

USELESS: O OPERÁRIO, O ARTISTA, O ARTESÃO

Maria Fátima Nunes *

Useless (China, 2007, 80')

Título original: *Wu Yong*

Realização: Jia Zhang-Ke

Fotografia: Yu Likwai, Jia Zhang-ke

Som: Zhang Yang

Montagem: Zhang Jia

Música: Lim Giong

Produtor: Youyishanren, Yu Likwai, Zhao Tao

Produção: Xstream Pictures

Quando tivermos o direito de fazer filmes, eles falarão
da China contemporânea urbana (Wang Xiaoshuai).

Palavras de Wang Xiaoshuai, ditas após o massacre em Tiananmen, em 1989, anunciadoras de uma missão urgente dos novos cineastas chineses, a de documentar o quotidiano da cidade, nomeadamente dos jovens que vivem influenciados pelos valores ocidentais e se afastam do comunismo e do confucionismo; o desemprego, a violência...

Esta nova geração de cineastas demarca-se da “Quinta Geração”, que durante muito tempo, não apenas por prudência política mas sobretudo por questões comerciais, não pintou nas suas telas temas urbanos e contemporâneos, mas o exotismo esteticizante das paisagens rurais, a tradição e a modernidade, as relações entre homens e mulheres, entre o

* Professora de Projeto Intermédia II (Estudos Fílmicos) e de Semiótica da Imagem Dinâmica no ISMAI, investigadora do CELCC-CEL. Email: mnunes@docentes.ismai.pt

homem e a natureza. Para estes cineastas, não interessa a história, a ação, mas a forma de a contar; a luz, enquanto força expressiva que consegue transmitir impressões e estados de espírito aos espetadores. Chen Kaige e Zhang Yimou são os cineastas que mais se destacam.

Mama (1990), filme de um dos discípulos de Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan, exibido transnacionalmente (Roterdão, Hong Kong) que marca o início da “Sexta geração”, a dos cineastas independentes que filmam sem autorizações do Estado, sem apoio financeiro, produzindo filmes alternativos que buscam apoio em festivais de cinema internacionais. Com um novo estilo estético muito próximo do documentário, que mistura a ficção com o real, que faz documentário ao vivo, com câmaras ao ombro, som direto, um pouco à semelhança do cinema direto, no final dos anos cinquenta do século XX. Em *Mama*, Yuan teve a coragem de abordar um tema tabu, as mães solteiras, um grupo social indefeso, que tem voz no filme. As mulheres entrevistadas dão a sua opinião, ainda que de forma hesitante e emocionada, em resposta a questões que lhes colocam pela primeira vez nas suas vidas. Foi exibido em mais de cem festivais internacionais de cinema.

Ainda na década de noventa, forma-se o movimento do novo documentário, na esteira do filme fundador *Bumming in Beijing* (1990) de Wu Wenguang. Uma experiência de 150 minutos de “cinema verdade”, durante os quais Wu seguiu o quotidiano de cinco artistas seus amigos (um encenador de teatro, um pintor, um fotógrafo, e duas mulheres, uma escritora e a outra pintora) que, após terem terminado os estudos, recusaram o emprego estatal numa província afastada da capital e tentaram viver uma vida independente em Beijing. Ouviu-os sem cortes, dando-lhes tempo para se exprimirem, para serem eles próprios; deixou entrar no enquadramento tempos vazios, o silêncio...

Durante a década de noventa, a China viveu um processo acelerado de passagem à economia de mercado, um contexto político e económico que

desencadeou mudanças profundas nas relações humanas, inclusivamente a destruição dos espaços de afeto, de intimidade entre as pessoas, o enriquecimento súbito de uma franja da população ligada às altas esferas do regime e o agravamento da miséria, a delinquência, o desemprego. É no fim desta década que se situa o aparecimento de Jia Zhang-Ke, um dos cineastas mais representativos da “Sexta Geração”, que observa e regista o impacto da globalização na China, na vida das pessoas singulares.

Jia Zhang-Ke nasceu em 1970, em Fenyang, uma pequena povoação na província de Shanxi, zona rural do Norte da China. Estudou pintura na Escola de Belas Artes de Tayuan (maior cidade da província de Shanxi). Interessou-se pela literatura e em 1991 escreveu o seu primeiro romance, *The Sun Hung On The Crotch*. Em 1993, foi admitido na Academia do Filme de Beijing. Após ter descoberto o termo independente num livro de Fassbinder, fundou um “grupo do filme experimental”, com o qual rodou o primeiro filme, *Xiao Shan volta a casa*, filme de 45min, apenas por 1000 euros em Beijing¹.

Apesar de ter saído da sua província de origem, Shanxi não é esquecida nos seus filmes. É o local de cenário onde são rodados os filmes *Xiao Wu/Pickpocket* (1997), *Plataforma* (2000), *Useless* (2007) e o local de origem de algumas personagens que migraram para outros destinos em busca de melhores condições de vida, designadamente *O Mundo* (2004), *Still Life* (2006), *24 City* (2008). A memória deste espaço vivido é revisitada e reinventada, reescrita na tela pintada por Jia Zhang-Ke, à luz do presente transformado pela mundialização, pela evolução rápida da China a nível social, cultural, económico.

A ficção, a etnoficção e o documentário têm sido os modos de representação escolhidos por Jia Zhang-Ke para documentar não o exotismo

¹ Esta informação foi recolhida no site do cineclub de Caen, no seguinte endereço <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/jiazhangke/jiazhangke.htm> [consultado a 20/07/2011].

da cultura do seu país, mas as mutações que a China atual e, em particular, os chineses vivem no dia a dia, a vários níveis: trabalho, família, relações humanas, modos de vida.

No documentário *Useless*, a produção têxtil foi um pretexto para abordar o tema da mundialização da China e observar as mudanças e as consequências que daí advêm para o indivíduo.

Documentário com narrativa fragmentada em três quadros, que representam três locais (Cantão, Paris, Fenyang, província de Shanxi), três modos de produção têxtil: industrial, artístico, artesanal, unidos por um elemento da natureza, a poeira, que provoca problemas respiratórios e oftalmológicos aos operários fabris; cobre naturalmente os corpos dos mineiros ou dos jovens que andam pelas ruas de Fenyang, na província de Shanxi e artificialmente, os corpos dos manequins em Paris. A poeira como um “artefacto” usado ao serviço da arte (estilismo e cinema), na medida em que serve para representar a ligação entre a natureza, o homem e a cultura, a criação estilística e a ligação entre os quadros do filme.

No primeiro quadro, ouvem-se sons de ferros a vapor, sons metálicos, de uma fábrica têxtil industrial, em Cantão, uma cidade com construções modernas em altura, onde homens e mulheres trabalham horas a fio na confeção de roupas sem marca, anónimas.



Através do *travelling* lateral, Jia Zhang-Ke filma o trabalho, a sua duração. Descreve, inicialmente num plano mais afastado, um local muito quente, húmido, com muitas ventoinhas a trabalhar, amplo, totalmente

ocupado pelos trabalhadores, cuja separação entre os postos de trabalho é diminuta. Depois, num plano de maior proximidade, descreve os gestos repetidos e repetitivos, os rostos sem expressão, as mãos que produzem o vestuário “made in China”, não se detendo em nenhum destes trabalhadores mas dando tempo ao espectador de observar o trabalho da câmara a registar o tempo e as atividades ligadas ao trabalho. Há como que duas coreografias que se encontram: a dos corpos dos operários e a da câmara. A câmara, como que num gesto de solidariedade em relação a estes homens e mulheres, parece tocar, acariciar as suas mãos, o seu rosto. O corpo é representado não na sua totalidade, mas de forma fragmentada, mutilada, ou seja, o homem não como um ser livre, total, mas como um ente acorrentado, prisioneiro deste desumano sistema capitalista de produção em série. Homens e mulheres sem história, nada sabemos sobre eles, quem são, de onde vêm?... Pois o que interessa neste sistema de produção não é o indivíduo que transporta consigo a sua história de vida, mas o produto do seu esforço, do seu trabalho.

A objetiva de Jia não se detém apenas no espaço e no tempo do trabalho, movimenta-se também através de um *travelling* lateral pela cantina, descrevendo-a, num primeiro tempo, vazia, preenchida pelo som das ventoinhas no teto, pelo bruaá, depois pelo som da sirene da fábrica a anunciar a hora do almoço, tempo de pausa, de sociabilidade, de encontro e, em seguida, sons de palavras indistintas de homens e mulheres a sair do local de trabalho. No plano seguinte, vemos alguns trabalhadores a passar entre as grades de um portão de metal fechado (como se estivéssemos a assistir a um filme de Jacques Tati, por exemplo *O Meu Tio.*) para irem para a cantina. Este espaço vazio é agora ocupado pelos operários a dirigirem-se ao local onde estão as suas marmitas (que tivemos a oportunidade de ver antes, arrumadas) e a caminharem em direção ao local onde os funcionários da cantina os servem. Depois uns sentam-se à volta de uma mesa, em grupo, a comer e a conversar; outros, enquanto comem, ficam de pé: olham pela

janela com um olhar vazio, leem o jornal cujas páginas estão coladas numa parede, têm algumas atitudes profílmicas, olham a câmara que os observa no tempo de pausa do trabalho, outros um pouco mais afastados dos restantes, esperam ser atendidos pelo médico, que está, ao lado, a observar, a diagnosticar, a medicar outros colegas de trabalho.

O cansaço, problemas oftalmológicos são alguns dos motivos que levaram os trabalhadores a consultar o médico da fábrica, que trabalha num espaço sem privacidade, sem silêncio (enquanto observa os doentes ouve-se o som da cantina), com meios de diagnóstico antigos e escassos. Em pleno século XXI, a China ainda que seja uma grande produtora mundial de produtos têxteis não modernizou os espaços de trabalho e as estruturas de produção.



A passagem ao segundo quadro do documentário é feita na fábrica, através de um plano aproximado da marca EXCEÇÃO. No plano seguinte, vemos uma rua moderna, comercial, frequentada por jovens, onde circulam automóveis de luxo. Uma das boutiques, onde a câmara de Jia Zhang-Ke entra, é a Mixmind que vende produtos da marca EXCEÇÃO. Em voz off, no ateliê, MA Ke conta que EXCEÇÃO foi a primeira marca que criou em Cantão com Mao Jihong. Explica que foi a sua indignação e a sua crítica em relação ao mercado invadido pela produção estandardizada que a levou à necessidade de criar algo de diferente, de não convencional. Fala também do seu desejo de partilhar com os outros e de ultrapassar os seus próprios limites.

Enquanto ouvimos o som do tear e Ma Ke a observar o trabalho das tecedeiras, a estilista, em voz off, continua a contar o seu percurso no mundo da criação que passa pela marca WU YONG (Useless/Inútil), a forma que encontrou para reagir contra o sistema de produção capitalista que produz artigos úteis, funcionais, efémeros para o mercado global, mas sem o investimento emocional próprio dos produtos de fabrico artesanal porque segundo ela “não existe nenhuma ligação entre a origem do produto, aquele que o fabrica e aquele que se servirá dele”. Tece também considerações sobre a duração, a memória e a história do objeto fabricado à mão por oposição ao descartável, promovido pela sociedade consumista.

Para marcar esta posição crítica de Ma Ke, Jia Zhang-Ke insere por contraste a sequência das grandes marcas de alta costura. As imagens são de montras e de fachadas de lojas dessas marcas, o som eletrónico de um altifalante a convidar as clientes do clube “Amigas de Vuitton” a subir ao segundo andar, “encaminha” a câmara a passar nesse espaço. *Travelling* lateral da câmara que não se detém em nenhuma das clientes, passa pelos acessórios de luxo, capta fragmentos de conversas sobre as marcas, reveladores da futilidade destas pessoas. No plano seguinte, já na rua novamente, a câmara para e fixa durante algum tempo uma criança encostada a uma montra, deleitada com um chupa-chupa. Contraste entre a genuinidade da criança e a futilidade daquelas jovens clientes consumistas, “oprimidas” e “escravas” da moda, da estética do efémero.

“A harmonia entre a nossa maneira de viver e a natureza estimula o nosso sentido da vida e da felicidade muito mais do que quando vivemos num ambiente urbano e artificial. Poder-se-ia comparar o que sinto pela natureza ao que uma criança sente pela sua mãe. Estamos ligados à natureza, como por um cordão umbilical e não deveríamos esquecê-lo nunca” (Ma Ke).

Regresso da câmara ao ambiente quotidiano de Ma Ke, ao exterior do seu ateliê na cidade de Zhuihai², sul da China, um espaço verde envolvente, com árvores centenárias onde trabalha e vive com sete cães e com os filhotes recém nascidos. Este modo de vida revela a sua forte ligação à natureza, inscrita nas palavras do seu texto “NATUREZA E CRIATIVIDADE: nota de intenção da criadora MA KE”, que acabámos de ler em epígrafe. É no seu ateliê, que continua a falar sobre a situação global da China no mundo da moda. Atualmente, uma das principais exportadoras de vestuário, mas durante muito tempo sem nenhuma marca nacional, ou seja, a China é reconhecida internacionalmente pela sua produtividade e não pela sua criatividade, pela sua originalidade, missão que agarrou e constitui o seu projeto de vida após ter obtido o diploma universitário.



Na sequência filmada em Paris, antes de assistirmos ao momento de consagração internacional de Ma Ke, aquando da partilha da sua última criação, WU YONG, com o público que veio assistir não à passagem de modelos num espaço convencional, mas a uma instalação no ginásio do Liceu Stanislas, na semana da moda outono inverno de 2007, há um *insert* de um relógio apenas com um ponteiro, simbolizando o tempo parado, o tempo da tradição que se está a perder na memória coletiva e que Ma Ke quer preservar através das suas peças de vestuário “inúteis”. A câmara de Jia Zhang-Ke observa o trabalho de preparação da instalação: a escolha da luz e

² Esta informação foi recolhida numa entrevista on-line a Ma Ke, que pode ser lida no seguinte endereço <http://www.ecofashionworld.com/Designer-Profile/Useless-Design-by-Ma-Ke.html> [consultado a 17/05/2011]

da cor, a marcação dos espaços a ocupar pelas caixas onde os modelos permanecerão imóveis como se fossem estátuas, a escolha da terra que irá dar um cunho de autenticidade às suas peças, que enterrou “para que o tempo as transforme. Procurava como criar em interação com a natureza. Quer dizer sem controlar totalmente o resultado. Penso que os objetos têm uma memória do tempo e do espaço” (Ma Ke). Neste momento, mais do que estilista Ma Ke assume o papel de artista que ultrapassa os seus próprios limites.

No dia da abertura da instalação ao público, 25 de fevereiro de 2007, Jia Zhang-Ke filma os bastidores onde modelos aguardam o momento de vestirem as peças de vestuário de Ma Ke, de os seus corpos serem pintados de escuro, imitando a poeira, remetendo assim para a ligação profunda da criadora com a natureza. Assim como o espaço de exposição não é convencional, também as roupas orgânicas (produto da interação entre a natureza, a criadora e o tempo), não se integram nos cânones da alta costura, tal como os modelos, poucos o são realmente, uns são artistas de rua, outros são pessoas comuns (homens, mulheres, crianças, pessoas idosas), nem desfilam na passerelle. Ficam imóveis como estátuas, esculturas vivas. É a câmara que em movimentos lentos capta este momento de uma enorme beleza, emoção, intimidade e comunhão entre a arte e o público. Capta o jogo de luzes que vai retirando da escuridão cada uma das esculturas e desvelando a cor, a textura, a pátina do tempo, a inutilidade e a beleza das peças, a sua originalidade e autenticidade. E é o público, também ele não se enquadrando na categoria do “habitué” das semanas *fashion*, que após ter visto a coleção, sentado na tribuna, se movimenta livremente por entre os modelos/esculturas para as observar mais minuciosamente e julgar da sua autenticidade, da sua “aura”, da sua não reprodutibilidade (Benjamim,1992).

Enquanto o público desfila por entre os modelos, o som do vento de Fenyang começa a ouvir-se lentamente até aumentar de intensidade e surgir um *cross fade*.



O som do vento continua no terceiro quadro. Agora, as imagens mostram-nos uma paisagem agreste, poluída, escura, industrial, poeirenta, que Jia Zhang-Ke identifica como sendo Fenyang, província de Shanxi. Evoca uma aguarela em tons de pastel. Estética que lembra a abertura do filme *O Deserto Vermelho* de Antonioni.

A câmara acompanha Ma Ke a passear nesta região isolada do norte da China, num jipe de luxo, declarando gostar de “lugares afastados das cidades, regiões isoladas, montanhas e planícies. Lugares onde o meio envolvente e o modo de vida não têm nada a ver com a cidade. Neste meio envolvente, ao observar a vida das pessoas, sinto ser uma amnésica que redescobre lentamente a memória do passado”. Estes planos de Ma Ke para quê? Para funcionarem como um elemento de continuidade entre os quadros? Para reforçarem a sua filosofia de vida, assente na sua ligação umbilical à natureza? Para marcarem a profunda separação entre ela, criadora de moda, com reconhecimento internacional, com futuro no mundo globalizado e os habitantes desta região inóspita, que vivem essencialmente do trabalho pesado, insalubre, sujo, poeirento das minas, em que os costureiros locais não resistem à concorrência do pronto a vestir e são obrigados a mudar de profissão, a trabalhar como mineiros, ou a sobreviver com arranjos de costura em ateliês exíguos, degradados, ameaçados de virem brevemente a ser demolidos?

Dois mundos afastados sem possibilidade de ligação, representados no plano em que vemos Ma Ke passar por um homem de idade parado,

junto à estrada a observar fixa e inexpressivamente para o jipe que passou (fora de campo). Nesse instante, a câmara de Jia fixa-se no homem e deixa partir a estilista, que não pertence a este mundo mas com o qual se identifica no plano filosófico, no plano da criação. Vejamos por ex. a ligação à natureza através do elemento terra presente na sua obra, ou seja, o ato pensado de enterrar a roupa para dele obter um sentido estético, original, único, irreproduzível; a pintura dos rostos, dos braços, das pernas dos modelos com uma cor escura que se assemelha à fuligem impregnada nos corpos dos mineiros, à poeira que cobre os jovens que andam de mota ou a pé, em Fenyang.

A ligação de Ma Ke à natureza é artificial, construída, pensada, refletida. O mesmo não acontece com os habitantes de Fenyang que, sem possibilidade de escolha, têm de viver neste local isolado, afastado dos grandes centros urbanos, de saber adaptar-se às mudanças, à destruição, à demolição de espaços degradados, à poeira que lhes cobre involuntariamente os corpos, ao trabalho insalubre e sujo nas minas.

Regresso ao plano onde a câmara de Jia observa, num plano fixo, o homem a seguir com o olhar o jipe que se afastou. Assim que o homem começa a andar, a câmara acompanha o seu percurso por um carreiro de montanha rasgada que deu origem a uma via rápida (símbolo do progresso, de modernidade), um caminho de terra batida de cor negra, junto de uma linha ferroviária cujo silvo do comboio anuncia, antes de surgir no campo visual, a sua passagem por aquele local onde se avista ao longe o povoado. O som contínuo, cadenciado e percutido das rodas em contacto com os carris e o silvo do comboio que se afastou continua a ser ouvido pelo homem que caminha em direção à povoação. O *raccord* entre os planos é feito mais uma vez pelo som. No plano seguinte, ouve-se um som, muito semelhante ao do comboio, o de uma máquina de costura em atividade e vê-se, em plano aproximado, uma mão, enquadrada em grande plano, a coser numa máquina de costura antiga umas calças escuras do homem, que temos

estado a seguir. Este ateliê de arranjos de costura, modesto, apresenta muitos sinais de degradação: as paredes escuras, sujas, sem reboco em alguns locais. Situado numa rua suja, esburacada, de terra batida, poeirenta, com edifícios antigos e com alguns espaços vazios demolidos.

Depois de sair deste ateliê, o olhar de Jia Zhang-Ke detém-se em 3 mineiros a fumar, parados, sujos, roupas escuras, cobertas de pó, com capacetes iluminados na cabeça, numa performance que lembra as “esculturas vivas” de Ma Ke. Neste espaço ao ar livre, coberto de terra negra, contrariamente ao que se passou em Paris, em que o público se levantou e circulou junto delas, o homem que regressa com um saco de plástico, onde leva as calças que mandou arranjar, não para junto deles, não os observa, desta vez não fica surpreendido com o que vê, segue por entre o deserto negro, recortado devido a uma estrada que se avista no fundo, o seu caminho...

Também a câmara de Jia Zhang-Ke continua a registar os gestos do quotidiano: uma jovem costureira num ateliê mais amplo, sem trabalho, onde entra o irmão coberto de poeira, onde se zanga com o namorado por estar ébrio e ter rebentado um pneu do motociclo; uma cliente que entra no primeiro ateliê onde a câmara entrou sob pretexto de acompanhar o homem de idade e a quem se dirige perguntando-lhe se sabe coser. A resposta foi “Não, mas o meu marido, sim”. Um antigo alfaiate que agora trabalha na mina, porque sem capacidade económica para se equipar de máquinas que lhe permitam criar modelos competitivos relativamente aos produzidos no sistema industrial. Teve de mudar de profissão, adaptar-se ao meio para poder ganhar a vida. Este conhecimento por acaso levou Jia a filmar o casal na sua casa, exígua, modesta.

Um momento íntimo e de uma enorme poesia. Em plano aproximado Jia Zhang-Ke, enquadrrou, em grande plano, o casal (intimidado e divertido), a conversa acerca do local onde o marido comprou a blusa cor de rosa que a mulher trazia vestida. Assistimos a uma declaração de amor, mediada pela

câmara. Um momento de partilha das suas vidas, dos seus sentimentos, de forma simples, espontânea e verdadeira. No momento seguinte da conversa, o homem fala da mudança de profissão sem amargura, sem revolta. Tal como noutros filmes, designadamente em *Still Life*, *24 City*, as pessoas das classes sociais baixas não se rebelam por terem de alterar o seu modo de vida devido às transformações económicas pelas quais o seu país passa.

A narrativa fragmentada continua. A câmara de Jia Zhang-Ke desloca-se para a mina e observa, em plano fixo, a entrada dos mineiros, não deixando de estar atenta ao detalhe de uma placa com a seguinte inscrição: “A segurança acima de tudo”. Não filma a atividade dos mineiros, mas os seus corpos nus no duche, que esfregam para limpar a fuligem entranhada que cobre a cor da sua pele. “Silhuetas, rostos, olhares frequentemente mudos, olham para a câmara com o sentimento de um tempo, se não imutável, em todo o caso sem precipitação, como se a perda fosse irremediável e o pior já tivesse acontecido” (SABOURAUD, 2010: 74).

O filme termina no ateliê de um costureiro. Ficamos a saber através de uma cliente que aquele bairro vai ser demolido. Enquanto a China continua a desfazer-se de tudo o que é velho, inútil, este alfaiate continua a trabalhar, a coser à máquina, sem cruzar os braços. Ma Ke parece ser a única no filme, com voz crítica em relação à destruição, à perda da tradição e da memória, e a ganhar com o facto de produzir peças de vestuário inúteis.

Referência bibliográficas

BENJAMIN, Walter (1992). “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D’Água Editores. Vol 1, pp.71-113.

FIANT, Antony (2009). *Le Cinéma de Jia Zhang-Ke No future (made) in China*, Rennes: Presse Universitaires de Rennes.

FRODON, Jean-Michel (2006). *Le Cinéma Chinois*, Paris: Cahiers du Cinéma.

MEI-HSING, Chen; ALCÁINE, Rafael (1999). *Zhang Yimou*, Madrid: Ediciones JC.

NUNES, Maria Fátima (2010). “Cinema independente chinês”, in: *Actas do VI Seminário Imagens da Cultura/Cultura das imagens*, CEMRI-Universidade Aberta, pp. 229-238.

REYNAUD, Bérénice (1999). *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris: Les petits Cahiers, SCÉREN-CNDP.

SABOURAUD, Frédéric (2010). “Jia Zhang-Ke: le deuil en direct”, in *Trafic*, 75, pp. 63-77.

Sites

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/jiazhangke/jiazhangke.htm>
[consultado a 20/07/2011].

<http://www.ecofashionworld.com/Designer-Profile/Useless-Design-by-Ma-Ke.html> [consultado a 17/05/2011]

Filmografia

Sanxia Haoren (Stil Life), (2006), ZHANG-KE, Jia, Atalanta Filmes, DVD.

24 City, (2009), ZHANG-KE, Jia, MK2, DVD.

Deserto Vermelho (Il Deserto Rosso), (1964), ANTONIONI, Michelangelo, Castello Lopes, DVD.

Mon Oncle (1958), TATI, Jacques, Atalanta, DVD.