

ENSAIOS



Marco Martins



Sandro Aguilar

A expansão da imagem —A atmosfera do filme sobreposta à diegese

Jorge Jácome

O tempo e o espaço no cinema numa era das “sensações à flor da pele”, de fragmentos soltos e de uma ligação sensorial do espectador com o filme. O conceito de photobook nas novas narrativas : *Traces of a Diary* de Marco Martins e André Principe. A função da montagem no trabalho de atmosferas. *Voodoo* de Sandro Aguilar como *case study* para uma narrativa que nasce das sensações e do carácter enigmático das imagens.

O cinema como palco de emoções e atmosferas

Com pouco mais de cem anos de existência, o cinema ainda não deu o passo que a pintura, a escultura, a literatura e a maior parte das artes conseguiu dar. Provavelmente por ainda não ter tido tempo de se libertar, o cinema continua preso, por um lado, à sua curta herança e aos seus conhecimentos adquiridos ao longo de pouco mais de um século (teorias, linguagem, narrativas e seus autores) e por outro, contraditoriamente, de se tratar de “uma arte que não é tão só uma arte nova, sendo uma arte que combina e incorpora outras, que opera em diferentes bandas sensoriais, diferentes canais, servindo-se de códigos e modos de expressão diversos. (1)” Mas ao contrário de um quadro, de uma fotografia, de uma peça de teatro, ou de um espectáculo de dança, a imagem de cinema absorve e envolve o receptor.

Provavelmente, em termos de avanços tecnológicos e de novas possibilidades estéticas e formais, vivemos um momento ainda mais emocionante no cinema de que o que Laura Mulvey nos fala em 1975 (o surgimento das câmaras de 16 mm na Nouvelle Vague etc):

“Cinema has changed over the last few decades. It is no longer the monolithic system based on large capital investment exemplified at its best by Hollywood in the 1930s, 1940s and 1950s. Technological advances (16 mm, etc) have changed the economic conditions of cinematic production, which can now be artisanal as well as capitalism. Thus it has been possible for an alternative cinema to develop. However selfconscious and ironic Hollywood managed to be, it always restricted itself to a formal mise-en-scène reflecting the dominant ideological concept of the cinema. The alternative cinema provides a space for a cinema to be born which is radical in

both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film.” (2)

Os realizadores procuram novas formas de contar histórias que vão contra o modelo convencional dominado por Hollywood e pelo *storytelling* televisivo: novas narrativas que nascem das imagens, do enquadramento, da duração ou do som. O cinema está cada vez mais híbrido: os filmes de realizadores independentes tanto podem ser projectados em sala num multiplex ao lado de grandes *blockbusters*, como podem passar em retrospectivas em museus ou mesmo vendidos em galerias de arte contemporânea. Nesta era em que o cinema muda as suas características formais para narrativas de fragmentos soltos e de uma ligação sensorial do espectador com o filme, o tempo e o espaço no cinema ganham diariamente novas perspectivas e novas formas de o percebermos. Já no final dos anos noventa, Stéphane Bouquet chamou a certos realizadores “cineastas-artistas”:

“Desde hace cierto tiempo, para apreciar mejor las películas cabe percibir lo que el arte contemporáneo aporta al cine, por ejemplo esos cineastas artistas que instalan sus dispositivos de percepción y sus apuestas formales en el centro de las películas. Y en este caso, la película no nos ofrece tanto una revelación del mundo como un intento de cuestionar el cine en sí mismo, impulsándolo en sus cercenamientos, en sus límites, redefiniendo sin cesar sus fronteras, convertidas en porosas e inestables, con el espectáculo viviente, la danza, el grafismo, la música, los sonidos, las imágenes nuevas, las performances.” (3)

Nos filmes concebidos pelos “cineastas-artistas” contemporâneos (Stéphane Bouquet menciona David Lynch, David Cronenberg, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai e Abel Ferrara) sente-se uma enorme vontade de romper com a narrativa, uma vontade de algo que não seja só uma história mas sim um sentido ou uma emoção: um campo novo de atmosferas. Os filmes não pretendem reflectir ou decifrar o mundo captado pela câmara, mas tão somente de o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de uma forma mais intensa. Estes cineastas retomam, segundo Bouquet, uma proposta iniciada nos filmes marginais de Andy Warhol e Marguerite Duras – a de fazer do filme “um lugar, um espaço para habitar com todo o corpo”. Desde o cinema de Sergei Eisenstein à Nouvelle Vague, que o objectivo da desconstrução da narrativa - narrativas elípticas, paralelas ou sobrepostas - funcionam contra o ilusionismo cinematográfico. A desconstrução da narrativa funciona como um método de encontrar novas formas de expressão que combate com a dominação do cinema de contar histórias de uma forma cronológica.

“A desconstrução da narrativa sempre funcionou como um recurso para encontrar as maneiras mais expressivas do meio cinematográfico, explorando todos os recursos já conhecidos somados à descontinuidade promovida pela inserção de eventos, de planos e de sonoridades que quebravam a sequência lógica e cronológica da história.”(4)

No final da primeira década dos anos 2000 vários autores e críticos fizeram uma retrospectiva com artigos e listas dos filmes mais importantes e relevantes da década. Os temas centrais dos artigos e das análises falam da proliferação dos ecrãs, da mudança dos hábitos dos espectadores, do potencial do digital, do caos de um mundo encharcado em imagens, do 11 de Setembro. Se tivermos atenção às listas, segundo algumas das publicações da especialidade (5), percebemos o tipo de cinema que se valorizou na última década: autores como Apichatpong Weerasethakul, Gus van Sant, Pedro Costa, Wang Bing, Jia Zhangke, Claire Denis estão constantemente presentes em todas as listas.

O que estes realizadores têm em comum entre si é que cada vez mais os seus filmes passam a ser “obras atmosféricas” com ambientes que se relacionam de forma mais directa com o inconsciente do espectador do que com a razão. A desconstrução da narrativa é usada para deixar de ser relevante a forma como o espectador entende a história, mas sim como sente o filme: tanto o tempo como o espaço tornam-se formas orgânicas. A vontade de se fazer um

filme (e de o ir ver) já não está ligado à história que ele nos conta mas sim à sensação que transmite e a uma força da relação das imagens com o espectador. Não há propriamente um filme para se ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve habitar. Inês Gil fala desta relação do cinema com o a percepção do espectador (6):

“Em geral, a atmosfera de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa, é um fenómeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. De qualquer modo, é um meio ou uma impressão que os toca, de maneira particular, e que se transforma em afecto. (...) A atmosfera é uma relação do homem com o mundo. Representa um espaço interior, ou exterior que influi nas coisas ou que se submete ao humor dos objectos que nela se inserem.(...) A atmosfera é subjectiva e objectiva. Varia de individuo para individuo mas contém “elementos” objectivos no seu conjunto, e na indefinição dos seus contornos. (...) O que se passa com o espectador de cinema é que percebe a atmosfera de um filme, ou de uma cena, segundo critérios pessoais que irá projectar no ecrã durante a sessão.”

O espectador começa a relacionar-se com a luz e com a montagem nos filmes como criadores das suas sensações ou de sensações que deseja, muito próximo dos seus próprios sonhos. Luís Miguel Oliveira aproxima Pedro Costa de Michael Mann e fala de uma nova crença na luz como uma coisa a redescobrir: “Que ninguém diga que já tinha visto a luz da “Vanda” ou a luz de “Miami vice” (7). A estes dois nome podemos juntar o trabalho com o digital de David Lynch em “Inland Empire” e o minimalismo de Albert Serra em “O Canto dos Pássaros”.

A narrativa e o storytelling têm evoluído para uma partilha de sensações e de atmosferas numa espécie de jogo entre o realizador e o espectador, onde o trabalho do plano e da montagem se sobrepõem à dimensão ficcional da narrativa — *Traces of a Diary – Photobook* e novas narrativas. Em 2009, Marco Martins e André Príncipe foram para o Japão filmar o projecto *Traces of a Diary* (2010). O filme é um diário da viagem durante um mês no Japão onde encontraram e entrevistaram alguns dos principais autores de photobooks japoneses: Daido Moriyama, Nobuyoshi Araki, Takuma Nakahira, Kaiji Syoin, Hiromix. Sendo um coleccionador de photobooks, Marco Martins tinha interesse em criar um documentário que fosse ele próprio uma espécie de photobook em filme. Filmaram com duas câmaras 16 mm Krasnogork3 cuja corda só dura 40 segundos de filmagem, para o filme adquirir o mesmo tipo de espontaneidade e *look* dos *photobooks* do Japão dos anos 60 e 70.

Mas o filme pretende ser mais do que uma retrospectiva estética do que são os *photobooks* japoneses, de documentar a fotografia, o Japão e os fotógrafos japoneses. Havia uma narrativa comum entre as narrativas elípticas do cinema e da fotografia (8). Uma das coisas que mais interessava a Marco Martins neste projecto era explorar e perceber a forma contemporânea e pouco estudada das narrativas contidas no photobook, por isso mesmo, a própria narrativa de *Traces of a Diary* nunca pretende ser explicativa ou fazer uma análise histórica – é sempre um olhar subjectivo dos dois realizadores (9).

Martin Parr e Gerry Badger em “The Photobook: A History” fizeram um levantamento pessoal dos *photobooks* mais importantes da história e descreveram-nos como um dos meios finais mais interessantes de um fotógrafo mostrar a sua obra:

“A photobook is a book – with or without text – where the work’s primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simply functional “work” print, or the fine-art “exhibition” print.”(10)

Marco Martins compara a edição de um *photobook* ao processo de montagem de um filme. “Porque é que duas imagens juntas funcionam e outras não?” (11). Num photobook, mais importante do que as fotografias individuais é a forma como elas comunicam entre si e criam

múltiplos sentidos. A selecção das fotografias tanto pode ser feita pelos próprios fotógrafos como pelos editores. O *photobook* caracteriza-se pelo acto de virar a página e de duas imagens provocarem um certo sentido, mesmo sendo subjectivo de pessoa para pessoa. Geralmente, o que torna um *photobook* especial não é a individualidade das fotografias mas sim o seu “todo”. As diversas partes de um *photobook* não têm de cumprir qualquer tipo de narrativa ou de sentido temporal ou espacial. Não há personagens principais nem protagonistas ou antagonistas. Não há sobretudo uma forma certa ou errada. A montagem passa a estar relacionada entre o artista e o espectador.

“As one turns the pages, they can provide a flash of inspiration, changing the way in which both photographers and other readers think about the world. In terms of researching the history of photographers, is the final frontier of the undiscovered; one is constantly coming across new finds.” (12)

Marco Martins compara este tipo de estrutura e de narrativa à dança por ser constantemente fragmentada e emotiva, sem recorrer necessariamente à explicação por palavras: “Quando falo num cinema físico, é porque pode provocar uma euforia, uma depressão, choro. Uma tensão! O filme projecta para uma tensão entre as personagens. Qualquer cena é uma cena tensa: comer esparguete, andar na rua: tudo é tenso”(13). No final o que interessa é o grau de envolvimento físico que o filme consegue criar. Um gesto é uma emoção e um questionamento, nunca um problema resolvido. É portanto um cinema físico, que provoca uma relação física com o filme. Eisenstein também fala num cinema como sistema de conflitos:

“A montagem é o conflito; (...) o enquadramento forma a célula da montagem. E por conseguinte, convém examiná-lo igualmente do ponto de vista do conflito. Conflito dentro do enquadramento, montagem potencial, quebrando o seu limite rectangular num aumento de intensidade e projectando o seu conflito, na montagem, nos choques entre os planos montados; (...) são cinematográficos: o conflito das direcções gráficas (das linhas), o conflito dos planos (entre si), o conflito dos volumes, o conflito das massas (volumes, preenchidos de uma intensidade luminosa diferente), o conflito dos espaços, etc. Conflitos que esperam apenas uma intensificação para estoirar em fragmentos antagónicos. Do grande plano e do plano geral (...) Por último, existem os conflitos inesperados como: o conflito do objecto e da sua espacialidade e o conflito do acontecimento e da sua temporalidade” (14).

O cinema soviético dos anos 20 foi fundado a partir da noção da “montagem” filmica. Apesar dos seus principais autores terem ideias diferentes do papel da montagem no filme, todos eles concordavam que a montagem fazia o filme. Os principais autores: Eisenstein, Lev Kulechov, Dziga Vertov, Pudovkin vinham de um meio ligado à musica, à poesia, ao teatro e à literatura e as suas teorias e filmes reflectiam essas formas de arte. Na montagem tentavam encontrar movimentos e formas de ligação entre as imagens e com as imagens.

As teorias do cinema soviético lidas e pensadas nos dias de hoje parecem fazer sentido com o pensamento por detrás do “cinema de fluxo” e da ideia que o *photobook* aplicado ao cinema cria: há sempre a criação de uma narrativa subjectiva de espectador para espectador. O que é interessante nesta abordagem da imagem em relação à narrativa nos *photobooks* é, por se tratar de uma narrativa elíptica que proporciona múltiplos sentidos ao espectador, estar muito próximo dos ideias de muitos filmes contemporâneos relevantes: *La libertad* (Fernando Alonso, 2001) *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006) *L'intrus* (Claire Denis, 2004) *Syndromes and a Century* (Apichatpong Weerasethakul, 2006), ou *Visage* (Tsai Ming liang, 2009).

Principalmente em documentário, a narrativa de um filme nasce a partir da montagem e do jogo dos planos visuais com o som. Com os projectos cada vez mais híbridos entre a ficção e o documentário, o papel do montador torna-se cada vez mais relevante e passa a ser um contador de histórias visual que encaminha o projecto para a melhor estrutura possível entre a ideia inicial do realizador e a ideia final que chega aos espectadores. Na montagem, o montador tanto pode encontrar um filme como perdê-lo sem se aperceber. Graça Castanheira fala desta

importância da montagem:

“Na pós-produção é onde acabo por produzir sentido dos grandes gestos de colheita, de reunir material que faço durante a rodagem, que acho serem fundamentais: fazer planos, construir cenas a partir dos planos. É isso que um realizador faz” (15).

Da mesma forma que os fotógrafos de *photobooks* japoneses chegam a gastar 10 e 15 rolos de fotografia por dia, também muitos dos realizadores filmam com este ritmo para conseguir dar ao filme um lado diarístico, praticamente sem barreira entre o seu trabalho e a sua vida, sem ter que julgar se o filme é um documentário ou uma ficção. Um dos principais exemplos disso é a filmografia de Pedro Costa: *No Quarto de Vanda* ou *Juventude em Marcha* são filmes com uma estrutura muito mais importante no trabalho da luz e do trabalho com os residentes do bairro das Fontainhas do que propriamente com o trabalho de argumento e de *script* narrativo. Pedro Costa fala-nos da origem do argumento:

“At the beginning of the century, in 1900, there were thus on the one hand, the first directors who wrote fiction and the script was how much things cost, so it was really an economic story, this love story, a romantic comedy, a melodrama. While on the other hand, there were directors who filmed without a script, who also filmed love stories, that is to say, the gestures of love, in an erotic or pornographic film, but without a script. So, there were already people who showed things, fiction, they showed a love story, a girl, a father, a mother, a happy ending, and on the other hand, there were people who also showed things, a gesture of love, somebody fucking somebody else. What's interesting here is that documentary and fiction in the cinema are born at the same time, with the same idea of love” (16).

O cinema português está cheio de casos de renúncia do realizador ao argumento. Provavelmente pelo tipo de atribuição de subsídios aos realizadores, o cinema português sendo um cinema livre ou independente, os seus autores têm a liberdade que a maior parte dos realizadores em todo o mundo ambiciona ter. Autores como Pedro Costa, João César Monteiro, Teresa Villaverde, Sandro Aguilar, fazem os filmes “como querem”. Com narrativas e formas de se exprimirem totalmente livres, geralmente sem condicionamentos da produção. Exemplo disso é também Miguel Gomes com o aclamado *Aquele querido mês de Agosto* (2008) que decidiu incorporar um lado documental modificando totalmente a sua estrutura, para uma filme mais híbrido.

A verdade é que, e todos os realizadores o dizem, o argumento cinematográfico nunca é nem deve ser um projecto fechado ou “pronto a filmar”. Doug Aitken no livro “Broken Screen: expanding the image, breaking the narrative” entrevista vários realizadores sobre a expansão da imagem em relação à narrativa. Uma dessas entrevistas é a Claire Denis:

“When working with a script that I've written, I feel I have to rupture it in the process of making the film. Everything I've written has to be a little bit destroyed and a little bit dislocated. I can't do it any other way. You have to do this to prove to yourself that it can't be realized in one way only. This inclination is probably just the result of living in the world. You know, the world changes so fast that by the time you start shooting, it's completely different from when you wrote the script. After you finish shooting, you know each frame by heart and it's in the process of editing that you can dislocate or fragment the footage. A film can't be logical” (17).

Sandro Aguilar: VOODOO

O espectador não está habituado a ver uma história contada e representada de acordo com um sistema narrativo que sai das normas convencionais. Sandro Aguilar é um dos principais casos do cinema português a contrariar o que o espectador quer ver.

Sandro Aguilar fala da forma como lida com a narrativa nos seus filmes:

“Não sou muito storyteller. Tenho consciência dos dispositivos narrativos, das regras, das premissas, dum cinema narrativo. (...) Mas não tendo um espírito storyteller não me é natural trabalhar na consequência dos actos de uma personagem, e na revolução desses actos, não sinto

que resida aí o interesse do cinema sequer, no contar a história. Não é uma recusa da narrativa, como se achasse uma coisa pecaminosa trabalhar naquilo que os americanos trabalham bem (...) Como realizador, não sinto que esteja na minha vocação contar histórias. Sinto por vezes falta de uma abordagem mais nesse sentido, trabalhar os dispositivos narrativos que conheço e depois, através da forma como filme, subvertê-los. Ou seja, há qualquer coisas de narrativo que está a sustentar o filme e que me permite depois fazer as minhas derivas, e tenho verificado que isso, do ponto de vista da comunicação com o espectador, é mais eficaz (...)"

A partir do momento em que há um enquadramento, o plano esconde ou oculta a informação visual, sendo esse é o objectivo do cinema: contrariar o olhar e não o de o satisfazer. Não se mostra tudo, nem tudo é visível. Os limites do gesto de representar estão presentes na representação. O cinema não faz com que uma imagem real seja parte da realidade do nosso mundo.

Há no cinema de Sandro Aguilar uma forte relação do cinema com o sonho. Nunca sabemos quando o filme se está a servir da representação da realidade ou se trata de uma divagação visual e emotiva. Existe um desfasamento entre a narrativa e a sua organização. Em *A Zona* (2008), o filme começa por nos apresentar as personagens que vão ser as protagonistas da história mas rapidamente perdemos a sensação de conforto que estamos habituados a ter no cinema e os mortos ganham vida e o tempo passa a ser outro.

De acordo com Freud, o sonho é a realização (alucinatória) de um desejo e tem por função transformar a mensagem inconsciente numa narrativa figurada (18). É também o que se passa com a realização de um filme. O cineasta serve-se da realidade (pouco importa o domínio) para construir a sua obra. Todos os filmes de Sandro Aguilar provocam um estranhamento que fazem o espectador pensar constantemente o que está a ver e a ouvir - Sente-se em todos os seus filmes uma enorme preocupação na construção de uma paisagem sonora que intensifique a relação dos corpos (vivos e mortos) com a paisagem. Temos sempre a impressão de uma certa realidade e de um realismo através das personagens e dos espaços mas ao mesmo tempo a montagem denuncia todos os elementos que provocam a ligação do real com o onírico: o que é importante no seu cinema não é a questão da reprodução, fiel ou não, da realidade causal ou temporal, mas sim a capacidade do cinema em exprimir forças, sensações e um sentido determinado a partir dos seus elementos formais.

Para Rudolf Arnheim, o cinema transforma a realidade dando-lhe uma atmosfera especificamente cinematográfica; não é a atmosfera da realidade que é reproduzida, porque esta tem a possibilidade de estabelecer a sua própria atmosfera. Afirmava que a técnica cinematográfica difere da percepção humana porque consegue criar sentidos muito além do mero visível (19). Sandro Aguilar parece acreditar no que Rudolf Arnheim defende:

“Quando escrevo, obrigo-me a um processo, e tendo visto os filmes apercebem-se de que há muito do que está ali que não é narrativo; não é muito obvio sequer porque é que as coisas vêm umas a seguir às outras daquela maneira. Não sinto que saiba exactamente estruturar, ou dar um argumento ao filme, excepto quando o vejo projectado. (...) Só descubro a forma final do filme quando está acabado”(20).

Em *Voodoo* (2010) tudo tem o mesmo peso. Não há uma hierarquia da importância dos indivíduos em relação às máquinas, às estruturas dos edifícios, a um avião ou a uma árvore, pelo contrário, tudo o que não é humano é que determina a acção: uma personificação dos objectos. Tudo está pensado para o mesmo: a tensão e a angústia como principais condutores. Sandro Aguilar fala de “causalidades improváveis” e de uma energia que se transfere com o que está à volta. Sem nenhuma causalidade natural, há um efeito de contágio entre as coisas, como por magia (ou por voodoo). É o filme que constrói e impõe a relação dos espectadores com as personagens. Com planos mais luminosos do que nos filmes anteriores, em *Voodoo* a montagem é feita sobretudo a partir de encadeamentos, tal e qual como com o som sem nunca

percebermos quando começa um e acaba outro.

Apesar de o filme estar centrado na presença física do actor Albano Jerónimo, nada no filme se resolve em torno deste. Sentimos uma love story mas só porque o filme nos sugere a sentir – ora com a música de Debussy ora com os “contra-campos” de Isabel Abreu. Quando Sandro Aguilar nos diz que tem “consciência dos dispositivos narrativos, das regras, das premissas, dum cinema narrativo” não nos está a enganar. Voodoo tanto cumpre as formalidades narrativas clássicas como as desafia. Ainda assim, é provavelmente o filme mais acessível de Sandro Aguilar exactamente por esta “ilusão de narratividade”.

Voodoo é verdadeiramente um filme de atmosferas. Com planos cuidadosamente trabalhados ao nível da luz, do rigor da composição e da harmonia com os actores, divagamos entre o medo, a ansiedade, a incerteza e o desejo. Um filme com uma energia que vem da forma e da montagem num desafio das formas convencionais da representação. Como num jogo entre imagens que dialogam entre si, a narrativa é visual e subjectiva como num photobook. Conseguimos criar uma relação com o filme como só com o cinema conseguimos criar. Tudo o que ele explora não é senão o mais genuíno que o cinema tem: a força da ligação das imagens com o som.

Notas

1. WOLLEN, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, 1979
2. MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and narrative cinema”, in revista Screen, 16, 3, Autumn 1975, pp. 6-18.
3. BOUQUET, Stéphane, “De manera que todo comunica”, originalmente em Cahiers du Cinéma no 527 (setembro de 1998), republicado em espanhol em *Teoría y crítica del cine – Avatares de una cinefilia*, pp. 160-169.
4. GOSCIOLA, Vicente *Roteiro para as Novas Mídias: do game para as novas mídias*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003
5. Cinemateca de Toronto (<http://tiff.net/cinematheque>)
1. Syndromes and a Century (Apichatpong Weerasethakul, Thailand) – 2. Platform (Jia Zhang-ke, Hong Kong, China/China/Japan/France) – 3. Still Life (Jia Zhang-ke, China) – 4. Beau travail (Claire Denis, France) – 5. In the Mood for Love (Wong Kar-wai, Hong Kong, China) – 6. Tropical Malady (Apichatpong Weerasethakul, France/Thailand/Germany/Italy) – 7. The Death of Mr. Lazarescu (Cristi Puiu, Romania) – Werckmeister Harmonies (Béla Tarr, Hungary) – 8. Éloge de l’amour (Jean-Luc Godard, Switzerland/ France) – 9. 4 Months, 3 Weeks, 2 Days (Cristian Mungiu, Romania) – 10. Silent Light (Carlos Reygadas, Mexico/France/Netherlands) – 11. Russian Ark (Alexander Sokurov, Russia/Germany) – 12. The New World (Terrence Malick, USA) – 13. Blissfully Yours (Apichatpong Weerasethakul, France/Thailand) – 14. Le Fils (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Belgium/France) – 15. Colossal Youth (Pedro Costa, Portugal/France/Switzerland)
- Cahiers du Cinéma” (<http://www.cahiersducinema.com/PALMARES-2000.html>)
- 1- *Mulholland Drive* – David Lynch 2 - *Elephant* – Gus van Sant 3 - *Tropical Malady* – Apichatpong Weerasethakul 4 - *The Host* – Bong Joon-ho 5 - *A History of Violence* – David Cronenberg 6 - *The Secret of the Grain* – Abdelatif Kechiche 7 - *West of the Tracks* – Wang Bing 8 - *War of the Worlds* – Steven Spielberg 9 - *The New World* – Terrence Malick 10 - *Ten* – Abbas Kiarostami
- “Top Ten of the decade”, in Cinema Scope, Spring 2010 42: pp. 33.
- : 1- Platform, Jia Zhangke 2- No Quarto de Vanda, Pedro Costa 3- La Libertad, Lisandro Alonso 4- Los Angeles Plays Itself, Thom Anderson, 2003 5- 13 Takes, James Benning, 2004 6- Evolution of a Filipino Family, Lav Diaz, 2004 7- Yi Yi, Edward Yang 8- Memories of Murder (Bong Joon-ho, 2003 6. GIL, Inês; *A Atmosfera no cinema*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005
7. OLIVEIRA, Luís Miguel, 2010, “Cinema anos zero”, Publico, Ípsilon, 8 de Janeiro, pp. 12-14.