EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA
MANOEL HOUSE OF CINEMA

MIGUEL GOMES



SERRALVES
CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

A exposição é organizada pela Fundação de Serralves, com curadoria de António Preto, e coordenação de Carla Almeida. Conservação e restauro de Inês Mendes. Programação de cinema de Pedro Crispim.

This exhibition is organized by the Serralves Foundation, curated by António Preto, and coordinated by Carla Almeida. Conservation and restoration by Inês Mendes. Film programme by Pedro Crispim.

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

Uma Pedra no Sapato (Filipa Reis, António Simão, Catarina Alves, Filipa Falcão e Patrícia Faria), O Som e a Fúria (Luís Urbano, Matilde Cardoso e Nicole Tsangaris), Afonso Urbano, Bruno Duarte, Bruno Lourenço, Carlos Morganho, Leandro Scarpin, Marcos Pedroso, Maria José Oliveira, Mariana Ricardo, Maureen Fazendeiro, Leandro Scarpin, Patrick Mendes, Pedro Sotero, Telmo Churro, Thales Junqueira, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ana Paula Coutinho, Beatriz Soares, Luxbox (Fiorella Moretti).

PUBLICAÇÃO
PUBLICATION

A acompanhar a exposição a Fundação de Serralves – Casa do Cinema Manoel de Oliveira editou uma publicação bilingue, em dois volumes (português / inglês), que compreende ensaios inéditos de António Preto, Alice Leroy, Carlos Losilla, Cyril Neyrat, Dennis Lim, Ilana Feldman, Maria João Madeira, Mark Peranson e Nick Pinkerton, bem como uma entrevista a Miguel Gomes com António Preto e Jean-Pierre Rhem.

To accompany the exhibition, the Serralves Foundation - House of Cinema has published a bilingual book (Portuguese / English) with especially commissioned essays by António Preto Alice Leroy, Carlos Losilla, Cyril Neyrat, Dennis Lim, Ilana Feldman, Maria João Madeira, Mark Peranson e Nick Pinkerton, as well as an interview with Miguel Gomes, António Preto and Jean-Pierre Rhem.

Capa Cover: © Pedro Sotero

VISITAS ORIENTADAS
GUIDED VISITS

31 OUT OCT **2026 | SÁB** SAT **| 17:00** 5PM
Miguel Gomes e and António Preto

10 JAN 2027 | DOM SUN **| 12:00** 12AM
António Preto

MASTERCLASS

3 ABR APR **| SÁB** SAT **| 17:00** 5PM
Miguel Gomes

CONVERSA COM COMITÉ CENTRAL
CONVERSATION WITH THE CENTRAL COMMITTEE

23 JAN 2027 | SÁB SAT **| 17:00** 5PM
Mariana Ricardo, Maureen Fazendeiro, Miguel Gomes e and Telmo Churro

CONFERÊNCIAS
CONFERENCES

9 JAN | SÁB SAT **| 17:00** 5PM
Cyril Neyrat

13 MAR | SÁB SAT **| 17:00** 5PM
Dennis Lim

10 ABR APR **| SÁB** SAT **| 17:00** 5PM
Mark Peranson

LANÇAMENTO "MIGUEL GOMES CRÍTICO DE CINEMA"
BOOK LAUNCH "MIGUEL GOMES FILM CRITIC"

5 DEZ DEC **| SÁB** SAT **| 17:00** 5PM
Miguel Gomes, Ricardo Vieira Lisboa e and António Preto

PROGRAMAÇÃO DE CINEMA
FILM PROGRAMME

1 NOV | DOM SUN **| 17:00** 5PM
ENTRETANTO
Miguel Gomes | POR | 1999 | 25'
INVENTÁRIO DE NATAL
Miguel Gomes | POR | 2000 | 21'
KALKITOS
Miguel Gomes | POR | 2002 | 19'

Com apresentação de Presented by António Preto, diretor da director of Casa do Cinema Manoel de Oliveira

8 NOV | DOM SUN **| 17:00** 5PM
31
Miguel Gomes | POR | 2001 | 28'
PRE EVOLUTION SOCCER'S ONE-MINUTE DANCE AFTER A GOLDEN GOAL IN THE MASTER LEAGUE
Miguel Gomes | POR | 2004 | 1'
CÂNTICO DAS CRIATURAS
Miguel Gomes | POR | 2006 | 24'
REDEMPTION
Miguel Gomes | POR, FRA, GER, ITA | 2013 | 26'

Com apresentação de Presented by Mariana Ricardo, cineasta filmmaker

15 NOV | DOM SUN | 17:00 5PM
BRIGADOON | A LENDA DOS BEIJOS PERDIDOS
Vincente Minnelli | USA | 1954 | 108'

22 NOV | DOM SUN | 17:00 5PM
A CARA QUE MERECES
Miguel Gomes | POR | 2004 | 108'

29 NOV | DOM SUN | 17:00 5PM
ESTATE VIOLENTA | UM VERÃO VIOLENTO
Valerio Zurlini | ITA | 1959 | 98'

6 DEZ DEC | DOM SUN | 17:00 5PM
AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO
Miguel Gomes | POR, FRA | 2008 | 147'

Com apresentação de Presented by
Miguel Gomes, cineasta filmmaker

13 DEZ DEC | DOM SUN | 15:00 5PM
AMOR DE PERDIÇÃO
Manoel de Oliveira | POR | 1979 | 262'

10 JAN | DOM SUN | 17:00 5PM
TABU
Miguel Gomes | POR, GER, BRA, FRA, ESP | 2012 | 118'

Com apresentação de Presented by
Luís Urbano, produtor producer

17 JAN | DOM SUN | 15:00 5PM
HISTORIAS EXTRAORDINARIAS | HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS
Mariano Llinás | ARG | 2008 | 251'

24 JAN | DOM SUN | 17:00 5PM
AS MIL E UMA NOITES – VOLUME 1: O INQUIETO
Miguel Gomes | POR, FRA, GER, SUI | 2015 | 125'

Com apresentação de Presented by
Miguel Gomes, cineasta filmmaker

31 JAN | DOM SUN | 17:00 5PM
AS MIL E UMA NOITES – VOLUME 2: O DESOLADO
Miguel Gomes | POR, FRA, GER, SUI | 2015 | 131'

7 FEV FEB | DOM SUN | 17:00 5PM
AS MIL E UMA NOITES – VOLUME 3: O ENCANTADO
Miguel Gomes | POR, FRA, GER, SUI | 2015 | 102'

14 FEV FEB | DOM SUN | 17:00 5PM
SMOKING
Alain Resnais | FRA | 1993 | 140'

21 FEV FEB | DOM SUN | 17:00 5PM
NO SMOKING
Alain Resnais | FRA | 1993 | 145'

28 FEV FEB | DOM SUN | 17:00 5PM
DIÁRIOS DE OTSOGA
Miguel Gomes e and Maureen Fazendeiro | POR, FRA | 2021 | 102'

Com apresentação de Presented by
Maureen Fazendeiro, cineasta filmmaker

7 MAR | DOM SUN | 17:00 5PM
I KNOW WHERE I'M GOING! | SEI PARA ONDE VOU
Michael Powell e and Emeric Pressburger | UK | 1945 | 87'

14 MAR | DOM SUN | 17:00 5PM
GRAND TOUR
Miguel Gomes | POR, ITA, FRA, GER, JPN, CHN | 2024 | 129'

Com apresentação de Presented by
Filipa Reis, produtora producer

21 MAR | DOM SUN | 17:00 5PM
CHEYENNE AUTUMN | O GRANDE COMBATE
John Ford | USA | 1964 | 147'

4 ABR APR | DOM SUN | 17:00 5PM
THE PARTY | A FESTA
Blake Edwards | USA | 1968 | 99'

11 ABR APR | DOM SUN | 17:00 5PM
ED WOOD
Tim Burton | USA | 1994 | 127'

18 ABR APR | DOM SUN | 17:00 5PM
WIND ACROSS THE EVERGLADES | A FLORESTA INTERDITA
Nicholas Ray | USA | 1958 | 93'

2 MAI MAY | DOM SUN | 17:00 5PM
NOUVELLE VAGUE | NOVA VAGA
Jean-Luc Godard | FRA, SUI | 1990 | 90'

9 MAI MAY | DOM SUN | 15:00 5PM
YURIKA | EUREKA
Shinji Aoyama | JPN | 2000 | 217'

16 MAI MAY | DOM SUN | 17:00 5PM
DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE | O TESTAMENTO DO DR. MABUSE
Fritz Lang | GER, FRA | 1933 | 121'

Todos os filmes serão apresentados na sua língua original.
Por motivos de força maior o programa poderá ser alterado.
All films will be presented in their original language. The programme could be altered due to unforeseen circumstances.

MIGUEL GOMES

Miguel Gomes é um cinéfilo que se tornou crítico de cinema e, um dia, decidiu começar a fazer filmes. Sendo, internacionalmente, um dos mais aclamados realizadores portugueses, ele é também aquele que melhor sintetiza e baralha dois vetores maiores do cinema nacional dos últimos cinquenta anos: a radicalidade formal de Manoel de Oliveira e a veia iconoclasta de João César Monteiro. Inscrevendo-se na continuidade de uma prática livre e sem concessões que tem caracterizado muito do cinema português, Miguel Gomes tem vindo a rasgar um percurso irreverente e muito peculiar, com marcas autorais inconfundíveis. A sua estética constrói-se sobre as ruínas do cinema clássico, cujos géneros subverte, evocando espectros formais, questionando modelos narrativos e antecipando, melancolicamente, o que poderá vir a ser o cinema num contexto de profundas mudanças culturais, sociais e tecnológicas. Mais do que um cinema de transição, é um cinema das passagens e da transmissão. A sua obra, avessa a categorias e a escolas, parece destinada a fechar um capítulo da história do cinema e a deixar descendência na produção cinematográfica contemporânea. De resto, como o próprio já disse repetidamente, os seus filmes são todos uma adaptação de *O Feiticeiro de Oz* (1939).

À data de hoje, Gomes conta com seis longas-metragens (uma delas um tríptico) e outras tantas curtas, sem contar com Selvajaria, atualmente em pós-produção, e Cantiga, em pré-produção. Trata-se de uma filmografia muito diversa, com abordagens e procedimentos que se foram formando e deformando ao longo do tempo. Tão atento à realidade quanto sedento de ficção, o realizador precisa de se confrontar com algo concreto, seja um processo de trabalho, um acidente de percurso ou uma crise de produção (verdadeira ou encenada), seja ainda com regras absurdas e métodos pouco habituais. Entre estes conta-se a eleição de "bebidas oficiais" para a preparação e a rodagem de cada filme: uísque em *A Cara que Mereces*, minis em *Aquele Querido Mês de Agosto*, gin tónico em *Tabu*, madeira *em As Mil e Uma Noites*, cerveja em *Diários de Otsoga*, singapore sling em *Grand Tour* e highball em *Selvajaria*.

A necessidade de provocar o acaso e de se pôr em risco tornou-se indispensável, porque perder o controlo obriga o realizador a reagir ao que acontece. Para Miguel Gomes, o cinema é o encontro entre preparação e inesperado. Contando quase sempre com a participação de colaboradores próximos, que intervêm em todas as etapas, da escrita do guião à montagem, a preparação dos filmes tornou-se mais longa e elaborada, tanto pela complexidade dos projetos e do financiamento, como por ser inseparável e determinante daquilo que o filme virá a ser.

A sua primeira curta-metragem, *Entretanto* (1999), centrada num triângulo amoroso adolescente, é uma variação do musical que contraria quase todos os requisitos do género: personagens que não cantam e se mantêm quase sempre imóveis,

filmadas em planos-sequência (como o próprio refere, este é "um musical para pessoas que não sabem dançar"), numa suspensão que transfere a musicalidade para a composição e para a montagem. O vídeo dos ensaios mostra o jovem Miguel Gomes a dirigir milimetricamente os atores, controlando os seus gestos, expressões, olhares e posições no enquadramento. O rigor da *mise en scène* seria o ponto de partida ao qual reage em *Inventário de Natal* (2000), que contrapõe às movimentações da câmara em torno de um presépio o caos de uma festa familiar, filmada num registo neutro e aparentemente documental. Os atores — na verdade, amigos e familiares, alguns deles reincidentes em *A Cara que Mereces* — foram convidados a improvisar a partir de situações propostas pelo realizador. A súbita intromissão do fora de campo faz irromper o acaso quando uma das crianças aponta em pranto na direção da câmara porque alguém se apoderou do seu triciclo. Este é, pois, um "filme de família" que daria origem a uma família de filmes em que reencontramos muitas das estratégias formais aqui ensaiadas pela primeira vez.

Em *31* (2001), Miguel Gomes procurou trabalhar com uma equipa diminuta, testando outro modo de resolver os problemas da realização. Depois de *Entretanto*, rodado em 35mm, o realizador passou ao vídeo, usando a câmara que recebera como prémio por esse filme, em Vila do Conde, e trabalhando de modo mais livre. Os ensaios de câmara com João Nicolau, diretor de fotografia de *31*, são apresentados na exposição. Miguel Gomes voltou a trabalhar com os atores de *Entretanto* e um pequeno núcleo de colaboradores. A primeira versão do argumento, composta por quatro cenas, esboçava já algumas peripécias e diálogos, depois desenvolvidos com os atores durante a filmagem; Mariana Ricardo e Nuno Oliveira são, aliás, creditados como coargumentistas. É a primeira vez em que a montagem decorre paralelamente à rodagem, ditando assim novas cenas e possibilidades. O filme trata de dois jovens burgueses que veem a sua aula de ténis interrompida por um miúdo pobre e depois por dois rapazes mais velhos. Além da recusa da dramaturgia clássica, *31* pretende ser, como esclarece Miguel Gomes, um filme político, mas não militante — embora seja, acima de tudo, um *remake* minimalíssimo de *Oz*.

Já *Kalkitos* (2002), uma encomenda do Curtas de Vila do Conde para assinalar o seu 10.º aniversário, apresenta adultos com comportamento de crianças, todos alegando ter dez anos de idade e envolvendo-se em brincadeiras vagamente pueris (mas nunca inocentes) que se sucedem num crescendo de crueldade. Nos brutos da rodagem, ouvem-se os atores a fazer "blá-blá-blá", simulando diálogos. Na versão final, as falas são dadas por intertítulos e vemos os atores a abrir e fechar a boca, acompanhados pela música. Encomendado pelo Festival Internacional de Cinema de Roterdão, *Pre Evolution Soccer's One-Minute Dance After a Golden Goal in the Master League* (2004) é um filme de um minuto composto por imagens de um jogo de futebol da PlayStation, onde os jogadores celebram um golo em câmara

lenta, como que numa dança bizarra. Às imagens, o realizador sobrepôs um ruído analógico semelhante ao de um disco riscado. Este pequeno filme concretiza uma constante do cinema de Miguel Gomes: a concentração em ambientes ou dispositivos espaciais destinados ao jogo. Os seus primeiros filmes prefiguram toda uma série de variações do *terrain de jeu*, entendido como *campo de ação*, sem que essa perspetiva mais ampla elimine a dimensão lúdica, e cuja conformação vai de um apartamento à região de Arganil, da África-fantasma a uma quinta ocupada; espaços codificados ou prosaicos, significativos ou anódinos, mas sempre problematizados pelo jogo crítico da ficção.

Com *A Cara que Mereces* (2004), a sua primeira longa-metragem, Miguel Gomes faz uma síntese do seu percurso, cristalizando temas, imaginários e formas anteriores (passagem à idade adulta, citações cinéfilas, desmontagem lúdica de géneros). Na exposição apresentam-se os inícios das duas partes, "Teatro" e "Sarampo". Francisco, professor do ensino básico, faz 30 anos, atormentado por uma crise existencial. Sai da cidade e refugia-se numa casa de campo, onde, com sarampo, desaparece da imagem e fica aos cuidados de sete amigos que cumprem um conjunto de regras que ele próprio ditará.

Esta bipartição está alinhada com os dois termos (e os dois tempos) do provérbio que serve de epígrafe ao filme, "Até aos trinta anos tens a cara que Deus te deu, depois tens a cara que mereces", mas protagoniza a metamorfose do próprio filme: mudança de espaço (cidade/floresta), desaparecimento do protagonista, mudança de tom. É, acima de tudo, um filme especular sobre o ato de fazer cinema e também um filme de fecho: o realizador despede-se do imaginário explicitamente infantil que fora a face mais visível do seu cinema. A versão inicial do guião previa uma terceira parte, "Toque de saída", rodada num longo plano-sequência: Francisco, já curado, regressava à escola e pedia desculpa a um aluno que tinha agredido. Esse epílogo, apresentado na exposição, não foi utilizado na montagem final.

O seguinte *Cântico das Criaturas* (2006) tem Francisco de Assis como protagonista amnésico. Num cenário de estúdio, Santa Clara reconforta-o e ajuda-o a ultrapassar o seu mal-estar durante um ocaso vermelho-vivo, que antecipa a calamidade da segunda parte do filme. A cena foi meticulosamente planeada, inspirada num fresco gótico da basílica inferior de São Francisco, em Assis. O caderno de preparação, apresentado na exposição e reproduzido no catálogo, reúne referências visuais, desenhos e apontamentos de planificação. Na segunda parte do filme, passamos a uma nova sequência, em *found footage*, com imagens de animais que se vão matando e comendo uns aos outros. As imagens foram colorizadas e tintadas, e os diálogos dos animais são interpretados por crianças. Mas Miguel Gomes acrescentou, à última hora, um preâmbulo, somando uma nova tipologia de imagens: o artificialismo de estúdio e o realismo documental das imagens de arquivo são precedidos de planos

filmados em Super 8, com o realizador e a sua equipa a percorrer as ruas de Assis, pretendendo registar in situ o texto de São Francisco que está na base do filme, "O Cântico do Irmão Sol". Estas imagens abrem um novo capítulo no cinema de Miguel Gomes, que aqui passa pela primeira vez para a frente da câmara.

O conflito com a produção (real ou encenado) transforma-se num dos motores narrativos de *Aquele Querido Mês de Agosto*. O projeto nasceu de uma trivialidade que Miguel Gomes presenciou numa festa de verão: um guitarrista que usava um capacete de mota enquanto tocava num concerto. É uma nova variação da comédia musical, com canções ao vivo e um triângulo amoroso como núcleo narrativo. Neste momento de viragem no percurso de Miguel Gomes, o processo de trabalho entrelaça-se intimamente com a ficção, dando a impressão de que o filme está a ser feito em direto. A estrutura bipartida deveu-se a um problema de produção, depois ficcionalmente recriado. Sem o financiamento necessário à execução do projeto, fez-se em 2006 uma ronda inicial de filmagens pelos locais previstos, dando origem a uma primeira parte mais documental. O realizador partiu com uma equipa reduzida, deixando o guião em Lisboa. A partir dos encontros, das histórias e das imagens recolhidas, fez-se uma primeira montagem e reescreveram-se partes do guião. No verão seguinte, o realizador regressou aos mesmos locais para filmar a parte ficcional com os protagonistas já escolhidos e participantes encontrados na primeira rodagem. O desafio ulterior seria encontrar estratagemas formais para articular as duas partes e garantir a integridade do filme. Na exposição, duas projeções simultâneas apresentam as partes documental e ficcional de *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008). No filme, as passagens entre os dois registos são subtis e quase imperceptíveis. Neste ponto, é um filme muito próximo de *Acto da Primavera* (1963), e não apenas porque, cada qual à sua maneira, ambos dialoguem com o musical. As pessoas tornam-se personagens sem abandonar os seus lugares quotidianos, e a equipa de cinema participa na realidade que regista. Em Manoel de Oliveira como em Miguel Gomes, é a artificialidade da representação plenamente assumida que possibilita hipóteses de "verdade".

Tabu (2012) é um caso diferente. Começa com um filme-preâmbulo, narrado pelo próprio Miguel Gomes, sobre um explorador do século XIX que se deixa devorar por um crocodilo para se juntar à sua defunta mulher. Descobrimos depois estar, com uma das personagens, numa sala de cinema a ver um filme. Nesta primeira parte, que decorre na Lisboa contemporânea, Aurora, Pilar e Santa procuram na ficção uma escapatória ao enfado quotidiano. Após a morte de Aurora, a segunda parte revisita o seu passado, numa empolgante história de aventuras por uma África inventada pelo cinema clássico americano. A imagem mantém-se a preto e branco, mas a distância entre a narrativa e a narração, reforçada pela ausência de som dos diálogos, cria uma ambiência espectral, evocando a obra homónima de Murnau e *Amor de Perdição* (1978),

de Oliveira. A exposição reúne um excerto com o final da primeira parte e fotografias da rodagem em África. Também a produção se dividiu em duas etapas, com procedimentos distintos: em Lisboa, seguiu-se o guião previamente escrito; em África, as cenas foram sendo construídas a partir das condições encontradas. Faziam-se listas de ideias, lugares e cenas possíveis, improvisando com o que havia à mão e com os adereços levados de Lisboa. É nessas circunstâncias que surge o "comité central": um núcleo duro de colaboradores próximos (neste filme, Mariana Ricardo, Bruno Lourenço e Telmo Churro) que, a par do realizador, participam na reescrita do guião durante a rodagem e propõem soluções para os problemas encontrados, tendo já em vista a montagem. Promovia-se, assim, a estreita correlação entre escrita, rodagem e montagem. A própria vida da equipa era regulada por onze procedimentos gerais, entre os quais a proibição de certo jargão técnico. Estas regras eram, para Miguel Gomes, uma forma de desbloquear a descoberta do incontrolável.

A relação entre a esfera privada e a História coletiva, central em *Tabu*, bem como a tensão entre imagem e som, darão origem à curta-metragem *Redemption* (2013), realizada durante a passagem de Miguel Gomes pelo Fresnoy, onde deu aulas. Inteiramente composto por imagens preexistentes — filmes de família, documentários, atualidades e ficção —, o filme organiza-se em quatro capítulos, acompanhados de cartas escritas por Miguel Gomes e Mariana Ricardo. Em voz-off, ouvimos confidências e pedidos de desculpa de quatro figuras invisíveis, que, no final, vemos atribuídos a Pedro Passos Coelho, Silvio Berlusconi, Nicolas Sarkozy e Angela Merkel. "A ficção é uma mentira sã", diz o realizador, para quem o cinema precisaria de reinventar os seus instrumentos de desmontagem crítica da realidade. A exposição apresenta a sequência de Passos Coelho.

Um momento fundador de renovação do percurso de Miguel Gomes ocorreu com *As Mil e Uma Noites* (2015). À altura, a economia era a grande narrativa vigente e, também desse ponto de vista, o filme é irreverente. Trata-se, na verdade, de três filmes (com um total de seis horas e meia, subtitulados *O Inquieto*, *O Desolado* e *O Encantado*), um misto de histórias tristes e delirantes, verdade e efabulação, cujo propósito era testar a possibilidade de fazer um filme que registasse o imaginário de um país em tempos de crise. Para tal, uma equipa de jornalistas foi incumbida de pesquisar acontecimentos insólitos na imprensa e investigar no terreno as histórias selecionadas. O "comité central" triava os materiais recebidos, sugeria novas linhas de pesquisa e cruzava os conteúdos com ideias ficcionais saídas dos três volumes do livro *As Mil e Uma Noites*. Definidas as histórias e as localizações, escritos os diálogos, a equipa partia para filmar com as pessoas que tinham vivido os acontecimentos ou com atores. Seguia-se a montagem do segmento e, em paralelo, os jornalistas investigavam novas histórias e os argumentistas preparavam novas cenas, tudo isto a um ritmo semanal. A fim de agilizar a produção, o "comité central" transformou uma carrinha em unidade de produção móvel (Manoel de Oliveira

fizera o mesmo no final dos anos 1950, em *O Pão* [1959] e em *Acto da Primavera*) e percorreu o país de norte a sul, ao longo de doze meses. O projeto inicial do filme aproximava-se de um "manual de instruções". O "método das três colunas" organizava num quadro as matérias investigadas pelos jornalistas (a "realidade"), o que a equipa queria filmar (a "ficção") e, ao centro, as combinações de ambas (o "filme"). O quadro era acompanhado por um mapa de Portugal, ao qual se atiravam dardos para escolher novos locais a investigar. Os excertos apresentados mostram diferentes resultados desse processo: a fuga do realizador transforma a dificuldade de fazer o filme numa cena do próprio filme; "As lágrimas da juíza" reúne numerosas notícias numa sequência de julgamento; a história do galo e do fogo cruza acontecimentos investigados pelos jornalistas na mesma localidade e transformados pela ficção. Também Xerazade acabará por entrar em crise e fugir, como o realizador no início do filme.

Selvajaria deveria ter sido o filme seguinte, mas, com uma montagem financeira complexa e exigente, e com um contexto político pouco favorável no Brasil, o projeto foi sucessivamente adiado. Pelo meio, o realizador acabaria por trabalhar em mais dois filmes. *Diários de Otsoga* (2021; note-se que otsoga é um anagrama de agosto) é um filme de circunstância, imaginado e correalizado com Maureen Fazendeiro, em resposta às impossibilidades causadas pela pandemia. Os realizadores tiraram partido das restrições sanitárias para reunir uma equipa e três atores numa casa. Esta "sociedade confinada" tem de acatar normas exteriores e, simultaneamente, obedecer às regras internas do processo de produção. Como o título enuncia, trata-se de um diário de rodagem, próximo da primeira parte de *Aquele Querido Mês de Agosto*, e também um filme de família, através do qual acedemos a uma ficção sobre a intimidade de uma rodagem. No original, os dias sucedem-se do Dia 22 ao Dia 1, numa inversão da cronologia que torna mais visíveis as costuras do processo de fabricação; na exposição, o filme
é remontado segundo a cronologia dos acontecimentos.

O filme seguinte, *Grand Tour* (2024), duplo filme de perseguição, é composto por duas partes, mas também por duas etapas de escrita e preparação, dois regimes de imagens, duas rodagens e duas fases de montagem. O filme conta a história de Edward, que percorre uma parte do Sudeste Asiático para fugir da sua noiva, Molly, e desta, que segue no seu encalço. O jogo do gato e do rato constitui o pretexto (e o itinerário) perfeito para partir à aventura. A primeira parte do trabalho reconstituiu aproximadamente a trajetória da anedota descrita em livro por Somerset Maugham, de Rangum a Chengdu. O "comité central" identificou pontos de interesse suscetíveis de serem filmados em cada localização e, definido o percurso, iniciou-se a rodagem: uma primeira perseguição real, no encalço das personagens do livro. Miguel Gomes tinha definido que o guião só seria escrito após a recolha de imagens e sons. Esse *grand tour* foi interrompido pela pandemia, em 2020; após o regresso, escreveu-se o

guião a partir desse material, embora parte da captação documental ainda viesse a ser feita à distância. Durante a escrita, o grupo voltava às imagens já filmadas e ia cortando partes do argumento, num trabalho em diálogo com a montagem. As doze projeções da exposição correspondem aos doze capítulos da versão inicial do guião, que integrou uma pré-montagem das sequências documentais filmadas na Ásia. A segunda perseguição, ficcional, em que Molly segue Edward, foi filmada em estúdio, em 2023, em cenários que parecem saídos do universo de Sternberg; a exposição apresenta os respetivos estudos. A montagem articula *raccords*, falsos *raccords* e conexões produzidas pelo espectador, para casar o que parece impossível: a realidade documental e a artificialidade do estúdio, duas temporalidades anacrónicas, um *travelogue* e uma *screwball comedy*. O objetivo de Miguel Gomes é, como se lê numa nota prévia do argumento, "criar um *tempo cinematográfico único*". A realidade e a ficção estão, de facto, num permanente frente a frente, não sendo raro que cenas de estúdio tenham como contracampo imagens documentais, ou que realidade e ficção se espelhem mutuamente.

Selvajaria é, até hoje, o projeto ao qual Miguel Gomes dedicou mais tempo. Já rodado no Brasil e ainda não montado, parte de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e traz a história do massacre de Canudos — um dos momentos fundadores e mais controversos da história do Brasil — à luz da ecologia do nosso tempo. Como *As Mil e Uma Noites*, o político não estará desligado da fauna, da flora, da fome, da injustiça, do absurdo, da mistificação, da violência. No livro, a descrição da terra e dos habitantes precede a crónica da guerra. Essa estrutura (o nascimento de um mundo e a sua destruição) orientou a adaptação. A escrita começou com meses de leituras conjuntas do livro com Telmo Churro, Maureen Fazendeiro e Mariana Ricardo, cujos apontamentos em *post-its* acabaram por ocupar uma sala inteira. O trabalho de campo permitiu conhecer a região, ouvir os habitantes e encontrar pessoas e histórias que pudessem transformar a adaptação. A exposição reúne os materiais de preparação inicial, a primeira versão do guião, fotografias de *repérage* e de rodagem e uma sequência bruta do filme. De *Cantiga*, ainda em preparação, apresentam-se materiais de trabalho. O projeto parte de *Romance* (2013), de Blexbolex, um livro ilustrado baseado num percurso entre escola, caminho e casa. No livro, cada novo capítulo acrescenta lugares e personagens, até surgirem os feitiços de uma bruxa: a escola fica com o telhado no chão e, adiante, alguns elementos decompõem-se ou desaparecem. Retirar um elemento tem consequências sobre os restantes. Miguel Gomes visitou a Bretanha para perceber como transpor essa construção para o cinema.

MIGUEL GOMES

Miguel Gomes is a film buff who became a film critic and, one day, decided to start making films. Internationally, he is one of the most acclaimed Portuguese directors and the one who best synthesises and blends two major strands of Portuguese cinema over the last fifty years: the formal radicalism of Manoel de Oliveira and the iconoclastic streak of João César Monteiro. Continuing in the tradition of a free and uncompromising approach that has characterised much of Portuguese cinema, Miguel Gomes has been forging an irreverent, highly distinctive path, with unmistakable authorial hallmarks. His aesthetic is built upon the ruins of classical cinema, whose genres he subverts and formal spectres he evokes, questioning narrative models. With a touch of melancholy, it anticipates what cinema might become in a context of profound cultural, social and technological change. Rather than being merely a cinema of transition, the director's work is a cinema of passages and transmission. Resistant to categorisation or affiliation with any school, his work seems destined both to close a chapter in the history of cinema and to have descendants in contemporary film production. Furthermore, as he himself has often said, all his films are adaptations of *The Wizard of Oz* (1939).

To date, his filmography comprises six feature films (one of them a triptych) and just as many short films, not to mention *Savagery*, currently in post-production, and *Ballad*, in pre-production. His body of work is highly diverse, with approaches and techniques that have gradually taken shape (and been distorted) over time. As attentive to reality as he is hungry for fiction, Gomes always needs to grapple with something concrete, be it a working process, a hiccup along the way or a production crisis (whether real or staged), or even absurd rules and unusual methods. These include choosing 'official drinks' for the preparation and shooting of each film: whisky for *The Face You Deserve*, small bottles of beer for *Our Beloved Month of August*, gin and tonic for *Tabu*, madeira for *Arabian Nights*, beer for *The Tsugua Diaries*, Singapore slings for *Grand Tour* and highballs for *Savagery*.

The need to invite chance and put himself at risk has become indispensable, because losing control puts him in a position where he has to respond to what happens: for him, cinema is the meeting point between preparation and the unexpected. With close collaborators almost always involved at every stage from scriptwriting to editing, the preparatory processes for his films have grown increasingly lengthy and elaborate, not only because the projects and their financing are more complex, but because these processes are inseparable from and decisive for what the films will become.

His first short film, *Meanwhile* (1999), centred on a teenage love triangle, is a variation on the musical that defies almost all the genre's conventions: characters who do not sing and remain

almost always motionless, filmed in sequence shots (as he himself puts it, this is 'a musical for people who cannot dance'), in a state of suspension in which the film's musicality stems from its composition and editing. The rehearsal video shows the young Miguel Gomes directing the actors with meticulous precision, controlling all their gestures and expressions, the exact spot they must look at and the position they occupy within the shot. The rigour of the *mise-en-scène* in *Meanwhile* would provide an initial counterpoint against which Gomes reacts in *Christmas Inventory* (2000), which sets the camera movements around a nativity scene against the chaos of a family party, filmed in a neutral and seemingly documentary style. The actors are friends and relatives of the director, and we see some of them again in *The Face You Deserve* (2004). They were invited to improvise from situations proposed by the director. Off-screen activity suddenly intrudes, bringing chance into play, when one of the children points, in tears, towards the camera because someone has taken their tricycle. This is, therefore, a 'family film' that would give rise to a family of films in which we rediscover many of the formal strategies first explored here.

In *31* (2001), Miguel Gomes wished to work with a much smaller team, trying a different way of solving the problems of filmmaking. After *Meanwhile*, shot on 35 mm, he switched to video, using the camera he had won for that film at Curtas Vila do Conde and working more freely. The camera rehearsals with João Nicolau, the cinematographer on *31*, are presented in the exhibition. Gomes once again worked with the same actors as in *Meanwhile* and a small group of collaborators. The first version of the script, consisting of four scenes, already outlined some of the incidents and dialogues that would be developed with the actors during filming, with Mariana Ricardo and Nuno Oliveira being credited as co-writers. This was also the first time editing took place alongside filming, dictating new scenes and possibilities. The film follows two middle-class youngsters whose tennis lesson is interrupted by a poor kid and then by two older boys. Besides seeking to dismantle the conventions of classical drama, *31* is intended, as Miguel Gomes explains, to be a political film, but not a militant one—although it is, above all, an extremely minimalist remake of *The Wizard of Oz*.

Commissioned for the tenth anniversary of Curtas Vila do Conde, *Kalkitos* (2002) presents a group of adults, all behaving like children and all claiming to be ten years old. The vaguely childish (but never innocent) pranks follow on from one another in a crescendo of cruelty. In the rushes, we hear the actors saying 'blah-blah-blah', simulating dialogue. In the finished film, the dialogue is conveyed by intertitles and we see the actors opening and closing their mouths, accompanied by music. Commissioned by the Rotterdam International Film Festival, *Pre Evolution Soccer's One-Minute Dance After a Golden Goal in the Master League* (2004) lasts one minute and consists of footage from a PlayStation football game, in which we see the players' celebrations of a goal in slow motion, resembling a sort of bizarre dance. Over

the images, the director superimposed an analogue noise, something like a scratched record. This short film embodies a constant feature of his film work: a focus on settings or spatial arrangements designed for play. His early films foreshadow a whole series of variations on the *terrain de jeu*, understood as a field of action, without this broader perspective obscuring the playful dimension. The *terrain de jeu* can thus be a flat, the region of Arganil, a phantom Africa or an occupied farmstead: spaces, whether codified or prosaic, significant or innocuous, but always problematised by the critical interplay of fiction.

With *The Face You Deserve* (2004), his first feature film, Miguel Gomes makes a film of synthesis, crystallising many of the thematic, imaginative and formal elements of his earlier work (the passage to adulthood, cinephile references, the playful deconstruction of genres). The exhibition presents the openings of the two parts, 'Theatre' and 'Measles'. Francisco, a primary school teacher, turns thirty, tormented by an existential crisis. He leaves the city and takes refuge in a country house, where, ill with measles, he disappears from the screen and is entrusted to the care of seven friends who adhere to a set of rules that he himself will lay down. This two-part structure follows the two terms (and the two successive stages) of the proverb used as an epigraph in the film, 'Until you are thirty, you have the face God gave you; after that, you have the face you deserve', but also enacts the film's own metamorphosis: a change of setting (city/forest), the protagonist's disappearance, a shift in tone. Above all, it is a film that reflects on the act of filmmaking itself and acts as a conclusion: the director bids farewell to the explicitly childlike imaginary that had been the most visible aspect of his cinema. The original version of the script envisaged a third part, entitled 'Final Bell', consisting of a long sequence shot that was actually filmed: Francisco, now healed, returns to school, where he apologises to a pupil he had attacked. This epilogue, presented in the exhibition, was not included in the final cut.

The next film, *Canticle of All Creatures* (2006), has Francis of Assisi as its amnesiac protagonist. In a studio setting, Saint Clare comforts him, helping him to overcome a sense of unease during a vivid red sunset that foreshadows the calamity of the film's second part. The scene was meticulously planned, drawing inspiration from a Gothic fresco in the Lower Basilica of St Francis in Assisi. The preparatory notebook, presented in the exhibition and reproduced in the catalogue, brings together visual references, drawings and notes on shot planning. In the film's second part, we move on to a new sequence, using found footage, with images of animals killing and devouring one another. The images were colourised and tinted, with the voices of the children reciting the animals' lines. At the last minute, however, Miguel Gomes added a preamble, introducing a new kind of imagery: the artificiality of the studio scenes and the documentary realism of the archive footage are preceded by shots filmed in Super 8, in which we see the director and his crew walking the

streets of Assisi, intending to record *in situ* the text by Saint Francis that forms the heart of the film, 'The Canticle of Brother Sun'. These images open a new chapter in Miguel Gomes' cinema, as he appears in front of the camera for the first time here.

The conflict with the production team (whether real or staged) becomes one of the narrative driving forces of *Our Beloved Month of August* (2008). The project grew out of an unremarkable incident Miguel Gomes witnessed at a summer festival: a guitarist wearing a motorbike helmet whilst playing in a concert. It is a new take on the musical comedy, with songs performed live and a love triangle at its narrative core. At this turning point in Miguel Gomes' career, the working process is closely intertwined with the fiction, giving the impression that the film is being made live. The film's two-part structure resulted from a production problem, which was subsequently recreated in fiction. In 2006, having not yet secured the necessary funding for the project he wished to make, the director decided to leave the script in Lisbon and set off with a small crew to undertake an initial round of filming at the planned locations. The result was a more documentary-style first part. The encounters, stories and images collected gave rise to a provisional cut of the film, which also involved some rewriting of the script. The following summer, the director returned to the same locations to film the fictional part with the protagonists already chosen and participants he had discovered there the previous year. The challenge would be to find formal devices to link the two parts and ensure the integrity of the film as a whole. In the exhibition, two simultaneous projections present the documentary and fictional parts of *Our Beloved Month of August*. In the film, the shifts between the two registers are subtle and almost imperceptible. In this respect, it is very close to *The Rite of Spring* (1963), and not merely because, each in their own way, the two films engage with the musical genre. Real people become characters without leaving their everyday space, and the crew participates in the reality being documented. In Manoel de Oliveira's film, as in Miguel Gomes', it is the fully acknowledged artificiality of representation that opens the door to possibilities of 'truth'.

Tabu (2012) is a different case. The film begins with another film, a preamble narrated by Miguel Gomes, about a nineteenth-century explorer who lets himself be devoured by a crocodile in order to be reunited with his late wife. We then discover that we are sitting in a cinema next to one of the characters, watching a film. In the first part, which takes place in present-day Lisbon, Aurora, Pilar and Santa seek in fiction an escape from everyday boredom. Following Aurora's death, the second part revisits her past, in a thrilling tale of adventure set in an Africa invented by classic American films. The image remains in black and white, but the distance between the narrative and the narration, reinforced by the fact that the dialogues are inaudible, creates a spectral atmosphere, evoking Murnau's work of the same name and Oliveira's *Doomed Love* (1978). The exhibition

brings together an excerpt from the end of the first part and photographs of the African shoot. From a production point of view, the filming of *Tabu* took place in two stages, with distinct procedures: in Lisbon, the pre-written script was followed; in Africa, the scenes were constructed in response to the conditions on the ground. They drew up lists of ideas, locations and possible scenes, improvising with whatever was to hand and the props brought from Lisbon. It was in these circumstances that the 'central committee' emerged: a core group of close collaborators (in this film, Mariana Ricardo, Bruno Lourenço and Telmo Churro) who, with the director, rewrote the script during filming, proposing solutions to the problems encountered, whilst already considering what the editing stage would entail. This promoted a close correlation between writing, filming and editing. The crew's own life was regulated by nine general procedures, including a ban on certain technical jargon. For Miguel Gomes, these rules were a way of unlocking the discovery of that which cannot be controlled.

The relationship between private life and collective history, central to *Tabu*, together with the tension between image and sound, would give rise to the short film *Redemption* (2013), made whilst Miguel Gomes was teaching at Le Fresnoy. The film is composed entirely of pre-existing images—home movies, documentaries, newsreels and fiction—and is organised into four chapters, accompanied by letters written by Miguel Gomes in collaboration with Mariana Ricardo. In voice-over, we hear the confessions and apologies of four invisible figures; at the end, we see these words attributed to Pedro Passos Coelho, Silvio Berlusconi, Nicolas Sarkozy and Angela Merkel. 'Fiction is a wholesome lie', says the director, for whom cinema would need to reinvent its tools for the critical deconstruction of reality. The exhibition presents the Passos Coelho sequence.

Arabian Nights (2015) represents a pivotal moment of renewal in Miguel Gomes' career. When the film was made, the economy was the dominant narrative, and the film is irreverent in this respect too. In fact, it consists of three films (with a total running time of six and a half hours, subtitled *The Restless One*, *The Desolate One* and *The Enchanted One*), a blend of sad and delirious stories, truth and fiction. The aim was to test the possibility of making a film that would record the collective imagination of a country in times of crisis. To achieve this, a team of journalists was tasked with scouring the press in search of unusual events and investigating the selected stories in the field. The 'central committee' was responsible for sifting through the material received, suggesting new lines of inquiry and cross-referencing news content with fictional ideas drawn from the three volumes of the book *One Thousand and One Nights*. Once the stories and locations had been established and the dialogues written, the team would head out into the field to film with the very individuals who had experienced the situations or with actors. The filmed segment was then edited. At the same time, the journalists investigated new stories and the scriptwriters prepared new scenes. And

so it went on, each week. To streamline production, the 'central committee' turned a van into a mobile production unit (just as Manoel de Oliveira had done in the late 1950s, in *Bread* [1959] and *The Rite of Spring*) and travelled Portugal from north to south over the course of twelve months. The initial project resembled an 'instruction manual'. Under the 'three-column method', a board listed the stories the journalists were investigating ('reality'), the things the crew wanted to film ('fiction') and, in the middle column, the intersection resulting from the combination of the two (the 'film'). Next to the board was a map of Portugal, at which darts were thrown to select new areas to explore. The excerpts presented show different results of this process: the director's escape turns the difficulty of making the film into a scene in the film itself; 'The Tears of the Judge' brings together numerous news stories in a courtroom sequence; the story of the cockerel and the fire combines events investigated by the journalists in the same locality and transformed by fiction. Scheherazade, too, will eventually find herself in crisis and run away, like the director at the start of the film.

Savagery was supposed to be his next film, but, as the financing was particularly complex and demanding and the political climate in Brazil was unfavourable, the project was repeatedly postponed. In the meantime, the director worked on two further films. *The Tsugua Diaries* (2021; note that Tsugua is an anagram of August) is a film born of circumstance, conceived and co-directed by Miguel Gomes and Maureen Fazendeiro in response to the constraints imposed by the pandemic. The directors turned the health restrictions to their advantage, bringing together a crew and three actors in a house. This 'confined society' must abide by a set of external rules and, at the same time, obey the internal rules of the production process. As the title states, it is a diary of the shoot, bearing similarities to the first part of *Our Beloved Month of August*. This is also a family film, through which we gain access to a fictional account of the intimacy involved in making a film. In the original, the reverse chronology, from Day 22 to Day 1, makes the seams of the filmmaking process more visible; in the exhibition, the film is re-edited to follow the chronology of events.

Built around two chases, *Grand Tour* (2024) is composed of two parts, two stages of writing and preparation, two visual styles, two shoots and two editing phases. The film tells the story of Edward, who travels through part of South-East Asia to escape his fiancée, Molly, and of her pursuit of him. The game of cat and mouse provides the perfect pretext (and itinerary) for an adventure. The first part of the project therefore consisted of a rough reconstruction of the route from Rangoon to Chengdu described in an anecdote from a book by Somerset Maugham. The 'central committee' identified points of interest suitable for filming in each of these locations and, once the route had been finalised, filming began, in pursuit of Maugham's characters: this is the film's first chase (a real chase). Miguel Gomes had decided that the script would only be

written after the images and sounds had been collected. This *grand tour* was interrupted by the pandemic in 2020; after returning, Gomes and his collaborators wrote the script from this material, although some of the documentary footage would still be filmed remotely. During the writing, the group went back to the footage they had already shot, cutting parts of the script and working in dialogue with the editing process. The exhibition's twelve projections correspond to the twelve chapters of the first version of the script, which already incorporated a first rough cut of the documentary sequences filmed in Asia. The second (fictional) chase, the one in which Molly follows Edward, was filmed in the studio in 2023, on sets that seem to have been plucked from Sternberg's cinematic universe; the exhibition presents the corresponding set design studies. The editing combines *raccords*, false *raccords* and connections made by the viewer to reconcile what seems impossible to combine: documentary reality and the artificiality of the studio, two anachronistic temporalities, a travelogue and a screwball comedy. Miguel Gomes' aim is, as stated in a preliminary note to the screenplay, 'to create a *single cinematic time*'. Reality and fiction are, in fact, in constant confrontation; it is not uncommon for scenes filmed in the studio to have documentary images as their reverse shots, or for reality and fiction to mirror one another.

Savagery is the project to which Miguel Gomes has so far devoted most time. Already shot in Brazil and not yet edited, it draws on *Rebellion in the Backlands* (1902), by Euclides da Cunha, to revisit the massacre of Canudos—one of the defining and most controversial moments in Brazilian history—in the light of the ecology of our time. As in *Arabian Nights*, politics will be inseparable from fauna, flora, hunger, injustice, absurdity, mystification or violence. In the book, the description of the land and its inhabitants precedes the chronicle of the war. This structure (from the birth of a world to the extinction of that world) guided the adaptation. Gomes began work on the script by reading the book together with Telmo Churro, Maureen Fazendeiro and Mariana Ricardo, and after months of work, they ended up with a room full of Post-it notes. Fieldwork made it possible to get to know the region, listen to its inhabitants and find people and stories that could transform the adaptation. The exhibition brings together the initial preparatory materials, the first version of the script, location and production photographs and an unedited sequence from the film.

Working materials are presented for *Ballad*, still in preparation. The project is based on *Romance* (2013), by Blexbolex, an illustrated book built around a journey from school to home along a path. With each new chapter, new elements are added—places and characters—until a witch casts her spells: the school building ends up with its roof on the ground and, later, some elements break apart or disappear. If we remove one element, it has consequences for everything else. Miguel Gomes visited Brittany to understand how that structure can be recreated on screen.

VISITAS PARA ESCOLAS
TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação, com uma antecedência mínima de 15 dias. Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10:00 – 13:00 e 14:30 – 17:00)

Minimum two-week advance booking is required. For further information and booking, please contact (Monday to Friday, 10 am – 1 pm and 2:30 pm – 5 pm)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt
Tel. (linha direta direct line**): 226 156 546**
Tel: 226 156 500
Chamadas para a rede fixa nacional. Calls to the national landline network.
Marcações online em Online booking at **www.serralves.pt**

LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

loja.online@serralves.pt
www.loja.serralves.pt

LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

BAR

Onde pode fazer uma pausa, acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após a visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.

restaurante.serralves@ibersol.pt

CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

INFORMAÇÕES E HORÁRIOS:
INFORMATIONS AND OPENING HOURS:

www.serralves.pt/visitar-serralves

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

serralves@serralves.pt

Linha geral General lines:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional.
Calls to the national landline network.

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

Apoio Institucional
Institutional Support

SERRALVES MONUMENTO NACIONAL NATIONAL HERITAGE
EMAS
REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA, JUVENTUDE E DESPORTO

OUT 2026