, and the rebelliousness of the Grupo Minorista. The first of these was a continental movement, anti-clerical at home and hostile towards the Washington doctrine of Pan-Americanism. Afro-Cubanism paralleled the anthropological turn in other Latin American countries, but in Cuba, where the indigenous population had been eradicated but a large slave population was introduced, the quest for the roots of a Cuban national culture produced an affirmation of its African roots. Especially strong in music and poetry, the emblematic figure was the poet Nicolás Guillén. Political protest also found its voice in the Grupo Minorista whose platform reflected the particular conditions of Cuba's subservience to the USA in the guise of a pseudo-republic (the subject of Pastor Vega's compilation documentary *¡Viva la República!*). In a roundly anti-imperialist manifesto of 1927, the group demanded

freedom for cultural development, condemned “the outrage of pseudo-democracy” and “the farce” of elections without effective participation, calling for “the revision of false and threadbare values”, the reform of education, and for “vernacular and modern art”.²

With the rise of the Communist Party, also in the 1920s, cinema entered the purview as films from the Soviet Union began to arrive. In a review of Eisenstein's *October* (1928), Julio Antonio Mella, one of the Party's founders, explained that “The public, accustomed to the bourgeois style of the Yankee film, will not be able fully to appreciate the proper value of this effort from Sovkino. It doesn't matter. It would be asking as much of them to comprehend the Proletarian Revolution after hearing about it through the cables of United Press, or the revolutionary movement of our own country and our national characteristics through the interpretations given them by Hollywood”.³ The falsity of Hollywood's representation of Latin America was a particular bugbear. If Afro-Cubanism implied a rejection of the racial stereotypes of Hollywood cinema, the critique of Hollywood was further strengthened in the 1940s with the early introduction of film studies at the University of Havana, one of the focal points of the country's political ferment since the days of Mella, and soon afterwards, in 1950, the creation of a cultural association in Havana, *Nuestro Tiempo*, under the aegis of the Youth Communist League, to which along with artists in other fields the founder members of the ICAIC all belonged, and which entertained a much more modern and subtle ideological position on art and culture than the official line.

Just as the first features followed the model of Italian neorealism, the first documentaries owed much in terms of style to the social documentary à la Grierson. They were dismissed by unsympathetic critics as dreary socialist-realist stuff about *milicianos* and *alfabetizadores* that would convince nobody who was not already convinced, though today they have great value as historical testimony. In any case, those paradigms were soon surpassed by the very speed of revolutionary change, which threatened to leave the filmmakers standing on the very terrain where film and reality meet in the pro filmic world, where hundred of thousands gathered to hear Fidel Castro speak, and as Alea put it, “the Revolution implies a fundamental change in the structure of society but the appearance of things also changes from day to day”.⁴ Documentary is faced directly with the problem of this immediacy, and how to reveal its dynamic in the formalised fragments available to the camera. At the end of 1960, Alea wrote in the ICAIC's new film journal, *Cine Cubano*, in which all such questions were discussed, about the appeal of the English style known as “free cinema”, which had become fashionable among the intelligentsia in Havana. Free Cinema – *cine espontaneo* in Spanish, which as Alea pointed is not exactly the same thing – eschewed both the pontification of the official style and the apparatus of “the proper movie” by offering modest film essays on subjects close to common experience, filmed with agility and spontaneity, and replacing intoned opinion with simple observation. A useful endeavour, but in the new Cuban context, he said, where commercial prejudices no longer ruled, it was a limited approach that held certain dangers. Artistic creation involves judgment, and “attempts to portray reality while avoiding judgment on it, are false. Sometimes this leads to half-truths, which can be more immoral than a complete lie.”⁵ The problem identified by Alea was at once aesthetic and political, and Cuban cinema cannot be understood on the basis of a separation between politics and art, as if in these circumstances the Cuban filmmaker had any choice in the matter, as if they could choose to be political or not when anything they made would be judged as a political statement regardless. As Armando Hart, Cuba's Minister of Education in the 1960s, once quipped, “To confuse art and politics is a political mistake. To separate art and politics is another mistake”.⁶ In short, the camera was not the unproblematic kind of instrument the free cinema apologists supposed.

Fatefully, this very issue came to a head in 1961 when the ICAIC declined to exhibit a short independent “free cinema” style documentary called *P. M.* (Alberto Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal, 1961) shot in the backstreet bars behind the port of Havana, because it seemed to them ideologically ambiguous. The resulting commotion led to a meeting where Fidel, after listening to the arguments on both sides, gave the speech known as *The Words to the Intellectuals*, where he pronounced the formula which henceforth defined the Revolution's cultural policy: “dentro de la Revolución todo; contra la Revolución, nada” – “within the Revolution everything; against the Revolution, nothing”. Or rather, it defined the space within which cultural politics would play out. On the one hand, the effect of Fidel's intervention would be to stymie both the liberals and the sectarians of the left – those whom the cultural historian (and sometime screenwriter) Ambrosio Fornet once described as “a quartet of night-prowling tomcats who still confused jazz with imperialism and abstract art with the devil”.⁷ On the other hand, again in Fornet's words, “The fact is that, in the context of a state of siege, aesthetic discourse, perhaps because of its own polysemic nature, delights in the license of this ‘inside’ where everything – or almost everything – is permitted”. Nor are the limits ever fixed, because “the ‘everything’ permitted is not a permanent right but an arena of conflict that must be renegotiated every day, with no quarter granted to the bureaucracy and with the temptation of irresponsible whimsy firmly resisted”.⁸

The new documentary that emerged in these circumstances involves a paradox. The moment was one in which the appearance of new synchronous 16mm cameras in the metropolitan countries stimulated the aesthetic revolution of direct cinema and cinéma vérité, but not in Cuba, where the ICAIC, being geared to cinema exhibition, stuck with 35mm. They quickly learnt to overcome its limitations as the Revolution unleashed a frenzy of creative endeavour and the overthrow of the old order gave licence to iconoclasm and experimentation. To help them, the Institute opened its doors to sympathetic foreign filmmakers whom they invited to visit and often work with them on suitable projects. Several fiction movies were facilitated by means of co-productions, especially with newfound friends in the Soviet bloc (the most celebrated being Kalatosov's *I am Cuba* (1964). Among the documentary filmmakers who went to Cuba in the early years were, expectably, the Dutch communist Joris Ivens, who made two films crewed by Cubans, as well as Chris Marker and Agnès Varda from France, Theodor Christensen from Denmark, and Alejandro Saderman from Argentina.

The boldest of Cuba's innovators, Santiago Álvarez, reinvented the newsreel, the compilation film, the travelogue and every other documentary genre he laid hands upon, in an irrepressible frenzy of filmic bricolage licensed by that supreme act of bricolage, the Cuban Revolution. Álvarez was in charge of the weekly *Noticiero* (Newsreel), which he soon transformed. Instead of an arbitrary sequence of disconnected items, in which the way the world is perceived is hindered by the fragmentation of the way it's presented, he joined them up into a political argument, or turned them into single topic documentaries, and then he proceeded to longer films. Employing every kind of visual imagery, from newsreel footage to stills, movie clips to cuttings from magazines, combined with animated texts and emblematic use of music, Álvarez amalgamated revolutionary politics and aesthetic kleptomania to reinvent Soviet montage in a Caribbean setting. Audiences flocked to see this energetic form of reportage and enjoyed his satire, usually directed against US imperialism, with its biting and ironic wit. The playful way in which he replaced conventional narration with words moving backwards and forwards across the screen celebrated the joy of reading discovered by so many Cubans through the literacy campaign of 1961 (ably pictured by Manuel Octavio Gómez in *Story of a Battle*, 1962). But there is no single stylistic key to Álvarez's work. Some films are journalistic, others seem to be conceived from

the ground up, always quickly made and sometimes double quick, like *Hasta la Victoria Siempre*, made in 48 hours in 1967 in response to the traumatic news of the death of Che Guevara in Bolivia. They are all, of course, propaganda, that's to say, politically partisan. Álvarez is a faithful follower of Fidel, and will later be called his poet laureate. But propaganda in Álvarez's hands transcends itself.

The ICAIC, in lieu of a film school, developed an apprenticeship system in which all new recruits passed through the newsreel or documentary departments before going on to make fiction. Álvarez turned the newsreels into a school for young film-makers in how to make films quickly, cheaply, and using whatever materials were at hand, and like him they became, among other things, masters of working with found material and montage techniques. Films coming out of the documentary department often had a didactic orientation, but a number of filmmakers struck out in more experimental directions. In the case of Nicolás Guillén Landrian, a sometimes satirical combination of direct filming, montage and surrealist imagery went to the edge of the acceptable. Sara Gómez, an outstanding member of the black intelligentsia who might be called Cuba's first feminist filmmaker, represented a different kind of challenge, not to revolutionary ideology but to Cuban machismo. Focussing on women and black culture, her films were divided between the practical and the poetic; she was one of the first documentary filmmakers to adopt the personal position that would later become a familiar trope in the cinema of identity politics. Ironically, however, her gentle portrait of Santiago de Cuba and its people, *I will go to Santiago* (1964, the title is taken from a poem by Lorca), with its fluid camerawork by Mario García Joya, agile editing and informal narration, make it perhaps the most striking example of what free cinema could become in fresh hands. She was lucid about what cinema was for, telling an interviewer in 1969 that "Cinema, for us, is inevitably partial, determined by becoming conscious, the result of a definite attitude in the face of the problems which confront us, of the necessity of decolonising ourselves politically and ideologically, and of breaking with traditional values, be they economic, ethical or aesthetic..."⁹

Towards the end of her exploration of Cuban music, ...*Y tenemos Sabor* (1967) a musician showing his instruments says "But we don't need all these instruments, we can just as well make music with bits of iron and sticks". This, according to Alea, "was Sarita's attitude to making films".¹⁰ The same combination of political consciousness and aptitude lies at the heart of a manifesto by Julio García Espinosa, *Por un Cine Imperfecto* [For an Imperfect Cinema] written in parallel with the making of his film on Vietnam, *Third World, Third World War* (1970), where he argued that the imperfections of a low budget cinema of urgency, which sought to create a dialogue with its audience, were preferable to the sheen of high production values which merely reflected the audience back to itself. *Cine imperfecto* was not a style or a genre, it was not formulaic, and nor was it a "cultural policy", said Espinosa pointedly, but rather a new partisan poetics. This is exactly what the Revolution's first decade had demonstrated across a growing range of subjects and in an experimental spirit, and now, at the end of the decade, Cuban documentary became more ambitious, in both length and treatment.

While Cuban fiction cinema, especially in the hands of Alea and the newcomer Humberto Solás, moved on from neorealism in different directions, a number of films began to challenge the conventions of documentary discourse. This included, from both directions, the interpenetration of fiction and documentary. Where Alea's *Memories of Underdevelopment* (1968) brought documentary techniques into the drama of a bourgeois misfit in revolutionary Cuba, Manuel Octavio Gómez, in *The First Charge of the Machete* (1969) turns period reconstruction into documentary, in which a famous battle of the 1868 war of independence is treated as a piece of contemporary documentary reportage, complete with interviews with participants. Filmed in high contrast black-and-white but with a mod-

ern hand-held camera style, as the camera swirls around in the heat of the battle and the image fragments into abstraction, the result is a tour de force of experimental cinematography, breaking the bounds of conventional historical representation in which history is over-and-done-with, in order to bring it into the present. Manuel Herrera's *Girón* (1972), which tells the story of the thwarted 1961 US-sponsored mercenary invasion, takes a different tack. Also black-and-white, but borrowing from the war movie the convention of the wide screen, this is a cross between enactment and *cine testimonio* (testimonial cinema) which builds up an account of what happened through the recollections not of experts, analysts and leaders, but of ordinary people who made their contributions on the day and then returned to their regular lives. In a way, both these films are drama-documentary (or docudrama) but in a highly original mode which transforms the screen as a representational space.

When the revolutionaries took power in 1959, cinema was at a peak of popularity. The creation of the ICAIC turned Cuban cinema into a state monopoly, but in the process opened up the screen to home-grown creative expression, albeit within political limits which few filmmakers had any desire to transgress anyway – those that did, left of their own free will, with no great loss to the new Cuban cinema, which so intrigued the audience that they began to change their viewing habits. Notably, they started taking documentaries seriously, especially the films of Santiago Álvarez. In the 70s, the Institute's researchers found that people sometimes went to the movies because they wanted to see the new Álvarez, and would then stay and watch whatever feature was put on after it – a complete inversion of normal cinema-going behaviour. But what they found, in the new homemade documentaries that appeared almost weekly, was an authentic self-image, which affirmed the screen as a site of encounter with social reality in a moment of great hopes for a new future.

– MICHAEL CHANAN

- 1 Che Guevara to *Nuestro Tiempo*, 27 January 1959, in *Oeuvres Révolutionnaires 1959-1967*, Paris, 1968, p. 25.
- 2 See Max Henríquez Ureá, *Panorama Histórico de la Literatura Cubana*, Editorial Arte y Literatura, Havana, 1979, Vol. II, p. 421.
- 3 Julio Antonio Mella, "Octubre", in *Tren Blindado*, Mexico, 1928. Reprinted in *Cine Cubano*, No. 54-55, pp. 111-112.
- 4 Julianne Burton, "Individual Fulfillment and Collective Achievement, an Interview with T. G. Alea", *Cineaste*, Vol. 8 No. 1, 1977. English in the original.
- 5 T. G. Alea, "Free Cinema", *Cine Cubano*, No. 4.
- 6 Quoted in David Craven, "The Visual Arts since the Cuban Revolution", *Third Text* 20, 1992, pp. 91-92.
- 7 Ambrosio Fornet, in *El Intelectual y la Sociedad*, Colección Mínima No. 28, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1969, p. 48.
- 8 Ambrosio Fornet (ed.), *Bridging Enigma: Cubans on Cuba*, Special Issue of *South Atlantic Quarterly*, Volume 96, No.1, Winter 1997, pp. 11-12. English in the original.
- 9 Rigoberto López, "Hablar de Sara, de Cierta Manera", in *Cine Cubano*, No. 93, pp. 110-111.
- 10 During a viewing of the film with T. G. Alea in Havana, July 1984.

1955 • Cuba • 20' • 16mm • PB / BW
• Espanhol / Spanish

El Mégano

Julio García Espinosa



COM A COLABORAÇÃO DE / WITH THE COLLABORATION OF Alfredo Guevara, José Massip, Tomás Gutiérrez Alea
ARGUMENTO / SCRIPT Julio García Espinosa **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Jorge Haydú **SOM / SOUND** Luis Newhall
MONTAGEM / EDITING Julio García Espinosa **MÚSICA / MUSIC** Juan Blanco **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1994, Queen and King [Reina Y Rey] • 1989, The Useless Death of My Pal, Manolo [La Inútil Muerte de Mi Socio Manolo] • 1977, La Sexta Parte del Mundo • 1967, The Adventures of Juan Quin Quin [Aventuras de Juan Quinquín] • 1960, Un Año de Libertad

Sob o pântano, jazem troncos de árvores pertencentes a bosques que se erguiam há milhares de anos. Há homens e mulheres cujo trabalho é extrair esses troncos, para produzir carvão vegetal. Vivem isolados, no meio do pântano, em pequenas porções de terra firme, rodeados de lama e em condições primitivas, explorados por capatazes que mal pagam o carvão que eles produzem em condições terríveis.

Tree trunks belonging to woods with thousands of years lie under a swamp. There are men and women whose job is to extract these logs to produce charcoal. They live isolated in the middle of the swamp, in small portions of land surrounded by mud, in primitive conditions. They are exploited by foremen who barely pay the charcoal they produce in terrible conditions.

1.

Inícios / Beginnings

1959 • Cuba • 21' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

La Vivienda

Julio García Espinosa



ARGUMENTO / SCRIPT Julio García Espinosa **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Jorge Herrera **SOM / SOUND** Antonio Rodríguez **MONTAGEM / EDITING** Julio García Espinosa, Antonio Rodríguez **MÚSICA / MUSIC** Harold Gramatgès **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1994, Queen and King [Reina Y Rey] • 1989, The Useless Death of My Pal, Manolo [La Inútil Muerte de Mi Socio Manolo] • 1977, La Sexta Parte del Mundo • 1967, The Adventures of Juan Quin Quin [Aventuras de Juan Quinquín] • 1960, Un Año de Libertad

As diferenças profundas no respeitante à habitação que existiam entre as várias classes sociais, na cidade de Havana, antes de 1959.

The profound differences in relation to housing that existed among the several social classes in the city of Havana, before 1959.

1959 • Cuba • 18' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Sexto Aniversario

Julio García Espinosa



ARGUMENTO / SCRIPT Julio García Espinosa **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Jorge Herrera, Arturo Agramonte **SOM / SOUND** Eugenio Vesa **MONTAGEM / EDITING** Julio García Espinosa **MÚSICA / MUSIC** Juan Blanco **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1994, Queen and King [Reina Y Rey] • 1989, The Useless Death of My Pal, Manolo [La Inútil Muerte de Mi Socio Manolo] • 1977, La Sexta Parte del Mundo • 1967, The Adventures of Juan Quin Quin [Aventuras de Juan Quinquín] • 1960, Un Año de Libertad

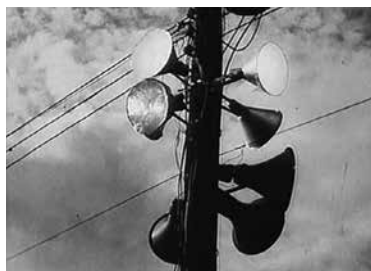
Comemorações do sexto aniversário do começo da luta revolucionária com o ataque ao quartel de Moncada, em 1953. Chegam a Havana 500 000 camponeses convidados para esta celebração.

The celebrations of the 6th anniversary of the beginning of the revolutionary struggle with the attack on the Moncada headquarters, in 1953. 500 000 peasants arrive in Havana, invited to this celebration.

1960 • Cuba • 14' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

General Assembly Asamblea General

Tomás Gutiérrez Alea



MONTAGEM / EDITING Ángel López **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1995, Guantanamera • 1993, Strawberry and Chocolate [Fresa y Chocolate] • 1978, The Survivors [Los Sobrevivientes] • 1966, Death of a Burocrat [La Muerte de un Burócrata] • 1960, Stories of the Revolution [Historias de la Revolución]

Concentração de 2 de Setembro de 1960, em que foi aprovada, por unanimidade, a Primeira Declaração de Havana, com Fidel a proclamar total independência em relação aos Estados Unidos, perante um público de um milhão de pessoas reunidas na Praça da Revolução.

The concentration of September 2, 1960, in which the First Declaration of Havana was unanimously approved. Fidel proclaims full independence from the United States before a crowd of a million gathered in the Revolution Square.

1961 • Cuba • 9' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Noticiero 49

Santiago Álvarez



ARGUMENTO / SCRIPT Santiago Álvarez **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1969, 79 Springs [79 Primaveras] • 1968, L. B. J. • 1967, Hanoi, Tuesday 13th [Hanoi, Martes 13] • 1965, Now!

Entre outros, três assuntos relacionados com o cinema: a celebração de um festival de cinema checo, em Havana; a estreia de um filme sobre Cuba, realizado pelo documentarista soviético Roman Karmen; e a nacionalização das distribuidoras cinematográficas estado-unidenses – as cópias dos filmes obtidas passaram a constituir um arquivo de imagem a que se podia recorrer livremente, em especial para satirizar, o que viria a distinguir o cinema de Álvarez.

Among others, three issues related to film: a Czech film festival in Havana; the premiere of a film about Cuba directed by soviet documentary filmmaker Roman Karmen; and the nationalisation of American film distribution companies – the film copies obtained had become a free-to-use image archive, mainly to satirise, a feature that would distinguish the films of Álvarez.

1961 • Cuba • 35' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

El Pueblo Armado

Joris Ivens



ARGUMENTO / SCRIPT Joris Ivens **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Jorge Fraga, Jorge Herrera, Ramón F. Suárez **MONTAGEM / EDITING** Hélène Arnal **MÚSICA / MUSIC** Harold Gramatges **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Capi Films **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1989, A Tale of the Wind [Une Histoire de Vent] • 1967, Far from Vietnam [Loín du Vietnam] • 1957, The Seine meets Paris [La Seine a rencontré Paris] • 1937, The Spanish Earth • 1929, Rain [Regen]

Preparativos da população cubana, para defender a ilha e o regime revolucionário. Ivens filma as milícias populares, reconstrói sequências de combate (consegue mesmo convencer prisioneiros contra-revolucionários a encenar a sua rendição) e regista cenas espontâneas de formação e repouso.

The preparations of the Cuban population to defend the island and the revolutionary regime. Ivens films popular militias, reenacts combat sequences (even managing to convince counter-revolutionary prisoners to stage their surrender), and records spontaneous scenes of training and rest.

1962 • Cuba • 33' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Story of a Battle Historia de Una Batalla

Manuel Octavio Gómez



ARGUMENTO / SCRIPT Manuel Octavio Gómez, José Antonio Jorge
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Rodolfo López **SOM / SOUND** Germinal Hernández, Raúl García **MONTAGEM / EDITING** Nelson Rodríguez **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1987, Gallego • 1982, ¡Patakin! quiere decir ¡Fábula! • 1973, Ustedes tienen la Palabra • 1971, The Days of Water [Los Días del Agua] • 1969, The First Charge of the Machete [La Primera Carga al Machete]

A campanha de alfabetização em massa, em 1961. Gómez centra-se no papel desempenhado pelo exército de voluntários adolescentes nas zonas rurais, intercalando-o com imagens de manifestações em massa, o discurso de Che Guevara na ONU e os acontecimentos da Praia Girón, para demonstrar o jogo de forças social e político que enquadrava a campanha de alfabetização.

The mass literacy campaign, in 1961. Gómez focuses on the role played by the army of teenage volunteers in the rural areas, interspersed with images of mass demonstrations, Che Guevara's speech at the UN, and the events at Playa Girón, to show the social and political power play behind the literacy campaign.

1963 • Cuba • 22' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Hurricane Ciclón

Santiago Álvarez



SOM / SOUND Marcos Madrigal **MONTAGEM / EDITING** Mario González, Norma Torrado **MÚSICA / MUSIC** Juan Blanco **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1969, 79 Springs [79 Primaveras] • 1968, L. B. J. • 1967, Hanoi, Tuesday 13th [Hanoi, Martes 13] • 1965, Now!

A passagem do furacão Flora pelas províncias de Oriente e Camagüey, em Outubro de 1963, e os trabalhos de resgate e evacuação das pessoas atingidas. Álvarez filma com várias câmaras em simultâneo e prescinde do uso do comentário.

Hurricane Flora's passage through the Oriental and Camagüey provinces, October 1963, and the rescue and evacuation of the affected people. Álvarez shoots using multiple cameras simultaneously and exempts commentary.

1965 • Cuba • 6' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Now!

Santiago Álvarez



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Material de Arquivo / Archive Material **SOM / SOUND** Adalberto Jiménez **MONTAGEM / EDITING** Norma Torrado, Idalberto Gálvez **MÚSICA / MUSIC** Lena Horne **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1975, Abril de Vietnam en el Año del Gato • 1969, 79 Springs [79 Primaveras] • 1968, L. B. J. • 1967, Hanoi, Tuesday 13th [Hanoi, Martes 13]

Montagem inovadora de noticiários e fotografias sobre a luta dos negros estado-unidenses contra a discriminação racial. Os seis minutos do filme correspondem à duração da canção *Now*, interpretada por Lena Horne. Esta começara, na adolescência, no célebre Cotton Club e, na época do Macartismo, dada a sua incansável luta pelos direitos civis e as suas posições de esquerda, foi vítima da caça às bruxas.

An innovative editing of newscasts and photos of the black American's struggle against racial discrimination. The six minutes of the film correspond to the length of the song *Now*, interpreted by Lena Horne, who had begun in her teens in the famous Cotton Club. During McCarthyism, given her relentless struggle for civil rights and her leftist positions, she was a victim of witch hunting.

1963 • França / France • 30' • 35mm
• PB / BW • Francês / French

Hi there, Cubans! Salut, les Cubains!

Agnès Varda



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY J. C. Marques, C. S. Olaf
MONTAGEM / EDITING Janine Verneau **MÚSICA / MUSIC**
Canções populares cubanas / Popular Cuban tunes **PRODUÇÃO /**
PRODUCTION Société Nouvelle Pathé-Cinéma **CONTACTO / CONTACT**
Ciné-Tamaris **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED**
FILMOGRAPHY 2000, The Gleaners & I [Les Glaneurs et la Glaneuse]
• 1985, Vagabond [Sans Toit ni Loi] • 1981, Documenteur: an Emotion
Picture [Documenteur] • 1962, Cleo from 5 to 7 [Cléo de 5 à 7]
• 1955, The Short Point [La Pointe-Courte]

Varda fez uma montagem de 1800 fotografias a preto e branco, que tirou em Cuba, durante a sua visita, em 1962. Mostrando a cultura, moda e costumes cubanos com humor e também retratando os heróis, a história e os milagres da revolução cubana, o filme veicula o entusiasmo e a esperança desta jovem nação socialista.

Varda made a montage of 1,800 black-and-white still photos she took in Cuba during her visit in 1962. Depicting Cuban culture, fashion, and customs with humor, and also portraying the heroes, the history, and the miracles of the Cuban Revolution, the film conveys the excitement and hope of this young socialist nation.

1964 • Cuba • 35' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Ella

Theodor Christensen



ARGUMENTO / SCRIPT Theodor Christensen **FOTOGRAFIA /**
CINEMATOGRAPHY Jorge Herrera **SOM / SOUND** Germinal Hernández,
Marcos Madrigal **MONTAGEM / EDITING** Roberto Bravo **MÚSICA /**
MUSIC Ela O'Farrill **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano
del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT**
Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA**
SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY 1963, Til Husbehov
• 1955, De Fem år • 1948, Here are the Railways [Her er Banerne]
• 1946, Your Freedom is at Stake [Det gælder din Frihed]
• 1939, Iran, the New Persia [Iran, det Nye Persien]

Primeiro filme realizado pelo ICAIC sobre a situação das mulheres na Revolução. As vidas de uma aspirante a actriz, da sua mãe reticente, de uma tenente do exército e de ex-prostitutas em processo de reabilitação.

The first film produced by ICAIC on the situation of women in the Revolution. The lives of an aspiring actress and her reluctant mother, of an army lieutenant, and of former prostitutes in the process of rehabilitation.

1964 • Cuba • 15' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

I will go to Santiago Iré a Santiago

Sara Gómez



ARGUMENTO / SCRIPT Sara Gómez **FOTOGRAFIA /**
CINEMATOGRAPHY Mario García Joya **SOM / SOUND** Raúl García
MONTAGEM / EDITING Roberto Bravo **PRODUÇÃO / PRODUCTION**
Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO /**
CONTACT Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY
1974, De Cierta Manera • 1972, Mi Aporte • 1968, On the Other Island
[En la Otra Isla] • 1967, ...Y tenemos Sabor • 1966, Guanabacoa:
Crónica de Mi Familia

“Retrato afectuoso e divertido de Santiago de Cuba e das suas gentes, é um documentário de viagem que adopta o estilo *free cinema*, com uma narração informal e muita música, sobre um lugar onde ‘mulato é um estado de alma.’”
– Filmaffinity

“An affectionate and amusing portrait of Santiago de Cuba and its people, the film is a travel documentary, which adopts the free cinema style with informal narration and a lot of music, about a place where ‘mulatto is a state of mind’.” – Filmaffinity

1967 • Cuba • 30' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

... Y tenemos Sabor

Sara Gómez



ARGUMENTO / SCRIPT Sara Gómez **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Mario García Joya, José López **SOM / SOUND** Germinal Hernández, Carlos Fernández **MONTAGEM / EDITING** Justo Vega **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1974, De Cierta Manera • 1972, Mi Aporte • 1968, On the Other Island [En la Otra Isla] • 1966, Guanabacoa: Crónica de Mi Familia • 1964, I will go to Santiago [Iré a Santiago]

Em jeito de conversa com o músico e fabricante de instrumentos musicais Alberto Zayas, aborda-se a música cubana e os seus instrumentos básicos, bem como o desenvolvimento dos mesmos. *Claves*, maracas, bongos, congas e *güiros* são os elementos constantes nos vários ritmos.

By way of a conversation with musician and musical instruments manufacturer Alberto Zayas, one discusses Cuban music and its basic instruments, as well as their development. Claves, maracas, bongos, congas and *güiros* are constant elements in the different rhythms.

4.

Estrangeiros / Foreigners

1960 • EUA / USA • 54' • 16mm
• PB / BW • Inglês / English

Yanki, no!

Robert Drew



ARGUMENTO / SCRIPT Robert Drew **NARRAÇÃO / NARRATOR** Joseph Julian **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Richard Leacock, Albert Maysles, D. A. Pennebaker **SOM / SOUND** Patricia Powell, William Worthy, Serita King **MONTAGEM / EDITING** Robert Drew, Richard Leacock, Albert Maysles, D. A. Pennebaker, Robert Farren, Stephen Schmidt, Zina Voynow **PRODUÇÃO / PRODUCTION** ABC News, Drew Associates, Time-Life Television Productions **CONTACTO / CONTACT** Drew Associates **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1986, For Auction: An American Hero • 1977, Kathy's Dance • 1968, Man who dances • 1963, Crisis: Behind a Presidential Commitment • 1960, Primary

Rastreado o crescente sentimento anti-EUA, na América Latina, o filme justapõe a humanidade inocente da vida num bairro de lata de Caracas e as acções de diplomatas e figuras políticas, incluindo Fidel Castro dirigindo-se a uma concentração de um milhão de pessoas.

Tracing anti-U.S. sentiment as it builds in Latin America, the film juxtaposes the candid humanity of life in a Caracas slum with the actions of diplomats and political figures, including Fidel Castro addressing a rally of one million people.

1970 • Jugoslávia, França, Cuba / Yugoslavia, France, Cuba • 58' • 16mm • PB / BW • Francês, Espanhol / French, Spanish

The Battle of the Ten Million La Bataille des Dix Millions

Chris Marker



ARGUMENTO / SCRIPT Chris Marker, Valérie Mayoux **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Santiago Álvarez **SOM / SOUND** Jean-Claude Laureux **MONTAGEM / EDITING** Jacqueline Meppiel **MÚSICA / MUSIC** Leo Brouwer **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, K.G. Productions, Radio-Televizija Beograd, Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles **CONTACTO / CONTACT** ISKRA **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1982, Sans Soleil • 1977, The Base of the Air is Red [Le Fond de l'Air est Rouge] • 1963, The Lovely Month of May [Le Joli Mai] • 1962, La Jetée • 1953, Statues also die [Les Statues meurent aussi]

Após *¡Cuba sí!*, Marker regressa a Cuba, para avaliar o curso da revolução liderada por Castro. O filme segue o apelo do líder para uma grande colheita sem precedentes de dez milhões de toneladas de cana-de-açúcar. Marker transforma o ardil de Castro numa autocritica brilhante, preferindo voltar-se para o povo cubano enquanto presença e voz colectiva, concentrando-se na dignidade, labuta e espírito inabalável dos trabalhadores da cana -de-açúcar.

After *¡Cuba sí!*, Marker returned to Cuba to gauge the course of the Castro-led revolution. The film follows the leader's call for an unprecedentedly large sugar cane crop of ten million tons. Marker transforms Castro's gambit into a brilliant auto-critique, by turning instead to the Cuban people as a collective presence and voice larger than their leader, focusing on the dignity, toil and unflagging spirit of the sugar cane workers.

1965 • Cuba • 10' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Hombres del Cañaveral

Pastor Vega



ARGUMENTO / SCRIPT Pastor Vega **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Rodolfo López **SOM / SOUND** Germinal Hernández **MONTAGEM / EDITING** Justo Vega **MÚSICA / MUSIC** Fabio Landa **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1999, Las Profecías de Amanda • 1992, Parallel Lives [Vidas Paralelas] • 1984, Habanera • 1979, Portrait of Teresa [Retrato de Teresa] • 1972, ¡Viva la República!

“Um dia na vida de uma brigada de trabalhadores voluntários das cidades na colheita da cana-de-açúcar. O filme é um reflexo do debate ideológico em torno das qualidades morais do trabalho numa sociedade revolucionária, mas sem qualquer traço da propaganda estridente do panfleto político.” – Filmaffinity

“A day in the life of a brigade of volunteer workers from the cities in the harvest of sugarcane. The film is a reflection of the ideological debate around the moral qualities of work in a revolutionary society, but with no trace of political pamphlet shrill propaganda.” – Filmaffinity

5.

Perspectivas I / Perspectives I

1967 • Cuba • 63' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Guantánamo

José Massip



ARGUMENTO / SCRIPT José Massip **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Jorge Haydú **SOM / SOUND** Eugenio Vesa, Carlos Fernández, Raúl García **MONTAGEM / EDITING** Mario González **MÚSICA / MUSIC** Leo Brouwer **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1980, Homenaje a Amílcar Cabral • 1976, Angola: Victory of Hope [Angola: Victoria de la Esperanza] • 1973, Cuando los Tugos regresaron a Kubukare • 1968, Madina Boé • 1962, Historia de un Ballet

A história desta localidade, submetida durante mais de 50 anos à influência da base naval estado-unidense de Caimanera, e a sua transformação após o triunfo revolucionário.

The history of this town, subjected to the influence of the American naval base of Caimanera for over 50 years, and its transformation after the triumph of the revolution.

1968 • Cuba • 38' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Madina Boé

José Massip



ARGUMENTO / SCRIPT José Massip **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Dervis Pastor Espinosa **SOM / SOUND** Carlos Fernández **MONTAGEM / EDITING** Gloria Argüelles **MÚSICA / MUSIC** Roberto Valera **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1980, Homenaje a Amílcar Cabral • 1976, Angola: Victory of Hope [Angola: Victoria de la Esperanza] • 1973, Cuando los Tugos regresaron a Kubukare • 1967, Guantánamo • 1962, Historia de un Ballet

Filmado nas áreas libertadas da Guiné-Bissau, durante a sua guerra de libertação de Portugal, *Madina Boé* segue as actividades do Exército Popular para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde. O filme documenta a educação política dos combatentes, as técnicas de guerrilha e o treino físico. Inclui igualmente uma entrevista rara com Amílcar Cabral, politólogo africano de vanguarda e fundador do movimento de libertação PAIGC.

Filmed in the liberated areas of Guinea-Bissau during its war of independence from Portugal, *Madina Boé* follows the activities of the People's Army for the Independence of Guinea-Bissau/Cape Verde. It documents the fighters' political education, guerrilla techniques, and physical training. It also contains a rare interview with Amílcar Cabral, a leading African political theorist and founder of the PAIGC independence movement.

1960 • Cuba • 12' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Gente en la Playa

Néstor Almendros



PRODUÇÃO / PRODUCTION Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1984, Improper Conduct [Mauvaise Conduite] • 1987, Nobody was listening [Nadie escuchaba] • 1961, La Tumba Francesa • 1960, Escuelas Rurales • 1950, Una Confusión Cotidiana

Almendros quis filmar o dia seguinte à nacionalização das praias privadas, em Cuba. O que aconteceu foi a invasão desses sítios pelo povo, ávido de conhecer os locais onde os sócios de clubes recreativos se divertiam.

Almendros wanted to shoot the day after the nationalisation of the private beaches in Cuba. What happened was that these places were invaded by the people, eager to get to know the places where the members of recreational clubs used to amuse themselves.

6.

Santiago Álvarez

1966 • Cuba • 36' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Cerro Pelado

Santiago Álvarez



ARGUMENTO / SCRIPT Santiago Álvarez **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Iván Nápoles, Oriol Menéndez, Luis Costales, Enrique Cárdenas, Arturo Agramonte, Rodolfo García, Enrique León, Omar de Moya, Bebo Muñiz, Manuel Magariño, Blas Sierra, José Fraga, Roberto Fernández **SOM / SOUND** Adalberto Jiménez, Raúl Pérez Ureta **MONTAGEM / EDITING** Norma Torrado, Idalberto Gálvez **MÚSICA / MUSIC** Juan Blanco **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1969, 79 Springs [79 Primaveras] • 1968, L. B. J. • 1967, Hanoi, Tuesday 13th [Hanoi, Martes 13] • 1965, Now!

A delegação cubana aos X Jogos Desportivos Centro-Americanos e do Caribe, em San Juan, Porto Rico, assiste ao evento, no navio Cerro Pelado (alusão a uma batalha da luta de libertação). Defende o seu direito de competir e acaba por ganhar o maior número de medalhas.

The Cuban delegation to the 10th Central American and Caribbean Games in San Juan, Puerto Rico, watches the event from the Cerro Pelado ship (an allusion to a battle from the liberation struggle). The delegation defends its right to compete and ends up winning the most medals.

1967 • Cuba • 38' • 35mm
• PB, Cor / BW, Colour • Espanhol / Spanish

Hanoi, Tuesday 13th

Hanoi, Martes 13

Santiago Álvarez



ARGUMENTO / SCRIPT Santiago Álvarez **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Iván Nápoles **SOM / SOUND** Carlos Fernández **MONTAGEM / EDITING** Norma Torrado, Idalberto Gálvez **MÚSICA / MUSIC** Leo Brouwer **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1975, Abril de Vietnam en el Año del Gato • 1969, 79 Springs [79 Primaveras] • 1968, L. B. J. • 1965, Now!

Registo da vida das pessoas na capital vietnamita e nas zonas rurais circundantes, no pico dos bombardeamentos dos EUA. As actividades quotidianas são apresentadas numa colagem de imagens: construção de canais de irrigação, plantio de arroz, pesca, tecelagem... Durante estes ataques aéreos, as pessoas formavam unidades de auto-defesa armadas tão eficientes que a vida da nação não foi interrompida.

A record of the lives of people in the Vietnam capital and surrounding countryside at the height of US bombing. Their daily activities are presented in a collage of images: building irrigation ditches, planting rice, fishing, weaving... During these air raids, the people formed armed self-defense units so efficient that the life of the nation was not interrupted.

1967 • Cuba • 20' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Hasta la Victoria Siempre

Santiago Álvarez



ARGUMENTO / SCRIPT Santiago Álvarez **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Enrique Cárdenas, Material de Arquivo / Enrique Cárdenas, Found Footage **SOM / SOUND** Arturo Valdés **MONTAGEM / EDITING** Norma Torrado, Idalberto Gálvez **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1969, 79 Springs [79 Primaveras] • 1968, L. B. J. • 1967, Hanoi, Tuesday 13th [Hanoi, Martes 13] • 1965, Now!

Passagens da actividade revolucionária do heróico guerrilheiro Che Guevara, na sequência da sua morte em combate, na Bolívia. Epítome do cinema de urgência, foi realizado em 48 horas de trabalho ininterrupto, a pedido de Fidel Castro.

Excerpts from the revolutionary activity of Che Guevara, the heroic guerrilla fighter, following his death in action in Bolivia. The epitome of the cinema of urgency, the film was made in 48 hours of uninterrupted work, at the request of Fidel Castro.

7.

Culturais / Cultural

1967 • Cuba • 10' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

For the First Time Por Primera Vez

Octavio Cortázar



ARGUMENTO / SCRIPT Octavio Cortázar **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** José López **SOM / SOUND** Ricardo Istueta, Eugenio Vesa **MONTAGEM / EDITING** Caíta Villalón **MÚSICA / MUSIC** Raúl Gómez **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1994, Derecho de Asilo • 1980, Guardafronteras • 1977, The Teacher [El Brigadista] • 1972, Hablando del Punto Cubano • 1968, About a Character Some call St. Lázaro and Others Babalú [Acerca de un Personaje que Unos llaman San Lázaro y Otros llaman Babalú]

As unidades de cinema móvel do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos visitam um local remoto, nas montanhas do leste. Impressões e opiniões dos camponeses da zona, que vêem cinema pela primeira vez.

Mobile film units from the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos visit a remote location in the Eastern mountains. Impressions and opinions of the local peasants, watching cinema for the first time.

1968 • Cuba • 19' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Nuestra Olimpiada en La Habana

José Massip



ARGUMENTO / SCRIPT José Massip **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** José Tabio **SOM / SOUND** Jerónimo Labrada **MONTAGEM / EDITING** Justo Vega **MÚSICA / MUSIC** Juan Blanco **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1980, Homenaje a Amílcar Cabral • 1976, Angola: Victory of Hope [Angola: Victoria de la Esperanza] • 1968, Madina Boé • 1967, Guantánamo • 1962, Historia de un Ballet

Reportagem humorística sobre a XVII Olimpíada Mundial de Xadrez, que teve lugar em Havana, em 1966: os preparativos, o interesse do público, as expressões faciais, as caretas nervosas e os gestos dos grandes mestres.

A humorous report on the 17th World Chess Olympiad, held in Havana in 1966: the preparations, the public's interest, facial expressions, nervous grimaces and the gestures of the great masters.

1968 • Cuba • 20' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

About a Character Some call St. Lázaro and Others Babalú

Acerca de un Personaje que Unos llaman San Lázaro y Otros llaman Babalú

Octavio Cortázar



ARGUMENTO / SCRIPT Octavio Cortázar **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** José Fraga, Ramón F. Suárez, José López **SOM / SOUND** Raúl García, Rodolfo Plaza **MONTAGEM / EDITING** Caíta Villalón **MÚSICA / MUSIC** Raúl Gómez **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1994, Derecho de Asilo • 1980, Guardafronteras • 1977, The Teacher [El Brigadista] • 1972, Hablando del Punto Cubano • 1967, For the First Time [Por Primera Vez]

A celebração do dia de São Lázaro, no santuário El Rincón, a 25km de Havana, serve para uma reflexão sobre diferentes formas de religiosidade. São Lázaro e Babalú são as versões católica e ioruba (religião afro-cubana) do santo das doenças de pele, sobretudo contagiosas, como a varíola e a lepra.

The celebration of St. Lazarus day, at the El Rincón sanctuary, 15 miles away from Havana, serves as a reflection on different forms of religiosity. St. Lazarus and Babalú are the Catholic and Yoruba (African-Cuban religion) versions of the saint of skin diseases, in particular contagious ones such as smallpox and leprosy.

1968 • Cuba • 18' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Coffea Arábica

Nicolás Guillén Landrián



ARGUMENTO / SCRIPT Nicolás Guillén Landrián, Miguel de Zárraga Pedro **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Luperio López **SOM / SOUND** Rodolfo Plaza **MONTAGEM / EDITING** Iván Arocha **MÚSICA / MUSIC** Armando Guerra, The Beatles **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1972, Nosotros en el Cuyaguaje • 1969, Desde la Habana, 1969, recordar • 1966, Reportaje • 1965, Ociel del Toa • 1963, En un Barrio Viejo

De forma inovadora, e com uma montagem experimental, aborda-se o cultivo do café e o seu processamento agrícola e industrial. A utilização de *The Fool on the Hill*, dos Beatles, gerou polémica e o filme foi banido logo que o plano estatal traçado para a produção de café colapsou.

Innovatively and with an experimental editing, the film addresses the plantation of coffee and its agricultural and industrial processing. The use of *The Fool on the Hill*, by the Beatles, generated controversy and the film was banned as soon as the State's plan for coffee production collapsed.

1968 • Cuba • 41' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

On the Other Island En la Otra Isla

Sara Gómez



ARGUMENTO / SCRIPT Sara Gómez **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Luis García **SOM / SOUND** Germinal Hernández **MONTAGEM / EDITING** Caíta Villalón **MÚSICA / MUSIC** Tomás González Pérez **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1974, De Cierta Manera • 1972, Mi Aporte • 1967, ... Y tenemos Sabor • 1966, Guanabacoa: Crónica de Mi Familia • 1964, I will go to Santiago [Iré a Santiago]

Conjunto disperso de retratos individuais dos habitantes da ilha de Pinos [actualmente, Ilha da Juventude], que contam as suas histórias, partilham reflexões e abordam temas como o racismo e a delinquência, tabu para muitos cineastas da época.

Loose collection of individual portraits of the inhabitants of the Isle of Pinos [now Isla de la Juventud], who tell their stories, share ideas and discuss topics such as racism and crime, a taboo to many filmmakers of the time.

8.

Perspectivas II /
Perspectives II

1968 • Cuba • 32' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Hombres
de Mal Tiempo

Alejandro Saderman



ARGUMENTO / SCRIPT Alejandro Saderman, Miguel Barnet
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Rodolfo López **SOM / SOUND** Eugenio Vesa, Jorge León, Carlos Fernández, Leonardo Sorrell, Germinal Hernández, Raúl García **MONTAGEM / EDITING** Roberto Bravo **MÚSICA / MUSIC** Carlos Fariñas **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2005, The Last Bandoneon [El Último Bandoneón] • 1998, Little Thieves, Big Thieves [Cien Años de Perdón] • 1994, Knocks at My Door [Golpes a Mi Puerta] • 1986, La Bomba de Tiempo • 1965, Oro de Cuba

Evocação da batalha de Mal Tiempo (1895), durante a guerra da independência, por meio das recordações de antigos *mambises* [guerrilheiros independentistas], representados por actores, no meio de cavalos, fuzis e machetes e o estrondo de disparos e explosões.

Evocation of the Battle of Mal Tiempo (1895) during the war of independence, through the recollections of old *mambises* [independence guerrilla fighters] performed by actors among horses, rifles and machetes to the sound of gunfire and explosions.

1968 • Cuba • 18' • 35mm
• PB, Cor / BW, Colour • Espanhol / Spanish

L. B. J.

Santiago Álvarez



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Material de Arquivo / Found Footage **SOM / SOUND** Arturo Valdés **MONTAGEM / EDITING** Norma Torrado, Idalberto Gálvez **MÚSICA / MUSIC** Leo Brouwer, Pablo Milanes, Miriam Makeba, Nina Simone, Carl Orff **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1975, Abril de Vietnam en el Año del Gato • 1969, 79 Springs [79 Primaveras] • 1967, Hanoi, Tuesday 13th [Hanoi, Martes 13] • 1965, Now!

Sátira e, simultaneamente síntese histórica e didáctica da violência nos Estados Unidos da América, apresentada através dos assassinatos de Martin Luther King Jr., John F. Kennedy e Robert F. Kennedy. O escritor inglês Stuart Hood descreveu-o como um “ataque letal e certo a um sistema político em que o assassinato se tornou moeda corrente”.

Both a satire and a didactic historical synthesis of the violence in the United States of America, presented through the assassinations of Martin Luther King Jr., John F. Kennedy and Robert F. Kennedy. English writer Stuart Hood described it as a “lethal and accurate attack on a political system in which murder has become common”.

1972 • Cuba • 23' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Hablando
del Punto Cubano

Octavio Cortázar



ARGUMENTO / SCRIPT Octavio Cortázar **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Jorge Herrera, Lupercio López **SOM / SOUND** Juan Demósthene, José León **MONTAGEM / EDITING** Justo Vega **MÚSICA / MUSIC** Som directo / Direct recording **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1994, Derecho de Asilo • 1980, Guardiafronteras • 1977, The Teacher [El Brigadista] • 1968, About a Character Some call St. Lázaro and Others Babalú [Acerca de un Personaje que Unos llaman San Lázaro y Otros llaman Babalú] • 1967, For the First Time [Por Primera Vez]

O *punto* é um género cantado de música cubana, surgido nas regiões ocidentais e centrais de Cuba, no século XVII, com origens andaluzes e elementos africanos. Os cantores formam equipas e improvisam, alternadamente.

Punto is a sung genre of Cuban music. It emerged in the western and central regions of Cuba in the 17th century, with Andalusian origins and African elements. Singers form themselves into teams, and take turns at improvising their lines.

1969 • Cuba • 41' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Take-Off at 18:00 Hours Despegue a las 18:00

Santiago Álvarez



ARGUMENTO / SCRIPT Santiago Álvarez **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Iván Nápoles, Enrique Cárdenas, Bebo Muñoz, José Fraga, Blas Sierra **SOM / SOUND** Jerónimo Labrada, Carlos Fernández **MONTAGEM / EDITING** Norma Torrado, Idalberto Gálvez **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1969, 79 Springs [79 Primaveras] • 1968, L. B. J. • 1967, Hanoi, Tuesday 13th [Hanoi, Martes 13] • 1965, Now!

Esforço intensivo dos trabalhadores da província de Oriente, durante o Dia de Girón (praia por onde tropas de cubanos exilados, apoiados pelos EUA, tentaram invadir Cuba, sem sucesso), em 1968, para resolver os problemas económicos do subdesenvolvimento.

Intensive efforts from the workers of the Eastern Province during the Day of Girón (the beach where exiled Cuban troops supported by the USA unsuccessfully attempted to invade Cuba) in 1968, trying to solve the economic problems of underdevelopment.

1969 • Cuba • 10' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Treasure Island Isla del Tesoro

Sara Gómez



ARGUMENTO / SCRIPT Sara Gómez **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Luis García **SOM / SOUND** Germinal Hernández **MONTAGEM / EDITING** Caíta Villalón **MÚSICA / MUSIC** Armando Guerra **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1974, De Cierta Manera • 1972, Mi Aporte • 1967, ... Y tenemos Sabor • 1966, Guanabacoa: Crónica de Mi Familia • 1964, I will go to Santiago [Iré a Santiago]

Perspectiva da Ilha de Pinos (actualmente, Ilha da Juventude), onde a revolução constrói uma sociedade nova com a participação da juventude, desde a sua descoberta. Justaposição da prisão Presidio Modelo, onde Fulgencio Batista encarcerou Fidel Castro, e da produção de citrinos, etiquetados como “Toranjas da Ilha do Tesouro. Produto de Cuba”.

A view on the Isle of Pinos (now Isla de la Juventud), where the revolution builds a new society with the participation of the youth, since its discovery. A juxtaposition of the Presidio Modelo prison, where Fulgencio Batista incarcerated Fidel Castro, with citrus production, labeled as “Grapefruits from the Treasure Island. Product of Cuba”.

9.

Lutas Longas / Long Fights

1969 • Cuba • 24' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

79 Springs 79 Primaveras

Santiago Álvarez



ARGUMENTO / SCRIPT Santiago Álvarez **TEXTOS / TEXTS** Ho Chi Minh, José Martí **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Iván Nápoles, material de arquivo dos estúdios cinematográficos de Hanoi / Iván Nápoles, archive footage from the film studios in Hanoi **SOM / SOUND** Raúl Pérez Ureta, Carlos Fernández **MONTAGEM / EDITING** Norma Torrado **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, Mi Hermano Fidel • 1975, Abril de Vietnam en el Año del Gato • 1968, L. B. J. • 1967, Hanoi, Tuesday 13th [Hanoi, Martes 13] • 1965, Now!

A vida e obra do líder vietnamita Ho Chi Minh, ao mesmo tempo que se expressa a luta secular do seu povo e a dor perante a sua morte. O filme é uma mistura de biografia, história da luta de libertação e crítica das guerras coloniais travadas, primeiro, pela França, e depois, pelos EUA, recorrendo a material de arquivo, intertítulos, poesia e efeitos.

The life and work of Vietnamese leader Ho Chi Minh, and the expression of his people's secular struggle and its pain when he died. The film is a mixture of biography, history of the liberation struggle and a critique of the colonial wars waged first by France and then by the USA. It uses a mixture of found footage, title cards and titles, poetry, and process effects.

1969 • Cuba • 80' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

The First Charge of the Machete

La Primera Carga al Machete

Manuel Octavio Gómez



ARGUMENTO / SCRIPT Manuel Octavio Gómez, Alfredo del Cueto, Jorge Herrera, Julio García Espinosa **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Jorge Herrera **SOM / SOUND** Raúl García **MONTAGEM / EDITING** Nelson Rodríguez **MÚSICA / MUSIC** Leo Brouwer, Pablo Milanés **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1987, Gallego • 1982, ¡Patakin! quiere decir ¡Fábula! • 1973, Ustedes tienen la Palabra • 1971, The Days of Water [Los Días del Agua] • 1962, Story of a Battle [Historia de Una Batalla]

Ao estilo de uma velha crónica, com recursos do cinema contemporâneo, como a câmara à mão e o som directo, reconstrói-se o início da Guerra dos Dez Anos, em 1868, quando o machete, instrumento de trabalho, passou a ser arma de combate.

In the style of an old chronicle, resorting to contemporary film features such as hand-held camera and direct sound, one reenacts the beginning of the Ten Years' War in 1868, when the working tool, the machete, became a combat weapon.

10.

Terceiro Mundo / Third World

1968 • Cuba • 22' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

An Island for Miguel

Una Isla para Miguel

Sara Gómez



ARGUMENTO / SCRIPT Tomás González, Sara Gómez **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Luis García **SOM / SOUND** Germinal Hernández **MONTAGEM / EDITING** Caíta Villalón **MÚSICA / MUSIC** Chucho Valdés **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1974, De Cierta Manera • 1972, Mi Aporte • 1967, ... Y tenemos Sabor • 1966, Guanabacoa: Crónica de Mi Familia • 1964, I will go to Santiago [Iré a Santiago]

“Sara Gómez documenta a vida quotidiana na ilha de Pinos [actualmente, Ilha da Juventude], as discussões sobre os problemas de construção, a escola e as actividades de lazer dos jovens, em 1968, e contextualiza essas imagens com pensamentos de Frantz Fanon sobre a construção de uma nação pela descolonização.” – Kuba im Film

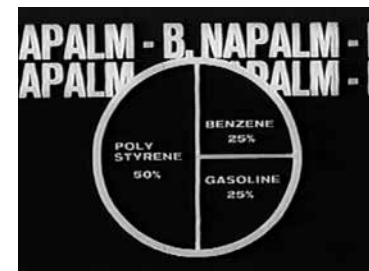
“Sara Gómez documents the everyday life of the Isla de Pinos [nowadays Youth Island], the discussions about the problems of construction, the school and the leisure activities of the youth in 1968 and contextualizes these images with Frantz Fanon's thoughts about the construction of a nation through decolonization.” – Kuba im Film

1970 • Cuba • 90' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

Third World, Third World War

Tercer Mundo,
Tercera Guerra Mundial

Julio García Espinosa



ARGUMENTO / SCRIPT Julio García Espinosa **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Iván Nápoles, Luis Costales **SOM / SOUND** Jerónimo Labrada **MONTAGEM / EDITING** Gloria Argüelles **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1994, Queen and King [Reina Y Rey] • 1989, The Useless Death of My Pal, Manolo [La Inútil Muerte de Mi Socio Manolo] • 1977, La Sexta Parte del Mundo • 1967, The Adventures of Juan Quin Quin [Aventuras de Juan Quinquín] • 1960, Un Año de Libertad

Testemunho crítico sobre os crimes de guerra estado-unidenses no Vietname. Um filme tão didáctico quanto consciente de si mesmo, reunindo uma série de recursos, técnicas e estilos documentais – um autêntico paradigma do cinema imperfeito. É “impossível questionar uma determinada realidade sem questionar, primeiro, o género concreto que se escolhe ou herda para mostrar essa realidade” (Julio García Espinosa).

Critical testimony on American war crimes in Vietnam. A film both didactic and conscious of itself, bringing together a number of resources, techniques and documentary styles – a true paradigm of imperfect cinema. It is “impossible to question a given reality without first questioning the actual chosen or inherited genre to show this reality” (Julio García Espinosa).

1972 • Cuba • 100' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

11.

Perspectivas III / Perspectives III

¡Viva la República!

Pastor Vega



ARGUMENTO / SCRIPT Pastor Vega, Víctor Casaus, Julio García Espinosa, Jesús Díaz, Mirita Lores **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Material de Arquivo / Archive Footage **SOM / SOUND** Ricardo Istueta **MONTAGEM / EDITING** Mirita Lores **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1999, Las Profecías de Amanda • 1992, Parallel Lives [Vidas Paralelas] • 1984, Habanera • 1979, Portrait of Teresa [Retrato de Teresa] • 1965, Hombres del Cañaveral

Análise da República, desde o fim da Guerra da Independência até ao início da insurreição contra a ditadura do general Fulgencio Batista. Vega teve à sua disposição o arquivo completo do cinema cubano, desde o início, incluindo as primeiras actualidades filmadas pela empresa de Edison, cujos operadores chegaram à ilha com as tropas que os EUA enviaram da Flórida, para intervir contra Espanha.

Analysis of the Republic, from the end of the Independence War to the beginning of the uprising against General Fulgencio Batista's dictatorship. Vega had at his disposal the complete Cuban film archive from its beginning, including the first newsreels shot by Edison's company – its operators arrived on the island with the troops sent by the US from Florida, to intervene against Spain.

1972 • Cuba • 120' • 35mm
• PB / BW • Espanhol / Spanish

12.

Lente Ampla / Wide Lense

Girón

Manuel Herrera



ARGUMENTO / SCRIPT Manuel Herrera, Julio García Espinosa **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Julio Simoneau, Material de Arquivo / Archive Footage **SOM / SOUND** Raúl García **MONTAGEM / EDITING** Nelson Rodríguez **MÚSICA / MUSIC** Sergio Vitier, Carlos Fernández Averhoff **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **CONTACTO / CONTACT** Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2005, Dancing Cha Cha Cha [Bailando Chachachá] • 1997, Zafiros, Blue Madness [Zafiros, Locura Azul] • 1987, Capablanca • 1975, Men of the Sea [Hombres de Mar] • 1973, Régimen Salarial

Recorrendo a entrevistas com combatentes, noticiários e reconstruções cinematográficas, faz-se um relato vívido da invasão falhada da praia de Girón, em 1961, por mercenários com o apoio dos Estados Unidos.

A vivid account of the failed invasion of the Bay of Pigs in 1961 by mercenaries with the support of the United States, drawing on interviews with fighters, newscasts and film reenactments.

Da Terra à Lua / From the Earth to the Moon

- **76 Minutes and 15 Seconds with Abbas Kiarostami** /
76 Daghighieh va 15 Sanieh ba Abbas Kiarostami
- **Among the Believers**
- **Atomic: Living in Dread and Promise**
- **Austerlitz**
- **Between Fences** / Bein Gderot
- **Cinema Futures**
- **Exile** / Exil
- **A Family Affair**
- **General Report II. The New Abduction of Europe** /
Informe General II. El Nuevo Rapto de Europa
- **General Report on Certain Matters of Interest for a Public Screening** /
Informe General sobre unas Cuestiones de Interés para una Proyección Pública
- **A German Life** / Ein Deutsches Leben
- **The Lives of Thérèse** / Les Vies de Thérèse
- **Lo and behold, Reveries of the Connected World**
- **Money Puzzles**
- **Oncle Bernard – A Counter-Lesson in Economics** /
Oncle Bernard – L'Anti-Leçon d'Économie
- **Paris 15/16**
- **Pedra e Cal** / A Room in the House
- **Ta'ang**
- **Take me Home**

A obra de Júlio Verne de 1865 foi uma das fontes para um dos inícios da história do cinema (e talvez dos mais fascinantes): *A Trip to the Moon* [Le Voyage dans la Lune], de Méliès. Nesta nova secção do Doclisboa, tanto a imaginação do futuro como a construção da história estão em jogo, através de uma programação que tenta mapear o presente, apresentando, ao mesmo tempo, os últimos filmes dos autores que fazem a história do cinema contemporâneo de não ficção. De Sergei Loznitsa a Avi Mograbi, de Rithy Panh a Pere Portabella, de Werner Herzog a Wang Bing.

Simultaneamente, construímos uma rede de filmes que, todos juntos, são um olhar plural sobre o nosso presente, por vezes de modo microscópico, outras vezes em grande escala. Desde o trabalho da memória, hoje, e o modo como ele dá matéria ao presente e lhe permite expressar-se, até à construção do futuro, esta é uma secção que pede aos seus espectadores que olhem para o mundo como um lugar repleto de zonas comunicantes, transmissões e partilhas, tal como os filmes o são entre si. E, com isso, imaginem o futuro.

A rede, a constelação entre diferentes regiões/ideias/intensidades/afectos, surge não só como tema, mas também como princípio narrativo e interpretativo do real – *Lo and behold, Reveries of the Connected World*, de Herzog, *A Family Affair*, de Tom Fassaert (vencedor do Prémio Universidades Doclisboa, em 2011, com *An Angel in Doel*) ou *Money Puzzles*, de Michael Chanan, e *Oncle Bernard – A Counter-Lesson in Economics*, de Richard Brouillette.

Por outro lado, a memória constitui, neste programa, armadilha, princípio para o sonho, chave de compreensão de imaginários ou ferramenta crítica, apresentando-se tanto enquanto arquivo, como enquanto resiliência da vida interior – *Atomic: Living in Dread and Promise*, de Mark Cousins, *Exile*, de Rithy Panh, *Austerlitz*, de Sergei Loznitsa, *Cinema Futures*, de Michael Palm, *A German Life*, de Krönes, Weigensamer, Schrotthofer e Müller, *The Lives of Thérèse*, de Sébastien Lifshitz, ou *Pedra e Cal*, de Catarina Alves Costa.

Outra linha de força deste programa talvez dê pelo nome de empatia: a capacidade de que alguns têm de fazer filmes que nascem, como por urgência, das circunstâncias específicas de alguém. Talvez esta seja uma qualidade imprescindível ao cinema mas, por vezes, ela transforma-se em gesto por si mesma, construindo uma gramática em seu redor – *Paris 15/16*, de Teresa Villaverde, *Ta'ang*, de Wang Bing, *Between Fences*, de Avi Mograbi.

Os 76 anos e 15 dias da vida de Abbas Kiarostami são trazidos até nós por Seifollah Samadian em *76 Minutes and 15 Seconds with Abbas Kiarostami*: depois da sua morte, a melhor maneira de o recordar é enfrentando a sua presença, recordando-a através do cinema, em imagens captadas ao longo de 25 anos. E ver o seu último filme, uma viagem ao sul de Itália, de uma simplicidade e beleza comoventes, *Take me Home*.

O díptico (com 40 anos de distância entre si) de Pere Portabella acerca da ideia de crise, representação política e construção democrática, cuja primeira parte foi feita após a morte de Franco e a segunda parte na actualidade, afirma a ideia de que os filmes são verdadeiros visores entre os tempos. Pere Portabella traz-nos um cinema engajado mas profundamente reflexivo, com aspectos formais que nos forcem permanentemente a considerar-nos na relação com o que vemos. Neste sentido, e considerando também *Among the Believers*, de Hemal Trivedi, diríamos que Da Terra à Lua vai a distância entre o mundo que estes filmes nos mostram e a nossa capacidade de, nele, reimaginar a vida.

– CÍNTIA GIL, DAVIDE OBERTO

The book Jules Verne first published in 1865 was one of the sources for one of the beginnings of film history (maybe one of the most fascinating): *A Trip to the Moon* [Le Voyage dans la Lune], by Méliès. In this new section of Doclisboa, both the imagination of the future and the construction of history are at stake, by means of a programme that tries to map the present, while showing the latest films by authors who are part of contemporary non-fiction film history. From Sergei Loznitsa to Avi Mograbi, from Rithy Panh to Pere Portabella, from Werner Herzog to Wang Bing.

At the same time, we have built a network of films that, all together, provide a diversified perspective on our present, sometimes microscopically, sometimes on a large scale. From the work of memory nowadays, and the way it provides topics to the present and allows it to express itself, to the construction of the future, this is a section that asks its audience to look at the world as a place full of communicating zones, transmissions and sharing, just as the films are in relation to each other. And with that, to imagine the future.

The network, the constellation between different regions/ideas/intensities/emotions comes up not only as a theme, but also as a narrative and interpretive principle of the real – *Lo and behold, Reveries of the Connected World*, by Herzog, *A Family Affair*, by Tom Fassaert (winner of Doclisboa Universities Award in 2011, with *An Angel in Doel*) or *Money Puzzles*, by Michael Chanan, and *Oncle Bernard – A Counter-Lesson in Economics*, by Richard Brouillette.

On the other hand, in this programme memory can be a trap, a principle for dreaming, a key to the understanding of imaginaries or a tool for criticism, presenting itself both as an archive and a resilience of the inner life – *Atomic: Living in Dread and Promise*, by Mark Cousins, *Exile*, by Rithy Panh, *Austerlitz*, by Sergei Loznitsa, *Cinema Futures*, by Michael Palm, *A German Life*, by Krönes, Weigensamer, Schrotthofer and Müller, *The Lives of Thérèse*, by Sébastien Lifshitz, or *Pedra e Cal* [A Room in the House], by Catarina Alves Costa.

Another line of force in this programme may answer to the name of empathy: the ability some have to make films born out of someone's specific circumstances, as if by urgency. Perhaps this quality is indispensable to filmmaking, but sometimes it becomes a gesture by itself, building a grammar around itself – *Paris 15/16*, by Teresa Villaverde, *Ta'ang*, by Wang Bing, *Between Fences*, by Avi Mograbi.

Abbas Kiarostami's 76 years and 15 days are brought to us by Seifollah Samadian in *76 Minutes and 15 Seconds with Abbas Kiarostami*: after his death, the best way to remember him is by facing his presence, recalling it in a film, in images shot over a period of 25 years. And to watch his last film, *Take me Home*, a movingly simple and beautiful trip to the south of Italy.

Pere Portabella's diptych (with a gap of 40 years between the two films – the first part was made after the death of Franco and the second now) on the idea of crisis, political representation and democratic construction clearly states that the films are real screens between times. Portabella brings us a committed but deeply reflective cinema, bearing formal aspects that constantly force us to take ourselves in consideration in the relation with what we see. In this sense, and also considering *Among the Believers*, by Hemal Trivedi, we would say that the distance From the Earth to the Moon is the distance between the world these films show us and our ability to reimagine life in it.

– CÍNTIA GIL, DAVIDE OBERTO



Sessão de Homenagem a Abbas Kiarostami / Abbas Kiarostami Tribute Session

Kiarostami foi, na história do cinema contemporâneo, uma espécie de delicado acontecimento de enormes consequências. Ao longo de mais de 40 anos, criou uma obra animada por um raro encontro entre a reflexão existencial, uma consciência brutal da finitude, a crítica social e política e a experimentação em cinema, com uma capacidade surpreendente de se e nos emocionar perante o facto da própria vida e da beleza.

Homenagear Kiarostami não poderia passar por escolher os seus melhores filmes ou os que melhor representam o seu corpo de trabalho. Todos os seus filmes são únicos – eles mesmos como delicados acontecimentos em que o tempo fílmico é sempre irremediavelmente curto para a sua demora em nós, na nossa imaginação. A sua obra parece abrir no interior de cada espectador um espaço reflexivo e afectivo propriamente cinematográfico – põe-nos a pensar em termos cinematográficos, rejeitando géneros, categorias narrativas e normas formais.

Esta sessão é composta por dois filmes (um realizado por si, outro por um amigo de longa data, Seifollah Samadian), os últimos filmes que até agora nos chegaram com notícias deste homem extraordinário, e espera ser um encontro entre todos os que cá seguiram o seu cinema.

In the history of contemporary film, Kiarostami was a kind of delicate happening of tremendous consequences. Over more than 40 years, he created a body of work inspired by a rare encounter between existential reflection, a brutal awareness of finitude, social and political critique, and film experimentation, with a stunning ability to get himself and us emotional when facing life itself and beauty. Honouring Kiarostami couldn't mean choosing his best films or the ones that best represent his body of work. All his films are unique – they themselves delicate happenings, and the time they last always hopelessly short compared to the time they linger in us, in our imagination. His work seems to open inside each spectator a suitably kinematic, reflective and emotional space – it makes us think in terms of film, dismissing genres, narrative categories and formal standards.

This session comprises two films (one directed by him, the other by his long-time friend Seifollah Samadian), the last films that have so far reached us with news from this extraordinary man, and hopes to be an encounter of all those among us who followed his films.

2016 • Irão / Iran • 77' • HD
• Cor / Colour • Persa / Persian

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

76 Minutes and 15 Seconds with Abbas Kiarostami

76 Daghighieh va 15 Sanieh ba Abbas Kiarostami

Seifollah Samadian



ARGUMENTO / SCRIPT Seifollah Samadian **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Seifollah Samadian **SOM / SOUND** Mohammad-Reza Delpak, Hassan Mahdavi **MONTAGEM / EDITING** Seifollah Samadian **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Tassvir Film Center **CONTACTO / CONTACT** Iranian Independents **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2012, A Day in Tehran • 2006, Once Upon a Time in Marrakech • 1999, Tehran, 25th Hour [Tehran: Sa'at-e Bist-o Pan] • 1983, Tehran, Fall of 83 • 1979, Iranian Revolution

O retrato de um artista cuja excepcional abordagem à arte e à vida o definiu como um dos mais ardentes admiradores da própria vida, comemorando 76 anos e 15 dias de uma viagem criativa. O filme baseia-se em centenas de horas de gravações, feitas ao longo de 25 anos de amizade, dentro e fora do Irão, em várias ocasiões: festivais de cinema, exposições e sessões fotográficas, acontecimentos artísticos, oficinas e alguns momentos únicos da sua vida quotidiana.

The portrait of an artist whose exceptional approach to art and life defined him as one of the most ardent admirers of life itself, in commemoration of his 76 years and 15 days of a creative journey. The film is based on hundreds of hours of footage, filmed during 25 years of friendship, inside and outside Iran in various occasions: film festivals, photo exhibitions, photo sessions, artistic events, workshops and some unique moments of his daily life.

2016 • Irão / Iran • 16' • HD • PB / BW
• Sem diálogos / No dialogue

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Take me Home

Abbas Kiarostami



ARGUMENTO / SCRIPT Abbas Kiarostami **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Abbas Kiarostami **SOM / SOUND** Ensieh Maleki **MONTAGEM / EDITING** Adel Yaraghi **MÚSICA / MUSIC** Peter Soleymannpour **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Kiarostami Foundation **CONTACTO / CONTACT** Iranian Independents **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2010, Certified Copy [Copie Conforme] • 1999, The Wind will carry Us [Bad ma ra Khahad Bord] • 1997, Taste of Cherry [Ta'm e Guilass] • 1994, Through the Olive Trees [Zire Darakhshan Zeyton] • 1987, Where is the Friend's Home? [Khane-ye Doust Kodjast?]

Abbas Kiarostami leva a sua câmara para o sul de Itália e mostra-nos um vídeo bonito e divertido de ruelas e escadas.

Abbas Kiarostami takes his camera to the south of Italy and shows us a beautiful and playful video of alleys and stairs there.

2015 • EUA, Paquistão / USA, Pakistan • 84' • HD
• Cor / Colour • Inglês, Urdu / English, Urdu

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Among the Believers

Hemal Trivedi,
Mohammed Ali Naqvi



ARGUMENTO / SCRIPT Jonathan Goodman Levitt **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Haider Ali, Habib Ur Rehman **SOM / SOUND** John Bosch, Aaron Mason **MONTAGEM / EDITING** Hemal Trivedi **MÚSICA / MUSIC** Milind Date **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Changeworx, Manjusha Films **CONTACTO / CONTACT** Cinephil **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** HEMAL TRIVEDI, MOHAMMED ALI NAQVI • 2012, Shabeena's Quest **MOHAMMED ALI NAQVI** • 2014, Pakistan's Hidden Shame • 2006, Shame **HEMAL TRIVEDI** • 2011, Beyond Mumbai

Uma investigação inquietante e reveladora da disseminação da escola islâmica radical Mesquita Vermelha, que treina legiões de crianças desde tenra idade, para devotarem a vida à jia-de, ou guerra santa, no Paquistão. Beneficiando de grande acesso e com imagens arrepiantes, *Among the Believers* traça a demanda pessoal de um clérigo instigador paquistanês para impor uma versão rigorosa da xariá em todo o país, como modelo para o mundo.

An unsettling and eye opening exploration into the spread of the radical Islamic school Red Mosque in Pakistan, which trains legions of children to devote their lives to jihad, or holy war, from a very young age. With incredible access and chilling footage, *Among the Believers* charts the personal quest of a firebrand Pakistani cleric, to impose a strict version of Sharia law throughout the country, as a model for the world.

2015 • Reino Unido / United Kingdom • 74' • HD
• Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Atomic: Living in Dread and Promise

Mark Cousins



ARGUMENTO / SCRIPT Mark Cousins **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Material de Arquivo / Archive Footage **MISTURA DE SOM / SOUND MIX** Kahl Henderson **MONTAGEM / EDITING** Timo Langer **MÚSICA / MUSIC** Mogwai **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Crossover Labs, Hopscotch Films **CONTACTO / CONTACT** Hopscotch Films **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, I am Belfast • 2013, Life may be • 2013, A Story of Children and Film • 2011, The Story of Film: An Odyssey • 2009, The First Movie

Há 70 anos, o bombardeamento de Hiroshima demonstrou o estardalizador poder destrutivo da bomba atômica. Usando apenas material de arquivo e uma banda sonora original dos Mogwai, o filme mostra um caleidoscópio da era nuclear, que tem sido um pesadelo, mas também um sonho: marchas de protesto, intimidações bélicas da Guerra Fria, Chernobyl e Fukushima, mas também como as radiografias e as ressonâncias magnéticas melhoraram a vida do homem.

70 years ago the bombing of Hiroshima showed the appalling destructive power of the atomic bomb. Using only archive film and a new musical score by the band Mogwai, the film shows us an impressionistic kaleidoscope of the nuclear age, which has been a nightmare, but dreamlike too: protest marches, Cold War sabre rattling, Chernobyl and Fukushima, but also how X Rays and MRI scans have improved human lives.

2016 • Alemanha / Germany • 94' • HD • PB / BW
• Alemão, Inglês, Espanhol / German, English, Spanish

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Austerlitz

Sergei Loznitsa



ARGUMENTO / SCRIPT Sergei Loznitsa **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Sergei Loznitsa, Jesse Mazuch **SOM / SOUND** Vladimir Golovinski **MONTAGEM / EDITING** Danielius Kokanauskis **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Imperativ Film **CONTACTO / CONTACT** Imperativ Film **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, Maidan • 2012, In the Fog [V Tumane] • 2010, My Joy [Schastye Moe] • 2005, Blockade [Blokada] • 2002, Portrait [Portret]

Há locais, na Europa, que permaneceram como memórias dolorosas do passado – fábricas onde humanos foram transformados em cinza. Esses locais são agora monumentos de homenagem abertos ao público e recebem milhares de turistas todos os anos. Este filme é uma observação dos visitantes de um monumento erguido no terreno de um antigo campo de concentração. Porque é que lá vão? De que é que estão a procura?

There are places in Europe that have remained as painful memories of the past – factories where humans were turned into ash. These places are now memorial sites that are open to the public and receive thousands of tourists every year. This film is an observation of the visitors to a memorial site that has been founded on the territory of a former concentration camp. Why do they go there? What are they looking for?

2016 • França, Israel / France, Israel • 84' • HD
• Cor / Colour • Hebreu, Tigrínio, Árabe / Hebrew, Tigrinya, Arabic

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Between Fences Bein Gderot

Avi Mograbi



ARGUMENTO / SCRIPT Avi Mograbi **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Philippe Bellaïche **SOM / SOUND** Dominique Vieillard **MONTAGEM / EDITING** Avi Mograbi **MÚSICA / MUSIC** Noam Enbar **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Les Films d'Ici, Avi Mograbi Films **CONTACTO / CONTACT** Doc & Film International **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2012, Once I entered a Garden [Nichnasti pa'am Lagan] • 2008, Z32 • 2006, Avenge but One of My Two Eyes [Nekam Achat Mishtey Eynay] • 2002, How I learned to overcome My Fear and love Arik Sharon [Eich Hifsakti L'fahed V'lamadeti L'ehov et Arik Sharon] • 1999, Happy Birthday, Mr. Mograbi [Yom Huledet Same'ach Mar Mograbi]

Avi Mograbi e Chen Alon encontram-se com requerentes de asilo africanos, num centro de detenção, no meio do deserto do Negev, onde são enganados pelo Estado de Israel. Questionam o estatuto dos refugiados em Israel, servindo-se de técnicas do Teatro do Oprimido.

Avi Mograbi and Chen Alon meet African asylum-seekers in a detention facility in the middle of the Negev desert, where they are conned by the State of Israel. They question the status of the refugees in Israel using Theatre of the Oppressed techniques.

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Masterclass com Avi Mograbi /
Masterclass with Avi Mograbi [videp. 278]

2016 • Áustria / Austria • 126' • HD
• Cor / Colour • Alemão, Inglês / German, English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Cinema Futures

Michael Palm



ARGUMENTO / SCRIPT Michael Palm **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Joerg Burger **SOM / SOUND** Hjalti Bager-Jonathansson, Georg Misoh **MONTAGEM / EDITING** Michael Palm **MÚSICA / MUSIC** Michael Palm **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Mischief Films **CONTACTO / CONTACT** sixpackfilm **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2012, Set in Motion • 2011, Low Definition Control - Malfunxions #0 • 2009, Laws of Physics • 2004, Edgar G. Ulmer – The Man Off-Screen • 2001, Sea Concrete Human – Malfunxions #1

Numa época em que a película de celuloide analógica está a desaparecer, há muito em jogo: os arquivos de cinema mundiais estão à beira de uma idade das trevas? Estamos perante a perda massiva de memória audiovisual colectiva? O cinema está a morrer ou só a mudar? *Cinema Futures*, junto com cineastas famosos, curadores de museus, historiadores e engenheiros, dramatiza o futuro da película e o cinema na era da imagem em movimento digital.

In an era where analog celluloid strips are disappearing, there is much at stake: Are the world's film archives on the brink of a dark age? Are we facing the massive loss of collective audiovisual memory? Is film dying, or just changing? *Cinema Futures* travels to international locations and, together with renowned filmmakers, museum curators, historians and engineers, dramatizes the future of film and the cinema in the age of digital moving pictures.

2016 • Camboja, França / Cambodia, France • 77'
• HD • Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Exile

Exil

Rithy Panh



ARGUMENTO / SCRIPT Rithy Panh, Agnès Sénémaud **TEXTO / TEXT** Christophe Bataille **SOM / SOUND** Éric Tisserand **MONTAGEM / EDITING** Rithy Panh **MÚSICA / MUSIC** Marc Marder **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Arte France, Catherine Dussart Productions, Bophana Productions **CONTACTO / CONTACT** Films Distribution **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, The Missing Picture [L'Image Manquante] • 2007, Paper cannot wrap Ember [Le Papier ne peut pas envelopper la Braise] • 2003, S21: The Khmer Rouge Death Machine [S-21: La Machine de Mort Khmère Rouge] • 2000, The Land of the Wandering Souls [La Terre des Âmes Errantes] • 1994, The Rice People [Neak Sre]

Exílio é abandono, uma solidão terrível. No exílio, deixa-se de ser, sofre-se, desvanece-se. Mas também é possível encontrar-se no campo das palavras, das imagens, do devaneio que é mais do que infantil. Que tipo de revolução desejamos? Uma que esteja à altura da humanidade, com respeito e compreensão? Ou uma tentativa de destruição, cuja falsa pureza conheceu tantos discípulos, seja na Ásia, seja no Ocidente?

Exile is abandonment, a terrifying solitude. In exile, one's self is lost, one suffers, one fades away. But it is also possible to find one's own, in the land of words, of images, in reverie that is more than childish. What kind of revolution might we wish for? One that lives up to humanity, with respect and understanding? Or an attempt at destruction, the false purity of which has seen so many disciples, be it in Asia or the West?

2015 • Holanda, Bélgica, Dinamarca / The Netherlands, Belgium, Denmark • 115' • HD • Cor, PB / Colour, BW
• Neerlandês, Inglês / Dutch, English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

A Family Affair

Tom Fassaert



ARGUMENTO / SCRIPT Tom Fassaert **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Tom Fassaert **DESENHO DE SOM / SOUND DESIGN** Senjan Jansen **MONTAGEM / EDITING** Claudio Hughes **MÚSICA / MUSIC** Tobias Borkert **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Conijn Film, Clind'Oeil Films **CONTACTO / CONTACT** Conijn Film **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2013, Marinus Boezem • 2011, An Angel in Doel [De Engel von Doel] • 2008, The Man and the Forest [L'Homme et la Forêt] • 2006, Doel leeft • 2004, Cockerill is Ours [Cockerill est à Nous]

No dia em que faz 30 anos, Tom Fassaert (vencedor do Prémio Universidades no Doclisboa 2011 com *An Angel in Doel*) recebe um misterioso convite da sua avó de 95 anos, Marianne, para a ir visitar à África do Sul. Nessa altura, a única coisa que sabe dela são os mitos e as histórias sobretudo negativas que o pai lhe contou. Ela foi uma *femme fatale* que teve inúmeros homens, uma modelo famosa nos anos 1950 e uma mãe que pôs os dois filhos num orfanato.

On his 30th birthday, Tom Fassaert (winner of the Universities Award at Doclisboa 2011 with *An Angel in Doel*) receives a mysterious invitation from his 95-year-old grandmother Marianne to come visit her in South Africa. At that time, the only thing he knows about her are the myths and predominantly negative stories his father told him. She was a *femme fatale* who went through countless men, a famous model in the 1950s, and a mother that put her two sons into a children's home.

2015 • Espanha / Spain • 126' • HD
• Cor / Colour • Castelhan, Catalão, Inglês, Italiano / Castilian, Catalan, English, Italian

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

General Report II. The New Abduction of Europe Informe General II. El Nuevo Rapto de Europa

Pere Portabella



ARGUMENTO / SCRIPT Pere Portabella **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Elisabeth Prandi **SOM / SOUND** Biel Cabré, Albert Manera **MONTAGEM / EDITING** Óskar Gómez **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Films 59 **CONTACTO / CONTACT** Films 59 **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2007, The Silence before Bach [Die Stille vor Bach] • 1974, The Diner [El Sopar] • 1972, Umbracle • 1970, Vampir-Cuadecuc • 1968, Nocturno 29 [Nocturno 29]

A segunda parte de *General Report on Certain Matters of Interest for a Public Screening* (1976) é realizada no contexto de uma grave crise sistémica nos sectores cultural, económico e financeiro, político e energético. Acima de tudo, não deixa de testemunhar a forma como a sociedade civil está a sair desta crise com outra importância, que consiste, simplesmente, na recuperação da política por parte das pessoas comuns.

The second part of the *General Report on Certain Matters of Interest for a Public Screening* (1976) is made in the context of a severe systemic crisis in the fields of culture, economy and finances, politics and energy. Above all, it nevertheless bears witness to the way civil society is coming out of this crisis with a new prominence, consisting quite simply in ordinary people recovering politics.

1976 • Espanha / Spain • 154' • 16mm
• Cor / Colour • Castelhan, Catalão, Basco /
Castilian, Catalan, Basque

NOVA VERSÃO REMONTADA E REMASTERIZADA
- ESTREIA PORTUGUESA / REEDITED AND REMASTERED
NEW VERSION - PORTUGUESE PREMIERE

General Report on Certain Matters of Interest for a Public Screening Informe General sobre unas Cuestiones de Interés para una Proyección Pública

Pere Portabella



ARGUMENTO / SCRIPT Pere Portabella, Carles Santos, Octavi Pellisa
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY Manel Esteban **SOM / SOUND**
Alberto Escobedo, Pere Joan Ventura, Javier Celayuandi **MONTAGEM /**
EDITING Anne M. Settimo, José Miguel Herrera **MÚSICA / MUSIC**
Carles Santos **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Films 59 **CONTACTO /**
CONTACT Films 59 **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED**
FILMOGRAPHY 2007, The Silence before Bach [Die Stille vor Bach]
• 1974, The Diner [El Sopar] • 1972, Umbracle • 1970, Vampir-
Cuadecuc • 1968, Nocturn 29 [Nocturno 29]

A síntese dos filmes clandestinos abertamente políticos de Portabella, rodado nos meses seguintes à morte de Franco. Elo coerente numa filmografia que explora os limites da representação cinematográfica, o filme é sobre a representação política futura na transição espanhola, com uma clara vocação democrática contrariada pela sua quase invisibilidade durante 30 anos. Os intervenientes têm uma única preocupação: Como passar de uma ditadura para uma democracia?

The synthesis of Portabella's openly political clandestine films, shot in the months after the death of Franco. A coherent link in a filmography intended to explore the limits of filming representation, the film is about the future political representation in the Spanish transition, with a clear democratic vocation contradicted by its virtual invisibility during thirty years. The speakers only care about one thing: How do you go from a dictatorship to a democracy?

2016 • Áustria / Austria • 113' • HD
• PB / BW • Alemão / German

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

A German Life Ein Deutsches Leben

Christian Krönes, Florian Weigensamer,
Roland Schrotthofer, Olaf S. Müller



ARGUMENTO / SCRIPT Florian Weigensamer **FOTOGRAFIA /**
CINEMATOGRAFY Frank van Vught, Davor Marinkovic **DESENHO**
DE SOM / SOUND DESIGN Jürgen Kloihofer, Felix Sturmberger
MONTAGEM / EDITING Christian Kermer **PRODUÇÃO / PRODUCTION**
Blackbox Film & Medienproduktion **CONTACTO / CONTACT** Cinephil

Brunhilde Pomsel esteve mais próximo do Ministro da Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, do que qualquer pessoa viva. Foi a sua secretária e estenógrafa pessoal. Tendo vivido e participado nas principais mudanças e rupturas do séc. XX, está preocupada: as pessoas dizem-lhe que a ameaça do fascismo há muito desapareceu, mas Brunhilde Pomsel deixa muito claro que estão iludidas.

Brunhilde Pomsel was closer to Hitler's Minister of Propaganda Joseph Goebbels than anyone alive today. She was his personal secretary and stenographer. Having lived through and been a part of the major historical shifts and ruptures of the 20th century, she is worried; people tell her that the threat of fascism has long been eliminated, but Brunhilde Pomsel makes it perfectly clear that they are deluded.

2016 • França / France • 50' • HD
• Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

The Lives of Thérèse Les Vies de Thérèse Sébastien Lifshitz



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY Paul Guillaume **SOM / SOUND**
Clément Laforce, Yolande Decarsin **MONTAGEM / EDITING** Pauline
Gaillard **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Agat Films **CONTACTO /**
CONTACT Doc & Film International **FILMOGRAFIA SELECCIONADA /**
SELECTED FILMOGRAPHY 2013, Bambi • 2012, The Invisible Ones
[Les Invisibles] • 2004, Wild Side • 2000, Come undone [Presque Rien]
• 1998, Open Bodies [Les Corps Ouverts]

Thérèse Clerc é uma das activistas francesas mais empedernidas. Do direito ao aborto à igualdade entre homens e mulheres aos direitos dos homossexuais, travou todas as batalhas. Sabendo que está a morrer de uma doença incurável, decide lançar um último olhar terno e lúcido ao que foi a sua vida, as suas batalhas e os seus amores. Do realizador de *The Invisibles* (2012).

Thérèse Clerc is one of France's fiercest activists. From abortion rights to sexual equality to homosexual rights, she has fought every battle. With the knowledge that she is dying from an incurable illness, she decides to give a tender and lucid last look at what her life, her battles and her loves were. From the director of *The Invisibles* (2012).

2016 • EUA / USA • 99' • HD
• Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Lo and behold, Reveries of the Connected World Werner Herzog



ARGUMENTO / SCRIPT Werner Herzog **FOTOGRAFIA /**
CINEMATOGRAFY Peter Zeitlinger **MISTURA DE SOM / SOUND MIX**
Jim Lakin **MONTAGEM / EDITING** Maroo Capalbo **MÚSICA / MUSIC**
Mark Degli Antoni, Sebastian Steinberg **PRODUÇÃO / PRODUCTION**
Saville Productions **CONTACTO / CONTACT** Werner Herzog Office
FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY
2011, Into the Abyss • 2005, Grizzly Man • 1982, Fitzcarraldo
• 1974, The Enigma of Kaspar Hauser [Jeder für sich und Gott gegen alle]
• 1972, Aguirre, Wrath of God [Aguirre, der Zorn Gottes]

Herzog faz uma crónica do mundo virtual desde as suas origens até aos seus confins, explorando a paisagem digital com a mesma curiosidade e imaginação com que antes o fez com o Amazonas, o Saara ou o Pólo Sul. Uma série de conversas provocadoras que revelam a maneira como o mundo em linha transformou, virtualmente, a forma como tudo funciona no mundo real – dos negócios à educação, das viagens espaciais aos cuidados de saúde e às nossas relações pessoais.

Herzog chronicles the virtual world from its origins to its outermost reaches, exploring the digital landscape with the same curiosity and imagination he previously trained on the Amazon, the Sahara, or the South Pole. A series of provocative conversations that reveal the ways in which the online world has transformed how virtually everything in the real world works – from business to education, space travel to healthcare, and our personal relationships.

2016 • Reino Unido / United Kingdom • 130' • HD
• Cor / Colour • Inglês, Grego, Espanhol, Francês /
English, Greek, Spanish, French

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Money Puzzles

Michael Chanan



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Michael Chanan **MISTURA DE SOM / SOUND MIX** Paul Nataraj **MONTAGEM / EDITING** Michael Chanan **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Michael Chanan **CONTACTO / CONTACT** Michael Chanan **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2012, Secret City • 2011, Chronicle of Protest • 2009, The American who Electrified Russia • 2005, Detroit Ruin of a City • 1972, The Politics of Music

Filmado em 2015, no Reino Unido, Grécia, Espanha, Bélgica e Argentina, com contributos que vão de crianças a dois antigos ministros da economia, o filme questiona a miríade de formas de dinheiro nos tempos modernos, examina a natureza da dívida, tanto privada quanto pública, e presta informação sobre redes solidárias sociais e iniciativas anti-austeridade que almejam construir uma economia social alternativa.

Filmed in 2015 in the UK, Greece, Spain, Belgium and Argentina, with contributions ranging from children to two erstwhile Ministers of Economy, the film questions the myriad forms of money in modern times, examines the nature of debt, both private and public, and reports on grassroots solidarity networks and ground-level anti-austerity initiatives, which aim to construct an alternative social economics.

2015 • Canadá, Espanha / Canada, Spain • 79' • 16mm
• PB / BW • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Oncle Bernard - A Counter-Lesson in Economics

Oncle Bernard -
L'Anti-Leçon d'Économie

Richard Brouillette



ARGUMENTO / SCRIPT Richard Brouillette **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Michel Lamothe **SOM / SOUND** Simon Goulet **MONTAGEM / EDITING** Richard Brouillette **MÚSICA / MUSIC** Éric Morin **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Andoliado Producciones, Les Films du Centaure, Les Films du Passeur **CONTACTO / CONTACT** Les Films du Passeur **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** 2014, Prends Garde à la Douceur des Choses • 2008, Encirclement - Neo-Liberalism ensnares Democracy [L'Encerclement - La Démocratie dans les Rets du Néolibéralisme] • 1995, Too much is enough [Trop c'est assez] • 1995, Carpe Diem

O economista Bernard Maris (também conhecido como Oncle Bernard) foi morto durante o tiroteio do Charlie Hebdo, a 7 de Janeiro de 2015. Esta entrevista foi filmada em Março de 2000 e é uma verdadeira “contra-lição de economia”, na qual o realizador cede a ribalta às palavras discordantes de Maris. “Oncle Bernard” desvela as suas ideias corajosamente originais, que são ainda mais preciosas nesta época de resignação cultural e austeridade económica.

Economist Bernard Maris, a.k.a. “Oncle Bernard”, was killed during the Charlie Hebdo shooting, on January 7, 2015. This interview with him was filmed in March 2000, and it is a true “counter-lesson in economics” in which the director gives centre stage to Maris’ words of dissent. “Oncle Bernard” unveils his courageously original ideas that are all the more precious in this era of intellectual resignation and economic austerity.

2016 • Portugal • 6' • HD
• Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Paris 15/16

Teresa Villaverde



MONTAGEM / EDITING Clara Jost **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Aloe Filmes **CONTACTO / CONTACT** Aloe Filmes **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2011, Cisne [Swan] • 2006, Transe • 2004, A Favor da Claridade [In Favour of Light] • 1998, Os Mutantes [Mutants] • 1994, Três Irmãos [Two Brothers, My Sister]

A 1 de Dezembro de 2015, os funcionários da câmara municipal de Paris recolhem da frente do restaurante Le Petit Cambodge as flores que homenageiam as vítimas dos atentados de 13 de Novembro.

On December 1, 2015, in front of the restaurant Le Petit Cambodge, officials from the Paris City Council collect the flowers paying tribute to the victims of the November 13 attack.

2016 • Portugal • 55' • HD
• Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Pedra e Cal A Room in the House

Catarina Alves Costa



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Olga Ramos **SOM / SOUND** Isabel Dias Martins **MONTAGEM / EDITING** Pedro Duarte **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Laranja Azul **CONTACTO / CONTACT** Maria Ribeiro Soares **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, Casas para o Povo [Houses for the People] • 2009, Falamos de António Campos [Let's talk about António Campos] • 2003, O Arquitecto e a Cidade Velha [The Architect and the Old Village] • 2000, Máscaras • 1994, Senhora Aparecida [Our Lady Aparecida]

Um filme sobre casas rurais no interior do Algarve, mostrando a relação entre o presente e memórias evocadas na intimidade do lar. O passado surge como um tempo de harmonia, mas também de miséria. Mais do que conhecimentos, técnicas, ferramentas, formas de fazer e materiais, trabalhar a arquitectura a partir do “imaginário social”, centrando-se na forma como as casas eram e são vividas e nas suas relações com a agricultura, o ritual e a família.

A film about rural houses in the interior of Algarve, south of Portugal, showing the relationship between the present and memories evoked in the intimacy of the home. The past appears as a time of harmony but also misery. More than knowledge, techniques, tools, ways of doing and materials, to work architecture from the “social imaginary”, focusing on the way homes were and are now experienced, and on their connections to farming, ritual and family.

2016 • Honguecongue, França / Hong Kong, France
• 147' • HD • Cor / Colour • *Palaung* / Palaung

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Ta'ang

Wang Bing



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Shan Xiaohui, Wang Bing
SOM / SOUND Emmanuel Soland **MONTAGEM / EDITING** Adam Kerby
PRODUÇÃO / PRODUCTION Asian Shadows, Wil Productions
CONTACTO / CONTACT Asian Shadows
FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY
2013, 'Til Madness do Us Part [Feng Ai] • 2012, Three Sisters [San Zimei] • 2010, The Ditch [Jiabiangu] • 2007, Fengming, a Chinese Memoir [He Fengming] • 2003, West of the Tracks [Tie Xi Qu]

Os ta'ang, uma minoria étnica birmanesa, encontram-se entre uma guerra civil e a fronteira com a China. Desde 2015, violentos combates obrigaram milhares de crianças, mulheres e idosos a um êxodo além-fronteiras, para a China. *Ta'ang* acompanha o quotidiano desses refugiados, forçados a deixar as suas casas, mas esperando regressar a breve prazo.

The Ta'ang, a Burmese ethnic minority, are caught between a civil war and the Chinese border. Since early 2015, heavy fights have forced thousands of children, women and older people on an exodus across the border, into China. *Ta'ang* follows the daily life of these refugees, forced to leave their home but hopping to return there soon.

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Conversa com Jung Sung-II, a partir de filme sobre o trabalho de Wang Bing / Talk with Jung Sung-II, based on a film on the work of Wang Bing [vide p. 282]

Heart Beat

- **Angélica [A Tragedy]** / Angélica [Una Tragedia]
- **Bowie, Man with a Hundred Faces or The Phantom of Hérouville** / Bowie, l'Homme Cent Visages ou le Fantôme d'Hérouville
- **By Sidney Lumet**
- **Como se não existisse nada** / As if there was nothing else
- **Confession of the Vanished** / Zpověď Zapomenutého
- **David Lynch: The Art Life**
- **A Desumanização (por Valter Hugo Mãe interpretado por Márcia, Camané e Dead Combo)** / The Dehumanization by Valter Hugo Mãe
- **O Dia em que a Música morreu**
- **Esto es lo que hay, Chronicle of a Cuban Poetry** / Esto es lo que hay, Chronique d'Une Poésie Cubaine
- **Fonko**
- **Having a Cigarette with Álvaro Siza** / Auf Eine Zigarette mit Álvaro Siza
- **Helena Aquática V.3.0**
- **I am the Blues**
- **In the Steps of Trisha Brown** / Dans les Pas de Trisha Brown
- **Inside the Mind of Favela Funk**
- **Junun**
- **Mapplethorpe: Look at the Pictures**
- **Las Más Macabras de las Vidas**
- **Medo do Medo**
- **Muhammad Ali, the Greatest**
- **Novelos da Paixão**
- **Rocco**
- **Sons do Gueto**

O amor manifesta-se de várias e complexas formas. A arte, como tudo, é disso um reflexo. Sendo este, por denominação, o coração do Doclisboa, seria de esperar que mais cedo ou mais tarde o Heart Beat cedesse à feliz e expectável inevitabilidade de abrir os braços a outras expressões artísticas, que não somente a música e as artes performativas. E o que seria falar de amor sem mencionar a conquista de direitos comuns e a superação do impossível? A busca de identidades pessoais e colectivas, a construção e a revisitação de memórias, a criação como fruto da transposição de barreiras físicas e abstractas, reais ou imaginárias? Da modernidade aos clássicos, aqui revelam-se verdadeiros actos de resistência – movidos pelo amor ao outro, a um ideal, a uma missão, à vida –, numa incansável exploração dos diferentes caminhos – todos eles mágicos – da criatividade e da força humana.

William Klein filmou Cassius Clay, ao longo de 10 anos, acompanhando a sua transformação em Muhammad Ali, o carismático activista do *black power* e campeão mundial de boxe, que nos deixou este ano: uma vida de luta exemplar, uma alma maravilhosa. Maravilhosas almas são também as dos músicos do sul profundo dos Estados Unidos da América, que contribuem ainda para manter vivo o *blues*, no Mississipi. Paul Thomas Anderson leva-nos numa viagem a um palácio de Jodhpur, onde o encontro entre uma banda do Rajasthan, Jonny Greenwood dos Radiohead e o compositor Shye Ben Tzur nos leva a presenciar um momento único de criação. O esquecido e genial compositor checo Josef Mysliveček, professor e amigo de Mozart, volta à vida graças a Petr Václav. Viva permanecerá sempre a música de David Bowie, o fantasma de Hérouville, o mítico castelo na Normandia, onde vários ícones da música *pop* ganharam vida e trabalharam, nos anos 1970. Uma década mais tarde, o movimento *punk* toma o poder e as palavras da banda Eskorbuto ecoam em Espanha. Embora desaparecido em 1997, ainda conseguimos ouvir as palavras de Fela Kuti na mais importante revolução cultural dos nossos dias: jovens artistas lutam pela sua identidade em Angola, Costa do Marfim, Burquina Faso, Gana, Nigéria e África do Sul. Partindo de referências semelhantes, na criação de um som único, encontramos os artistas da Príncipe Discos, que levam a sua música dos subúrbios de Lisboa aos mais importantes clubes de dança londrinos. No Rio de Janeiro, acompanhamos os amores dos que vivem a vida ao som do *funk* da favela. Cuba tenta a mudança desde o acordo Obama-Castro. Los Aldeanos é a mais famosa e contestatária banda de *hip hop* cubana. Como será o seu futuro? Três anos antes da sua morte, Sidney Lumet foi entrevistado acerca do seu trabalho e da sua vida. O realizador de *Serpico*, *Dog Day Afternoon* and *12 Angry Men* dá-nos, não só uma *masterclass*, mas uma íntima lição sobre a vida. Também Álvaro Siza Vieira olha em retrospectiva para a sua extensa obra e partilha connosco as suas ideias sobre beleza, criatividade e o contributo da arquitectura na construção de laços sociais. Trisha Brown mudou a dança contemporânea. A sua peça *Glacial Decoy* é recriada na ópera de Paris, o mote para uma lição rigorosa sobre o seu estilo único. Angélica Liddell, uma das mais importantes figuras do teatro contemporâneo, uma artista plena, explora toda a sua angústia e revolta no palco. Através do corpo nu de uma das mais famosas estrelas da indústria pornográfica, mergulhamos na mente de Rocco Siffredi: um retrato íntimo, pelas mãos de Thierry Demaizière e Alban Teurlai. Olhemos agora as fotografias tiradas pelo imenso Robert Mapplethorpe. O Rimbaud da fotografia, como foi apelidado por alguns críticos de arte, teve uma vida intensa e curta. *The Art Life* é o primeiro documentário sobre David Lynch, o pintor. No seu estúdio, Lynch leva-nos numa viagem, desde a sua infância até aos primeiros dias de rodagem da obra prima *Eraserhead*. A banda de *rock* alternativo portuguesa Linda Martini leva *O Dia em que a Música morreu* às minas de Aljustrel. Acabamos esta viagem com a história de amor de Querubim Lapa e de Susana Barros, o mais importante ceramista português do século XX e a sua musa.

– AGNÈS WILDENSTEIN, JOANA SOUSA, TERESA SEQUEIRA

Love manifests itself in manifold and complex ways. Art, as everything, is a reflection of it. Being the heart of Doclisboa, and named as such, one would expect that sooner or later Heart Beat would give in to the joyful and anticipated inevitability of welcoming artistic forms of expression other than music and the performing arts. And what would it mean to discuss love without mentioning the securing of common rights and the surpassing of impossibilities? The search for personal and collective identities, the building and revisiting of memories, creation as the result of overcoming physical and abstract, real or imaginary barriers? From the modern to the classic, true acts of resistance unfold here – driven by the love of the other, of an ideal, of a mission, of life – in a tireless exploration of the different paths – all of them magic – of human creativity and strength.

Over the course of ten years, William Klein filmed Cassius Clay, who became Muhammad Ali, the charismatic black power activist and boxing champion who left us this year: a life of exemplary fight, a beautiful soul. Beautiful souls they are, the musicians from the Deep South keeping the authentic sound of the Blues in the Mississippi. Paul Thomas Anderson offers us a trip to a Jodhpur palace, where the encounter between a Rajasthan band, Radiohead's Jonny Greenwood and composer Shye Ben Tzur put a spell on us. The forgotten wonderful Czech composer Josef Mysliveček, teacher and friend of Mozart, comes back to life thanks to Petr Václav. Alive will be forever the music of David Bowie, the phantom of Hérouville, the mythic castle in Normandy where several pop stars came to live and work in the seventies. A decade later, the punk movement takes the lead and the voices of the band Eskorbuto burn through Spain. Although gone in 1997, we can still hear the words of Fela Kuti in the most important cultural revolution of today. Young artists fight for their identity in Angola, Ivory Coast, Burkina Faso, Ghana, Nigeria, and South Africa. Drawing from similar references, but creating a unique sound are the musicians of Príncipe Discos who blaze through dance floors from the outskirts of Lisbon to the major electronic clubs in London. In Rio de Janeiro, we follow the loves of those living through the sound of the Favela Funk. Cuba is trying to change since the Obama-Castro agreement. Los Aldeanos is a famous Cuban hip-hop and activist band that suffers censorship. What will their future be like? Three years before the death of filmmaker Sydney Lumet, he was interviewed about his life and work. The director of *Serpico*, *Dog Day Afternoon* and *12 Angry Men* gives us not a masterclass, but an intimate lesson about life. Also architect Álvaro Siza Vieira looks back to his extensive body of work and shares with us his ideas about beauty, creativity and the relation between architecture and social bonds. Trisha Brown changed the face of contemporary dance. Her piece *Glacial Decoy* is re-created in the Paris Opera, a precise and documented lesson on her unique style. Another total artist, Angélica Liddell, one of the most important figures in contemporary theatre, bares all her angst and revolt on stage. Through the bare body of world-famous porn star Rocco Siffredi, we dive into his mind on a unique and intimate portrait by Thierry Demaizière and Alban Teurlai. Look at the pictures taken by the great artist Robert Mapplethorpe. Photography's Rimbaud, as some art critics used to call him, had an intense and too short life. *The Art Life* is the first documentary about David Lynch, the painter. In his studio, Lynch narrates his life from childhood to the first days shooting the masterpiece *Eraserhead*. The alternative Portuguese rock band Linda Martini fills the mines of Aljustrel with its new song, *O Dia em que a Música morreu*. We end this journey with the love story of Querubim Lapa and Susana Barros, the most important Portuguese potter of the 20th century and his muse.

– AGNÈS WILDENSTEIN, JOANA SOUSA, TERESA SEQUEIRA

2016 • Espanha / Spain • 83' • HD
• Cor / Colour • Castelhan / Castilian

ESTREIA EUROPEIA
EUROPEAN PREMIERE

Angélica [A Tragedy] Angélica [Una Tragedia]

Manuel Fernández-Valdés



ARGUMENTO / SCRIPT Manuel Fernández-Valdés **NARRAÇÃO / NARRATED BY** Manuel Fernández-Valdés **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Manuel Fernández-Valdés **SOM / SOUND** Ramón Fernández, Fernando Carmenta Barrachina **MONTAGEM / EDITING** Manuel Fernández-Valdés **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Ordenpropia **CONTACTO / CONTACT** Ordenpropia **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** 2012, Fraga and Fidel after all [Fraga y Fidel sin Embargo] • 2008, Manuel and Elisa [Manuel Y Elisa]

Angélica Liddell prepara a sua próxima peça. Tornou-se numa das principais dramaturgas europeias, com um teatro autobiográfico onde expõe a sua dor mais profunda, o que afecta a essência do seu modo de trabalhar e toda a gente que trabalha com ela. Cada um tem de decidir até onde está disposto a ir. O realizador não ficará indiferente à experiência. Um filme sobre uma devota da arte e a relação turbulenta entre criação e vida.

Angélica Liddell prepares her next play. She has become one of the main European playwrights with an autobiographical theatre where she exposes her innermost pain, which affects the essence of her way of working and everyone working with her. Each one must decide how far he is willing to go. The director will not remain oblivious to the experience. A film about someone devoted to art, and the troubled relationship between creation and life.

2015 • França / France • 70' • HDCAM
• Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Bowie, Man with a Hundred Faces or The Phantom of Hérouville Bowie, l'Homme Cent Visages ou le Fantôme d'Hérouville

Gaëtan Chataigner, Christophe Conte



ARGUMENTO / SCRIPT Christophe Conte **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Thierry Goron **SOM / SOUND** Nicolas Cassagne **MONTAGEM / EDITING** Emmanuel Gobert **MÚSICA / MUSIC** David Bowie, Lou Doillon, Alain Chamfort, Chilly Gonzales, Barbara Carlotti, Jeanne Added, Bertrand Belin, Mathieu Saikaly, Théodore, Paul & Gabriel, Aquaserge, Modooid **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Morgane Production **CONTACTO / CONTACT** Morgane Production **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2015, Iggy Pop: Les nuits de Fourvière 17.07.2015 • 2015, Lou Doillon plays low live at Kerwax Studio • 2014, François de Roubaix Un Portrait au Présent • 2013, Estuaire

David Bowie é um fantasma. A sua música, o seu carácter fotogénico, as suas personagens não deixam de fascinar gerações inteiras de artistas e pessoas em todo o mundo. Para seguir o rasto de um fantasma, o melhor foi começar por um local que ele assombrara: os estúdios míticos do Castelo de Hérouville. Foi, em parte, aqui que o rock dos anos 1970 escreveu a sua lenda, de que Bowie é um dos maiores protagonistas.

David Bowie is a ghost. His music, his photogenic character, his personas never cease to fascinate whole generations of artists and people across the world. To trace the steps of a ghost, the best way was to start with a place he once haunted: the mythical studios of the castle of Hérouville. It was partly here that 1970s rock and roll wrote its legend, to which Bowie remains one the most significant players.

2015 • EUA / USA • 110' • HD
• Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

By Sidney Lumet

Nancy Buirski



CONSELHEIRO ESPECIAL / SPECIAL ADVISOR Martin Scorsese **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Tom Hurwitz, Material de Arquivo / Archival Footage **SOM / SOUND** Roger Phenix, Merce Williams **MONTAGEM / EDITING** Anthony Ripoli **MÚSICA / MUSIC** Ilia Trilling, Joseph Rumshinsky, Kenyon Hopkins, Elton John, Richard Bennett, Adam Rubenstein & Mickey Alexander **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Augusta Films, Thirteen Productions, Anker Productions, Righteous Persons Foundation, Matador, RatPac Documentary Films **CONTACTO / CONTACT** Cinephil **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** 2013, Afternoon of a Faun: Tanaquil Le Clercq • 2011, The Loving Story

Numa entrevista nunca antes vista, filmada uns anos antes da sua morte, Sidney Lumet guia-nos pela sua vida e obra. *Serpico*, *Dog Day Afternoon*, *12 Angry Men* e *Network* são apenas alguns dos filmes de um dos realizadores com maior consciência social na história do cinema. Um retrato íntimo de Lumet que, com a sua sinceridade, humor e elegância típicos, revela o que lhe interessava enquanto artista e ser humano.

In a never-before-seen interview filmed a few years before his death, Sidney Lumet guides us through his life and work. Films such as *Serpico*, *Dog Day Afternoon*, *12 Angry Men* and *Network* are just part of the canon of one of the most socially conscious directors in the history of cinema. An intimate portrait of Lumet who, with his typical candor, humor and grace, reveals what mattered to him as an artist and a human being.

2016 • Portugal • 63' • HD • Cor / Colour
• Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL / WORLD PREMIERE

SESSÃO ESPECIAL JORNAL PÚBLICO
PÚBLICO NEWSPAPER SPECIAL SCREENING

Como se não existisse nada As if there was nothing else

Sibila Lind



ARGUMENTO / SCRIPT Sibila Lind **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Sibila Lind **SOM / SOUND** Sibila Lind **MONTAGEM / EDITING** Sibila Lind **MÚSICA / MUSIC** Blue Dots Sessions, Kai Engel, Lee Rosevere **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Público **CONTACTO / CONTACT** Público **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2015, Chá da Meia-Noite [Midnight Tea] • 2014, Assim na Terra como no Céu [On Earth as in Heaven] • 2014, O Último Traço [The Last Line] • 2014, O Regresso à Terra [The Return to Earth] • 2011, Enough! I'm Josefina [Aus! Ich bin Josefina]

Querubim Lapa já era conhecido como mestre, nos corredores da Escola António Arroio, quando Susana apareceu para uma aula de olaria. Ele tinha 53 anos, ela 17. Estiveram juntos, separaram-se durante 17 anos, reencontraram-se. Querubim, o maior ceramista português do séc. XX, encontrou em Susana a principal fonte de inspiração. Na casa de ambos, os quadros, cadernos e azulejos que preenchem as divisões têm todos uma coisa em comum: um retrato.

Querubim Lapa was known as the "master" in the halls of António Arroio School when Susana showed up for one of his pottery classes. He was 53, she was 17. They stayed together, split and remained apart for 17 years until they reunited. Querubim, the most important Portuguese potter of the 20th century, found in Susana his main source of inspiration. In their house, the paintings, notebooks and tiles that fill the rooms all have one thing in common: a portrait.

2015 • República Checa / Czech Republic • 79' • HD
• Cor / Colour • Checo / Czech

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Confession of the Vanished Zpověď Zapomenutého Petr Václav



ARGUMENTO / SCRIPT Petr Václav **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Miroslav Janek, Petr Václav **SOM / SOUND** Daniel Němec, Michael Mišek **MONTAGEM / EDITING** Florent Vassault **MÚSICA / MUSIC** Josef Mysliveček **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Mimesis Films **CONTACTO / CONTACT** Mimesis Films **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, The Way out [Cesta Ven] • 2006, Un Automne Evenk • 2001, Parallel Worlds [Paralelní Svety] • 1996, Marian • 1993, Ms. Le Murie [Paní Le Murie]

O filme acompanha a encenação da ópera *L'Olimpiade*, ao mesmo tempo que explora a vida dramática do seu compositor, Josef Mysliveček, amigo e professor de Wolfgang Amadeus Mozart.

The film follows the staging process of the opera *L'Olimpiade* while at the same time exploring the dramatic life of its composer Josef Mysliveček, a friend and teacher of Wolfgang Amadeus Mozart.

2016 • EUA, Dinamarca / USA, Denmark • 93' • HD
• Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

David Lynch: The Art Life

Jon Nguyen, Olivia Neergaard-Holm,
Rick Barnes



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Jason S. **SOM / SOUND** Philip Nicolai Flindt **MONTAGEM / EDITING** Olivia Neergaard-Holm **MÚSICA / MUSIC** Jonatan Bengta **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Duck Diver Films, Hideout Films, Kong Gulerod Film **CONTACTO / CONTACT** Midas Filmes **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** Primeira Obra / First Film

David Lynch leva-nos numa viagem íntima pelo seu período de formação. Da sua educação idílica na América das pequenas cidades às ruas escuras de Filadélfia, acompanhamos Lynch enquanto ele identifica os acontecimentos que ajudaram a moldar um dos mais enigmáticos realizadores de cinema. O filme infunde a arte, música e primeiros filmes de Lynch, iluminando os cantos escuros deste mundo singular, permitindo ao público compreender melhor o homem e o artista.

David Lynch takes us on an intimate journey through the formative years of his life. From his idyllic upbringing in small town America to the dark streets of Philadelphia, we follow Lynch as he traces the events that have helped to shape one of cinema's most enigmatic directors. The film infuses Lynch's own art, music and early films, shining a light into the dark corners of his unique world, giving audiences a better understanding of the man and the artist.

2016 • Portugal • 25' • HD • Cor / Colour
• Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL / WORLD PREMIERE

SESSÃO ESPECIAL LINDA MARTINI
LINDA MARTINI SPECIAL SCREENING

O Dia em que a Música morreu

Bruno Ferreira



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Duarte Domingues **SOM / SOUND** João Rola **MONTAGEM / EDITING** Sérgio Pedro **MÚSICA / MUSIC** Linda Martini **PRODUÇÃO / PRODUCTION** João Cabeças, Linda Martini **CONTACTO / CONTACT** Bruno Ferreira **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2015, Tens os Olhos de Deus [para/for Ana Moura] • 2014, One Wing Cessna [para/for Riding Pânico] • 2010, La Moustache [para/for Youthless] • 2009, Mudo Surdo [para/for PAUS] • 2008, The Haterz

Um filme em três partes: o grupo coral mineiro de Aljustrel, que cruza diferentes gerações e histórias e respectivas interpretações; o grupo de marionetas chileno Silencio Blanco, que retrata uma mina de carvão no seu último espectáculo e que explora a narrativa do silêncio na sua interpretação; e um *videoclip* com a música de Linda Martini *O Dia em que a Música morreu*, que de alguma maneira faz um contraste entre o real e o ficcionado.

A film in three parts: the miner choir of Aljustrel, which spans generations, stories and their interpretations; Silencio Blanco, the Chilean group of puppeteers, who portray a coal mine in their last show, exploiting the narrative of silence in the performance; and a video clip of the song *O Dia em que a Música morreu*, by Linda Martini, that somehow is a contrast between the real and the fictional.

Em complemento, passam os seguintes *videoclips* / As a complement the following video clips will be screened

A Desumanização (por Valter Hugo Mãe interpretado por Márcia, Camané e Dead Combo) The Dehumanization by Valter Hugo Mãe

Miguel Gonçalves Mendes
2014 • Portugal • 5'

MÚSICA / MUSIC Márcia, Dead Combo, Camané
CONTACTO / CONTACT JumpCut

Helena Aquática V.3.0

Dunya Rodrigues
2012 • Portugal • 8'

MÚSICA / MUSIC Filho da Mãe
CONTACTO / CONTACT Dunya Rodrigues

Medo do Medo

Vasco Mendes
2012 • Portugal • 5'

MÚSICA / MUSIC Capicua
CONTACTO / CONTACT Vasco Mendes

Novelos da Paixão

Rodrigo Areias
2010 • Portugal • 6'

MÚSICA / MUSIC Mão Morta
CONTACTO / CONTACT Bando à Parte

2015 • França, Cuba / France, Cuba • 100' • HD
• Cor, PB / Colour, BW • Espanhol / Spanish

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Esto es lo que hay, Chronicle of a Cuban Poetry

Esto es lo que hay,
Chronique d'Une Poésie Cubaine

Léa Rinaldi



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Léa Rinaldi **SOM / SOUND** Léa Rinaldi **MONTAGEM / EDITING** Coralie van Rietschoten **MÚSICA / MUSIC** Al2 El Aldeano, Silvito el Libre, Julien Tekeyan **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Aléa Films **CONTACTO / CONTACT** Aléa Films **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, Travelling at Night with Jim Jarmusch • 2012, Box • 2011, Behind Jim Jarmusch • 2010, Calle 13 à La Havane • 2008, Migration

Acompanhando o grupo de *hip-hop* mais contestatário e mais popular de Cuba, Los Aldeanos (Os Aldeões), Léa Rinaldi faz uma crónica íntima de uma nova revolução artística na ilha, aquando da transição do regime castrista.

Following Cuba's most challenging and popular hip-hop band, Los Aldeanos (The Villagers), Léa Rinaldi intimately chronicles a new artistic revolution in the island at the time of the transition from Castro's regime.

2016 • Suécia / Sweden • 88' • HD • Cor / Colour
• Inglês, Francês, Português, Mandinga, Uolofé / English, French, Portuguese, Mande, Wolof

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Fonko

Göran Hugo Olsson, Lamin Daniel Jadama, Lars Lovén



ARGUMENTO / SCRIPT Göran Hugo Olsson, Lamin Daniel Jadama, Lars Lovén **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Ania Winiarska **SOM / SOUND** Fredrik Stålné **MONTAGEM / EDITING** Limpasen Game **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Story AB **CONTACTO / CONTACT** Svenska Filminstitutet **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** GÖRAN HUGO OLSSON • 2014, Concerning Violence • 2011, The Black Power Mixtape 1967-1975 • 2009, Am I Black enough for You • 1998, Fuck You, fuck You very much

A grande revolução musical do nosso tempo está a ter lugar em África. *Kuduro*, *coupé-décalé* e *ndombolo* são estilos de música de dança baseados em ritmos tradicionais e tornaram-se uma forma de expressão da identidade para toda uma geração. A música, no entanto, é apenas um aspecto de uma mudança dramática que afecta todo o continente, acarretando diminuição de pobreza e maior assimetria de rendimentos, assim como conflitos entre tradição e modernidade. Narrado por Fela Kuti e Neneh Cherry.

The great music revolution of our time is taking place in Africa. Kuduro, Coupé-décalé and Ndombolo are club music styles, based on traditional rhythms, and have become a means of expressing the identity for an entire generation. The music though, is only one aspect of a dramatic change that affects all of Africa, bringing with it a decrease in poverty and wider income gaps, as well as conflicts between tradition and modernity. Narrated by Fela Kuti and Neneh Cherry.

2016 • Alemanha / Germany • 52' • HD
• Cor / Colour • Português / Portuguese

Having a Cigarette with Álvaro Siza Auf Eine Zigarette mit Álvaro Siza Iain Dilthey



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Isabelle Casez **SOM / SOUND** Johannes Schneeweiß **MONTAGEM / EDITING** Frederik Bösing **MÚSICA / MUSIC** Christian Conrad **PRODUÇÃO / PRODUCTION** solo:film **CONTACTO / CONTACT** Credo Film **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2010, One Day [Eines Tages] • 2006, Prisoners [Gefangene] • 2002, The Longing [Das Verlangen] • 2000, I'll Wait on You Hand and Foot [Ich werde dich auf Händen tragen] • 1999, Partisanen!

Falar sobre arquitectura com Álvaro Siza Vieira, galardoado com o prémio Pritzker e um dos melhores arquitectos deste século, bem como socialista e fumador inveterado. O filme destaca o seu trabalho inicial e permite ao espectador compreender a forma de trabalhar e de pensar de Siza.

Talking about architecture with Álvaro Siza Vieira, recipient of the Pritzker Prize and one of this century's finest architects, as well as socialist and passionate smoker. The film spotlights his early work and allows the viewer to gain insight into Siza's way of working and thinking.

2015 • Canadá / Canada • 106' • HD
• Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

I am the Blues

Daniel Cross



ARGUMENTO / SCRIPT Daniel Cross **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** John Price **SOM / SOUND** Emmet Henchey **MONTAGEM / EDITING** Ryan Mullins **MÚSICA / MUSIC** Kim Ho **PRODUÇÃO / PRODUCTION** EyeSteelFilm **CONTACTO / CONTACT** EyeSteelFilm **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** 2005, Chairman George • 2001, S.P.I.T.: Squeegee Punks in Traffic • 2001, Too Colourful for the League • 1997, The Street: A Film with the Homeless

Uma viagem musical pelos pântanos do Louisiana e pelos pequenos estabelecimentos informais de música, dança, jogos e bebidas do delta do Mississippi, visitando os últimos demónios do *blues* originais, muitos na casa dos 80, ainda a viver no sul profundo, a trabalhar sem agentes e em digressão. Com Bobby Rush, Barbara Lynn, Henry Gray, Carol Fran, Lazy Lester, Bilbo Walker, RL Boyce, Jimmy "Duck" Holmes, Lil Buck Sinegal, LC Ulmer e os seus amigos.

A musical journey through the swamps of the Louisiana Bayou and the juke joints of the Mississippi Delta, visiting the last original blues devils, many in their 80s, still living in the deep south, working without management and touring the Chitlin' Circuit. With Bobby Rush, Barbara Lynn, Henry Gray, Carol Fran, Lazy Lester, Bilbo Walker, RL Boyce, Jimmy "Duck" Holmes, Lil Buck Sinegal, LC Ulmer and their friends.

2016 • França / France • 80' • HD
• Cor / Colour • Francês, Inglês / French, English

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

In the Steps of Trisha Brown Dans les Pas de Trisha Brown Marie-Hélène Rebois



© KALEST/ALB

ARGUMENTO / SCRIPT Marie-Hélène Rebois **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Hélène Louvart **SOM / SOUND** François Waledisch **MONTAGEM / EDITING** Jocelyne Ruiz **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Kaléo Films **CONTACTO / CONTACT** Kaléo Films **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2012, Merce Cunningham, A Legacy of Dance [Merce Cunningham, la Danse en Héritage] • 2009, Maguy Marin, the Hidden Dance [Maguy Marin, la Danse Cachée] • 2006, Noces d'Or ou la Mort d'un Corégraphe • 2002, Ribatz, Ribatz ou le Grain du temps • 1997, Alegria

Trisha Brown mudou a dança contemporânea. A sua peça *Glacial Decoy* vai integrar o repertório do Bailado da Ópera de Paris. Lisa Kraus, que esteve envolvida na sua criação, e Carolyn Lucas, directora artística da companhia, vêm a Paris, para passar a peça aos bailarinos seleccionados. Através do entusiasmo e energia destas, o filme mergulha os espectadores no fascinante mundo da dança de Trisha Brown, cujo importantíssimo legado artístico é fundamental.

Trisha Brown has changed modern dance. Her piece *Glacial Decoy* is being included in the Paris Opera Ballet's repertory. Lisa Kraus, who was involved in its creation, and Carolyn Lucas, artistic director of the Company, are coming to Paris to transmit the piece to the selected dancers. Through their enthusiasm and energy, the film plunges viewers into the spellbinding world of Trisha Brown's dancing, whose major artistic legacy is crucial.

2015 • Holanda / The Netherlands • 68' • HD
• Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Inside the Mind of Favela Funk

Fleur Beemster,
Elise Roodenburg



ARGUMENTO / SCRIPT Fleur Beemster, Elise Roodenburg **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Fleur Beemster **SOM / SOUND** Ward Trommelen, Rob Kanter **MONTAGEM / EDITING** Fleur Beemster **MÚSICA / MUSIC** MC Magrinho, As Apetitosas, DJ Rennan, MC Johnny Oliver, MC Pikachu, MC G3, MC Maneirinho, MC Priscilla **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Fleur Beemster, Elise Roodenburg **CONTACTO / CONTACT** Doc & Film International **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** FLEUR BEEMSTER • 2014, Inside the Brazil Protests • 2010, JB Belongs to Me

O amor e as relações no mundo do extremamente popular “*funk* da favela”: música pornográfica dos bairros pobres do Rio de Janeiro. O filme mostra a perspectiva da juventude da favela e procura encontrar a relação entre as letras do *funk* da favela e as suas vidas (amoras) pessoais quotidianas, dominadas por uma subcultura sem lei de bandos de traficantes de droga, violência e sexo.

A documentary about love and relationships in the world of the extremely popular “favela funk”: pornographic music from Rio de Janeiro's deprived neighborhoods. The film shows the perspective of the favela youth and aims to find the relation between the favela funk lyrics and their personal, daily (love) lives, dominated by a lawless subculture of drug gangs, violence and sex.

2015 • EUA / USA • 54' • HD • Cor / Colour
• Inglês, Hebreu, Hindi, Urdu / English, Hebrew, Hindi, Urdu

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Junun

Paul Thomas Anderson



SAN KATIN. FOTOGRAFIA DE RODRIGUEZ / PHOTO OF THE SHOOTING

ARGUMENTO / SCRIPT Paul Thomas Anderson **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY** Paul Thomas Anderson, Nigel Godrich, Sharona Katan, Ian Patrick, Arne Warming **SOM / SOUND** Christopher Scarabosio **MONTAGEM / EDITING** Andy Jurgensen **MÚSICA / MUSIC** Jonny Greenwood, AAVV **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Ghoulardi Film Company **CONTACTO / CONTACT** Erica Frauman **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2012, The Master • 2007, There will be Blood • 2002, Punch-drunk Love • 1999, Magnolia • 1998, Boogie Nights

Primavera de 2015. O marajá de Jodhpur, na Índia, recebe Shye Ben Tzur, Jonny Greenwood, Nigel Godrich, Paul Thomas Anderson e uma dúzia de músicos indianos. Nas três semanas seguintes, dá-se azo a uma colaboração festiva que se torna na música e no filme *Junun* (loucura do amor), ponto de encontro transcultural e transreligioso entre o Islão místico dos sufi, *qawwali* e músicos ciganos do Rajastão, entrelaçados com poesias devotas em urdu, hebreu e hindi.

Spring 2015, the Maharaja of Jodhpur, India hosts Shye Ben Tzur, Jonny Greenwood, Nigel Godrich, Paul Thomas Anderson and a dozen Indian musicians. Over the following three weeks, the team creates the joyous collaboration that becomes the music and film of *Junun* (madness of love), a cross-cultural, cross religious meeting point between the mystical Islam of Sufi, Qawwali, and Rajasthani Gypsy musicians interwoven with devotional poetries in Urdu, Hebrew, and Hindi.

2016 • EUA / USA • 109' • HD
• Cor, PB / Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Mapplethorpe: Look at the Pictures

Fenton Bailey, Randy Barbato



SELF PORTRAIT. ROBERT MAPPLETHORPE. 1980 © ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY Huy Truong, Mario Panagiotopoulos **SOM / SOUND** Paulette Victor-Lifton **MONTAGEM / EDITING** Langdon F. Page **MÚSICA / MUSIC** David Benjamin Steinberg **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Film Manufacturers, World of Wonder Productions **CONTACTO / CONTACT** Dogwoof **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2011 The Strange History of don't ask, don't tell • 2011, Becoming Chaz • 2005, Inside Deep Throat • 2003, Party Monster • 2000, The Eyes of Tammy Faye

A única coisa mais ultrajante do que as fotografias de Robert Mapplethorpe foi a sua vida. Este é o retrato de um artista que transformou a fotografia contemporânea numa arte nobre, com uma visão que criou uma guerra cultural, ainda hoje feroz.

The only thing more outrageous than Robert Mapplethorpe's photographs was his life. This is the portrait of an artist who turned contemporary photography into a fine art, with a vision that created a culture war, still raging to this day.

2014 • Espanha / Spain • 50' • DV • Cor, PB /
Colour, BW • Castelhana, Basco / Castilian, Euskera

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

Las Más Macabras de las Vidas

Kikol Grau



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Material de Arquivo / Found Footage **SOM / SOUND** Alejandra Molina **MONTAGEM / EDITING** Kikol Grau **MÚSICA / MUSIC** Eskorbuto, Kikol Grau **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Made in Hell **CONTACTO / CONTACT** Kikol Grau **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2015, Inadaptados • 2012, Objetivo Gadafi • 2008, Andalucía Music Ración • 2007, Barcelona is Different? [Barcelona es Diferente?] • 1998, Barriotonia

A história de Eskorbuto, o grupo de *rock* que revolucionou a música no início dos anos 1980 e que se tornou numa lenda da contracultura ao Estado espanhol. A partir de imagens de arquivo, de concertos e de declarações dos membros do grupo, de filmes e noticiários da época, vai-se traçando a crónica de um ambiente de preguiça e dor, do qual a raiva de Eskorbuto se tornou emblema de rebeldia.

The story of Eskorbuto, the rock band that revolutionised music in the early 1980s and became a counterculture legend in the Spanish State. Based on archival footage, concerts, statements by band members, and films and newscasts of the time, one draws a chronicle of a lazy and painful atmosphere, of which Eskorbuto's anger became a flag of rebellion.

1974 • França / France • 120' • 35mm • Cor, PB /
Colour, BW • Inglês, Francês / English, French

Muhammad Ali, the Greatest

William Klein



ARGUMENTO / SCRIPT William Klein **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** William Klein, Étienne Becker, Richard Suzuki, Patrice Wyers **SOM / SOUND** Harald Maury, Henri Moline, Harriek Maury **MONTAGEM / EDITING** Francine Grubert, Eva Zora **MÚSICA / MUSIC** Mickey Baker, Umban, Le Wac **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Delpire Advico, Films Paris New-York **CONTACTO / CONTACT** ARTE France **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 1977, The Model Couple [Le Couple Témoin] • 1970, Eldridge Cleaver • 1969, The Algiers Pan-African Festival [Festival Panafricain d'Alger] • 1969, Mr. Freedom • 1966, Who are you, Polly Maggoo? [Qui êtes-vous, Polly Maggoo?]

Klein documenta alguns dos momentos chave da carreira de Muhammad Ali, mostrando as pessoas, os acontecimentos e o frenesi mediático mobilizado pela sua ascensão fenomenal. Acompanha Cassius Clay a ganhar o título de Campeão do Mundo de Pesos Pesados em 1964, a sua adesão ao Islão e o lendário combate com George Foreman, em Kinshasa (Zaire), 10 anos mais tarde e depois de lhe ter sido retirado o título por se recusar a participar na Guerra do Vietname.

Klein documents some of the key moments in Muhammad Ali's career by showing the people, the events and the media frenzy mobilised by his phenomenal rise. He follows Cassius Clay winning the World Heavyweight Champion title in 1964, joining the Nation of Islam, and the legendary match against George Foreman, in Kinshasa (Zaire) ten years later and after Ali had been stripped of his title for refusing to serve in the Vietnam War.

2016 • França / France • 107' • 2K • Cor / Colour
• Francês, Húngaro, Italiano, Inglês / French,
Hungarian, Italian, English

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Rocco

Thierry Demaizière,
Alban Teurlai



ARGUMENTO / SCRIPT Thierry Demaizière **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Alban Teurlai **SOM / SOUND** Emmanuel Guionet **MONTAGEM / EDITING** Alban Teurlai **MÚSICA / MUSIC** Avia **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Program 33, Mars Films, Falabracks **CONTACTO / CONTACT** Zeno Pictures **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2015, Relève • 2014, Couple(s) • 2012, Revolvers • 2008, Karl Lagerfeld Un Roi Seul • 2004, L'Ordre des Choses

Um relato de bastidores do mundo da pornografia e das suas vedetas como nunca antes foram vistas e o retrato sem tabus de um verdadeiro gigante.

A behind-the-scene account of the porn world and its stars as they've never been seen before, and the no-holds-barred portrait of a true giant.

2016 • Reino Unido / United Kingdom • 50' • HD
• Cor / Colour • Português, Inglês / Portuguese, English

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

SESSÃO DE ABERTURA HEART BEAT
HEART BEAT OPENING SESSION

Sons do Gueto

Tim & Barry



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Tom Swindell, Tim & Barry **SOM / SOUND** Tim & Barry **MONTAGEM / EDITING** Gwilym Lewis-Brooke, Tim & Barry **MÚSICA / MUSIC** Artistas da Príncipe / Príncipe Artists **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Tim & Barry **CONTACTO / CONTACT** Tim & Barry **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, I'm tryna tell Ya • 2010, Streetfighter Riddim • 2009, Snowed under? • 2009, Next Hype • 2007, 64 Bar Statement

A muito aguardada continuação de *I'm tryna tell Ya*, do duo fotográfico e cinematográfico Tim & Barry, também conhecido como Just Jam, *Sons do Gueto* continua a sua investigação permanente de subgéneros e comunidades musicais, concentrando-se na editora Príncipe, a pedra angular da música de dança e electrónica *underground* essencialmente criada por comunidades lisboetas da diáspora da África lusófona.

The much anticipated follow up to *I'm tryna tell Ya*, by film and photography duo Tim & Barry aka Just Jam, *Sons do Gueto* continues their ongoing investigation into musical sub-genres and communities with a focus on Príncipe, the bedrock of the underground dance and electronic music scene predominantly created by Lisbon's diaspora communities from Portuguese-speaking African countries.

Cinema de Urgência / Cinema of Urgency

- #AoVivo Mais de 100 mil Pessoas na Chegada do Ato que pede #ForaTemer e #DiretasJá no Largo da Batata
- 100 mil nas Ruas
- Austria: ANTIFA vs. PEGIDA
- Curitiba nas Ruas
- O Direito dos Trabalhadores em Risco
- Disobedience
- Falemos de Furos – Portugal e o Petróleo
- Fora Temer!
- Não fale em Crise, trabalhe
- Não tem Arrego
- Nazis attacked Social Center & #Actionday0602 Demo in Prague
- O que perdemos com o Golpe #3
- Pegida marched to Site of Hitlers 1923 Putsch in Munich, Germany
- Pronunciamento de Temer sem Edição
- Rise of the Right
- Slovakia Nazis hating Migrants – Marian Kotleba
- Tess Asplund, Símbolo de la Resistencia

Falemos de Furos / Let's talk about Boreholes



Falemos de Furos – Portugal e o Petróleo, João Camargo, 2016

Em total displicência para com o iminente esgotamento de recursos naturais finitos, Portugal é vítima de perfuração para prospecção de petróleo que, existindo, será monopolizado e mercantilizado por grandes grupos económicos. Um olhar sobre a situação portuguesa e uma reflexão consciente das reais consequências climáticas deste encaminhamento, a partir de formas de organização social que prevejam a utilização de recursos alternativos e almejem além das imposições legalistas.

In total carelessness towards the imminent depletion of finite natural resources, Portugal is victim of oil prospecting drilling. If it exists, it will be monopolised and commercialised by large economic groups. A look at the Portuguese situation and a conscious reflection on the actual climatic consequences of this course of action, made from forms of social organisation that foresee the use of alternative resources, aiming beyond legalistic impositions.

Sessão seguida de debate com a presença de João Camargo, Sónia Balacó (Peniche Livre de Petróleo) e Ângela Rosa (Tavira em Transição), moderado por Miguel Ribeiro e Ana Pereira / Session followed by a debate with João Camargo, Sónia Balacó (Peniche Livre de Petróleo) and Ângela Rosa (Tavira in Transition), and moderated by Miguel Ribeiro and Ana Pereira

Falemos de Furos – Portugal e o Petróleo

João Camargo

2016 • Portugal • 8'

Disobedience

Kelly Nyks

2016 • EUA / USA • 41' • HD

• Cor / Colour • Inglês / English

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Tad Fetting **MISTURA DE SOM / SOUND MIX** Matt Rucker **MONTAGEM / EDITING** Hypatia Porter
MÚSICA / MUSIC Malcolm Francis **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Disobedient Productions **CONTACTO / CONTACT** Disobedience
FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY
2015, Requiem for the American Dream • 2014, Disruption
• 2013, Do the Math • 2012, Split: a Deeper Divide
• 2008, Split: a Divided America

Disobedience conta a história de David vs. Golias de líderes da linha da frente em luta por um mundo habitável. Rodado nas Filipinas, Turquia, Alemanha, Canadá, Camboja e Estados Unidos, entrelaça as suas histórias fascinantes com opiniões das vozes mais prestigiadas sobre justiça social e clima. *Disobedience* é pessoal, apaixonado e poderoso – nem podia estar mais em causa, nem a missão podia ser mais crucial.

Disobedience tells the David vs. Goliath tale of front line leaders battling for a livable world. Filmed in the Philippines, Turkey, Germany, Canada, Cambodia and the United States, it weaves together these riveting stories with insights from the most renowned voices on social justice and climate. *Disobedience* is personal, passionate and powerful – the stakes could not be higher, nor the mission more critical.

No pasarán



Slovakia Nazis hating Migrants – Marian Kotleba, Hatewing, 2016

No rescaldo de um incremento dos fluxos migratórios na Europa, aliada à crescente crise de refugiados, a popularidade de movimentos de extrema direita sobe, exponencialmente, por todo o continente. Um levantamento dos fundamentos ideológicos e a busca de uma resistência activa e organizada.

In the wake of an increase in migratory flows in Europe, coupled with the growing refugee crisis, the popularity of far-right movements exponentially rises across the whole continent. A survey of the ideological foundations and the quest for an active and organised resistance.

Sessão seguida de debate com a presença de Manuel Loff / Session followed by a debate with Manuel Loff

Slovakia Nazis hating Migrants – Marian Kotleba

Hatewing

2016 • Eslováquia / Slovakia • 16'

Pegida marched to Site of Hitlers 1923 Putsch in Munich, Germany

Enough is Enough

2016 • Alemanha / Germany • 2'

Austria: ANTIFA vs. PEGIDA

Endgame

2016 • Áustria / Austria • 1'

Nazis attacked Social Center & #Actionday0602 Demo in Prague

Enough is Enough

2016 • República Checa / Czech Republic • 7'

Rise of the Right

Nick Holt (Vice)

2016 • EUA / USA • 14'

Tess Asplund, Símbolo de la Resistencia

Vózpupoli

2016 • Espanha / Spain • 1'

#ForaTemer



Fora Temer!, 2016

No dia 31 de Agosto, o Senado Brasileiro consumou a destituição de Dilma Rousseff, iniciada no Congresso pela mão de Cunha e em nome de Deus. Um golpe parlamentar tomou forma sob as vaías de milhões de brasileiros. As ambições deste governo – não eleito – põem em causa conquistas passadas e projectos futuros. Nas ruas de muitas cidades, no Brasil, grita-se “nem um direito a menos!” e “não tem arrego!”. #ForaTemer!

On August 31st, the Brazilian Senate sealed the impeachment of Dilma Rousseff, which started in Congress by the hand of Cunha, in the name of God. A parliamentary coup took shape under the booing of millions of Brazilians. The ambitions of this – not elected – government calls into question past achievements and future projects. On the streets of many cities in Brazil, people shout “not a single right less” and “no giving up”. #TemerOut!

Sessão seguida de debate com a presença de Pablo Capilé (Mídia Ninja) /
Session followed by a debate with Pablo Capilé (Mídia Ninja)

Não fale em Crise, trabalhe

Velasco Bertolotto

2016 • Brasil / Brazil • 1'

Fora Temer!

2016 • Brasil / Brazil • 1'

O Direito dos Trabalhadores em Risco

2016 • Brasil / Brazil • 7'

Não tem Arrego

André Luiz (Mídia Ninja)

2016 • Brasil / Brazil • 2'

#AoVivo Mais de 100 mil Pessoas na Chegada do Ato que pede #ForaTemer e #DiretasJá no Largo da Batata

Mídia Ninja

2016 • Brasil / Brazil • 13'

100 mil nas Ruas

Zero Onze (Mídia Ninja)

2016 • Brasil / Brazil • 4'

Curitiba nas Ruas

Paulo José (Mídia Ninja)

2016 • Brasil / Brazil • 2'

O que perdemos com o Golpe #3

Coletivo Motim

2016 • Brasil / Brazil • 2'

Pronunciamento de Temer sem Edição

Dilma Bolada

2016 • Brasil / Brazil • 1'

Verdes Anos / Green Years

- **Antes de existir** / Before existing
- **Apnoe**
- **Até Chá virar Café** / Until Tea turns to Coffee
- **O Cabo do Mundo** / The Edge of the World
- **Ceramic Tales** / Storie di Ceramica
- **Chicken Fox**
- **A Conquest**
- **Conversion: The Guide of the Skin Allergy Treatment** /
Degar disi: Rahnamaye Darmane Hasasiate Poosti
- **Criados na Serra** / Raised in the Mountains
- **Damaia dj'acaba ma inda nu sta pa li** / Damaia is over, but we are still here
- **The Day when the Fools are gone** / El Día en que los Tontos se acaben
- **Default**
- **Distance** / Távoiság
- **Garage Inventory** / Garázs Inventory
- **Hello Sea!** / Hallo Tenger!
- **Marienstrasse**
- **Our Skin**
- **Paradoxo** / Paradox
- **Pequenas Partes** / Little Pieces
- **Polimorfo.** / Polymorphous.
- **Pulse**
- **Rota do Pó** / Unsettled Dust
- **Se o Cosmos é... gira em construção** /
If the Cosmos is... it revolves in construction
- **Simão**
- **two little words**
- **Two Monologues** / Két Monológ
- **Uma Vindima** / A Harvest

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Mesa Redonda / Round Table
Verdes Anos / Green Years [vide p. 282]

A secção Verdes Anos celebra o seu quinto aniversário, apresentando-se, nesta edição, com uma proposta renovada. Pela primeira vez, desde a sua criação, conta com uma competição e júri próprios, pretendendo dar reconhecimento ao trabalho de realizadores emergentes, criando por sua vez uma plataforma de diálogo que impulsione a sua internacionalização.

Aqui, são apresentados a um público alargado cineastas em desenvolvimento, colocando em diálogo ou em confronto os seus filmes, que nos parecem revelar uma urgência tão íntima para falar de si, descobrindo e lendo o mundo circundante, como universal, para que do retrato do *outro* se descubram a si mesmos.

No fervor da descoberta (ou redescoberta) do *eu* e do *lugar*, na urgência da criação de imaginários e escalas e no pulsar das memórias, sentimos a procura incessante de narrativas e formas que nos desafiam.

Contudo, não podemos deixar de reflectir, uma vez mais, sobre a fragilidade com que estes objectos fílmicos e seus autores se posicionam, no panorama cinematográfico português, no mesmo ano em que o ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual limita o acesso ao apoio a primeiras obras cinematográficas, não somente criando disparidades no acesso ao concurso, mas colocando em causa o futuro do nosso cinema.

Este ano, recebemos, uma vez mais, novos cineastas que do seu esforço trazem a leveza de um olhar, permitindo-nos a cada edição trabalhar para que esta secção sirva de importante incentivo ao futuro.

Sejam bem-vindos!

The Green Years section celebrates its fifth anniversary, presenting a renewed proposal in this year's edition. For the first time since its creation, it has a competition and a jury of its own, aiming at providing emerging filmmakers with recognition, and in turn creating a dialogue platform to boost its internationalisation.

Here, emerging filmmakers are presented to a wide audience, putting their films in dialogue and confrontation. These films seem to reveal an urge to talk about themselves, discovering and reading the surrounding world, as intimate as it is universal, so that from the portrait of the *other* they may discover themselves.

In the enthusiasm of the discovery (or rediscovery) of the *self* and the *place*, in the urge to create imageries and scales, and in the pulse of memories, we feel the relentless quest for narratives and forms that challenge us.

However, we can't but once again reflect on the frailty with which these film objects and their authors position themselves within the Portuguese film scene, in the very same year that ICA – Film and Audiovisual Institute limits the access to first feature film support, thus not only creating differences when applying for support, but also jeopardising the future of our cinema.

This year, we yet again take in new filmmakers who, from their effort, bring about the lightness of a gaze. Year after year, this compels us to work so that this section acts as a significant encouragement for the future.

Welcome!

– JOANA GALHARDAS, JOANA SOUSA

VERDES ANOS 1 GREEN YEARS 1

2015 • Hungria / Hungary
• 13' • HD • Cor / Colour
• Húngaro / Hungarian

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Garage Inventory Garázs Inventory

Alyx Ayn Arumpac

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Alyx Ayn Arumpac, Matteo Gariglio

SOM / SOUND

Matteo Gariglio

MONTAGEM / EDITING

Alyx Ayn Arumpac

MÚSICA / MUSIC

Zako Band

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Docnomads, Saltwater Cinema

CONTACTO / CONTACT

Alyx Ayn Arumpac

FILMOGRAFIA SELECCIONADA /
SELECTED FILMOGRAPHY

2016, Beast • 2015, News from the Garden

• 2013, How to stay afloat [Kung Paano

Lumutang] • 2012, Tattoood [Burdado]

• 2008, Those with Prayers [Silang may Salah]

Numa cidade esquecida do norte da Hungria, garagens tornaram-se lugares de rebelião contra a monotonia e repetição do quotidiano.

In a forgotten town in Northern Hungary, garages have become venues of rebellion against the monotony and repetition of everyday life.

2016 • Portugal • 50' • HD • Cor / Colour • Crioulo Cabo-verdiano, Português / Cape Verdean Creole, Portuguese

ESTREIA MUNDIAL / WORLD PREMIERE

Damaia dj'acaba ma inda nu sta pa li Damaia is over, but we are still here

Daniel Veloso,
Sofia Lemos Marques

ARGUMENTO / SCRIPT

Daniel Veloso, Sofia Lemos Marques

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Francisco M. Gomes

SOM / SOUND

Ricardo Alves

MONTAGEM / EDITING

Daniel Veloso

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Daniel Veloso, Sofia Lemos Marques

CONTACTO / CONTACT

Sofia Lemos Marques

FILMOGRAFIA SELECCIONADA /
SELECTED FILMOGRAPHY

2016, Hoji n sta Tristi ma n sta Contenti

Estrela d'África, um bairro de imigrantes cabo-verdianos na Damaia está prestes a ser destruído. Os Encarnação, a última família residente, vive com a incerteza da chegada das retroescavadoras.

Estrela d'África, a neighbourhood of Cape Verdean immigrants in Damaia (suburbs of Lisbon) is about to be stamped out. The Encarnação family is the last one living there, unaware of when the backhoes will come.

VERDES ANOS 2 GREEN YEARS 2

2015 • Bélgica, Portugal, Hungria / Belgium, Portugal, Hungary • 10' • HD • Cor / Colour • Italiano / Italian

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Ceramic Tales Storie di Ceramica

Martina Droandi

ARGUMENTO / SCRIPT

Martina Droandi, Luigi Conidi

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY

Rob Key, Simone Padelli, Alberto Abbate

SOM / SOUND

Martina Droandi

MONTAGEM / EDITING

Martina Droandi

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Docnomads

CONTACTO / CONTACT

Martina Droandi

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

2016, Romantio Semantios

Três histórias, o mesmo objecto. Aqui, resgatam-se histórias da vida privada, acontecimentos que se tornaram notícia de rádio, e desvelam-se fascínios, encenando a História do objecto de uma forma não historicista, divertida mas séria.

Three stories, the same object. The film retrieves stories from the private life and events that became news on the radio, and unveils fascinations by staging the object's History in a non-historicist and fun yet serious way.

2016 • Portugal • 10' • HD
• Cor / Colour • Flamengo, Português / Flemish, Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

two little words

Pien van Grinsven

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Pien van Grinsven
SOM / SOUND
Pien van Grinsven
MONTAGEM / EDITING
Pien van Grinsven
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
CONTACTO / CONTACT
Pien van Grinsven
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2016, Ready Made Dinner

Louis guarda um segredo, re-sultado de uma investigação de mais de duas décadas, através do cruzamento de mapas e da comparação de palavras em sete línguas. Ninguém imagina o que acontece ao lado da sua loja de carpetes.

Louis keeps a secret, the result of an investigation of more than two decades, by cross-checking maps and comparing words in seven languages. No one imagines what takes place next to his carpet store.

2016 • Portugal • 22' • HD • Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Rota do Pó
Unsettled Dust

Nuno Braumann,
Pedro Koch

ARGUMENTO / SCRIPT
Nuno Braumann, Pedro Koch
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Pedro Koch
SOM / SOUND
Micael Nobre, Pedro Koch
MONTAGEM / EDITING
Nuno Braumann, Pedro Koch
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Nuno Braumann, Pedro Koch
CONTACTO / CONTACT
Pedro Koch
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
NUNO BRAUMANN • 2015, Julkort – Postais de Natal [Julkort – Christmas Cards] • 2015, Entre Espadas e Paredes [Between Swords and Walls] • 2014, Alguns ainda andam por aí, mas Grisalhos

Como resultado de uma *repé-rage*, as ruínas das fábricas das Caldas da Rainha são registadas como monumentos do passado onde o futuro porvir se projecta em formas tão distantes como próximas de *Workers leaving the Lumière Factory* [La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon] (1895), dos irmãos Lumière.

As a result of a location scouting, the ruins of Caldas da Rainha’s factories are recorded as monuments of the past, where the future is projected in shapes both far and close to *Workers leaving the Lumière Factory* [La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon] (1895), by the Lumière brothers.

2016 • Portugal • 11' • HD
• Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Criados na Serra
Raised in the mountains

Maria Inês Santos

ARGUMENTO / SCRIPT
André Rodrigues, João Pais da Silva, Maria Inês Santos
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
João Pais da Silva
SOM / SOUND
André Rodrigues
MONTAGEM / EDITING
André Rodrigues, Maria Inês Santos
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Universidade da Beira Interior
CONTACTO / CONTACT
João Pais da Silva
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
Primeira Obra / First Film

Por entre paisagens de rocha e vazio, ecoam histórias de um medo que já não existe.

Through landscapes of rock and emptiness echo stories of a fear that no longer exists.

2016 • Portugal • 15' • DV
• Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

O Cabo do Mundo
The Edge of the World

Kate Saragaço-Gomes

ARGUMENTO / SCRIPT
Kate Saragaço-Gomes
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Afonso Gaudêncio
SOM / SOUND
João Polido Gomes, Rafael Gonçalves Cardoso
MONTAGEM / EDITING
Kate Saragaço-Gomes
MÚSICA / MUSIC
João Polido Gomes
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Escola Superior de Teatro e Cinema
CONTACTO / CONTACT
Kate Saragaço-Gomes
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2015, Memórias do Canadá Uma Recolha no Youtube

Cumprindo a tradição, Lurdes, Maria e Natália vão ao rio lavar cobertores. O que parece ser uma actividade sazonal revela-se uma visita a lugares escondidos, onde, num jogo entre a vontade de molhar os pés e a hesitação, se deixam ficar.

Complying with tradition, Lourdes, Maria and Natália wash blankets in the river. What seems to be a seasonal activity turns out to be a visit to hidden places where in a game between hesitation and the desire to wet their feet they let themselves rest.

VERDES ANOS 3
GREEN YEARS 3

2015 • Bélgica, Hungria, Portugal / Belgium, Hungary, Portugal • 26' • HD
• Cor / Colour • Húngaro / Hungarian

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Pulse

Robin Petré

ARGUMENTO / SCRIPT
Robin Petré
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Robin Petré
SOM / SOUND
Rudolf Varhegyi , Asia Dér, Maria Grazia Goya, Kimberly Ivany, Tanya Haurylochyk
MONTAGEM / EDITING
Robin Petré
MÚSICA / MUSIC
András Emszt
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
CONTACTO / CONTACT
Robin Petré
FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY
2015, Stream • 2015, What remains [Levn] • 2014, Midnight Drive • 2014, Out of Nowhere • 2013, Narcoiso

Uma das maiores quintas de veados da Europa é palco de um conflito, numa atmosfera que transcende o espaço físico. Pela pulsação, apreendem-se conexões e disrupções da relação Homem-Animal, distanciando-nos ou aproximando-nos da Natureza.

One of the largest deer farms in Europe is the scene of a conflict, in an atmosphere that transcends physical space. The pulse is a way to seize connections and disruptions within the Human-Animal relation, pulling us away or drawing us closer to Nature.

2015 • Hungria / Hungary • 9' • HD
• Cor / Colour • Húngaro / Hungarian

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

Distance
Távolság

Dorottya Zurbó

ARGUMENTO / SCRIPT
Dorottya Zurbó
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Dorottya Zurbó, Arun Bhattarai, Asia Dér, Svitlana Shymko
SOM / SOUND
Arun Bhattarai, Dorottya Zurbó
MONTAGEM / EDITING
Dorottya Zurbó
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
CONTACTO / CONTACT
Dorottya Zurbó
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2014, Songs about Home [Ghar Kaageet haat Haru] • 2013, Sunday Lunch [Vasárnap Ebéd] • 2013, Behind the Mirror [A Tükör mögött] • 2013, Over the River [A Folyón túl] • 2010, Damned House [Elátkozott Ház]

Enquanto a realizadora viaja de avião, voa de volta às memórias de infância. Este filme torna-se numa viagem física e mental a uma remota aldeia húngara, para visitar a sua avó pela última vez.

As the director travels on an airplane, she flies back towards the memories of her childhood. This film becomes a physical and mental journey to visit her grandmother for the last time in a remote Hungarian village.

2015 • Equador, Hungria / Ecuador, Hungary • 25' • 16mm, 8mm • Cor / Colour • Húngaro, Espanhol, Inglês / Hungarian, Spanish, English

ESTREIA EUROPEIA
EUROPEAN PREMIERE

Hello Sea! Hallo Tenger!

Maria Grazia Goya

ARGUMENTO / SCRIPT
Maria Grazia Goya
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Peter Juhász, Zoltán Dévényi
SOM / SOUND
István Baranyini, András Pongor
MONTAGEM / EDITING
Maria Grazia Goya
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
CONTACTO / CONTACT
Maria Grazia Goya
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2015, Stream • 2014-15, Mother [Anyá]
• 2014-15, Filho [Son] • 2014, No one "Nose"
• 2013, The Day of the Dead [Día de los Difuntos]

Conduzido pela relação da realizadora com o mar, o filme explora o que este significa para os habitantes de um país sem costa. Este significado é desenvolvido através da memória, da identidade e de um pequeno vislumbre de história.

Driven by the director's relation to the sea, the film explores what it means to people in a landlocked country. This meaning is developed through memory, identity and a brief glimpse of history.

2015 • Portugal • 25' • HD • Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Uma Vindima A Harvest

Ana Isabel Freitas

ARGUMENTO / SCRIPT
Ana Isabel Freitas
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Ana Isabel Freitas
SOM / SOUND
Ana Isabel Freitas
MONTAGEM / EDITING
Ana Isabel Freitas
MÚSICA / MUSIC
Coro da Universidade de Lisboa, Tuna da Universidade Sénior de Sabrosa
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Escola Superior de Teatro e Cinema
CONTACTO / CONTACT
Ana Isabel Freitas
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
Primeira Obra / First Film

Nas caras, o peso do trabalho, de sorrisos. Canções, ecos, motores, as roldanas que esmagam as uvas. É um filme de afectos, sobre a família reunida à volta da mesa e perdas comuns que pesam no peito e pairam ainda na casa.

In the faces, the weight of work, of smiles. Songs, echoes, the engines, the sheaves crushing the grapes. A film of affections, about the family gathered around the table, and common losses weighing on one's chest and still hanging in the house.

VERDES ANOS 4 GREEN YEARS 4

2016 • Portugal • 6' • Super 8mm • PB / BW • Mudo / Silent

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Paradoxo Paradox

Mariana Santana

ARGUMENTO / SCRIPT
Mariana Santana
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Mariana Santana
MONTAGEM / EDITING
Mariana Santana
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Escola Secundária Artística António Arroio
CONTACTO / CONTACT
João Cardoso Ribeiro
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
Primeira Obra / First Film

Num mundo ficcionado, separado por contrastes, um rapaz é confrontado com a sua própria morte, o que o fará viver um conflito interior até chegar à aceitação. O tempo chega ao fim e o seu corpo é transportado para o outro lado: o desconhecido.

In a fictional world separated by contrasts, a boy faces his own death, which will make him live an internal conflict before achieving acceptance. Time is up, and his body is transported to the other side: the unknown.

2016 • Bélgica / Belgium • 9' • HD • Cor / Colour • Alemão / German

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Apnoe

Nicola Stephanie Sangs

ARGUMENTO / SCRIPT
Nicola Stephanie Sangs
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Nicola Stephanie Sangs, Farah Kassem
SOM / SOUND
Michel Coquette, Nicola Stephanie Sangs
MONTAGEM / EDITING
Nicola Stephanie Sangs
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
CONTACTO / CONTACT
Nicola Stephanie Sangs
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2015, Steps [Lépések] • 2014, Within [Belül]

Um período da infância que há muito tinha sido arrumado em negação ressurgue dentro do espaço íntimo e uterino de uma banheira.

A past childhood period that was long tucked away in denial comes back alive within the intimate and uterine space of a bathtub.

2016 • Portugal • 20' • HD • Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Simão

David Pinheiro Vicente

ARGUMENTO / SCRIPT
Sara Vieira da Silva
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Catarina Melo
SOM / SOUND
Luís Miranda
MONTAGEM / EDITING
Laura Martins
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Escola Superior de Teatro e Cinema
CONTACTO / CONTACT
Raquel Rolim Baptista
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
Primeira Obra / First Film

A energia sensual e o carácter escultural do corpo adolescente, no mundo perfeito do ténis.

The sensual energy and sculptural nature of the teenage body in the perfect world of tennis.

2015 • Hungria, Portugal, Bélgica / Hungary, Portugal, Belgium • 14' • HD • Cor / Colour • Húngaro / Hungarian

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Two Monologues Két Monológ

Marianna Vas

ARGUMENTO / SCRIPT
Marianna Vas
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Marianna Vas
SOM / SOUND
Marianna Vas
MONTAGEM / EDITING
Marianna Vas
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
CONTACTO / CONTACT
Marianna Vas
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2016, My Things • 2016, Lidi Mama tells Tales [Lidi Mama Mesél] • 2015, Race • 2014, Storm • 2013, East of the Sun West of the Moon – Tales of Migration

Dois portadores de VIH, uma mulher e um homem, falam separadamente sobre a sua intimidade, sexualidade e a forma como vivem e se sentem com esta condição.

Two HIV carriers, a woman and a man, talk separately about their intimacy, sexuality, and the way they live and feel this condition.

VERDES ANOS 5
GREEN YEARS 5

2016 • Portugal • 29' • HD
• Cor, PB / Colour, BW
• Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Polimorfo.
Polymorphous.

João Duarte

ARGUMENTO / SCRIPT
João Duarte
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Carlos Aguiar
SOM / SOUND
Miguel Coelho
MONTAGEM / EDITING
João Duarte
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Escola Superior de Teatro e Cinema
CONTACTO / CONTACT
João Duarte
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2015, Vejo-me Pequeno • 2012, Vontade

Bernardo, um jovem rapaz de 21 anos, opõe-se às relações românticas como meio para encontrar a verdadeira felicidade. Divido em dois actos, cinema e vida misturam-se num filme polimorfo.

Bernardo, a young 21-year-old man, is against romantic relationships as a means to find true happiness. Divided into two acts, cinema and life blend in a polymorphous film.

2016 • Hungria, Bangladesh / Hungary, Bangladesh • 6' • HD
• Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Chicken Fox

Nuruzzaman Khan

ARGUMENTO / SCRIPT
Nuruzzaman Khan
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Boan Wang
SOM / SOUND
Sean van Wert, Thiago Carvalhaes
MONTAGEM / EDITING
Nuruzzaman Khan
MÚSICA / MUSIC
David Ferris
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
CONTACTO / CONTACT
Nuruzzaman Khan
FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY
2016, Men with no Name • 2015, Shopnoghori • 2015, Ohayo, Nayan! • 2014, Ghysophobia: not a Phobia • 2011, Sin City

Em criança, o realizador ficou com cicatrizes da varicela. De maneira a lidar com este evento traumático, criou um filme cheio de humor em que joga com o trocadilho “chicken fox” (“galinha raposa”), do termo em inglês para varicela: “chickenpox”.

As a child, the filmmaker got scarred when he had chickenpox. To deal with this traumatic event, he created a humorous film about the way people used to call it “chicken fox” instead of “chickenpox”.

2016 • Portugal • 21' • HD
• Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Pequenas Partes
Little Pieces

Lucas Keating

ARGUMENTO / SCRIPT
Lucas Keating
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Lucas Keating
SOM / SOUND
Lucas Keating
MONTAGEM / EDITING
Lucas Keating
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha
CONTACTO / CONTACT
Lucas Keating
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2015, Vestigia • 2015, Luzio • 2014, Alguns ainda andam por aí, mas Grisolhos

Memórias, desejos e sentimentos sem nome são despertados neste retrato da infância do realizador, que vibra entre uma história pessoal e a história do cinema.

Nameless memories, desires and feelings are awaken in this childhood portrait of the director, which resonates between his personal story and film history.

VERDES ANOS 6
GREEN YEARS 6

2016 • Portugal • 27' • Hi8
• Cor / Colour • Português / Portuguese

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Se o Cosmos é...
gira em construção
If the Cosmos is... it
revolves in construction

Ana Feliciano

ARGUMENTO / SCRIPT
Ana Feliciano
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Ana Feliciano
SOM / SOUND
Ana Feliciano
MONTAGEM / EDITING
Ana Feliciano
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha
CONTACTO / CONTACT
Ana Feliciano
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
Primeira Obra / First Film

Uma correspondência, um destinatário e um remetente. Uma ode à natureza, ao cosmos, às imagens, mas também às memórias e raízes. Uma homenagem capaz de despertar sensações e emoções que têm tanto de pessoal e íntimo como de universal.

A correspondence, a recipient and a sender. An ode to Nature, to Cosmos and to images, but also to memories and roots. A tribute able to arouse feelings and emotions, which are as personal and intimate as universal.

2016 • Portugal, Cabo Verde / Portugal, Cape Verde • 29' • Mini DV
• Cor / Colour • Português, Crioulo Cabo-verdiano, / Portuguese, Cape Verdean Creole

ESTREIA MUNDIAL / WORLD PREMIERE

Até Chá virar Café
Until Tea turns to Coffee

Celso Rosa

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Celso Rosa
SOM / SOUND
Celso Rosa
MONTAGEM / EDITING
Celso Rosa
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha
CONTACTO / CONTACT
Celso Rosa
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2016, Gapiarra • 2016, Curriculum Vitae 01 • 2014, Alguns ainda andam por aí, mas Grisolhos • 2013, Pela Boca morre o Peixe

Numa viagem entre a Margem Sul e Cabo Verde, até chá virar café, o neto regista a avó e, como espelho, regista-se a si, procurando encontrar-se nas raízes familiares e opondo-se às narrativas colonialistas.

In a journey between Margem Sul and Cape Verde, until tea becomes coffee, the grandson records his grandmother and himself, as in a mirror, while looking through his family roots to find himself, and opposing colonial narratives.

2015 • Bélgica, Irão / Belgium, Iran • 10' • HD • Cor / Colour • Persa / Persian

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Conversion: The
Guide of the Skin
Allergy Treatment
Degar disi: Rahnamaye
Darmane Hasasiyate
Poosti

Afsaneh Salari

ARGUMENTO / SCRIPT
Afsaneh Salari
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Afsaneh Salari
SOM / SOUND
Afsaneh Salari
MONTAGEM / EDITING
Afsaneh Salari
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Docnomads
CONTACTO / CONTACT
Afsaneh Salari
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2014, The Room • 2014, Rendez-vous • 2011, Lady Maid [Madame Servante]

O constante fluxo de notícias, num mundo aparentemente apocalíptico, tem consequências emocionais e físicas. Ficamos sem cara, literalmente sem saber como reagir.

The constant flow of news in a seemingly apocalyptic world has emotional and physical consequences. We become faceless, literally not knowing how to react.

2016 • Portugal • 23' • HD
• Cor / Colour • Sem diálogos /
No dialogue

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Antes de existir

Before existing

Luís Gonçalves

ARGUMENTO / SCRIPT
Luís Gonçalves
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Luís Gonçalves
SOM / SOUND
Luís Gonçalves
MONTAGEM / EDITING
Luís Gonçalves
MÚSICA / MUSIC
Beth Gibbons & Rustin Man
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Escola Superior de Artes e Design
de Caldas da Rainha
CONTACTO / CONTACT
Luís Gonçalves
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
Primeira Obra / First Film

Uma coreógrafa e duas bailari-
nas exploram os movimentos do
corpo e o próprio corpo, levando-
o ao limite do inexplorável. Uma
experiência catártica até mesmo
antes das cortinas abrirem para
a estreia do espectáculo.

A choreographer and two
dancers explore the movements
of the body and the body itself,
taking it to the limit of the
unsearchable. A cathartic
experience that takes place even
before the curtains open for the
show's debut.

2016 • EUA / USA • 17'
• Apple ProRes 422 HQ • Cor, PB /
Colour, BW • Inglês / English

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Our Skin

João Queiroga

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Jesseca Simmons, Shuhan Fan, João Queiroga
SOM / SOUND
Alex Inglizian
MONTAGEM / EDITING
João Queiroga
MÚSICA / MUSIC
Alex Inglizian
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Kevin Gorey
CONTACTO / CONTACT
João Queiroga
**FILMOGRAFIA SELECIONADA /
SELECTED FILMOGRAPHY**
2016, Amor • 2016, Journey to America
• 2015, Arde • 2015, Azure Flame
• 2015, Skye

Numa chamada tardia, dois
estranhos ganham coragem para
partilhar intimidades. Verdades
profundas sobre alienação e a
necessidade humana de conexão
são reveladas através do ponto
de vista de um transexual e de
um veterano do Afeganistão.

On a late night call two strangers
gain the courage to be intimate
with one another. Deep truths
about alienation and the human
need to connect are unveiled
through the point of view of a
transgender and of an
Afghanistan veteran.

Universidade de Artes e Design de Karlsruhe / Karlsruhe University of Arts and Design

Este ano, os Verdes Anos associam-se à
Universidade de Artes e Design de Karlsruhe
(Departamento de *Media Art*) e abrem a secção
a três sessões especiais com filmes de alunos
convidados. Criando uma plataforma de
interacção com escolas de países diferentes,
pretende-se fomentar o diálogo e o cruzamento
entre os vários conhecimentos e influências.

In this edition, Green Years partners up with
Karlsruhe University of Arts and Design (Media
Art Department) and opens the section to three
special sessions with films by invited students.
By creating a platform for interaction with
schools from different countries, one aims at
fostering the dialogue and crossing between
distinct knowledge and influences.

KARLSRUHE 1

2016 • Alemanha / Germany • 78' • HD
• Cor / Colour • Alemão / German

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

Marienstrasse

Marie Falke

ARGUMENTO / SCRIPT
Marie Falke
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Marie Falke
SOM / SOUND
Madelaine Merino, Samuel Israel, Sophia Schiller,
Henrike Polek, Anna Kuhlrig
MONTAGEM / EDITING
Marie Falke
MÚSICA / MUSIC
Dmitri Shostakovich, Andreas Willscher, David
Dundas
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Die Staatliche Hochschule für Gestaltung
Karlsruhe
CONTACTO / CONTACT
Marie Falke
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2016, Mehlomania

A realizadora desenha um retra-
to de grupo de todas as vidas
que se entrelaçam na rua onde
ela mora.

The director draws a group
portrait of all the intertwined
lives that populate her own
street.

KARLSRUHE 2

2015 • Espanha, Alemanha / Spain, Germany • 11' • HD • Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA MUNDIAL
WORLD PREMIERE

A Conquest

Ira Konyukhova

ARGUMENTO / SCRIPT
Ira Konyukhova
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Ira Konyukhova, Marko Kugel
SOM / SOUND
Ira Konyukhova
MONTAGEM / EDITING
Ira Konyukhova
MÚSICA / MUSIC
Adam Gavel, Borgore
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Die Staatliche Hochschule für Gestaltung
Karlsruhe
CONTACTO / CONTACT
Ira Konyukhova
FILMOGRAFIA SELECCIONADA /
SELECTED FILMOGRAPHY
2016, Surface Black Blue Green
• 2015, Some Consideration about Hyphenation
in Audio-visual • 2014, Correlated Signs
• 2013, Reverse • 2012, 1/60

Um almoço na natureza, uma dançarina solitária e a história da conquista das Ilhas Canárias, um texto fantasmagórico inspirado por cartas de Giovanni Boccaccio, escritas depois da primeira expedição italo-portuguesa às Ilhas.

A lunch in nature, a lonely dancer and the story of the conquest of the Canary Islands, a phantasmagoric text inspired by letters by Giovanni Boccaccio written after a first Portuguese-Italian expedition to the islands.

2013 • Alemanha / Germany • 62' • HD • Cor / Colour • Espanhol / Spanish

ESTREIA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL PREMIERE

The Day when
the Fools are gone
El Día en que
los Tontos se acaben

Laura Morcillo

ARGUMENTO / SCRIPT
Laura Morcillo
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Philipp Ernst
SOM / SOUND
Max Lange, Valle
MONTAGEM / EDITING
Christian Haardt
MÚSICA / MUSIC
Max Lange
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Die Staatliche Hochschule für Gestaltung
Karlsruhe
CONTACTO / CONTACT
Laura Morcillo
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
2014, Lettre de Werderplatz

Um pastor fala sobre as suas ovelhas, o amor e a vida. O caminho há muito percorrido pelos animais é confrontado com a modernidade sob a forma de uma auto-estrada que invade o vale.

A shepherd on his sheep, love and life. The sheep's long-trodden path is confronted with modernity in the form of a motorway that enters the valley.

KARLSRUHE 3

2016 • Alemanha, Grécia / Germany, Greece • 67' • HD • Cor / Colour • Inglês, Grego, Alemão / English, Greek, German

NOVA VERSÃO - ESTREIA MUNDIAL
NEW VERSION - WORLD PREMIERE

Default

Lukas Rehm,
Tilmann Rödiger

FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY
Tilmann Rödiger
SOM / SOUND
Lukas Rehm
MONTAGEM / EDITING
Tilmann Rödiger
MÚSICA / MUSIC
Lukas Rehm
PRODUÇÃO / PRODUCTION
Die Staatliche Hochschule für Gestaltung
Karlsruhe
CONTACTO / CONTACT
Tilmann Rödiger
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY
TILMANN RÖDIGER
2012, Warten

O filho ateu de uma família talibã, uma oceanógrafa, um estivador reformado e um médico fornecem algumas das perspectivas sobre a cidade de Atenas e o seu papel nas transformações e assimetrias sociais, políticas e ideológicas actuais.

An atheist son to a Taliban family, an oceanographer, a retired port worker and a doctor are some of the encounters that shed light on the city of Athens and its role in current social, political and ideological transformations and asymmetries.

Doc Alliance

- **Confidente** / Confident
- **Fragment 53** / Frammento 53
- **Gulistan, Land of Roses** / Gulistan, Terre de Roses
- **Jarocin, Rock for Freedom** / Jarocin, Po co Wolność
- **Maestà, the Passion of Christ** / Maestà, la Passion du Christ
- **Talvez Deserto Talvez Universo** / Maybe Desert Perhaps Universe
- **Train to Adulthood** / Reményvasút



Doc Alliance

A secção Doc Alliance traz-nos um programa de filmes muito diferentes entre si, escolhidos pelos festivais de cinema da Aliança. Em Agosto, em Locarno, *Gulîstan, Land of Roses*, sobre a luta dos combatentes do Partido dos Trabalhadores do Curdistão com o Estado Islâmico do Iraque e do Levante, foi o vencedor. O FID Marseille propõe-nos uma adaptação ao cinema de *A Paixão de Cristo*, um políptico do século XIV da autoria do mestre de Siena Duccio di Buoninsegna, fiel à falta de perspectiva característica da representação da época. O festival de Leipzig dá-nos a conhecer três jovens que, no Comboio das Crianças, em Budapeste, operado por centenas de adolescentes, encontram um escape à sociedade e ao quotidiano. O Docs Against Gravity traz a história de um festival de *rock* na Polónia, que transformava a cidade de Jarocin, nos anos 1970 e 80. De Copenhaga, chega-nos um filme sobre a guerra, contada pela voz de sete guerrilheiros liberianos, em testemunhos recolhidos entre 2011 e 2014. *Talvez Deserto Talvez Universo* é o filme por nós seleccionado, vencedor do Prémio Escola António Arroio para Melhor Filme da Competição Portuguesa em 2015 e ao qual se junta *Confidente*, uma curta-metragem realizada por Karen Akerman e Miguel Seabra Lopes. Continuamos, pois, a cruzar filmes, olhares, espaços e tempos pela Europa. De Nyon a Copenhaga, de Jihlava a Marselha, de Varsóvia a Leipzig, estes filmes viajam, agora, até Lisboa.

The Doc Alliance section brings us a programme of films very different from one another, chosen by the Alliance's film festivals. In August, in Locarno, the winner was *Gulîstan, Land of Roses*, about the struggle between the Kurdistan Workers' Party and the Islamic State of Iraq and the Levant. FID Marseille puts forward an adaptation of *The Passion of Christ*, a 14th century polyptych painted by Sienese master Duccio di Buoninsegna along the line of the lack of perspective that was characteristic when it comes to representation at the time. Leipzig's festival introduces us to three youngsters from Budapest who find an escape from society and daily life in the Children's Train, which is run by hundreds of teenagers. Docs Against Gravity tells the story of a rock festival in Poland that in the 1970s and 80s transformed the city of Jarocin. From Copenhagen comes a film on war, told by seven Liberian guerrilla fighters in testimonies gathered between 2011 and 2014. We selected *Talvez Deserto Talvez Universo*, winner of the Best Portuguese Competition Film Award, and joined by *Confidente*, a short film directed by Karen Akerman and Miguel Seabra Lopes. So we keep on crossing films, views, spaces and times throughout Europe. From Nyon to Copenhagen, from Jihlava to Marseille, from Warsaw to Leipzig, these films now travel to Lisbon.

2015 • Itália, Suíça / Italy, Switzerland • 71' • HD
• Cor / Colour • Inglês / English

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Fragment 53 Frammento 53

Federico Lodoli,
Carlo Gabriele Tribbioli



ARGUMENTO / SCRIPT Federico Lodoli, Carlo Gabriele Tribbioli
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY Federico Lodoli, Carlo Gabriele Tribbioli
SOM / SOUND Federico Lodoli, Carlo Gabriele Tribbioli
MONTAGEM / EDITING Federico Lodoli, Carlo Gabriele Tribbioli
PRODUÇÃO / PRODUCTION Ring Film, Federica Schiavo Gallery, Centre d'Art Contemporain Genève
CONTACTO / CONTACT Ring Film
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY Primeira obra / First film

O filme assenta em sete relatos na primeira pessoa de guerreiros liberianos, recolhidos entre 2011 e 2014, e aborda a guerra na sua dimensão necessária e universal, encarando-a como acontecimento concreto e arquétipo. O fenómeno foi investigado no terreno, na Libéria, um país de conflitos peculiares, radicais e por resolver, apresentando cenários, personalidades e acontecimentos imputáveis à luta essencial que os autores pretendem evocar.

The film is based on seven first-person accounts collected in Liberia between 2011 and 2014. It considers war in its necessary and universal dimension, faced both as an actual and archetypical event. The phenomenon has been investigated on the field in Liberia, a country of peculiar, radical and unsettled conflicts, presenting sceneries, personalities and events ascribable to the essential warfare that the authors aim to evoke.

2016 • Canadá, Alemanha / Canada, Germany
• 87' • HD • Cor / Colour • Curdo, Turco, Francês / Kurdish, Turkish, French

VENCEDOR DO PRÉMIO DOC ALLIANCE 2016

WINNER OF THE DOC ALLIANCE AWARD 2016

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Gulîstan, Land of Roses Gulîstan, Terre de Roses

Zaynê Akyol



ARGUMENTO / SCRIPT Zaynê Akyol
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAFY Étienne Roussy
SOM / SOUND Vincent Laroche-Gagnon, Adel Ton, Shahram Ahmadian
MONTAGEM / EDITING Mathieu Bouchard-Malo
MÚSICA / MUSIC Christophe Lamarque-Ledoux
PRODUÇÃO / PRODUCTION Mitosfilm, National Film Board of Canada, Périphérie Productions
CONTACTO / CONTACT National Film Board of Canada
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY 2010, İki Bulut arasinda [Under Two Skies] • 2009, İsmînâz

Pertencem ao braço armado do PKK, o Partido dos Trabalhadores do Curdistão, que é também um movimento de guerrilha activo. A missão destas combatentes é defender o território curdo no Iraque e na Síria e derrotar o auto-intitulado Estado Islâmico do Iraque e do Levante, enquanto encarnam um ideal revolucionário em defesa da capacitação das mulheres. Veteranas como Rojen e Sozdar partilham abertamente connosco os seus pensamentos e sonhos mais íntimos.

They belong to the armed wing of the PKK, the Kurdistan Workers' Party, which is also an active guerrilla movement. The mission of these female fighters is to defend Kurdish territory in Iraq and Syria, and defeat the so-called Islamic State of Iraq and the Levant, all while embodying a revolutionary ideal advocating female empowerment. Seasoned fighters like Rojen and Sozdar openly share with us their most intimate thoughts and dreams.

2016 • Polónia / Poland • 108' • 8mm, 16mm, 35mm,
HD, 4K • Cor / Colour • Polaco / Polish

Jarocin, Rock for freedom Jarocin, Po co wolność

Leszek Gnoiński,
Marek Gajczak



ARGUMENTO / SCRIPT Leszek Gnoiński, Marek Gajczak **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Marek Gajczak, Wojtek Słota, Jerzy Pawleta **SOM / SOUND** Michał Fojcik **MONTAGEM / EDITING** Marek Gajczak **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Stowarzyszenie Film Kraków **CONTACTO / CONTACT** Barton Film **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** LESZEK GNOIŃSKI • 2010, Beats of Freedom [Zew Wolności] • 2008, History of Polish Rock [Historia Polskiego Rocka] **MAREK GAJCZAK** • 2016, Viatoris • 2006, The Underneath [Pod Powierzchnią]

A história de um notável festival de música *rock* da Polónia, na pequena cidade de Jarocin. Durante os tempos do socialismo de linha dura, nos anos 1970 e 80, dezenas de milhares de jovens deslocavam-se até Jarocin, que se transformava numa ilha de liberdade e revolta, anunciando mudanças.

The history of a remarkable rock music festival in Poland, in the small town of Jarocin. In times of hard socialism, in the 1970s and 80s, tens of thousands of young people came to Jarocin, which became an island of freedom and rebellion, announcing changes.

2015 • França / France • 61' • HD
• Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

Maestà, the Passion of Christ Maestà, la Passion du Christ

Andy Guérif



ARGUMENTO / SCRIPT Andy Guérif **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Steven le Guellec **SOM / SOUND** Gwen Labartha, Mickaël Barre **MONTAGEM / EDITING** Cécile Pradère **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Capricci Production **CONTACTO / CONTACT** Capricci Films **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** 2007, Cène • 2002, Why are You running?... • 2001, Portraits d'Étudiants

Adaptação de *A Paixão de Cristo*, um políptico do século XIV com 26 painéis pintados pelo mestre de Siena Duccio di Buoninsegna, que é toda reinterpretada por actores num ecrã fraccionado, num cenário que reproduz a falta de perspectiva primitiva. Um após outro, cada painel acolhe uma parte da história e a coerência da pintura funde o movimento, proporcionando uma nova perspectiva do quadro.

Adaptation of *The Passion of Christ*, a 14th century polyptych of 26 panels painted by Sienese master Duccio di Buoninsegna, which is fully re-interpreted in split-screen by actors, in a setting that reproduces the primitive lack of perspective. One after the other, each panel hosts a part of the story, and the coherence of the painting blends in the movement, giving a new perspective on the painting.

2015 • Portugal, Brasil / Portugal, Brazil • 100' • HD
• PB / BW • Português / Portuguese

Talvez Deserto Talvez Universo Maybe Desert Perhaps Universe

Miguel Seabra Lopes,
Karen Akerman



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Miguel Seabra Lopes **SOM / SOUND** Miguel Seabra Lopes **MONTAGEM / EDITING** Karen Akerman **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Terratreme Filmes, Pela Madrugada **CONTACTO / CONTACT** Terratreme Filmes **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** MIGUEL SEABRA LOPES, KAREN AKERMAN • 2015, Outubro acabou [October is over] • 2011, Incêndio [Fire] **KAREN AKERMAN** • 2006, Acossada [Breathless] **MIGUEL SEABRA LOPES** • 2006, Perímetro [Perimeter]

A Unidade de Internamento de Psiquiatria Forense é uma estrutura de regime fechado, de segurança média, com vertente reabilitadora. O serviço prestado inclui acompanhamento psiquiátrico, psicológico, médico, terapêutico e social. Os trinta e dois homens que habitam a unidade foram considerados inimputáveis pelo tribunal. Entre consultas e actividades ocupacionais, sentem o tempo passar, lento. É neste tempo individual que o filme se instala.

The Forensic Psychiatric Hospital is a medium-security level, closed structure, with a rehabilitation component. The service provided includes psychiatric, psychological, medical, therapeutic and social care. The 32 men who inhabit the unit were considered exempt from punishment by the court. In between consultations and occupational activities, they feel time going by. Slowly. The film settles in this individual time.

Em complemento, passa /
As a complement

2016 • Portugal, Brasil / Portugal, Brazil • 13' • 16mm,
35mm, Beta • PB / BW • Português / Portuguese

Confidente Confident

Miguel Seabra Lopes,
Karen Akerman



ARGUMENTO / SCRIPT Miguel Seabra Lopes, Karen Akerman **VOZ / VOICE** André Dahmer **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Imagens de Arquivo / Archive Footage **SOM / SOUND** Bernardo Uzeda **MONTAGEM / EDITING** Miguel Seabra Lopes, Karen Akerman **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Pela Madrugada, Jurubeba, Terratreme Filmes **CONTACTO / CONTACT** Terratreme Filmes **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** MIGUEL SEABRA LOPES, KAREN AKERMAN • 2015, Outubro acabou [October is over] • 2011, Incêndio [Fire] **KAREN AKERMAN** • 2006, Acossada [Breathless] **MIGUEL SEABRA LOPES** • 2006, Perímetro [Perimeter]

Este sou eu.

This is me.

2015 • Hungria / Hungary • 79' • HD
• Cor / Colour • Húngaro / Hungarian

Train to Adulthood

Reményvasút

Klára Trencsényi



ARGUMENTO / SCRIPT Klára Trencsényi **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Márton Vizkelety, Klára Trencsényi **SOM / SOUND** Rudolf Várhegyi **MONTAGEM / EDITING** Judit Czákó **MÚSICA / MUSIC** Andor Sperling **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Éclipse Film **CONTACTO / CONTACT** Taskovski Films **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, One Tree left [Egyetlen fa Maradt]
• 2011, Corvin Variations [Corvin Variációk] • 2009, Birds' Way
• 2009, 3 Weddings [3 Esküvő] • 2007, A Chance [Az Esély]

O caminho-de-ferro de bitola pequena, construído em 1948 pelos líderes comunistas húngaros, é inteiramente operado por mais de 500 adolescentes, de graça, em troca de uma experiência comunitária inesquecível. O filme acompanha 3 jovens trabalhadores ferroviários para quem o Comboio das Crianças é um refúgio, um lugar onde a camaradagem e a ordem se opõem ao caos da sociedade no exterior. Uma metáfora para falar sobre a Hungria dos tempos actuais.

The small gauge railway built in 1948 by the communist leaders of Hungary is entirely operated by over 500 teenagers for free, in exchange for an unforgettable community experience. We follow 3 young railway workers for whom the Children's Train is a refuge, a place where comradeship and order are opposed to the chaos of the outside society. A metaphor to talk about current day Hungary.

Passagens / Passages

• Terceiro Andar / Third Floor

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Filmes de Correspondência – Missivas, Distâncias, Deslocações /
Correspondence Films – Letters, Distances, Displacements
[vide p. 90]

CO-PRODUÇÃO PASSAGENS /
PASSAGES CO-PRODUCTION



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

“Which language shall we use to tell the stories we were once told?
Which language, to write our declarations of love?
Which language, to write the proud accomplishments of the women
and the men of our land?”

– Retirado do filme

No programa Passagens 2016, apresentamos um trabalho de Luciana Fina, *Terceiro Andar*, instalação em duplo ecrã que, mais do que funcionar como um *split screen*, funciona como uma espacialização das questões, antes do mais afectivas, que animam as imagens. Uma mãe, Fatumata, e uma filha, Aissato – a tarefa da transmissão, a tarefa da recepção, o jogo da tradução; educação sentimental, aprendizagem, pensar por si própria; a descoberta do amor e a dedicação ao outro; a constatação de que o futuro é sempre diferente do passado, mas só o passado o pode tornar vivo, leve e ajudar a construir uma promessa de felicidade. Os dois ecrãs são, portanto, simultaneamente, superfícies e canais, vias que permitem um jogo de relações: Fatumata e Aissato, Aissato e Luciana, todas com o espaço comum, o prédio no Bairro das Colónias. A unir tudo a raiz de uma planta tropical, que começou o movimento do filme, antes mesmo de ele existir.

Terceiro Andar funciona como um jogo entre movimento e ponto de vista, a partir de dois eixos. Um eixo horizontal, nesta composição que, de certo modo, horizontaliza a relação entre mãe e filha e compõe, espacialmente, a actividade de traduzir (traducêre) – transportar, de um ecrã ao outro, as palavras, os olhares, as histórias; e um eixo vertical, dos movimentos de câmara, das escadas do edifício, das raízes da planta que caem do último andar, aquele onde habita Luciana Fina. Como se a verticalidade introduzisse (introducêre) o tempo no espaço da instalação, o desejo de cinema no espaço do duplo ecrã, ao mesmo tempo que insinua e materializa a relação entre a artista e as duas mulheres, entre o olhar reflexivo, lento e a vida quotidiana na sua máxima sensibilidade. Uma série de palavras ditas, às vezes em *off* outras em *on*, vão complexificando e dando corpo ao jogo câmara/ponto de vista – o som das palavras que se escutam e o significado que se aprende a seguir; o som do sentido, o rosto que o transmite e o recebe. A tradução recupera o seu sentido mais profundo – uma actividade onde afectivo e político são indissociáveis – e torna-se, ela mesma, em ponto de vista. *Terceiro Andar* é um filme-tradução que inventou para si mesmo uma espacialidade em que as palavras e os significados libertam e revelam os sentidos e os afectos.

– CÍNTIA GIL, DAVIDE OBERTO

“Que língua devemos usar, para contar as histórias que outrora nos contaram?
Que língua, para escrever as nossas declarações de amor?
Que língua, para escrever os feitos orgulhosos das mulheres e homens
da nossa terra?”

– Taken from the film

In the scope of Passages 2016, we present a work by Luciana Fina, *Terceiro Andar* [Third Floor]: an installation with a double screen, which works not so much as a split screen, but rather as a spacialisation of the issues that stimulate the images, which are primarily affectional. A mother, Fatumata, and a daughter, Aissato – the task of transmitting, the task of receiving, the translation game; sentimental education, learning, thinking by oneself; the discover of love and the dedication to the other; the acknowledgment that the future is always different from the past, but only the past can bring it to live, make it lighter, and help building a promise of happiness. Therefore, the two screens are simultaneously surfaces and channels, ways allowing for a game of relations: Fatumata and Aissato, Aissato and Luciana, all with the common space, the building at the Bairro das Colónias [Colonial District]. The roots of a tropical plant, which set the film in motion even before it existed, bind everything.

Terceiro Andar works as a game between movement and point of view, based on two axes. A horizontal axis that in a way makes the relation between mother and daughter horizontal, composing the act of translating (traducêre) in terms of space – to carry from one screen to the other the words, the looks, the stories; and a vertical axis, that of the camera movements, of the building stairs, of the plant roots falling from the top floor, the one where Luciana Fina lives. As if verticality introduced (introducêre) time in the space of the installation, the desire for cinema in the space of the double screen, while insinuating and embodying the relation between the artist and the two women, between the reflective, slow look and daily life in its maximum sensibility.

A series of spoken words, some times off, some times on, build in complexity and embody the camera/point of view game – the sound of the words one listens to, and the meaning one learns afterwards; the sound of meaning, the face transmitting it and receiving it. Translation regains its deeper meaning – an act where affectional and political go together – and becomes itself a point of view. *Terceiro Andar* is a film-translation that came up with a spatiality for itself, in which words and meanings free and unveil senses and affections.

– CÍNTIA GIL, DAVIDE OBERTO



2016 • Portugal • Vídeo / Video • 2 ecrãs / 2 screens • Projecção contínua /
Loop projection • HD, DV • Cor / Colour • Som / Sound • 27'

Terceiro Andar

Third Floor

Luciana Fina

Um prédio no Bairro das Colónias, em Lisboa. Uma mãe e uma filha. As raízes aéreas de uma planta tropical que, do piso superior, atravessam o vão das escadas do edifício. As raízes são a malha vertical que, coadjuvada pela horizontalidade dos dois ecrãs de Luciana Fina, tece uma preciosa narrativa que fala de gerações, culturas, línguas, relações e afectos. Fatumata e Aissato são a mãe e a filha mais velha de uma família numerosa originária da Guiné-Bissau. Fatumata e Aissato falam, dialogam. A filha traduz a língua da mãe e, ao traduzir, interpreta discursos de amor e felicidade. As raízes do quinto andar, onde vive Luciana, descem ao terceiro andar, de Fatumata e Aissato, invadem o espaço de exposição e espalham-se como rizomas, encontrando correspondências e ligações que atravessam todo o festival.

A building at the Bairro das Colónias [Colonial District], in Lisbon. A mother and a daughter. The aerial roots of a tropical plant that go down a stairway coming from the upper floor. The roots are the vertical mesh that, assisted by the horizontality of Luciana Fina's two screens, weaves a precious narrative talking about generations, cultures, languages, relationships and affections. Fatumata and Aissato are the mother and the eldest daughter of a large family originating from Guinea-Bissau. Fatumata and Aissato talk, dialogue. The daughter translates her mother's language and, by doing so, she brings to life speeches of love and happiness. The roots from the fifth floor, where Luciana lives, go down to the third floor of Fatumata and Aissato, invade the exhibition space and spread like rhizomes, finding correspondences and connections that cross the whole festival.

Luciana Fina

Inicialmente programadora independente de cinema, em Itália e Portugal, realiza o seu primeiro documentário em 1998. Desde então, tem desenvolvido um trabalho que migra frequentemente da sala de cinema para o espaço de exposição, explorando a reconfiguração do objecto fílmico e a sua *mise-en-espace*, numa renovada dialéctica entre o cinema e as artes. Tem exposto as suas instalações em Portugal, França, Suécia, Espanha, Noruega e Estados Unidos.

Starting as an independent film programmer in Italy and Portugal, Luciana Fina directs her first documentary in 1998. Since then, she has developed a work that often migrates from the movie theatre to the exhibition space, exploring the reconfiguration of film as an object and its *mise-en-espace*, in a renewed dialectic between film and the arts. Her installations have been shown in Portugal, France, Sweden, Spain, Norway and the USA.

Textos Complementares / Complementary Texts

- **Carta Aberta de Peter Watkins para o Doclisboa'16** /
Open Letter from Peter Watkins to Doclisboa'16
- **Com Santiago Álvarez, Cronista do Terceiro Mundo** /
With Santiago Álvarez, Chronicler of the Third World
- **A Encomenda do Silêncio**
- **Por um Cinema Imperfeito** / For an Imperfect Cinema

Carta Aberta de Peter Watkins para o Doclisboa'16

Saudações! No momento em que escrevo, não tenho a certeza de quais os meus filmes que vão ser mostrados na retrospectiva do meu trabalho no Festival, mas de um modo geral posso dizer que praticamente por trás de todos eles se encontra aquilo a que me refiro como “a crise dos meios de comunicação”.¹

Basicamente, a minha crítica refere-se aos diferentes aspectos da relação autoritária (e cada vez mais prejudicial) entre os meios de comunicação audiovisual de massa (MAVM) e o público, que se desenvolveu desde o nascimento do cinema, no final dos anos 1890. Em vez de deixar o cinema aberto ao cultivo de formas e processos alternativos, como convém a qualquer meio de comunicação criativo, Hollywood decidiu impor uma forma linguística específica e um processo de imagens editadas velozmente, casados com o arco narrativo tradicional, de forma a melhor capturar e ludibriar espectadores – tudo com o propósito de criar um meio claramente hierárquico e comercial. O lucro, e não a comunicação, tornou-se a razão de ser.

A situação piorou nos anos 1950, com o arranque da televisão, que criou uma forma de “comunicação” ainda mais autoritária – baseada directamente no modo de Hollywood –, mais uma vez com vista a apanhar espectadores através de uma linguagem padronizada de “impacto” editado com velocidade.

A melhor forma de detalhar a história mais recente da crise dos meios de comunicação é descrever as minhas próprias experiências. Em 1963, entrei para a British Broadcasting Corporation (BBC), como produtor assistente de documentários. Nessa altura, a BBC – como a maioria das outras empresas de teledifusão em todo o mundo – estabelecia um conjunto de “princípios” para os seus profissionais. Esses princípios incluíam o édito de que toda a TV, documentário radiofónico e programas noticiosos tinham de respeitar a regra da “objectividade”. Não se explicava como alcançar isso, apenas se declarava que não o fazer resultaria em dispensa da BBC, para que pudéssemos fazer nome “noutro campo qualquer”(!).

Na minha opinião, o édito de que os profissionais têm de criar mensagens audiovisuais “objectivas” não apenas é absurdo, mas tem implicações extremamente perigosas, ao sustentar que os MAVM são neutros e não intervêm no processo social. Por essa razão, desde o início – em *Culloden*, *The War Game*, *Punishment Park* – criei situações filmadas que, a princípio, aparentavam ter uma “realidade” ao estilo do documentário, mas que claramente indicavam que o contrário também era verdade: as câmaras de televisão não foram inventadas antes da Batalha de Culloden de 1746, um ataque nuclear ao Reino Unido obviamente nunca tinha acontecido e não havia (pelo menos, na altura) “parques punitivos” [*punishment parks*] nos Estados Unidos.

Desta forma, esperava chamar a atenção para questões históricas, sociais e políticas, ao mesmo tempo que pedia aos espectadores para reflectirem (por meio de um exercício de lateralidade cerebral) no facto de que qualquer impressão de “realidade” no que estavam a ver era inteiramente construída – e decididamente não-objectiva. E, com base nessa reflexão, darem-se conta de que o papel habitual da televisão, do cinema e dos documentários (incluindo os meus, onde e quando isso se aplicar) é empregar téc-

nicas audiovisuais específicas, concebidas para segurar os espectadores, reféns e sem contestação, à frente do ecrã. Esta conduta é inteiramente contrária aos modos mais fluidos e processos participativos usados – e permitidos – noutras formas de comunicação, como a literatura, música e artes plásticas, onde as alternativas são geralmente consideradas válidas e bem-vindas, em vez de uma ameaça.

Outro aspecto da crise dos meios de comunicação é a relação entre os MAVM e o público, tal como é concebido em muitos meios de comunicação universitários e programas de cultura, e escolas de cinema profissionais. Actualmente, a maioria dos cursos de comunicação social concentra-se em treinar pessoas para encontrarem emprego, incluindo ensiná-las a “apreciar” a cultura popular e a “entender” a necessidade de criar deliberadamente uma série de momentos (ou deveriam ser segundos?) “com impacto”, de forma a injectar mensagens (conteúdos) audiovisuais da forma mais eficaz na mente dos espectadores. Nos meus primeiros filmes, de *Culloden* a *Punishment Park*, também me deixei arrastar nesta lógica e, como tal, usei vários dispositivos cinematográficos autoritários, para captar o público, sem perceber a contradição em termos do meu próprio objectivo de contestar o papel da “objectividade” (que os MAVM também usam com o mesmo fim).

Depois, em meados dos anos 1970, fui convidado pela Universidade de Columbia, em Nova Iorque, para leccionar vários cursos que tratavam do papel social e político dos MAVM. Através da análise que fizemos da forma linguística interna de certos géneros de cultura popular dos meios de comunicação (incluindo noticiários televisivos e séries dramáticas), eu e os estudantes descobrimos o uso padronizado daquilo a que chamámos a “monoforma” numa alta percentagem de produções de cinema e televisão.

Esta forma linguística surgiu cedo, no cinema, com o trabalho de pioneiros como D. W. Griffith e outros que desenvolveram técnicas de montagem rápida: montagem paralela, alternância planos longos/grandes planos, etc. Actualmente, inclui também camadas densas de música “ambiente” saturante e imagens digitalizadas, voz e efeitos sonoros, câmaras em movimento permanente, etc.

Esta forma linguística padronizada – também usada regularmente em documentários – é concebida para evitar que os espectadores tenham um espaço aberto de reflexão sobre o que estão a ver (resultado que seria considerado “perder” a audiência). É significativo que os MAVM profissionais e a maior parte da educação para os meios de comunicação mantenham um silêncio tácito perante a ironia de o papel principal da monoforma ser moldar os espectadores num bloco de seres humanos que reagem de forma idêntica – enquanto proclamam que esta conduta é “equilibrada”, “imparcial” e “objectiva”!

Tenho a consciência de que diversos profissionais de cinema e de meios de comunicação denunciam a minha crítica, alegando que sou “paranóico”, “dogmático”, “pensador medíocre”, etc. Insistem na existência de uma variedade muito maior de produções dos meios de comunicação do que eu reconheço – e em que, seja como for, não há problema, porque o público mostrou que exige cada vez mais a cultura popular monofórmica. Um exemplo, entre outros, citado pelos profissionais, é o sucesso de séries de televisão com 50 horas, como *House of Cards*, de Kevin Spacey, que se encontra agora na sua quinta temporada de visionamento consecutivo.

Entramos, agora, no papel dos festivais de cinema contemporâneos na crise. Infelizmente, a maioria dos festivais são uma mera variante da variedade passeadeira vermelha/procura de celebridades, com um débito excessivo de 200-300 filmes de cada vez, com destaque para o mercantilismo, a angariação de verbas para produção e os empurres para conseguir um lugar ao lado de um encarregado das compras de uma televisão, no banquete da última noite. É escusado dizer que festivais assim são celebrações dos lados mais negativos da cultura popular dos meios de comunicação, sem qualquer

atenção aos possíveis estragos feitos ao processo social mais vasto (ver adiante...), ou qualquer permissão de reflexão crítica ou espaço para debater os efeitos dos filmes que estão a ser mostrados.

Claro que há alguns festivais de cinema que exibem obras menos conhecidas ou alternativas e que consagram tempo para a discussão pública ou para “oficinas” com realizadores. Mas, mais uma vez, o problema, mesmo nesses festivais mais contemplativos, é a falta de espaço para debate público crítico sobre as questões que afloram nesta crítica.

Ao longo dos anos, fui alvo de bastante antagonismo da parte de vários MAVM e de profissionais de educação para os meios de comunicação – normalmente, daqueles que apoiam o uso e ensino sem reservas da monoforma (e/ou negam a sua existência). Tem sido particularmente difícil lidar com esses confrontos quando ocorrem em público. Também tem sido difícil quando, ao pedir a um público para se juntar a mim, num debate sobre a crise dos meios de comunicação, se faz silêncio. Apesar de conseguir compreender essa reticência, no contexto de uma sociedade globalizada que investiu fortemente no síndrome do prazer dos meios de comunicação e nas “redes sociais” cada vez mais fragmentadas da Internet, o facto é que esse silêncio também se tornou gravemente problemático.

Uma vez que a monoforma está para durar – está demasiado enraizada nas nossas culturas para ser de outra maneira –, é verdadeiramente trágico que os profissionais dos meios de comunicação não desencadeiem ou se dediquem a um debate público sensato e democrático sobre possíveis formas e processos alternativos paralelos.

A conduta padronizada dos MAVM e da educação para os meios de comunicação tem tido impacto em todo o processo social global. Questões sérias perante as quais o público se tornou gradualmente passivo incluem um défice de atenção acentuado, que prendeu progressivamente várias gerações de pessoas, uma tendência crescente para marginalizar “o outro” e justificar as desigualdades massivas da globalização e o desvio da nossa atenção dos efeitos catastróficos do consumismo no ambiente.

Estou consciente de que o Doclisboa me convidou para falar precisamente acerca destes problemas. Um convite assim é raro e não deve ser encarado de ânimo leve. Mas espero que compreendam que os meus dias de confronto potencial em público com meios de comunicação entrenchados e profissionais da educação ficaram para trás e agora restrinjo o meu trabalho crítico à escrita.

Optei por dedicar este espaço às questões mais gerais da crise dos meios de comunicação, em vez de entrar em detalhes acerca do efeito no meu corpo de trabalho. Mas devo referir que os meus filmes se encontram agora, em geral, efectivamente banidos da televisão e que os últimos filmes (especialmente *The Freethinker* e *The Journey*) são também ignorados por instituições de cinema públicas, como se não existissem. Estes últimos trabalhos foram produzidos após o período da Universidade de Columbia e representam as minhas tentativas de contestar não apenas o mito dos meios de comunicação da “objectividade” audiovisual, mas os próprios conceitos da monoforma.

A palavra “comunicação” significa, geralmente, uma troca bidireccional. As chamadas “comunicações de massa” (especialmente do tipo audiovisual) trocam da palavra ao impor o processo hierárquico com o público que descrevi e ao punir ou isolar aqueles que, nos sectores do audiovisual e da educação, tentam contestar esse processo.

Estou igualmente consciente – o Festival informou-me – de que há estudantes e activistas, bem como membros do público, em Lisboa (como em todo o lado), que saudariam uma discussão sobre algumas das questões aqui levantadas. Nesse sentido, espero que, durante o período do Festival, se possa organizar um espaço sem curadoria para um debate público aberto.

– PETER WATKINS, França, 2016

Editado por Vida Urbonavičius

- 1 O meu sítio em inglês e francês, disponível em <http://pwatkins.mnsi.net/>, descreve isto com algum detalhe e situa aspectos da crise relativamente aos meus filmes. *Media Crisis*, um livro publicado em Paris, faz o mesmo.

Para informação sobre a Retrospectiva Peter Watkins *vide* p.107

Open letter from Peter Watkins to Doclisboa'16

Greetings! At the time of writing, I am not sure which of my films are being shown at the retrospective of my work at the Festival, but in general I can say that behind practically all of them is what I refer to as “the media crisis”.¹

Basically, my critique refers to the different aspects of the authoritarian (and increasingly damaging) relationship between the mass audiovisual media (MAVM) and the public, which has developed since the birth of cinema in the late 1890s. Rather than leaving the cinema open to a cultivation of alternative forms and processes, as befits any creative medium of communication, Hollywood decided to impose a specific language form and process of rapidly edited images, wedded to the traditional narrative arc, in order to better capture and entrap audiences – all for the purpose of creating a distinctly hierarchical and commercial medium. Profit, not communication, became the *raison-d'être*.

The situation worsened in the 1950s with the inception of television, which created an even more authoritarian form of “communication” – based directly on the Hollywood mode – once again in order to catch audiences via a standardised language of rapidly edited “impact”.

I can best detail the more recent history of the media crisis by describing my own experiences. In 1963 I joined the British Broadcasting Corporation (BBC) as an assistant producer of documentary films. At that time, the BBC – like most other national broadcasting companies around the world – laid down a series of “principles” for its professional staff. These principles included the edict that all TV, radio documentary, and news programs had to conform to the rule of “objectivity”. There was no explanation of how to achieve this, only a declaration that failure to do so would result in dismissal from the BBC, in order that we could make our names “in some other field”(!).

In my opinion, the edict that professionals must create “objective” audiovisual messages is not only absurd, it has extremely dangerous implications in that it sustains the illusion that the MAVM are neutral, and do not intervene in the social process. Which is why, from the outset – in *Culloden*, *The War Game*, *Punishment Park* – I created filmed situations that initially appeared to have a documentary-like “reality”, but that clearly also indicated the very opposite to be true: TV cameras were not invented before the 1746 battle of Culloden, a nuclear attack on the UK had clearly never happened, and there were (at least at the time) no “punishment parks” in the United States.

In this way, I hoped to draw attention to historical, social, and political issues, while simultaneously asking viewers to reflect (via a “left-brain-right-brain” exercise) on the fact that any impression of “reality” in what they were watching was completely constructed – and most decidedly non-objective. And upon that reflection, to realise that the customary role of TV, cinema, and documentary films (including my own, where and when this applies) is to employ specific audiovisual techniques designed to hold viewers, captive and unquestioning, in front of the screen. This practice totally opposes the more fluid modes and participatory processes used – and permitted – in other forms of communication such as literature, music and the plastic arts, where alternatives are mostly considered to be valid and welcome, rather than a threat.

Another aspect of the media crisis is the relationship between the MAVM and the public as formulated in many university media and culture programmes, and professional film training schools. Most media studies now focus on training people to find jobs, including by teaching them to “appreciate” popular culture, and to “understand” the need to deliberately create series of “impactful” moments (or should it be “seconds”?) in order to most effectively inject audio-visual messages (content) into the minds of viewers. In my early films, *Culloden* through to *Punishment Park*, I was also swept up in this logic, and thus used various authoritarian filmic devices to capture the audience, without understanding the contradiction in terms of my own aim to challenge the role of “objectivity” (which the MAVM also use to the same end).

Then, in the mid-1970s, I was invited by Columbia University in New York City to teach several courses dealing with the social and political role of the MAVM. Through our analysis of the internal language form of certain genres of media popular culture (including TV news broadcasts and drama series), the students and I discovered the standardised use of what we called the “monoform” in a high percentage of cinema and TV productions.

This language form appeared early in the cinema, with the work of pioneers such as D. W. Griffith, and others who developed techniques of rapid editing: montage, parallel action, cutting between long shots/close shots, etc. Now it also includes dense layers of saturating “atmospheric” music and digitised images, voice and sound effects, endlessly moving cameras, etc.

This standardised language form – also regularly used in documentary films – is designed to prevent viewers from having an open space to reflect on what they are seeing (a result that would be considered “losing” an audience). Significantly, the professional MAVM, and most of media education, are tacitly silent regarding the irony that the fundamental role of the Monoform is to mould an audience into a block of identically reacting human beings – whilst proclaiming that this practice is “balanced”, “impartial”, and “objective”!

I am aware that a number of film and media professionals denounce my critique, claiming that I am “paranoid”, “dogmatic”, “not a great thinker”, etc. They insist that there is a far broader variety of media output than I acknowledge – and that anyway, there is no problem, because the public has shown that it is increasingly demanding the monoform popular culture. An example, among others, cited by professionals, is the success of 50-hour-long TV series such as Kevin Spacey’s *House of Cards*, which is now into its fifth binge-viewing season.

Here we come to the role of contemporary film festivals regarding the crisis. Unfortunately, most festivals are a mere variant of the red carpet/celebrity seeking variety, with an excessive turnover of 200-300 films at a time, and an emphasis on commercialism, “pitching” for production funds, and jostling to land a seat next to a TV commissioning editor at the final evening banquet. Needless to say, such festivals are celebrations of the worst aspects of the media popular culture, with no heed to the possible damage being done to the broader social process (see later...), or any allowance for critical reflection or space to debate the effects of the films that are being shown.

There are of course certain film festivals that screen lesser-known or alternative works, and that do allow time for public discussion, or “workshops” with directors. But again, the problem even at these more contemplative festivals is the lack of space for critical public debate on the issues that are briefly raised in this critique.

Over the years I have experienced considerable antagonism from various MAVM and media education professionals – usually those who support the unqualified use and teaching of the monoform (and/or who deny its existence). It has been especially difficult to handle such confrontations when they occur in public. It has also been difficult when there

is silence when I ask an audience to join me in a debate on the media crisis. Although I can understand this reticence in the context of a global society that has invested heavily in the media pleasure syndrome and in the increasingly fragmented “social media” of the Internet, the fact is that this silence too has become critically problematic.

Since the monoform is here to stay – it is too deeply imbedded in our cultures for it to be otherwise – it is truly tragic that media professionals will not initiate or engage in a reasonable and democratic public debate on possible parallel alternative forms and processes.

Standardised MAVM practices and media education have impacted on the entire global social process. Serious issues towards which the public has become increasingly passive include a marked attention deficit that has increasingly gripped several generations of people, a growing tendency to marginalise “the other” and justify the massive inequalities of globalisation, and the diversion of our attention away from the catastrophic effects of consumerism on the environment.

I am aware that Doclisboa has invited me to speak about these very problems. Such an invitation is rare, and not to be taken lightly. But as I hope you can understand, my days of potential confrontation in public with entrenched media and education professionals are behind me, and I now confine my critical work to writing.

I have preferred to devote this space to the more general issues of the media crisis, rather than to detail the effect on the body of my own work. But I should mention that my films are now generally de facto banned from TV screenings, and that the later films (especially *The Freethinker* and *The Journey*) are also ignored by public film institutions, as if they do not exist. These later works were produced in the post Columbia University period, and represent my attempts to challenge not only the media myth of audiovisual “objectivity”, but the very constructs of the Monoform.

The word “communication” generally signifies a two-way exchange. So-called “mass communications” (especially of the audiovisual kind) mock the word by enforcing the hierarchical process with the public that I have described, and by punishing or isolating those in the audiovisual and teaching sectors who try to challenge this process.

I am also aware – the Festival has informed me – that there are students and activists, as well as members of the public, in Lisbon (as elsewhere), who would welcome a discussion on some of the issues raised here. To that end, I hope that a non-curated space for an open public debate can be organised during the time of the Festival.

– PETER WATKINS, France, 2016

Edited by Vida Urbonavičius

- 1 My English/French website at <http://pwatkins.mnsi.net/> describes this in some detail, and situates aspects of the crisis in relation to my films. *Media Crisis*, a book published in Paris, does the same.

Further information on the Peter Watkins Retrospective *vide* p. 107



... Y tenemos Sabor
Sara Gómez, 1967

Por um Cinema Imperfeito

Hoje em dia, um cinema perfeito – do ponto de vista técnico e artístico – é quase sempre um cinema reaccionário.

A maior tentação do cinema cubano, neste momento em que alcança o seu objectivo de um cinema de qualidade, de um cinema com significado cultural no seio do processo revolucionário, é precisamente a de se tornar num cinema perfeito.

O “boom” do cinema latino-americano – encabeçado por Brasil e Cuba, de acordo com o aplauso e a aprovação da intelectualidade europeia – é semelhante, actualmente, ao que vinha desfrutando, em exclusivo, a novelística latino-americana.

Porque é que nos aplaudem? Sem dúvida que se atingiu uma certa qualidade. Sem dúvida que há um certo oportunismo político. Sem dúvida que há uma certa instrumentalização mútua. Mas sem dúvida que há algo mais.

Porque é que nos preocupa sermos aplaudidos? Entre as regras do jogo artístico, não consta o objectivo de um reconhecimento público? Não equivale o reconhecimento europeu – ao nível da cultura artística – a um reconhecimento mundial? O facto de as obras realizadas em países subdesenvolvidos obterem tal reconhecimento não beneficia a arte e os nossos povos?

Curiosamente, a razão destas inquietações, há que esclarecê-lo, não é apenas de ordem ética. É antes, e sobretudo, estética, se é que se pode traçar uma linha tão arbitrariamente divisória entre ambos os termos.

Quando nos perguntamos porque é que somos nós os realizadores de cinema e não os outros, ou seja, os espectadores, a pergunta não é apenas motivada por uma preocupação de ordem ética. Sabemos que somos realizadores de cinema, porque pertencemos a uma minoria que teve o tempo e as condições necessárias para desenvolver, nela própria, uma cultura artística; e porque os recursos materiais da técnica cinematográfica são limitados e, como tal, ao alcance de alguns e não de todos. Mas o que é que acontece quando o futuro for a universalização do ensino universitário, quando o desenvolvimento económico e social reduzir as horas de trabalho, quando a evolução da técnica cinematográfica (como já há sinais evidentes) tornar possível que esta deixe de ser privilégio de alguns? O que acontece se o desenvolvimento da cassete de vídeo solucionar a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios, se os aparelhos de televisão e a sua possibilidade de “projectar” de forma independente dos estúdios tornarem desnecessária a construção *ad infinitum* de salas de cinema? Acontece, então, não somente um acto de justiça social – a possibilidade de todos poderem fazer cinema –, mas um facto de extrema importância para a cultura artística – a possibilidade de resgatar, de forma descomplexada e despida de quaisquer sentimentos de culpa de classe, o verdadeiro sentido da actividade artística. Acontece, então, que podemos compreender que a arte é uma actividade “descomprometida” do homem. Que a arte não é um trabalho. Que o artista não é, propriamente, um trabalhador.

O sentimento de que as coisas são assim e a impossibilidade de ser consequente com isso na prática estão na base da agonia e, ao mesmo tempo, da hipocrisia de toda a arte contemporânea.

De facto, existem as duas tendências. Os que pretendem realizá-la como uma actividade “descomprometida” e os que pretendem justificá-la como uma actividade “comprometida”. Uns e outros encontram-se num beco sem saída.

Quem quer que realize uma actividade artística pergunta-se, a dado momento, que sentido tem o que faz. O simples surgimento desta inquietação demonstra a existência de factores que a motivam. Factores que, por sua vez, evidenciam que a arte não se desenvolve livremente. Os que se empenham em negar-lhe um sentido específico sentem o peso moral do seu egoísmo. Os que pretendem atribuir-lhe um compensam a sua consciência pesada com a generosidade social. Não importa que os mediadores (críticos, teóricos, etc.) procurem justificar uns casos e outros. O mediador constitui, para o artista contemporâneo, a sua aspirina, o seu comprimido tranquilizador. Mas, tal como esta, apenas elimina a dor de cabeça temporariamente. É certo, no entanto, que a arte, como diabinho caprichoso, continua a vir à tona de forma esporádica, independentemente da tendência.

Sem dúvida que é mais fácil definir a arte pelo que não é, se é que se pode falar de definições fechadas já não no caso da arte, mas para qualquer actividade da vida. O espírito de contradição impregna tudo e já nada nem ninguém se deixa confinar a um rótulo, por muito bonito que seja.

É possível que a arte nos dê uma visão da sociedade ou da natureza humana e que, ao mesmo tempo, não se possa definir como visão da sociedade ou da natureza humana. É possível que no prazer estético esteja implícito um certo narcisismo da consciência em reconhecer-se pequena consciência histórica, sociológica, psicológica, filosófica, etc. e, ao mesmo tempo, não basta esta sensação para explicar o prazer estético.

Não é muito mais característico da natureza artística concebê-la com o seu próprio poder cognitivo? Ou seja, a arte não é “ilustração” de ideias que podem ser ditas pela filosofia, sociologia ou psicologia. O desejo de qualquer artista de expressar o inexpressável não é mais do que o desejo de expressar a visão do tema em termos inexpressáveis por outros meios que não sejam os artísticos. Talvez o seu poder cognitivo seja como o do jogo para a criança. Talvez o prazer estético seja o prazer que temos ao sentir a funcionalidade (sem um fim específico) da nossa inteligência e da nossa própria sensibilidade. A arte pode estimular, em geral, a função criadora do homem. Pode operar como factor constante de incitação à adopção de uma atitude de mudança em relação à vida. Mas, ao contrário da ciência, enriquece-nos de tal forma que os seus resultados não são específicos, não se podem aplicar a algo em particular. Daí podermos chamar-lhe uma actividade “descomprometida”, podermos dizer que a arte não é propriamente um “trabalho”, que o artista é talvez o menos intelectual dos intelectuais.

Não obstante, porque é que o artista sente a necessidade de se justificar como “trabalhador”, como “intelectual”, como “profissional”, como homem disciplinado e organizado, a par de qualquer outra tarefa produtiva? Porque é que sente a necessidade de exagerar a importância da sua actividade? Porque é que sente a necessidade de ter críticos – mediadores – que o defendam, o justifiquem, o interpretem? Porque é que fala orgulhosamente dos “meus críticos”? Porque é que sente a necessidade de fazer declarações transcendentais, como se fosse o verdadeiro intérprete da sociedade e do ser humano? Porque é que pretende considerar-se crítico e consciência da sociedade, quando – ainda que esses objectivos possam estar implícitos ou ainda explícitos em algumas circunstâncias –, num verdadeiro processo revolucionário, essas funções têm de ser exercidas por todos, ou seja, pelo povo? E então, porque é que, por outro lado, se vê na necessidade de limitar esses objectivos, essas atitudes, essas características? Porque é que, ao mesmo tempo, apresenta essas limitações como limitações necessárias para que a obra não se torne num panfleto ou num ensaio sociológico? Porquê tamanha

hipocrisia? Porquê proteger-se e ganhar importância como trabalhador, político e cientista (revolucionários, entenda-se) e não estar disposto a correr os riscos destes?

O problema é complexo. Não se trata, no essencial, de oportunismo, nem sequer de cobardia. Um verdadeiro artista está disposto a correr todos os riscos, se tiver a certeza de que a sua obra não deixará de ser uma expressão artística. O único risco que não aceita é o de que a obra não tenha uma qualidade artística.

Também há os que aceitam e defendem a função “descomprometida” da arte. Pretendem ser mais consequentes. Preferem a amargura de um mundo enclausurado na esperança de que, amanhã, a história lhes fará justiça. Mas dá-se o caso de que, ainda hoje, não podem todos desfrutar da *Gioconda*. Havia de ser menos contraditórios, haviam de estar menos alienados. Mas, de facto, não é assim, ainda que tal atitude lhes possibilite uma justificação mais produtiva a nível pessoal. Em geral, sentem a esterilidade da sua “pureza” ou dedicam-se a travar combates corrosivos, mas sempre na defensiva. Podem, inclusivamente, rejeitar, ao invés, o interesse em encontrar na obra de arte a tranquilidade, a harmonia, uma certa compensação, expressando o desequilíbrio, o caos, a incerteza, o que também não deixa de ser um objectivo “interessado”.

O que é que torna, então, impossível praticar a arte como actividade “descomprometida”? Porque é que esta situação é, hoje, mais sensível do que nunca? Desde que o mundo é mundo, ou seja, desde que o mundo é um mundo dividido em classes, esta situação tem estado latente. Se hoje se agudizou, é precisamente porque hoje começa a haver a possibilidade de a ultrapassar. Não por uma tomada de consciência, não por vontade expressa de nenhum artista, mas porque a própria realidade começou a revelar sintomas (nada utópicos) de que “no futuro, não haverá pintores mas, quando muito, homens que, entre outras coisas, pintam” (Marx).

Não pode haver arte “descomprometida”, não pode haver um novo e verdadeiro salto qualitativo na arte, se não se acaba, ao mesmo tempo e para sempre, com o conceito e a realidade “elitista” na arte. Três factores podem contribuir para o nosso optimismo: o desenvolvimento da ciência, a presença social das massas e o potencial revolucionário do mundo contemporâneo. Os três sem ordem hierárquica, os três interrelacionados.

Porque é que se teme a ciência? Porque é que se teme que a arte possa ser esmagada face à produtividade e utilidade evidentes da ciência? Porquê esse complexo de inferioridade? É certo que, hoje, lemos com muito mais prazer um bom ensaio do que um romance. Então, porque é que dizemos horrorizados que o mundo se torna mais interessado, mais utilitário, mais materialista? Não é realmente maravilhoso que o desenvolvimento da ciência, da sociologia, da antropologia, da psicologia contribua para “depurar” a arte? O surgimento, graças à ciência, de meios expressivos como a fotografia e o cinema (o que não implica invalidá-los artisticamente) não tornou possível uma maior “depuração” na pintura e no teatro? Hoje, a ciência não torna anacrónicas tantas análises “artísticas” sobre a alma humana? A ciência não nos permite, hoje, livrarmo-nos de tantos filmes cheios de charlatanismos e disfarçados com o chamado mundo poético? A arte não tem a perder com o avanço da ciência, pelo contrário, tem a ganhar todo um mundo. Então, qual é o receio? A ciência põe a nu a arte e parece que não é fácil andar na rua sem roupa.

A verdadeira tragédia do artista contemporâneo reside na impossibilidade de exercer a arte como actividade minoritária. Diz-se que a arte não pode seduzir sem a cooperação do sujeito que experimenta. É verdade. Mas o que fazer para que o público deixe de ser objecto e se torne sujeito?

O desenvolvimento da ciência, da técnica, das teorias e práticas sociais mais avançadas possibilitaram, como nunca, a presença activa das massas na vida social. No plano da vida artística, há mais espectadores do que em qualquer outro momento da história.

É a primeira fase de um processo de abolição das “elites”. Trata-se agora de saber se começa a haver condições para que esses espectadores se tornem autores. Ou seja, não espectadores mais activos, co-autores, mas verdadeiros autores. Trata-se de perguntar se a arte é, realmente, uma actividade de especialistas. Se a arte, por designios não humanos, é possível para uns quantos ou para todos.

Como confiar as perspectivas e possibilidades da arte à simples educação do povo enquanto espectadores? O gosto definido pela “alta cultura”, uma vez ultrapassado por ela mesma, não passa para a restante sociedade como restos devorados e ruminados pelos que não foram convidados para o festim? Não foi esta uma eterna espiral, para mais tornada, hoje, um círculo vicioso? O *camp* e a sua perspectiva (entre outras) sobre o velho é uma tentativa de resgatar esses restos e encurtar a distância para com o povo. Mas a diferença é que o *camp* o resgata enquanto valor estético, ao passo que, para o povo, ainda continuam a ser valores éticos.

Perguntamo-nos se é inevitável, para um presente e um futuro realmente revolucionários, ter os “seus” artistas, os “seus” intelectuais, como a burguesia teve os “seus”. Verdadeiramente revolucionário não é tentar, doravante, contribuir para a ultrapassagem destes conceitos e práticas minoritárias, mais do que procurar *ad aeternum* a “qualidade artística” da obra? A perspectiva actual da cultura artística já não é a da possibilidade de todos terem o gosto de uns quantos, mas a de todos poderem ser criadores de cultura artística. A arte sempre foi uma necessidade de todos. O que não foi é possível para todos, em condições de igualdade. Em simultâneo com a arte erudita, vem havendo a arte popular.

A arte popular não tem nada a ver com a chamada arte de massas. A arte popular precisa do gosto pessoal, individual do povo e, portanto, tende a desenvolvê-lo. A arte de massas ou para as massas, pelo contrário, precisa que o povo não tenha gosto. A arte de massas sê-lo-á, na realidade, quando for verdadeiramente feita pelas massas. Arte de massas, hoje em dia, é a arte que alguns fazem para as massas. Grotowski disse que o teatro de hoje deve ser de minorias, porque é o cinema que pode fazer uma arte de massas. Não é verdade. Possivelmente, não haverá uma arte mais minoritária, hoje, do que o cinema. O cinema, hoje, em todo o lado, é feito por uma minoria para as massas. Possivelmente, o cinema será a arte que levará mais tempo a estar em poder das massas. Arte de massas é, portanto, a arte popular, a que fazem as massas. Arte para as massas é, como bem disse Hauser, a produção desenvolvida por uma minoria para satisfazer a procura de uma massa reduzida ao papel único de espectadora e consumidora.

A arte popular é a que sempre fez a parte mais inculta da sociedade. Mas este sector inculto conseguiu preservar para a arte características profundamente cultas. Uma delas é que os criadores são, ao mesmo tempo, espectadores e vice-versa. Não há, entre quem produz e recebe, uma linha tão marcadamente definida. A arte culta, nos nossos dias, também conseguiu isso. O grande quinhão de liberdade da arte moderna não é mais do que a conquista de um novo interlocutor: o próprio artista. Por isso, é inútil o esforço de luta para substituir a burguesia pelas massas, como novo e potencial espectador. Esta situação, mantida pela arte popular, conquistada pela arte culta, deve fundir-se e tornar-se património de todos. O grande objectivo de uma cultura artística verdadeiramente revolucionária deve ser esse e não outro.

Mas a arte popular preserva outra característica ainda mais importante para a cultura. A arte popular é mais uma actividade da vida. Inversamente, a arte culta desenvolve-se como actividade única, específica, ou seja, desenvolve-se não como actividade, mas como realização de tipo pessoal. Reside aí o preço cruel de ter tido que manter a existência da actividade artística à custa da sua inexistência no povo? Pretender realizar-se à margem da vida não foi uma justificação demasiado dolorosa para o artista e para a

própria arte? Pretender a arte como seita, como sociedade dentro da sociedade, como terra prometida, onde nos possamos realizar fugazmente, por um momento, por uns instantes, não é criar a ilusão de que, realizando-nos no plano da consciência, também nos realizamos no da existência? Não é tudo isto por demais óbvio, nas circunstâncias actuais? A lição fundamental da arte popular é que esta se realiza como uma actividade dentro da vida, que o homem não deve realizar-se como artista, mas como homem.

No mundo moderno, principalmente nos países capitalistas desenvolvidos e nos países em processo revolucionário, há sintomas alarmantes, sinais evidentes que pressagiam uma mudança. Dir-se-ia que começa a surgir a possibilidade de vencer esta dissociação tradicional. Não são sintomas derivados da consciência, mas da própria realidade. Grande parte da luta da arte moderna é, de facto, para “democratizar” a arte. Que mais significa combater as limitações de gosto, a arte para museus, as linhas marcadamente divisórias entre criador e público? O que é a beleza, hoje? Onde se encontra? Nas rótulos das sopas Campbell, na tampa de um caixote do lixo, nos desenhos animados? Pretende-se, hoje, questionar até o valor de eternidade na obra de arte? Que significam essas esculturas, surgidas em exposições recentes, feitas de blocos de gelo e que, conseqüentemente, se derretem enquanto o público as observa? Não se trata – mais do que do desaparecimento da arte – da pretensão do desaparecimento do espectador? E o valor não reprodutível da obra? As reproduções dos nossos belos cartazes têm menos valor do que o original? E que dizer das cópias infinitas de um filme? Não há uma ânsia de saltar a barreira da arte “elitista” nesses pintores que confiam a qualquer um, já não aos seus discípulos, parte da realização da obra? Não há uma atitude igual nos compositores cujas obras permitem ampla liberdade aos executantes? Não há toda uma tendência na arte moderna para fazer participar cada vez mais o espectador? Se cada vez participa mais, onde chegará? Não deixará, então, de ser espectador? Não é esta, ou pelo menos não deve ser esta, a conclusão lógica? Não é esta uma tendência colectivista e individualista, ao mesmo tempo? Se se levanta a possibilidade de participação de todos, não se está a aceitar a possibilidade de criação individual que todos temos? Quando Grotowski diz que o teatro de hoje deve ser de minorias, não está enganado? Não é, precisamente, o contrário? Teatro pobre não significa, na realidade, teatro do maior requinte? Teatro que não precisa de vestuário, cenografia, maquilhagem, sequer cenário – não quer isto dizer que as condições materiais se reduziram ao máximo e que, desse ponto de vista, a possibilidade de fazer teatro está ao alcance de todos? E o facto de o teatro ter cada vez menos público não significa que começam a estar reunidas as condições para se tornar num verdadeiro teatro de massas? Talvez a tragédia do teatro seja ter chegado demasiado cedo a esse ponto na sua evolução.

Quando olhamos para a Europa, esfregamos as mãos. Vemos a velha cultura impossibilitada de dar uma resposta aos problemas da arte. Na verdade, acontece que a Europa já não pode responder de forma tradicional e, ao mesmo tempo, é-lhe muito difícil fazê-lo de maneira completamente nova. A Europa já não é capaz de dar ao mundo um novo “ismo” e não está em condições de os fazer desaparecer para sempre. Pensamos, então, que chegou o nosso momento. Que, por fim, os subdesenvolvidos podem disfarçar-se de homens “cultos”. É o nosso maior perigo. Essa é a nossa maior tentação. Esse é o oportunismo de uns quantos, no nosso continente. Porque, efectivamente, dado o atraso técnico e científico, dada a pouca presença das massas na vida social, este continente ainda pode responder de forma tradicional, ou seja, reafirmando o conceito e a prática “elitista” na arte. E talvez, então, a verdadeira razão do aplauso europeu a algumas das nossas obras, literárias e cinematográficas, não seja senão uma certa nostalgia que lhes provocamos. Afinal de contas, o europeu não tem outra Europa para onde se voltar. Não obstante, o terceiro factor, o mais importante

de todos, a revolução, está presente em nós como em mais lado nenhum. E ela sim, é a nossa verdadeira oportunidade. É a revolução que torna possível uma alternativa, que pode dar uma resposta verdadeiramente nova, que nos permite arrumar de uma vez e para sempre com os conceitos e práticas minoritários na arte. Porque só a revolução e o processo revolucionário podem possibilitar a presença total e livre das massas. Porque a presença total e livre das massas significará o desaparecimento definitivo da rígida divisão do trabalho, da sociedade dividida em classes e sectores. Por isso, para nós, a revolução é a expressão mais alta da cultura, porque fará desaparecer a cultura artística enquanto cultura fragmentária do homem.

As respostas, no presente, para esse futuro garantido, para essa perspectiva inquestionável podem ser tantas quantos os países que há no nosso continente. Cada forma de arte, cada manifestação artística deverá encontrar a sua, visto que as características e níveis alcançados não são iguais.

Qual poderá ser a do cinema cubano, em particular?

Paradoxalmente, pensamos que será uma nova poética e não uma nova política cultural. Poética cuja verdadeira finalidade será, no entanto, suicidar-se, desaparecer enquanto tal. A realidade, ao mesmo tempo, é que continuará a haver entre nós outras concepções artísticas (que, no nosso entender, além do mais, são produtivas para a cultura), como há a pequena propriedade agrícola e a religião. Mas é certo que, em matéria de política cultural, se coloca um problema sério: a escola de cinema. É correcto continuar a preparar especialistas de cinema? De momento, parece inevitável. E onde encontraremos o nosso filão eterno e essencial? Nos alunos da Faculdade de Artes e Letras? E não temos de nos interrogar desde já se a dita faculdade deverá ter uma vida limitada? Que procuramos com a Faculdade de Artes e Letras? Futuros artistas em potência? Futuro público especializado? Não temos de nos ir perguntando se, doravante, podemos fazer alguma coisa para ir acabando com essa divisão entre cultura artística e cultura científica? Qual é o verdadeiro prestígio da cultura artística? De onde lhe vem esse prestígio que, inclusivamente, lhe possibilitou monopolizar todo o conceito de cultura? Porventura não se baseará no enorme prestígio de que o espírito sempre gozou face ao corpo? Não se entendeu sempre a cultura artística como a parte espiritual da sociedade e a científica como o seu corpo? A rejeição tradicional do corpo, da vida material, dos problemas concretos da vida material não se deve igualmente à nossa noção de que as coisas do espírito são mais elevadas, mais sérias, mais profundas? Não podemos, doravante, ir fazendo alguma coisa, para acabar com essa divisão artificial? Não podemos, doravante, ir pensando que o corpo e as coisas do corpo são também elegantes, que a vida material também é bela? Não podemos compreender que, na realidade, a alma está no corpo, como o espírito na vida material, como – para falar, inclusivamente, em termos estritamente artísticos – o fundo na superfície, o conteúdo na forma? Não devemos, então, pretender que os nossos futuros alunos e, portanto, os nossos futuros cineastas sejam os próprios cientistas (sem que deixem de exercer como tal, claro), os próprios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? E por outro lado, simultaneamente, não devemos tentar o mesmo para os melhores trabalhadores das melhores unidades do país, os trabalhadores que se estiverem a superar mais em termos educativos, que se estiverem a desenvolver mais em termos políticos? Não se pode desenvolver o gosto das massas enquanto existir a divisão entre as duas culturas, enquanto as massas não forem as verdadeiras donas dos meios de produção artísticos. A revolução libertou-nos, enquanto sector artístico. Não nos parece absolutamente lógico sermos nós mesmos a contribuir para libertar os meios privados de produção artística? Sobre estes problemas, naturalmente, haverá ainda muito que pensar e discutir.

Uma nova poética para o cinema será, antes de mais e sobretudo, uma poética “comprometida”, uma arte “comprometida”, um cinema consciente e consequentemente “comprometido”, ou seja, um cinema imperfeito. Uma arte “descomprometida”, como plena actividade estética, já só se poderá fazer quando for o povo a fazer a arte. A arte, hoje, deverá integrar uma quota parte de trabalho, de modo a que o trabalho vá integrando uma quota parte de arte.

O mote deste cinema imperfeito (que não é preciso inventar, porque já surgiu) é: “não nos interessam os problemas dos neuróticos, interessam-nos os problemas dos lúcidos”, como diria Glauber Rocha.

A arte já não precisa do neurótico e dos seus problemas. É o neurótico quem continua a precisar da arte, quem precisa dela enquanto parte interessada, como alívio, como justificação ou, como diria Freud, como sublimação dos seus problemas. O neurótico pode fazer arte, mas não há razão para a arte produzir neuróticos. Tradicionalmente, considerou-se que os problemas da arte não estão nosãos, mas nos doentes; não estão nos normais, mas nos anormais; não estão nos que lutam, mas nos que choram; não estão nos lúcidos, mas nos neuróticos. O cinema imperfeito está a mudar essa configuração. Acreditamos mais, confiamos mais no doente do que no são, porque a sua verdade é purificada pelo sofrimento. Não obstante, sofrimento e elegância não têm de ser sinónimos. Continua a haver uma corrente na arte moderna – relacionada, sem dúvida, com a tradição cristã – que identifica a seriedade com o sofrimento. O fantasma de Margarita Gautier¹ continua a assombrar a actividade artística dos nossos dias. Só aquele que sofre, só aquele que está doente é elegante e sério e até belo. Só nele reconhecemos as possibilidades de uma autenticidade, de uma seriedade, de uma sinceridade. É preciso que o cinema imperfeito acabe com esta tradição. Afinal de contas, não só as crianças, mas também os adultos nasceram para ser felizes.

O cinema imperfeito encontra um novo destinatário naqueles que lutam e a sua temática nos seus problemas. Os lúcidos, para o cinema imperfeito, são aqueles que pensam e sentem que vivem num mundo que podem mudar; que, apesar dos problemas e das dificuldades, estão convencidos de que o podem mudar e de forma revolucionária. O cinema imperfeito não tem, então, que lutar para formar um “público”. Pelo contrário. Pode dizer-se que, neste momento, há mais “público” para um cinema desta natureza do que cineastas para esse “público”.

O que é que nos exige este novo interlocutor? Uma arte carregada de exemplos morais dignos de serem imitados? Não. O homem é mais criador do que imitador. Por outro lado, é ele que nos pode dar os exemplos morais. Quando muito pode pedir-nos uma obra mais plena, total, independentemente de se dirigir de forma conjunta ou diferenciada à inteligência, à emoção ou à intuição. Pode pedir-nos um cinema de denúncia? Sim e não. Não, se a denúncia é dirigida aos outros, se a denúncia serve para que se compadeçam de nós e tomem consciência aqueles que não lutam. Sim, se a denúncia serve de informação, de testemunho, como mais uma arma de combate para aqueles que lutam. Denunciar o imperialismo para demonstrar, uma vez mais, que é mau? Para quê, se os que lutam já lutam, principalmente, contra o imperialismo? Denunciar o imperialismo mas, sobretudo, nos aspectos que permitam combatê-lo de forma concreta. Um cinema, por exemplo, que denuncie os que procuram os “passos perdidos”² de um esbirro que há que condenar seria um excelente exemplo de cinema-denúncia.

Entendemos que o cinema imperfeito exige, sobretudo, mostrar o processo dos problemas. Ou seja, o contrário de um cinema que se dedique, essencialmente, a celebrar os resultados. O contrário de um cinema auto-suficiente e contemplativo. O contrário de um cinema que “ilustra lindamente” as ideias ou conceitos que já possuímos (a atitude narcisista não tem nada a ver com aqueles que lutam). Mostrar um processo não é, exac-

tamente, analisá-lo. Analisar, no sentido tradicional da palavra, implica sempre um juízo prévio, fechado. Analisar um problema é mostrar o problema (não o seu processo), cheio de juízos que a própria análise cria *a priori*. Analisar é bloquear, de antemão, as possibilidades de análise do interlocutor. Mostrar o processo de um problema é submetê-lo a um juízo sem proferir a sentença. Há um tipo de jornalismo que consiste em dar o comentário mais do que a notícia. Há outro tipo de jornalismo que consiste em dar as notícias mas valorizando-as de acordo com a montagem ou paginação do jornal. Mostrar o processo de um problema é como mostrar o próprio desenvolvimento da notícia, sem o comentário; é como mostrar o desenvolvimento pluralista de uma informação, sem o valorizar. Subjectiva é a selecção do problema, condicionada pelo interesse do destinatário, que é o sujeito. Objectivo seria mostrar o processo, que é o objecto.

O cinema imperfeito é uma resposta. Mas é também uma pergunta que irá encontrando as suas respostas no próprio desenvolvimento. O cinema imperfeito pode usar o documentário ou a ficção ou ambos. Pode usar um género ou outro ou todos. Pode usar o cinema como arte pluralista ou como expressão específica. É-lhe indiferente. Não são estas as suas alternativas, nem os seus problemas, nem muito menos os seus objectivos. Não são estas as batalhas, nem as polémicas que lhe interessa travar.

O cinema imperfeito também pode ser divertido. Divertido para o cineasta e para o seu novo interlocutor. Aqueles que lutam não lutam à margem da vida, mas no seu interior. A luta é vida e vice-versa. Não se luta para “depois” viver. A luta exige uma organização que é a organização da vida. Mesmo na fase mais extrema, como é a guerra total e directa, a vida organiza-se, o que significa organizar a luta. E na vida, como na luta, há de tudo, incluindo a diversão. O cinema imperfeito pode divertir-se, precisamente, com tudo o que o nega.

O cinema imperfeito não é exibicionista no duplo sentido literal da palavra. Não o é no sentido narcisista; nem o é no sentido mercantilista, ou seja, no acentuado interesse em se exhibir em salas e circuitos estabelecidos. É preciso lembrar que a morte artística do vedetismo dos actores foi positiva para a arte. Não há razão para duvidar que o desaparecimento do vedetismo dos realizadores possibilite perspectivas semelhantes. Justamente, o cinema imperfeito deve trabalhar, desde já, em conjunto com sociólogos, dirigentes revolucionários, psicólogos, economistas, etc. Por outro lado, o cinema imperfeito rejeita os serviços da crítica. Considera anacrónica a função de mediadores e intermediários.

O cinema imperfeito já não se interessa pela qualidade, nem pela técnica. O cinema imperfeito tanto pode ser feito com uma Mitchell, como com uma câmara de 8mm; em estúdio, como com guerrilheiros, no meio da selva. O cinema imperfeito já não se interessa por um determinado gosto e muito menos pelo “bom gosto”. Já não lhe interessa encontrar a qualidade na obra de um artista. A única coisa que lhe interessa num artista é saber como responde à seguinte pergunta: O que é que faz para ultrapassar a barreira de um interlocutor “culto” e minoritário que, até agora, condiciona a qualidade da sua obra?

O cineasta desta nova poética não deve ver nela o objecto de uma realização pessoal. Doravante, deve ter também outra actividade. Deve colocar a sua condição de revolucionário ou a sua aspiração a tal acima de tudo. Deve procurar realizar-se, numa palavra, como homem e não apenas como artista. O cinema imperfeito não pode esquecer que o seu objectivo essencial é de desaparecer enquanto nova poética. Já não se trata de substituir uma escola por outra, um ismo por outro, uma poesia por uma anti-poesia, mas de, efectivamente, florescerem mil flores diferentes. O futuro é do folclore. Deixemos de exhibir o folclore com orgulho demagógico, com um carácter comemorativo; passemos antes a exhibi-lo como uma denúncia cruel, como um testemunho doloroso do nível a que os povos foram obrigados a manter o seu poder de criação artística. O futuro

será, sem dúvida, do folclore. Mas, então, já não haverá necessidade de o chamar assim, porque nada, nem ninguém poderá voltar a paralisar o espírito criador do povo.

A arte não vai desaparecer no nada. Vai desaparecer no todo.

– JULIO GARCÍA ESPINOSA

1 [NE] Personagem de *A Dama das Camélias*, romance de Alexandre Dumas.

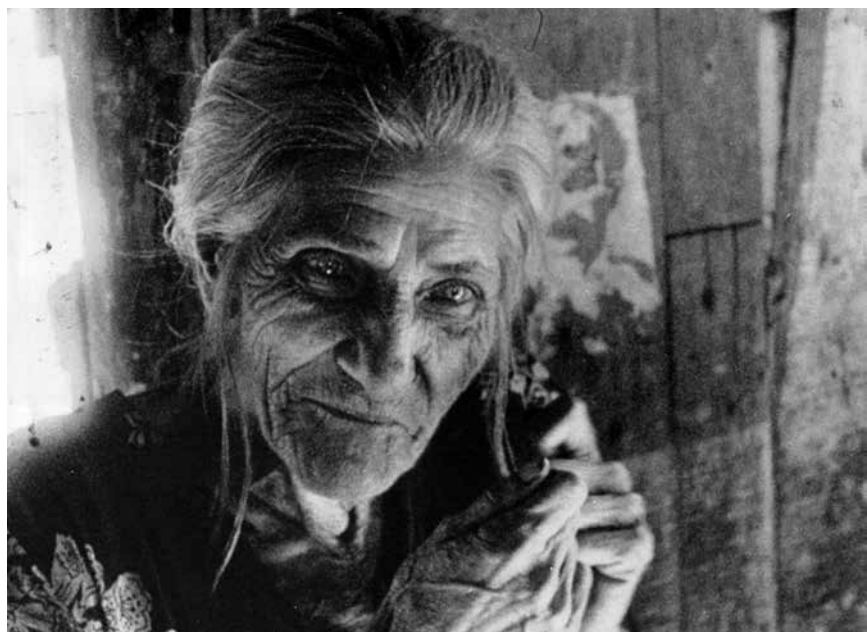
2 [NE] Provável referência ao romance homónimo do cubano Alejo Carpentier, um dos artífices da renovação literária latino-americana, publicado em 1952.

Havana, 7 de Dezembro de 1969

In *Hablemos de Cine*, n.º 55/56, Set/Dez 1970, Lima, pp. 37-42.

Para informação sobre a Retrospectiva Por um Cinema Impossível:

Documentário e Vanguarda em Cuba vide p. 131



CORTESIA DE / COURTESY OF DREW ASSOCIATES

Yanki, no!
Robert Drew, 1960

For an Imperfect Cinema

Nowadays, perfect cinema – technically and artistically masterful – is almost always reactionary cinema.

The major temptation facing Cuban cinema at this time – when it is achieving its objective of becoming a cinema of quality, one that is culturally meaningful within the revolutionary process – is precisely that of transforming itself into a perfect cinema.

The “boom” of Latin American cinema – with Brazil and Cuba in the forefront, according to the applause and approval of the European intelligentsia – is similar, in the present moment, to the one of which the Latin American novel had previously been the exclusive benefactor.

Why do they applaud us? There is no doubt that a certain standard of quality has been reached. Doubtless, there is a certain political opportunism, a certain mutual instrumentality. But without doubt there is also something more.

Why should we worry about their accolades? Isn't the goal of public recognition a part of the rules of the artistic game? When it comes to artistic culture, isn't European recognition equivalent to worldwide recognition? Doesn't it serve art and our peoples as well when works produced by underdeveloped nations obtain such recognition?

Although it may seem curious, it is necessary to clarify the fact that this disquiet is not solely motivated by ethical concerns. As a matter of fact, the motivation is for the most part aesthetic, if indeed it is possible to draw such an arbitrary dividing line between both terms.

When we ask ourselves why it is we who are the film directors and not the others, that is to say, the spectators, the question does not stem from an exclusively ethical concern. We know that we are filmmakers because we have been part of a minority which has had the time and the circumstances needed to develop, within itself, an artistic culture; and because the material resources of film technology are limited and therefore available to some, not to all. But what happens if the future holds the universalization of college level instruction, if economic and social development reduce the hours in the work day, if the evolution of film technology (there are already signs in evidence) makes it possible that this technology ceases being the privilege of a small few? What happens if the development of videotape solves the problem of inevitably limited laboratory capacity, if television systems with their potential for “projecting” independently of the central studio render the ad infinitum construction of movie theatres suddenly superfluous? What happens then is not only an act of social justice – the possibility for everyone to make films – but also a fact of extreme importance for artistic culture: the possibility of recovering, without any kinds of complexes or guilt feelings, the true meaning of artistic activity. Then we will be able to understand that art is one of mankind's “uncommitted” activities. That art is not work, and that the artist is not in the strict sense a worker.

The feeling that this is so, and the impossibility of translating it into practice, constitutes the agony and at the same time the pharisaism of all contemporary art.

In fact, the two tendencies exist: those who pretend to produce cinema as an “uncommitted” activity and those who pretend to justify it as a “committed” activity. Both find themselves in a blind alley.

Anyone engaged in an artistic activity asks himself at a given moment what the meaning is of whatever he is doing. The simple fact that this anxiety arises demonstrates that factors exist to motivate it – factors which, in turn, indicate that art does not develop freely. Those who persist in denying art a specific meaning feel the moral weight of their egoism. Those who, on the other hand, pretend to attribute one to it, buy off their bad conscience with social generosity. It makes no difference that the mediators (critics, theoreticians, etc.) try to justify certain cases. For the contemporary artist, the mediator is like an aspirin, a tranquilizer. As with a pill, the artist only temporarily gets rid of the headache. The sure thing, however, is that art, like a capricious little devil, continues to show its face sporadically in no matter which tendency.

No doubt it is easier to define art by what it is not than by what it is, assuming that one can talk about closed definitions not just for art but for any of life's activities. The spirit of contradiction permeates everything now. Nothing, and nobody lets himself be imprisoned in a picture frame, no matter how gilded.

It is possible that art gives us a vision of society or of human nature and that, at the same time, it cannot be defined as a vision of society or of human nature. It is possible that a certain narcissism of consciousness – in recognizing in oneself a little historical, sociological, psychological, philosophical consciousness – is implicit in aesthetic pleasure, and at the same time that this sensation is not sufficient in itself to explain aesthetic pleasure.

Is it not much closer to the nature of art to conceive of it as having its own cognitive power? In other words, by saying that art is not the “illustration” of ideas, which can also be expressed through philosophy, sociology, psychology. Every artist's desire to express the inexpressible is nothing more than the desire to express the vision of a theme in terms that are inexpressible through other than artistic means. Perhaps the cognitive power of art is like the power of a game for a child. Perhaps aesthetic pleasure lies in sensing the functionality (without a specific goal) of our intelligence and our own sensitivity. Art can stimulate, in general, the creative function of man. It can function as constant stimulus toward adopting an attitude of change with regard to life. But, as opposed to science, it enriches us in such a way that its results are not specific and cannot be applied to anything in particular. It is for this reason that we can call it an “uncommitted” activity, and can say that art is not strictly speaking a “job”, and that the artist is perhaps the least intellectual of all intellectuals.

Why then does the artist feel the need to justify himself as a “worker”, as an “intellectual”, as a “professional”, as a disciplined and organized man, like any other individual who performs a productive task? Why does he feel the need to exaggerate the importance of his activity? Why does he feel the need to have critics (mediators) to justify him, to defend him, to interpret him? Why does he speak proudly of “my critics”? Why does he find it necessary to make transcendental declarations, as if he were the true interpreter of society and of mankind? Why does he pretend to consider himself critic and conscience of society when (although these objectives can be implicit or even explicit in certain circumstances) in a truly revolutionary society all of us – that is to say, the people as a whole – should exercise those functions? And why, on the other hand, does the artist see himself forced to limit these objectives, these attitudes, these characteristics? Why does he at the same time set up these limitations as necessary to prevent his work from being transformed into a tract or a sociological essay? What is behind such pharisaism? Why protect oneself and seek recognition as a (revolutionary, it must be understood) political and scientific worker, yet not be prepared to run the same risks?

The problem is a complex one. Basically, it is neither a matter of opportunism nor cowardice. A true artist is prepared to run any risk as long as he is certain that his work will not cease to be an artistic expression. The only risk he will not accept is that of endangering the artistic quality of his work.

There are also those who accept and defend the “uncommitted” function of art. These people claim to be more consistent. They opt for the bitterness of a closed world in the hope that tomorrow history will justify them. But the fact is that even today not everyone can enjoy the Mona Lisa. These people should have fewer contradictions; they should be less alienated. But in fact it is not so, even though such an attitude gives them the possibility of an alibi, which is more productive on a personal level. In general they sense the sterility of their “purity” or they dedicate themselves to waging corrosive battles, but always on the defensive. They can even, in a reverse operation, reject their interest in finding tranquility, harmony, and a certain compensation in the work of art, expressing instead disequilibrium, chaos, and uncertainty, which also becomes the objective of “uncommitted” art.

What is it, then, which makes it impossible to practice art as an “uncommitted” activity? Why is this particular situation today more sensitive than ever? From the beginning of the world as we know it, that is to say, since the world was divided into classes, this situation has been latent. If it has grown sharper today it is precisely because today the possibility of transcending it is coming into view. Not through a *prise de conscience*, not through the expressed determination of any particular artist, but because reality itself has begun to reveal symptoms (not at all utopian) which indicate that “in the future there will no longer be painters, but rather men who, among other things, dedicate themselves to painting” (Marx).

There can be no “uncommitted” art, there can be no new and genuine qualitative jump in art, unless the concept and the reality of the “elite” is done away with once and for all. Three factors incline us toward optimism: the development of science, the social presence of the masses, and the revolutionary potential in the contemporary world. All three are without hierarchical order; all three are interrelated.

Why is science feared? Why are people afraid that art might be crushed under obvious productivity and utility of science? Why this inferiority complex? It is true that today we read a good essay with much greater pleasure than a novel. Why do we keep repeating then, horrified, that the world is becoming more mercenary, more utilitarian, more materialistic? Is it not really marvellous that the development of science, sociology, anthropology, and psychology is contributing to the “purification” of art? The appearance, thanks to science, of expressive media like photography and film made a greater “purification” of painting and theatre possible (without invalidating them artistically in the least). Doesn't modern day science render anachronistic so much “artistic” analysis of the human soul? Doesn't contemporary science allow us to free ourselves from so many fraudulent films, concealed behind what has been called the world of poetry? With the advance of science, art has nothing to lose; on the contrary, it has a whole world to gain. What, then, are we so afraid of? Science strips art bare, and it seems that it is not easy to go naked through the streets.

The real tragedy of the contemporary artist lies in the impossibility of practicing art as a minority activity. It is said – and correctly – that art cannot exercise its attraction without the cooperation of the subject. But what can be done so that the audience stops being an object and transforms itself into the subject?

The development of science, of technology, and of the most advanced social theory and practice has made possible as never before the active presence in the masses in social life. In the realm of artistic life, there are more spectators now than at any other moment in history. This is the first stage in the abolition of “elites”. The task currently at hand is to find out if the conditions, which will enable spectators to transform themselves into agents – not merely more active spectators, but genuine co-authors –, are beginning to exist. The task at hand is to ask ourselves whether art is really an activity restricted to specialists, whether it is, through extra-human design, the option of a chosen few or a possibility for everyone.

How can we trust the perspectives and possibilities of art simply to the education of the people as a mass of spectators? Taste as defined by “high culture”, once it is overdone, is normally passed on to the rest of society as leftovers to be devoured and ruminated over by those who were not invited to the feast. This eternal spiral has today become a vicious circle as well. Camp and its attitude toward everything outdated is an attempt to rescue these leftovers and to lessen the distance between high culture and the people. But the difference lies in the fact that camp rescues it as an aesthetic value, while for the people the values involved continue to be ethical ones.

Must the revolutionary present and the revolutionary future inevitably have “its” artists and “its” intellectuals, just as the bourgeoisie had “theirs”? Surely the truly revolutionary position, from now on, is to contribute to overcoming these elitist concepts and practices, rather than pursuing *ad aeternum* the “artistic quality” of the work. The new outlook for artistic culture is no longer that everyone must share the taste of a few, but that all can be creators of that culture. Art has always been a universal necessity; what it has not been is an option for all under equal conditions. Parallel to refined art, popular art has had a simultaneous but independent existence.

Popular art has absolutely nothing to do with what is called mass art. Popular art needs and consequently tends to develop the personal, individual taste of a people. On the other hand, mass art (or art for the masses) requires the people to have no taste. It will only be genuine when it is actually the masses that create it, since at present it is art produced by a few for the masses. Grotowski says that today’s theatre should be a minority art form because mass art can be achieved through cinema. This is not true. Perhaps film is the most elitist of all the contemporary arts. Film today, no matter where, is made by a small minority for the masses. Perhaps film will be the art form that takes the longest time to reach the hands of the masses. Mass art is then popular art, art created by the masses. Art for the masses is, as Hauser points out, art produced by a minority in order to satisfy the demand of a public reduced to the sole role of spectator and consumer.

Popular art has always been created by the least learned sector of society, yet this uncultured sector has managed to conserve profoundly cultured characteristics of art. One of the most important of these is the fact that the creators are at the same time the spectators and vice versa. Between those who produce and those who consume, no sharp line of demarcation exists. Cultivated art, in our era, has also attained this situation. Modern art’s great dose of freedom is nothing more than the conquest of a new interlocutor: the artist himself. For this reason, it is useless to strain oneself struggling for the substitution of the masses as a new and potential spectator for the bourgeoisie. This situation, maintained by popular art, adopted by cultivated art, must be dissolved and become the heritage of all. This and no other must be the great objective of an authentically revolutionary artistic culture.

Popular art preserved another even more important cultural characteristic: it is carried out as but another life activity. With cultivated art, the reverse is true. It is pursued as a unique, specific activity, as a personal achievement. Is this the cruel price of having had to maintain artistic activity at the expense of its inexistence among the people? Hasn’t the attempt to realize oneself on the edge of society proved to be too painful a restriction for the artist and for art itself? To posit art as a sect, as a society within society, as the promised land where we can fleetingly fulfil ourselves for a brief instant – doesn’t this create the illusion that self-realization on the level of consciousness also implies self-realization on the level of existence? Isn’t this patently obvious in contemporary circumstances? The essential lesson of popular art is that it is carried out as a life activity: man must not seek fulfilment as an artist but as a human being.

In the modern world, principally in developed capitalist nations and in those countries engaged in a revolutionary process, there are alarming symptoms, obvious signs of an imminent change. The possibilities for overcoming this traditional disassociation are beginning to arise. These symptoms are not a product of consciousness but of reality itself. A large part of the struggle waged in modern art has been, in fact, to “democratize” art. What other goal is entailed in combating the limitations of taste, museum art, and the demarcation lines between the creator and the public? What is considered beauty today, and where is it found? On Campbell’s soup labels, in a garbage can lid, in cartoons? Even the eternal value of a work of art is today being questioned. What else could be the meaning of those sculptures, seen in recent exhibitions, made of blocks of ice, which melt away while the public looks at them? Isn’t this – more than the disappearance of art – the attempt to make the spectator disappear? And what about the non-reproducibility value of the work of art? Have the reproductions of our fine posters less valuable than the originals? And what about the endless prints of a film? Don’t those painters who entrust a portion of the execution of their work to just anyone, rather than to their disciples, exhibit an eagerness to jump over the barricade of “elitist” art? Doesn’t the same attitude exist among composers whose works allow their performers ample liberty? Isn’t there a widespread tendency in modern art to make the spectator participate ever more fully? If he participates to a greater and greater degree, where will the process end up? Isn’t the logical outcome – or shouldn’t it in fact be – that he will cease being a spectator altogether? Doesn’t this simultaneously represent a tendency toward collectivism and toward individualism? Once we admit the possibility of universal participation, aren’t we also admitting the individual creative potential that we all have? Isn’t Grotowski mistaken when he asserts that today’s theatre should be dedicated to an elite? Isn’t it rather the reverse: that the theatre of poverty in fact requires the highest refinement? A theatre that has no need for costumes, scenery, make-up, even a stage – isn’t this an indication that material conditions are reduced to a minimum and that, from this point of view, the possibility of making theatre is within everyone’s reach? And doesn’t the fact that the theatre has an increasingly smaller public mean that conditions are beginning to ripen for it to transform itself into a true mass theatre? Perhaps the tragedy of the theatre lies in the fact that it has reached this point in its evolution too soon.

When we look toward Europe, we wring our hands. We see that the old culture is totally incapable of providing answers to the problems of art. The fact is that Europe can no longer respond in a traditional manner but at the same time finds it equally difficult to respond in a manner that is radically new. Europe is no longer capable of giving the world a new “ism”; neither is it in a position to put an end to “isms” once and for all. So we think that our moment has come, that at last the underdeveloped can deck themselves out as “men of culture”. Here lies our greatest danger and our greatest temptation. This accounts for the opportunism of some on our continent. For, given our technical and scientific backwardness and given the scanty presence of the masses in social life, our continent is still capable of responding in a traditional manner, by reaffirming the concept and the practice of “elite” art. Perhaps in this case the real motive for the European applause which some of our literary and cinematic works have won is none other than a certain nostalgia which we inspire. After all, the European has no other Europe to which to turn. The third factor however, the revolution – which is the most important of all – is perhaps present in our country as nowhere else. This is our only true chance. The revolution is what provides all other alternatives, what can supply an entirely new response, what enables us to do away once and for all with elitist concepts and practices in art. The revolution and the ongoing revolutionary process are the only factors that make the total and free presence of the masses possible. Because this will mean the definitive disappearance of the rigid division of labour and of a society

divided into sectors and classes. For us, then, the revolution is the highest expression of culture because it will abolish artistic culture as a fragmentary human activity.

Current responses to this inevitable future, this incontestable prospect, can be as numerous as the countries on our continent. Because characteristics and achieved levels are not the same, each art form, every artistic manifestation, must find its own expression.

What should be the response of the Cuban cinema in particular?

Paradoxically, we think it will be a new poetics, not a new cultural policy. A poetics whose true goal will be to commit suicide, to disappear as such. We know, however, that in fact other artistic conceptions will continue to exist among us (which is productive when it comes to culture), just like small rural landholdings and religion continue to exist. On the level of cultural policy we are faced with a serious problem: the film school. Is it right to continue developing a handful of film specialists? It seems inevitable for the present, but what will be the eternal quarry that we continue to mine: the students in Arts and Letters at the University? But shouldn't we begin to consider right now whether that school should have a limited lifespan? What end do we pursue there – potential future artists? A specialized future public? Shouldn't we be asking ourselves whether from now on we can do something to abolish this division between artistic and scientific culture? What constitutes in fact the true prestige of artistic culture, and how did it come about that this prestige was allowed to appropriate the whole concept of culture? Is it perhaps based on the enormous prestige that the spirit has always enjoyed at the expense of the body? Hasn't artistic culture always been seen as the spiritual part of society while scientific culture is seen as its body? Isn't the traditional rejection of the body, of material life, due in part to the concept that things of the spirit are more elevated, more elegant, serious and profound? Can't we begin doing something to put an end to this artificial distinction? Shouldn't we understand from here on that the body and the things of the body are also elegant, and that material life is beautiful as well? Shouldn't we understand that, in fact, the soul is contained in the body just as the spirit is contained in material life, just as – to speak in strictly artistic terms – the essence is contained in the surface and the content in the form? Shouldn't we then endeavour to see that our future students, and therefore our future filmmakers, will themselves be scientists, sociologists, physicians, economists, agricultural engineers, etc. (without of course ceasing to be filmmakers)? And, at the same time, on the other hand, shouldn't we have the same aim for our most outstanding workers from our country's best units, the workers who achieve the best results in terms of political and intellectual formation? We cannot develop the taste of the masses as long as the division between the two cultures continues to exist, nor as long as the masses are not the real masters of the means of artistic production. The revolution has liberated us as an artistic sector. Isn't it only logical that we contribute to the liberation of the private means of artistic production? Naturally, there is still a lot to think about and discuss concerning these issues.

A new poetics for the cinema will, before and above all, be a "committed" poetics, a "committed" art, a consciously and therefore "committed" cinema – that is to say, an imperfect cinema. An "uncommitted" art, as a complete aesthetic activity, will only be possible when it is the people who make art. But today art must assimilate its quota of work so that work can assimilate its quota of art.

The motto of this imperfect cinema (which there's no need to invent, since it already exists) is, as Glauber Rocha would say, "We are not interested in the problems of neurosis; we are interested in the problems of lucidity".

Art no longer has use for the neurotic and his problems; it is the neurotic that continues to need art – as a concerned party, a relief, an alibi or, as Freud would say, as a sublimation of his problems. A neurotic can produce art, but art has no reason to produce neurotics. It has been traditionally believed that the concerns of art were not to be

found in the sane but in the sick, not in the normal but in the abnormal, not in those who struggle but in those who weep, not in lucid minds but in neurotic ones. Imperfect cinema is changing this way of seeing the question. We have more faith in the sick man than in the healthy one because his truth is purged by suffering. However, there is no need for suffering to be synonymous with elegance. There is still a trend in modern art – undoubtedly related to Christian tradition – which identifies seriousness with suffering. The spectre of Marguerite Gautier¹ still haunts artistic endeavour in our day. Only in the person who suffers, who's ill do we perceive elegance, gravity, even beauty; only in him do we recognize the possibility of authenticity, seriousness, sincerity. Imperfect cinema must put an end to this tradition. Adults after all, and not only children, were also born to be happy.

Imperfect cinema finds a new recipient in those who struggle, and it finds its themes in their problems. For imperfect cinema, lucid people are the ones who think and feel they exist in a world they can change. In spite of all the problems and difficulties, they are convinced that they can transform it in a revolutionary way. Imperfect cinema therefore has no need to struggle to create an "audience". On the contrary, it can be said that at present a greater "audience" exists for this kind of cinema than there are filmmakers able to supply that "audience".

What does this new interlocutor require of us – an art full of moral examples worthy of imitation? No. Man is more of a creator than a mimic. Besides, he should be the one to give us moral examples. He might ask us for a fuller, more complete work, aimed – in a separate or coordinated fashion – at the intelligence, the emotions, the powers of intuition. Should he ask us for a cinema of denunciation? Yes and no. No, if the denunciation is directed toward the others, if it is conceived so that those who are not struggling might sympathize with us and increase their awareness. Yes, if the denunciation acts as information, as testimony, as another combat weapon for those engaged in the struggle. Denounce imperialism to show one more time that it is evil? What's the use if those now fighting are fighting primarily against imperialism? We can denounce imperialism but should strive to do it as a way of proposing concrete battles. A cinema that denounces those who struggle against the evil deeds of an official who must be executed would be an excellent example of this kind of film-denunciation.

We maintain that imperfect cinema must above all show the process that generates the problems. It is thus the opposite of a cinema principally dedicated to celebrating results, the opposite of a self-sufficient and contemplative cinema, the opposite of a cinema that "beautifully illustrates" ideas or concepts we already possess (the narcissistic posture has nothing to do with those who struggle). To show a process is not exactly equivalent to analysing it. To analyse, in the traditional sense of the word, always implies a closed prior judgment. To analyse a problem is to show the problem (not the process) permeated with judgments that the analysis itself generates a priori. To analyse is to block off from the outset any possibility for analysis on the part of the interlocutor. To show the process of a problem, on the other hand, is to submit it to judgment without pronouncing the verdict. There is a style of news reporting which puts more emphasis on the commentary than on the news item. There is another kind of reporting which presents the news and evaluates it through the arrangement of the item on the page or by its position in the paper. To show the process of a problem is like showing the very development of the news item, without commentary; it is like showing the multi-faceted evolution of a piece of information without evaluating it. The subjective element is the selection of the problem, conditioned as it is by the interest of the recipient – which is the subject. The objective element is showing the process, which is the object.

Imperfect cinema is an answer, but it is also a question that will discover its own answers in the course of its development. Imperfect cinema can make use of the documen-

tary or the fictional mode, or both. It can use whatever genre, or all genres. It can use cinema as a pluralistic art form or as a specialized form of expression. These questions are indifferent to it, since they do not represent its real alternatives or problems, and much less its real goals. These are not the battles or polemics it is interested in waging.

Imperfect cinema can also be enjoyable, both for the maker and for its new interlocutor. Those who struggle do not struggle on the edge of life, but in the midst of it. Struggle is life and vice versa. One does not struggle in order to live “later on”. The struggle requires organization – the organization of life. Even in the most extreme phase, that of total and direct war, life is organized, which means organizing the struggle. And in life, as in the struggle, there is everything, including enjoyment. Imperfect cinema can enjoy itself with everything that conspires to negate it.

Imperfect cinema rejects exhibitionism in both (literal) senses of the word, the narcissistic and the commercial (getting shown in established theatres and circuits). It should be remembered that the death of the star-system turned out to be a positive thing for art. There is no reason to doubt that the disappearance of the director as star will fail to offer similar prospects. Imperfect cinema must start work now, in cooperation with sociologists, revolutionary leaders, psychologists, economists, etc. Furthermore, imperfect cinema rejects whatever services criticism has to offer and considers the function of mediators and intermediaries anachronistic.

Imperfect cinema is no longer interested in quality or technique. It can be created equally well with a Mitchell or with an 8mm camera, in a studio or in a guerrilla camp in the middle of the jungle. Imperfect cinema is no longer interested in a given taste, and much less in “good taste”. It is not quality which it seeks in an artist’s work. The only thing it is interested in is how an artist responds to the following question: What are you doing in order to overcome the barrier of the “cultured” elite interlocutor, which up to now has conditioned the quality of your work?

The filmmaker who subscribes to this new poetics should not have personal self-realization as his object. From now on he should also have another activity. He should place his role as revolutionary or aspiring revolutionary above all else. In a word, he should try to fulfil himself as a man and not just as an artist. Imperfect cinema mustn't forget that its essential goal as a new poetics is to disappear. It is no longer a matter of replacing one school with another, one “ism” with another, poetry with anti-poetry, but of truly letting a thousand different flowers bloom. The future lies with folk art. But let us no longer display folk art with demagogic pride, with a celebrative air. Let us exhibit it instead as a cruel denunciation, as a painful testimony to the level at which the peoples of the world have been forced to limit their artistic creativity. The future, without doubt, will be with folk art, but then there will be no need to call it that, because nobody and nothing will any longer be able to again paralyze the creative spirit of the people.

Art will not disappear into nothingness; it will disappear into everything.

– JULIO GARCÍA ESPINOSA

1 [EN] Character from *Camille*, a novel by Alexandre Dumas.

Havana, December 7, 1969

In *Hablemos de Cine*, n.º 55/56, Set/Dez 1970, Lima, pp. 37-42.

Translation by Julianne Burton, published in *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 20, 1979, pp. 24-26.

Further information on the For an Impossible Cinema:

Documentary and Avant-Garde in Cuba Retrospective *vide* p. 131



On the Other Island
Sara Gómez, 1968

Com Santiago Álvarez, Cronista do Terceiro Mundo

Edmundo Aray chamou à compilação bibliográfica que fez da sua obra cinematográfica *Cronista do Terceiro Mundo*. O que pensa desta definição?

É algo abrangente. Seguramente que o Edmundo Aray, ao preparar o livro sobre a minha obra e ao aperceber-se de que, ao longo de trinta anos, percorri os lugares onde a história contemporânea foi muito forte e muito dramática, pensou no Terceiro Mundo. Estive no Vietname, Kampuchea, Laos, Moçambique, Angola, Etiópia, em vários países da América Latina, como México, Uruguai, Argentina, Chile, todos à excepção do Haiti. Visitei-os, realizei documentários em todos eles e é possível que isso esteja em conformidade com a ideia do trabalho de um cronista do Terceiro Mundo. O trabalho de um cronista cinematográfico é diferente do de um cronista da imprensa escrita ou de outro meio de comunicação e terá sido essa a razão para se lembrar de intitular o livro dessa maneira.

Na sua vasta filmografia, conta com uma quantidade considerável de clássicos, mas tem algum título favorito?

É difícil responder, porque cada momento teve as suas emoções, as suas características. Circunscrever-me a um ou dois momentos é difícil, para mim, ainda que, por exemplo, goste de *Hanoi, Tuesday 13th*, por razões óbvias. Primeiro, porque estava lá, aquando do primeiro bombardeamento de Hanói pelos agressores ianques, e segundo, porque o povo vietnamita, o conhecimento que adquiri desse povo, nas quinze vezes que lá estive – antes, durante e depois da guerra –, me imbuíram de um amor e de uma paixão pelo Vietname, pelo que significou durante séculos, por ter tido de lutar contra todos os tipos de imperialismo: o feudalismo chinês, o colonialismo francês e, por último, o imperialismo norte-americano.

De certa maneira, como trabalhei bastante no Vietname – realizei mais de uma dúzia de documentários sobre esse país –, é possível que sentimentalmente me atraia esse trabalho contínuo ali, para lá das características muito especiais que o seu povo tem. Com as mãos, pés e modo de lutar contra o inimigo, venceu o maior e mais sofisticado imperialismo de sempre. Um povo pobre, seminu, descalço, sem as botas militares com que os soldados norte-americanos evitavam ser picados por serpentes venenosas, sem a água potável que os soldados ianques bebiam. Cheios de malária, de parasitas, fadintos, lutaram sem descanso contra o agressor. Sinto por eles um carinho especial. O trabalho que realizei nesses lugares marcou-me muito.

Há três elementos básicos no seu cinema documental: a montagem, a música e o grafismo. No entanto, Rebeca Chávez, que foi sua assistente, classifica-o como “o mistério da intuição”. Quando planifica um documentário, é realmente fruto da intuição?

Se a intuição tem a ver com a magia e o mistério, provavelmente é verdade. No entanto, não me parece que seja realmente o mais correcto dizer que o meu trabalho é apenas intuitivo. Se não tivesse tido a experiência que tive na vida, se não tivesse estado nos Estados Unidos, se não tivesse lavado pratos em Nova Iorque, se não tivesse sido mineiro, se não tivesse feito todo o trabalho anterior a ter começado a fazer cinema, se

não tivesse a experiência de um jovem rebelde perante a injustiça do seu tempo, se não tivesse trabalhado numa hora de rádio juvenil, quando tinha 14 e 15 anos, por ter uma vocação política, se não tivesse tido todo esse *background*, creio que a intuição não teria resultado.

Pode ser que sim, que a intuição tenha algo de “misterioso”, mas se o intuitivo não estiver ligado a uma realidade que se viveu, a experiência que se teve não se teria tornado em algo de intuitivo.

Questiono a noção de intuição em relação ao trabalho, porque, por muito intuitivo que se seja, se não se tiver uma base cultural, uma experiência da realidade que se viveu, não creio que o intuitivo venha à superfície. Há quem acredite que se nasce sábio, mas ninguém nasce a saber tudo. Pelo contrário, ao longo do tempo, estuda-se, aprende-se, adquire-se experiência de vida, ordena-se essa experiência mentalmente, sentimentalmente. Então, surge o intuitivo. Sendo isto o que entendo por intuitivo, se descreve o trabalho que realizei durante trinta anos, bom, chamemos-lhe intuitivo.

Uma das etapas importantes na sua formação foi trabalhar com música, numa estação de rádio. Ajudou-o a dominar o ritmo, no que toca à música?

Sim, faz parte da minha vida, é uma parte fundamental. É por isso que digo que questiono o intuitivo. Se não tivesse trabalhado no departamento de arquivos musicais da emissora CMQ, na altura em que o fiz, classificando a música que se comprava para os programas de rádio e televisão, se não me tivesse treinado a classificar o sentimento musical, para ser usado mais tarde, não me teria dado conta da possibilidade de fazer alguma coisa com sentimento musical. É possível que, por ter trabalhado ali anos, tenha desenvolvido uma espécie de temperamento musical e aprendido a utilizar a música para determinados momentos de uma operação estética.

O facto de ter estado na CMQ facilitou-me esse treino, esse desenvolvimento do “ouvido musical”. Sempre gostei de música. Guardei os discos que me oferecem. A minha esposa também gosta de música e ajuda-me muito a classificá-los, para os poder usar em futuros momentos musicais.

Por isso, insisto que o intuitivo é muito relativo, porque, sem esse treino, com muita intuição, provavelmente não teria desenvolvido esse “ouvido musical” para empregar a música em determinadas sequências de um documentário ou jornal de actualidades.

No processo de criação, os seus documentários assumiram duas formas. Uma vez, como em *Mi Hermano Fidel*, que foi um documentário accidental, fruto da entrevista feita a Fidel Castro para a longa-metragem *La Guerra Necesaria*...

Um subproduto.

Sim, um subproduto magistral. Mas há documentários em que tenha elaborado o argumento antes de os filmar, ou que tenha filmado e depois reelaborado?

Nunca escrevo argumentos. Esta confissão de viva voz pode surpreender muitos companheiros. Não uso os argumentos convencionais com que muitos colegas trabalham ou são obrigados a trabalhar.

O argumento dos meus documentários está na minha cabeça e nos meus sentimentos. É como se eu fosse um computador humano, tivesse um *background* de experiências de vida e depois, de vez em quando, premisse uma tecla e produzisse uma determinada obra cinematográfica, ou recorresse ao passado, para me servir de argumento no tempo, para poder realizar um determinado trabalho.

Por exemplo, o documentário *Now!* não é fruto da intuição, nem da arte misteriosa de um criador. É fruto da minha experiência prévia nos Estados Unidos, da discriminação

racial que vi com os meus próprios olhos. A dado momento, quando as circunstâncias se propiciaram para falar contra a discriminação, tinha essa vivência do passado, armazenada no meu cérebro, e utilizei-a para realizar *Now!*.

Ouvi a canção *Now!*, porque um líder negro, chamado Robert Williams, de visita a Cuba, me ofereceu um disco. Ia a casa dele, era amigo dele e um belo dia pôs um disco e disse: “Vê lá o que te parece”. Era a música de *Hava Nagila*. Perguntei-lhe: “Emprestas-mo? Dás-mo?”. E deu-mo. Então, ao ouvi-lo várias vezes, ocorreu-me realizar um documentário exactamente com o tempo dessa canção.

Logicamente, já tinha passado pela experiência da discriminação racial, nos Estados Unidos, e, quando ouvi a música de *Now!*, comecei a recuperar do meu arquivo musical o que viria ser o documentário. Não havia um argumento, antes todo um passado impresso na minha retina e no meu cérebro. Quando coloquei em prática a rejeição dessa situação política de discriminação racial, surgiu a experiência que tive num determinado momento e pude realizar o meu filme.

O argumento está na própria canção. Quer dizer, à medida que se segue a canção, escreve-se o argumento. É o que acontece neste documentário.

No caso de outros documentário sobre o Vietname, que argumento é que ia fazer? Não sabia o que ia acontecer. Quando chegámos, a guerra estava em curso e estavam prestes a começar os bombardeamentos. As notícias acerca da tremenda agressão do império ianque eram terríveis. Decidi ir para esse país, para ser solidário com esse povo, ainda que não tivéssemos equipamento suficiente. Fomos com uma câmara de 16mm de corda e um *pot-pourri* de vários tipos de películas – inglesa, norte-americana, italiana – que nos foram dadas pelas delegações que visitavam Cuba constantemente, no início da Revolução.

Com essas películas a preto e branco de 16mm, de diferentes nacionalidades, com câmaras que, quando se lhes dá corda, não gravam mais de três minutos até terem de mudar de rolo, sem gravadores, sem luzes. Eu levava uma bateria que os soviéticos me tinham emprestado, quando passámos por Moscovo – uma bateria que parecia um tanque, pesava como o Diabo. Chamava-lhe “bacia” e era o que parecia: uma bacia para iluminar. Esse foi o equipamento que levámos para o Vietname.

Que argumento ia fazer? No dia seguinte a ter chegado, começaram os bombardeamentos a Hanói. Tínhamos informações de que, a qualquer momento, os norte-americanos iam bombardear cidades desprotegidas, como a capital. De acordo com as leis internacionais, não se pode bombardear uma cidade desprotegida; uma cidade não tem o objectivo de invadir outras, nem alberga equipamentos militares. No entanto, foi o que aconteceu.

Não sabia o que ia acontecer enquanto lá estávamos. Ignorava como ia realizar o trabalho. No dia em que chegámos, comecei a procurar os locais onde me parecia que podiam começar os bombardeamentos, como, por exemplo, a ponte sobre o Rio Vermelho. Disse: “Esta ponte de certeza que vai ser um alvo”. Tinha a intuição de que ia ser bombardeada. Comecei a tomar nota dos locais em que íamos filmar, no caso do iminente bombardeamento de Hanói. Não havia nenhum argumento.

Deu-se o bombardeamento e começámos a ver tudo o que filmámos de forma indistinta, a procurar detalhes adicionais, para podermos complementar o bombardeamento. Foi na sala de montagem, uma vez vistos, expostos e analisados todos os *rushes*, que começou a haver um “argumento”, um possível guião para montar o filme.

Além disso, enquanto não me vem a ideia de um título para o documentário, não consigo começar a montá-lo. Já tenho de ter pensado no título, para, a partir dele, começar a estruturar um documentário. O título, para mim, acaba por ser como uma célula onde se encontram todos os gestos hereditários que vão servir de elementos para dar forma

à ideia que, mais tarde, se torna argumento. Ou seja, deve-se encarar qualquer acção que se queira filmar como um diário: assinalar o que se julga ser mais importante nesse dia. Mais tarde, na sala de montagem, esse diário torna-se numa espécie de cartilha ou de argumento. Até se ter o material todo revelado, os *rushes*, o título, até já se está a pensar na música. Em suma, eu não faço como os outros companheiros que, até terminarem de montar, não põem música. Eu monto e vou, simultaneamente, preparando a música. Na realidade, não há um argumento convencional.

Acredito que o documentário, tal como o jornal de actualidades, se faz ao primeiro *take*. Isto evita ter de usar um argumento, porque se vai preparando à medida que se vai filmando coisas, acções que depois servem para unir tudo na montagem – colocar uma imagem a seguir a outra, começar a usar a linguagem típica do cinema que é a montagem.

O recurso excepcional à entrevista, na sua obra, contrasta com o cinema documental contemporâneo, não apenas cubano, onde há um abuso de entrevistas e escassa elaboração cinematográfica.

A maior parte dos meus documentários não tem entrevistas, nem tão pouco narração. Procuro sempre evitá-las. Quando não tenho outro remédio, utilizo-as, como por exemplo em *La Guerra Necesaria*. Uso a narração, o narrador noutro estilo, mas a maior parte do trabalho que realizei foi deliberadamente sem narração oral. E é a música, são as letras das canções que uso como elemento narrativo do documentário. O cinema em estado realmente puro.

– Entrevista de LUCIANO CASTILLO e MANUEL M. HADAD

In *Revista Harvard Review of Latin America*, Outono de 2009

<http://revista.drclas.harvard.edu/book/con-santiago-%C3%A1lvarez-cronista-del-tercer-mundo-spanish-version>

MANUEL M. HADAD é licenciado em História de Arte e Jornalismo pela Universidade do Oriente (Santiago de Cuba). Trabalha na Radio Victoria (Las Tunas). É crítico de cinema, membro da União de Jornalistas de Cuba e da Associação Cubana de Imprensa Cinematográfica.

LUCIANO CASTILLO é um crítico de cinema cubano, investigador e historiador. Publicou, entre outros, *Con la Locura de los Sentidos*, *Ramón Peón*, *el Hombre de los Glóbulos Negros*, *Carpentier en el Reino de la Imagen* e *El Cine Cubano a Contraluz*. Dirige a Mediateca André Bazin da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, é membro do Conselho Nacional da União de Escritores e Artistas de Cuba e vice-presidente da Associação Cubana de Imprensa Cinematográfica.

Para informação sobre a Retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba *vide* p.131

With Santiago Álvarez, Chronicler of the Third World

Edmundo Aray called his bibliographic compilation of your cinematic oeuvre *Cronista del Tercer Mundo*. What do you think of this title?

It is rather broad. Surely Edmundo Aray thought of the Third World, while preparing the book on my work and realizing that over thirty years I have covered places where history has unfolded in a very strong and dramatic fashion. I have been to Vietnam, Kampuchea, Laos, Mozambique, Angola, Ethiopia, to various countries of Latin America such as Mexico, Uruguay, Argentina, Chile; all except Haiti. I have made documentaries in all of them. This may conform to what the work of a chronicler of Third World countries might look like. The work of a cinematographic chronicler is different from that of chroniclers in print and other media, so perhaps it would have occurred to Aray to title the book in this way.

In your vast filmography you have produced a considerable number of classics, but is there some work that you consider your favorite?

It is difficult to say, because each moment in my career has had its emotions, its characteristics. To confine myself to one or two is difficult for me, though I like *Hanoi, Friday 13th* for obvious reasons. First because I was there during the first US bombings of Hanoi, and second because the Vietnamese people, the knowledge that these people have, the fifteen times that I have been there – before, during and after the war – have imbued in me a love and passion for Vietnam, for what it has signified over the decades, that it has had to fight against all kinds of imperialism: Chinese feudalism, French colonialism and finally North American imperialism.

In some sense, since I have worked in Vietnam quite a bit – I have made more than a dozen documentaries on this country – it is possible that I am attracted sentimentally by that work that I continue there, aside from the very special characteristics that its people possess. With their hands, feet and mode of fighting against the enemy, they defeated the biggest and most sophisticated imperialism of all. A poor people, semi-naked, shoeless, without the military boots used by the US soldiers to avoid venomous snakes, without the potable water that all the soldiers drank, malaria-ridden, full of parasites, hungry, they fought indefatigably against the aggressor. I feel a special affection for them. The work that I have done in their country has a deep and special place in my heart.

There are three basic elements in your documentary filmmaking: the editing, the music and the graphics. Still, Rebeca Chávez, who was an assistant of yours, characterizes it as “the mystery of intuition”. When you prepare to make a documentary, does it really take shape as a fruit of the imagination?

If intuition has to do with magic and mystery, it is probably true. But I don't think it is really accurate to say that my work is solely intuitive. Without the experience that I have had in my life – if I had not been in the United States, if I had not washed dishes in New York, if I had not been a miner, if I had not been a young rebel fighting against injustice, if I had not worked in the children's radio hour program when I was 14 and 15 years old because I had a

political calling – if I had not done all this, I don't think intuition would have yielded anything.

Perhaps there is something “mysterious” to intuition, but if the intuitive is not linked to a reality that one has lived, the experience that one has had would not convert itself into something intuitive.

I question the concept of intuition in relation to work because however intuitive you might be, if you do not have a cultural base, an experience of reality, I don't think intuition would surface. There are those who believe that people are born wise, but nobody is born knowing everything; rather, over time one studies, learns, obtains life experience, reproduces this experience mentally, sentimentally; then, the intuitive emerges. This how I understand “intuition”. If this describes the work that I have done over thirty years as a filmmaker, fine, let us call it “intuitive”.

One of the important stages in your training was working with music in a radio station. Did this experience help you master rhythms in music?

Yes, it is a part of my life, a fundamental part. Again, this is why I question this idea of the intuitive. If I had not worked in the music archives in the station CMQ during the time that I did, sorting music that had been bought for radio and television programs, if I had not been trained in classifying the musical feeling to be used, I wouldn't have realized the capacity of making something with a musical sentiment. Perhaps thanks to the fact that I worked there for years, I developed a kind of musical temperament and learned to use music for given moments of an aesthetic operation.

Having been at CMQ gave me this training, this development of the “musical ear”. I have always liked music. I keep the CDs that they give me; my wife also likes music and helps me a lot in the classification of future musical moments that can be used. So I insist that intuition is very relative, because without this training, I would not have developed this “ear” for using music in a given sequence of a documentary or newsreel.

In the creative process, there are two forms your documentaries have taken: one time like in *Mi Hermano Fidel*, which was an accidental documentary, produced as the fruit of an interview done with Fidel Castro for the long film *La Guerra Necesaria*...

A sub-product.

Yes, a masterly sub-product, but are there documentaries in which you developed the script before filming, or that you filmed and then later re-developed?

I never write scripts. This confession might surprise many people. I don't use conventional scripts, which many of my colleagues work with or which obliges them to work.

The script in my documentaries is in my head and in my feelings. It is as if I were a human computer with a background of life experiences, and then one time, I pushed a button and produced some cinematic work. I draw on the past to serve as a script in the time to realize a certain work.

For example, *Now!* is a documentary that was born neither through intuition nor through the mysterious art of a creator. It came to be because I had seen racial discrimination in the United States with my own eyes. When circumstances became favourable for speaking out against discrimination, I already had this experience stored in my brain, and I used it to realize *Now!*.

I heard the song *Now!* when a black leader named Robert Williams gave it to me on a CD during a trip to Cuba. I was his friend. I visited his house and one day he gave me a CD and said: “See how you like this”; and it was the music of *Hava Nagila*. I asked him: “you're giving it to me as a gift?” And he gave it to me. After listening to it multiple times, it occurred to me to make a documentary precisely in time with this song.

Logically, I had already come into contact with racial discrimination in the United States, and when I listened to the music of *Now!*, I began to retrieve from my musical archives what would later appear in the documentary. There was no script, but rather a whole past that was impressed on my retina and my brain, and when I set out to reject this political situation of racial discrimination, a certain experience re-surfaced. At last I could create my film.

The script is in the song itself. As you follow the song, you write the script. That is what happens in this documentary.

In the case of other documentaries on Vietnam, what script would I make? I did not know what was going to happen. When we arrived, the war was ongoing and the bombings were about to begin. The news on the tremendous aggression of the Yankee Empire was terrible. I decided to go to this country to be in solidarity with its people, even though we did not have sufficient equipment; we went with a 16mm camera and a potpourri of various kinds of films: British, North American, Italian, which had been given to us by the delegations that constantly visited Cuba at the beginning of the Revolution.

With these black and white 16mm movies from different countries, with cameras that could record no more than three minutes at a time before the roll had to be replaced, without recorders, without lights; I used to take a battery that had been given to me by the Soviets when we passed through Moscow; a battery that looked like a tank and weighed like the devil. We called it the “washbasin” and that is what it looked like: a washbasin for lighting. That was the equipment that we brought to Vietnam.

What script was I going to use? The day after we arrived, the bombing of Hanoi began. We had been notified that the North Americans were going to bomb unprotected cities like the capital at any moment. Under international law, an unprotected city could not be bombed, a city [that] does not intend to invade others or to store military equipment. Nonetheless, this is what happened.

I didn't know what was going to happen when we were there. I did not think about how I was going to realize the work. On the day we arrived, I began to look for the places where I guessed the bombings might start, such as for example, the bridge over the Red River. I said: “surely this bridge will be a target”; I had this feeling that it was going to be bombed; I began to note the places we were going to film in the imminent bombing of Hanoi. There was no script.

The bombing happened, and we began to look at everything we filmed, to search for additional details to recreate the bombing. It is in the editing room, once one sees all the rushes and analyses them, that one begins to make a “script,” a potential plan for how to assemble the film.

Moreover, while the title of a documentary has not yet come to me, I cannot begin to assemble it. I need to have the title in order to begin to structure a documentary. The title, for me, comes to be like a cell where all the inherited actions that will give shape to the idea that later becomes a script encounter each other; that is to say, one should take whatever action that one might want to film as a diary: to signal what one believes to be most important on that day. This diary is later converted in the editing room into a kind of primer or script. As long as you don't have all the developed film, even the rushes, the title, you're already thinking of the music. In summary: I edit, and I don't wait like others do to finish editing before putting on the music. Rather, I prepare the music simultaneously. In reality, there is no conventional script.

I believe that the documentary, like a newsreel, is “take one”. This frees you from having to use a script, because you prepare it in the midst of filming things, actions that will help you afterwards to combine everything in editing, to put one image after another. You begin to use the typical language of film, which is the staging.

The exceptional use of the interview as a resource in your work contrasts with contemporary documentary film, not only Cuban, where there is an abuse of interviews and scarce cinematic development.

Most of my documentaries have neither interviews nor narration; I always try to avoid them. When there is no further remedy left to me, I use them, such as for instance, in *La Guerra Necesaria*. I use narration, the speaker, in another style, but I have deliberately done most of my work without oral narration. It is music and the lyrics of the songs that I use as the narrative elements of the documentary. The film in pure state, truly.

– An Interview by LUCIANO CASTILLO and MANUEL M. HADAD

In *Revista Harvard Review of Latin America*, Fall 2009

<http://revista.drclas.harvard.edu/book/santiago-%C3%A1lvarez-chronicler-third-world>

MANUEL M. HADAD has a degree in Art History and Journalism from the University of Oriente (Santiago de Cuba). He works at the station Radio Victoria (Las Tunas). He is a film critic, member of the Union of Cuban Journalists and the Cuban Association of Film Press.

LUCIANO CASTILLO is a Cuban film critic, researcher and historian. He published, among others, *Con la Locura de los Sentidos*, *Ramón Peón*, *el Hombre de los Glóbulos Negros*, *Carpentier en el Reino de la Imagen*, and *El Cine Cubano a Contraluz*. He is head of the André Bazin Multimedia Library at the International Film and TV School of San Antonio de los Baños, member of the National Council of the Union of Cuban Writers and Artists and vice-president of the Cuban Association of Film Press.

Further information on the For an Impossible Cinema:

Documentary and Avant-Garde in Cuba Retrospective *vide* p.131

A propósito de Filmes de Correspondência – Missivas, Distâncias, Deslocações /
Apropos of Correspondence Films – Letters, Distances, Displacements [vide p. 90]



Now!, Santiago Álvarez, 1965

A Encomenda do Silêncio

Já reparaste que tens o mundo inteiro
dentro da tua cabeça
e esse mundo em brutal compressão dentro da tua cabeça
é o teu mundo
e já reparaste que eu tenho o mundo inteiro
dentro da minha cabeça
e esse mundo em brutal compressão dentro da minha cabeça
é o meu mundo
o qual neste momento não te está a entrar pelos olhos
mas através dos nomes
pois o que tu tens dentro da tua cabeça
e o que eu tenho dentro da minha cabeça
são os nomes do mundo em brutal compressão
como um filtro ou coador
de forma que nem és tu que conheces o mundo
nem sou eu que conheço o mundo
mas os nomes que tu conheces é que conhecem o mundo
e os nomes que eu conheço é que conhecem o mundo
o qual entra em ti e o qual entra em mim
através dos nomes que já tem
de forma que o que entra pelos meus olhos não pode
entrar pelos teus olhos
mas só pela tua cabeça através
dos nomes dados pela minha cabeça
àquilo que entrou pelos meus olhos já com nomes
e do mesmo modo
o que entra pelos teus olhos não pode
entrar pelos meus olhos
mas só pela minha cabeça através
dos nomes dados pela tua cabeça
àquilo que entrou pelos teus olhos já com nomes
e assim o que tu vês
já está normalmente dentro de ti antes de tu o veres

Arché

e assim o que eu vejo
já está normalmente dentro de mim antes de eu o ver
e tudo quanto tu possas ver para alguém ou para além dos nomes
é indizível e fica dentro de ti
e tudo quanto eu possa ver para alguém ou para além dos nomes
é indizível e fica dentro de mim
e é assim que vamos construindo a nós mesmos pela segunda vez
tu a ti e eu a mim...
construindo urna consciência irrepetível e intransmissível
cada vez mais intensa e em si
tu em ti eu em mim
no entanto continuando a falar um com o outro
tu comigo e eu contigo
cada um
tentando dizer ao outro
como é o mundo inteiro que tem dentro da cabeça
e porque é e para que é
tu o teu mundo que tens dentro da tua cabeça
eu o meu mundo que tenho dentro da minha cabeça
até que morra um de nós
e depois o outro...

– ALBERTO PIMENTA

In *As Moscas de Pégaso, &etc*, Lisboa, 1998.

Nascido em 2015, da necessidade de criar um espaço de suporte ao cinema independente e inteiramente dedicado ao processo de criação e de construção de um filme, o Arché, na sua segunda edição, reafirma os seus objectivos, considerando a prática fílmica como um percurso profundo, singular e pessoal, promovendo o diálogo entre as diferentes estruturas de desenvolvimento e promoção de um filme e incentivando novas redes de colaboração e co-produção. O Arché é composto por duas oficinas e um conjunto de encontros em torno de questões profissionais, cruciais para o desenvolvimento e visibilidade de um filme na actualidade. No último dia, os projectos serão apresentados a um público de profissionais de cinema presentes no Doclisboa. O Arché acolherá, para mais uma edição, projectos portugueses e espanhóis aos quais se juntam projectos suíços, graças ao apoio da Swiss Films. Renovamos a colaboração com o festival de cinema espanhol Márgenes, o que dará a oportunidade a um dos projectos portugueses do Arché de participar no MRG//Work, o laboratório criado em 2015, no âmbito desse festival. Os projectos seleccionados reflectem, na sua totalidade, a nossa vontade de continuar a apostar num modelo de criação que é um espaço livre, de diálogo e partilha.

Born in 2015 from the urge to create a space to support independent cinema and fully dedicated to the process of film creation and development, Arché restates its goals in its second edition, considering film practise as a profound, unique and personal journey, promoting the dialogue between the different structures of film development and promotion, and encouraging new collaboration and co-production networks. Arché consists of two workshops and a series of meetings on professional issues, crucial to the development and visibility of a film today. On the last day the projects will be presented to an audience of film professionals attending Doclisboa. In this new edition, Arché welcomes Portuguese and Spanish projects, as well as Swiss ones, thanks to the support of Swiss Films. We renew our collaboration with Spanish film festival Márgenes, which will provide one of Arché's Portuguese projects with the opportunity to take part in MRG//Work, the laboratory created in 2015 in the scope of that festival. The projects selected reflect, as a whole, our will to carry on investing on a creation model that is an open space of dialogue and sharing.

Oficina de Escrita e Desenvolvimento de Projecto / Writing and Project Development Workshop

Oficina destinada a projectos em fase de escrita, para desenvolvimento temático e reflexão sobre as estratégias a desenvolver no filme, bem como elaboração de dossiê/guião e reflexão sobre estruturas de produção.

Projectos seleccionados

- *Amores Distantes e Pátrias Imaginadas*, de Catarina Vasconcelos
Produção: Primeira Idade / Portugal
- *Cerco*, de David Tena e Sergio Hernández
Produção: Raul M. Candela (Colibri Studio) / Espanha
- *Correspondances*, de Elena López Riera
Produção: Consuelo Frauenfelder, Stefan Lauper, Tarik Garidi (Garidi Film) / Suíça
- *O Convento*, de Inês Mestre
Produção: Inês Mestre / Portugal
- *Radio Silence – The Battle of Carmen Aristegui*, de Juliana Fanjul
Produção: Nicolas Wadimoff (Akka Films) / Suíça
- *Songs from Another Eden*, de Sohel Rahman
Produção: Vila do Cinema / Portugal

Tutora

Marta Andreu é coordenadora de programação no Mestrado de Criação Documental da Universidade Pompeu Fabra (Barcelona), onde dirige, também, uma oficina de escrita para documentário. Em 2004, fundou a produtora Estudi Playtime e, mais tarde, a oficina El Retrato Filmado no Festival Internacional de Documentário Play-Doc. É responsável pelos conteúdos académicos do Festival DocMontevideo, consultora de cinema espanhol, português e latino-americano para o festival suíço Visions du Réel e membro da comissão do World Cinema Fund da Berlinale.



Marta Andreu

This workshop is intended for projects in the writing stage, aiming at thematic development and reflection upon the strategies to be developed in the film, as well as the creation of a dossier/script and reflection on production structures.

Selected Projects

- *Distant Love Affairs and Imaginary Homelands*, by Catarina Vasconcelos
Production: Primeira Idade / Portugal
- *Cerco*, by David Tena and Sergio Hernández
Production: Raul M. Candela (Colibri Studio) / Spain
- *Correspondances*, by Elena López Riera
Production: Consuelo Frauenfelder, Stefan Lauper, Tarik Garidi (Garidi Film) / Switzerland
- *The Convent*, by Inês Mestre
Production: Inês Mestre / Portugal
- *Radio Silence – The Battle of Carmen Aristegui*, by Juliana Fanjul
Production: Nicolas Wadimoff (Akka Films) / Switzerland
- *Songs from Another Eden*, by Sohel Rahman
Production: Vila do Cinema / Portugal

Tutor

Marta Andreu is programming coordinator of the Master in Documentary Creation at the Pompeu Fabra University (Barcelona), where she is also head of a workshop on documentary film writing. In 2004, she started the film production company Estudi Playtime, and later the Filmed Portrait Workshop at Play-Doc – International Documentary Festival. She is responsible for the scholarly contents of DocMontevideo Festival, consultant for Spanish, Portuguese and Latin-American film at the Swiss festival Visions du Réel, and a member of the World Cinema Fund commission at the Berlinale.

Oficina de Visionamento e Discussão de Trabalhos em curso / Viewing and Discussion of Works in progress Workshop

Esta oficina acolhe filmes cujo trabalho está em curso – projectos já rodados, em fase de montagem, que serão discutidos quanto à sua forma final.

Projectos seleccionados

- *Campo*, de Tiago Hespanha
Produção: Terratrema Filmes / Portugal
Co-produção: Aline Schmid (Beauvoir Films) / Suíça
- *Les Éléphants Blancs de Yamoussoukro*, de Laurence Bonvin
Produção: Laurence Bonvin / Suíça
- *Nocturno: un Poema de Mar en Puerto*, de Álvaro F. Pulpeiro
Produção: Víctor Paz Morandeira (A Cuarta Pared) / Colômbia, Espanha
- *El Creador de Universos*, de Mercedes Dominioni
Produção: Gerardo Castelli / Uruguai, Espanha
- *War Diaries*, de Luís Brás
Produção: Abel Chaves / Portugal

Tutor

Luciano Rigolini é produtor independente e vive em Paris desde 1995. Foi *commissioning editor* para o canal ARTE, responsável pelo documentário de autor. Tem procurado sempre novas formas narrativas, com a preocupação de manter o cinema independente vivo e inovador. Produziu trabalho de realizadores como Chris Marker, Alexander Sokurov, Naomi Kawase, Alain Cavalier, Apichatpong Weerasethakul e Tsai Ming-Liang, tendo também descoberto numerosos jovens talentos.



Luciano Rigolini

This workshop welcomes work-in-progress films – projects that have already been shot, presently in the editing stage, which will be discussed in terms of their final form.

Selected projects

- *Campo*, by Tiago Hespanha
Production: Terratrema Filmes / Portugal
Co-production: Aline Schmid (Beauvoir Films) / Switzerland
- *Les Éléphants Blancs de Yamoussoukro*, by Laurence Bonvin
Production: Laurence Bonvin / Switzerland
- *Nocturne: a Poem of the Sea in Port*, by Álvaro F. Pulpeiro
Production: Víctor Paz Morandeira (A Cuarta Pared) / Colombia, Spain
- *The Creator of Universes*, by Mercedes Dominioni
Production: Gerardo Castelli / Uruguay, Spain
- *War Diaries*, by Luís Brás
Production: Abel Chaves / Portugal

Tutor

Luciano Rigolini is an independent producer living in Paris since 1995. He was ARTE's tv channel commissioning editor, where he was responsible for auteur documentary film. He has always sought new narrative forms, in the interest of keeping independent film alive and innovative. He produced works by directors such as Chris Marker, Alexander Sokurov, Naomi Kawase, Alain Cavalier, Apichatpong Weerasethakul and Tsai Ming-Liang, and he also discovered many young talents.

A Produção como uma Conversa / Production as a Conversation

Olivier Marboeuf discutirá o processo de desenvolvimento e escrita de projectos situados entre a arte e o cinema. Cruzando vários casos de estudo, concentrar-se-á numa forma de produção que é não apenas económica, mas também uma verdadeira interacção intelectual, ao mesmo tempo que inclui estratégias (da cena artística e/ou cinematográfica).

Orador

Dirige, desde 2004, o Espace Khasma, centro de arte dedicado à produção e exposição de vídeos e filmes de artistas. Produtor associado na Spectre, especializada no cinema de investigação e documentário experimental. Colabora com artistas e cineastas como Sandy Amerio, Christian Barani, Marie Bouts, Martin Le Chevallier, Sabine Massenet, Alex Pou, Till Roeskens, Maïder Fortuné ou Julia Varga.

Olivier Marboeuf will talk about the process of developing and writing projects in between art and cinema. Crossing several case studies, he will focus on a way of producing, which is not only economic, but also a really intellectual interaction, all the while including strategies (from art and/or cinema scene).

Speaker

Runs Espace Khasma since 2004, an art centre dedicated to the production and exhibition of videos and films by artists. Associate producer at Spectre, specialised in research film and experimental documentary. Collaborates with artists and filmmakers such as Sandy Amerio, Christian Barani, Marie Bouts, Martin Le Chevallier, Sabine Massenet, Alex Pou, Till Roeskens, Maïder Fortuné or Julia Varga.



Olivier Marboeuf

Sessões Complementares / Complementary Sessions

Como complemento ao trabalho desenvolvido ao longo da oficina, os participantes terão sessões de discussão/trabalho com Jean-Pierre Rehm e João Tabarra e uma sessão de trabalho com Jasmin Bašić sobre planeamento estratégico e festivais de cinema.

As a complement to the work developed during the workshop, the participants will attend feedback/working sessions with Jean-Pierre Rehm and João Tabarra, as well as a working session on strategic planning and film festivals with Jasmin Bašić.

Sessões de Discussão / Feedback Sessions

Jean-Pierre Rehm

Estudou Literatura Moderna e Filosofia. Deu aulas de História e Teoria da Arte. Foi curador de várias exposições de arte contemporânea, escreveu para vários meios de comunicação, foi membro do conselho editorial dos *Cahiers du Cinéma* e escreve regularmente para catálogos. Até 2012, dirigiu o programa de pós graduação na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon. Desde 2001, encabeça o Festival Internacional de Cinema de Marselha.

Studied Modern Literature and Philosophy. Taught History and Theory of Art. Curated several contemporary art exhibitions, wrote for various media, used to be a member of the editorial board of *Cahiers du Cinéma* and regularly writes for catalogues. Until 2012, he directed the postgraduate programme at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon. Since 2001, he is at the head of the Marseille International Film Festival.



Jean-Pierre Rehm

João Tabarra

Estudou fotografia no Arco Centro de Arte e Comunicação Visual. Começou a expor com regularidade no final dos anos 1980, tendo um percurso expositivo nacional e internacional, tanto individualmente, como em colectivos. Está representado em prestigiadas colecções, institucionais e privadas, em Portugal e no estrangeiro. É professor de Imagem em Movimento no Departamento de *Média Art*, na Universidade de Artes e Design de Karlsruhe, Alemanha.

Studied photography at Arco Centre for Art and Visual Communication. He started showing his work regularly in the late 1980s, accumulating significant exhibitions on a national and international level, both individually and in collectives. He is represented in prestigious institutional and private collections, both in Portugal and abroad. He teaches Moving Image at the Media Art Department of the Karlsruhe University of Arts and Design, Germany.



João Tabarra

Sessão de Planeamento Estratégico / Strategic Planning Session

Como, quando e onde lançar um filme? Um olhar sobre o panorama contemporâneo dos festivais de cinema e uma conversa sobre as estratégias mais adequadas e as oportunidades para cada filme.

Jasmin Bašić

Historiadora e curadora de cinema. Colaborou com vários festivais e com a Universidade de Artes & Design de Genebra, a Cinemateca de Tânger, o Centro de Imagem La Virreina (Barcelona), o Centro Audiovisual Croata, a Cinemateca Francesa, o Centro Pompidou, os *Cahiers du Cinéma* e o Forum des Images (Paris). Curou retrospectivas de Charles Burnett, David Cronenberg, Michael Snow, Harun Farocki, Atom Egoyan e a Onda Negra Jugoslava.

How, when and where to release a film? An insight into the contemporary film festival landscape and a discussion on the most suitable strategies and opportunities for each film.

Jasmin Bašić

Film historian and curator. Collaborations with several festivals and with the Geneva University of Arts & Design, Tangier's Cinematheque, La Virreina Image Centre (Barcelona), the Croatian Audiovisual Center, the French Cinematheque, the Pompidou Centre, *Cahiers du Cinéma* and the Forum des Images (Paris). She has curated retrospectives on Charles Burnett, David Cronenberg, Michael Snow, Harun Farocki, Atom Egoyan and the Yugoslavian Black Wave.



Jasmin Bašić

Sessão de Cinema Suíço / Swiss Films Session

Na sua segunda edição, o Arché abre portas ao cinema suíço. Com o apoio da Swiss Films, apresenta um programa de quatro curtas-metragens capazes de contar lugares, cada uma com uma linguagem própria e diferente, e traçar um mapa visual: um micro-estado na Polinésia, Tuvalu, ameaçado pela subida do nível do mar; uma *township*, nos subúrbios da Cidade do Cabo; uma ilha, no meio do mar Báltico; a pele como mapa e história de um corpo. Quatro pequenos filmes, para abrir uma janela sobre um jovem cinema suíço vivaz e encantador.

In its second edition, Arché opens the doors to Swiss cinema. With the support of Swiss Films, Arché presents a programme of four short films able to tell about places, each with its own different language, and to draw a visual map: Tuvalu, a micro-state in Polynesia threatened by sea level rise; a township on the outskirts of Cape Town; an island in the middle of the Baltic Sea; skin, as map and history of a body. Four short films to open a window to a lively and charming young Swiss cinema.

2014 • Suíça / Switzerland • 35' • HD
• Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA / PORTUGUESE PREMIERE

The Disappearance of the Aïtus La Disparition des Aïtus Pauline Julier



© LE POULPE

ARGUMENTO / SCRIPT Pauline Julier **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Pauline Julier **SOM / SOUND** Xavier Lavorel
MONTAGEM / EDITING Pauline Julier **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Le Poulpe **CONTACTO / CONTACT** Swiss Films **FILMOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2012, After
• 2010, Noé • 2009, Pamié • 2006, Autrement dit
• 2006, Outo Hiljaisuus

Um ensaio poético sobre Tuvalu, um micro-estado no Pacífico Sul, que se encontra ameaçado pela subida do nível do mar. Faz-se uma analogia entre o desaparecimento do próprio país e o dos imaginários dos seus habitantes.

A poetic essay about Tuvalu, a micro-state in the South Pacific that is threatened by rising sea levels. An analogy between the vanishing of the country itself and that of its inhabitants' imaginaries.

2012 • Suíça, Finlândia / Switzerland, Finland • 23'
• 16mm • Cor / Colour • Sem diálogos / No dialogue

Kyrkogårdsö Joakim Chardonnnens



© INTERMEZZO FILMS SA

ARGUMENTO / SCRIPT Joakim Chardonnnens **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Joakim Chardonnnens **SOM / SOUND** Carlos Ibañez-Díaz **MONTAGEM / EDITING** Antonio Trullen Funcia **MÚSICA / MUSIC** Gabriel Tejedor **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Intermezzo Films, Kinoproduktion Oy **CONTACTO / CONTACT** Swiss Films
FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY 2010, Sunt Laorimae Rerum

Kyrkogårdsö é uma ilha do arquipélago de Åland, no meio do Mar Báltico. A ilha tem oito habitantes e pertencem à família Nordberg, que detém a terra há 16 gerações. Durante o Inverno, o frio transforma a paisagem e o mar gela. Ida Nordberg, uma rapariga de cinco anos, todos os dias se prepara para ir para a escola, numa ilha próxima, num quebra-gelo.

Kyrkogårdsö is an island in the middle of the Baltic Sea in the Åland archipelago. There are eight inhabitants on the island and they are part of the Nordberg family, which has owned the land for 16 generations. During the winter, the cold transforms the landscape and the sea ices over. Everyday Ida Nordberg, a five-year-old girl, gets ready to go to school on a nearby island by ice-breaker.

2014 • Suíça, Bélgica / Switzerland, Belgium
• 12' • HD • Cor / Colour • Francês / French

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Skin Peau

Marine Koenig



© INSTITUT NATIONAL SUPÉRIEUR DES ARTS DU SPECTACLE

ARGUMENTO / SCRIPT Marine Koenig **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Loïc Carrera **SOM / SOUND** Jessica Fernandez Loma **MONTAGEM / EDITING** Malena Demierre **MÚSICA / MUSIC** Alec'still, Aldous Weil **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Institut National Supérieur des Arts du Spectacle **CONTACTO / CONTACT** Swiss Films **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** Primeira obra / First film

A nossa pele tanto nos expõe, como nos protege: faz parte da nossa identidade, é – quer se queira, quer não – uma testemunha do que nos acontece na vida, é uma ferramenta de comunicação e desempenha um papel importante na forma como nos relacionamos com o mundo.

Our skin both exposes and protects us: it is part of our sense of identity, a witness, like it or not, to the events in our lives, a tool of communication, and plays an important role in how we relate to the world.

2014 • Suíça / Switzerland • 26' • HD
• Cor / Colour • Sem diálogos / No dialogue

ESTREIA PORTUGUESA
PORTUGUESE PREMIERE

Sounds of Blikkiesdorp

Laurence Bonvin



© LAURENCE BONVIN

ARGUMENTO / SCRIPT Laurence Bonvin **FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY** Laurence Bonvin **SOM / SOUND** Gilles Aubry **MONTAGEM / EDITING** Orsola Valenti, Laurence Bonvin **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Laurence Bonvin **CONTACTO / CONTACT** Swiss Films **FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY** 2016, Avant l'Envol • 2013, After Vegas

Blikkiesdorp é um novo município na periferia da Cidade do Cabo onde, apesar das duras condições de vida e das incertezas, as pessoas fazem tudo o que podem para ganhar a vida e melhorar a casa. Num local de informalidade e engenho, o som e a música tornam-se na ligação entre o interior e o exterior, criando uma banda sonora para Blikkiesdorp.

Blikkiesdorp is a new township in the periphery of Cape Town where, despite the harsh living conditions and uncertainties, the people do all they can to make a living and improve their home. In a place of informality and resourcefulness, sound and music become the link between inside and outside, creating a soundtrack for Blikkiesdorp.

Actividades Paralelas / Parallel Activities

Masterclass com Avi Mograbi / Masterclass with Avi Mograbi Entre Projecção e Instalação / Between Screening and Installation

Uma *masterclass* retratando a caminhada entre fazer documentários e fazer vídeo arte. O realizador mostrará alguns trabalhos feitos para a galeria de arte, assim como cenas dos seus filmes que se tornaram instalações de vídeo.

Orador

Cineasta e artista de vídeo, Avi Mograbi nasceu em 1956, em Telavive (Israel), onde sempre viveu e trabalhou. Tendo estudado arte e filosofia, começou a fazer filmes em 1989. Os seus documentários passaram em festivais de todo o mundo, incluindo Cannes, Berlim, Veneza, Roma, Nova Iorque, FID Marseille, Visions du Réel e São Francisco. Em 2013, o seu filme *Once I entered a Garden* (2012) ganhou o Prémio Especial Doclisboa do Júri da Competição Internacional.

A talk depicting the walk between making documentaries and making video art. The director will show some works made for the art gallery as well as scenes from his films that turned into video installations.

Speaker

Israeli filmmaker and video artist Avi Mograbi was born in 1956 in Tel Aviv, where he lives and works to this day. Having studied art and philosophy, his filmmaker career began in 1989. His documentary films have been shown at festivals worldwide, including: Cannes, Berlin, Venice, Rome, New York, FID Marseille, Visions du Réel and San Francisco, among others. In 2013, his film *Once I entered a Garden* (2012) won the Doclisboa Special Jury Award for the International Competition.



Avi Mograbi

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Para informação sobre a projecção de *Between Fences*, de Avi Mograbi / Further information about the screening of *Between Fences*, by Avi Mograbi vide p. 177

Masterclass com Michael Chanan / Masterclass with Michael Chanan Cinema Imperfeito: Então e Agora / Imperfect Cinema: Then and Now

Em *Para um Cinema Imperfeito*, um dos manifestos chave do Novo Cinema Latino-Americano, que data de 1969, Julio García Espinosa perguntava-se como o iminente desenvolvimento do vídeo mudaria a cultura cinematográfica, ao permitir que o cinema se tornasse apanágio de muitos e não de alguns. Para celebrar a sua morte, no início deste ano, Michael Chanan avalia até que ponto as suas previsões se concretizaram, na era do activismo vídeo e do YouTube.

Orador

Michael Chanan é professor de Cinema & Vídeo na Universidade de Roehampton, em Londres. Documentarista desde 1971, antigo crítico de música e autor, editor e tradutor de livros e artigos sobre cinema e media, sobre assuntos como o cinema dos primórdios e o cinema de Cuba, a história social da música e a história da gravação.

In Julio García Espinosa's *For an Imperfect Cinema*, one of the key manifestos of the New Latin American Cinema, which dates from 1969, he wondered how the impending development of video would change film culture by allowing filmmaking to become the province of the many rather than the few. To commemorate his death earlier this year, Michael Chanan considers how far his predictions have been realised in the age of video activism and YouTube.

Speaker

Michael Chanan is professor of Film & Video at Roehampton University, London. Documentary filmmaker since 1971, erstwhile music critic and author, editor and translator of books and articles on film and media, on subjects including early cinema and Cuban cinema, the social history of music, and the history of recording.



Michael Chanan

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Para informação sobre a Retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba / Further information about the For an Impossible Cinema: Documentary and Avant-Garde in Cuba Retrospective vide p. 131

Mesa Redonda / Round Table

Por um Cinema Impossível:

Documentário e Vanguarda em Cuba /

For an Impossible Cinema:

Documentary and Avant-Garde in Cuba



Yankí, no!, Robert Drew, 1960

A partir de filmes e de autores em torno dos quais se constrói a retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba, esta mesa redonda irá procurar aprofundar o âmbito radical e inovador da linguagem que o cinema inventou, após a Revolução de 1959: uma reflexão que terá como objectivo identificar a contemporaneidade deste cinema e a sua relação intrínseca com o período revolucionário naquele país, em que a experimentação de formas fílmicas foi uma prática de engajamento e produção de uma arte popular. Com a presença de Michael Chanan, Olivier Hadouchi, Raquel Ribeiro, Lola Calviño e Chema González e a moderação de Davide Oberto.

Based on the films and authors around which the For an Impossible Cinema: Documentary and Avant-Garde in Cuba Retrospective is built, this round table will try to deepen the radical and innovative scope of the language invented by cinema, after the Revolution of 1959: a reflection looking to identify the contemporary nature of that cinema and its inherent relation with that country's revolutionary period, during which experimenting film forms was a way of committing oneself to and producing popular art. With the presence of Michael Chanan, Olivier Hadouchi, Raquel Ribeiro, Lola Calviño and Chema González, and moderated by Davide Oberto.

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Para informação sobre a Retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba / Further information about the For an Impossible Cinema: Documentary and Avant-Garde in Cuba Retrospective vide p. 131

Mesa Redonda / Round Table

Retrospectiva Peter Watkins / Peter Watkins Retrospective



La Commune (Paris, 1871), Peter Watkins, 1999

Peter Watkins “elaborou um sistema que lhe permitiu reconstruir a História de modo a filmá-la no presente, juntando no mesmo plano todos os tempos históricos” (Antoine de Baecque, *La Caméra-Histoire*, Gallimard, Paris, 2009). Partindo dos filmes da retrospectiva e do testemunho que Patrick Watkins traz deste sistema singular, convidamos a pensar sobre as ideias despertadas pelos filmes: que crítica formam aos códigos mediáticos globais? O que significam enquanto sementes de uma prática abrangente e renovada do cinema? Com a presença de Patrick Watkins, Luke Fowler, João Pedro Cachopo e José Manuel Costa e moderação de Pedro Fortes.

Peter Watkins “came up with a system that allowed him to re-enact History, in order to film it in the present, bringing together in the same frame all historical times” (Antoine de Baecque, *La Caméra-Histoire*, Gallimard, Paris, 2009). Based on the films shown in the scope of the retrospective, and on the account given by Patrick Watkins of this unique system, we'd like to reflect on the ideas awakened by the films: how do they criticise the global media codes? What do they mean as seeds for a far-reaching and renewed film practice? With the presence of Patrick Watkins, Luke Fowler, João Pedro Cachopo and José Manuel Costa, and moderated by Pedro Fortes.

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Para informação sobre a Retrospectiva Peter Watkins / Further information about the Peter Watkins Retrospective vide p. 107

Mesa Redonda / Round Table

Verdes Anos / Green Years

Os Verdes Anos propõem um encontro entre estudantes de cinema e audiovisuais, jovens realizadores e representantes das diversas áreas de cinema, para falar de distribuição independente. A mesa redonda conta com a presença de um painel representativo das diversas fases de produção, realização, distribuição e promoção cinematográfica e convoca à participação estudantes e jovens realizadores cujas obras ingressam agora no circuito de festivais nacionais e internacionais, pretendendo compreender os mecanismos de distribuição de cinema independente. Com a presença de Salette Ramalho, Leonor Teles e Giulio Vita, entre outros, e a moderação de Joana Galhardas e Joana Sousa.

Green Years suggests a meeting between film and audio-visual students, young directors and representatives from the different film areas to discuss independent distribution. The round table will have someone from the several stages of production, direction, distribution and film promotion and invites students and young directors whose works are now entering the national and international festival circuit to take part, in order to understand the mechanisms of independent film distribution. With the presence of Salette Ramalho, Leonor Teles and Giulio Vita, among others, and moderated by Joana Galhardas and Joana Sousa.

Conversa com Jung Sung-Il / Talk with Jung Sung-Il

Após ver o monumental filme de Wang Bing *West of the Tracks* (2003), o realizador e crítico de cinema coreano Jung Sung-Il decidiu que queria fazer um filme sobre o trabalho do realizador chinês. Acompanhando-o nas gravações da sequência de *Three Sisters* (2012) e de *'Til Madness do Us Part* (2013), Jung conversa com Wang acerca das suas ideias sobre cinema e tempo. O resultado desse encontro é *Night and Fog in Zona* (2015), que será exibido e servirá de ponto de partida para esta conversa em que o cinema reflecte sobre cinema.

Jung Sung-Il

Foi professor adjunto da Academia Coreana de Artes Cinematográficas e da Universidade Nacional de Artes da Coreia. *Café Noir* (2009) foi a sua estreia na realização, tendo sido exibido em diversos festivais internacionais de cinema, incluindo Roterdão, Veneza e Los Angeles. Com o documentário *Night and Fog in Zona*, sobre o realizador Wang Bing, ele continua a desenvolver o seu trabalho como teórico de cinema.

After watching Wang Bing's monumental film *West of the Tracks* (2003), Korean director and film critic Jung-Sung Il decided he wanted to make a film about the Chinese director's work. Following him during the shooting of the sequel to *Three Sisters* (2012) and to *'Til Madness do Us Part* (2013), Jung talks to Wang about his ideas on film and time. The result of that meeting is *Night and Fog in Zona* (2015), which will be screened and will work as a starting point to this discussion where film reflects upon film.

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Para informação sobre
Verdes Anos / Further
information about Green
Years vide p. 203



Jung Sung-Il

A PROPÓSITO / BY THE WAY

Para informação sobre a
projectão de *Night and Fog
in Zona*, de Jung Sung-Il /
Further information about
the screening of *Night and
Fog in Zona*, de Jung Sung-Il
vide p. 104
Para informação sobre a
projectão de *Ta'ang*, de Wang
Bing / Further information
about the screening of
Ta'ang, by Wang Bing
vide p. 184

He was adjunct professor at the Korean Academy of Film Arts and the Korea National University of Arts. *Café Noir* (2009) was his debut as a director, and it was screened in several international film festivals, including Rotterdam, Venice and Los Angeles. With the documentary *Night and Fog in Zona*, on director Wang Bing, he continues to undertake his work as film theoretician.

Serviço Educativo / Education Service

A Aposta na Formação de Públicos / The Focus on Film Literacy

A formação de públicos tem sido sempre um dos objectivos do Doclisboa, que investe na relação entre a comunidade escolar e as salas de cinema. Os filmes, os debates e as oficinas procuram complementar e diversificar os conteúdos programáticos das disciplinas, contribuindo assim para promover o conhecimento curricular e extracurricular, o repertório cultural e científico, bem como a sensibilidade e o interesse pelo cinema documental. Mantém-se a aposta nos projectos DocEscolas e Docs 4 Kids – ao nível da variedade de actividades e faixas etárias contempladas.

Este ano, o Doclisboa junta-se à associação Os Filhos de Lumière, numa colaboração para a formação de públicos e na educação para o cinema. Com esta associação, lança um curso de formação para professores e agentes educativos: “O que é o Cinema” tem como objectivo, a partir do visionamento de filmes, da discussão e do debate, a descoberta da linguagem cinematográfica, a reflexão e análise de cadernos pedagógicos e plataformas de educação para o cinema. Também em colaboração com Os Filhos de Lumière, e no contexto da formação, o Doclisboa apresenta uma sessão programada pelo Cineclub das Gaivotas e uma sessão de visionamento e conversa integrada nos projectos europeus Moving Cinema e CinEd.

O Serviço Educativo dará continuidade ao blogue lançado no ano anterior: um espaço de partilha de experiências educativas, alimentado por alunos, pais, professores e educadores, do pré-escolar até às universidades, um espaço em construção e de natureza informal, onde se pode conversar, publicar, ler e questionar.

Film literacy has always been one of the goals of Doclisboa, which invests in the relationship between the school communities and the movie theatre. The goal of our films, debates and workshops is to complement and diversify the contents of the various school subjects, thus fostering curricular and extra-curricular knowledge, cultural and scientific repertoire, sensibility and interest for documentary film. The commitment toward the DocEscolas and Docs 4 Kids projects stands – both in terms of activity variety and age groups concerned.

This year, Doclisboa joins the association Os Filhos de Lumière, in a collaboration to foster film literacy. Together they present a teachers and educational agents training course: “What is Cinema?”, based on watching films, discussing and debating, aims at discovering the cinematic language, and at reflecting upon and analysing pedagogical booklets and film education platforms. Also in collaboration with Os Filhos de Lumière, and in the context of training, Doclisboa presents a session programmed by the Gaivotas Film Society and a watch-and-debate session in the scope of the Moving Cinema and CinEd European projects.

The Education Service will continue the blog launched last year: a space for sharing educational experiences involving students, parents, teachers and educa-

tors, from pre-schools to universities; a work in progress, of informal nature, designed for discussion, publishing, reading, and questioning.

Antevisão / Preview Conference

Evento pensado para professores e educadores, onde será feita a apresentação detalhada das actividades do Serviço Educativo do Doclisboa. Serão mostrados excertos de filmes e entregues dossiês com sugestões pedagógicas.

An event for teachers and educators to make a detailed presentation of the activities carried out by Doclisboa's Educational Service. Some footage will be screened and material with pedagogical suggestions will be handed to all participants.

O que é o Cinema? / What is Cinema?

Curso de Formação para Professores / Training Course for Teachers

Descobrir a linguagem cinematográfica através da análise de fragmentos de filmes, reflectir e analisar cadernos pedagógicos e aprender a utilizar plataformas de educação para o cinema, são alguns dos objectivos desta formação, em parceria com Os Filhos de Lumière.

Formadores

Teresa Garcia, Rossana Torres e convidados.

Discovering film language through the analysis of film fragments, reflecting on and analysing educational books, and learning how to use educational platforms designed for film are some of the goals of this course, made in partnership with Os Filhos de Lumière.

Trainers

Teresa Garcia, Rossana Torres and guests.

Docescolas

Sessões de Cinema para Escolas / Film Sessions for Schools

Sessões de cinema para alunos dos vários graus de ensino, acompanhadas de debate, realçando a pertinência artística, social e política do filme assistido.

Sessions for students from various grades, followed by a debate, thus pointing out the artistic, social and political pertinence of the screened film.

Docs 4 Kids

Oficinas para Crianças e Jovens dos 4 aos 15 anos / Workshop for Children and Youngsters aged 4 to 15

Oficinas de cinema que promovem a aproximação ao documentário das crianças e jovens, através do visionamento de filmes, reflexão e debate, e de propostas que materializam ideias suscitadas por estes. Na edição deste ano, propomos explorar o papel do espectador. Que sensações e emoções sentimos, quando vamos ao cinema? Como reagimos a uma história com final feliz ou a um enredo que não nos faz tirar os olhos do ecrã? Que força é essa que nos corta a respiração? Vamos descobrir as nossas reacções enquanto audiência.

Formadora

Cláudia Alves

Workshops that bring the documentary closer to children and youngsters, through watching films, reflecting on and debating them, along with artistic proposals, which bring to life ideas raised by the films. This year, we propose to explore the role of the spectator. What feelings and emotions do we experience when we go to the movies? How do we react to a happy ending or to a plot that won't allow us to take our eyes off the screen? What force is this that takes our breath away? Let us find out our reactions as audience.

Trainer

Cláudia Alves

For the First Time Por Primera Vez

Octavio Cortázar

1967 • Cuba • 10'



For the First Time, Octavio Cortázar, 1967

Sessões Especiais

Sessão Cineclube das Gaivotas / Moving Cinema Gaivotas Film Society / Moving Cinema Session

Sessão programada e debatida pelos membros deste cineclube, surgido em 2014, no âmbito do projecto Moving Cinema, pela mão da associação Os Filhos de Lumière. Trata-se de um grupo formado por jovens programadores que, semanalmente, se reúnem para ver e conversar sobre filmes e programar uma sessão na Cinemateca Portuguesa.

A screening programmed and debated by members of this film society, which has emerged in 2014 in the context of the project Moving Cinema by the hand of the association Os Filhos de Lumière. This is a group formed by young programmers who, on a weekly basis, gather to watch and talk about films and to programme a screening at Cinemateca Portuguesa.

Sessão com / Session with Os Filhos de Lumière / CinEd

Sessão, seguida de conversa, de curtas-metragens desenvolvidas e apresentadas no âmbito dos projectos europeus CinEd e Moving Cinema, pela associação Os Filhos de Lumière.

A screening, followed by a debate, of short films developed by the association Os Filhos de Lumière, in the context of the European projects CinEd and Moving Cinema.

Laboratório de Realização / Filmmaking Lab Encontro, Discussão e Reflexão Crítica / Meeting, Discussion and Critical Reflection

O Laboratório de Realização é um lugar privilegiado de encontro e discussão em torno do fazer do cinema. O programa deste ano tem curadoria do artista e professor João Tabarra e é composto por quatro sessões, em que os realizadores convidados – Kimi Takesue, Louis Henderson e Pippo Delbono – partilham experiências, métodos de trabalho e interrogações. Destina-se a estudantes, a profissionais e a outras pessoas interessadas em aprofundar o conhecimento sobre a criação cinematográfica.

João Tabarra

Estudou fotografia no Arco Centro de Arte e Comunicação Visual. Começou a expor com regularidade no final dos anos 1980, tendo um percurso expositivo nacional e internacional, tanto individualmente, como em colectivos. Está representado em prestigiadas colecções, institucionais e privadas, em Portugal e no estrangeiro. É professor de Imagem em Movimento no Departamento de *Media Art*, na Universidade de Artes e Design de Karlsruhe, Alemanha.

The Filmmaking Lab is a privileged place of meeting and discussion on filmmaking. This year's programme is curated by artist and professor João Tabarra, and consists of four sessions, in which the directors invited – Kimi Takesue, Louis Henderson e Pippo Delbono – share experiences, working methods and questions. The Lab is meant for students, professionals and other people interested in deepening their knowledge on film creation.



João Tabarra

João Tabarra

Studied photography at Arco Centre for Art and Visual Communication. He started showing his work regularly in the late 1980s, accumulating significant exhibitions on a national and international level, both individually and in collectives. He is represented in prestigious institutional and private collections, both in Portugal and abroad. He teaches Moving Image at the Media Art Department of the Karlsruhe University of Arts and Design, Germany.

Apresentação SCI DOC / SCI DOC Presentation



Durante o Doclisboa, terá lugar a apresentação do SCI DOC, um festival dedicado ao documentário científico, organizado pela Ciência Viva e EuroPAWS e produzido pela Apordoc. Neste contexto, e aludindo ao cruzamento entre o cinema e a ciência, serão apresentados os quatro filmes da série *No Trilho dos Naturalistas*, da autoria de cinco realizadores portugueses cujos filmes têm marcado presença no Doclisboa.

SCI DOC Festival shall be presented at Doclisboa. It is a festival dedicated to science documentary film, organised by Ciência Viva and EuroPAWS, and produced by Apordoc. In this context, and emphasizing the crossing between cinema and science, we will screen the four films from the series *No Trilho dos Naturalistas* [Tracking the Naturalists], the work of five Portuguese directors whose films can often be seen at Doclisboa.

2016 • Portugal • 50' • HD • Cor / Colour
• Português / Portuguese

No Trilho dos Naturalistas - Viagens Filosóficas Tracking the Naturalists - Philosophic Journeys

Susana Nobre



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY João Rosas **SOM / SOUND** Ricardo Leal **MONTAGEM / EDITING** Renata Sancho **MÚSICA / MUSIC** Garcia da Selva **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Terratre Films **CONTACTO / CONTACT** Terratre Films **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY**
2013, Vida Activa [Active Life] • 2010, Lisboa-Provincia [Lisbon-Province] • 2006, Estados da Matéria [It would have been Simple] • 2003, O que pode um Rosto [Daycare Hospital] • 2001, As Nadadoras [The Swimmers]

No Trilho dos Naturalistas – As Viagens Filosóficas enquadra o desenvolvimento da ciência moderna em Portugal, impulsionado pelo Marquês de Pombal e traduzido na realização das expedições filosóficas portuguesas, no final do séc. XVIII. A par da narração das histórias da ciência, viajamos pelos arquivos, herbários e metodologias de estudo da botânica ao longo dos tempos.

No Trilho dos Naturalistas – As Viagens Filosóficas [Tracking the Naturalists – Philosophic Journeys] provides context to the development of modern science in Portugal, propelled by the Marquis of Pombal, and which translated into the Portuguese philosophical expeditions of the late 18th century. Along with telling science's stories, we travel through botany's archives, herbaria and study methodologies over the years.

2016 • Portugal • 58' • HD • Cor / Colour
• Português / Portuguese

No Trilho dos Naturalistas - Angola Tracking the Naturalists - Angola

André Godinho



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Pedro Pinho **SOM / SOUND** Gita Cerveira **MONTAGEM / EDITING** Francisco Moreira, André Godinho **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Terratre Films **CONTACTO / CONTACT** Terratre Films **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2014, Ponto Morto [Idle Road] • 2012, La Chambre Jaune • 2009, Faz tudo parte [Everything matters] • 2009, MHM • 2001, 6 Minutos [6 Minutes]

Em 1927, Luís Wittnich Carrisso, botânico e professor da Universidade de Coimbra, parte para Angola, para estudar a flora e recolher plantas para o Herbário de Coimbra. Em 1937, morre no deserto do Namibe. Cerca de 80 anos depois, retracamos a sua viagem, com o objectivo de falar da diversidade das plantas tropicais e das suas adaptações ecológicas desde a Floresta Tropical Húmida, no norte de Angola, ao Deserto do Namibe, no sul.

In 1972, Luís Wittnich Carrisso, a botanist and professor at the University of Coimbra, leaves for Angola, to study the flora and gather plants for Coimbra's Herbarium. In 1937, he dies in the Namib Desert. Roughly 80 years later, we retrace his journey, in order to discuss the diversity of tropical plants and how they ecologically adapt from the Tropical Moist Forest in the north of Angola to the Namib Desert in the south.

2016 • Portugal • 60' • HD • Cor / Colour
• Português / Portuguese

No Trilho dos Naturalistas - Moçambique Tracking the Naturalists - Mozambique

João Nicolau



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Sir Mário Castanheira **SOM / SOUND** Gabriel Mondlane **MONTAGEM / EDITING** Francisco Moreira, João Nicolau **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Terratre Films **CONTACTO / CONTACT** Terratre Films **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** 2015, Jon From • 2013, Gambozinos [A Wild Goose Chase] • 2010, A Espada e a Rosa [The Sword and the Rose] • 2009, Canção de Amor e Saúde [Song of Love and Health] • 2006, Rapace

No Trilho dos Naturalistas – Moçambique aborda quatro dos ecossistemas mais relevantes do território moçambicano: o mangal, os prados de ervas marinhas, os *inselberg* e a floresta de miombo. Esta exploração é conduzida pelo Dr. Jorge Paiva e retrata o movimento da Missão Botânica de Angola e Moçambique de 1963/64, promovida pela Junta de Investigações do Ultramar.

No Trilho dos Naturalistas – Moçambique [Tracking the Naturalists – Mozambique] addresses four of the most significant ecosystems in Mozambique: mangrove, sea grass meadows, inselberg and miombo forest. This exploration is lead by Dr. Jorge Paiva and retraces the steps of the Botanic Mission to Angola and Mozambique of 1963/64 organised by the Junta de Investigações do Ultramar [Overseas Research Council].

2016 • Portugal • 59' • HD • Cor / Colour
• Português / Portuguese

No Trilho dos Naturalistas - São Tomé e Príncipe Tracking the Naturalists - São Tomé and Príncipe

Luísa Homem, Tiago Hespanha



FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY Pedro Pinho **SOM / SOUND** Tiago Hespanha **MONTAGEM / EDITING** Francisco Moreira, Luísa Homem, Tiago Hespanha **PRODUÇÃO / PRODUCTION** Terratre Films **CONTACTO / CONTACT** Terratre Films **FILMOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED FILMOGRAPHY** LUÍSA HOMEM • 2014, As Cidades e as Trocas [Trading Cities] • 2007, Retratos [Portraits] TIAGO HESPANHA • 2014, Revolução Industrial [Industrial Revolution] • 2009, Visita Guiada [Guided Tour]

Há 15 milhões de anos, uma erupção vulcânica deu origem a uma nova ilha no Oceano Atlântico, sobre a linha do Equador. Aos poucos, desenvolveu-se sobre ela um sistema ecológico complexo, a Floresta Tropical Húmida. Como chegaram as plantas à ilha? E como funciona este ecossistema? Uma viagem a São Tomé, à descoberta do presente, retracando a exploração botânica da ilha feita pelo naturalista Adolpho Frederico Möller, em 1885.

15 million years ago, a volcanic eruption gave origin to a new island in the Atlantic Ocean, over the Equator. Little by little, a complex ecosystem developed, the Tropical Moist Forest. How did the plants arrive in the island? How does this ecosystem work? A trip to São Tomé looking for the present, while retracing the botanic exploration of the island carried out by naturalist Adolpho Frederico Möller, in 1885.

Sessão One Minutes / One Minutes Session

2016 • Holanda / The Netherlands • 38'

The One Minutes Series - The Sandberg Series 2016

AAVV



Com curadoria da One Minutes Foundation, este conjunto de 36 filmes com a duração de um minuto de estudantes do Instituto Sandberg proporciona uma experiência provocadora, uma forma desafiante de ver a imagem em movimento. Num minuto, tudo é possível. Desfrutem de um panorama de frequências misturadas em directo, meditação orientada, um anúncio a uma linha de drones de luxo nova em folha e do *trailer* de TSUNAME (Sociedade Transdimensional para a Expansão Narcisista e Metafísica Universal).

Curated by the One Minutes Foundation, this series of 36 one-minute long films by the Sandberg Institute students offers a provocative experience, a challenging way of viewing the moving image. Within the span of a single minute, anything is possible. Please enjoy a panorama of live mixed frequencies, a guided meditation, an advert for a brand new luxury drone line and the trailer of TSUNAME (Transdimensional Society for Universal Narcissistic and Metaphysical Expansion).

Sajeria

Lia Satzinger, Shih Hui Hung

2016 • Taiwan, Áustria, Holanda / Taiwan, Austria, The Netherlands • 1'

Ethereality

Elise Ehry, Kitty Maria van Ekeren

2016 • França, Holanda / France, The Netherlands, • 1'

I'm not sure what's going to happen now.

Roos Groothuizen

2016 • Holanda / The Netherlands • 1'

Ohrmuschel

Mona Steinhäuber

2015 • Alemanha, Holanda / Germany, The Netherlands • 1'

Loading

Thom van Hoek

2016 • Holanda / The Netherlands • 1'

Talking to my Better Self

Alexander Sand

2016 • Holanda / The Netherlands • 1'

Cleaning the Tap

Kristoffer Zeiner Christiansen,

Nadjim Bigou, Neeltje ten

Westenend

2016 • Noruega, França, Holanda / Norway, France, The Netherlands • 1'

Rehearsal

Margret Wibmer

2015 • Holanda / The Netherlands • 1'

Tableau of Relics

Loui Meeuwissen

2015 • Holanda / The Netherlands • 1'

Pan-orama I

Alberto Valz Gris, Nicola Baratto,

Gaetano Cappella

2016 • Itália / Italy • 1'

The Plastic Soup

Gerda Postma, Karime Salame

2016 • Holanda, México / The Netherlands, Mexico • 1'

Trash from my Basement

Vera de Pont

2015 • Holanda / The Netherlands • 1'

Internet_by_Proxy

Roos Groothuizen

& Cyanne van den Houten

2015 • Holanda / The Netherlands • 1'

The Power of Transparency

Yu Minhong

2016 • China, Holanda / China, The Netherlands • 1'

Aux Origines de la Cure

Vera Hofmann

2015 • Alemanha, Holanda / Germany, The Netherlands • 1'

Breathe

Yu Minhong

2016 • China, Holanda / China, The Netherlands • 1'

Waxidermy

Hallie Abelman

2016 • EUA, Holanda / USA, The Netherlands • 1'

Do it again

Aurélien Lepetit

2016 • França, Holanda / France, The Netherlands • 1'

Homeland

Andrea Karch

2015 • Alemanha, Holanda / Germany, The Netherlands • 1'

My Passport is Better than Yours

Thijs van de Loo

2015 • Holanda / The Netherlands • 1'

Sunset

Carole Cicciu

2015 • França, Holanda / France, The Netherlands • 1'

Expanding Our Luxury Line with New Drones

Mary Ponomareva

2016 • Rússia, Holanda / Russia, The Netherlands • 1'

Optimizer

Karime Salame Sainz

2016 • México, Holanda / Mexico, The Netherlands • 1'

Playing Together so Much Better [Excerto / Excerpt]

Neeltje van Westenend

2016 • Holanda / The Netherlands • 1'

Slightly off

Lien Van Leemput

2015 • Bélgica, Holanda / Belgium, The Netherlands • 1'

Japanese Cold Fish

Juri Suzuki

2016 • Japão, Holanda / Japan, The Netherlands • 1'

Fairy Tail

Ruben Baart

2016 • Holanda / The Netherlands • 1'

36 Questions

Gui Machiavelli

2015 • Brasil, Holanda / Brazil, The Netherlands • 1'

Lost in Sights

Daniel Seemayer

2015 • Alemanha, Holanda / Germany, The Netherlands • 1'

TSUNAME (Transdimensional Society for Universal, Narcissistic and Metaphysical Expansion) [Trailer]

Anna Reutinger, Kitty Maria van

Ekeren, Yanik Balzer

2015 • Holanda / The Netherlands • 1'

The One Minutes

Rafael Kouto

2015 • Suíça, Holanda / Switzerland, The Netherlands • 1'

#ACCELERATE

Biya Zhu

2016 • China, Holanda / China, The Netherlands • 1'

I knead the Overflow while being watched by You

Angelo Rrem

2015 • Holanda / The Netherlands • 1'

Suck Arie

Shih Hui Hung

2016 • Taiwan, Holanda / Taiwan, The Netherlands • 1'

The One Minutes

Gerrit Jan Vos

2015 • Holanda / The Netherlands • 1'

"Sorry, but Horses..."

Angelo Rrem

2016 • Holanda / The Netherlands • 1'

Lisbon Docs

Fórum Internacional de Financiamento e Co-produção de Documentários / International Financing and Co-production Forum for Documentary Film

O Lisbon Docs é um dos principais eventos de oficinas e *pitching* de cinema documental em Portugal. Na sua 17ª edição, afirma-se como um espaço de referência para realizadores e produtores interessados em desenvolver novas ferramentas e estratégias para o financiamento e co-produção dos seus projectos.

Lisbon Docs is one of the main documentary film workshops and pitching events in Portugal. In its 17th edition, it stands as a benchmark for filmmakers and producers interested in developing new tools and strategies to finance and co-produce their projects.

Sessões Públicas de Pitching / Public Pitching Sessions

Os projectos são apresentados perante um painel de representantes de canais de televisão, distribuidores, novos media e entidades do sector, líderes em co-produções e aquisições internacionais. Assistir a esta sessão é uma forma privilegiada de conhecer o funcionamento actual do mercado internacional do documentário e possíveis formas de financiamento, co-produção e difusão.

The projects are presented to a panel of commissioning editors and decision-makers from documentary funding institutions and leading channels in international co-productions. To be in the audience is a unique chance to observe what works and what does not work in today's international documentary market and to learn about possible ways of financing, co-producing and broadcasting.

Sobre a Apordoc / About Apordoc

A Apordoc – Associação pelo Documentário, fundada em 1998, é uma associação cultural sem fins lucrativos que tem como principais objectivos apoiar, promover, estimular o trabalho e o interesse no cinema documental. Com cerca de 250 sócios, que incluem cineastas, produtores, professores, investigadores, programadores e espectadores, acreditamos que a Associação tem sido, ao longo dos seus 18 anos de existência, e através do trabalho dos seus sócios, o motor de um processo que definiu um território forte e estável para o documentário em Portugal. Vivemos o documentário como espaço de partilha de modos de estar no mundo e a Associação como lugar da sua memória em movimento, de discussão permanente do seu dever e de reivindicação dos meios para a sua livre expressão. O documentário não cabe numa definição limitada, mas vemos nele e na sua multiplicidade uma capacidade de resistência e um desejo de convivência.

Com esse espírito, além do Doclisboa, a Apordoc organiza também o Seminário Internacional Doc's Kingdom, o Panorama – Mostra do Documentário Português, o programa DocEscolas e as oficinas Docs4Kids e o cineclube informal Rossio. A Apordoc é associada do European Documentary Network (EDN), rede de associações de documentário europeia, com um importante trabalho na formação e difusão do documentário, com a qual a Apordoc promove o fórum internacional de apresentação de projectos de cinema documental Lisbon Docs.

Em 2016, iniciámos nova parceria, com a Ciência Viva e a EuroPAWS, para a realização do SCI DOC Festival Europeu de Documentário Científico de Lisboa.

Apordoc – Portuguese Documentary Association was founded in 1998 as a non-profit cultural organisation, and its main goals are to support, promote, and foster the work and interest in documentary film. With around 250 associates – filmmakers, producers, teachers, researchers, programmers, and spectators – over the last 18 years we believe that Apordoc has been the driving force for a process that defined a strong and stable ground for documentary in Portugal. We live documentary films as a place to sharing ways of being in the world, and the Association as the place for its memory in motion, for an ongoing debate about its future, and for vindicating the necessary means for its free speech. Documentary films cannot be limited by a confined definition. Documentary films have a strong ability to resist and a will to interact.

Within this scope, besides Doclisboa, Apordoc also organises Doc's Kingdom International Seminar, Panorama – Portuguese Documentary Showcase, DocEscolas programme and Docs 4 Kids workshops, and Rossio – Informal Film Society. Apordoc is an associate of the European Documentary Network (EDN) that plays an important role in the training and dissemination of documentary, and with which Apordoc promotes Lisbon Docs, an international forum for presenting documentary films projects.

In 2016, we started a new partnership with Ciência Viva and EuroPAWS to hold SCI DOC, a festival dedicated to science documentary film in Lisbon.

Contactos / Contacts

About Productions
Khalil Joreige
khalil@aboutproductions.com

Afraa Batous
afraabatous@gmail.com

Afsaneh Salari
afsaneh.salari2@gmail.com

Alain Montesse
a.montesse@laposte.net

Alce Filmes
alcefildes@gmail.com

Alea Films
aleafilms@gmail.com

Alyx Ayn Arumpac
alyx.arumpac@gmail.com

Ana Feliciano
anacfeliciano@hotmail.com

Ana Isabel Freitas
oemaildaisabel@gmail.com

André Marques
jappmarks@hotmail.com

Arsenal Distribution
Angelika Ramlow
ara@arsenal-berlin.de

ARTE France
Anne Voirin
a-voirin@artefrance.fr

Asian Shadows
chineseshadows@gmail.com

Auguste Orts
Marie Logie
marie@augusteorts.be

Austrian Film Commission
Anne Laurent-Delage
anne.laurent@afc.at

Bando à Parte
Rodrigo Areias
areias@bandoaparte.com

Barton Film
studio@bartonfilm.pl

BBC
Henrique Amaral
Henrique.Amaral@bbc.com

Blackmaria
blackmaria@blackmaria.pt

Boris Lehman
lehman.boris@gmail.com

Bruno Ferreira
brunof80@gmail.com

Capri Films
Marceline Loridan Ivens
marcelineloridanivens@orange.fr

Capricci Films
Pierre Boivin
pierre.boivin@capricci.fr

Celso Rosa
colsmora@gmail.com

Ciné-Tamaris
cine-tamaris@wanadoo.fr

Cinephil
Ela Elbaz
ela@cinephil.com

Conijn Film
Berber Humalds
berber@conijnfilm.com

Credo Film
office@credofilm.de

C.R.I.M. Produções
crimfestivals@gmail.com

Disobedience
jappmarks@watchdisobedience.com

Doc & Film International
Hannah Horner
h.horner@docandfilm.com

Dogwoof
Luke Brawley
luke@dogwoof.com

Dominic Gagnon
dg900@hotmail.com

Dorottya Zurbó
dudorka88@gmail.com

DR Arkiv
Philip Trier Jacobsen
ptj@dr.dk

Drew Associates
Jill Drew
jill@drewassociates.com

Dunya Rodrigues
hi@dunyarodrigues.com

Duplacena
duplacena@duplacena.com

Ego Film Arts
info@egofilmarts.com

Erica Frauman
ericafrauman@me.com

EyeSteelFilm
Marina Serrao
marina@eyesteelfilm.com

La Fémis
g.amgar@femis.fr

The Festival Agency
Selina Boye
sb@thefestivalagency.com

Films 59
produccio@films59.com

Films Distribution
Joris Boyer
joris@filmsdistribution.com

Les Films du Passeur
info@filmsdupasseur.com

Les Films du Worso
Louis Jacobée
ljacobee@gmail.com

Hopscotch Films
John Archer
john@hopscotchfilms.co.uk

Ida Marie Gedbjerg Sørensen
idamgs@gmail.com

Imperativ Film
info@loznitsa.com

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
Lola Calviño
vicecinemateca@icaic.cu

Intropia Media
serranatorres@gmail.com

Ira Konyukhova
ikonyukhova@hfg-karlsruhe.de

Iranian Independents
info@iranianindependents.com

ISKRA
Viviane Aquilli
viviane@iskra.fr

Joana Linda
joanalindajoanalinda@gmail.com

João Cardoso Ribeiro
joacardosoribeiro@gmail.com

João Duarte
joao.duarte.estc@gmail.com

João País da Silva
joaopaissilva19@gmail.com

João Queiroga
joaqueiroga2016@u.northwestern.edu

JumpCut
Vasco Esteves
vascoesteves@jumpcut.pt

Kaléo Films
production@kaleo-films.com

Kate Saragaço-Gomes
katesgomes@gmail.com

Kikol Grau
kikolgrauruiz@hotmail.com

Kimi Takesue
kimitakesue@gmail.com

Le Laboratoire Central
pierrefrancois@lelaboratoirecentral.com

Laura Morcillo
lmorcillo@hfg-karlsruhe.de

Louidgi Beltrame
louidgibel@hotmail.com

Louis Henderson
henderson.louis@gmail.com

Lucas Keating
lucaskgm@gmail.com

Ludovica Tortora di Falco
md7370@mcclink.it

Luís Gonçalves
luis.veloso.goncalves@gmail.com

LUX Distribution
distribution@lux.org.uk

M-Line Distribution
Jamie Seo
jamie@mline-distribution.com

Maria Grazia Goya
magraziagoya@gmail.com

Maria Ribeiro Soares
findmariars@gmail.com

Marianna Vas
vas.mariann@gmail.com

Marie Falke
mfalke@hfg-karlsruhe.de

Mário Macedo
mario@73collective.net

Martina Droandi
martinadro@hotmai.com

Memory.is
Riel Roch-Decter
rrd@memory.is

Michael Chanan
michael@mchanan.net

Midas Filmes
Marta Fernandes
marta.fernandes@midas-filmes.pt

Miguel Faro
miguelmfaro@gmail.com

Mike Hoolboom
fringe@teksavvy.com

Mimesis Films
Jan Macola
jan@mimesis.cz

Mitai Films
Gabriela Cueto
gabrielacueto@gmail.com

Morgane Production
Robin de la Houssaye
rdelahoussaye@morgane-prod.fr

National Film Board of Canada
Danielle Viau
D.Viau@nfb.ca

Nicola Stephanie Sangs
nicola2009@live.de

Nicolas Klotz
nicolas.klotz0051@orange.fr

Nitrato Filmes
nitratoofilmes@gmail.com

Norte Productions
Valentina Novati
valentina@norte.fr

Nuruzzaman Khan
khan.bappy@gmail.com

Ordenpropia
ordenpropia@gmail.com

Patrícia Pinheiro de Sousa
ppinheirodesousa@gmail.com

Patrick Watkins
patrickwatkins3@gmail.com

Pedro Koch
pskoch@sapo.pt

Pedro Neves
pedronevescs@gmail.com

Peter Watkins
peter.watkins@orange.fr

Pia Film Festival
international@pff.jp

Pien van Grinsven
pienvangrinsven@gmail.com

Project X Distribution
Oliver Groom
olivergroom@projectxdistribution.com

Público
Sibila Lind
Sibila.Lind@publico.pt

Raquel Rolim Baptista
raquelrolimb@gmail.com

Ring Film
Simona Chiarello Ciardo
simona@ringfilm.it

Robin Petré
robinpetre@gmail.com

RTP
Filomena Fernandes
filomena.fernandes@rtp.pt

Saul Levine
slevine@massart.edu

Short Cuts Distribution
shortcutsdistribution@gmail.com

sixpackfilm
Brigitta Burger-Utzer
brigitta@sixpackfilm.com

Sofia Lemos Marques
slemosmarques@gmail.com

Stance Company
Kazunao Sakaguchi
kazu@stance.co.jp

Svenska Cinemateket
cinemateket@filminstitutet.se

Svenska Filminstitutet
Sara Ruster
sara.ruster@filminstitutet.se

SVT Sales
Margareta Lidén
margareta.liden@svt.se

Swiss Films
Sylvain Vaucher
svaucher@swissfilms.ch

Taskovski Films
festivals@taskovskifilms.com

Terratreme Filmes
João Matos
joao.matos@terratreme.pt

Tilmann Rödiger
troediger@hfg-karlsruhe.de

Tim & Barry
timandbarry@timandbarry.com

True Colours
Francesca Tiberi
francesca@truecolours.it

Universal Pictures
Peter Langs
plnbcu@gmail.com

Ute Aurand
uaurand@t-online.de

Vasco Mendes
email@vascomendes.com

Video Data Bank
distro@vdb.org

Werner Herzog Office
Office@wernerherzog.com

Yuki Kawamura
infoyukikawamura@gmail.com

Zeitgeist Films
Emily Russo
emily@zeitgeistfilms.com

Zeno Pictures
Pat Cronenberg
patcronenberg@yahoo.com

Zivago Media
zivagomedia@gmail.com

Filmes A-Z / Films A-Z

Título internacional, excepto quando o título original é em português /
International title, except when original title is in Portuguese

291	"Sorry, but Horses..."	123	Culloden
291	#ACCELERATE	202	Curitiba nas Ruas
202	#AoVivo Mais de 100 mil Pessoas na Chegada do Ato que pede #ForaTemer e #DiretasJá no Largo da Batata	205	Damaia dj'acaba ma inda nu sta pa li
168	¡Viva la República!	190	David Lynch: The Art Life
152	... Y tenemos Sabor	214	Day when the Fools are gone, The Default
		86	Depositions
291	36 Questions	191	Desumanização (por Valter Hugo Mãe interpretado por Márcia, Camané e Dead Combo), A
175	76 Minutes and 15 Seconds with Abbas Kiarostami	191	Dia em que a Música morreu, O
42	95 and 6 to go	124	Diary of an Unknown Soldier
202	100 mil nas Ruas	202	Direito dos Trabalhadores em Risco, O
43	300 Miles	275	Disappearance of the Aitús, The
160	About a Character Some call St. Lázaro and Others Babalú	200	Disobedience
100	Abu Ammar is coming	207	Distance
64	Ama-San	291	Do it again
176	Among the Believers	50	Do not touch Me!
188	Angélica [A Tragedy]	68	Downhill
212	Antes de existir	92	Dream Story
209	Apnoe	93	Dreamed Ones, The
100	Artist of Fasting		
91	At Home	124	Edvard Munch
211	Até Chá virar Café	151	Ella
44	Atlas 1783	69	Espectador Espantado, O
176	Atomic: Living in Dread and Promise	192	Esto es lo que hay, Chronicle of a Cuban Poetry
177	Austerlitz	290	Ethereality
201	Austria: ANTIFA vs. PEGIDA	125	Evening Land
291	Aux Origines de la Cure	178	Exile
45	Azayz	291	Expanding Our Luxury Line with New Drones
		88	Experiment in Leisure, An
153	Battle of the Ten Million, The		
177	Between Fences	291	Fairy Tail
46	BIRD AND US, THE	200	Falemos de Furos
47	Black Sun		– Portugal e o Petróleo
188	Bowie, Man with a Hundred Faces or The Phantom of Hérouville	93	Falling Notes unleaving
		179	Family Affair, A
291	Breathe	166	First Charge of the Machete, The
65	Brother	192	Fonko
101	Brujo, El	159	For the First Time
189	By Sidney Lumet	202	Fora Temer!
		125	Forgotten Faces, The
207	Cabo do Mundo, O	217	Fragment 53
48	Calabria	126	Freethinker, The
92	Calendar	101	Friday the 13 th
205	Ceramic Tales	51	Friend from Siberia, A
157	Cerro Pelado	102	Funeral (on the Art of dying)
210	Chicken Fox		
66	Cidade onde envelheço, A	205	Garage Inventory
178	Cinema Futures	146	General Assembly
290	Cleaning the Tap	179	General Report II. The New
160	Coffea Arábica		Abduction of Europe
123	Commune (Paris, 1871), La	180	General Report on
189	Como se não existisse nada		Certain Matters of Interest for a Public Screening
190	Confession of the Vanished	156	Gente en la Playa
219	Confidente	180	German Life, A
214	Conquest, A	169	Girón
211	Conversion: The Guide of the Skin Allergy Treatment	126	Gladiators, The
49	Correspondências	127	Gruto Park, Peter Watkins 2001
206	Criados na Serra	155	Guantánamo
67	Cruzeiro Seixas	217	Gulistan, Land of Roses
	– As Cartas do Rei Artur		

163	Hablando del Punto Cubano
94	Half Moon for Margaret
157	Hanoi, Tuesday 13 th
158	Hasta la Victoria Siempre
193	Having a Cigarette with Álvaro Siza
191	Helena Aquática V.3.0
208	Hello Sea!
150	Hi there, Cubans!
162	Hombres de Mal Tiempo
154	Hombres del Cañaveral
291	Homeland
102	How I fell in Love with Eva Ras
148	Hurricane
193	I am the Blues
291	I knead the Overflow while being watched by You
151	I will go to Santiago
70	Ida Gil
290	I'm not sure what's going to happen now.
83	Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-74)
194	In the Steps of Trisha Brown
84	In Titan's Goblet
103	Incident Reports
194	Inside the Mind of Favela Funk
291	Internet_by_Proxy
167	Island for Miguel, An
52	Ismyrna
291	Japanese Cold Fish
218	Jarocin, Rock for Freedom
127	Journey, The
195	Junun
275	Kyrkogårdsö
163	L. B. J.
103	Lapses, Regrets and Qualms
71	Layla e Lancelot
94	Letter to D. H. in Paris
53	Libera Nos
95	Life may be
181	Lives of Thérèse, The
181	Lo and behold, Reveries of the Connected World
290	Loading
84	Lodz Symphony
95	Logical Revolts
291	Lost in Sights
155	Madina Boé
218	Maestà, the Passion of Christ
104	Manoel de Oliveira: 50 Anos de Carreira
195	Mapplethorpe: Look at the Pictures
96	Maria and the World
72	Maria sem Pecado
213	Marienstrasse
196	Más Macabras de las Vidas, Las
54	Mata Atlántica
96	Measures of Distance
191	Medo do Medo
144	Mégano, El
182	Money Puzzles

196	Muhammad Ali, the Greatest
291	My Passport is Better than Yours
202	Não fale em Crise, trabalhe
202	Não tem Arrego
201	Nazis attacked Social Center & #Actionday0602 Demo in Prague
73	New Stories from the South
83	New York Portrait, Chapter II
104	Night and Fog in Zona
288	No Trilho dos Naturalistas – Angola
289	No Trilho dos Naturalistas – Moçambique
289	No Trilho dos Naturalistas – São Tomé e Príncipe
288	No Trilho dos Naturalistas – Viagens Philosophicas
36	Nos Interstícios da Realidade ou o Cinema de António de Macedo
97	Note to Erik
97	Note to Pati
146	Noticiero 49
191	Novelos da Paixão
149	Now!
159	Nuestra Olimpiada en La Habana
202	O que perdemos com o Golpe #3
105	Of the North
290	Ohrmuschel
35	Oleg and the Rare Arts
161	On the Other Island
182	Onclé Bernard – A Counter-Lesson in Economics
291	One Minutes, The [I]
291	One Minutes, The [II]
291	Optimizer
212	Our Skin
290	Pan-orama I
208	Paradoxo
183	Paris 15/16
183	Pedra e Cal
201	Pegida marched to Site of Hitlers 1923 Putsch in Munich, Germany
210	Pequenas Partes
290	Plastic Soup, The
291	Playing Together so Much Better [Excerto / Excerpt]
89	Pódworka
210	Polimorfo
86	Poor Stockinger, the Luddite Cropper and the Deluded Followers of Joanna Southcott, The
291	Power of Transparency, The
74	Praia, A
98	Privilege [I]
128	Privilege [II]
202	Pronunciamento de Temer sem Edição
147	Pueblo Armado, El
207	Pulse
128	Punishment Park
55	Rat Film
290	Rehearsal
201	Rise of the Right
56	Road, A
197	Rocco
89	Role of a Lifetime, The
206	Rota do Pó

290	Sajeria
105	Sarah Winchester
211	Se o Cosmos é... gira em construção
57	Sea is History, The
129	Seventies People, The
145	Sexto Aniversario
106	Silêncios do Olhar
209	Simão
276	Skin
58	Sleeping Tiger, The
291	Slightly off
201	Slovakia Nazis hating Migrants – Marian Kotleba
197	Sons du Gueto
276	Sounds of Blikkiesdorp
148	Story of a Battle
82	Study of a River
291	Suck Arie
291	Sunset
98	Susan + Lisbeth
184	Ta'ang
290	Tableau of Relics
175	Take me Home
164	Take-Off at 18:00 Hours
290	Talking to my Better Self
219	Talvez Deserto Talvez Universo
75	Terceiro Andar
201	Tess Asplund, Símbolo de la Resistencia
167	Third World, Third World War
87	To the Editor of Amateur Photographer
220	Train to Adulthood
129	Trap, The
291	Trash from my Basement
164	Treasure Island
291	TSUNAME (Transdimensional Society for Universal, Narcissistic and Metaphysical Expansion) [Trailer]
	two little words
206	Two Monologues
209	
99	U. S. S.
59	Vangelo
208	Víndima, Uma
145	Vivienda, La
130	War Game, The
291	Waxidermy
106	We make Couples
153	Yanki, no!

Agradecimentos / Acknowledgments

Agustina Costa Varsi
Alain Montesse
Alexandra Gaspar
Alexandre Duarte
Ana Cardoso
Ana Nora
Andre Chedid
André Gil Mata
André Valentim de Almeida
Andreia Santana
Andrés Duque
Ângela Rosa
Angelika Ramlow
Anne Sophie Lehec
António Câmara
Augusto M. Seabra
Avi Mograbi
Boris Lehman
Boris Nelepo
Brigitta Burger-Utzer
Bruno Ferreira
Catarina Alves Costa
Catherine Bizern
Cecilia Barrionuevo
Chema González
Danielle Viau
David Mateus
Dennis Lim
Dina Ferreira
Diogo Allen
Dominic Gagnon
Dunya Rodrigues
Elena Milà
Emilie Cauquy
Ernesto Neves Ventura
Eunice Gonçalves
Fátima Gil
Fernando Gusmão
Filipe Melo
Francesco Oberto
Francisca Figueiredo
Francisco Ferreira
Giovanni Vimercati
Gonçalo Robalo
Helena Maria Vaz da Silva
Henriqueta Sousa
Hila Peleg
Inês Jorge
Íris Neves Ventura
Isabel Machado
Ivo Espírito Santo
Jasmin Bašić
Jean-Pierre Rehm
Jill Drew
Joana Carpelho
Joana Cunha Ferreira
João Bonifácio
João Camargo
João Fonseca da Luz
João Matos
João Monteiro
João Nuno Martins
João Pedro Cachopo
João Ribeiro
João Vintém
Joaquim Gomes
José Manuel Martins
José Nascimento
José Sousa
Josias Gil
Jung Sung-II

Justin Jaeckle
Katja Wiederspahn
Kikol Grau
Kurt Walker
Laurentina Pereira
Leo Goldsmith
Lília Costa
Linda Martini
Lola Calviño
Lorenzo Esposito
Louis Henderson
Luca Andreotti
Luciana Fina
Luís Miguel Oliveira
Luís Homem
Luke Brawley
Luke Fowler
Manuel Loff
Manuel Mozos
Manuela Costa
Manuela Penafria
Mara Signori
Margarida Cardoso
Maria Conceição Gusmão
Maria Joana Figueiredo
Maria João Soares
Maria Ribeiro Soares
Marina Serrão
Mariona Peraire
Marta Andreu
Mathilde Ferreira Neves
Mauro Oberto
Mazzino Montinaro
Michael Palm
Miguel Bica
Miguel Gonçalves Mendes
Mike Hoolboom
Neva Cerantola
Nicolas Klotz
Nuno Lisboa Afonso
Oliver Groom
Olivier Marques
Pablo Capilé
Paola Cassano
Pasqual Otal
Patrick Watkins
Paul Thomas Anderson
Paulo Dias
Paulo Freitas
Pedro Fernandes Duarte
Pedro Marum
Pedro Mendes
Pedro Ribeiro
Pere Portabella
Peter Watkins
Pier Antonio Ammirati
Pierre Boivin
Raquel Mendes
Raquel Ribeiro
Raul Domingues
Ricke Merighi
Rita Lucas Narra
Rodrigo Areias
Rodrigo Francisco
Rogério Taveira
Rui Esperança
Rui Moreira
Safa Mlynarczyk
Sara García
Sara Gil
Sara Rüster

Sergei Loznitsa
Serrana Torres
Séverine Petit
Sibila Lind
Silvia Guedes
Simona Chiarello Ciardo
Sónia Balacó
Sohel Rahman
Sophie Mirouze
Susana Nobre
Sylvain Vaucher
Teresa Villaverde
Thavary Krouch
Tijana Djukic
Tim & Barry
Ufa Mlynarczyk
Ulrike Körber
Ute Aurand
Vasco Mendes
Vasco Sousa
Vassily Bourikas
Velasco Bertolotto
Vicente Gil Moreira
Victor Candeias
Video Data Bank
Virginia Valente
Vitor Carvalho

à equipa da Culturgest,
à equipa do Doclisboa
e a todos os que tornaram
possível esta edição do
Doclisboa.

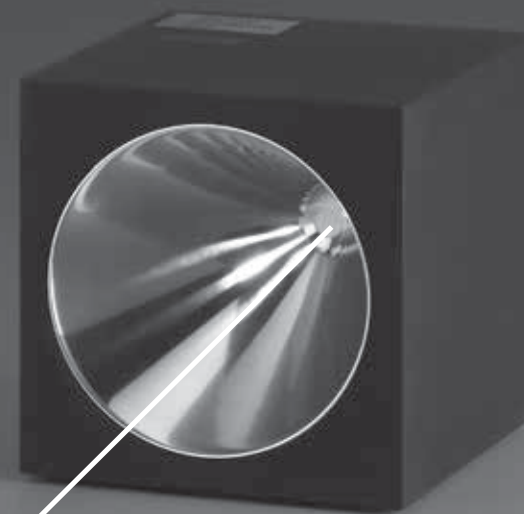
to Culturgest team,
to Doclisboa team,
and to all that made this edition
of Doclisboa possible.

28 May – 4 June 2017
krakowfilmfestival.pl

57th KRAKOWSKI
FESTIWAL
FILMOWY
57th KRAKOW
FILM
FESTIVAL

Do not miss it!
Call for entries:
1st October 2016

Krakow Film Festival is an
Oscar® qualifying festival,
recommends and nominates
films for the European Film
Award in documentary and
short film category.
It is accredited by FIAPF.





Nov.
10 - 20
2016

Montreal
International
Documentary
Festival
—
Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal



RIDM.CA RIDMFESTIVAL RIDM RIDM_FESTIVAL #RIDM16

33. KASSELER DOK FEST

15.-20. NOVEMBER 2016

Documentary Film Video Art
Junges Dokfest
Dokfestgeneration
Exhibition Monitoring
Symposium Interfiction
Audiovisual Performances
Dokfestforum
Dokfesteducation

Program And Catalog Are Available By The End Of October 2016

Filmladen Kassel e.V. | Goethestr. 31 | 34119 Kassel | Fon: +49 (0)561 707 64-21
dokfest@kasselerdokfest.de | www.kasselerdokfest.de

Foto: Michael Weidner

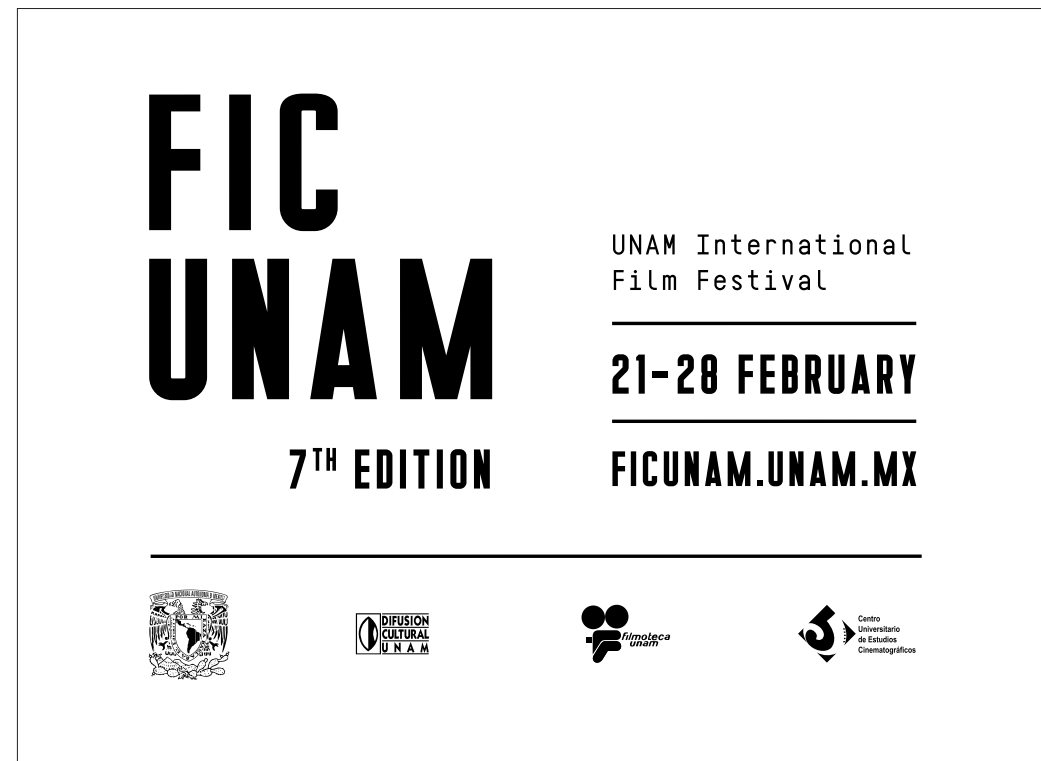
L'ALTERNATIVA
23è FESTIVAL
DE CINEMA
INDEPENDENT
DE BARCELONA

14-20 NOV. 2016
<http://alternativa.cccb.org>

**porto/
post/
doc** **INTERNATIONAL
COMPETITION** • •
CINEFIESTA • • **DOC IS**
THE NEW BLACK • •
FOCUS ON DIRECTORS
• **FORUM OF THE REAL** •
SCHOOL TRIP... • **TEENAGE**
• **TRANSMISSION**

26 Nov - 04 Dec 2016

www.portopostdoc.com



FID

28th INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
MARSEILLE

11-17 JULY
2017

THE CALL FOR FILMS
IS AVAILABLE
ON OUR WEBSITE FROM
DECEMBER 1, 2016
TO MARCH 24, 2017

www.fidmarseille.org

FIDlab

9th International
Coproduction
Platform
13-14 July 2017

THE CALL FOR PROJECTS
IS AVAILABLE
ON OUR WEBSITE FROM
NOVEMBER 20, 2016
TO FEBRUARY 24, 2017



39TH
CINÉMA DU RÉEL
INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

MARCH 24 TO APRIL 2, 2017

SUBMISSION ON LINE WWW.CINEMADUREEL.ORG

PARIS – CENTRE POMPIDOU

ParisDOC
CINÉMA DU RÉEL
PROFESSIONNEL

4th PARISDOC – PROFESSIONAL DAYS OF CINÉMA DU RÉEL

CALL OPENS ON FEBRUARY 2017

MORE DETAILS ON: CINEMADUREEL.ORG/EN/PRESS-AREA/PARISDOC

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

CNRS images / Comité du film ethnographique

CINEMADUREEL.ORG

BLOG.CINEMADUREEL.ORG

[f CINÉMA DU RÉEL](https://www.facebook.com/CINEMA.DU.REEL)

[@CINEMADUREEL](https://www.instagram.com/CINEMADUREEL)

CPH:DOX*

Bending time

New Festival Dates

16-26 Mar. 2017

DU 21 AU 29 AVRIL 2017

VISIONS DU RÉEL

FESTIVAL INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON
DOC OUTLOOK
INTERNATIONAL MARKET
VISIONSDUREEL.CH

MAIN SPONSOR

la Mobilière

MEDIA PARTNER

SRG SSR





19–29.10

doclisboa'17 **call for** **entries** **15.1–31.5**

em outubro, o mundo inteiro cabe em lisboa
in october the whole world fits in lisbon

www.doclisboa.com



ORGANIZAÇÃO / ORGANISATION



FINANCIAMENTO / FINANCIAL SUPPORT



PARCERIA ESTRATÉGICA / STRATEGIC PARTNER



CO-PRODUÇÃO / CO-PRODUCTION



CO-PRODUÇÃO RETROSPECTIVA
PETER WATKINS / CO-PRODUCTION
PETER WATKINS RETROSPECTIVE



CO-PRODUÇÃO RETROSPECTIVA POR UM CINEMA
IMPOSSÍVEL: DOCUMENTÁRIO E VANGUARDA EM CUBA /
CO-PRODUCTION FOR AN IMPOSSIBLE CINEMA:
DOCUMENTARY AND AVANT-GARDE IN CUBA
RETROSPECTIVE



EM COLABORAÇÃO COM /
IN COLLABORATION WITH



CO-PRODUÇÃO PASSAGENS /
PASSAGES CO-PRODUCTION



PATROCINADOR / SPONSOR



PARCEIROS MEDIA / MEDIA PARTNERS



PARCEIROS DE MOBILIDADE / MOBILITY PARTNERS



ESCOLA ASSOCIADA / ASSOCIATED SCHOOL



APOIOS / SUPPORTS



PARCEIRO LEGAL / LEGAL PARTNER



PRODUÇÃO / PRODUCTION



PRODUTORA ASSOCIADA / ASSOCIATED PRODUCTION COMPANY



FINANCIAMENTO / FINANCIAL SUPPORT



APOIOS / SUPPORT





O Doclisboa é organizado por
Apordoc – Associação pelo Documentário

Doclisboa is organised by
Apordoc – Portuguese Documentary Association

Casa do Cinema
Rua da Rosa, 277, 2º
1200-385 Lisboa
+351 213 470 816
info@apordoc.org
www.apordoc.org

Este catálogo está em conformidade com a norma anterior ao
Acordo Ortográfico de 1990.

ISBN: 978-989-8223-09-8
Depósito legal: 365955/13
Impressão / Print: Empresa Diário do Porto

Outubro / October 2016



ISBN 978-989-8223-09-8

14º festival internacional de cinema
14th international film festival
www.doclisboa.com

apordoc
ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTÁRIO