



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Departamento de Comunicação e Artes

Relatório de Projecto Cinematográfico “Avô Cortiço”

Ricardo Batalheiro

Relatório para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Luís Nogueira

Covilhã, Outubro de 2012

Relatório de Projecto Cinematográfico
Avô Cortiço

Resumo

O presente relatório descreve a experiência em torno do desenvolvimento e concretização de um projecto cinematográfico realizado como trabalho final de mestrado.

Divide-se em três partes nucleares, começando no trabalho de pré-produção, passando pela produção e rodagem, e terminando com a montagem e pós-produção. O filme trata da história do negócio do avô do realizador, que recolhe, armazena e vende azulejos de produção industrial Portuguesa descontinuados.

Tratando-se o projecto de um documentário, reflecte o relatório sobre o mesmo bem como sobre o cinema de uma forma mais geral, definindo-se ainda como nota de intenções e explicações do realizador.

Palavras-chave: cinema, documentário, realização, azulejaria industrial portuguesa

Abstract

This report describes the experience of developing and completing a cinema project, produced as a the final work of a master's degree in cinema.

It is divided into three fundamental parts, starting on the pre-production preparations, through to production and shooting and finally ending with the editing and post-production. The film dwells around the business of the filmmaker's grandfather who gathers, stores and sells discontinued industrial Portuguese tiles.

Being the film a documentary, the written report reflects on it as well as on cinema in a generalised way, defining itself also as the filmmaker's notice of intent and explanation.

Keywords: cinema, documentary, production, film editing, film shooting, portuguese industrial tiles

Relatório de Projecto Cinematográfico
Avô Cortiço

Índice

1. Sobre a Preparação de um Filme	1
1.1- Ida Para o Terreno	4
1.2- Nasce uma Equipa	6
2. Rodagem	7
2.1- Dia 1 - Passagem Para o Outro Lado	8
2.2- Dia 2 - Percalços Vários	10
2.3- Dia 3 - Provação	11
3. Dançando com a Matéria Fílmica	13
3.1- A Primeira Versão	13
3.2- Nova Versão	17
4. Um filme em pedaços	21
5. Bibliografia	25
6. Anexos	27
6.1- Nota de intenções	27
6.2- As ruínas de Manuel Mozos	29
6.3- Esqueletos de montagem	33
6.4- Organização da rodagem	39
6.5- Estudos fotográficos	42

Relatório de Projecto Cinematográfico
Avô Cortiço

1. Sobre a preparação de um filme

Serve o presente para relatar aquilo que foi uma primeira experiência como realizador de um projecto cinematográfico. Como qualquer ensaio inaugural a quantidade de descobertas e inspirações foi directamente proporcional ao número de percalços e peripécias.

Findo o ano lectivo de 2010/2011, naquele que foi o primeiro ano num novo curso numa nova Universidade, que até resultou bastante bem, sabia que teria que optar por um de três caminhos para frequentar o segundo ano de Mestrado em Cinema. Entre fazer um estágio, uma dissertação ou um projecto cinematográfico, optei pelo terceiro. A minha relutância e constante procrastinação relativas ao tomar de uma actividade laboral estabelecida, ordenada, aliada a uma dificuldade em aceitar imposições ou regras, automaticamente eliminaram a hipótese de um estágio, ainda para mais não remunerado. A dissertação seria a opção mais inteligente, plausível, racional e óbvia - como o meu Orientador julgaria -, dado o meu carácter, cultivado e gosto pelo pensamento abstracto, apetência para a contemplação e um forte entusiasmo pela escrita. Contudo, não me sentia apto a fazê-lo, ou melhor dizendo, considerava não ter nada de relevante a dizer sobre cinema - bem sei que tal como o projecto a dissertação é um processo de descoberta e que existe quase sempre algo a dizer sobre qualquer tema, sendo às vezes pertinente apenas a forma como o abordamos. Mesmo assim, não encontrei nenhum tema que me satisfizesse e que me obrigasse a escrever a dissertação. Optando pela dissertação, processo semelhante àquele que utilizamos para escrever os trabalhos do primeiro ano, embora numa diferente escala, evidentemente, estaria a repetir uma série de técnicas que já conhecia e utilizara inúmeras vezes. Necessitava aventurar-me, precisava de novos estímulos e de arriscar-me numa experiência totalmente diferente. Porque não experimentar fazer algo que admiro enquanto produto final, mas que desconheço totalmente enquanto processo criativo?

A escolha do tema foi fácil. Como saberão por esta altura, pois creio que lêem este relatório depois de terem visto o documentário, tenho um avô, o senhor Joaquim José Cortiço, cuja actividade, dentro do ramo dos materiais de construção, tem uma particularidade: desde o final dos anos 70, princípios de 80, até hoje, que o meu avô se dedica à recuperação, armazenamento, catalogação e venda de azulejos e louças sanitárias descontinuadas dos principais fabricantes nacionais. Interessou-me sobremaneira o património dos azulejos - e nele me foquei -, que considero ser mais interessante plasticamente que as louças sanitárias para a realização de um trabalho cinematográfico (principalmente porque já idealizava uma estética para o mesmo, influenciada directamente por um realizador que admiro: Yasujirô Ozu), mas também por terem uma presença mais forte nos exteriores e interiores dos prédios das nossas cidades, exactamente por este motivo, ocuparem um lugar de destaque na memória da arquitectura portuguesa. Aliada à questão do património, a situação de iminente falência que o negócio - que a vida! -, do meu avô enfrentava, e continua a enfrentar¹, provocou em mim um sentimento

¹ Em Novembro de 2009, a Câmara Municipal da Amadora, procedeu à demolição do armazém e habitação do meu avô, dando-lhe algum tempo mas não o suficiente para que ele procedesse à remoção das coisas por si. O meu avô discorda da política da Câmara e sente-se injustiçado pois durante os três anos que entretanto se passaram, e mesmo antes, nunca conseguiu uma única reunião com os representantes da CMA. Ele estava consciente de que algum dia teria que sair dali, até por culpa da estrada nova que construíram nas traseiras do armazém - que, como vimos no documentário, acaba por não interferir com o terreno do armazém -, mas nunca pensou ser maltratado, desprezado e despejado e por isso se indigna. A natureza da sua pequena empresa era peculiar e por isso deveria ter sido tratada com outro tipo de atenção. Ignóbil é também o facto de três anos passaram e ainda nada foi feito no terreno com os escombros e ainda algum material. Ainda existe o problema da pertença dos terrenos. O litígio com a Câmara Municipal da Amadora tem como pano de fundo a indefinição relativamente ao terreno onde o meu avô tinha o armazém. Situado na Estrada Militar - parte de uma estrada que circundava Lisboa -, que delimita o fim do município de Lisboa e o início do da Amadora, apresentava-se na

de urgência que me impeliu a registá-lo o mais rápida e na melhor forma possível, sob pena de se perder para sempre aquilo que é uma rara actividade comercial e, por essa particularidade, também uma rara forma de vida. É como se o negócio do meu avô fosse um arquivo ou uma biblioteca. A determinada altura do filme ele refere inclusivamente, que o seu negócio funcionava como uma espécie de repartição do Registo Civil, e não podia estar mais correcto.

Aquando da última reunião com o Professor Luís Nogueira, já no mês de Agosto, este aconselhou-me o visionamento do filme *Toute la mémoire du monde* (1956), de Alain Resnais. Trata-se de uma curta-metragem que nos mostra o funcionamento da Biblioteca Nacional Francesa, a François-Mitterrand em Paris, se bem me recordo, e que reflecte sobre a obsessão do Homem em guardar, arquivar memórias, em recolher bocados do mundo, por assim dizer, talvez por medo de se esquecer. A verdade é que, se por qualquer catástrofe, por exemplo, todos os prédios de Lisboa com fachadas repletas de azulejos, fossem destruídos, o espólio do “arquivo” do meu avô, serviria, indubitável e categoricamente, não só como modelo para a reprodução de novos azulejos emulando os seus antecessores, mas também para a reconstrução de muitos prédios, tal é a quantidade de material².

A minha escolha fora feita depois do final do ano lectivo de 2010/2011, durante o Verão, altura de mentes desanuviadas. Tive inúmeras dúvidas mas a urgência do tema e a vontade de fazer algo diferente falaram mais alto. Passadas as dificuldades em inscrever-me no segundo ano de Mestrado - há sempre um problema -, havia que escolher o orientador. Essa decisão foi mais fácil, tendo escolhido o docente com quem mais empatizei, o Professor Luís Nogueira. Não se tratou da escolha mais óbvia pois existe uma docente especializada em documentário, a Professora Manuela Penafria. Tinha então um projecto vaticinado ao sucesso: decidira tomar a opção para a qual estava pior preparado e não fizera a escolha mais evidente de orientação. A empatia e um sentido de dever e responsabilidade falaram mais alto. Enviei um email ao Professor Nogueira em meados de Outubro, expondo as ideias básicas para o projecto e inquirindo sobre a possibilidade de ser o meu orientador. Recebi uma resposta positiva embora ainda não houvesse qualquer menção ou parecer sobre o projecto: teria que aguardar pelo primeiro encontro.

Vivendo em Lisboa, tinha começado um trabalho a tempo parcial - num videoclube, a CineteKa, um dos últimos, um arauto de outros tempos -, sensivelmente na mesma altura, o que me obrigava a planear a deslocação com grande elasticidade. Uma semana após o contacto cibernético teve lugar a bendita reunião, à volta de um almoço. Queria conquistar o mundo com o meu projecto. Achava que conseguiria transformar cada plano do filme num azulejo e criar uma espécie de filme-mosaico, um filme-painel de azulejos; imaginava seguir o meu avô nos seus afazeres diários, com a câmara à mão, e captar conversas com clientes; pensei entrevistar pessoas da minha família, funcionários da Câmara Municipal da Amadora... Enfim, uma miríade de cenários possíveis e com certeza imaginados (porque os recordo). É curioso e interessante relembrar-me de tudo o que pensei como hipótese para o filme e notar que ainda hoje, com o filme pronto, não cessam as alusões, a imaginação de novas cenas, novas soluções, uma nova montagem, como se a busca não estivesse terminada, como se o filme não estivesse fechado, encerrado. A implacabilidade do tempo e da vida, do nosso quotidiano, têm as suas maneiras dissimuladas de se intrometerem nos sonhos.

Apesar do estado extático e torrencial em que expus as minhas visões, o Professor gostou e compreendeu muitas delas. Porém, qualquer projecto numa fase embrionária, seja qual for a sua natureza, é uma infinidade de ideias, um ideário monstruoso que deve ser domado e

fronteira entre dois municípios ganhando assim a condição de ser-fronteiriço, indefinido, o que entra, de certa forma, em consonância com aquele que é o negócio do meu avô, que tem como pedra basilar, marca identitária, o armazenamento e venda de azulejos que já não são novos, mas que também ainda não são lixo. Tanto o negócio como o litígio assentam em limbos.

2 Tal como o cinema o negócio do meu avô funciona como um repositório de memórias fundamentalmente visuais.

controlado para ganhar forma. Após o almoço e de regresso a Lisboa - para bem longe do idílio do cinema -, sabia que tinha como missão para os próximos tempos, amestrar essas ideias. A viagem de comboio de regresso à capital, foi febril. Julgo ter dobrado o número de ideias que tinha tido antes de falar com o Professor mais as que tinham surgido durante a reunião. Sonhava com créditos feitos com azulejos - ideia que me é impossível de explicar de forma inteligível -; pensava numa voz over para pautar o filme, obliterando imagens do meu avô; também pensei o contrário e utilizar grandes-planos da sua cara; previa separadores para o filme feitos com painéis de azulejos que filmaria ou fotografaria; debati-me com a questão do formato, que sempre fez sentido na minha mente como 4:3; enfim, incontáveis hipóteses foram invadindo a minha consciência durante a viagem de três horas, o que resultou num estado que se pode apelidar de euforia indolente.

Passara o mês de Outubro, Novembro correu como uma brisa e Dezembro é mês de férias, de Natal e de família. Precisamente por esta fui despertado novamente para os meus deveres. Após a celebração do final de mais um ano e do começo dum novo, o presente, e aquele que muitos acreditam vir a ser o palco de uma grande hecatombe que colocará irremediavelmente um fim à existência do nosso planeta, resolvi enviar um email ao meu orientador - era o mínimo que podia fazer antes de irmos todos pelos ares. Precisava de saber qual seria o passo a seguir. Remetendo mais uma vez para o caos, o Professor referiu a necessidade, nesta altura, da produção de uma nota de intenções e, posteriormente, uma “espécie” de guião³, pois não existe um cânone para o guião do documentário. Escrevi a nota de intenções⁴ alguns dias mais tarde. Nesta, o objectivo é, e tal como a designação indica, introduzirmos todas as ideias que queremos introduzir no filme, sejam estas de ordem estética, formal ou temática, bem como a(s) razão(ões) para a produção do mesmo. Como já referi anteriormente, foi a premência em registar o assunto, e visto que nele se encontravam pontes para algo tão importante como o património português e a nossa memória, considerei o tema relevante e razão bastante para a realização do projecto.

Desde cedo percebi que o filme seria como que um retrato do meu avô. O ponto de vista seria o dele e ele seria a pedra basilar do filme, como uma bússola em torno da qual a restante intriga se desenrolaria. Pensava-o, caricaturava-o como um contador de histórias, um ancião que teria mitos para passar ou transmitir às gerações vindouras. Gosto pessoal e a sensação de adequação ao tema do filme fizeram-me pensar numa forma fílmica contemplativa, meditativa, repleta de imagens que pudéssemos observar com deferência e que de certa forma, não sei bem qual porque será diferente consoante a pessoa que observa, entrasse num diálogo com o espectador. Antes da rodagem e montagem do filme pensava que a contemplação, através do plano-longo, contribuiria também para a criação, a imposição de uma certa nostalgia e saudosismo no espectador e era nesse sentido que queria avançar. Para tentar obter estes efeitos pensei inicialmente em três realizadores: Pedro Costa, Manuel Mozos e Yasujiro Ozu. O primeiro pela sua forma elíptica e abolição da relação causa-efeito⁵ no encadeamento da sua montagem - o que não resultou como imaginara, por diversas razões, nomeadamente os poucos espaços em que filmei e por aquilo que o filme me foi pedindo dado o tempo que tive disponível para filmar. O segundo impressionou-me com o seu filme *Ruínas* (2009), pela proximidade temática bem como

3 Ora um guião foi algo, se é que se pode chamar guião ao esquema que fiz, que só compus durante a fase de montagem, opção temporal de que me arrependo profundamente e que percebo agora, se tivesse seguido à risca as orientações do Professor, ter-me-ia ajudado bastante a organizar e a pensar o filme, não só durante a rodagem, mas também, e sobretudo, durante a montagem. Julguei que por se tratar da história do negócio do meu avô, por conhecê-la de fio a pavio, não precisaria de um guião. Só muito mais tarde tomei consciência que a informação de que dispomos no cérebro, apesar de ser de fácil e praticamente instantâneo acesso, deve ser retirada do mesmo e organizada num esquema lógico como, digamos, um guião, de forma a podermos produzir alguma coisa de forma eficaz. Fica a lição.

4 Ver Anexo Nota de Intenções

5 Que de certa forma é similar ao modo como a nossa memória funciona.

pela forma que desenvolveu para o mesmo, onde utiliza voz over (ou voz-off se pensarmos nos fantasmas que habitam as ruínas⁶), e planos estáticos que poderiam muito bem ser simples fotos. O terceiro realizador sempre me espantou pelo achatamento que cria nos planos que filma. Tentei copiar a sua técnica de planos bidimensionais, passíveis de criar imagens abstractas, autênticos quadros de Piet Mondrian. Com tudo isto em mente tentei reproduzir fotograficamente o efeito 2D, o que, vista a parca experiência que tenho com máquinas fotográficas, ainda demorou algum tempo. Foi este o passo seguinte da pré-produção. Após a resposta do orientador à minha nota de intenções deveria começar a pôr em prática as minhas ideias.

1.1 Ida para o terreno

No início de Fevereiro comecei a fazer os estudos fotográficos no terreno, na principal localização onde ia filmar. Para que melhor se perceba o que pretendia como imagem coloquei nos anexos⁷ algumas das fotos referentes não só aos estudos que fiz mas também planos de dois filmes, um de Ozu, Ohayô (1959), e outro, uma homenagem ao realizador japonês feita por Hou Hsiao-hsien, Kôhî jikô (2003). A título de exemplo mostro de seguida alguns dos planos que me inspiraram e algumas das minhas experiências:



Imagem 1: Plano de Ohayô



Imagem 2: Plano de Ohayô



Imagem 3: Plano de Kôhî jikô



Imagem 4: Plano de Kôhî jikô

6 Sobre o qual trabalhei numa parte de um trabalho escrito acerca do cinema português, no primeiro ano de mestrado. Ver Anexo As Ruínas de Manuel Mozos

7 Ver Anexo Estudos Fotográficos



Imagem 5: Estudo fotográfico



Imagem 6: Estudo fotográfico



Imagem 7: Estudo fotográfico



Imagem 8: Estudo fotográfico

As primeiras duas imagens demonstram de forma clara aquilo que referi anteriormente sobre o estilo de Ozu. A imagem número 1 é um excelente exemplo de uma composição abstracta e a número 2 uma perfeita ilustração do efeito de achatamento tão característico do realizador nipónico. No segundo par de imagens (3 e 4) podemos ver como o realizador de Taiwan homenageia Ozu: na primeira imagem há uma composição em tudo semelhante àquilo que o realizador japonês costumava fazer. Há uma sobreposição de diferentes “planos”, linhas paralelas, que se encontram a consideráveis distâncias entre si, e a vontade de as juntar todas num plano só, uma vontade de achatamento, de prensar a imagem. Na segunda existe sensivelmente o mesmo efeito, sendo a única diferença o facto de existir uma enérgica força ao meio da imagem (por mero acaso entra em consonância com a imagem imediatamente acima, a imagem 2), que contribui também para calcar a imagem, que puxa a imagem para o fundo chamando, ou guiando o nosso olhar. Nas imagens 6 e 7 tentei também compor os planos com várias linhas paralelas de forma a achatar a imagem. Descobri que se fechasse até ao máximo possível o diafragma da máquina fotográfica, acontecia que a máquina focaria tanto o primeiro plano, o mais próximo da câmara, como o plano de fundo ou o mais longínquo, e todos os planos que se encontrassem entre os dois, criando assim o tal efeito de achatamento que pretendia. Descobri também com Ozu que devo manter a câmara o mais perto do chão possível para obter este tipo de efeito. Confesso que não consigo explicar tecnicamente a razão pela qual isso também ajuda à obtenção de uma imagem prensada (densa e fina ao mesmo tempo), mas fiz uso dessa técnica sobremaneira. A imagem 8 é uma tentativa de composição abstracta e um plano do filme - não exactamente como nessa foto, mas de uma melhor forma parece-me. Folheando os anexos encontrarão melhores exemplos de composições abstractas. O terreno do meu avô, as ruínas do antigo armazém, são um terreno fértil para encontrarmos esse tipo de disposição. A recolha fotográfica do sítio também ajuda à criação de uma abstractização já que tal actividade consistia em enquadrar pequenos quadros, em recortar peças de um cenário maior, em cortar bocados de um local e depois utilizá-los como matéria plástica a meu bel-prazer, como um puzzle disperso, por montar.

1.2 Nasce uma equipa

Entretanto, no início de Março desloquei-me à Covilhã para uma reunião com o docente responsável pela requisição do material de cinema, o Professor Francisco Merino. Percebi nessa altura que teria um apoio do ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual), bem como os meus colegas que escolheram fazer um projecto cinematográfico, no valor de quinhentos euros, para despesas de produção. Honestamente nunca pensei que para um filme com tão poucos meios, como o meu, fosse preciso tanto dinheiro (que gastei praticamente todo), tendo em conta que tínhamos todo o material necessário para a rodagem de um filme à nossa inteira disposição⁸. Na verdade lembro-me que, por não haver microfones-lapela suficientes na Universidade, tive que alugar um numa loja em Lisboa, a Bazar do Vídeo nos Restauradores, que me sairia a cinquenta ou sessenta euros por dia, não fora o dono da mesma um conhecido do meu irmão mais velho. Consegui o microfone por três ou quatro dias pelo preço de sessenta euros. Para além disso comprei um disco externo para armazenar tudo quanto gravava (som e audio), pois era impossível fazê-lo no meu portátil, bem como uma mochila para transportar o mesmo, que foi preciosa no início do processo de montagem. De resto, o dinheiro serviu para deslocações à Covilhã e para muitas pilhas para a mesa de mistura Ediol - que me permitia gravar o que o meu avô dizia num cartão que depois se ligava ao computador. Felizmente não houve contratempos com o material, mas ouvi relatos de colegas que tiveram alguns problemas, o que me deixou apreensivo, já que não tinha qualquer experiência com material de cinema⁹, o que me leva a abordar outra questão que surgiu durante a reunião com o Professor Merino: a constituição das equipas. Equipas, ou grupos, são fundamentais no mundo do cinema e problemáticas para mim. Não sou associal ou insociável mas sou reservado e tenho algumas dificuldades em mover-me com graciosidade no meio de um aglomerado de pessoas. Tinha, antes da reunião, escolhido uma pessoa com quem me dava bem para trabalhar na captação do som e outra para utilizar a câmara. As duas possibilidades caíram quando o Professor Merino referiu que as equipas teriam que ser compostas por alunos, ou ex-alunos, sendo que, se quiséssemos convocar elementos exteriores à Universidade, teríamos que apresentar os seus currículos e os mesmos seriam objecto de uma avaliação pelo mesmo professor. Quedei-me um pouco assustado mas resolvi tomar as rédeas da situação. Mais uma vez, não me parece que tenha tomado a resolução mais lógica, muito menos a mais evidente, mas foi como decidi naquela altura e actualmente não me arrependo: eu seria o operador de câmara. Ondas de nervosismo e muitos arrepios invadiram a minha espinha aquando da tomada desta decisão. À chegada a Lisboa, depois de uma viagem pautada por suores frios e ataques de ansiedade, lembrei-me, ou melhor, fui asseverado pelo meu sentido de dever e responsabilidade e não olhei mais para trás: filmaria o meu filme e fá-lo-ia muito bem. Os ataques de ansiedade voltaram: faltava-me ainda encontrar uma unidade para operar a maquinaria referente à captação de som. Lembrei-me que um dos meus companheiros de casa da Covilhã tinha vindo para Lisboa, para a Restart (um centro de formação profissional de novas tecnologias), tirar um curso. Escolhendo-o não teria que mostrar o seu currículo ao Professor Merino, tornando o processo da constituição da equipa mais fácil. Faltava-me convencê-lo. Combinámos um encontro nos Pastéis de Belém, perto de sua casa, e à volta de um ou dois desses deliciosos doces conventuais foi muito fácil persuadi-lo a juntar-se ao projecto. O nome dele é João Brás e a sua contribuição foi irrepreensível e inestimável durante a rodagem, apesar de termos sensibilidades bastante diferentes, o que despoletou, a espaços, algumas desavenças, como é natural e saudável.

8 O meu caso ainda é mais inusitado visto que os locais onde iria filmar ficavam praticamente todos perto de minha casa (tirando o armazém em Alenquer), o principal a um minuto de distância a pé. O facto de filmar o meu avô, com quem não tinha que combinar horários ou dias, também ajudaria a manter o custo do filme em valores baixos.

9 Tivera uma cadeira de Laboratório de Imagem e outra de Realização Cinematográfica no primeiro ano de Mestrado, mas ambas foram experiências insuficientes para me proporcionarem a autonomia técnica desejável para se rodar um filme.

Passou-se o mês de Abril - continuava os meus estudos fotográficos e vãs tentativas de elaborar um guião -, até que chegou Maio e um aperto natural, a sensação de inexorabilidade do tempo: ia acabar o ano e tudo estava por fazer. Enviei um email ao Professor Merino inquirindo sobre datas de rodagem e requisição de material. Descobri através da sua resposta que teria uns míseros cinco dias para poder utilizar o material, sendo que um deles seria desperdiçado na deslocação à Covilhã para o levantar. Preenchi a ficha de requisição com a ligeira sensação de que não sabia com certeza o que estava a fazer, ainda que tivesse falado com o outro elemento da minha equipa para confirmar que nada nos faltaria. A data para levantar o material ficou estipulada para o dia 23 de Maio, quarta-feira e a devolução para 28 por volta da hora do almoço. Visto que não tenho carta de condução e que prefiro viajar de comboio em vez de autocarro, dados os horários da CP (Comboios de Portugal), quando me desloco à Covilhã chego sempre por volta do meio-dia. O dia 23 de Maio não fugiu à regra e quando lá cheguei decidi experimentar um almoço num dos restaurantes dentro do centro comercial Serra Shopping. Depois do almoço tentava relaxar o máximo possível de forma a esconder o nervosismo que sentia. Quando me preparava para desfrutar de uma airosa bica e de um cigarro recebo uma mensagem do meu colega de curso, Marko Portugal, avisando-me que tivera alguns problemas técnicos durante a rodagem do seu filme e alertando-me para verificar todo o material antes de o levar para Lisboa. Já tinha preocupações que me bastassem e ainda tinha que carregar todo o material desde o Cybercentro, que fica quase no topo da Covilhã, até cá abaixo à estação dos comboios, e agora recebia esta desagradável notícia. Encontrava-me convalescente, como quase sempre durante todo o mês de Maio, porque padeço de alergias a essa altura do ano, quando as plantas expelem as suas entranhas por tudo e por nada, o que me deixa extremamente irritável e mais sensível do que o habitual. Previa catástrofes de toda a ordem.

Chegado ao Cybercentro entreguei o papel da requisição de material ao responsável pelo mesmo, o senhor Rui Garcia, e aguardei um pouco dada a azáfama que se fazia sentir lá dentro. Quando finalmente chegou a minha vez, ao juntar o material, o senhor Rui disse-me, descontraidamente, que as probabilidades de alguém me roubar o equipamento eram muito elevadas. Disse-o como quem aprecia o estado do tempo: o assalto teria lugar ou no comboio ou durante a rodagem. Benditos comprimidos para a alergia que me ajudaram a ignorar rocambolescas efabulações. Por sorte, à saída do Cybercentro foi-me oferecida boleia por duas alunas de Licenciatura em Cinema, do norte do país supus, pelo sotaque. Iam descer de carro e não se importavam de me deixar na estação de comboios. Não me lembro dos seus nomes, como acontece habitualmente com encontros fortuitos, mas desejo-lhes as maiores felicidades, e muita sorte.

Mais uma viagem de regresso a Lisboa. A aventura começara.

2. A rodagem

Sempre se ouvem barbaridades sobre as exigências que alguns realizadores de cinema determinam para a concretização dos seus filmes. Posso afirmar que o meu caso foi pautado pela frugalidade. Tive apenas três dias de rodagem, 25, 26 e 27 de Maio, uma equipa constituída por três pessoas (eu, o João Brás e um dos meus irmãos, João Cortiço, que estava disponível e com vontade de participar¹⁰), e uma lista de equipamento também reduzida: quatro cabos XLR, shotgun mais perche, gravador Edirol R-44, cabo de alimentação 220V Edirol, um microfone Schoeps, um Kit Canon composto por uma Canon 5D, uma lente Sigma 10-20mm, um monitor

¹⁰ A sua ajuda foi preciosa pois foi ele que conduziu algumas das entrevistas ao meu avô - seguindo as minhas orientações e fazendo ainda pertinentes sugestões -, deixando-me assim mais liberto para conseguir focar-me no trabalho de câmara. O seu entusiasmo foi também fundamental para a criação e manutenção de um ambiente descontraído.

VLC D50, um suporte para o mesmo, um tripé Safari, um carregador de baterias Canon, três baterias, dois cartões de 32Gb, cabos e uma Matte Box que continha um Follow Focus mais handle e shoulder pad. Apesar de ser pouca coisa pareceu-me que iria precisar de uma carrinha de transporte para aquilo que me parecia tanto equipamento.

Passei o dia 24 de Maio, quinta-feira, a experimentar a Canon, a elaborar um plano de rodagem¹¹, a escrever uma checklist de material e aproveitei ainda para alugar o microfone lapela que precisava: aluguei um Kit Sennheiser com um emissor e um receptor, mais um cabo XLR, um outro cabo e quase uma dezena de pilhas - ainda comprei mais uma dúzia de pilhas por precaução. O meu colega João Brás só estaria disponível para trabalhar na sexta-feira e no fim-de-semana, e como tal aproveitei para preparar o melhor possível os dias de rodagem¹².

Referi anteriormente que não fizera um plano, que não tinha escrito um guião ou feito um esquema para me guiar. A minha ideia primordial, mais forte, para o documentário, era ter a voz do meu avô como fio condutor da narrativa e pautar o filme com planos das ruínas do antigo armazém (que denomino planos-vazios¹³), planos do armazém de Alenquer e ainda planos em que o meu avô apareceria narrando a história em sua casa. Inicialmente pensei ser possível ele aparecer somente na sua casa mas depois percebi que era importante e se tornaria interessante filmá-lo a falar no meio das ruínas do armazém. Assim, organizei os três dias que tinha para rodar da seguinte forma.¹⁴

2.1 Dia 1 - Passagem para o outro lado

No primeiro dia, sexta-feira 25 de Maio (o João Brás só estaria disponível à tarde), filmaria de manhã o sítio onde estava outrora o armazém do meu avô (ou seja, os tais planos-vazios). Aproveitaria ainda para filmar o travelling que vemos no final do filme. Tive a ajuda do meu irmão João que foi comigo para tomar conta do material e ajudar-me no que fosse preciso. Foi

11 Ver Anexo Organização da Rodagem

12 A acumulação de cargos, neste caso o de Produção e Realização, foi extremamente desgastante e, de certa maneira, desviou-me a atenção daquilo que deveria ter sido a minha ocupação primordial: realizar o filme. O Professor Merino alertou para os problemas da mistura de diferentes cargos e aconselhou os alunos a arranjam um produtor, aquando da reunião em Março. Achei, sinceramente, que como estava a trabalhar num projecto pequeno e familiar, intimista, não fosse necessário ter alguém a produzir o filme. Também por ser tão pequeno não considerei a aglutinação de cargos como um obstáculo à minha tarefa enquanto realizador. Mais uma vez, aprendi uma grande lição. Ter alguém a tratar de tudo quanto diz respeito à Produção é fundamental para que o realizador tenha a mente liberta para se preocupar somente com a Realização do filme.

13 Tais planos serviriam para “complementar” aquilo que o meu avô ia dizendo. Não só como referência directa àquilo que dizia, mas sobretudo como imagens-afectivas, que dessem a entender ou demonstrassem uma certa nostalgia. Na verdade parece-me um pouco mais complexo do que isso. As imagens do antigo armazém, os planos-vazios, planos-ruínas, são objectivamente “planos de ruínas”, que mostram um local, um sítio em decadência, em degradação, e também, subjectivamente, planos do ponto de vista do meu avô, exumações das suas memórias, quase uma forma de trazer para o plano actual, para o presente aquilo que já passou, aquilo que já lá vai. E isso é também uma forma de dar vida à história que o meu avô conta, à sua história, porque para ele esta permanece viva. Penso que esses planos-vazios funcionam de uma forma paradoxal. Por um lado insuflam de vida aquilo que já está “morto”, que já não é o que era, e por outro lado, mostram a transitoriedade da mesma, são implacáveis ao demonstrar que tudo perece. Mas que ainda assim detém-se vivo na memória; é uma espécie de imortalização das memórias através das imagens - que é no fundo o que o cinema faz -, e que faz pensar nas ruínas também como uma forma de proto-cinema. O diálogo dá vida ao que está morto; nós, os espectadores, damos vida aos mortos.

14 Encontra-se nos anexos o esquema que fiz para organizar a rodagem. Ver Organização da Rodagem

uma manhã sem percalços. Comecei por filmar, “roubar” os planos-vazios das ruínas e depois aproveitei o facto do meu avô ter consigo uma das suas carrinhas de caixa aberta e plantei-me na parte de trás para filmar o travelling da Estrada Militar e do bairro que o meu avô ajudou a construir já que foi o principal fornecedor de material para as casas que ali brotavam no final dos anos setenta. Terminada a manhã voltei para casa para restabelecer forças e concentrarme na tarefa que tinha para essa tarde que consistia em entrevistar o meu avô na sua casa. Pretendia que ele me contasse toda a história do negócio¹⁵ desde o início, um pouco antes, até à actualidade, e para isso contaria com a colaboração do João Brás para captar o som, enquanto eu filmava e fazia algumas perguntas. Quando lá chegámos foi fácil arrumarmo-nos, escolher o plano, ou enquadramento desejado, e começar a filmar.

Apesar de ter uma lista de perguntas e de saber aproximadamente para onde conduzir o meu avô na sua narração - não como o conduzir, mas em que direcção -, a verdade é que senti algumas dificuldades em direccionar a conversa. Não sei se tal se deve ao prazer de contar estórias, ou se é por natural distração, mas o meu avô tem um dom que o faz divagar em todas as conversas que tem - pode ser também da idade avançada, 80 anos, e da necessidade de acrescentar sempre qualquer ponto indispensável, ou simplesmente relembado. Relaciono-me muito bem com ele, sei que nos entendemos mas, ou talvez exactamente por isso, (e principalmente por se tratar de um familiar próximo a falar dum assunto muito sensível), tive imenso pudor em obrigá-lo, em dirigi-lo para onde queria. Sentia que estava a usá-lo ou a instrumentalizá-lo; sentia-me roubar-lhe o protagonismo e esse nunca foi o meu objectivo¹⁶.

Gravámos durante duas ou três horas e foi extenuante para todos. Muitas vezes me irritava e desgostava ter que pedir ao meu avô para repetir determinadas partes da história que eu sabia muito sensíveis para ele. No final ainda filmámos alguns bocados da casa e o meu avô falou de um caixote de cassetes de vídeo que tinha encontrado e trazido para casa - esta predisposição que ele tem para vasculhar coisas abandonadas já me fez granjear uma caixa de cassetes de vídeo de filmes de Charlie Chaplin e uma maquina Elmo para editar película de oito milímetros, entre muitas outras coisas. Voltando para casa tentei gravar a viagem de carro e tentei fazer com que o meu avô se manifestasse sobre a actualidade do seu negócio, mas tal empreendimento saiu gorado, já que tanto o som como a imagem ficaram inutilizáveis. Ao vermos no computador as diárias, reparei que era forçoso repetir alguns dos planos-vazios no terreno do armazém. Quanto à entrevista, parecia-me estar tudo impecável, sem qualquer tipo de problema - vim a descobrir muito mais tarde sérios problemas de enquadramento e alguns, não tão graves, de iluminação. Os resultados que se aparentavam como bons deram-me ainda mais energia para o difícil segundo dia.

15 No dia 20 de Abril, ainda em fase de pré-produção, desloquei-me a casa do meu avô, com um microfone defeituoso - o único que tinha -, e o meu computador, para gravar uma primeira entrevista. Pensei na altura que seria importante gravar o meu avô por duas razões: para certificar-me que conhecia a grande maioria da história do negócio e assim evitar surpresas aquando da verdadeira, da derradeira entrevista filmada e para ter uma fonte em que pudesse pegar para construir um guião. Não construí um guião a partir daí nem a partir de outra coisa qualquer. Não obstante, tal material sonoro serviu-me como material para planear a entrevista filmada, que aparece no filme e que serve quase como esqueleto do filme, como audio mais importante, que sustenta tudo o resto.

16 Por minha vontade o documentário teria sido uma colagem das deambulações e divagações do meu avô, mas isso seria outro filme. Acrescentando, sei ainda que foi por culpa deste acanhamento que tive depois algumas dificuldades no processo de montagem. É que para além de divagar, a dicção do meu avô cola algumas palavras que por vezes correspondem a duas (muito) diferentes fases do raciocínio, da sua exposição.

2.2. Dia 2 - Percalços vários

O segundo dia, sábado, foi longo, cansativo, e começou bem cedo. Durante toda a manhã quedámo-nos (eu, o João Cortiço e o João Brás), no sítio do armazém a filmar mais uma vez alguns dos planos-vazios que haviam falhado no dia anterior, e sobretudo fizemos uma espécie de visita guiada pelo espaço: íamos instalando o meu avô em diferentes partes das ruínas e ele ia falando de tudo o que àquele espaço dizia respeito, desde o litígio e acção da Câmara Municipal da Amadora, passando por episódios do tempo em que ainda ali trabalhava, bem como tiradas sobre, por exemplo, a evolução (da qualidade) do material, os azulejos, existindo correspondências nesse discurso, para características da sociedade actual - a título de exemplo refere o facto dos azulejos mais recentes, uma das espécies ou tipos, se tornarem obsoletos mais rapidamente do que noutros tempos.

Houve pelo menos três contratemplos nessa manhã. O primeiro sucedeu assim que lá chegámos e teve origem numa desatenção da equipa de produção (neste caso eu e o meu irmão): as pilhas do gravador Ediol estavam gastas e havíamos esquecido as recargas em casa. Como castigo o meu irmão foi a casa buscá-las. Seguidamente, e já com as novas pilhas, filmando o meu avô a explicar a arquitectura do armazém, eis que aparece um indivíduo no plano de fundo, com uma tábua enorme numa mão e uma pedra na outra - suficientemente grande para lhe causar dificuldades ao transportá-la só com uma mão -, que começa a “martelar” a tábua com o pedregulho que trazia. Num terreno tão amplo quanto aquele em que estávamos, custa-me acreditar que alguém não dê conta de um homem com uma perche e um grande microfone, e um outro agachado sobre uma câmara por sua vez montada num tripé. Não queria acreditar. Muita pessoas têm pudor em ser filmadas e acabam por fugir a sete-pés quando vêem uma câmara de filmar. Ora naquele dia tinha que me aparecer uma vedeta!, tal sorte. Acabei por não utilizar o plano por essa e outras razões. Continuámos a tour pelos escombros quando, a meio de um depoimento do meu avô, em pleno dia, surge um camião do lixo, daqueles que têm enormes dimensões e não sei que engrenagens, mas que produzem um barulho ensurdecedor e que, evidentemente, impossibilitaram o microfone da perche de captar o som do meu avô da maneira que desejávamos. Tudo bem, já aconteceram coisas muito piores durante rodagens de outros filmes. Mas estava preocupado com os poucos dias de rodagem que tinha disponíveis.

Para além destes contratemplos (extra-filme) exteriores, houve um pequeno constrangimento dentro da equipa, uma divergência criativa. Havia algum tempo, tempo suficiente considero, que filmávamos o meu avô sempre no mesmo plano. A determinada altura decidi aproveitar para filmar um outro plano-vazio que me lembrara naquele momento. Como já tínhamos imagem suficiente do meu avô a falar naquele plano, desliguei a câmara e dirigi-me para o sítio onde ia filmar o que precisava. O produtor (João Cortiço) e o director de som (João Brás), interromperam o meu avô e questionaram as minhas actividades dispersivas e aparentemente lúdicas. Espantado repliquei que me lembrara subitamente dum outro plano a filmar (sou extremamente distraído e então preferi filmar imediatamente sob pena de me esquecer completamente o que havia recordado), e que não fazia mal não estar a filmar já que o João mantivera o som a gravar. Voaram insultos. Chamaram-me demente e idiota. Contestei os insultos afirmando que ambos se deviam dirigir até um sítio pútrido e por lá ficarem. Nada de especial, são manifestações de pequenas tensões, arrufos de quem trabalha sob imensa pressão (relembrar que ainda estávamos em Maio e que tal como eu, na verdade é ainda pior que eu, também o meu irmão padece de alergias: do espirro ao insulto vão apenas alguns segundos). Coloquei a câmara perto do sítio onde estava e continuámos. Terminado esse espaço, umas compridas três, talvez quatro horas, ainda fomos até à casa do meu avô pois desejava experimentar mais alguns planos da mesma, que acabaram por não aparecer no produto final. Fora uma manhã muito positiva. Tecnicamente os planos saíram-me bem. Utilizava sempre a técnica do Ozu - a câmara baixa e o diafragma ao mínimo (excepto quando filmava o meu avô). Como já tinha estudado o espaço sabia onde colocar a câmara. Almoçámos em minha casa: bacalhau à Gomes de Sá que a minha mãe cozinhara. Um verdadeiro regalo.

Durante a tarde, enquanto a câmara exportava os vídeos para o computador, fomos para o terraço da minha casa com um caixote de azulejos que havia previamente escolhido, com o objectivo de os fotografar. A ideia era formar painéis, combinações diferentes, fotografá-los, e depois, através da montagem, ir trocando, misturando as fotos de forma a parecer que os azulejos iam mudando de sítio no painel. A sua aplicação no filme serviria para criar uma espécie de separador, ou vários separadores, quando existissem mudanças de cenários. Aos separadores acrescentaria a leitura dos mails que o meu avô recebe como voz over. Confesso estar mais satisfeito com a diferente solução que é utilizada no filme. A tarde que passei a fotografar painéis de azulejos pode parecer então perdida, mas a verdade é que me ajudou à maturação de algumas ideias e, do ponto de vista criativo permitiu-me perceber o que não queria para o meu filme. Se não tivesse tirado as fotos e depois experimentado o resultado dos painéis nunca saberia se os queria utilizar ou não.

2.3 Dia 3 - Provação

O dia seguinte, o último da rodagem, foi o mais duro. A localização era em Alenquer, onde o meu avô tem a maioria do material guardado em diversos edifícios, antigos aviários. Era necessário acordarmos muito cedo para apanharmos a boleia do meu irmão mais velho, Pedro Cortiço, que também precisava de deslocar-se a Alenquer para recolher azulejos para um projecto dele¹⁷. Ainda faltava apanhar o director de som em Belém. A madrugada hora a que nos despertámos juntamente com um elevado nível de ansiedade, resultaram numa enxaqueca que me importunou desde a manhã até altas horas da noite.

O terreno de Alenquer não tinha sido alvo dos meus estudos fotográficos, portanto passei a primeira hora a escolher enquadramentos (já me sentia suficientemente confortável com a técnica que desenvolvera para escolher simplesmente onde queria filmar; apesar disso ainda tirei algumas fotos por precaução). A seguir a escolher alguns enquadramentos passei algum tempo a filmar alguns planos gerais do terreno (sempre a técnica de Ozu). Diverti-me imenso nesta actividade uma vez que era muito rica criativamente. Depois de filmados esses planos, entrevistei o meu avô em dois edifícios diferentes do terreno. O objectivo era tentar perceber a razão da compra daquele terreno. Era uma forma de demonstrar aos espectadores que o “espólio” se manteve em grandes quantidades já que o meu avô transferiu muito material para Alenquer muito antes de lhe derrubarem o armazém em Benfica, na Estrada Militar. Foram duas entrevistas muito ricas, sobretudo a segunda, durante a qual o meu avô narra diversos episódios caricatos que se passaram na antiga loja do seu armazém. Foram momentos pungentes, repletos de emoção, como também existiram no local das ruínas, como é natural quando relembramos alguma coisa que nos é querida. Sinto que no terreno de Alenquer funcionei melhor enquanto realizador, que assumi melhor essa função, a função de líder. Julgo que o facto de estar com uma brutal enxaqueca, que me deixou, logicamente, mais sério, mais pragmático e menos diplomata, ajudou. Acho que, na verdade, a enxaqueca provocou, estranhamente, um favorecimento e enaltecimento da minha capacidade de concentração.

Uma banheira que lá estava serviu de fogareiro para fazermos o nosso almoço, febras grelhadas. Nada mau para fechar três dias de intensa rodagem. Depois de um almoço revigorante o meu avô disse-nos que tinha umas caixas com uns livros que possivelmente nos interessariam. Eram pelo menos três grandes caixas de cartão cheias, restos de uma casa que havia sido despejada, e que já não recordo a razão, alguém deu ao meu avô. Inesperadamente, o material que estava no interior teria pertencido a algum intelectual dos anos quarenta até sessenta ou

¹⁷ O segundo desta natureza. Consiste em criar um painel de azulejos a partir duma imagem pixelizada. A ideia é que cada azulejo corresponda a um pixel. A distâncias consideráveis o efeito é interessantíssimo e mesmo estrondoso, já que a imagem que resulta é muito rica visualmente: não é uma imagem nítida mas também não está desfocada ou pixelizada, é mais do que isso.

setenta. Encontrei incontáveis edições da Revista Vértice (edições vetustas!), inúmeras edições da Revista Panorama, uma edição da Revista Presença de 1940, pelo menos uma Newsweek de Dezembro do ano 1964 e uma quantidade de livros que encheriam imensas prateleiras (alguns dos títulos: Imitação dos Dias, de José Gomes Ferreira - livro que actualmente é difícilimo de encontrar -, Antologia de Páginas Íntimas, de Franz Kafka, Poesias, de Fernando Pessoa de 1952, a 4ª edição, das Edições Ática, vários livros de poesia de Garcia Lorca, e, de assinalar, um livro-catálogo de uma exposição coligido por Hans Richter, que se intitula Peinture et Cinema). Um final insólito, perfeito para terminar aquilo que foi uma pícara aventura.

Voltámos para casa. Estava estourado e no dia seguinte tinha que me levantar cedíssimo para apanhar o comboio, com o material todo da rodamagem, e entregá-lo no Cybercentro. O senhor Rui Garcia ficou espantado por ter recebido a totalidade do material. Não teria faltado. A parte do projecto que mais me assustava estava terminada. Podia descansar por algum tempo.

3. Dançando com a matéria fílmica

Fazia uma ideia romantizada do processo de montagem de um filme. Imaginava (uma) pequena(s) sala(s) esconsa(s), escura(s), uma secretária podre, um candeeiro enferrujado, dezenas de cinzeiros, chávenas de café, muito fumo, pilhas de bobines ocupando o lugar de paredes, meias sujas pelo chão, um sofá e lixo de refeições diárias. A minha fantasia não se desviou muito da realidade já que consegui compilar, pelo menos uma vez, uma dezena de chávenas de café na secretária. Os restantes elementos que compunham a minha sala de montagem ficcionada não corresponderam à realidade, o que foi um pouco perturbador. Agradeço ao meu irmão mais velho por me ter deixado montar o filme no seu estúdio¹⁸. Não havia um sofá ou paredes forradas com bobines mas tinha um candeeiro, uma secretária enorme (metade de uma mesa de ténis de mesa), um iMac ao meu total dispôr, e sobretudo isenção de horários relativos à utilização do espaço. Nunca pensei ser possível passar um dia inteiro sentado em frente a um computador.

3.1 A primeira versão

Passei o princípio do mês de Junho instalado em frente ao computador a ver e ouvir todo o material que tinha gravado. Enviei um email ao meu orientador assegurando e informando-o que tinha em minha posse todo o material visual e sonoro que precisava para a montagem do filme. Recebi uma resposta que me obrigava a mostrar-lhe um rough cut, uma primeira versão, até ao final desse mês. Pressenti a tarefa como impossível já que tinha agendada, há vários meses, uma viagem de uma semana, com a minha namorada, até Amesterdão e Paris, que calhava exactamente a meio do mês e que me roubava o tempo necessário para montar uma primeira versão do filme. Juntando todo o material, teria à vontade, na totalidade, umas quatro horas de vídeo e audio. Ora, só para ver e ouvir¹⁹ todo esse material, e tirar as devidas anotações, fazer planos, esquemas, demoraria muito mais do que as quatro horas. Por cada ficheiro de audio e vídeo que via acrescentava-lhe notas na parte da informação (os ficheiros Macintosh permitem que se lhes acrescentem dados escritos, estilo lembretes), para saber o que tinha cada um e, logicamente, o que podia utilizar de cada um. Ainda assim, não me arrependo de ter feito a viagem. Já conhecia Paris pois foi onde fiz Erasmus no último ano da licenciatura da Universidade de Lisboa e confesso que foi maravilhoso regressar à Cidade Luz. É verdadeiramente magnífica e deslumbrante. Desconhecia a capital holandesa mas fiquei agradavelmente surpreendido com a mesma. É fantástica a profusão de jardins e bicicletas.

Regressado e refeito da viagem, volto à minha tarefa de revisão do material. Penso em milhares de soluções de montagem mas sinto não possuir a destreza suficiente para editar o filme sozinho. Perplexo, contacto aquele que pensei poder ser o meu salvador: João Brás, que trabalhara na rodagem como técnico de som. Sabia que ele estava mais à vontade que eu na utilização de softwares de edição de vídeo já que, no meu primeiro ano de mestrado na Covilhã, partilhei um apartamento com ele e percebi que se encontrava no último ano da licenciatura em Design Multimédia. Combinámos no dia 29 de Junho em sua casa pela manhã. Ele tinha ficado com todo o material gravado também para que pudéssemos ir editando ao mesmo tempo. Eu dar-lhe-ia as minhas ideias e ele teria que as aprimorar tecnicamente. A primeira coisa que fez quando nos sentámos em frente ao seu computador foi mostrar-me um trailer que tinha feito para o filme,

¹⁸ Que se situa no prédio imediatamente a seguir àquele em que habito, o que foi uma inestimável mais-valia.

¹⁹ Ainda me faltavam, para ser mais preciso, as gravações de voz do Ruy Otero (que narra os emails - que clientes enviam para o meu avô - aquando dos separadores de azulejo, que só recebi mais tarde), bem como a banda sonora do António Duarte, que chegou muito mais tarde, já próximo da data de entrega do filme.

como um modelo para explorar e me mostrar as ideias formais que tinha para o filme. Nunca me tinha acontecido tal coisa: Achei o trailer hediondo²⁰ e tive que o manifestar de uma forma diplomática, que julgo ter conseguido fazer - o que foi um espanto.

Passada a amarga fase começámos a explorar as possibilidades de edição. O esquema ou esqueleto do filme sempre foi cronológico na minha mente. Começaria por explicar a fundação e consequente consolidação e expansão da actividade comercial do meu avô, e terminaria com o declínio, a recente acção da Câmara Municipal da Amadora, que, numa lógica executora e pragmática, não olhou a meios para atingir os seus fins. E para quê?, perguntará o meu avô. Em Novembro de 2012 ter-se-ão passados três anos desde que sucedeu a demolição do seu armazém e habitação e até hoje lá não construíram nada. É absurdo. Roça o kafkiano. Explico isto ao João e defendo que devemos abrir o filme com o travelling, que ficou como fecho do filme na versão final. Ele concorda e dá início ao corte e costura, como se costuma dizer. Um pouco apressado lá vai cortando, dizendo que devemos seguir para a fase seguinte, visto que já sabemos como fazer a abertura. Passamos ao passo subsequente e eis que não conseguimos formar um depoimento completo do meu avô, não conseguimos dar ordem ao caos que é todo o material bruto que gravámos. Enquanto vamos editando, como que por magia, relembro que tive algumas aulas de Laboratório de Montagem, e que nelas havíamos aprendido algumas coisas básicas sobre o programa de edição Adobe Premiere. Começo a imaginar que talvez não seja assim tão difícil editar o filme. Depois do almoço e de um pastel de Belém divinal, sentia-me capaz de tomar uma difícil resolução. Não foi só o susto que o trailer feito pelo João me pregou, foi novamente um qualquer sentido de dever superior e responsabilidade que me obrigou a tomar as rédeas da situação: eu editaria o filme. Concordámos que eu deveria fazer uma espécie de estrutura no Premiere e que depois o João a aprimoraria. Voltei para casa e ainda digeria aquele danado trailer. Como referi anteriormente, o filme tinha sido tripartido na minha cabeça e foi dessa forma que me organizei para fazer a montagem. Contudo, antes de a começar ainda me faltava ver, identificar e anotar todo o material gravado, arranjar sobretudo uma forma de fazer corresponder os ficheiros audio aos ficheiros vídeo. O travelling que aparece no fim da versão final foi, estranhamente, de fácil edição e colocado como abertura nesta versão, a primeira. Queria transmitir uma sensação de aventura, de partida à descoberta, de intimidade também (ouve-se o meu irmão João dizendo “bora avô!” - quase um grito de guerra), e mostrar aos espectadores o bairro que o meu avô ajudara a construir, vendendo o material de construção, e que agora se encontra totalmente destruído (obviamente que esta informação não se perceberia no início, mas tornar-se-ia mais clara com o desenrolar do filme). A tarefa seguinte era conseguir explicar como foi edificado, como surgiu o negócio. Escrevi, umas páginas atrás, que o meu avô divaga sempre que conta qualquer estória ou anedota e isso obrigou-me a ver e rever todos os vídeo milhares de vezes para, não só perceber como os montar mas também onde e como cortar (para medir as minhas hipóteses ou alternativas). Esta parte foi muito difícil e morosa. Na altura sei que a montagem de específico trecho não estava a funcionar perfeitamente, mas ainda não sabia como resolver a situação. O filme abria com o travelling e depois quedava-se largos minutos no meu avô a falar sobre o surgimento do negócio. Eram, sem exagero, uns seis minutos. Depois desses seis minutos havia um separador com dois ou três azulejos e algumas fotos do armazém antigo até que o meu avô referia a falta de espaço e a necessidade de comprar um outro terreno, na Aldeia Gavinha, em Alenquer. Ficara um início tormentoso. Apesar de tecnicamente

20 Senti que ele tinha utilizado o meu avô de uma maneira suja, exploradora. Sentia que a ética, que os bons costumes tinham sido esquartejados, misturados num copo com tudo o que há de belo e bonito da parafernália técnica de edição de vídeo, um pouco de mau jornalismo e publicidade, e apresentado a mim numa espécie de cocktail exótico. Uma espécie de má piada. Não minto quando afirmo que senti as minhas entranhas contraírem-se. Obviamente que exagero porque o “objecto” em causa, a matéria que ali estava a ser moldada, é-me demasiado próxima. Senti-me violado e desrespeitado. Era muito fácil pegar na matéria que tínhamos e utilizá-la para obtermos um fim, um objecto sensacionalista, de “puxar a lágrima”. Provavelmente deveria ter demonstrado o meu desagrado para com o trailer, bem como as razões que fundamentavam esse dissabor. Não o fiz. Existiam objectivos, tarefas mais prementes.

não ter encontrado muitas dificuldades, a verdade é que sentia o filme maçador e não estava a entrever possibilidades de modificação. Foi nessa altura que comecei a escrever as ideias que me iam surgindo num caderno à parte, bem como diversos esqueletos de montagem²¹. Sabia que já tinha passado o prazo útil para a entrega da primeira versão, mas mesmo assim achava que ainda conseguiria entregar. Tentava despachar-me e já estávamos na segunda semana de Julho.

A segunda parte do filme, que funciona como uma espécie de intervalo, já que tem um ritmo calmo e pausado, mas não enfadonho, já que é proporcionado pelo próprio ambiente do campo (o terreno em Alenquer), e não por inépcia de montagem. Queria demonstrar que o espólio do meu avô era de tal forma numeroso que o obrigara a comprar um outro terreno. Considerei esta uma importante parte da narrativa e pareceu-me ainda que encaixava bem após fastidioso início de filme. Apesar do sossego do local, parece-me que a segunda parte - talvez por o meu avô aparecer menos vezes, ou por aparecerem mais azulejos e espaços diferentes -, é muito mais interessante e cativante do que a parte inicial. De assinalar ainda o pormenor bucólico da história dos animais em Alenquer que confere uma certa leveza ao filme e ao tema. Mostra ainda, parece-me, e apesar do meu avô estar profundamente agastado com a situação, que ainda não está totalmente derrotado e que tem boas memórias daquilo que construiu. Parece-me que essa “leveza” ilustra o seu optimismo no que diz respeito à resolução do difícil momento por que passa²².

Depois do terreno de Alenquer há um corte para negro e quando a imagem volta encontramos no meio dos destroços do antigo armazém, enquanto ouvimos a narração do que parece ser um pedido de azulejos (uma versão inicial dos separadores de azulejo). Seguidamente encaitava alguns planos vazios e depois mostrava o meu avô no meio dos destroços explicando-nos como era a arquitectura do armazém. Considerava esta passagem inteligente, perspicaz e forte. Tentei utilizar ao máximo as imagens de uma forma conotativa para que o filme se desembrulhasse, se desmistificasse, obrigando a que o espectador se fosse questionando sobre a natureza dos planos. Ora, tivesse assim ficado a versão final e os espectadores como certeza se questionariam. Numa primeira instância pelo sentido da história e posteriormente pelo nome do realizador, para lhe poderem autografar a cara com os seus punhos. “Vinte minutos de vida que já não tornam”, imagino os insultos. Mais uma vez o meu sentido conotativo iria confundir o filme e os espectadores. Estando na posse de toda a informação disponível relativa à história, é fácil e tentador manipular e misturar a narrativa para criar alguma confusão e emoção nos espectadores. Contudo, é preciso ser-se hábil e inteligente para o fazer. Não me pronunciarei, evidentemente, sobre as minhas capacidades intelectuais, mas com todo o material que tinha gravado, considero muito difícil não se seguir uma estrutura linear, cronológica, para contar a história. Talvez se tivesse tido um assistente de realização, mais tempo de rodagem, bem como uma diferente preparação e abordagem, talvez agora tivesse mais opções de montagem (o que, logicamente, seria péssimo pois não conseguiria entregar o projecto a tempo).

21 Ver anexo Esqueletos de montagem

22 Também posso estar profundamente enganado. A proximidade ao meu avô pode fazer-me entrever conotações no seu discurso, que, primeiro que tudo podem estar erradas, e depois mais ninguém as vê, porque são as minhas interpretações. Creio que esta foi uma das maiores armadilhas ou dificuldades que surgiram na realização deste documentário. Sobretudo na montagem, já que me tinha que colocar no lugar de alguém que nada conhecia da história do meu avô - o que foi, a tempos, praticamente esquizofrénico. O que um neto vê e sente nos olhos do seu avô, nos seus maneirismos, é inteiramente diferente daquilo que verá um espectador comum. Como tornar algo que nos é tão próximo em matéria objectiva? Como podemos distanciar-nos? As diferenças entre os níveis de leitura são abissais. O que me parece óbvio quando o meu avô fala é totalmente alienígena para o ordinário espectador. Como passar para o cinema um tipo de comunicação que não compreendo como acontece? Acho que é desta dificuldade que advém a estrutura, que sempre existiu, de contar a história de uma forma cronológica, para me cingir a factos, marcas, e assim tornar o processo e o objecto o mais objectivo possível.

Chegara o dia 21 de Julho. Enviei um email ao Professor Luís Nogueira tentando explicar as razões para a minha demora em mostrar uma primeira versão, mas que já tinha em minha posse uns trezes minutos de montagem feita. Carreguei esses minutos no website Vimeo²³, para que o Professor pudesse ver como corria o meu projecto final. Recebi a resposta uns dias depois. Nela o Professor referia que não era possível tecer, para já, profundos comentários sobre o filme, já que ainda era uma versão em bruto. Apresentou-me ainda duas hipóteses para nos reunirmos e conversarmos mais detalhadamente sobre o filme: ou na semana seguinte ou no final de Agosto. No caso da segunda alternativa, corria o risco do meu filme sofrer bastantes cortes sem direito a contestação. Marcámos então uma reunião para a semana seguinte.

Afinal o filme tinha problemas de diversas ordens²⁴. Aquele que considerei ser o mais grave foi a ausência de estrutura. Dizendo melhor, para o Professor a estrutura do filme não era clara, o que não seria também claro para o espectador. Tinha a estrutura bem cimentada na cabeça: nascimento do negócio, expansão e declínio. Um simples tríptico. O Professor concordou com a mesma mas avisou-me que devia enfatizá-la. Uma das melhores formas, explicou-me, de introduzir um tema num filme, é começar brava e impetuosamente pelo mesmo. Assim, sugeri que o filme abrisse com o meu avô a atender o telemóvel e a negociar com um cliente - é disso, primordialmente, que trata o filme: o negócio de azulejos do meu avô. Fiquei espantado com a clarividência. Senti, durante a montagem, que teimava muitas vezes nalgumas soluções sem olhar ou pensar em alternativas. Apesar de ter outras coisas para fazer, como o trabalho a tempo parcial, namorar, entre mais algumas, a verdade é que acho nunca ter conseguido distanciar-me o suficiente do filme para o observar com um sentido crítico. Todas as decisões de montagem que tomava me pareciam inevitáveis e inalteráveis. Devia ter mostrado o filme, nesta fase, a mais pessoas, mas não o fiz por uma qualquer espécie de pudor.

Após o clarividente momento proporcionado pelo Professor, que me iluminaria a abertura do filme, eis que surge a segunda crítica mais importante: porquê a escassez de imagens de azulejos? O Professor considerou estranho ter utilizado tão poucos e disse-me que os podia e devia usar à vontade sem qualquer receio. Assim foi lançada a semente que iria rebentar e fazer nascer os separadores de azulejos como os conhecemos agora. Momentos de intervalo, momentos de transição, iriam permitir aos espectadores descansar dos depoimentos anteriores de meu avô, contemplando belíssimos azulejos. Para além disso, ainda existe a narração dos emails a acompanhar o que espero que seja lido, interpretado como um sinal de que existe procura para o material que o meu avô tem, que os azulejos ainda são objectos muito importantes. Se não interpretarem dessa forma, pelo menos poderão contemplar belos exemplos de objectos de produção industrial.

Uma outra crítica, que mudou radicalmente o filme, prende-se na má qualidade, nos maus enquadramentos que fiz do meu avô, aliados a uma péssima iluminação, quando filmado dentro de sua casa. O Professor referiu que tais planos contrastavam terrivelmente quando comparados com os “planos-vazios” (e com razão). Poderia tê-los mantido como tal porque se trata de um documentário, mas a diferença entre os dois tipos de planos era gritante o que desequilibrava o filme. Desta advertência saíram duas grandes revoluções. A primeira foi a utilização do 4:3, de forma a poder ajustar os maus enquadramentos (o filme fora gravado em 16:9, logo havia espaço de manobra). Essa era a minha ideia inicial - mal recebia pelas hostes fundamentalistas defensoras do formato 16:9, seja qual for o filme -, já que continuo a achar o 4:3 um formato mais próximo de uma figura geométrica como o quadrado, e seria uma forma de aludir a um certo sentir nostálgico (que é importante e lógico já que tratamos de um negócio de azulejos descontinuados à beira da extinção. Muitos desses azulejos até surgiram antes de haver tele-

23 Plataforma cibernética que permite, a qualquer pessoa, mediante a criação de uma conta, o carregamento, ou upload, de vídeos criados pelos utilizadores, para que os mesmos possam ser vistos, ou não vistos, como desejarmos, com outras pessoas.

24 Ver anexo Críticas do Professor (resultados da reunião)

visão em Portugal). A segunda grande consequência foi ter-me obrigado a repensar o início do filme (quando o meu avô narra a origem do negócio), abdicando de muitos planos do meu avô e a substituí-los por fotos antigas do armazém. Foram a crítica e orientação do Professor que me fizeram tomar determinadas opções e consequentemente tornar o princípio do filme mais interessante e funcional. E por acréscimo a totalidade do filme.

3.2 Nova versão

Voltei para Lisboa com um sentimento ambíguo. Estava desapontado pois sabia que iria ter que passar ainda mais horas a editar novamente o filme - praticamente de raiz -, mas por outro lado muito contente pois havia uma forte possibilidade de o filme ficar muito melhor. A primeira coisa que fiz foi tentar perceber que tamanhos existiam em formato 4:3, e descobri um enorme, 1440x1050 pixels. Depois tentei perceber como fazer para proceder a todas essas alterações no Premiere, e nesse aspecto reconheço que a Internet foi uma ótima fonte de informação útil. O que julgava ser uma grande dificuldade, um enorme problema, tornou-se afinal numa tarefa de simples resolução. Podia agora ajustar muitos dos planos que se encontravam desequilibrados. Antes de começar a montagem fui investigar, no disco externo do meu irmão mais velho, que fotos existiam referentes à Cortiço & Netos, nome da empresa do meu avô. Encontrei centenas de fotos e uma grande percentagem das mesmas foram-me muito úteis. Não era minha ideia inicial utilizar tantas fotos mas a verdade é que não existia outra alternativa, não só pela má qualidade dos meus enquadramentos, mas também pela dificuldade em utilizar os depoimentos do meu avô sem lhes aplicar cortes constantes. Aqui se encontra outra das grandes descobertas que fiz e um assunto que discuti demoradamente com o meu orientador: a possibilidade manipulativa da edição, sobretudo dos depoimentos. Conseguia pôr o meu avô a dizer praticamente tudo o que quisesse, o que foi assustador pois colocava-me numa posição de relativa responsabilidade, já que tinha que ser verdadeiro àquilo que o meu avô dizia bem como verdadeiro para com os espectadores. Perceber a facilidade como que se podem adulterar factos - já o sabia claro, mas nunca tinha tido uma experiência directa com essas possibilidades -, deixou-me espantado e perplexo. Por outro lado, permitiu-me, sempre cuidadosamente, dirigir a conversa, a história, para onde queria. Deu-me o lugar da “escrita” do filme, por assim dizer, e isso foi fascinante. Achei-me num lugar de um mágico, no lugar de alguém que possuía a total verdade relativamente aos factos e que os podia falsear a seu bel-prazer. Poderes muito perigosos.

Alterei todo o início. Começaria com um separador de azulejos que seria abruptamente interrompido pelo toque do telemóvel do meu avô - um cliente que precisava de azulejos 11x11: o que demonstra a existência de procura de azulejos, que existem clientes, e mostra ainda o à-vontade

do meu avô durante a rotação²⁵, aligeira o próprio tom solene, surgindo como uma espécie de comic relief. Havia encontrado inúmeras fotografias das antigas instalações que pautariam esta fase inicial. Utilizaria os novos enquadramentos do meu avô, mas em tempo sensivelmente mais reduzido. Como separação entre a primeira parte e a segunda (a do terreno em Alenquer), aprimorei a ideia do separador de azulejo e juntei-lhe a narração do email, ficando praticamente idêntica à versão final. A parte de Alenquer ficou igual. Desde o primeiro momento que funcionara perfeitamente, o que era um alívio e permitia-me passar à parte final que fora muitíssimo exigente e causou-me um enorme dilema. Refiro-me à questão do declínio do negócio, da acção bárbara da Câmara Municipal da Amadora, que é, indubitavelmente, a parte mais sensível da história. Sabia que não me organizara da melhor forma para contar esta parte

²⁵ Denota também uma certa aversão a regras e uma distração característica do meu avô. Quando era suposto que todos os telemóveis estivessem desligados, toca precisamente o do entrevistado. Inúmeras vezes isso aconteceu quando acompanhei o meu avô a reuniões com advogados.

na sua totalidade. Na verdade era praticamente impossível fazê-lo com apenas três ou quatro dias de rodagem e sei que muitas coisas ficaram por explicar ou por esclarecer. A minha ideia primordial, ainda antes de falar com o Professor sobre o projecto, era introduzir este tema com uma animação que demonstrasse, que ilustrasse o completo absurdo, a situação, como disse atrás, praticamente digna de um romance de Franz Kafka, pela qual o meu avô passou. Quando a máquina governamental se queda na esfera do abstracto e executa processos sem pensar ou prever as consequências concretas, como um computador em modo de gestão automática, não me consigo sentir de outra forma. Contudo, mesmo que não sejam evidentes todos os contornos do processo (pensando bem até é enfatizador do absurdo!), percebe-se que o meu avô sofreu uma tremenda injustiça e que foi perpetrado um grave ataque a um muito importante espólio do património de azulejaria de produção industrial portuguesa.

Parecia-me que já tinha o filme pronto. O final seria o travelling com os créditos (talvez agora já fosse mais claro que aquelas ruínas finais demonstravam não só o antigo armazém do meu avô, bem como o bairro onde se inseria e para a construção do qual contribuiu vendendo material nos anos oitenta), ao qual juntaria ainda - para realçar o bom-humor e optimismo do meu avô perante as adversidades, bem como o carinho que sente pelo seu trabalho - , uma anedota que reafirma a importância e a fama que o negócio do meu avô tem em Portugal. Só me faltava a música. Antes desta existiam ainda dois problemas: um no início do filme e outro no final²⁶. O primeiro era de resolução fácil mas morosa. Depois do telefonema que o meu avô recebe no início do filme, as primeiras fotos que apareciam eram as da casa que ele agora habita, e que eu sabia não funcionarem, mas julgava-as insubstituíveis, até que um amigo meu que viu o filme e depois o meu irmão, o produtor, João Cortiço, me falarem do Arquivo Fotográfico de Lisboa, onde era possível comprar fotos antigas para utilizarmos como a nossa vontade ditasse. No site do arquivo descobri fotos da década de sessenta da rua onde o meu avô viveu, em Benfica, na Calçada do Tojal, que encaixariam perfeitamente no início do filme, quando são descritas as primeiras actividades comerciais do avô Cortiço. Verifiquei o preço e descobri que era bastante barato adquirir fotos desde que o propósito fosse um trabalho académico, como é o caso. Lá fui numa manhã chuvosa até à rua da Palma, perto do Martim Moniz. Fiz o registo, escolhi as fotos e paguei. Fui depois informado pela senhora que as fotos demorariam uns quinze dias até estarem prontas e que me seriam enviadas por email. Perfeito. Recebi-as no final do mês de Agosto e assentaram na perfeição.

Foi também nesta altura, no dia 28 para ser exacto, que o António Duarte, responsável pela banda-sonora, se deslocou até Benfica para ver o filme e captar som nas ruínas, no terreno onde se encontrava o armazém do meu avô. Tinha-lhe mostrado os resultados das filmagens em bruto em meados de Julho e por essa altura discutimos como seria o filme e, consequentemente a banda-sonora. Estivemos em consonância desde o primeiro momento. Sabíamos que o filme teria um tom melancólico e nostálgico, e era isso que queríamos para a banda-sonora, sem violinos claro. O seu método de trabalho consiste em captar som nos locais das filmagens e depois misturá-lo e tentar criar “música” a partir desses ruídos. Talvez seja mais preciso dizer que ele queria uma ambiência sonora, uma espécie de carapaça musical. Fã-lo sempre através da improvisação, criando ao mesmo tempo que vê o filme. Em conversa, pronunciou-se sobre a importância da captação dos sons nos locais das filmagens, referindo-se aos mesmos como “a capa das coisas”, a capa das imagens poderia dizer, dos objectos em questão. Opõe-se a muita da “banda-sonora” que é criada para a maior parte dos filmes pois classifica-a como meramente ilustrativa e não um corpo, uma identidade correspondente a algum local, a uma matéria. Este é um problema que de certa forma se expande até à realidade, até à nossa vida quotidiana. Em qualquer local, seja o metro, um café, um supermercado ou uma loja, existe sempre música. Música para ilustrar, distrair, divertir, o que faz com que desconheçamos o verdadeiro ruído das

²⁶ Só mais tarde me apercebi do segundo, depois de ter discutido com o Professor sobre a nova montagem.

coisas, o barulho natural do mundo. A sua forma de trabalhar habita uma espécie de limbo²⁷, uma fronteira entre música e ruído, o que achei pelo menos interessante. Já tinha trabalhado com ele quando participei, enquanto actor, num filme para o 48 Hours Film Festival²⁸, há dois anos atrás. O filme não ficou tão melancólico ou nostálgico como provavelmente havíamos imaginado, mas estou satisfeito com o resultado final e acho que a música²⁹ alimenta de forma magistral alguns espaços vazios e, não sei como explicar, mas parece-me que o filme ganhou corpo, espessura, densidade, ao ser-lhe adicionada a música.

Vivi o início do mês de Setembro com grande entusiasmo. Enviei um email ao Professor Luís Nogueira com a nova montagem e na resposta que recebi estava escrito: “Agora sim! Temos filme.” Uma sensação de profundo alívio e de dever cumprido invadiram-me. Finalmente tinha um filme completo. Desloquei-me pela última vez à Covilhã e mesmo assim o Professor apontou-me dois problemas. O primeiro estava dependente da música e foi algo que eu e o António já sabíamos como resolver. Quando aparecia o primeiro separador de azulejos, que abre o filme, tinha colocado sobre o mesmo a música do toque de telemóvel do meu avô que depois colava com o toque que acontece de facto no filme. Ora, esta opção parecia tornar a música da Nokia em banda-sonora, o que não era, de todo, o meu objectivo. O António explicou-me na altura em que nos encontrámos, que o problema se relacionava com a textura do som. Se eu pretendia transmitir a ideia de interrupção, não podia utilizar a música do toque da Nokia. Devia, se assim desejasse, emular a música do toque como se esta estivesse dentro de uma sala (o que o António conseguia fazer a partir da música que consegui descarregar da Internet), e depois então ligar esse falso toque com o do meu avô. Se deixasse as coisas como estavam parecia que estava a criar um genérico de azulejos ao som da companhia sueca, malfadados programas da TVI. Acabámos por tomar uma opção que me parece funcionar bastante bem e que introduz o tema principal da banda sonora (que se repete perto do final). Consegue ainda, por ser um pouco solene e conferir um tom sério, pesado, tornar a interrupção do meu avô ainda mais cómica.

O segundo problema prende-se com o final, o encerramento do filme. Nesta versão, de inícios de Setembro, após se ouvir o meu irmão dizer “bora avô!”, começa o travelling com o barulho da carrinha e depois há um fade para a anedota do meu avô, encerrando o filme com a mesma. O problema desta solução é que mistura duas ideias distintas no mesmo sítio, o que pode ser muito confuso para quem está a ver. Se tivesse utilizado só o ruído da carrinha com o travelling ficaria perfeito, bem como se tivesse utilizado só a anedota. Nutria imenso carinho pelos dois e não me apetecia abdicar de um deles. O Professor disse-me que era possível utilizar os dois elementos, mas não daquela forma. Acabei por montar o final colocando o meu avô a interromper o som da carrinha com a anedota, fazendo o fade depois. Interrupção que de certa maneira faz uma rima com a abertura, quando o meu avô interrompe o filme. Espero eu.

Tirando estes dois problemas, o resto do filme agradava ao Professor e qualquer alteração que eu quisesse fazer seria da minha inteira responsabilidade. Manifestei as minhas dúvidas relativamente à última parte, referente ao declínio. Questionei-me se não havia de começar essa parte com um intertítulo introdutório da situação, do que ali sucedera. O problema da sua

27 Tal como o negócio do meu avô, na fronteira entre dois municípios, e na fronteira da obsolescência de certa maneira, já que vende sobretudo materiais industriais descontinuados.

28 Para mais informações: <http://www.48hourfilm.com/>. A ideia é, muito sucintamente, realizar um filme em exactamente 48 horas, mediante determinadas regras que são dadas a cada equipa de rodagem de cada projecto. É suposto realizá-lo e editá-lo nessas horas para depois poder inscrever o filme na competição do festival. Foi uma experiência desgastante mas ao mesmo tempo muito entusiasmante. É uma óptima sensação conseguir realizar um filme, uma obra com uma presença tão grande, em tão pouco tempo.

29 Que só recebi recentemente, no início de Outubro, e que ainda foi alvo de uns ajustes que fiz com o António em sua casa.

utilização residia nos desequilíbrios que iriam surgir no “organismo” do filme. A organicidade do filme, do seu corpo, foi algo que me espantou durante o processo de montagem. Qualquer alteração, por menor que fosse, atingiria todo o corpo do filme. Só assim me apercebi da importância do ritmo das imagens, do seu encadeamento, e de quão maleável e elástico é esse material. Agora, mais do que nunca, respeito e dou muito mais valor aos antigos realizadores que tinham que montar tudo à mão, tais heróis.

Acabei por não colocar o malvado intertítulo. Privilegiei a mostragem em detrimento da explicação. Podia começar a escrever o relatório.

4. Um filme em pedaços

Termino o filme com a sensação de que há ainda muito para aprender, muitos filmes para ver e para fazer. O que imaginara como épico documental sobre as injustiças que uma pessoa honesta, perpetradas por abstracções como mandatos, notificações ou ordens de despejo, pode sofrer, resultou num retrato daquilo que é o meu avô, que é indubitavelmente, indissociável do seu negócio. Por isso tentei contar a história deste, quase como uma forma de chegar àquele. O que para mim ressalta, certamente por não me conseguir distanciar do filme, é um retrato do meu avô, uma espécie de caixa de memórias do mesmo, e que por ser composto por memórias (dele e também minhas pois fui eu o veículo, o orquestrador da matéria em bruto, que a partir desta tentei desenhar a história do negócio do meu avô), será sempre incompleto e de certa forma “falsificado”, parcial. É a minha visão (possível) do meu avô e respectivo negócio, dadas as circunstâncias em que foi produzido. Se porventura o tivesse feito numa outra altura o resultado seria certamente diferente. Se por acaso algum dos meus irmãos tivesse este projecto em mãos o resultado também seria outro.

Até à realização deste pequeno filme nunca me havia apercebido da importância da forma-fílmica (de maneira tão profunda ou visceral), e da elasticidade que a matéria-prima cinematográfica possui. Se me tivesse organizado de outra forma e tivesse utilizado um estilo mais próximo do cinema vérité, com a câmara à mão, que filme resultaria? Uma introdução à Orson Welles, como em *F for Fake* (1973), teria beneficiado o filme? E que tal um estilo de narração à Werner Herzog? E o espalhafato de Michael Moore (poderia ter ido à Câmara Municipal da Amadora provocá-los...)? Mesmo com o material que tenho gravado era possível fazer algo diferente. Contudo, desde a génese do filme que optara por uma forma fina, achatada, como uma folha de papel, ou mesmo um azulejo, como se pudéssemos construir um puzzle utilizando cada plano do filme e assim vislumbrar o meu avô.

Após algumas leituras, descobri que a linha que separa um filme documentário de um filme de ficção é muito ténue, inclusivamente porque os dois se influenciam e utilizam, ou convocam técnicas um do outro. Contudo, e segundo Bill Nichols, é na relação com o mundo histórico, com o mundo real, e no objectivo de nos convencer de determinado ponto de vista, que o documentário se separa e demarca da ficção, afirmando a sua proximidade com a tradição da retórica: “Belief receives a premium in documentaries since these films often are intended to have an impact on the historical world itself and to do so must persuade or convince us that one point of view or approach is preferable to others. Fiction may be content to suspend disbelief (to accept its world as plausible), but non-fiction often wants to instill belief (to accept its world as actual). This is what aligns documentary with the rhetorical tradition, in which eloquence serves a social as well as aesthetic purpose. We take not only pleasure from documentary but direction as well.”³⁰. Não posso afirmar que o caminho da minha argumentação fílmica aponte para uma verdade absoluta sobre o meu avô. As ligações afectivas tornam o filme parcial, tornam-no na minha visão do meu avô. Contudo, podemos afirmar que é um filme do género documentário porque se refere ao mundo “actual”, histórico, real, porque o meu avô existe de facto. Porque o digo, ou escrevo. Actualmente, e mais do que nunca, tudo é passível de ser falsificado, adulterado, sobretudo no reino das imagens - elas próprias uma representação de uma representação. No filme em questão, o facto de existir uma profusão de fotografias de um antigo armazém, de uma rua nos anos sessenta, de haver a irrupção do real no filme, quando o meu avô atende a chamada que recebe de um cliente, de se filmarem referentes geográficos (a placa da Câmara Municipal da Amadora), são características fortes daquilo que é por norma um documentário. O próprio título do filme, embora não o confine necessariamente ao mundo histórico, pela dimensão intimista que sugere, pode levar o espectador a crer que está a ver um pedaço do mundo real (embora esta dimensão chegada, familiar, também possa servir para fazer outro tipo de experiências, ou estudos, puramente ficcionais, como por exemplo o filme

30 in NICHOLS, Bill, p.2

Mãe e Filho (1997), de Aleksandr Sokurov).

Existe também o perigo de ao tentar aproximar ao máximo o filme do mundo real acabarmos por fazer jornalismo televisivo em vez de cinema. Por vezes sentia-me próximo dessa modalidade, o que me deixava obviamente preocupado, e percebi que mais do que tentar explicar a história - claro que tem que haver um fio condutor -, acrescentando informação, devia lançar, mostrar mais fios soltos, peças soltas do puzzle, utilizando o lado conotativo das imagens, dos planos, como, a páginas tantas refere a Professor Manuela Penafria no seu livro sobre documentário: “Pelo contrário, no documentário a imagem não é utilizada com fins meramente ilustrativos ou para confirmação do que é dito; a exploração do seu lado conotativo é o que de mais importante o documentário imprime nas imagens que utiliza. São elas o elemento do documentário e que se sobrepõem ao que possa ser dito.”³¹. Mais do que se sobreporem ao que é dito, tentei deixar para os espectadores espaço para imaginar; ofereci-lhes peças soltas, memórias soltas, planos-fantasma, vazios, de forma a enriquecer a história do meu avô.

Como influência para o desenvolvimento da ideia dos planos-vazios, planos de intervalo, de passagem, tive como referência aquele que foi o primeiro filme do famoso realizador Errol Morris, *Gates of Heaven* (1978). O filme divide-se em duas partes, ambas referentes a cemitérios de animais. O primeiro cemitério, referente à primeira parte, resultou num fracasso e os animais tiveram que ser trasladados para o segundo, o Bubbling Well Pet Memorial Park. Na segunda parte do filme, a determinada altura, e como ilustração, Morris vai pautando o filme com planos-vazios (onde não há qualquer tipo de acção), em que mostra ou estátuas de animais espalhadas pelo cemitério, ou as próprias campas de alguns bichanos. Pareceu-me, quando vi o filme, uma solução formal muito apelativa, semelhante àquela que tinha imaginado para o meu filme e que funcionava muito bem no filme do realizador norte-americano, criando respirações entre depoimentos (os seus documentários não tem narração, tal como a minha curta), deixando-nos assim absorver o que fora dito e permitindo-nos criar na nossa mente a nossa própria ideia daquele cemitério, não impondo nada mas sugerindo. Para além de ser o primeiro filme do realizador e de utilizar entrevistas enquanto fio condutor, como eu, também Errol Morris teve algumas peripécias de produção e rodagem: “Uma das minhas histórias favoritas sobre o Errol Morris - que é um tipo capaz de criar histórias como outras mudam de camisa - é sobre os problemas que Morris teve para encontrar o operador de câmara certo para filmar o seu primeiro filme *Gates of Heaven* (1978). Alguns amigos telefonaram a aconselhar um cineasta muito experiente em documentários chamado Ed Lachman. Ed foi de LA para San Francisco para trabalhar no projecto - de graça. Mas, passado um dia, Errol, que nunca tinha realizado um único filme na vida, despediu-o. Não gostava da maneira como Ed filmava. Durante os dois dias de filmagens que se seguiram, Errol abateu mais dois operadores. Finalmente, à quarta tentativa, encontrou alguém que fazia exactamente aquilo que lhe mandavam e que não dizia ao noviço “Não é assim que se fazem as coisas”.³² Contra a corrente, o cinema *vérité* que tantos documentaristas da altura advogavam, lá foi Errol Morris criando o seu estilo³³.

A convocação do tema da morte, nesta altura, não é despropositada e é sempre pertinente quando se fala de cinema - e o armazém do meu avô que fica nas costas do Cemitério de Benfica. O cemitério da memória, isto é, o cinema, tem o dom de imortalizar e matar as imagens que capta e transmite. Já o dizia David Cronenberg na sua curta-metragem *Camera* (2000), na qual

31 in PENAFRIA, Manuela, p.23

32 In Morris, p.41

33 Outra estória sobre este filme prende-se na aposta entre o seu realizador e o alemão Werner Herzog. Se o americano conseguisse fazer um documentário sobre um cemitério de animais, como pretendia, o realizador alemão comeria os seus próprios sapatos. O resto é História e está documentada em Werner Herzog *eats his shoe* (1980), curta documental realizada pelo americano Les Blank, no qual Herzog faz exactamente o que o título descreve, perante uma plateia de jovens entusiastas da sétima arte, na estreia do filme de Morris.

uma câmara se prepara para “aniquilar” mais um actor: “When you record the moment, you record the death of the moment”, diz Leslie Carlson o protagonista. John Carpenter também o afirma numa das partes do seu díptico para a série *Masters of Horror*, *Cigarette Burns*. Neste, um homem procura a última cópia de um filme que, quando visto, despoleta uma vontade homicida nos espectadores, reiterando a ideia de que a imagem é imortal, porque a sua composição é inalterável quando captada por uma câmara, e é depois morta pelo cinema, pela passagem do tempo, da duração, da película (ver o filme é também matar o filme, é transformá-lo), e, mais radicalmente, o filme ainda pode “matar” o espectador, que já não será o mesmo depois de o ver.³⁴ Esta ideia macabra de mortes em corrente, como um círculo vicioso, serve para ilustrar a noção de que o cinema não existe sem um público, sem um diálogo, e que, por isso mesmo, as suas imagens são lacunares, incompletas, até chegar ao momento em que são actualizadas pela mente do espectador, e assim transformadas numa outra imagem, por aquilo que quem vê, dele, põe nelas.

Interessa-me a ideia de lacuna e também de fragmentação pois elas relacionam-se com o emaranhado que é a nossa memória e a forma como nos lembramos das coisas. Foram esses fragmentos, os azulejos partidos até, se quisermos, que me ajudaram a criar esta espécie de retrato do meu avô. Por altura de uma das nossas reuniões, o Professor Luís Nogueira referiu a ideia de labirinto relativamente ao meu filme devido à profusão de imagens que o compunham e que apareciam quase sem qualquer tipo de referência espacial. Não o conseguiria dizer de melhor forma. É um convite a uma aventura, um processo de perdição do qual ninguém sabe o resultado. Embora organizado de forma cronológica, a verdade é que o filme acaba por ser também uma viagem à mente do meu avô, e à forma como ele se lembra das coisas. O que o filme faz é tentar encapsular essa lembrança, uma das formas de lembrança, no infinito. Para o fazer, e para invadir o espaço mental do meu avô e tentar abrir o dos espectadores, utilizei os planos das ruínas e os planos abstractos. As ruínas, por serem lacunares, são o perfeito “sítio” para o cinema, como referi anteriormente, um cinema antes do cinema: “O sítio seria um espaço esvaziado de toda e qualquer figura, onde só a actividade mental habitaria, onde só a actividade poética despertaria, que só a realização cinematográfica poderia fazer habitar e despertar.”³⁵ Era importante que os espectadores tentassem imaginar o tempo que havia antes das ruínas, antes dos planos-vazios, e que cada um fizesse o seu puzzle a partir dos cacos. Cacos esses que devem ser aproveitados antes de caírem no esquecimento, antes de caírem na engrenagem das coisas. Tudo passa, e é fundamental agarrarmos o que é importante antes que isso se torne para nós, irreconhecível.

34 Em *Cigarette Burns* Carpenter ainda propõe uma reflexão sobre a própria experiência cinematográfica e a evolução do material fílmico, ao mostrar-nos um monstro alado escapado do filme que não se podia ver, *La Fin Absolue du Monde*. Esse monstro é mantido preso pelo coleccionador louco que busca o filme. Há aqui também uma certa fetichização da película, o que é totalmente pertinente nos dias que correm. Existia uma corporalidade do filme, uma matéria palpável das imagens, monstruosa, ou um portal para o mundo dos “monstros”, das alucinações, da nossa mente, o “mundo das sombras” de Gorki, que deixou de existir. Mais do que nunca é agora fetiche. A película é um objecto mágico de outros tempos em que o cinema exigia um outro tipo de relação com os espectadores, mais física, presencial. Com a profusão de meios digitais, que acontece à experiência cinematográfica? O que é que ainda nos pede senão a nossa mente? Não andaremos muito longe do eXistenZ (1999).

35 PAINI, p. 71

Relatório de Projecto Cinematográfico
Avô Cortiço

5. Bibliografia

Bibliografia geral

AAVV, Mr. Death - A América de Errol Morris, Sociedade Porto 2001, Porto, 2001

Capítulos

NICHOLS, Bill, “Why Are Ethical Issues Central to Documentary Filmmaking?”, Introduction to Documentary, Indiana University Press, Bloomington, 2001, pp. 1-19

PAÏNI, Dominique, “Película, sítios, poeira: do desaparecimento dos filmes e dos homens”, As Ruínas: ciclo e catálogo comissariados por Dominique Païni, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Lisboa, 2001, pp. 65-78

PENAFRIA, Manuela, “O conceito de documentário”, O FILME DOCUMENTÁRIO - História, Identidade, Tecnologia, Edições Cosmos, Lisboa, 1999, pp. 17-34

Filmografia

Carpenter, John, John Carpenter’s Cigarette Burns (2005)

Cronenberg, David, Camera (2000)

Costa, Pedro, Juventude em Marcha (2006)

Marker, Chris, La jetée (1962)

Morris, Errol, Gates of Heaven (1978)

Morris, Errol, Vernon, Florida (1981)

Mozos, Manuel, Ruínas (2009)

Ozu, Yasujirô, Akibiyori (1960)

Relatório de Projecto Cinematográfico
Avô Cortiço

6. Anexos

6.1 Nota de Intenções

Para projecto de Mestrado escolhi como tema o meu avô, Joaquim José Cortiço, e o seu negócio, que assenta fundamentalmente na recuperação, armazenamento, catalogação e venda de azulejos e louças sanitárias descontinuadas dos principais fabricantes nacionais (marcas como a Aleluia, Revigrés, Valadares, Estaco, entre muitas outras; marcas tão importantes e tão presentes no nosso quotidiano e ao mesmo tempo largamente invisíveis) -, com especial ênfase nos azulejos, que julgo serem, não só mais interessantes plasticamente, mas também por terem uma presença mais forte nos exteriores e interiores das nossas cidades.

A situação de iminente falência que o negócio do meu avô enfrenta neste momento, provocou em mim um sentimento de urgência que me impele a registá-lo o mais rapidamente possível, sob pena de se perder para sempre aquilo que é uma rara actividade comercial e, por essa particularidade, também uma rara forma de vida. A importância que ocupa no património nacional bem como a sua singularidade foram então as razões que de certa forma impuseram em mim este tema.

O ponto de vista do filme será o do meu avô. A ideia principal, o pilar do filme, será a narração do meu avô sobre a história do negócio e de como ainda funciona. Ele funcionará como um contador de histórias, alguém que está a transmitir uma mensagem, conhecimentos, tradição, às gerações vindouras. Este ponto poderá parecer contraditório já que aquilo que filmar e como montar, será uma impressão daquilo que o meu avô me contou, daquilo que eu considero ser o negócio também. Apesar de partir do ponto de vista dele, julgo que o filme será o resultado do(s) diálogo(s), a minha interpretação daquilo que foi dito. O próprio filme tenderá a ser aquilo que eu queria que ele fosse antes de ser filmado. Ou seja, a história que o meu avô contará, transformada pelos olhos da geração seguinte (ou duas à frente, neste caso). Este carácter impressivo/interpretativo, que me interessa, afasta, inevitavelmente, o filme daquilo que será um documentário na acepção primordial da palavra: algo objectivo, imparcial, uma prova, um testemunho¹.

Tratando-se de um tema que me é estimado, por questões familiares e patrimoniais, pretendo imprimir um tom nostálgico, saudoso, triste, contemplativo, já que o tema se encontra em decadência. Três ou quatro realizadores me invadem a mente quando penso no tom e consequentemente na forma (logo, montagem) que o filme deverá tomar. Pedro Costa toma o primeiro lugar por uma questão de organização textual e não de importância ou preferência. Impressionou-me a sua forma elíptica na sua série de filmes sobre o bairro das Fontainhas. Em Juventude em Marcha (2006), por exemplo, o realizador filma sítios muito específicos, que ganham uma identidade própria (talvez por serem não-locais, na medida em que não existe uma relação de causa e efeito entre eles, dada a sua forma-fílmica elíptica), onde coloca os seus personagens relatando as suas histórias (há também um sentimento urgente de transmissão de tradição, de histórias que se vão perder à medida que o bairro vai desaparecendo). A forma elíptica e a força que locais específicos ganham por servirem como âncoras, portos de abrigo, de reconhecimento, interessam-me já que pretendo filmar três localizações específicas (armazém do meu avô em Alenquer; terreno abandonado - onde se encontrava o antigo armazém; loja/casa onde o meu avô dorme presentemente), que se vão misturando à medida que o meu avô narra a história, ou histórias. A captação de locais em decomposição, em ruínas, é algo que

¹ Teoricamente poderá dar-se este esbatimento de fronteiras, aproximando-se o filme de um “docudrama”, se é que isso existe. Contudo, considero prematuro fazer qualquer tipo de julgamento sobre a natureza do filme.

importa para o meu projecto também já que é assim que se encontram todos os locais a filmar. Por isso me interessa Pedro Costa que filma de forma interessante plasticamente as ruínas das Fontainhas, bem como Manuel Mozos e o seu *Ruínas* (2009), cuja forma contemplativa é algo a experimentar também, ou a ponderar pelo menos. O poder da narração com a imagem das (r)Ruínas, foi algo que me impressionou pela maneira como despoleta o funcionamento da memória e da imaginação, que é sempre importante quando se está a falar, tratar de alguma coisa que estás prestes a desvanecer-se ou quando já desapareceu por completo.

Fotograficamente, desejo imprimir o mais que possa uma dimensão bidimensional na maior parte dos planos. Esta ideia surgiu primeiramente de Yasujiro Ozu e da sua forma que não se importa com a profundidade de campo, mas sim com a composição plástica. Ao estudar o realizador japonês, no ano transacto, apercebi-me ainda de um certo sentir epicurista, budista, que ele imprimia aos filmes. A sua forma, criadora de imagens prensadas, macadamizadas se quisermos, enfatiza esta ideia de transitoriedade, de que a vida é efémera, de que tudo passará no rio do tempo. Achei essa atitude perante a vida interessante para reforçar o tom do filme. Contudo, deparei-me que essa mesma imagem, 2D, que Ozu criava, se relacionava doutra forma com os azulejos do meu avô. A sua forma bidimensional aponta para, ou relembra - e por aquilo que Ozu filmou -, o macadame, para os tempos modernos, rápidos, industrializados. Industrializados tal como os azulejos do meu avô, que constituem uma parte integrante da metrópole, à vista de qualquer olho humano, ou não-humano. Assim, a forma de Ozu encaixa na perfeição naquilo que será o tom do filme bem como no que é a matéria, o verdadeiro material, o azulejo industrial, do filme. Outra das características que me impressionou nos filmes Ozu foi a possibilidade de criar imagens “abstractas”, plasticamente muito interessantes, com ritmo pictórico². Serve a questão da abstracção para juntarmos mais um realizador, Alexandr Sokurov, cujo filme *Mãe e Filho* (1997), me impressionou pela possibilidade de se fazer um filme com uma quantidade enorme de planos que são quadros autênticos, por vezes abstractos, quadros vivos, que funcionam para criar um tom elegíaco e escatológico. A questão da abstracção interessa-me pois pode ser relacionada com o azulejo e a captura de muitos planos desse cariz servirá para ir pontuando o filme e a narração do meu avô.

2 Se imprimíssemos uma série desses planos de Ozu e os colássemos num painel, quase que teríamos um painel de “azulejos” todos diferentes.

6.2 As Ruínas de Manuel Mozos

“We become conscious of these items, or conscious of their importance, usually only after they have begun to fall into desuetude, as we are aware of the leaves of a tree when the autumn wind begins to blow them off - when they have separately ceased to be vital. Energy may be wasted at that point in a frantic endeavour to collect the leaves as they fall and gum them on to the branches: but the sound tree will put forth new leaves, and the dry tree should be put to the axe.” Thomas Stearns Eliot³

Manuel Mozos é um realizador português danado, estando a sua carreira repleta de infortúnios e dificuldades. Nascido em 1959, começa a filmar no final dos anos 80 com *Um Passo, Outro Passo, e Depois...* (1989), cujos materiais gravados, e como refere Luís Miguel Oliveira no *Ípsilon*: “[...]desapareceram os materiais originais, e só se pode vê-lo hoje em transcrições vídeo que danificam bastante as qualidades da imagem e do som.”⁴. O seu segundo filme, *Xavier* (1992), foi prostrado por problemas de produção sendo que a sua versão acabada e consequente estreia só teve lugar já no século XXI, como refere algo agastado mas já com alguma resignação, admitindo-a ele próprio: “Mozos: Já me angustiei mais com isso. Hoje acho que não vale a pena perder muito tempo a pensar nessas contrariedades. Prefiro estar contente com a vida do que viver amargurado por causa de alguns azares. Também já não tenho as pretensões e as ambições que tinha à vinte ou mesmo à dez anos. Há uma certa resignação, se calhar um pouco estúpida.”⁵, derivada talvez de uma distância que lhe é permitida dada a sua experiência, numa entrevista com Luís Miguel Oliveira, publicada no site denominado *Novo Cinema Português*: “Mozos: [...] É uma coincidência, mas acho que há uma coerência [risos] na relação com as irregularidades. O caso extremo é o “Xavier”, que ficou muitos anos à espera de ser estreado, mas há uma aura de invisibilidade em torno de tantas coisas que fiz...”⁶. Em 1999, com *...Quando Troveja*, é apontado por Luís Miguel Oliveira, ainda no mesmo texto, o verdadeiro arranque da obra de Manuel Mozos, o que o coloca numa relação de contemporaneidade cinematográfica com a geração que lhe seguiu - nomes como Miguel Gomes, Sandro Aguilar ou João Nicolau.

A carreira de Manuel Mozos parece ter ganho algum fulgor em 2009 com a estreia comercial de *4 Copas* (2009) - este por pouco escapou às infelicidades que assolam a sua carreira, “Mozos: É uma coincidência, que até é devida a essas irregularidades. A rodagem do “4 Copas” foi em 2005, está pronto praticamente desde há dois anos, e há um ano e meio que estava à espera da estreia.”⁷-, o documentário sobre a fadista Aldina Duarte, *Aldina Duarte - Princesa Prometida* (2009)⁸, que gozou de estreia com grande visibilidade no festival de cinema independente, *IndieLisboa*, do ano 2010, e ainda o filme que para o presente trabalho nos interessa, *Ruínas* (2009), que foi premiado tanto no *Indie Lisboa* como num palco internacional, o *FID - Marseille* (*Festival International du Documentaire de Marseille*).

3 ELIOT, T.S., *Selected Prose*, Peregrine Books, Middlesex, 1963, p.20

4 Texto disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=253929>

5 Entrevista disponível em: <http://ncinport.wordpress.com/2009/08/24/entrevista-a-manuel-mozos-21-08-2009/>

6 Ibid.

7 Ibid.

8 http://www.indielisboa.com/movie_detail.php?lang=1&movie=3141

Ruínas surgiu de uma ideia antiga de Mozos, como diz em entrevista a Jorge Mourinha: “A ideia já vinha de trás: fazer uma colagem de textos com imagens, com uma série de locais que gostaria de filmar. Havia vários edifícios que eu já tinha na cabeça - um deles nem sequer cheguei a filmar, um antigo hotel na Foz da Sertã - mas durante a preparação coligimos cerca de 280, não era possível filmar todos.”⁹ - uma tarefa deveras hercúlea, filmar Portugal através de lugares, ruínas. A sua profissão no ANIM - Arquivo Nacional da Cinemateca Portuguesa, embora não tenha sido determinante para o projecto, foi uma bela ajuda como refere, “Poderia, mas talvez não da mesma forma. Havia locais que eu conhecia e que me atraíam, mas na questão de transformar isto num filme, o ANIM ajudou. Tive hipótese de ver muitas coisas inabituais e essa quantidade de imagens ajudou-me a pensar - as coisas sofrem com a passagem do tempo, daqui a 20 ou 30 anos o próprio filme terá um desgaste.”¹⁰. Mozos filma ruínas, edifícios em decadência. Contudo, consegue insuflá-los de histórias, de vida(s) - passada(s) e presente(s) (porque nos deparamos presentemente com as imagens, porque elas existem, e porque nelas criamos sentidos, valores, emoções e pensamentos) -, através das narrações/palavras que acompanham as imagens, como afirma Alexandra Prado Coelho em entrevista ao realizador, “O cineasta Manuel Mozos filmou edifícios em decadência e ofereceu-lhes histórias. Nesse cruzamento de imagens e de textos fala-se, em Ruínas, de um país mais de misérias do que de grandezas. Isto é Portugal. [...]Querida filmar os espaços vazios, sim, mas queria povoá-los, dar-lhes vozes, sons, fazê-los habitar por fantasmas que, se calhar, não eram os fantasmas desses espaços - eram outros, que obrigavam os primeiros a chegar-se para o lado e a deixá-los instalar-se também.”¹¹. São as histórias que Mozos lhes coloca, catalisando a potência das imagens, que nos sugerem uma reflexão sobre o país, que inscrevem o filme na História cinematográfica do mesmo, e ainda acentuam a importância da tradição e da transmissão de valores, ideias, costumes passados. Mozos acha importante guardar, preservar o que já passou, o que não há mais - um reflexo do seu trabalho no ANIM? -, mas que continua, e continuará, a romper frequentemente pelos interstícios do tempo presente, “O que me interessa, quer nos espaços quer nos outros materiais que utilizo no filme, é serem coisas que acho interessantes e que se diluem, se perdem. Achava importante dar-lhes alguma vida, tentar que não desaparecessem completamente”¹².

O cineasta mostra-nos alguns dos pilares, fundamentos da nação portuguesa. São bastantes as imagens do mar, e de povoações perto do mar, ilustrando a importância do apego do povo ao mar como sustento, reforçando de igual forma a tal pequenez, um país de misérias, parafraseando a jornalista do Público. Como atestar da miséria, roçando a clandestinidade, os planos da Cova do Vapor constituem - zona famosa da Costa da Caparica pelo seu bairro de pescadores -, e também, ainda em Almada, da Fonte da Telha - onde as construções, sem planeamento, sem jeito, parecem invadir a praia -, bons exemplos. Outro traço importante da nossa identidade nacional, que encontrei sugerido em Ruínas, embora não saiba precisar o local exacto das imagens, revelou-se numa bandeira do Futebol Clube do Porto. Citando Paulo Filipe Monteiro, “A construção de uma identidade nacional é sempre uma questão complexa, em que, como mostrou Ernest Gellner, a criação de um Estado é que vem depois dar origem à ideia de uma nação, embora utilizando um “potencial étnico” que apoie os seus interesses. Portugal, com pelo menos dois ou três elementos étnicos distintos (ainda hoje reconhecíveis nas diferenças, mesmo eleitorais, entre o Norte e o Sul[...])” (in, Monteiro, 26). Desta forma sintética, resumida, consegue Mozos fazer referência a várias características fundamentais de Portugal, começando pelo que refere Paulo Filipe Monteiro, e ainda aludindo à importância do futebol, desporto que ocupa um lugar de destaque nos meios de comunicação nacionais - um dos três F’s (Fado, Futebol e Fátima).

9 <http://ipilon.publico.pt/indielisboa2009/texto.aspx?id=229716>

10 Ibid. A questão da passagem do tempo, e do próprio desgaste terão importância fundamental para o entendimento do filme, como veremos mais adiante.

11 Texto disponível em <http://ipilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=253770>

12 Ibid.

Existem ainda referências a hotéis e restaurantes, dois dos mais publicitados, pelas agências de turismo, pontos fortes de Portugal - a nossa famosa dieta, única no mundo, como muitos dizem; mesmo o nosso clima, também um dos melhores do mundo, que tanto “inglês” atrai. Outras referências importantes são o Mosteiro de Santa Clara e o cemitério inicial pois ambos se relacionam com um dos outros F's (outro pilar da nossa nação - o país do milagre), e aos quais se pode traçar uma ligação com o próprio título do filme (ruínas), e o estilo gótico - sobretudo o revivalismo que surgiu durante o século XVIII e XIX, tendo como figura de proa o escritor americano Edgar Allan Poe -, que tirava delas grande inspiração. Antes dos últimos planos e ainda em relação às ruínas surge o sanatório de Penhas da Saúde, no qual ouvimos uma confusão de fichas clínicas serem narradas - duas ao mesmo tempo -, conferido ao espaço filmico uma atmosfera alucinatória, própria do espaço e próprio do filme, esse espaço mental, de memória, como veremos a seu tempo. Os dois últimos planos do filme (uma auto-estrada ao anoitecer e uma lua enevoada), não são por isso gratuitos, mas sim homenagens-ilustração ao gótico, às ruínas, que se relacionam inclusivamente com a forma como Mozos nos comunica.

No documentário 100 Anos de Cinema Português: Diálogos com João Bénard da Costa, este afirma, “Não existe uma tradição literária no cinema português, ou seja, não existe uma tentativa de adaptações de grandes obras da literatura portuguesa, uma relação muito evidente entre os caminhos do cinema e os caminhos da literatura ou da poesia ou das artes narrativas, ela está mais ligada, no nosso caso, às artes no espaço e sobretudo à pintura.”¹³. Ruínas assenta perfeitamente nesta designação de João Bénard da Costa, e ainda mais quando este descreve o cinema português como “retratos de ausência”¹⁴, colocando-se assim Manuel Mozos como herdeiro directo da tradição cinematográfica. Os locais, as ruínas que o realizador filma remetem para algo que já passou, edifícios-cenários, quadros repletos de histórias, sentidos, interpretações, edifícios lacunares, logo, aos quais falta alguma coisa, elementos que podem ser preenchidos por nós. Mozos rejeita o lado saudosista mas concorda com a poeticidade das imagens, “Quis fugir a um lado nostálgico. E não me interessava nada explicar porque é que estes locais foram construídos ou abandonados”¹⁵, e “Mas são sítios que têm um lado poético, de coisas que existiram, que fizeram parte das histórias deste país.”¹⁶. Apesar disso, o realizador utiliza um poema de Teixeira de Pascoaes, provavelmente a figura principal do Saudosismo português. As próprias imagens, que evidenciam lacunas, uma falta, uma carência apontam para esse lado nostálgico, saudosista. Há uma atitude de profundo amor e de profunda maldição para com Portugal no cinema português, como refere João Bénard da Costa ainda no mesmo vídeo nesta página citado, uma profunda tristeza e enclausuramento. Bénard diz ainda “[...]vi a luz num país perdido.”¹⁷, em clara alusão ao poema de Camilo Pessanha¹⁸, “Eu vi a luz em um país perdido./ A minha alma é lânguida e inerte./ Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!/ No chão sumir-se, como faz um verme...”¹⁹, o que reforça o carácter poético do filme de Mozos e remete directamente para um dos planos do filme que talvez seja uma ilustração deste poema. Estamos dentro de um túnel e conseguimos ver nitidamente a saída, muito luminosa em profundo contraste com a escuridão do local. No meio de tantos lugares perdidos, desolados ainda é possível vislumbrar a luz.

13 Vídeo (tripartido) disponível em <http://ncinport.wordpress.com/2010/10/12/dialogos-com-joao-benard-da-costa-de-manuel-mozos/>

14 Ibid.

15 Entrevista com Jorge Mourinha <http://ipsilon.publico.pt/indielisboa2009/texto.aspx?id=229716>

16 <http://ipsilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=253770>

17 No filme Diálogos com Bénard da Costa.

18 Poeta simbolista, contemporâneo, embora um pouco mais velho, de Teixeira de Pascoaes.

19 Poema encontrado em <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/poesias-de-camilo-pessanha/eu-vi-a-luz-em-um-pais-perdido.php>

A introdução do filme é fundamental para percebermos a sua atmosfera, como se desenrola e como nos convida a participar nele. O filme começa com a implosão de um aglomerado de prédios em Tróia, “Quer esse plano de Tróia (quis filmar antes da implosão mas não foi possível) quer a sequência no Prado do Repouso [cemitério - estátua de São Francisco de Assis], têm um carácter metafórico para o resto do filme. O primeiro porque é a única coisa em todo o filme que desaparece. Depois da implosão só fica o pó[...]”²⁰. O carácter metafórico é evidente e deve ser explicado antes de continuarmos. Após a implosão fica o pó, uma certa neblina poderemos inferir, ou um nevoeiro pulverulento se quisermos. É a partir daí que seremos transportados para uma atmosfera preternatural - sempre a neblina foi um local de transição -, da implosão ao sonho, e é nela que nos será permitido ver para além d(e)as r(R)uínas. É essa ideia do pó - ideia transmigratória, inclusivamente -, que nos guia até ao cemitério, “E essa ideia do pó conduz-nos à questão do cemitério. Se não houvesse pessoas, o filme seria lido de outro modo. Nós, pessoas, temos uma memória. Mesmo quando as coisas desaparecem ficamos ligados a elas.”²¹, ou seja, do pó para o cemitério, do nevoeiro para a morte - para o mundo dos espectros, que é também o mundo do cinema -, da terra para o sonho - habitável e habitado pelas nossas ideias e convicções -, do real para o irreal, para o cerebral certamente, onde acontece o cinema.

É desse ponto que observamos o mundo, donde desenterramos a vida. Há um convite, por parte de Mozos, ao exumar da nossa tradição, da nossa cultura, da nossa História, uma discussão com as mesmas. A memória é fundamental para o cinema, ou, mais (ou igualmente?) importante para o ser humano. Quem somos sem memória? Quem somos sem tradição ou cultura? Ninguém, será indubitavelmente a resposta certa - como o Romeiro em Frei Luís de Sousa (1844), de Almeida Garrett, tal figura mítica, símbolo português (mental-nacional). Podemos concluir que Mozos filma Portugal como um país de espectros. Abandonado, desarraigado, sem memória, sem base, país deambulante, país de loucos. Não é insano quem carece de memória? Os portugueses são seres esvoaçantes, voláteis, sem pontos de referência, incapazes de lidar com o mundo, o seu próprio território, bem como o circundante. Porque será que Mozos escolheu o Sanatório de Penhas da Saúde como última ruína filmada? Não foi despropositado certamente, logo tomo-o como um aviso, ou melhor, um comentário - país de loucos, desorganizado, desrespeitador, esquecido (de si principalmente). Como preconiza T.S. Eliot, no seu famoso texto *Tradition and the Individual Talent*, o passado é tão ou mais importante que o presente. É a partir dele que compreendemos o mundo no tempo presente, e que podemos pensar que direcções tomar no futuro. Mozos convida-nos a repensar o presente através de imagens actuais - não-locais -, que são ao mesmo tempo passado, pois as ruínas, imagens-matéria, nada mais são que rostos, pinturas, quadros do passado.

Neste sentido, e como diz Luís Miguel Oliveira, Mozos tem no cinema português actual, “[...] uma função simbólica crucial: ele é uma espécie de testemunha de algo que deixou de ser o que noutra tempo foi, mas que desse tempo traz ainda alguma coisa para transmitir e para depositar junto dos que vieram - dos que nasceram - depois dele.”²², pois o seu trabalho, embora diferente, ainda espelha algumas das características do Cinema Novo, e por seu lado, essas características são perceptíveis os realizadores mais jovens - por exemplo *Canção de Amor e Saúde* (2009), de João Nicolau, filme que acompanhava Ruínas aquando da sua estreia comercial.

20 <http://ipsilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=253770>

21 Ibid.

22 <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=253929>

6.3 Esqueletos de montagem

Esquema, esqueleto, guias do documentário:
(estrutura prévia, mas definitiva)

- com música e o raio...
- melhor de tudo - abertura - travelling entrada militar (there and back) - como se o mundo se resumisse àquele sítio (é bom que existam imagens da Garincha - e nos elas necessárias)
- abertura (A) - podem ser azulejos intercalados com os memos dos participantes. Plano com azulejos, plano negro com um nome e funções (isto talvez funcionar melhor como final)
- começa a narração. Intercalar fotos antigas do armazém, do antigo bairro (do outro trabalho que o avô teve no café??), com imagens do meu avô a explicar, a contar a história na sua casa. (imagens de azulejos também, do painel que vai mudando)
- ~~fotos~~ emails (letras), com imagens do terreno abandonado
- Terreno em Alenquer - avô explica o porquê da compra
- ~~entrada militar~~ - (entrada militar)
- Onde se encontrava o antigo armazém avô explica tudo: extensas das mas instalações e a intervenções da CMA
- ~~mais~~ explicações de que o negócio agora vai mal mas que ainda existe procura

(esqueleto muito, muito básico)

há que encodar
ainda algumas coisas
como a quinta do bras. Podia ser um travelling do avô (o mesmo da abertura do filme, mesmo com o nome do avô (?), e no último plano, que seria o primeiro do primeiro travelling, fazer zoom optico até distorcer.)

↳ why not??

O que entra onde?

↳ **Telefema** - vídeo/Filme do Telefema

Início do negócio - fotos e planos negativos da Venda Nova. (!!!) avô ^{podem aparecer porque já vimos o avô a falar na Venda Nova}

Armazém - quando se refere à Estrada Militar e à construções das casas clandestinas, cortar para o travelling ^{deste imparte sobre a ducaças utilizável para este primeiro segmento, a sua primeira aparição. (depois pode-se cortar para a Venda Nova novamente, só um locado muito curto - antes do salto para o armazém) Estrada Militar aqui é onde o avô explica como foi adquirindo material. (Portanto, e para nos não perdermos, o armazém contém o travelling, fotos antigas do armazém, do telhado, da loja, da ponte (3 fotos), alguns planos com o avô na Estrada Militar. Talvez nos sejam poucos os planos - negativos!}

Trincheira - áudio. Venda Nova quando o avô explica que ficou **sem espago** e teve que comprar o terreno de que se fala. Damos - negativos, duas fotos antigas, da Rita, fotos dos animais. Plano do avô a falar no primeiro armazém ^{é mencionado ainda na Estrada Militar (?)}

Estrada Militar - The works baby. Planos - negativos, fotos de despojar e demolição, planos com o avô ... Enfim.

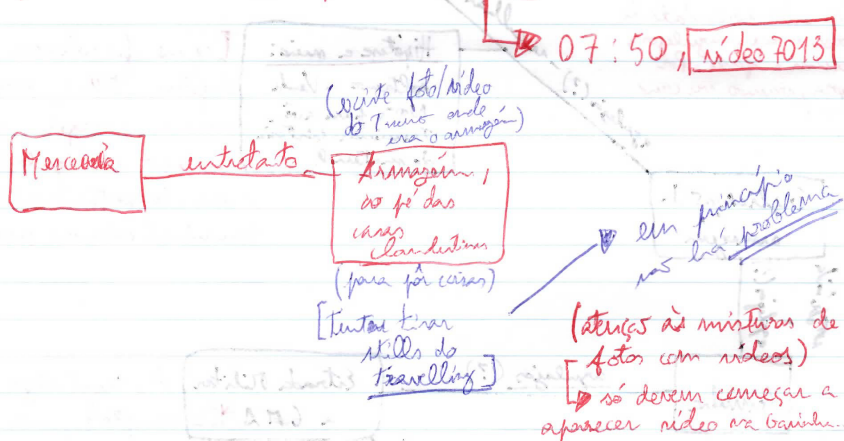
Fim - Travelling às avessas e às ditas com o avô a contar a anedota do registo civil ou a do avô (a do avô pode ser difícil de seguir. É uma a questão de experimentação!)

Command + Shift + 3 = screenshot
(macOS)

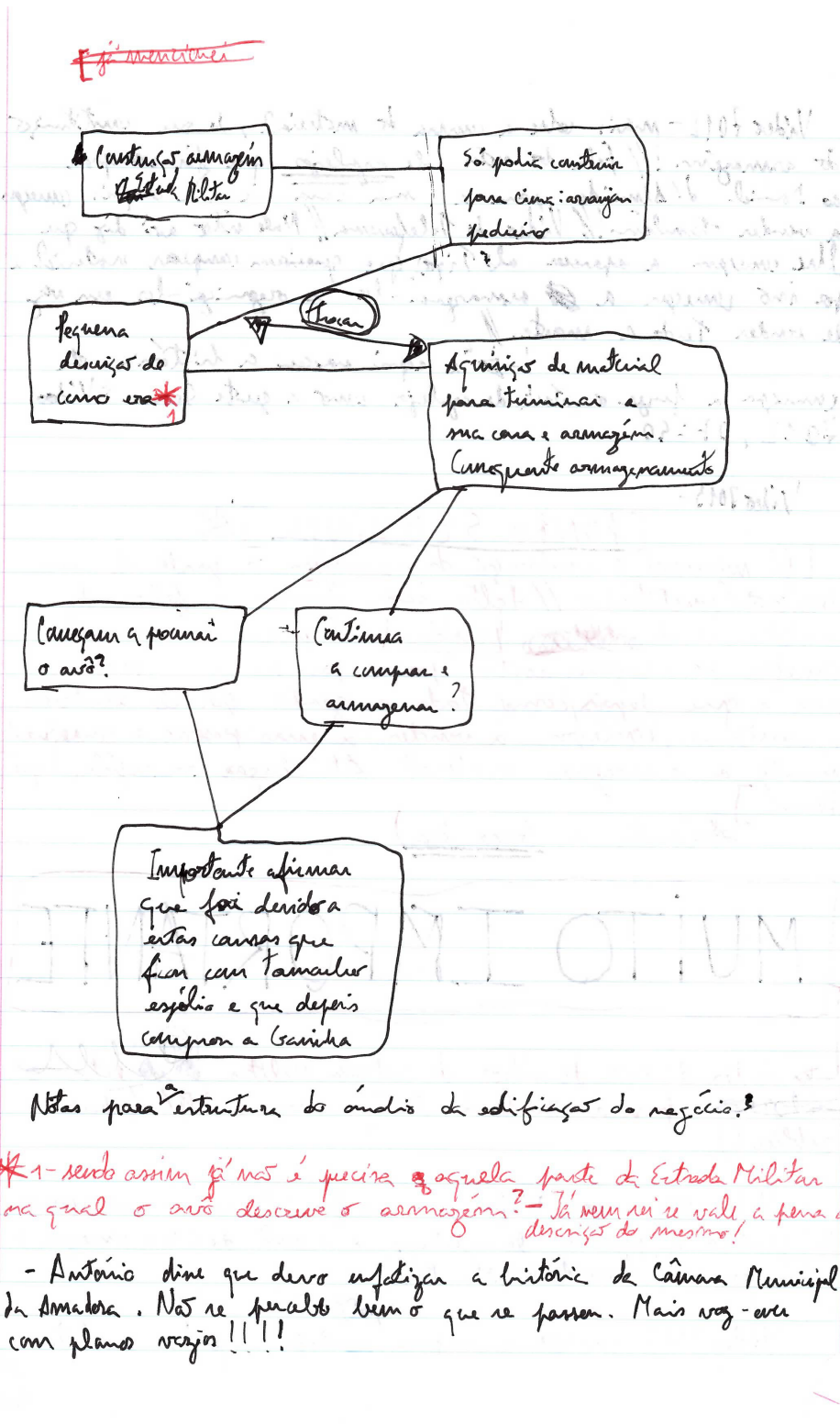
11/08/12

não alterar dimensões de imagens para já. deixar isso para o fim. - só me distrair com umas brincadeiras. Contudo, fica a nota: para as fotografias, quaisquer que elas sejam, utilizar o formato 1024x768 e para os vídeos 700x700!

[Nota/NOTA: ~~o~~ é mais importante que se perceba como e onde é que o avô ia, foi buscar/comprar material, do que ~~era~~ uma descrição pormenorizada da acção, que nem sequer é pormenorizada - pois simplesmente utilizar o áudio em que o avô diz que nos tinha espaço para os lados e que por isso começaram a constatar para cima.]



[E se a primeira parte for unicamente composta por fotos? Hmm... Acho que vai sair, mas era uma boa ideia, porque é quando o avô fala de coisas que já passaram. A segunda parte ~~seria~~ seria composta ~~de~~ sobretudo por vídeos... - era uma ótima de partir o filme em dois.]



Críticas do Professor (resultados da reunião)

Dias de rodagem: 25, 26 e 27 de Maio

A filmar:

- Estrada Militar "vojeia" (planos-vojeios)
- Travelling Estrada Militar
- Estrada Militar com avô a falar sobre a câmara de Amadora e as obras
- Venda Nova onde o avô cantará novamente a história toda
- Gravinha (avô explicará porque adquiriu aquele terreno e quais os planos para o mesmo)
- Filmar painel de azulejos (estúdios?)
- Filmar avô dentro do carro falando sobre o vojeio actualmente
- Loureiro dos emails (mini filme do António?)

- 2 mails hoje 25/05/12

António ✓
Cortiço ✓

Estrada Militar para ele explicar até onde tinha as instalações e provavelmente falar um pouco do branco.

- é o mais complicado porque ainda não foi lá. Ou melhor, não vai lá, fez algum tempo e não tenho fotos preparatórias. Quer que o avô cante as suas ideias para aquele vídeo. (Tira planos-vojeios também). Pensar com o avô pelo vídeo (ele vai cantando coisas paralelamente, e aproveitar-me disso).

- ainda não recolhi os emails!!! Sem usar umas das vozes. ~~De~~ Nas que quer a de cortejo, mas tenho de o conversar. E o Otero? Isso é que era!! Grande voz. Rágnel. Preciso de uma voz feminina... O pai tem uma boa voz?

2,

24/05/12 - quinta-feira

- comprar pilhas para a Edicol (levar 4 - comprar 12?) ✓

- comprar cartões SD para a Edicol (Ince) ✓

- limpar azelejo (have them ready) - já estão prontos! ✓

- por fim, noto que o Pedro aqui está,

pedir contacto do Inca(?) para o microfone Lapela

↳ se nós conseguimos falar com o António (Suarte)? ✓

- juntar as despesas feitas até agora. Fazer uma folha de orçamentos. ✓

Material (Vli)

- 4 cabos XLR ✓

- Shotgun + pique ✓

- Gravador Edicol R-44 ✓

- Alimentação 220V Edicol ✓

- Microfone Schoeps ✓

- KIT Canon:

 Câmara Canon 5D ✓

 Lente Sigma 10-20 ✓

 Monitor VLR D50 ✓

 Suporte p/ Monitor ✓

 Temp' Saferi ✓

 Carregador de Baterias ✓

 Baterias (X3) ✓

 Cartas 32 GB ✓

 Cabo ✓

 Matte box ✓

 - Filtro de fumo + Kessler ✓

 - Shoulder pad ✓

- um cabo SD comprado por 100000

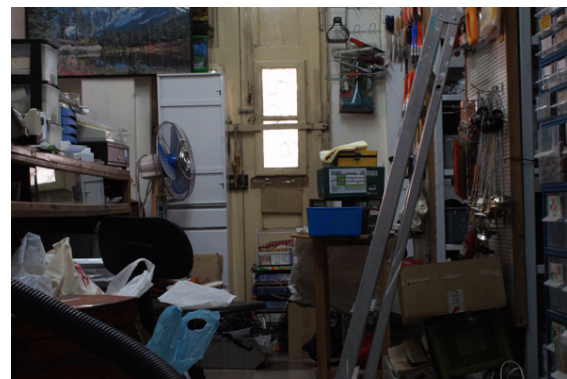
Material Bayar do Video:

KIT Semibreves:

- Emisor e Receptor / 1 cabo XLR (com outra ponta) / Outros cabos / Pilhas (X8) ✓

6.5 Estudos fotográficos





Relatório de Projecto Cinematográfico
Avô Cortiço



