LUX FILM PRIZE

CINEMA EUROPEU PARA
UM PÚBLICO EUROPEU

LUX FILM PRIZE
O PARLAMENTO EUROPEU PROMOVE A CULTURA

Europa Criativa MEDIA

Parlamento Europeu

@luxprize

#luxprize

LUX
PRIZE
.EU

ISBN 978-92-846-5301-0
doi:10.2861/059249

© União Europeia, 2019
Manuscrito terminado em julho de 2019
Elaborado pela Direção-Geral da Comunicação do Parlamento Europeu
Em caso de erro ou omissão, informe-nos por correio eletrónico: *luxprize@ep.europa.eu*

AS NOSSAS HISTÓRIAS ILUMINADAS PELA EMOÇÃO DO CINEMA

O cinema é uma das nossas formas culturais mais poderosas. Pode evocar memórias de pessoas, locais, acontecimentos e momentos nas nossas vidas. Comove-nos e inspira-nos, enriquecendo e incentivando o debate. Como fonte de emoção, permite-nos refletir sobre nós próprios e as nossas próprias identidades.

Os filmes europeus, na sua maioria, são apenas exibidos no país em que foram produzidos e raramente são distribuídos além das suas fronteiras. Este facto é ainda mais notável se se tiver em conta que mais de 60 % de todos os filmes estreados na UE são europeus, mas correspondem a apenas um terço das audiências de cinema.

O Parlamento Europeu criou o PRÉMIO DO CINEMA LUX para melhorar a distribuição de filmes europeus de qualidade e estimular o debate europeu.

A distribuição dos filmes LUX em toda a Europa foi facilitada pelo apoio do Parlamento Europeu à legendagem dos três filmes da competição oficial nas 24 línguas oficiais da UE, ajudando a produzir uma cópia nacional dos filmes finalistas para cada país. Este facto conduziu a um público mais amplo, impulsionando as possibilidades de comercialização dos filmes.

Numa época em que se traçam novas fronteiras em toda a Europa, em que os países constroem muros, em que a sociedade está cada vez mais dividida e as perspetivas se reduzem, o cinema, como meio cultural de massas, pode ser visto como uma oportunidade para nos entendermos melhor, para atravessar estas fronteiras e, acima de tudo, para partilhar experiências. Quando os valores europeus são postos em causa, o cinema desafia-nos, recordando-nos a nossa humanidade e valores comuns.

A cultura e o cinema devem ser encarados como as chaves para abrir o diálogo entre comunidades. São instrumentos ideais para combater os estereótipos e os preconceitos, promover o diálogo intercultural e responder aos desafios educativos enfrentados pela nossa sociedade.

O PRÉMIO DO CINEMA LUX procura, continuamente, novas formas de atravessar fronteiras e eliminar obstáculos. Construindo pontes pavimentadas com os sentimentos evocados pelos filmes, o prémio visa inspirar um sentimento de fundamentos partilhados, que unem a nossa identidade e a nossa diversidade europeias.

Nos últimos 12 anos, o PRÉMIO DO CINEMA LUX criou uma comunidade com um aspeto em comum: uma plataforma em que diferentes opiniões e visões do mundo se podem desenvolver e evoluir. Os filmes destacados pelo PRÉMIO DO CINEMA LUX estimulam a nossa curiosidade e ajudam-nos a conhecer as nossas diferenças e as nossas semelhanças. Neste contexto, orgulhamo-nos dos DIAS DO CINEMA LUX e das projeções e dos debates organizados em anos recentes sobre os temas mais pertinentes da atualidade, envolvendo público, realizadores de cinema e deputados ao Parlamento Europeu.

A cultura deve permanecer um pilar de compreensão e respeito mútuos numa Europa aberta e o cinema deve ser a sua *lingua franca*.

PRÉMIO DO CINEMA LUX

O PRÉMIO DO CINEMA LUX, criado em 2007, é atribuído anualmente pelo Parlamento Europeu.

O **Parlamento Europeu** está ativamente empenhado na promoção da diversidade cultural e linguística, como consta da Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia [1]. Além disso, os poderes legislativos de que dispõe fazem do Parlamento Europeu um interveniente fundamental na conceção das políticas da UE, que influenciam a vida quotidiana de 500 milhões de Europeus. As suas competências abrangem questões essenciais como a imigração, a integração, a pobreza, a liberdade de expressão, os direitos das mulheres, entre outras.

Neste contexto, o PRÉMIO DO CINEMA LUX tem **dois objetivos principais**: apoiar a circulação dos filmes europeus em toda a Europa e estimular o debate à escala europeia sobre as principais questões societais.

O PRÉMIO DO CINEMA LUX promove a distribuição dos três filmes finalistas, fazendo-os legendar nas 24 línguas oficiais da UE e produzindo um pacote de cinema digital para cada país. Além disso, o PRÉMIO DO CINEMA LUX esteve também na origem dos DIAS DO CINEMA LUX, que constituem uma experiência cultural indelével.

O PRÉMIO DO CINEMA LUX do Parlamento Europeu continuará a revelar-nos histórias e filmes que ultrapassam o mero entretenimento. São filmes que retratam a nossa procura de respostas, a nossa busca de identidade e a nossa necessidade de consolo em momentos difíceis. Fazem-nos tomar consciência da nossa realidade e da realidade dos outros.

[1] Preâmbulo da Carta: «[...] no respeito pela diversidade das culturas e das tradições dos povos da Europa, bem como da identidade nacional dos Estados-Membros [...]».

O PARLAMENTO EUROPEU ASSOCIA-SE À INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA EUROPEIA...

O PRÉMIO DO CINEMA LUX é parceiro de vários festivais de cinema na Europa, incluindo a Berlinale, a Quinzena dos Realizadores de Cannes, Karlovy Vary, as Jornadas de Autor de Veneza, Sófia, Estocolmo, Salónica, a Viennale, as Noites Negras de Taline, Cork, Bratislava e Sevilha.

... E MOBILIZA OS JOVENS

O cinema ajuda-nos a compreender as vidas dos que nos rodeiam. É uma linguagem comum, que apela para as nossas emoções e nos leva a questionar a nossa identidade. Como tal, o cinema é um poderoso instrumento educativo.

Por conseguinte, o PRÉMIO DO CINEMA LUX, em colaboração com associações culturais e institutos cinematográficos, distribui materiais pedagógicos sobre os filmes a concurso. Muitas vezes, estes materiais pedagógicos apoiam os debates que se seguem às projeções e podem ser de grande utilidade para os professores.

28 VEZES CINEMA

O projeto 28 Vezes Cinema tem vindo a ser promovido desde 2010 pelo PRÉMIO DO CINEMA LUX, em colaboração com as Jornadas de Autor de Veneza e a Europa Cinemas, e com o apoio do Cineuropa. Esta iniciativa congrega 28 jovens cinéfilos de toda a Europa, que frequentam um curso de formação intensivo de 11 dias em Veneza. Os 28 amantes de cinema, com idades compreendidas entre os 18 e os 25 anos, assistem a projeções e participam em debates sobre o cinema europeu. O projeto 28 Vezes Cinema conta com a presença de realizadores, argumentistas, profissionais do setor e deputados ao Parlamento Europeu. Este ano, pela quinta vez, estes jovens amantes de cinema integrarão o júri das Jornadas de Autor de Veneza e atribuirão o respetivo galardão. O programa do projeto 28 Vezes Cinema inclui igualmente a projeção dos três filmes a concurso para o PRÉMIO DO CINEMA LUX.

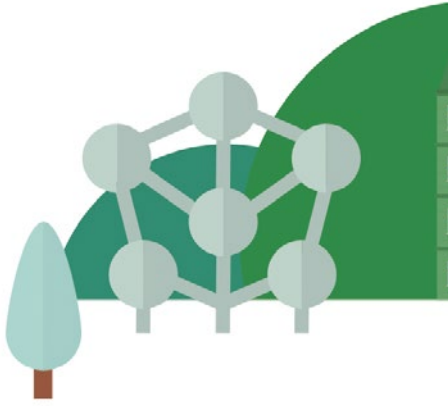
PROCESSO DE SELEÇÃO

Para ser elegível para o PRÉMIO DO CINEMA LUX, um filme tem de:

1. Ser um filme de ficção ou um documentário criativo (pode ser um filme de animação);
2. Ter uma duração mínima de 60 minutos;
3. Ser uma produção ou coprodução elegível para o Programa Europa Criativa MEDIA (ou seja, ser produzido ou coproduzido num Estado-Membro da União Europeia ou na Albânia, na Bósnia-Herzegovina, na Islândia, no Listenstaine, no Montenegro ou na Noruega);
4. Ilustrar a diversidade das tradições europeias, abordar o processo de integração europeia e oferecer uma perspetiva sobre a construção da Europa;
5. Ter tido a sua estreia num festival ou nos cinemas entre 10 de maio do ano anterior e 15 de abril do ano em que o galardão é atribuído;
6. Não fazer parte dos filmes galardoados com o primeiro prémio nos festivais de Veneza, San Sebastián, Berlim, Cannes, Karlovy Vary ou Locarno.

ABRIL

BRUXELAS ➤



Os 20 especialistas de cinema do Júri de Seleção reúnem-se e analisam mais de 50 filmes.

JULHO

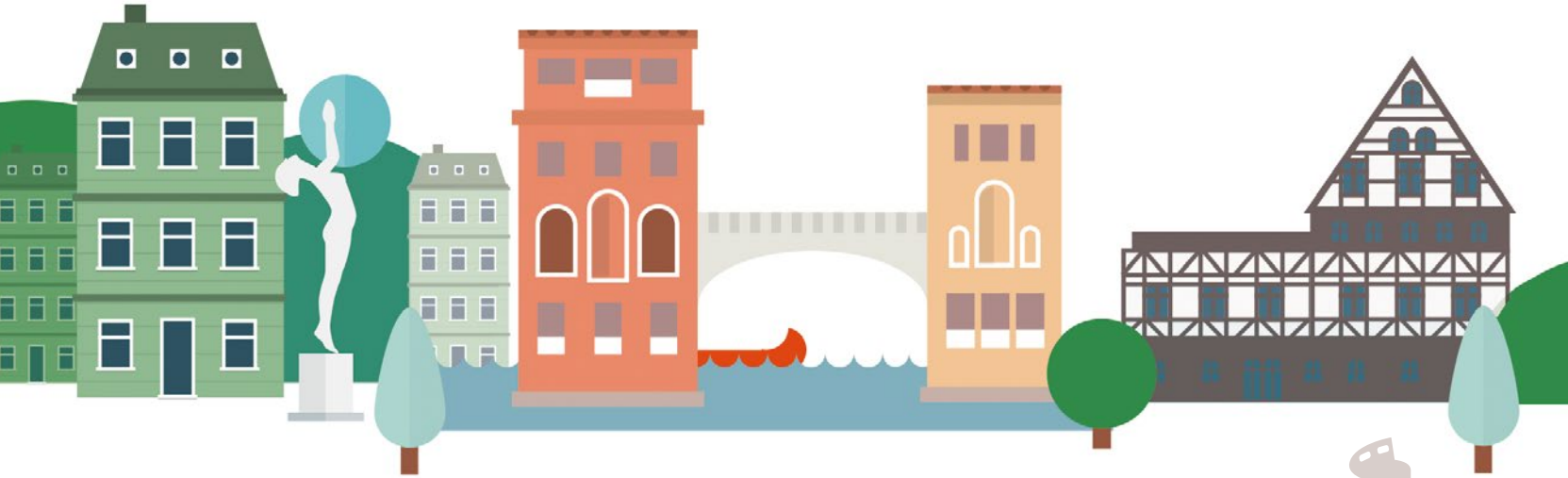
KARLOVY VARY ➤

SETEMBRO

VENEZA ➤

NOVEMBRO

ESTRASBURGO



Os **10 FILMES** da Seleção Oficial, escolhidos pelo Júri de Seleção, são anunciados.

3 FILMES da Seleção Oficial concorrem ao PRÉMIO DO CINEMA LUX. Os DIAS DO CINEMA LUX divulgam-nos nos 28 Estados-Membros nas 24 línguas oficiais da UE.

1 VENCEDOR DO PRÉMIO DO CINEMA LUX é escolhido pelos deputados ao Parlamento Europeu e anunciado pelo seu presidente. O filme vencedor é promovido e adaptado para pessoas com dificuldades auditivas e visuais.

SELEÇÃO OFICIAL DO PRÉMIO DO CINEMA LUX 2019

CLERGY
Kler
um filme de Wojciech Smarzowski
Polónia

HER JOB
I Douleia tis
um filme de Nikos Labôt
Grécia, França, Sérvia

HONEYLAND
Medena zemja
um filme de Tamara Kotevska, Ljubomir Stefanov
Macedónia do Norte

INVISIBLES
Les Invisibles
um filme de Louis-Julien Petit
França

RAY & LIZ
um filme de Richard Billingham
Reino Unido

SYSTEM CRASHER
Systemsprenger
um filme de Nora Fingscheidt
Alemanha

THE MAN WHO SURPRISED EVERYONE
Tchelovek, kotorij udivil vsekh
um filme de Natasha Merkulova, Aleksey Chupov
Federação Russa, Estónia, França

CONCURSO OFICIAL DO PRÉMIO DO CINEMA LUX 2019

GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA
Gospod postoi, imeto i'e Petrunija
um filme de Teona Strugar Mitevska
Macedónia do Norte, Bélgica, Eslovénia, França, Croácia

COLD CASE HAMMARSKJÖLD
um filme de Mads Brügger
Dinamarca, Noruega, Suécia, Bélgica

THE REALM
El Reino
um filme de Rodrigo Sorogoyen
Espanha, França

DIAS DO CINEMA LUX

Em 2012, o PRÉMIO DO CINEMA LUX do Parlamento Europeu deu origem aos DIAS DO CINEMA LUX. Todos os anos, de outubro a janeiro, os DIAS DO CINEMA LUX ultrapassam fronteiras geográficas e linguísticas para criarem um espaço europeu transnacional onde os amantes do cinema nos 28 países da UE podem ver e partilhar três filmes excecionais nas 24 línguas oficiais da UE. As projeções, organizadas pelos gabinetes de ligação do Parlamento Europeu, decorrem em cooperação com festivais de cinema, cinematecas ou outras salas de projeção, sendo, frequentemente, antestreias nacionais.

Os DIAS DO CINEMA LUX proporcionam aos europeus uma oportunidade para experimentarem e partilharem a diversidade e a riqueza do cinema europeu e para debaterem as questões suscitadas pelos filmes que concorrem ao PRÉMIO DO CINEMA LUX, quer em debates ao vivo, quer nas redes sociais.

Graças à cooperação entre o PRÉMIO DO CINEMA LUX e o Programa Europa Criativa, as audiências em toda a Europa podem participar num evento cinematográfico único: os filmes são projetados, simultaneamente, em várias salas de cinema, ligando as audiências através de um debate interativo ao vivo com os realizadores.

CONCURSO OFICIAL DO PRÉMIO DO CINEMA LUX 2019

O Parlamento Europeu tem o privilégio de apresentar os **três filmes que concorrem ao PRÉMIO DO CINEMA LUX 2019**:

COLD CASE HAMMARSKJÖLD
um filme de Mads Brügger
Dinamarca, Noruega, Suécia, Bélgica

GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA ***(Gospod postoi, imeto i'e Petrunija)***
um filme de Teona Strugar Mitevska
Macedónia do Norte, Bélgica, Eslovénia, França, Croácia

THE REALM ***(El Reino)***
um filme de Rodrigo Sorogoyen
Espanha, França

Esta seleção de obras europeias refrescantes e surpreendentes permite-nos viver três histórias de uma forma comovente e provocadora e desafiará o público através da sua incrível diversidade de géneros e de linguagem cinematográfica.
Estão assim convidados a vê-los por ocasião da 8.ª edição dos DIAS DO CINEMA LUX.

VEJA,
DEBATA
E VOTE

O público é também convidado a partilhar a sua opinião e a **votar** no seu filme favorito no sítio Web **PRÉMIO DO CINEMA LUX** ou no Facebook. O filme vencedor receberá a **Menção Honrosa do Público do CINEMA LUX** no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary de 2020, encerrando a atual edição do PRÉMIO DO CINEMA LUX. O anúncio dos 10 filmes da Seleção Oficial no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary levantará o véu sobre a edição do ano que vem.

LUX
FILM
DAYS

3 FILMES
24 LÍNGUAS
28 PAÍSES

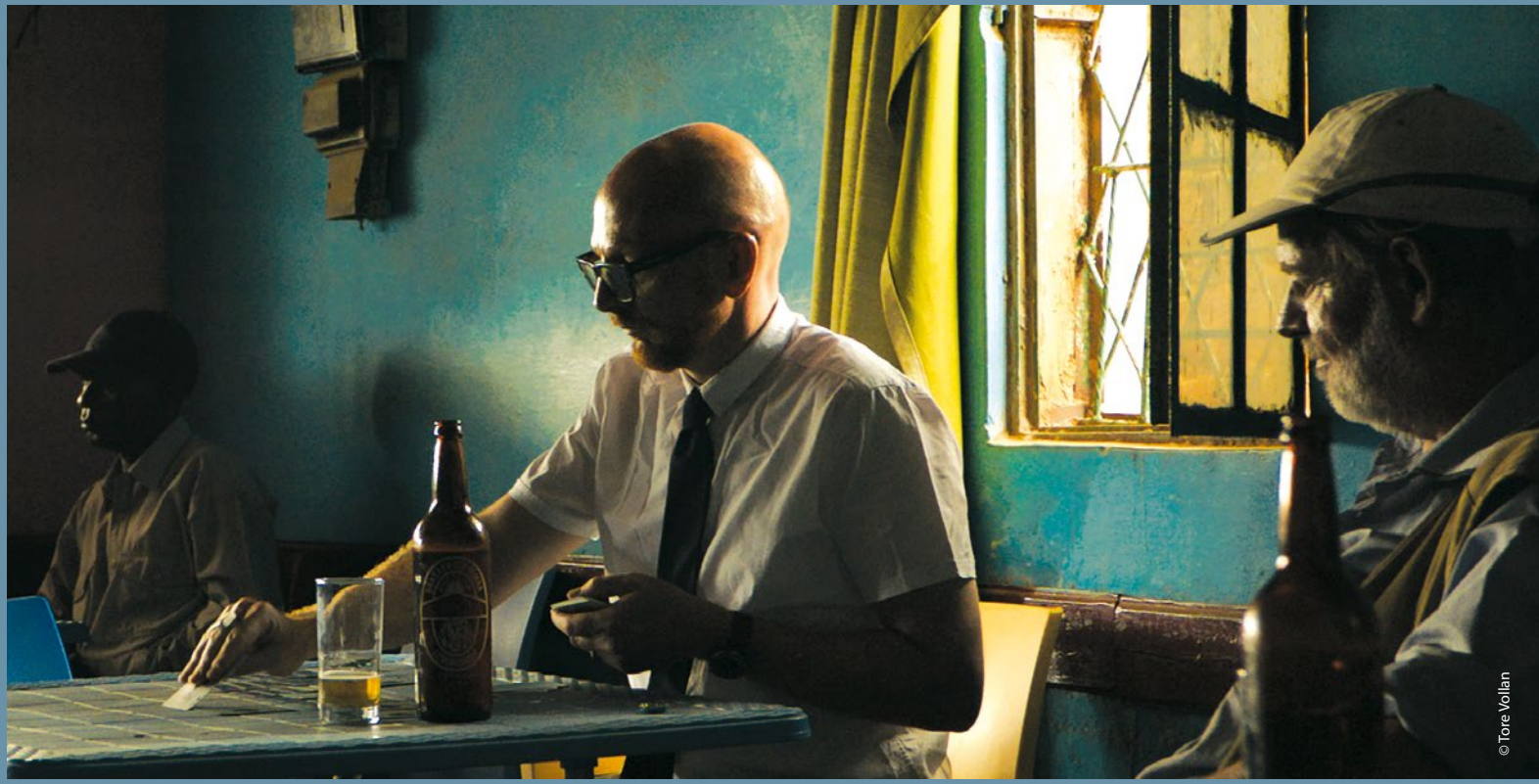
COLD CASE HAMMARSKJÖLD

um filme de Mads Brügger

Dinamarca, Noruega, Suécia, Bélgica

Cold Case Hammarskjöld relança o debate sobre a morte inexplicada do então secretário-geral das Nações Unidas, Dag Hammarskjöld, ocorrida em 18 de setembro de 1961: o avião em que Hammarskjöld viajava despenhou-se em circunstâncias misteriosas quando este se preparava para um encontro com o líder da província rebelde do Katanga, Möise Tshombe, que havia acabado de declarar a sua independência do Congo. Hammarskjöld esperava resolver um conflito envolvendo interesses de grande envergadura e pretendia para tal convencer a província do Katanga — que, na altura, contava com o apoio da Union Minière, uma empresa belga poderosa com interesses económicos consideráveis em África — a reintegrar o Congo independente.

Volvido mais de meio século sobre o acontecimento, o jornalista e realizador dinamarquês Mads Brügger decidiu examinar o caso com a ajuda do detetive privado sueco Göran Björkdahl. O filme de Mads Brügger abrange todas as fases do inquérito — da identificação das pessoas que, na altura, estavam envolvidas, aos esforços para localizar e entrevistar as testemunhas, à busca realizada no local em que ocorreu a colisão com vista a encontrar fragmentos do avião enterrados no solo, à análise de informação e ao cruzamento de dados provenientes de vários documentos. Tal acabaria por colocar os dois homens na pista de uma organização paramilitar clandestina de supremacia branca sediada na África do Sul, que pode ter estado envolvida no assassínio do então secretário-geral das Nações Unidas. Acompanhamos os investigadores à medida que vão identificando outros crimes quase impensáveis.



© Tore Vollan

CONTEXTO

Além das revelações sobre as circunstâncias que rodeiam a morte suspeita de Dag Hammarskjöld, o filme de Mads Brügger apresenta uma perspetiva muito mais vasta do lado oculto do processo de descolonização do continente africano no seu conjunto e, em particular, do antigo Congo belga, um processo que chocou com os interesses ocidentais. Foram precisos três anos de pressão das Nações Unidas (e a intervenção militar das suas forças) para a abastada província do Katanga acabar por aderir ao país que acabara de se tornar independente.

Esta situação tem ainda hoje múltiplas repercussões, quando as mais diversas multinacionais ocidentais exploram de forma implacável os recursos naturais do continente africano e a sua mão de obra barata constituída por pessoas que, por uma questão de sobrevivência, se veem obrigadas a trabalhar para aquelas. Tirando partido da cumplicidade dos regimes autoritários e/ou corruptos — muitos dos quais apoiados por países ocidentais —, estas multinacionais põem desavergonhadamente os seus interesses privados à frente dos interesses coletivos da população local e do ambiente em que esta vive, dando provas do mais completo desprezo pelo estado muitas vezes desastroso em que se encontram as finanças públicas dos países em causa.

O filme de Mads Brügger serve de ponto de partida para um debate substantivo sobre a necessidade urgente de reafirmar a importância da autoridade política perante a existência de fortes interesses privados, à globalização como forma de colonização económica e financeira e ao crescente fosso de riqueza que se regista entre o Norte e o Sul.

A ABORDAGEM DE MADS BRÜGGER

O filme de Mads Brügger é absolutamente original. O realizador apresenta as suas conclusões filmando-se a si próprio numa série de situações. Recorre a esta técnica como forma de estruturar o enorme volume de informações recolhidas nas diversas fases do seu inquérito. Enquanto espectadores, sentimo-nos como se estivéssemos presentes na própria criação do filme, como se desempenhássemos um papel na narrativa, ora como testemunhas, ora como confidentes com os quais Mads Brügger pode partilhar as suas dúvidas, as suas dificuldades, os seus pensamentos, os seus receios, os momentos de humor e também o seu ponto de vista.

Mads Brügger funciona como uma lente através da qual observamos o seu trabalho, não só as suas revelações indiscutíveis, mas também os seus mistérios e, por vezes, as suas limitações e dúvidas. Embora esta forma de apresentar as várias fases do inquérito possa parecer confusa para alguns espectadores, é precisamente esta abordagem profundamente humana, falível e, muitas vezes, cheia de autoironia, que torna *Cold Case Hammarskjöld*

© Tore Vollan

um filme ainda mais poderoso e autêntico. Ao apresentar o seu filme como «o assassínio envolto no maior mistério do mundo ou então a teoria da conspiração mais idiota do mundo», Brügger admite abertamente que está ciente dos limites da sua investigação.

ENCENAR E REPRESENTAR AO MESMO TEMPO UMA PERSONAGEM

Após uma sequência em preto-e-branco com imagens da queda do avião que vitimou Dag Hammarskjöld, o filme abre com duas cenas curtas que revelam a forma que a narrativa irá assumir. Sabemos, desde o início, que o filme se desenrola no ano de 2018 na Cidade do Cabo (África do Sul) e em Kinshasa (República Democrática do Congo), com uma secretária diferente em cada um destes locais: Clarinah e Saphir. A primeira coisa que nos salta à vista nestas cenas é a forma como Mads Brügger se apresenta a estas duas mulheres congolesas: secundado por elas, contará a história em que o «mau da fita» se vestia de branco, tal como ele próprio. E, em Kinshasa, decide escrever o argumento no Hotel Memling, onde esse mesmo «mau da fita» esteve alegadamente hospedado em 1965. Assim, põe-se na pele do homem a quem atribui a maior parte da responsabilidade pelo assassínio do secretário-geral das Nações Unidas e que, como mais tarde viremos a descobrir, desempenhou um papel de relevo num projeto de grande envergadura destinado a erradicar a população negra. Não menos provocantes são as cenas em que Mads Brügger e Göran Björkdahl visitam o local em que o avião se despenhou, ambos usando capacetes coloniais. Na mesma linha, vemos Mads Brügger a desempenhar o papel de outro «mau da fita» quando, por diversas ocasiões, é filmado a jogar à «paciência» (no seu quarto ou no bar do hotel) com um baralho de cartas constituído apenas por ases de espadas[1] — a carta que fora encontrada pousada no corpo de Dag Hammarskjöld, também conhecida por «cartão de visita» da CIA.

Assim, utilizam-se trajes e acessórios para criar uma personagem totalmente distinta, desta forma estabelecendo uma distância irónica entre o cineasta e o seu público imediato (as suas assistentes e as testemunhas no local), bem como o seu público mais vasto (os espectadores). Tal dá a *Cold Case Hammarskjöld* um forte cunho pessoal, pondo ainda em evidência o facto de o filme não aspirar à verdade histórica.

[1] Qualquer que seja a nossa interpretação do significado das cartas nestas cenas específicas, os baralhos de 52 cartas constituídos apenas por ases de espadas foram efetivamente produzidos durante a guerra do Vietname a pedido do exército norte-americano. Estes baralhos foram distribuídos aos soldados e utilizados por estes como arma psicológica contra inimigos supersticiosos que consideravam o ás de espadas um símbolo da morte. Na altura, milhares de cartas «Bicycle Secret Weapon» foram espalhadas pela selva e pelas aldeias hostis.

UMA HISTÓRIA NARRADA EM *POST-ITS®*

A estrutura do filme — que está dividido em capítulos anunciados por meio de notas redigidas por Clarinah ou Saphir, manuscritas em *post-its®* posteriormente afixados na parede dos seus espaços de trabalho partilhados — confere à obra um caráter de improvisação, como se tivesse sido concluído de forma precipitada ou aleatória. A utilização de *post-its®* sugere que se trata de uma mensagem trivial, rabiscada para uso de quem a redigiu ou de um amigo de confiança, para ser lida uma vez e subsequentemente deitada fora. Verifica-se, pois, um grande contraste entre a gravidade do assunto e a forma aparentemente despreocupada, por vezes desarticulada (avanço e recuo no tempo e no espaço), como este é tratado. O instrumento narrativo, que engloba o diálogo entre o realizador e as suas secretárias, compensa a falta de coerência, assinalando cada uma das novas fases do inquérito. Através de perguntas ingénuas, de reflexões caracterizadas pelo senso comum ou de reações de surpresa ou de incredulidade, Clarinah e Saphir atuam como veículos dos pensamentos e das perguntas que nos surgem enquanto espectadores, obrigando Mads Brügger a explicar, clarificar e recapitular. Esta abordagem confere à história uma estrutura diferente, viva, espontânea e certamente menos «séria».

Perante este estilo de narrativa «instantânea», a suspensão brutal, pelas autoridades, das escavações que Brügger levava a cabo no local do acidente serve de ponto de viragem. O realizador partilha os seus sentimentos através de uma locução veiculada com imagens de si próprio no quarto, no bar ou a embriagar-se e a jogar à «paciência». Desanimado com o facto de seis anos de trabalho irem por água abaixo, partilha diretamente connosco a sua deceção e todas as ideias que lhe ocorrem no momento em que está em causa salvar o filme. Em retrospetiva, este momento afigura-se crucial, uma vez que é aí que decide regressar à África do Sul com Göran Björkdahl para prosseguir a sua investigação sobre o Instituto Sul-Africano de Investigação Marítima (South African Institute for Maritime Research, SAIMR). Daí em diante, o filme toma um rumo completamente diferente, uma vez que o que descobrem os desvia muito do âmbito inicial do inquérito. Assim, apesar de não estarem diretamente ligadas à investigação inicialmente prevista, as atividades levadas a cabo pela organização sul-africana clandestina de defesa da supremacia branca — na forma precisa como são relatadas por várias testemunhas — acabam por preencher uma parte de pleno direito no documentário.

IMAGENS E NÍVEIS DE VERACIDADE

Outra característica própria do documentário é a escolha de imagens para ilustrar as várias sequências. Embora a presença de Mads Brügger no ecrã seja uma constante na maioria do filme — tanto a debater as suas conclusões com as duas secretárias, como a visitar o local do acidente ou a África do Sul na companhia de Göran Björkdahl —, o filme é alicerçado na realidade através da introdução de sequências de imagens de arquivo ou de imagens antigas, nomeadamente excertos de discursos em que Dag Hammerskjöld defende a independência económica dos países africanos, imagens de conflitos entre os soldados de Moïse Tshombe e os Capacetes Azuis, imagens do Comité de Peritos que, em 2013, se reuniu nos Países Baixos para anunciar publicamente as conclusões das suas investigações relativas à morte de Dag Hammarskjöld, imagens do arcebispo da África do Sul, Desmond Tutu (que presidiu à Comissão para a Verdade e Reconciliação), descrevendo, numa conferência de imprensa realizada em 1998, as atividades criminosas do SAIMR e, em particular, o envolvimento desta organização na sabotagem do avião em que viajava Hammarskjöld. Mais ainda, fotografias e gravações antigas — apresentadas para comprovar a existência de pessoas votadas ao esquecimento e a ocorrência de acontecimentos cuja veracidade é contestada — contrariam a versão oficial dos acontecimentos.

Por último, as sequências animadas em preto-e-branco são utilizadas para recontar os acontecimentos hipotéticos cuja natureza e protagonistas ou até mesmo existência não é consensual. A escolha de um suporte deliberadamente não realista reflete a necessidade de tratar com a máxima prudência materiais de fonte não verificada.

EM CONCLUSÃO

Como podemos verificar, Mads Brügger deu, de certa forma, prioridade às suas escolhas em matéria de realização, em detrimento de uma abordagem factual rigorosa que poderíamos esperar de um jornalista. Ora, estas escolhas permitem encaixar factos objetivos e comprovados num cenário muito mais subjetivo, constituído por construções hipotéticas e relatos de testemunhas que, pese embora não disponham de registo histórico, muitas vezes se confirmam. Por conseguinte, temos de nos interrogar sobre o grau de credibilidade que devemos dar ao que vemos no filme.

No entanto, as nossas interrogações legítimas não nos devem fazer esquecer o que o inquérito desvendou: o grau de probabilidade muito elevado de que Dag Hammarskjöld tenha sido assassinado e de que o SAIMR tenha estado diretamente envolvido nesse assassínio e ainda que é necessário investigar minuciosamente a alegação de que o vírus VIH resultou da investigação secreta efetuada por esta organização clandestina em cooperação com a CIA e os serviços secretos britânicos e que foi utilizado como arma biológica em África para eliminar a população negra e salvaguardar os interesses ocidentais em todo o continente. É precisamente esta revelação de grande impacto, inesperada, chocante e apresentada com sensibilidade pelo cineasta dinamarquês — não como facto, mas como nova hipótese digna de ser investigada — que confere ao filme a sua força e o seu valor.

ALGUNS PONTOS PARA REFLEXÃO

- Por diversas ocasiões, vemos Mads Brügger em *Cold Case Hammarskjöld* a jogar à «paciência». Contudo, todas as cartas do seu baralho são ases de espadas — uma referência clara ao «cartão de visita» da CIA pousado no corpo do secretário-geral das Nações Unidas após a queda do avião. Como interpreta este pormenor surrealista no contexto do filme?
- Após ter sido forçado a parar as escavações em Ndola, no local do desastre, o realizador revela-nos os seus sentimentos e partilha connosco o plano que delineou para encobrir o fracasso dos seus inquéritos jornalísticos. Neste contexto, afirma que esperava salvar o seu filme ao aparecer com duas secretárias de origem africana. Em sua opinião, que quererá ele dizer com isto? Em que poderia a presença delas ser-lhe útil?
- No final de uma entrevista, que sintomaticamente coincide com o fim do filme, Alexander Jones afirma que o continente africano teria sido completamente diferente se Dag Hammarskjöld tivesse vivido e prosseguido o seu trabalho. Em sua opinião, que quererá ele dizer com isto?

REALIZADOR: Mads Brügger
ARGUMENTO: Mads Brügger
ELENCO: Mads Brügger, Göran Björkdahl
DIRETORA DE FOTOGRAFIA: Tore Vollan
PRODUTORES: Peter Engel, Bjarte Mørner Tveit, Andreas Rocksén
PRODUÇÃO: Wingman Media, Piraya Film and Laika Film & Television
ANO: 2019
DURAÇÃO: 119'
GÉNERO: documentário
PAÍSES: Dinamarca, Noruega, Suécia, Bélgica
VERSÃO ORIGINAL: inglês, francês, bemba, sueco, dinamarquês

LUX FILM DAYS

3 FILMES
24 LÍNGUAS
28 PAÍSES

GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNYA

Gospod postoi, imeto i'e Petrunija

um filme de Teona Strugar Mitevska

Macedónia do Norte, Bélgica, Eslovénia, França, Croácia

Petrunya, 32 anos, desempregada, vive com os pais, em Štip, na Macedónia do Norte. Ao regressar de uma entrevista de emprego infrutífera, acaba por ser arrastada para um festival religioso, em que rapazes de todo o país competem uns com os outros, cada qual tentando ser o primeiro a apanhar uma cruz atirada a um rio por um padre. O vencedor desta prova é premiado com um ano de sorte e prosperidade. Sem pensar duas vezes, Petrunya lança-se também à água e apanha a cruz! A sua vitória incontestável perturba a ordem social, uma vez que as raparigas não podem participar nesta competição: de que forma irão a Igreja e a sociedade civil resolver este conflito?

© Virginie Saint Martin

«A VIDA NÃO É UM CONTO DE FADAS»

O filme começa com uma cena um pouco enigmática (Petrunya em pé e imóvel dentro de uma piscina vazia, com música de fundo *heavy metal*) e, logo de seguida, revela-nos a situação social da jovem: tem 32 anos, vive em casa dos pais e não trabalha. A mãe consegue, através de uma pessoa conhecida, arranjar-lhe uma entrevista de emprego num ateliê de costura. Sem talento para a costura, Petrunya tenta tirar o melhor partido da sua licenciatura em História e pergunta se procuram uma secretária. No entanto, o gerente não vê em que Petrunya poderá ser útil. Segundo ele, Petrunya «não é boa em nada, nem mesmo na cama».

Petrunya não é a única vítima da precariedade. A sua amiga Blagica trabalha como vendedora em condições precárias numa loja que pertence ao seu namorado, um homem casado, do qual não pode esperar um compromisso a longo prazo. As oportunidades de emprego para estas jovens parecem escassear. As suas qualificações não representam grande coisa para os empregadores da província em que vivem. Tanto assim que a mãe de Petrunya responde claramente à jornalista que faz a cobertura do acontecimento que aquilo de que a sua filha mais precisa é de um emprego. Um homem, entrevistado também acerca do caso, responde que mais valia entrevistarem os políticos que são incapazes de ajudar as pessoas «que não conseguem chegar ao fim do mês»... Até o operador de câmara tenta ganhar a vida com jogos de apostas.

A este contexto social pouco favorável soma-se o forte domínio masculino que pesa sobre as mulheres. Este domínio é visível no ateliê de costura, em cujo centro o gerente ocupa um gabinete envidraçado, o que lhe permite observar as empregadas que trabalham à sua volta. Com os olhos constantemente postos no telemóvel, parece ter pouco ou nada para fazer. No entanto, aproveita-se da sua posição para seduzir as suas empregadas, comportando-se de forma machista ou mesmo assediando-as. Mais ainda, a mãe de Petrunya parece ter uma atitude condescendente para com a subordinação das mulheres quando insiste na necessidade de a sua filha se conformar com as expectativas dos homens, nomeadamente vestindo-se de forma elegante e mentindo a respeito da sua idade.

Assim, a primeira parte do filme deixa transparecer quão difícil é para uma mulher jovem qualificada encontrar o seu lugar na sociedade nesta província da Macedónia do Norte. Um sentimento que Petrunya parece confirmar quando declara que «a vida não é um conto de fadas».

© Virginie Saint Martin

O NÓ GÓRDIO

Petrunya esbarra por coincidência com a procissão cujo duplo caráter transparece rapidamente. Tanto religiosa como folclórica, reúne padres, cruzes, cânticos e orações que contrastam com jovens em fato de banho, impacientes por saltar para a água. E eis que o padre falha a pontaria ao lançar a cruz, esta embate num obstáculo e muda de trajetória, passando perto de Petrunya, que salta para a água e se apodera dela! A eclosão do escândalo é imediata. A sua vitória, registada em imagens, é incontestável. Porém, Petrunya não tinha direito a participar. Os rapazes arrancam-lhe a cruz das mãos, o padre intervém, devolvendo-lhe o precioso amuleto, e Petrunya aproveita a confusão por si provocada para voltar para casa.

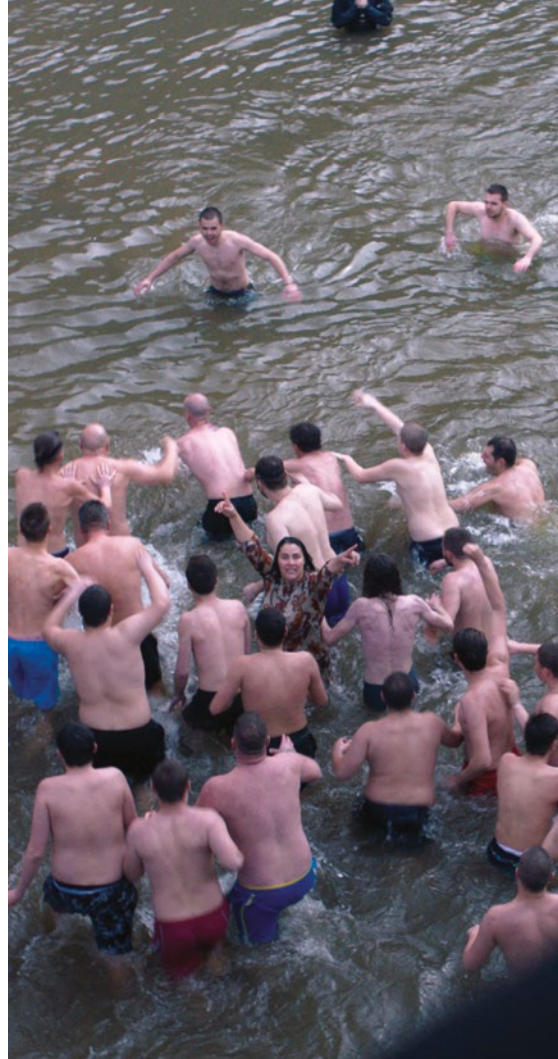
Toda a ação se desenrola a seguir na esquadra da polícia, para onde a jovem é levada. A situação inextricável em que se encontra Petrunya torna-se particularmente visível neste contexto, em que o Estado e a religião se intersectam, personificados pelo padre e pelos polícias, duas formas de autoridade que exigem a sua submissão. No entanto, as perguntas perspicazes de Petrunya põem a nu o absurdo da situação: que leis infringiu ela, as leis dos homens ou as leis de Deus? No primeiro caso, por que razão estaria um padre presente a tentar convencê-la? No segundo caso, por que motivo estaria detida na esquadra da polícia? A conivência entre o chefe da polícia e o padre (convivem um com o outro e tratam-se pelo nome próprio) reflete o conluio existente entre estes dois poderes, unidos por um mesmo objetivo (restabelecer a ordem e a calma, reforçando assim a sua autoridade) e um mesmo meio: convencer uma jovem a ceder à sua vontade, devolvendo a cruz que, segundo eles, não lhe pertence. A jornalista, para descrever e analisar a situação, remete com alguma grandiloquência (que faz sentido no contexto) para o regime patriarcal, a discriminação em razão do género e o domínio masculino escamoteado pela máscara da tradição. É também a jornalista quem salienta a natureza arcaica desta situação, comparando-a a um passado muito distante e obscurantista.

Vale a pena notar que, ao interrogar Petrunya, de modo afável para amansar a jovem, o chefe da polícia pergunta-lhe se o seu trabalho de fim de curso tinha como tema Alexandre, o Grande. Ora, em vez da História Antiga do país, Petrunya preferiu estudar a integração do Comunismo nas estruturas democráticas durante a Revolução Chinesa. Desta forma, a jovem manifesta o seu apreço pelos valores da igualdade, da fraternidade e da justiça de uma maneira bem mais moderna do que os agentes da polícia ou os padres que se limitam a salvaguardar a ordem estabelecida. À semelhança de Alexandre, poderia Petrunya desfazer o nó ideológico que a mantém refém e partir à conquista do mundo?

24 HORAS NA VIDA DE UMA MULHER

A narrativa desenrola-se num único dia. Entre o despertar de manhã e o fim da noite, quando pode finalmente sair da esquadra da polícia, Petrunya percorre toda uma trajetória de emancipação, a qual acaba por alcançar. Um percurso que se assemelha às várias fases da vida: Petrunya surge no início do filme como uma criança mimada que se recusa a levantar e a quem a mãe desliza uma sanduíche sob os lençóis para a motivar a sair da cama. Torna-se de seguida uma adolescente rebelde que se recusa a obedecer e põe em causa a palavra dos mais velhos. Por fim, transforma-se numa jovem autónoma, que foi libertada pela polícia, mas que também se libertou das suas próprias representações que a encarceravam. Nesta altura, aceita a mãe tal como ela é: uma pessoa incapaz de compreender a filha e aquilo que ela está a atravessar. Corresponde também ao momento em que devolve a cruz ao padre por iniciativa própria, declarando que ele e os outros precisam mais da cruz do que ela.

Esta emancipação é um processo gradual, em que a objeção à injustiça e a raiva acabam por dar lugar à serenidade férrea e à inteligência. Petrunya conta evidentemente com algum apoio: o vídeo publicado no YouTube sobre a sua façanha torna-se popular e Darko, o simpático polícia, manifesta admiração pela sua coragem. O momento em que começa verdadeiramente a recompor-se é quando tem de defender-se dos múltiplos ataques e tentativas de intimidação de que é alvo. Por exemplo, a polícia tenta forçá-la a ceder, detendo-a longas horas na esquadra e submetendo-a a interrogatórios muitas vezes violentos. Petrunya é também entregue a um grupo de jovens furibundos e ao seu líder, pelos quais é atacada (no momento em que a multidão chega à esquadra para reclamar «justiça», Petrunya é libertada, facto que parece uma tentativa cruel de a obrigar a ceder). Diante de todas estas provas, ergue a cabeça, resiste e descobre-se por fim no papel de «loba» e não de «ovelha»... Até chegar o momento em que a deixam partir, invencível, completamente senhora do seu destino.



© Virginie Saint Martin

E SE DEUS FOSSE UMA MULHER?

A jornalista é uma aliada de Petrunya e interpreta o caso do ponto de vista de uma estrutura social patriarcal e dominada pelos homens. Dá a palavra a um amigo de Petrunya, que defende a jovem e pergunta: «E se Deus fosse uma mulher?». Esta premissa, retomada no título do filme, põe em causa o domínio dos homens na sociedade, apesar de, no filme, poucas pessoas serem religiosas. Quando o chefe de polícia pergunta a Petrunya se é uma pessoa religiosa, esta recusa-se a responder e alega que essa pergunta é irrelevante, uma vez que considera a religião, tal como a sexualidade, um assunto da esfera privada. Os pais de Petrunya também não são religiosos (exceto quando se trata de beneficiar dos feriados!), os jovens que participam na tradição revelam pouco respeito pela procissão, o chefe da polícia declara não ser religioso e as pessoas interrogadas pela jornalista não querem saber da religião nem da polémica desencadeada por Petrunya.

É o domínio masculino que se revela mais marcante na sociedade, sobretudo através das representações preconceituosas que influenciam o modelo social. Ao analisarmos as principais personagens desta história em função do seu género, torna-se bem evidente que a autoridade e o poder se encontram do lado dos homens: a autoridade dos padres, a autoridade e o poder dos agentes da polícia e a manifestação da força e da violência por parte dos jovens. Estes três grupos partilham igualmente uma solidariedade entre si no desejo de dominar uma mulher que lhes resiste. Embora Petrunya possa contar com o apoio de Darko (este polícia lamenta trabalhar com colegas de tão baixo nível) e do pai, estes, apesar de não se inserirem em nenhum dos grupos, não possuem quaisquer poderes individuais. Petrunya tenta fazer valer os seus direitos perante os homens, enquanto a jornalista não recebe qualquer apoio por parte da sua direção, que acaba mesmo por privá-la do operador de câmara, nem do pai da sua filha, que se «esquece» de ir buscar a criança enquanto a mãe se encontra em missão longe de casa. No que respeita a Blagica e à mãe de Petrunya, provavelmente não têm sequer consciência da injustiça que o domínio dos homens representa e agem como se simplesmente não pudessem lutar contra este facto e como se o melhor fosse cooperar com eles. Neste contexto, a sucessão de primeiros

planos das mulheres, que se assemelham a retratos, pode ser vista como uma reivindicação: porque é que estas mulheres (Petrunya, a sua mãe, Blagica, a jornalista, uma fumadora anónima) não podem ocupar uma posição idêntica à dos homens?

Assim, através do seu título humorístico e «provocatório», o filme ousa declarar que a religião (em particular, as três religiões monoteístas) não passa de um pretexto para consolidar o domínio masculino.

ALGUNS PONTOS PARA REFLEXÃO

- Como interpreta a cena inicial do filme, que apresenta Petrunya sozinha, em pé e imóvel dentro de uma piscina vazia, com música de fundo *heavy metal*?
- Petrunya teria saltado para a água se tivesse conseguido um emprego no ateliê de costura? O contexto social em que está inserida influenciou de alguma forma a sua ação, *a priori* «espontânea»?
- No início do filme, o diabo aparece em diversas pinturas religiosas. Quando os jovens furiosos chegam à esquadra da polícia, o seu líder afirma, a respeito de Petrunya, «esta mulher é Lúcifer». No passado, as bruxas eram suspeitas de pactuar com o diabo. Em que medida Petrunya pode ser considerada uma bruxa moderna?

© Virginie Saint Martin

© Virginie Saint Martin

© Virginie Saint Martin

REALIZADOR: Teona Strugar Mitevska
ARGUMENTO: Elma Tataragic, Teona Strugar Mitevska
ELENCO: Zorica Nusheva, Labina Mitevska, Simeon Moni Damevski, Suad Begovski, Stefan Vujisic, Violeta Shapkovska, Xhevdet Jashari
DIRETORA DE FOTOGRAFIA: Virginie Saint Martin
PRODUTORES: Labina Mitevska (irmãs e irmão Mitevski)
COPRODUÇÃO: Sebastien Delloye (Entre Chien et Loup), Danijel Hočevar (Vertigo), Zdenka Gold (Spiritus Movens), Marie Dubas (Deuxième Ligne Films), Elie Meirovitz (EZ films)
ANO: 2019
DURAÇÃO: 100'
GÉNERO: ficção/drama
PAÍSES: Macedónia do Norte, Bélgica, Eslovénia, França, Croácia
VERSÃO ORIGINAL: macedónio

LUX
FILM
DAYS

3 FILMES
24 LÍNGUAS
28 PAÍSES

THE REALM

El Reino

um filme de Rodrigo Sorogoyen

Espanha, França

Manuel López Vidal, político regional, é uma estrela em ascensão. Determinado e arrojado, tudo aponta para que venha a herdar a posição de magnata da região. Todavia, no momento em que é noticiado um escândalo de corrupção em que está envolvido, a sua trajetória ascendente é bruscamente travada. À medida que as revelações se multiplicam, o partido de Manuel (que nunca é referido ou situado no espetro político) lança-se na eliminação das «maçãs podres». Manuel fica encurralado: ao contrário do que pensava, não pode contar com o apoio tácito dos seus colegas de partido. Ao invés, constata que está isolado e tenta resguardar-se, ameaçando denunciar, em toda a sua extensão, o lamaçal em que o partido está enterrado.

The Realm é um *thriller* político, uma narração que descreve como a corrupção corrói o mundo da política, pondo a nu a forma como a podridão se instala, quase inevitavelmente, entre homens e mulheres convencidos da perfeita normalidade de certos comportamentos. É exímia a forma como Antonio de la Torre desempenha o papel de homem desesperado, determinado a não pagar o preço da sua própria vaidade.

© Julio Vergne

A MESTRIA DO REALIZADOR

Não é difícil perceber que *The Realm* se inspira na série de escândalos que mancharam a cena política nos últimos anos. Contudo, o filme não pretende reconstituir histórias obscuras, posicionando-se antes como uma obra de ficção que visa transmitir uma mensagem mais abrangente. É significativo que o enredo do filme gire em torno de uma única personagem, Manuel, que, no escândalo em causa, é claramente de somenos importância. Apesar de ser um político promissor, não deixa de constituir apenas uma pequena peça numa engrenagem fora do seu controlo. Abandonado pelo partido, acaba por ser progressivamente obcecado pelo desejo de vingança. Manuel está determinado em não ser escolhido como bode expiatório.

Quase insidiosamente, o espectador começa a identificar-se com a personagem e a empatia instala-se. Sim, é verdade, Manuel é rico, ambicioso, arrogante e corrupto, mas acabamos por ser testemunhas de como se transforma, paulatinamente, numa espécie de rato apanhado numa ratoeira. E, como seria de esperar, quando se fala de corrupção, há quem seja bem pior do que ele! O filme dá-nos a conhecer um novo escândalo, o caso «Persika», cuja dimensão ultrapassa largamente o caso em que Manuel está implicado, envolvendo personalidades de alto nível. Esta é, aliás, a linha de defesa política e moral (ou imoral) seguida por Manuel: se todos são corruptos, por que razão deve ser ele o único a cair?

Aliás, de certa forma, à medida que Manuel vai caindo, o realizador leva-nos pelo mesmo caminho. Queremos que o escândalo seja totalmente esclarecido e, com a ajuda de uma série de técnicas cinematográficas, vamo-nos identificando cada vez mais com a personagem. Em especial, a cadência visual rítmica arrasta-nos com ele, pois Manuel nunca sossega. Seguimo-lo em constante movimento, a pé (muitas vezes a correr) ou de automóvel (Manuel desloca-se de táxi depois de lhe ter sido retirado o carro com motorista), atravessando a Espanha de lés a lés e viajando por Andorra, numa cena memorável. Os momentos críticos são realçados pelo *technobeat* que ressoa da partitura de Olivier Arson, como se estivéssemos a escutar a frequência cardíaca acelerada de Manuel.

Em *The Realm* também figuram personagens que conhecemos de obras do género *thriller*, bem como referências manifestas a cenas famosas de outras obras deste mesmo género. Os aficionados de cinema reconhecerão a cena em que Manuel sai da praia, se dirige diretamente para um restaurante, atravessa a cozinha e agarra numa travessa de marisco que leva consigo para se sentar à mesa em que estão reunidos os seus amigos, como uma referência a uma cena semelhante do filme *Goodfellas* de Martin Scorsese. Não obstante, Sorogoyen consegue habilmente exceder as expectativas que o recurso a este tipo de técnicas codificadas, próprias dos *thrillers*, cria no espectador. Por exemplo, na cena inicial, Manuel parece encontrar-se numa condição física notável. Contudo,

© Julio Vergne

© Julio Vergne

à medida que o enredo avança e que o escândalo rebenta, vemo-lo repetidamente a tropeçar e a esbarrar em obstáculos. À mercê de forças que não pode controlar, tenta retomar a iniciativa, mas todos os seus esforços acabam por ser mais ou menos infrutíferos.

O ritmo da ação desenrola-se progressivamente e, com ele, o *suspense*. Até nos convencermos de que — salvo se ocorrer uma reviravolta espetacular nos momentos finais — Manuel acabará por revelar na televisão toda a extensão do envolvimento do seu partido nos escândalos financeiros. Mas, uma vez mais, Sorogoyen engana a sua personagem e o público. Na cena final, o apresentador de televisão não resume a situação, dando antes uma lição de moralidade política. De certo modo, o formato de *thriller* induziu-nos em erro desde o início e, de repente, vemo-nos confrontados com o verdadeiro desafio lançado pelo realizador: como foi possível uma corrupção desta envergadura? Como pôde Manuel agir de forma tão imoral?

UMA LIÇÃO DE MORALIDADE POLÍTICA

Assim, somos confrontados com um desfecho incerto. Aqui reside a chave para a decisão de Sorogoyen de realizar *The Realm* sob a forma de uma obra de ficção e não sob a forma de documentário. A mensagem que esta obra veicula é, assim, mais universal.

A ficção caracteriza-se pelo facto de a maioria dos espectadores muito provavelmente não reter os nomes das diferentes personagens envolvidas no enredo, característica esta curiosamente bastante significativa. Neste caso preciso, é óbvio que, sendo Manuel a personagem principal, nos recordaremos do seu nome. Também o nome de Paco, referido com frequência, ficará provavelmente gravado nas nossas memórias. Todavia, mesmo enquanto vemos o filme, deixamos rapidamente de recordar o nome da maior parte das demais personagens. Tal contrasta muito com a forma como seguimos as notícias sobre escândalos de corrupção, em que as pessoas envolvidas são repetidamente identificadas com precisão. *The Realm* aborda o assunto de uma forma muito mais ambígua e sugestiva. Assim, não precisamos de identificar exatamente cada personagem, nem tão-pouco de seguir até ao ínfimo pormenor os negócios escuros. Mais do que compreender os acontecimentos em toda a sua complexidade, o que importa é seguir o ritmo do *thriller*.

Então, como devemos nós compreender a história contada pelo filme? Para reconhecermos as personagens, guiamo-nos pela sua aparência física, nomeadamente as suas características faciais. Na maioria dos casos, tal é suficiente, apesar de esta tarefa ser dificultada pelo caráter fugaz de certas personagens. Ao mesmo tempo, as trocas verbais entre as personagens permitem-nos situá-las e compreender os papéis que desempenham.

Os nomes das personagens não nos interessam muito: apenas o papel que desempenham no desenrolar da história é realmente importante. Para compreender estes diferentes papéis, temos, além disso, como é óbvio, de dispor de um conhecimento básico do funcionamento da sociedade.

O filme retrata políticos corruptos, fazendo, no entanto, desde logo, uma distinção entre dois níveis de poder: o local e o nacional. Embora, à primeira vista, tenhamos a impressão de que a corrupção diz apenas respeito aos políticos locais e que os líderes partidários no âmbito nacional procuram afastar do partido as «maçãs podres», rapidamente compreendemos que a corrupção é um fenómeno generalizado, presente a todos os níveis. Existe, pelo menos, uma figura do partido — com quem Manuel logra organizar uma reunião bilateral — que continua a reclamar para si a integridade. Trata-se de Alvarado, personagem alta e magra, relativamente à qual o realizador deixa pairar a dúvida: acabará também ele por sucumbir à corrupção? O filme não oferece resposta e fica a pergunta: até que ponto o mal se propagou e, em especial, quanta força pode a corrupção exercer sobre os homens e as mulheres cujo único objetivo é o poder? Outra questão fica ainda em aberto: até onde irão estes homens e estas mulheres para evitar a sua própria ruína?

O outro grupo retratado é constituído pelos corruptores, neste caso, os promotores imobiliários. Pretendem construir em sítios que, embora inicialmente previstos para utilização agrícola, se prestam particularmente bem para os fins prosseguidos pelos promotores, pelo que acabam por ser indevidamente reencaminhados para a promoção imobiliária. Estes empresários são apresentados como um grupo inferior na hierarquia. Isto é óbvio, poderá dizer-se. Todavia, o filme realça expressamente o facto de a riqueza, por si só, não conferir poder. O verdadeiro poder está nas mãos dos políticos.

Além destes dois grupos, é-nos apresentada, ainda numa fase precoce do enredo, uma terceira força: a imprensa. No início, não é claro que papel desempenha a imprensa, pois a jornalista com a qual Manuel se reúne por diversas ocasiões, e que acaba por se revelar útil enquanto elo de contacto com os meios de comunicação social, parece ter laços estreitos com políticos corruptos. Quando o escândalo chega pela primeira vez às manchetes, Manuel, alertado por um jornalista cúmplice, dirige-se imediatamente ao diretor do jornal local numa tentativa de evitar, ou pelo menos adiar, a divulgação de novas revelações. Todavia, é tarde demais: as revelações desenvolveram a sua própria dinâmica.

© Julio Vergne

Assim, concluímos que, além das generalizações correntes de que o «poder protege o poder», a imprensa e outros meios de comunicação social continuam a constituir um «quarto poder» independente, que serve de contrapeso. Como era de esperar, o sistema judicial intervém com firmeza, chamando todos os envolvidos no esquema de corrupção a prestar contas.

A última palavra nesta história cabe a Amaia, a jornalista que recusa entrar no jogo de Manuel, decidida a fazer eclodir o escândalo que abalará todo o partido. É nesta cena final que a mensagem principal do filme *The Realm* transparece mais claramente. Não é intenção do realizador narrar uma determinada história de corrupção. Em vez disso, pretende que questionemos, de um ponto de vista ético, a corrupção enquanto fenómeno. Como pôde Manuel, enquanto indivíduo e ser humano, participar neste esquema durante quase 15 anos? Como justificou perante si mesmo e a sua família o facto de ter tirado proveito de «dinheiro sujo»?

FICÇÃO E REALIDADE

Assim, não precisamos de compreender ao mais ínfimo pormenor o vaivém da intriga relatada em *The Realm*. Uma vez que se trata de um filme de ficção, funciona diferentemente, criando uma atmosfera de conspiração, sigilo e maquinação mais geral e difusa. A atmosfera assim criada é propícia a que entremos numa lógica de teoria de conspiração e de rejeição dos responsáveis políticos em geral, com o fundamento de que todos são umas «maçãs podres».

Contudo, a mensagem veiculada por *The Realm* não fica por aqui, longe disso. Somos forçados a ver o mundo através dos olhos de Manuel, os olhos de um político local que passa o seu tempo na companhia de outros que, como ele, são corruptos ou corruptores, e que, por conseguinte, consideram as práticas da corrupção um tipo de comportamento normal e comum que não carece de qualquer explicação.

ALGUNS PONTOS PARA REFLEXÃO

- Para os espectadores, pode ser interessante partilhar as suas impressões, nomeadamente no que diz respeito a alguns aspetos do enredo que tenham ficado pouco claros ou que possam ser interpretados de diversas formas. Que lógica preside à abordagem ambígua seguida por *The Realm*?
- Quem é o maior responsável pela corrupção sistemática retratada no filme? Empresários? Políticos e, se assim for, no plano local ou nacional? Ou existem ainda outros culpados?
- Que quer a jornalista Amaia dizer ao certo com as declarações que profere na cena final? Que pede ela exatamente a Manuel? Pode a integridade dela ser posta em causa?

© Julio Vergne

© Julio Vergne

© Julio Vergne

REALIZADOR: Rodrigo Sorogoyen
ARGUMENTO: Isabel Peña, Rodrigo Sorogoyen
ELENCO: Antonio de la Torre, Mónica López, José María Pou, Nacho Fresneda, Ana Wagener, Bárbara Lennie, Luis Zahera, Francisco Reyes, María De Nati, Paco Revilla, Sonia Almarcha, David Lorente, Andrés Lima, Oscar de la Fuente
DIRETORA DE FOTOGRAFIA: Alex de Pablo
PRODUTORES: Gerardo Herrero (Tornasol), Mikel Lejarza (Atresmedia Cine), Mercedes Gamero (Atresmedia Cine)
COPRODUÇÃO: Jean Labadie (Le Pacte), Anne-Laure Labadie (Le Pacte), Stéphane Sorlat (Mondex et Cie)
PRODUÇÃO: Tornasol (Espanha), Trianera PC AIE (Espanha), Atresmedia Cine (Espanha)
Em colaboração com: Le Pacte (França), Mondex et Cie (França), Bowfinger (Espanha)
ANO: 2018
DURAÇÃO: 122′
GÉNERO: ficção, *thriller*
PAÍSES: Espanha, França
VERSÃO ORIGINAL: espanhol

JÚRI DE SELEÇÃO DE 2019

Jürgen BIESINGER
Alemanha: produtor dos Prémios do Cinema Europeu, Academia Europeia de Cinema

Peter BOGNAR
Hungria: distribuidor, programador de festivais

Mihai Cristian CHIRILOV
Roménia: crítico de cinema, diretor artístico do Festival Internacional de Cinema da Transilvânia

Ditte DAUGBJERG CHRISTENSEN
Dinamarca: Øst for Paradis Cinema, diretora-executiva e diretora de distribuição

José Luis CIENFUEGOS
Espanha: diretor do Festival Europeu de Cinema de Sevilha

Juliette DURET
Bélgica: diretora da Secção Cinema, BOZAR

Jakub DUSZYNSKI
Polónia: distribuidor, GUTEK Film

Benedikt ERLINGSSON
Islândia: realizador e produtor de *Woman at War*, Vencedor do Prémio do Cinema LUX 2018

Giorgio GOSETTI
Itália: diretor artístico das Jornadas de Autor de Veneza

Mathilde HENROT
França: fundadora da plataforma Festival Scope

Mathias HOLTZ
Suécia: distribuidor de filmes, gestor de programação, Folkets Hus och Parke

Yorgos KRASSAKOPOULOS
Grécia: programador do Festival de Cinema de Salónica e do Festival de Documentários de Salónica, crítico de cinema

Christophe LEPARC
França: secretário-geral da Quinzena dos Realizadores, Festival de Cinema de Cannes

Selma MEHADZIC
Croácia: programadora do Festival de Cinema de Zagreb

Susan NEWMAN-BAUDAIS
Eurimages

Nikolaj NIKITIN
Alemanha: Festival de Cinema de Berlim (delegado da Europa Central/do Norte/Oriental, da Ásia Central e do Cáucaso), reitor de SOFA (Escola de Agentes), diretor artístico de Febiofest (Chéquia)

Karel OCH
Chéquia: crítico de cinema e diretor artístico do Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary

Tina POGLAJEN
Eslovénia: membro do Conselho de Administração do Festival Internacional de Cinema de Liubliana, crítica de cinema independente

Mira STALEVA
Bulgária: diretora-adjunta, Festival Internacional de Cinema de Sófia

Mante VALIŪNAITĖ
Lituânia: programadora principal do Festival de Cinema de Vilnius

OBSERVADORA
Lauriane BERTRAND
Comissão Europeia, Europa Criativa e Gabinete do Comissário

FILMOGRAFIA DO PRÉMIO DO CINEMA LUX 2018-2007

2018
KONA FER Í STRÍÐ
DRUGA STRANA SVEGA
STYX
DONBASS
EL SILENCIO DE OTROS
GIRL
GRÄNS
LAZZARO FELICE
TWARZ
UTØYA 22. JULI

2017
SAMEBLOD
120 BATTEMENTS PAR MINUTE
WESTERN
A CIAMBRA
ESTIU 1993
HJARTASTEINN
KING OF THE BELGIANS
OSTATNIA RODZINA
SLAVA
TOIVON TUOLLA PUOLEN

2016
TONI ERDMANN
À PEINE J'OUVRE LES YEUX
MA VIE DE COURGETTE
A SYRIAN LOVE STORY
CARTAS DA GUERRA
KRIGEN
L'AVENIR
LA PAZZA GIOIA
SIERANEVADA
SUNTAN

2015
MUSTANG
MEDITERRANEA
UROK
45 YEARS
A PERFECT DAY
HRÚTAR
LA LOI DU MARCHÉ
SAUL FIA
TOTO SI SURORILE LUI
ZVIZDAN

2014
IDA
BANDE DE FILLES
RAZREDNI SOVRAŽNIK
FEHÉR ISTEN
HERMOSA JUVENTUD
KREUZWEG
LE MERAVIGLIE
MACONDO
TURIST
XENIA

2013
THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN
MIELE
THE SELFISH GIANT
ÄTA SOVA DÖ
GRZELI NATELI DGEEBI
KRUGOVI
OH BOY!
LA GRANDE BELLEZZA
LA PLAGA
PEVNOST

2012
IO SONO LI
CSAK A SZÉL
TABU
À PERDRE LA RAISON
BARBARA
CESARE DEVE MORIRE
CRULIC — DRUMUL SPRE DINCOLO
DJECA
L'ENFANT D'EN HAUT
LOUISE WIMMER

2011
LES NEIGES DU KILIMANDJARO
ATTENBERG
PLAY
A TORINÓI LÓ
ESSENTIAL KILLING
HABEMUS PAPAM
LE HAVRE
MISTÉRIOS DE LISBOA
MORGEN
PINA

2010
DIE FREMDE
AKADIMIA PLATONOS
ILLÉGAL
BIBLIOTHÈQUE PASCAL
INDIGÈNE D'EURASIE
IO SONO L'AMORE
LA BOCCA DEL LUPO
LOURDES
MEDALIA DE ONOARE
R

2009
WELCOME
EASTERN PLAYS
STURM
35 RHUMS
ANDER
EIN AUGENBLICK FREIHEIT
KATALIN VARGA
LOST PERSONS AREA
NORD
PANDORA'NIN KUTUSU

2008
LE SILENCE DE LORNA
DELTA
OBČAN HAVEL
IL RESTO DELLA NOTTE
REVANCHE
SÜGISBALL
SVETAT E GOLYAM I SPASENIE DEBNE OTVSYAKADE
SZTUCZKI
TO VERDENER
WOLKE 9

2007
AUF DER ANDEREN SEITE
4 LUNI, 3 SAPTAMINI SI 2 ZILE
BELLE TOUJOURS
CALIFORNIA DREAMIN' [NESFARSIT]
DAS FRÄULEIN
EXILE FAMILY MOVIE
IMPORT/EXPORT
ISZKA UTAZÁSA
PLOSHCHA
KURZ DAVOR IST ES PASSIERT

LUX FILM DAYS

FILMES LEGENDADOS
NAS 24 LÍNGUAS DA
UNIÃO EUROPEIA