



# **MULTIPLEX 2011**

**IMAGENS EM MOVIMENTO, ARTE E ENSAIO**

**CICLO BORIS LEHMAN**

**DOSSIER DE IMPRENSA**

**CURSO DE COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA**



## **ÍNDICE**

**APRESENTAÇÃO | 3**

**BORIS LEHMAN, O CONVIDADO INTERNACIONAL DE MULTIPLEX 2011 | 4**

**PROGRAMA | 5**

**SINOPSES DOS FILMES | 6**

**BORIS LEHMAN: TEXTOS E ENTREVISTAS | 9**

**TARIFAS | 21**

**CURSO DE COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA  
DA UNIVERSIDADE LUSÓFONA DO PORTO | 22**

**FICHA TÉCNICA MULTIPLEX 2011 | 23**

## APRESENTAÇÃO

### O que é

*Multiplex 2011 – Ciclo de imagens em movimento, arte e ensaio* é um ciclo de actividades, reflexão e mostra de cinema e vídeo. Organizado pelo curso de **Comunicação Audiovisual e Multimédia (CAM)** da Faculdade de Comunicação, Artes e Tecnologias da Comunicação da **Universidade Lusófona do Porto (ULP)**.

### Quando e onde

Tem lugar entre **1 e 8 de Junho** de 2011, no Porto, desdobrando-se em dois espaços: a **Universidade Lusófona do Porto** e o **Cinema Passos Manuel**.

### Porquê

Tendo o Porto vindo a perder ao longo dos últimos anos a maioria dos seus cinemas, pressente-se actualmente entre a população portuense - sobretudo entre os jovens - o renascimento de um interesse em ver e debater filmes.

O curso de Comunicação Audiovisual e Multimédia da Universidade Lusófona do Porto pretende, com a primeira edição de Multiplex passar a contribuir para a intensificação da actividade cultural do Porto em torno das imagens cinematográficas e videográficas, nas suas várias possibilidades de exibição, tanto no contexto tradicional da sala de cinema como em exibição em monitor ou em formato de instalação. Entre os principais objectivos de Multiplex 2011 destacam-se:

1. promover o visionamento de trabalhos de referência da história do cinema e do vídeo;
2. dar a conhecer os trabalhos em vídeo dos estudantes de CAM;
3. e dinamizar o debate em torno da criação contemporânea em torno das imagens em movimento.

### Para quem

O evento está aberto ao público em geral.

## **BORIS LEHMAN, O CONVIDADO INTERNACIONAL DE MULTIPLEX 2011**

### **O cineasta e o seu cinema**

Boris Lehman nasceu em 1944 em Lausanne (Suíça). Cineasta belga e um dos nomes mais relevantes do cinema independente europeu, com uma vasta obra, iniciada nos anos 60, no cruzamento do cinema experimental, do ensaio cinematográfico, do diário filmado e do documentário.

Depois de ter realizado estudo de piano, consagra-se à fotografia e ao cinema. Diplomado pelo Institut National Supérieur des Arts du Spectacle de Bruxelas, cinéfilo e crítico, colabora com várias publicações dedicadas ao cinema.

O seu trabalho cinematográfico localiza-se no exterior das fronteiras do cinema industrial, desde os seus projectos iniciais com doentes mentais num centro de readaptação, o Club Antonin Artaud onde trabalha como animador, fazendo uso do cinema como instrumento terapêutico, depois com amadores e não profissionais.

Trata-se de uma obra torrencial, contando até hoje com mais de 300 filmes (entre curtas e longas-metragens, documentário e ficções, ensaios e experimentação, jornais, autobiografias...), e cerca de 300 000 fotografias.

Pouco conhecido do grande público pela sua ausência dos circuitos de distribuição cinematográfica convencionais, os filmes de Boris Lehman são, no entanto, exibidos com regularidade nos principais festivais de cinema. A obra de Boris Lehman tem sido objecto de retrospectivas em importantes museus e cinematecas. Em 1990, é premiado com o Grande Prémio do Festival de Dunkerque (França), pelo filme *A la recherche du lieu de ma naissance*.

Em 2003, o Centro Georges Pompidou organizou uma retrospectiva dedicada à obra do cineasta: "Le tour de Boris Lehman en 80 bobines".

Boris Lehman foi actor (principal papel masculino) em *Bruxelles-transit* (1980) de Samy Szlingerbaum. Representou ainda em *Canal K* de Maurice Rabinowicz (1970) e *Les filles en orange* de Yaël André (2003).

Colaborou, a diversos títulos, com Henri Storck (*Forêt secrète d'Afrique, Fêtes de Belgique*), Chantal Akerman (*Jeanne Dielman*), Patrick Van Antwerpen, Jean-Marie Buchet, Gérard Courant, etc.

Boris Lehman fundou associações de cinema, entre as quais, Cinélibre, Cinédit e l'Atelier des Jeunes Cinéastes.

## PROGRAMA

**1 de Junho de 2011, 18h30**

**Masterclass de Boris Lehman**

entrada livre

Universidade Lusófona do Porto (Sala Nobre)

**2 – 7 de Junho de 2011, 10h-13h; 15h-18h**

**Atelier de Realização com Boris Lehman**

Atelier orientado por Boris Lehman, destinado a estudantes do 2º ano de CAM

Universidade Lusófona do Porto

**6 de Junho de 2011, 21h30**

**Retrospectiva Boris Lehman**

com a presença do cineasta

Cinema Passos Manuel

Curtas-metragens dos alunos de 1º e 2º Anos de CAM

*Homme portant* (60 min), 2003

*La dernière (s)cène* (14 min), 1995 de Boris Lehman

**7 de Junho de 2011, 21h30**

**Retrospectiva Boris Lehman**

com a presença do cineasta

Cinema Passos Manuel.

Curtas-metragens dos alunos de 1º e 2º Anos de CAM

*Leçon de vie* (105 min), 1994 de Boris Lehman

**8 de Junho de 2011, 21h30**

**Retrospectiva Boris Lehman**

com a presença do cineasta

Cinema Passos Manuel

Curtas-metragens dos alunos de 1º e 2º Anos de CAM

*Choses qui me rattachent aux êtres* (15 min), 2008

*Tentatives de se décrire* (150 min), 2005 de Boris Lehman

## SINOPSES DOS FILMES



***Homme portant***, de Boris Lehman  
16 mm, 60 min, cor  
Bélgica, 2003

Boris Lehman apresenta-se, neste filme, como o homem que carrega o fardo do corpo, as bobines dos seus filmes, o seu saco e a sua velha Nikon, is Boris Lehman. Um ensaio sobre o peso e a leveza, sobre o desejo de voar e de se confundir com o ar e com a luz. Quando se encontra com outro homem-máquina, que carrega consigo imagens digitais, o seu sonho torna-se, enfim, realidade.



***La dernière (s)cène***, de Boris Lehman  
16 mm, 14 min, cor  
Bélgica, 1995

Filme com diálogos baseados no Evangelho Segundo São João, onde os apóstolos são interpretados por amigos de Boris Lehman (cineastas também, na sua maioria), rodado em frente à última casa que resiste ainda diante dos novos edifícios da União Europeia. Cristo é interpretado pelo próprio Boris Lehman.

Filme rodado num par de horas, numa manhã de domingo, numa rua acabada de demolir pelas forças do desenvolvimento, imediatamente antes da chegada das forças da ordem.



***Leçon de vie***, de Boris Lehman  
16mm, 105 min, cor  
Bélgica, 1994

O filme consiste num conjunto de variações filosóficas e poéticas sobre o tema do Paraíso perdido ou da inocência perdida, inocência necessária para alçar o estágio do conhecimento. Uma selecção de homens, mulheres e crianças procuram dialogar com a natureza, com a água, o céu, as flores, as árvores e os insectos... em busca do silêncio e do invisível, tudo o que a sociedade e o ambiente urbano tentam hoje mascarar e afastar. Os seus gritos e as suas mensagens respondem-se entre si como ecos na montanha ou ondas no mar, que são a essência e a respiração do mundo. *Leçon de Vie* é um toque de alarme.



***Choses qui me rattachent aux êtres***, de Boris Lehman  
16mm, 15 min, cor  
Bélgica, 2008

“O filme apresenta-se como um inventário à Prévert, à Perec. Estamos no espírito Dada, próximo do OuLiPo ou do Fluxus. As imagens e as palavras encadeiam-se



como um poema.

Depois do famoso "ceci n'est pas une pipe" de René Magritte, sabemos bem que as evidências são enganadoras, que as palavras, como as imagens podem ser desviadas da sua função primeira.

Comigo é diferente : trata-se de criar o objecto através da imagem e da palavra, filmando-o. Acto de criação, como Deus fez no princípio com o Céu e a Terra, com Adão e Eva.

Mostro à câmara alguns objectos do meu quotidiano (que são também alegorias) tendo pertencido a outros que eu amei ou ombreei e eu digo : "Sou a soma de tudo o que os outros me deram".

Que ligação misteriosa pode existir entre as coisas ? Entre estas coisas e eu?"  
(Boris Lehman)



***Tentativas de se décrire***, de Boris Lehman

16mm, 150 min, cor

Bélgica, 2005

Para continuar a rondar à volta de nós mesmos – o que é claramente impossível, mas que outra coisa fazer? – regresso a mim como um sonho nostálgico filmando a cada vez o que já não existe, o que morreu em mim, o passado e a sombra de mim próprio. Continuo a filmar para declarar que filmo não o que esqueço, mas o que ainda não existe “Tentativas de nos descrevermos” é um filme sobre a representação, sobre o modo como é possível, através de um filme, de nos descrevermos a nós mesmos e de descrever outros, utilizando a câmara como um espelho e um terceiro olho. Abro com uma combinação, próxima da colagem, de escrita de cartas, investigação e jornada, qualquer coisa entre o documentário e a ficção. O filme conclui-se com um retrato de Boris Lehman de 1989 a 1995, segunda parte de *Babel*. “A câmara confere uma expressão concreta ao meu desejo de ver” (Johan van der Keuken).



## BORIS LEHMAN: TEXTOS E ENTREVISTAS

### LAGO LEHMAN BÉLGICA

Atípico, independente e belga, Boris Lehman faz filmes sobre um assunto tão vasto como apaixonante: ele próprio.

Retrospectiva. Boris Lehman é belga e fez mesmo um filme para demonstrar o quanto disso se orgulha. É, sobretudo, um cineasta atípico, prolixo e independente. Lehman incorre no paradoxo de fazer filmes muito diferentes apesar de quase todos eles incidirem sobre o mesmo objecto: Boris Lehman. Quer isto dizer que a forma da introspecção conduz sempre à logorreia? Face às obras de Woody Allen, Chantal Akerman ou Boris Lehman, notamos que o egocentrismo, além de se ajustar mal à concisão, é uma pulsão insaciável. É que as representações de si mesmo são também ficções de si próprio e, a este título, elas são potencialmente infinitas. Desde logo, mais do que amargurarmo-nos com este babelismo do discurso, devemos alegrar-nos com a natureza mormente egocentrífuga destes autores, sentir-nos agradados com a maneira sucessivamente patética e cómica como falam deles próprios, da dimensão tragicómica das suas vidas e da dos outros. Donde, *Babel de Boris Lehman*, vasto work-in-progress que perfaz já mais de seis horas e que se inicia em Waterloo com um dia ventoso. Frente à câmara Lehman explica aos espectadores que estando a filmar o primeiro plano do seu filme, está já cheio de dúvidas. Diz ainda que tem frio, mas que, apesar disso, filma como previsto. Assim, o filme é a vida de Lehman, a sua viagem ao México, mas também o filme em vias de se fazer. *Mes Entretiens filmes* é igualmente um filme que não merece ser concluído e é por isso que Lehman o prossegue. Até à data, conta-se uma quinzena de entrevistas, por vezes hilariantes, com pessoas que gostam do trabalho de Boris (Patrick Leboutte, Dominique Païni, Jean-Pierre Gorin, Dominique Noguez) – e Lehman ele próprio (no banho). Há também o filme *À la recherche du lieu de ma naissance*, onde Lehman, judeu belga de origem polaca, se admira de ter nascido em 1944 em Lausana, precisamente ao lado de um lago que, à diferença de pouco mais de uma letra, tem o mesmo nome que ele. A questão das origens assola Lehman que recenseia, assim parece, todos os Lehman do mundo. *Portrait du peintre dans son atelier*, *L'Homme de terre* e *Muet comme une carpe* constituem um ciclo judaico na sua filmografia – embora tenhamos algumas reservas em aconselhar este último, uma reportagem um pouco lânguida sobre a preparação de uma carpa recheada para a festa de ano novo judaica. Lehman filma em continuidade desde 1963, incorporando no seu cinema tudo o que lhe acontece. Foi ainda, ao longo de vinte anos, animador cultural num centro de readaptação social para doentes mentais. Também neste âmbito realizou filmes como o belo *Symphonie*, onde um doente representa o seu próprio texto autobiográfico sobre os anos de guerra, quando “judeu, louco e belga” tinha de se esconder. Lehman é um cineasta itinerante e artesão, muito próximo dos materiais e do público. É ele quem produz os seus filmes, quem os acompanha nas suas deslocações e, como viaja muito, compensa desse modo a não distribuição dos filmes nos circuitos comerciais. Ainda assim, são os filmes que lhe seguem o rasto.

Dominique Marchais (*Les Inrockuptibles*, 1997)

Já não podemos, de modo nenhum, falar hoje de “documentário” a propósito dos filmes de Boris Lehman, de tal forma ele tem ao longo dos anos engenhosamente confundido todas as pistas, misturando a bel-prazer todos os géneros, os formatos e as durações, construindo cada vez mais um género único, multiforme, que engloba todas as suas imagens, conferindo-lhes uma aura singular, mais cósmica e filosófica do que puramente cinematográfica.

Dantes, era claro que filmes como *Le Centre et la Classe*, *Ne pas stagner*, *Magnum Begynasium Bruxellens* decorriam do género documentário, mesmo se Boris orientava os seus filmes no sentido da ficção e da poesia. Chamou-se a este tipo de cinema quer documentário-ficção, quer ficção documentada, quer ainda ponto de vista do autor sobre a realidade, ou o “real”, e Boris situava-se plenamente na linhagem dos filmes de Flaherty, Rouch, Eustache ou Pelechian. Simplicidade e escassez de meios na tomada de vistas em directo, modernidade da escrita, montagem estruturante e significante.

No entanto, com o correr dos anos, a obra tomou um outro rumo, mais autobiográfico. Boris tornou-se ele mesmo a matéria dos seus filmes que, sob as mais diversas formas, se foram declinando em entrevistas, confidências, retratos e auto-retratos, esboços, notas e fragmentos de diários íntimos. Um cinema de pesquisa que não podia ser mais iniciático.

Há pelo menos cinco anos, a partir de *Leçon de vie*, filme que considerou como o seu testamento cinematográfico que Boris filmou sem paragem quilómetros de película, sem dinheiro, sem subsídios, sem uma verdadeira produção, mas com a liberdade total do poeta.

Seria pois conveniente designar estes materiais como arquivos personalizados ou como recordações inacabadas. O cineasta recusa-se hoje a fabricar filmes (e já realizou mais de 150) para serem consumidos em sala ou em cassete. Boris tornou-se o artesão das suas próprias obras. Simultaneamente produtor, realizador e actor, ele é também o apresentador e o projeccionista dos seus próprios filmes que transporta sempre consigo e acompanha onde quer que sejam exibidos, suscitando encontros e trocas com os espectadores.

É preciso não esquecer que uma das suas experiências importantes foi a realização de filmes com doentes mentais no Clube Antonin Artaud, em Bruxelas. Durante dezoito anos animou grupos de pessoas em dificuldades utilizando o cinema como meio de expressão terapêutica. Este trabalho constante com não-profissionais foi mais tarde prosseguido no cinema de Boris Lehman, através da recusa de recorrer a actores, preferindo pedir aos amigos para representarem os seus próprios papéis nos seus filmes. Mas Boris não se contenta em fazer um simples retrato dos seus amigos, ele inscreve-os numa visão do mundo que traduz de cada vez uma visão inesperada, poética, mágica.

Esta atenção ao outro conduziu-o, por diversas vezes, a colaborar com outros artistas como John Cage, Roman Opalka, Christian Boltanski, Arié Mandelbaum, Paulus Brun, Raoul Ruiz... sem que, por isso, faça “filmes sobre a arte”, mas antes desenvolva uma interrogação sobre a questão da criação e da identidade.

*Babel* é, sem dúvida, o filme que melhor resume toda a sua obra poética: “A minha vida transformou-se no argumento de um filme que, ele próprio, adveio a minha vida”. Diário filmado e reconstituído (Boris é a personagem central visível no ecrã), obra gigantesca de que apenas uma das quatro partes previstas (*Lettre à mes amis restés en Belgique*, que tem, por si só, uma duração superior a seis horas) está concluído, *Babel* traça o retrato do cineasta tal como ele vive o seu quotidiano e a sua vida, nómada em deambulação permanente na sua própria cidade, em busca de viagens e de amizades. Aqui a “grande viagem” (que quase não vemos) situa-se no território dos Índios Tarahumaras, no norte do México, sobre o rasto do poeta Antonin Artaud. O filme desenrola o tempo como uma tapeçaria, ao ritmo da marcha e da respiração, demorando-se ora sobre os problemas de saúde (visita ao médico, visita ao dentista), ora sobre os problemas do país (trabalhos de demolição,

manifestações, eleições, vida e morte da Bélgica), dissecando todo o tipo de acontecimentos sobre a sua passagem em relação, evidentemente, com os preparativos e as hesitações da viagem, monitorizando o detalhe e o anódino, compondo assim, graças às colagens, às analogias, às citações, aos lugares, aos personagens e às histórias uma espécie de almanaque e uma verdadeira enciclopédia dos gestos e dos comportamentos.

Neste ponto, a obra de Boris Lehman é abundante, vibrante, radiante de vida. Boris não esconde nada, nem a sua calvície, nem as suas faltas de jeito, nem o processo de fabricação do filme que, a cada projecção, parece desenrolar-se no presente. Cinema da intimidade, *Babel* deve também, a justo título, ser considerado como uma obra altamente experimental, na medida em que se apresenta como uma ficção romanesca, romântica ou melodramática, e na medida em que desperta nos espectadores a vontade de fazer o mesmo...

O seu método de filmagem é dos mais simples: rodagem rápida, em 16 mm, sempre sobre tripé, com som directo, em décor natural e luz ambiente, apenas com apontamentos de iluminação, uma equipa de duas ou três pessoas no máximo podendo deslocar-se rapidamente num único automóvel. Nada de argumento nem de plano de trabalho, menos ainda de découpage ou de storyboard. As coisas improvisam-se, filmam-se a par e passo na ordem cronológica. O filme constrói o argumento e monta-se no momento da filmagem. Cada sequência constitui uma peça de um grande puzzle... Nestas condições não há, pois, tempo para uma pesquisa estética gratuita, nem dinheiro para efeitos inúteis. Regresso ao cinema dos primeiros tempos onde tudo se inventava ao correr das ideias, dos desejos, dos meios e das necessidades.

Se nos restringíssemos a uma definição comumente aceite do que poderia ou deveria ser o filme documentário, Boris Lehman teria realizado dezenas, entre os quais algumas obras-primas incontestáveis: *Magnum Begynasium Bruxellense*, *À la recherche du lieu de ma naissance*, *Muet comme une carpe*. No entanto, se pensássemos um pouco sobre algumas cenas-chave de filmes como *Couple*, *Regards*, *Positions*, *L'Homme de Terre* ou *Leçon de vie* (descascar uma maçã com as unhas, morder uma bochecha, beijar ou decapitar uma estátua), devemos reconhecer que são de essência essencialmente documental. Trate-se de filmar um parto ou uma circuncisão, uma criança a brincar com um peixe numa banheira, um bandeira a meia-haste ou um comboio a entrar na estação, Boris leva-nos a olhar sem preconceitos e sem condicionantes como se víssemos as coisas pela primeira vez, no tempo do paraíso (um tema que lhe é caro). Os seus filmes são lições de olhar e, no melhor sentido do termo, como Proust e Montaigne o entendiam, e talvez Godard nas suas *Histoire(s) du Cinéma*, ensaios.

Daniel Fano (*Le dictionnaire du documentaire*, 1999).

## **CONVERSA COM UM CINEASTA**

### **Um encontro cinema-psicanálise**

P.: Boris Lehman, o encontro da psicanálise e do cinema não é uma coisa das mais frequentes.

B.L.: Constata-se uma certa desconfiança dos psicanalistas relativamente ao cinema, o que não é o caso doutros domínios artísticos como a pintura, a literatura ou o teatro. Sem dúvida que isto se deve ao facto do cinema ser uma arte demasiado recente, demasiado nova, muitas vezes mascarada pelos seus aspectos "industrial" e de "divertimento popular". Os psicanalistas não querem levá-la a sério. O cinema tem, porém, muito a ver com a psicanálise. Um filme pode ser a mise en

scène de fantasmas, ele pode agir como um espelho revelador, ele coloca em jogo processos de identificação, de regressão, de sublimação, de transfert, etc. porque os cineastas falam dos seus desejos e das suas carências. O cinema trabalha sobre o imaginário e o simbólico, é uma máquina de fabricar sonhos, como dizia Cocteau.

P.: Que entendes por “imaginário” e “simbólico” no cinema? A estes dois termos Lacan junta um terceiro, o real. Que pensas desta última categoria no cinema?

B.L.: É frequente dizer-se que eu faço filmes documentais, que “capto” o real. Não é mentira, mas também não é verdade. O real, a verdade, não se capta assim. Houve no início dos anos 60 um movimento ligado à aparição das câmaras leves insonorizadas e dos gravadores portáteis síncronos a que se chamou “cinéma-vérité”. Jean Rouch, etnólogo, acreditava que registando em directo a palavra e as imagens do outro obtinha a sua verdade. Mas a verdade não aparece assim, porque se colocou um microfone à frente da boca das pessoas, é mais complicado do que isso. É como a loucura, que não se vê, que está na cabeça das pessoas, no interior. Há cineastas que vão para longe, a África ou ao Japão, porque pretendem encontrar imagens extraordinárias. Mas as paisagens, as que estão à nossa volta ou essas outras, distantes, são a mesma coisa. Só se se observar a pintura de uma paisagem realizada por um belga, um africano ou um japonês é que passa a ser muito diferente. É o imaginário das pessoas que difere, não o objecto. Tomemos como exemplo a chuva. Filmada por Lelouch, por Oshima, Bresson ou Tarkowski, será muito diferente. No entanto, em todos os casos é o mesmo assunto, nalguns casos a mesma imagem. Um filme nunca é a reprodução do real nem o seu duplo. Um filme não passa de uma representação, de uma imagem.

P.: Haverá, então, numa imagem uma parte que vemos, mas também uma parte que não vemos, um fora de campo?

B.L.: O fora de campo, sim. É preciso notar que esta questão me ocupa há muito tempo, uma vez que já em 1963 realizei um filme intitulado *La Clé du Champ*, a história de um tipo que, desejando encontrar uma mulher de sonho, não conseguia sair do campo da câmara. No filme há tudo o que se passa à frente da câmara, no campo, o que se vê no ecrã, e também tudo o que se passa por detrás da câmara. O filme é a relação entre os dois espaços. A câmara serve de médium. Ora, o cinema corrente, narrativo, industrial, comercial, tem por objectivo apagar tudo o que se passa por detrás da câmara, de modo a que o espectador se identifique apenas com o que é mostrado. Num outro cinema, como por exemplo o de Godard, desvenda-se o lado de fabricação da obra, a sua dificuldade de criação e de funcionamento, colocando-se em evidência os aspectos geralmente ocultos nos filmes tradicionais. De qualquer modo, mostra-se o fora de campo como fazendo parte integrante da obra. Por exemplo, no meu filme *Symphonie*, vemos por duas vezes a equipa a filmar a personagem principal (Romain, único intérprete do filme que é suposto estar só). Com isto quero insistir sobre o facto de que Romain não fala sozinho, mas que se encontra diante de pessoas, a equipa de filmagem, que o ouvem e o registam e que constituem, por isso, espectadores-voyeurs. É a câmara e a filmagem que engendram, de algum modo, o discurso-monólogo de Romain que, sem esses elementos, não existiria.

P.: O que dizes não está desligado da cura analítica, em sentido lacaniano, que, precisamente, não é da ordem da identificação. Podes definir-me o que procuras quando trabalhas, na tua pesquisa cinematográfica, esta recusa da facilidade da identificação?

B.L.: Se soubesse o que procuro, não procuraria mais. Diz-se, com frequência, sobre o meu trabalho que eu não sei o que procuro. O que posso assegurar é que não tenho nenhuma mensagem a transmitir, não tenho um discurso previamente consolidado. O sentido dos meus filmes aparece sempre no fim, por vezes mesmo apesar de mim. Evidentemente que tenho um saber, alguns a priori, sigo pistas, intuições. Não fazemos nada inocentemente. Trata-se de um cinema que mostra.

P.: Trabalhas recorrentemente sobre ti próprio. O teu cinema tem sido classificado como autobiográfico.

B.L.: Diria antes que faço um cinema “terapêutico”. Provavelmente este aspecto está fortemente ligado às minhas experiências cinematográficas com o Clube Antonin Artaud, mas também à maneira como utilizo o cinema em margem e, nalguns casos, mesmo contra o sistema onde o filme é concebido preferencialmente como um produto de consumo. Neste campo é frequente os realizadores contentarem-se em filmar um argumento. Este procedimento pode resultar num bom ou num mau filme, não é aí que reside a questão. A mãe do realizador pode morrer durante as filmagens que o filme não sofrerá quaisquer modificações. No cinema que pratico, coloco-me em cena (mesmo se não apareço necessariamente na imagem), procuro uma imagem de mim próprio. Isto traz-me, por vezes, algumas surpresas, como é evidente. Fico com frequência espantado por revelar aspectos íntimos ou negativos de mim mesmo que não pretendia mostrar. Foi esta dimensão que, mais recentemente, me levou a participar como actor nos meus próprios filmes, porque desse modo tenho a imagem do meu corpo, que pretendo colocar à prova. Chamou-se a isto a minha fase “narcísica”. O que é que filmo? Pois bem, em *Babel*, por exemplo, que é um filme-autorretrato em forma de diário íntimo mais ou menos reconstituído, filmo “momentos” da minha vida. São momentos evidentemente únicos. Não se trata de recomeçar, como no cinema de ficção, onde se pode repetir a cena tantas vezes quantas se quiser. Aqui, os momentos cinematográficos estão ligados a bocados da minha vida e é uma empresa impossível porque não podemos viver e, ao mesmo tempo, filmar. Tenho de adaptar a minha vida ao filme e vice-versa, o que torna tudo muito complicado, resultando numa tensão que não pode prolongar-se por muito tempo. Nestas disposições em situação (mais do que encenações), encontro signos de mim mesmo nas coisas e nas pessoas que me rodeiam. É isto que faz o meu discurso, os meus temas. Colho estes elementos para os trabalhar e os estruturar, de seguida, na montagem. A propósito do meu filme *Álbum 1* (que é construído com base na ideia de “eu filmo e sou filmado”, quer dizer, na alternância de planos de outros, filmados por mim, e de planos e mim, filmados por outros), Trininon dizia que era mais eu quando não apareço na imagem. E é verdade: quando filmo uma chávena de café, filmo verdadeiramente a minha relação com o outro, e esta chávena de café sou eu, é o resultado do meu olhar.

P.: O que tu fazes é mostrar-te e convidar os outros a mostrarem-se.

B.L.: Sim, e isso coloca-me a cada vez um problema moral, ético. Exactamente como ao cineasta documentarista, porque à semelhança deste último, eu trabalho com pessoas que “interpretam o seu próprio papel”. Não são actores interpretando personagens outras que eles mesmo. Então, tenho de questionar-me permanentemente sobre o que posso mostrar, sobre os limites até onde posso ir, desvendar-me, servir-me dos outros para falar de mim, etc. *Couple, Regards, Positions* é, antes de mais um filme sobre a minha relação com a Nadine, sobre o casal que éramos. Partimos de factos autobiográficos, mas teatralizámo-los numa série de “quadros vivos” compostos em estúdio, sem décor, sobre fundo negro. Há por exemplo uma cena onde arranco as minhas pestanas e uma outra onde ela arranca a pele de um dedo até sangrar. Castração e automutilação, se quisermos. O

filme é todo ele construído sobre um modo simbólico, não há por assim dizer nenhum referente real (exceptuando, numa sequência que nos reúne, duas fotografias dos nossos filhos). Lugar da carência.

P.: Tenho a impressão de que há duas direcções nas tuas respostas: por um lado, há o que vai no sentido do que queres mostrar, e mesmo do que descobres, ignorando o que iria ser mostrado; e, por outro, falas de tudo o que te escapa mas que ainda assim está lá.

B.L.: O que aparece no ecrã não corresponde quase nunca ao que havia imaginado. O filme escapa-me e coloca-me armadilhas. Mas eu assumo-o, pelo menos parcialmente. Tenho ainda o poder de manipular, de censurar as minhas imagens na montagem, de escolher o que mostro e o que não mostro. Há, portanto, um vai-e-vem entre uma certa audácia e uma certa timidez; seja como for, uma impossibilidade de mostrar o que havia sido o projecto inicial. Isto não é nunca plenamente satisfatório, não se esgota nunca. Os meus filmes estão sempre incompletos. É a razão pela qual é preciso de cada vez recomeçar um outro filme para nele tratar do que não foi possível abordar nos precedentes.

P.: Dizes que os filmes estão incompletos, que lhes falta alguma coisa. Há, portanto, uma dimensão de inacabado.

B.L.: É um aspecto ligado à insatisfação do artista relativamente à obra acabada. Não é possível pôr tudo numa obra. É sempre necessário recomeçar. É isso que leva cineastas como Godard, Fassbinder ou Ruiz, que filmam muito e depressa, a não pararem nunca. É isso que levava Leonardo da Vinci a prosseguir ao longo de toda a sua vida o retrato da Gioconda. Ou, ainda, Kafka e Welles a nunca terminarem, um os seus romances, o outro os seus filmes. É um problema de criação. Para *Babel*, filme que me ocupa há três anos, acumulei até ao momento cinquenta horas de imagens e de sons que ainda não montei nem estruturei. Tenho o problema de acabar, de terminar. Trata-se provavelmente de um medo de fixar o sentido, de fixar a imagem de mim próprio.

P.: É este um aspecto que, evidentemente, está ligado ao inconsciente. É esta dimensão que constitui o motor dos teus filmes, isso que não se esgota. Podes falar-nos um pouco mais do processo?

B.L.: O que me interessa é, sem dúvida, saber mais sobre mim próprio. Fazer filmes, primeiro, e mostrá-los, de seguida, para tentar obter um retorno dos outros (dos espectadores ou eventualmente dos críticos). Porque fazendo filmes, o que eu peço é, no fim de contas, que gostem de mim, que me amem. É uma maneira indirecta de pedir isso. Faço filmes, sem dúvida, porque não consigo fazer-me amar de outra maneira. Mas, ao obrigar o espectador a amar-me, isso torna-me por vezes insuportável a seus olhos e pode leva-lo a detestar-me. É o risco que todo o artista deve correr. Sinto a necessidade de acompanhar os meus filmes, que em torno deles se organizem colóquios, etc. Os meus filmes talvez não consigam defender-se por si sós. É o caso dos filmes de Straub ou de Duras, por exemplo, cuja leitura não é fácil, imediata, porque a sua linguagem é menos codificada, enquanto os filmes de Spielberg não precisam desse acompanhamento, eles são imediatamente compreendidos por todos. Talvez também seja verdade que eu não consiga desligar-me completamente dos meus filmes.

P.: Tu não pretendes passar um sentido único. Donde a recusa do narrativo, da anedota, do psicológico. Lanças signos sem dar a chave. Convidas a uma leitura, incitas o espectador a ver “além” das imagens.



B.L.: Inventei uma escrita que poderíamos comparar aos hieróglifos, imagens-signos-alfabetos que correm ao longo dos meus filmes: linhas de comboio partidas, pedras tumulares, janelas muradas, gradeamentos (como em *Magnum Begynasium Bruxellense*), que para mim significam o fechamento, o enclausuramento, o gueto, a presença da morte por todo o lado, temática que podemos encontrar em quase todos os meus filmes. São coisas que me atraem, que me interessam mais do que o assunto a tratar e com as quais me posso confrontar relativamente a qualquer assunto. Não diria que os meus filmes são como as manchas de Rorschach. Existem filmes desses. Mas é verdade que esses filmes lançam questões ao espectador, não dão respostas, soluções. Por isso, o meu cinema é considerado “difícil”, porque ele apela a um trabalho, a uma participação do espectador, demasiado habituado a consumir passivamente. Não faço um cinema tranquilizador.

Entrevista realizada por Christian Vereecken e Rachel Fajersztajn (*Quarto*, Junho 1987).

## **UM SEGUNDO SÉCULO PARA O CINEMA**

### **Os filmes que eu fiz e que não existem**

Ver e ouvir

Ver não chega. Filmar para mim é, antes de mais, mostrar o que eu vi, é fazer partilhar uma experiência e dar qualquer coisa que tomei, que já existia antes, que encontrei ou (re)constituí: transmissão, encenação, criação.

Estas vistas e estes sons – pedaços de vida/fragmentos de tempo – são então recolhidos pelo outro – espectador, público – que, por seu turno, os apreende e transmite. E assim por diante.

Filmar é, certamente, fixar sobre a película, sobre um suporte (celulóide ou magnético). Mas muitas vezes a técnica não está pronta, não está disponível no momento em que vejo. O filme desenrola-se sem poder ser fixado e tudo desaparece imediatamente. Milhares de imagens, assim vistas e desaparecidas, perdidas para sempre ao longo do meu itinerário quotidiano.

Mas não me lamento. A aventura começa precisamente no momento em que a consciência da perda me incita a procurar essas imagens, a encontrá-las.

Alguns filmes nascem assim e testemunham de todos os outros filmes que não existem. A obra reenvia sempre a qualquer coisa de exterior a ela, de mais essencial, que é esquivo.

O original vivido.

Não me serviria de nada colar uma câmara aos olhos, de filmar o tempo todo. É que filmar tudo equivale a não filmar coisa nenhuma. Bastaria utilizar todas essas técnicas actuais (o vídeo, por exemplo) que permitem “filmar melhor e mais depressa”. O tempo da criação não poderá nunca ser reduzido.

Como filmei alguns dos meus filmes

Fora da questão do impossível (da) relação sexual, a questão central colocada pelos meus filmes seria: onde pôr as cinzas do que se desfaz em fumo, como fazer para que elas não se dispersem, como transmitir. Problema não de perenidade, de eternização, mas de rastos, de despojos, de memória. De alguma maneira, a minha filiação e a minha paternidade. Não filmo o efémero para o tornar eterno, é uma aposta de transmissão, lanço garrafas ao mar.

Hoje mais do que ontem, tudo desaparece muito depressa frente aos nossos olhos. Livros corroídos por ácidos, filmes reduzidos a pó, bandas magnéticas apagadas, casas, monumentos, paisagens ameaçadas de destruição e de desmoronamento, corpos humanos dilacerados pelo cancro, pela sida... Assistimos impotentes à perda das origens e à impossibilidade de um futuro. Nada mais do que um presente passado, que uma desfolhação acelerada, que uma vida reduzida ao consumo, donde todo o pensamento, toda a alegria, foram excluídas.

Este presente, filmo-o todo o tempo, ao mesmo tempo que ele desaparece. Torno-me, apesar de mim mesmo, arqueólogo do amanhã. Em *Homme de Terre*, Paulus Brun fabrica o meu duplo em terra e eu filmo esta construção antes de a destruir, de a apagar, de a aniquilar. Da mesma maneira, a carpa (no meu filme *Muet comme une carpe*) é primeiro pescada, depois depescada antes de ser comida.

Há sempre alguma coisa que aparece e depois desaparece. Semeio numerosos espelhos frágeis que acabam por se quebrar, carregando bocados desfeitos de mim mesmo que alguém, nalgum sítio, por vezes recolhe e reconstitui.

Estas franjas de presente fixadas, captadas e conservadas, parecem-se com os ossos que o paleontólogo pacientemente estuda para reconstruir um animal extinto ou desaparecido.

Como falar da maneira como faço este trabalho? O que pretendo? Não posso explicá-lo. Porque explicá-lo não é fazê-lo. Vou, é tudo.

Vou ver e desenrasco-me.

Passado um momento, o receio e o medo do palco são vencidos.

Filmar, esperar, passar frequentemente pelos mesmos lugares... entreteço ligações, filmo qualquer coisa que me permite filmar outra coisa, que me permite regressar, continuar o meu trabalho.

A aproximação é tímida e progressiva. Começo por filmar o mais fácil, o mais evidente e, sem dúvida, o mais superficial. Tenho necessidade de me certificar, de me exercitar, de me testar. Se as coisas não funcionam, não insisto e abandono-as, vou procurar algures. Senão, mantenho-me perseverante, volto, circulo em torno do que me faz face e com o que acabo por me fundir. A minha visão é cosmogónica. Quando filmo uma chávena de café, filmo o universo.

Sem dúvida que me atribuo uma tarefa impossível. Cada um dos meus filmes é um desafio, uma utopia, um projecto megalómano. O meu desejo de totalidade, a minha tentativa enciclopédica, aliada ao meu medo de tudo falhar, conduzem-me a uma espécie de transe onde só o cinema me salva dos meus desencorajamentos, da minha insatisfação, do meu desespero. Mergulho no meu trabalho louco que não tem início nem fim. Já não começo nada nem nunca acabo nada. Continuo, sem querer parar.

Os malentendidos subsistirão

Dizem-vos “cineasta”. Ele fez um filme sobre Arlié Mandelbaum.

Não, eu não sou cineasta. Dir-me-ão, o que é um cineasta? Sem jogar com as palavras, direi que filmo – e até mesmo que não paro de filmar. Quanto a fazer filmes, isso sempre me pareceu uma tarefa votada à mediocridade, e forçosamente inscrita num sistema mercantil e/ou artístico.

Sou, apesar de tudo, cineasta, mesmo que não seja um cineasta como os outros. Expressão oca e pretenciosa, sem dúvida, que pode ser dita por qualquer um sem comprometer ninguém.

Filmar tornou-se para mim um acto absolutamente sagrado e quotidiano. Um acto tão necessário quanto mexer, comer, dormir. Será compreensível que eu faça dez mil quilómetros para filmar um grande-plano de uma gota de água, que espere dez anos, ou mesmo mais do que isso, para filmar um botão de camisa ou um pedaço de muro, que precise de uma câmara quando tenho uma consulta no médico?

As imagens, faço-as todos os dias. Não é necessário um argumento, nem uma encomenda, nem avanços sobre as receitas, nem direitos de autor, nem palmas de ouro. As coisas que estão aí, bastam-me, como a Cézanne bastavam as maçãs.

Eu não faço os meus filmes, sou feito por eles

Gostaria muito de suprimir todos os intermediários inúteis entre a imagem e mim mesmo. Que o projecto seja o filme, desembaraçado de tudo o que o transtorna: o dinheiro, as intenções, a pretensão, a arte, a psicologia..., para me debater unicamente com o sistema arcaico do mecanismo-cinema: pesado, repetitivo, hipnótico e barulhento. A solidão – e o sofrimento – do cineasta (e, portanto, a sua alegria) começa pelo peso das bobinas que ele transporta. Carregar a matéria prima da sua obra (não sei porquê, mas sempre tentei imaginar como Beethoven transportava com ele toda uma sinfonia), transportar o material de filmagem, de captação de som, permite-me sentir o que significam um ponto de vista e uma deslocação. Um plano, um movimento de câmara, devem ser para mim a recompensa de um esforço físico. O que transportas, molda-te. O peso sempre foi, creio eu, qualquer coisa de positivo. Vejam-se os fotogramas do século passado, os primeiros cineastas de reportagem. Era preciso colocar o aparelho sobre um tripé, posar durante muito tempo sem mexer. As imagens ganhavam em força, em precisão, em evidência e em verdade. Hoje em dia a tendência é para a preguiça e para a velocidade. Deixámos de tocar nos instrumentos. Quando o resultado é demasiado imediato, é imediatamente esquecido. Sem o tempo, não há nem sonho nem magia.

Andar, filmar.

Ao operador que me pergunta: “o que é que filmamos?”, não posso senão responder: “filmamos”! antes de imaginar o filme, preciso de experimentá-lo.

E para o fazer, tenho necessidade de tomar rotas sinuosas, de partir, de me mudar, de fazer mil desvios, de regressar diversas vezes aos mesmos lugares, de me extraviar...

Andar é o meu modo de funcionamento natural. Não é o passeio o prelúdio da viagem (real e imaginária) e, ao mesmo tempo, uma espécie de revelação do ser? Andando, avança-se do nascimento à morte, sai-se da sombra, da obscuridade, do seu esconderijo, da sua caverna, para vaguear, pequeno oprimido imprevidente, na natureza e no mundo. Andar. Parar e olhar. Visão virgem sem argumento. O pensamento surge andando. Peripatéticos. Herzog, Rousseau, vagabundagem, Walser, Lenz...

O peão será questão de literatura (enquanto o cinema apela inevitavelmente a outros meios de locomoção: cavalo, comboio, carro e avião)? Não serei eu, então, um escritor de cinema?

Uma das mais belas maneiras de respeitar a natureza é filmá-la. Agarrá-la sem a agarrar, acariciá-la sem a tocar, sem arrancar as suas plantas nem matar os seus insectos. Transportá-la deixando-a intacta. Apenas um rasto da minha passagem, uma marca, uma impressão. Um acto de amor.

Que fiz eu? Que pensei? O que fui? Aqui agora e lá, a um só tempo. O que resta da minha errância e das minhas sensações?

Se não filmo, não vejo nada, não retenho nada, nem as árvores, nem os rostos. Se as filmo, posso esquecer-las, o meu filme é a minha memória, um catálogo de factos e de gestos, um inventário (muito incompleto) da minha vida.

Estar ali naquele momento

“Porque mostraste aquilo?” (é a questão habitual do espectador, mas também do montador e do produtor).

Fi-lo porque estava lá naquele momento. Não sabia que ia fazê-lo antes de o fazer. “Em suma, o que é que te interessa?”

Tudo o que me atravessa. Tudo desperta a minha curiosidade.

Não me interesso particularmente o meu nascimento, nem o bairro do Béguinage, nem a preparação da carpa recheada, nem a pintura de Arié Mandelbaum. Todos estes filmes surgiram na sequência de encontros, de descobertas, de circunstâncias. Precisei, de cada vez, de um impulso, seguido de uma produção, de disciplina, de teimosia, de muita paciência... Nunca me coloquei a questão do assunto. O verdadeiro assunto sempre fui eu próprio.

Não quero perfilhar a imagem do cineasta, daquele que faz e mostra filmes. Mesmo quando paro de filmar, continuo a fazer cinema. Os meus filmes não se ficam pelas filmagens. Eles continuam todo o tempo, a cada instante. Nunca descanso de uma filmagem. Quando vou passear com uma amiga pelo campo, continuo a filmar. Quando como uma fatia de tarte no café onde costumo ir, filmo, invento novos planos, assumo novos compromissos.

Nem preparação, nem repouso. Os meus filmes acompanham-me o tempo todo.

### Preparação

Não preparo as filmagens. Elas aparecem, ocorrem. Seria mais adequado falar de espera: eu espero que a filmagem venha a mim. Ainda que não devemos confundir preparação com preparativos.

Esta preparação, este amadurecimento realiza-se efectivamente não por uma preguiça, mas sim por uma ociosidade activa, uma passagem obrigada do tempo. Mais exactamente, por uma tensão que atinge o seu apogeu. Como o observador alerta espera ver surgir uma ave de rapina a investir sobre a sua presa ou o bramido do cervo. É preciso estar lá, no sítio certo à hora certa.

Sem argumento, insisto. Pois é necessário preservar fresca e intacta a ideia, e mesmo o medo, a angústia de a actualizar. O cineasta não pode transformar-se em escritor, nem em contabilista, nem em representante comercial (mesmo se, com certeza, acumulo por vezes todas estas funções). O argumento é uma grade, uma peça de sedução, um seguro contra todos os riscos destinado aos funcionários encarregados de julgar, de classificar (segundo a sua viabilidade, a sua rendibilidade, a sua possibilidade de sucesso...) os realizadores incapazes de realizar, e aos produtores, com vista a proteger os seus capitais contra os imprevistos, contra as fantasias, contra as intempéries.

Ora, a criação não é feita que de imprevistos, de apalpadelas, de hesitações, de erros, de improvisações, de intuição, de poesia e de invenções, tudo coisas que não podemos explicar, nem controlar, nem preparar, nem dominar.

No meu trabalho, as etapas da realização estão intimamente ligadas, inextricavelmente misturadas: escrita, repérage, produção, investigação, filmagem, montagem e argumento efectuaem-se ao mesmo tempo, a par e passo. A preparação é também o filme. As ideias surgem a cada instante, não uma coisa e depois outra, e ainda outra. O filme é sempre matéria em transformação, um filme em devir. O itinerário até ao objecto é mesmo parte integrante do objecto, é o objecto. Mais importante do que o objecto ele mesmo é a sua procura, a sua pesquisa, a sua revelação.

Quem faz o filme?

O cinema, arte colectiva. Um genérico de filme que credita todos os participantes – e esquece muitos – contém centenas de nomes. Estes nomes são acompanhados de funções. Que fizeram eles? Quem são eles? Onde está o autor?

Nos meus filmes, a divisão de tarefas quase não existe. Toda a gente faz um pouco de tudo. Por uma questão de comodidade, é necessário designar um responsável pela imagem e um responsável pelo som. E “o grande responsável”, aquele que é o último a abandonar o navio (ou a barca), aquele que é amado ou odiado quando o filme está pronto. Depois, há os papéis, aqueles que aparecem no ecrã e aqueles que, por detrás da câmara, me ajudam a organizar, a orquestrar, a segurar as rédeas e as chaves do puzzle, assistentes, reguladores, produtores, encenadores. Cada uma das pessoas que aparecem nos meus filmes interpreta, de algum modo, o “seu próprio papel” – não trabalho com actores profissionais. Estas pessoas dão-me uma parte delas próprias, o que para mim representa mais do que um argumento, uma verdadeira prenda, esta parte de mim mesmo que eu procuro justamente captar, que me atrai e que não posso encontrar a não ser através do outro.

Acabar com os filmes-produtos

À questão: “o que fazes, Boris?”, tenho sempre a impressão de poder responder que filmo, que sou alguém muito ocupado e que ao mesmo tempo não faço nada, que sou totalmente disponível. No fundo, seria a mesma coisa que dizer: “Vivo, respiro”. Gostaríamos que o trabalho fosse sempre qualquer coisa outra que a vida, um “ao lado”, uma “ocupação”, um “lazer”, uma “profissão”.

“A minha vida tornou-se no argumento de um filme que, ele próprio, se converteu na minha vida”.

Filmar a minha vida, ou antes viver filmando, essa foi a minha divisa e a minha arte poética durante a filmagem de *Babel* – que durou quase dez anos –, divisa que se repercutiu sobre os meus outros filmes, esta confusão – senão fusão – entre o que se vive e o que se filma, torna evidentemente caduca toda a noção de normas, de géneros e de duração. Os meus filmes não são nem curtos nem longos. Não se trata nem de documentários nem de ficções. Eles não são senão um mesmo filme, um filme único, um cine-diário escrito no dia a dia, por pequenas porções, por migalhas acumuladas (a minha divisa: “um pouco cada dia”).

Não vejo nada de moderno nisto, mas é verdade que este trabalho, artesanal, é próximo do de Jonas Mekas, de Joseph Morder ou de Chris Marker. Vê-se bem a dificuldade que tenho para planificar, para contratar técnicos, para vincular o meu cinema a uma organização prática profissional (equipa, horário, produção). Esta disponibilidade total que eu peço, o tempo que é preciso perder, é rejeitada por quase todos, uma vez que é contrária a toda a ética, estética e economia do cinema.

Cinema-vida

A que se parece o meu cinema? O que é o cinema de Boris Lehman?

É talvez um cinema que procura justamente uma definição, que hesita entre documentário etnográfico, filme científico, ficção experimental, filme terapêutico e filme autobiográfico? É um cinema desconfortável, sentado entre duas cadeiras, que incomoda. Aliás, sempre me perguntei porquê. Sou todo o contrário de um provocador. Creio que me apreciam pelo meu comportamento, pela minha desordem, a minha rebelião, a minha resistência, e também pelo inacabado das

minhas acções, pelo facto do meu trabalho se prolongar, de não se saber quando nem como vai acabar.

A minha atracção vai no sentido das formas extremas e primitivas do cinema, no sentido de um grau zero, perceptível sobretudo no cinema das origens, no dos amadores, ou num certo cinema de vanguarda.

Mas isto não passa de um aspecto formal. Há outra coisa. As minhas imagens não diferem assim tanto das dos outros cineastas.

Os artistas em geral sentem-se obrigados a fazer obras e as suas obras, uma vez terminadas, separam-se dos seus autores, que delas são desapossados, os seus filmes podem ser mostrados sem eles, quer dizer, fora deles. Eu não posso aceitar isso uma vez que a minha obra sou eu.

Boris Lehman (*Art Press – Un second siècle pour le cinéma*, n.º 14, 1993)





## **TARIFAS**

### **Bilhetes**

Retrospectiva de Boris Lehman

bilhete: 1 Sessão: 3 €. Passe para 3 Sessões: 7 €.

Informações e reservas: 22 2073230 [multiplex@gmail.com](mailto:multiplex@gmail.com)

Entrada livre: Estudantes da Universidade Lusófona do Porto (levantamento de reservas na Associação de Estudantes).

## **CURSO DE COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA DA UNIVERSIDADE LUSÓFONA DO PORTO**

O curso de Comunicação Audiovisual e Multimédia (CAM) é um curso jovem na Universidade Lusófona do Porto, integrado na Faculdade de Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação, escola dirigida pelo Prof. José Bragança de Miranda.

A Licenciatura de CAM abriu no ano lectivo de 2009/2010 e encontra-se actualmente no seu segundo ano de actividade.

Desde o início, o curso de CAM conheceu a imediata adesão por parte de um elevado número de estudantes portugueses (mas também estudantes de origem brasileira, angolana e cabo-verdiana).

Esta adesão permitiu, no segundo ano de funcionamento, a abertura de duas turmas a funcionarem em simultâneo, uma turma em regime diurno e uma outra turma em regime pós-laboral. Prevê-se, em breve, a abertura do 2º Ciclo de Estudos (Mestrado).

### **Universidade Lusófona do Porto**

Rua Augusto Rosa  
4000 Porto  
808 200 739  
[www.ulp.pt](http://www.ulp.pt)  
Metro: São Bento

### **Cinema Passos Manuel**

Rua de Passos Manuel, 137  
4000 — Porto  
222 058 351  
[www.passosmanuel.net](http://www.passosmanuel.net)  
Metro: Bolhão

## **FICHA TÉCNICA MULTIPLEX 2011**

### **Concepção e Produção:**

Curso de Comunicação Audiovisual e Multimédia da Universidade Lusófona do Porto

### **Relações Exteriores:**

Sofia Brandão Universidade Lusófona do Porto  
sofia.brandao@ulp.pt

### **Design Gráfico:** Ânia Mota

### **Web Design:**

Pedro Silva, André Dias, André Almeida.

### **Contactos**

Universidade Lusófona do Porto  
Rua Augusto Rosa, nº 24,  
4000-098 Porto  
(à Pç. da Batalha)  
Tel: 22 2073230  
Fax: 22 207 32 37  
email: sofia.brandao@ulp.pt