

Sérgio Miguel Silva

Lições em ruínas – projecto de cinema documental

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização Fotografia e Cinema Documental
Professores Orientador
Jorge Campos

Sérgio Miguel Silva

Lições em ruínas – projecto
de cinema documental

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de
Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização Fotografia e Cinema
Documental
Professores Orientador
Co-orientadores:
Pedro Sena Nunes, Adriana Baptista,
Nuno Tudela, Francisco Vidinha, Marco
Conceição

palavras-chave

Cinema, documentário, ruínas, crise, tempo.

resumo

O presente trabalho consiste no desenvolvimento de uma reflexão que dê origem ao documentário *Iterance*. Encarando as ruínas como veículo de reflexão, pretende-se abordar as semelhanças entre a crise actual e a grande depressão anterior à Segunda Grande Guerra para lançar a hipótese de estarmos a caminhar na mesma direcção, dado o crescimento dos partidos de inspiração nacionalista por toda a Europa. As ruínas revestem-se de uma multiplicidade temporal que nos permite em simultâneo experienciar o passado e o presente, bem como imaginar o futuro, não sendo essa imaginação necessariamente restauradora, mas sim reflexiva no sentido de ponderar os caminhos que poderemos percorrer. Estas características relacionadas com o tempo e com a experiência de contemplação são comuns ao cinema, e talvez por isso podemos encontrar em muitas filmes imagens de ruínas, que tanto podem ser símbolos de uma mensagem que lhes é exterior como ser elas próprias personagens essenciais para a obra cinematográfica. No presente trabalho abordamos o filme *Stalker* (1979) de Tarkovsky pela importância que estas têm na representação do tempo e na sua passagem, bem como da escolha dos movimentos de câmara lentos que nos permitem reconhecer a passagem do tempo e a contemplação das ruínas na zona. Abordamos também *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos que explora a relação presente-passado que estes lugares nos dão para construir um retrato de um país que já não existe e traçar semelhanças com o presente, à semelhança do que *Iterance* pretende fazer. Concluimos que esta reflexão veiculada através das ruínas é mais eficaz através de uma aproximação ao modo reflexivo enunciado por Nichols pelo carácter activador da consciência do espectador, sem encerrar uma mensagem como verdade absoluta. Se as ruínas nos dão a possibilidade de olhar sobre vários prismas, pensamos que este modo de documentário poderá ir ao encontro disso e a partir daí construir um filme que pretende reflectir a sensação de experiência de lugar em ruínas, particularmente das diferentes relações espaço tempo, e através disso potenciar a reflexão acerca de possíveis futuros.

keywords

Cinema, documentary, ruins, crisis, time,

abstract

The present work consists in developing a reflection that give rise to the documentary *Iterance*. Staring at the ruins as a vehicle of reflection, it is intended to address the similarities between the current crisis and the great depression prior to the Second World War to launch the hypothesis that we are walking in the same direction, given the growth of nationalist-inspired parties throughout Europe. The ruins have a temporal multiplicity which allows us to simultaneously experience the past and present, as well as to imagine the future, not necessarily a restorative imagination, but rather a reflexive one in order to consider the paths that we can go. These time-related features and the experience of contemplation are common to the movies, and maybe that's why we can find in many films pictures of ruins, which both can be symbols of a message that is outside them, and being themselves essential characters to the cinematographic work. In this paper we discuss the film *Stalker* (1979), by Tarkovsky, for the importance that the ruins have in the representation of time and its passage, as well as the choice of slow camera movements that allow us to recognize the passage of time and the contemplation of ruins in the zone. We also discuss *Ruins* (2009) by Manuel Mozos, who explores the relationship present-past that these places give us to construct a portrait of a country that no longer exists and plot similarities with the present, similar to what *Iterance* intends to do. We conclude that this reflection conveyed through the ruins is most effective through an approach to the reflexive mode stated by Nichols for the viewer's consciousness activator particularity, without stating a message as absolute truth. If the ruins give us the possibility to look over various prisms, we think that this documentary may meet it, and from there build a movie that intends to reflect the feeling of experience a place in ruins, particularly the different space-time relationships, and thereby enhance the reflection about possible futures

Índice

Índice de conteúdos

Índice	6
Introdução.....	7
1. Olhar as ruínas	10
1.1 Do fascínio à reflexão.....	10
1.2 Albert Speer e Walter Benjamin- a teoria do valor das ruínas e a alegoria.....	12
1.3 Ruínas e cinema17.....	14
1.3.1 As ruínas e o tempo- Andrei Tarkovsky.....	16
1.3.2 Ruínas (2009) de Manuel Mozos.....	18
2. Iterance - Crise(s) e as ruínas.....	20
2.1 Crise(s).....	20
2.2 Iterance – projecto documental.....	22
.....	25
3 - Relatório do projecto artístico.....	26
3.1 Notas introdutórias	26
4.2 Pesquisa e diálogo com as ruínas.....	27
4.3 Recolha de testemunhos e construção da narração.....	29
4.4 Pré-produção : financiamento e constituição da equipa de rodagem.....	32
4.5 Rodagem.....	34
4.6 Montagem e pós-produção.....	35
Conclusão.....	38
Bibliografia:.....	40
Filmografia	41
Webgrafia.....	42
Anexos.....	43

Introdução

Iterance, em português iteração, pretende ser um documentário que através das ruínas potencie uma reflexão acerca das possibilidades de repetição da história quando comparadas duas épocas: a presente crise e a conjuntura sócio económica anterior à Segunda Guerra Mundial. Uma vez que esta intenção tem como ponto de partida um sentimento algo empírico, resultante quer de sinais do tempo que julgamos identificar nas notícias que nos chegam, quer pela experiência de lugar em lugares abandonados e em ruínas, o presente trabalho tem como objectivo a verificação da validade e pertinência da obra cinematográfica através do estudo de autores que abordem as ruínas, e os períodos históricos mencionados.

Há um certo fascínio pela contemplação de ruínas. Walter Benjamim refere-se a elas em obras como *A origem do drama trágico alemão*, afirmando que são aquilo que a alegoria representa para o reino do pensamento. O sociólogo alemão Georg Simmels estudou-as no seu ensaio *The ruins*, falando da importância da natureza no surgimento destas. O arquitecto Albert Speer via nelas um factor determinante na perpetuação da nova *Germania* em pelo menos mil anos, encarando-as como símbolo de grandeza na sua teoria do valor da ruína. Para Brian Dillon, as ruínas recordam-nos o passado, alertam-nos do futuro e sublinham a passagem do tempo. Apesar do seu estado decadente e irreparável, de algum modo as ruínas sobrevivem-nos:

*ruins are part of the long history of the fragment, but the ruin is a fragment with a future; it will live on after us despite the fact that it remind us too often alost wholeness or perfection.*¹

Ao longo da história estes, e muitos outros autores dedicaram-se a estudar as ruínas, tanto em que consistem como naquilo que podemos retirar delas. Não é o propósito deste trabalho o estudo exaustivo das diferentes abordagens, nem focar o estudo num ou outro autor de forma mais profunda. Pretende-se levantar aquilo que podem ser as características fundamentais das ruínas, e a forma a partir das quais é desenvolvido pensamento. Neste sentido, procuraremos explorar o conceito de tempo em ruínas, que parece relacionar-se tanto com o passado como o presente, tal como afirma Andreas Huyssen *any ruin posits the problem of double exposure to the past and to the present.*² Almejamos, também, reflectir sobre a experiência de contemplar e estar perante imagens de ruínas, uma vez que parece ser ponto de partida para o pensamento tanto sobre a história, como da memória individual de quem as visita. Dado este potencial, é natural que surjam linhas de pensamento antagónicas, quer estética como ideologicamente, assim sendo parece-nos fundamental estudar também essas divergências. Para o efeito, achamos pertinente partir da referida

1 DILLON, Brian. eds. – **Ruins, documents of contemporary art**. Londres: Whitechapel Gallery, 2011 – página 11

2 HUYSSSEN, Andreas – **Authentic Ruins**. In In DILLON, Brian. eds. – **Ruins, documents of contemporary art**. Londres: Whitechapel Gallery, 2011- página 53

teoria do valor de ruínas enunciada pelo arquitecto alemão Albert Speer e contrapor com a noção de ruína de Walter Benjamin. O primeiro pretendia explora-las esteticamente no enquadramento de uma ideologia fascista, para que as suas obras perpetuassem no tempo, o segundo via-as como fundamentais para o estudo da história e que para isso se devia ir além da estética para delas retirar conhecimento mais assertivo, e que vá além da história vulgarmente veiculada do vencedor sobre o vencido. Partindo do artigo de Von Moltke *Ruin Cinema*, exploraremos as semelhanças entre a experiência cinematográfica e a experiência de contemplação de ruínas:

*The cinema and the ruin plough common epistemological ground: as peculiarly modern forms of grasping contingency and temporality, they activate ways of knowing the past and its relation to the present.*³

Considerando esta proximidade, achamos relevante aprofundar a relação das ruínas com o tempo através do realizado russo Andrei Tarkovsky. Se por um lado o conceito de tempo está presente em grande parte do seu pensamento acerca de cinema, como podemos ver nomeadamente no seu livro *esculpir o tempo*, por outro lado as ruínas são frequentemente objecto para dar corpo às suas ideias como é o caso em *Stalker* (1979) onde podemos falar até de uma certa experiência de lugar em ruínas quando os personagens do filme entram na zona. Através do estudo desta obra pretendemos compreender aquilo que pode ser uma estética cinematográfica em ruínas, saber que pontos de vista a câmara assume, e que tipo de movimentos são explorados para permitir ao espectador a sensação de contemplação e passagem do tempo. Para terminar a reflexão sobre, e através das ruínas, procuraremos perceber como estas foram exploradas em *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos para através delas desenvolver um pensamento acerca do país no passado, e aparentemente deixar pistas de semelhanças com o presente.

De seguida, e a partir de breve enquadramento histórico da situação política e económica na Alemanha nos anos 1920's que culmina com a subida de Hitler ao poder, procuraremos identificar as características da crise actual, que nos parece tanto financeira como social. Feito este levantamento, desenvolveremos então a hipótese enunciada de como explorar a possibilidade de repetição da história através das ruínas, ancorando-nos em todo estudo prévio acerca das ruínas e a sua relação com o cinema, analisando ainda as características do cinema documental que podem suportar a nossa ideia, nomeadamente as tipologias sugeridas por Bill Nichols e Michael Renov para identificar diferentes modos de representação no documentário.

O presente trabalho está estruturado de modo a procurar emular o desenvolvimento de *Iterance*. Num primeiro capítulo centraremos o nosso estudo nas ruínas, dividindo-o em três subcapítulos principais que estão relacionado com as características principais das ruínas, com exemplos

3 MOLTKE, Von – **Ruin Cinema** in HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 396

contrários de reflexão a partir das ruínas, e do estudo da relação destas com o cinema, exemplificando com os dois casos particulares já referidos. O segundo capítulo está dividido em dois. Primeiro procuramos demonstrar as semelhanças entre os períodos históricos das duas crises, para depois construir o projecto documental. Este subcapítulo será uma espécie de síntese de todos pontos abordados anteriormente com vista à realização do filme. O último capítulo pretende demonstrar os métodos seguidos para colocar em prática a hipótese levantada, e também algum do processo de pesquisa elaborado para a construção dessa possibilidade.

1. Olhar as ruínas

1.1 Do fascínio à reflexão

A contemplação de ruínas começa por ser um sentimento puramente estético, de algum modo as imagens de destruição e abandono prendem a atenção, e levam-nos a procurar esses lugares. É, em certa medida, uma sensação, um prazer algo perverso que nos leva até a desejar que esse estado ruinoso exista, e vamos ao ponto de procurar em todo lado esse abandono, essa decadência, esperando ainda que essa decadência se perpetue. Porém, quando começamos a visitar esses locais com frequência experienciamos, ou podemos experienciar, algo muito além do fascínio pela ruína em si, como afirma Derrida em *Memoirs of the blind, the ruin is not in front of us, its neither a spectacle nor a object. It's experience itself*⁴. Talvez seja como entrar numa outra dimensão, ou pelo menos noutra relação que não a convencional entre o espaço e o tempo. É incontornável pensar no que foram esses locais, e que memórias as paredes, os destroços, as ervas que entretanto tomam conta do lugar como acto simbólico da reconquista do lugar para a natureza, encerram e que de alguma forma conseguimos entender se estivermos atentos, se soubermos ver. Em dado momento, podemos começar a procurar uma relação entre os vários locais em ruína que visitamos. Que significam tantas casas abandonadas? Que esperar para o futuro numa cidade onde a indústria parece desaparecer? Serão várias as lições que podemos retirar da recuperação, invocação, da memória destes locais, todavia as ruínas parecem cercar-se não só do passado e do presente, como parecem projectar de algum modo possíveis futuros, *perhaps the most enigmatic aspect of the time of ruination is the manner in witch it points towards the future rather than the past, or rather uses the ruined resources of the past to imagine, or reimagine, the future.*⁵

Quando encaramos as ruínas como veículo de reflexão, além de percebermos o que foram, contemplamos também o que resta delas e é talvez através dessa tensão entre passado e presente, entre aquilo que é e aquilo que nos lembramos que foi, que pode emergir pensamento acerca do que pode estar para vir.

Naturalmente, essa reflexividade não se cinge somente à memória do local, mas, tal como sugere Andreas Huyssen, as ruínas parecem funcionar como ecrãs onde a modernidade projecta *its asynchronous temporalities and its fear of and obsession with the passing of time*.⁶ Não há um único modo de ver esses ecrãs. Aqui, trabalha não só a memória colectiva, mas também, e provavelmente acima de tudo, a experiência individual. Quando contemplamos ruínas, ou quando confrontados com imagens destas, aquilo que delas retiramos é de algum modo muito pessoal.

4 In DILLON, Brian. eds. – **Ruins, documents of contemporary art**. Londres: Whitechapel Gallery, 2011- página 43

5 DILLON, Brian. eds. – **Ruins, documents of contemporary art**. Londres: Whitechapel Gallery, 2011 - página 18.

6 HUYSEN, Andreas – **Authentic ruins**. In HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 19

Estando em jogo vários momentos no tempo, tanto podemos perceber um tempo presente que se relaciona inteiramente com o mundo histórico afecto ao local, como podemos elaborar a mencionada projecção do futuro ou ainda uma analogia com outros lugares não relacionados. Esses modos de ver, essas formas de nos relacionarmos com o passado, presente e futuro, são obviamente diversos, frequentemente as ruínas dizem mais do observador do que da ruína em si:

*The beholder defines the ruin, and the ruin could not exist without such creative appropriation. As a result, the ruin is often the playground of speculative strategies that tell us more about the beholder than about the ruin or its original environment.*⁷

A dialéctica nas ruínas é também entre ausência e presença, entre o fragmento e o todo, e entre o visível e o invisível. Podemos olhar as ruínas com nostalgia por um passado perdido, com a opressiva relação entre vida e morte como as enfrentava o pintor e arquitecto italiano Piranesi, ou contempla-las com o melancólico e algo romântico retorno da arquitectura à natureza de um espaço que lhe pertence.⁸ Hoje, ainda admiramos as ruínas com uma certa nostalgia, contudo não uma que sonha com passados imaginados, com o seu glorioso retorno, mas um género de nostalgia reflexiva que através daquilo com que somos confrontados equaciona possíveis futuros, *but those futures do not necessarily inspire restorative nostalgia. Instead, they make us aware of the vagaries of progressive vision as such.*⁹ É fácil perceber que as ruínas podem ser vistas e abordadas de modos muito distintos, e este facto tanto pode derivar da experiência pessoal a que nos referimos, como de uma ideologia particular através da qual se pretenda veicular ou alcançar determinado conceito. O aspecto mais relevante que devemos retirar das diferentes aproximações às ruínas é o facto de em todas se identificar o tempo, e a passagem do tempo, como ideia fundamental, divergindo, todavia, na forma como o encaram, para onde centram a atenção sobre o mesmo, e ainda que conclusões ou objectivos pretendem alcançar com isso. Assim sendo, para uma maior compreensão das abordagens possíveis na reflexão acerca das ruínas parece ser relevante o estudo de duas aproximações que, embora partindo dos mesmo princípios fundamentais, são a antípoda uma da outra.

7 HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 7

8 Como sugere Georg Simmel na sua teoria de ruínas presente no livro *The Ruin, Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*, originalmente publicado em 1911

9 Boym, Svetlana - **Ruinophilia: Appreciation of Ruins**. (Online) Consultado a 10 de Outubro de 2013, disponível em <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>

1.2 Albert Speer e Walter Benjamin- a teoria do valor das ruínas e a alegoria.

O arquitecto alemão Albert Speer quando confrontado com ruínas imaginou o futuro das suas construções, e constatou que se usasse materiais comuns à época os seus edifícios pouco mostrariam da grandiosidade que se pretendia imprimir à nova *Germania* idealizada por Hitler que se entendia dever ser lembrada por mil anos. Este pensamento reflecte-se naquilo a que Speer denominou por teoria do valor da ruína. Entendendo que através das ruínas podia de alguma forma definir a identidade de um povo, o propósito de Speer era manipular o tempo e a degradação para produzir um determinado efeito estético no futuro, de acordo com os ideais estéticos definidos por Hitler. Para Naomi Stead¹⁰, a teoria do valor da ruína é uma adaptação conservadora de uma longa tradição de apreciação estética das ruínas, uma apoiada na noção de progresso iluminista esperançada que o ciclo de ascensão e declínio seja quebrado, nesse sentido Speer pretendia criar estruturas que mesmo num estado ruinoso, após centenas de anos, se parecessem com ruínas romanas: *Hitler saw one of the functions of the ruins of Speer's Germania as a bridge across generations, reminding Germans in times of weakness of their mighty imperial past.*¹¹ Trata-se, então, da criação de uma atmosfera mitológica afecta ao *reich* através da estética, de uma manipulação do tempo no sentido da *atemporalidade* em que as fronteiras entre passado, presente e futuro desaparecem.

Se até aqui falamos da contemplação das ruínas para compreensão do presente através do passado, podendo reflectir acerca de possíveis futuros, aquilo com que somos confrontados nas ideias defendidas por Speer é uma subversão estética que caminha no sentido de prevenir contra a passagem do tempo. Para Naomi Stead, esta politização da estética ainda prevalece na actualidade, e *given also the increasing popularisation of quasi-fascist ideologies throughout the world, there could hardly be a more pressing justification to re-visit Benjamin's work.*¹² Walter Benjamin via as ruínas como ferramenta crítica do materialismo histórico¹³. Para o autor, a noção de progresso vigente está relacionada com destruição. Imagina a figura de um anjo da história de costas voltadas para o futuro procurando compreender o passado, sendo, todavia, empurrado para esse progresso enquanto vê acumular a seus pés ruínas e mais ruínas. É desta visão melancólica do mundo que Benjamin parte para defender que apenas conhecendo o passado podemos compreender o presente, posição que se estende a muito do seu estudo acerca as ruínas e não apenas à sua concepção de

10 Naomi Stead desenvolve trabalho de investigação no âmbito da crítica e teoria da arquitectura e história. - <http://naomistead.com>

11 HELL, Julia – **Imperial ruins gazers**. In HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 187

12 STEAD, Naomi – **The values of ruins: allegories of destruction in Benjamin and Speer**. In Harfield, Steve. Eds. **Form/work**. Sidnei: The faculty of Design, architecture and building. 2003 – página 52

13 Conceito que deriva das ideias marxistas onde se defende que a evolução histórica é feita através da luta entre classes sociais diferentes. Ver BENJAMIN, Walter – **O anjo da história**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010

filosofia da história. Vê nas ruínas aquilo que a alegoria representa no reino do pensamento, um modo de interpretar além das coisas e dos factos : *Allegory was also condemned as ultimately meaningless because of its failure to stabilise meaning, its sheer proliferation of readings in which any object was eventually capable of signifying any meaning.*¹⁴

Porém, Benjamin insiste que a alegoria ultrapassando o símbolo que toma a realidade representada como um todo, e ultrapassando a estética, potencia-a como estratégia de reflexão e compreensão. Somente escavando além da fascinação que as ruínas nos impõem conseguimos, para Benjamin, começar realmente a conhecer a história, compreender que a noção de progresso vulgarmente veiculada é mergulhada em destruição, e contada pelo lado vencedor que subjuga o derrotado, e é através de tal violência que o presente pode ser revelado.¹⁵ Para ele, a alegoria é um meio estratégico para romper e corromper as tradições estabelecidas na filosofia da história, e empresta uma significação crucial nas suas próprias ideias acerca desta e na sua crítica relativa à estetização da política. É possível perceber, à luz desta posição que grande parte do pensamento crítico de Benjamin é desenvolvido numa posição diametralmente oposta a ideologias fascistas, ideologias essas que encontramos exemplificadas no trabalho de Speer. Não partilha do sentimento de Speer acerca da quebra do cíclico fim de um império, pelo contrário não consegue libertar-se da barbárie que persegue a história. O arquitecto alemão actuava em moldes contrários, visto que recorria precisamente à perpetuação de um ideal estético para de certo modo eternizar o *Reich*, defendendo-se assim de um eventual colapso. Speer almejava a representação do progresso na nação alemã no sentido da quebra do eterno ciclo, enfrentava o futuro e subvertia a natural desintegração, ou colapso, através do qual Benjamin procurava entender o presente, ou seja, Speer procurava construir recusando o natural declínio que a história tem exemplificado noutros casos. É fácil perceber o facto de ambos olharem as ruínas nos termos das suas ideias políticas, *which is to say they read diametrically opposed concepts into the same motif. Where Benjamin sees transience and decay, Speer sees permanence and continuation* .¹⁶ De um lado a recusa da estética para fins políticos, do outro a subversão dela para vincar uma posição. Compreendemos, então, que através das ruínas podemos ler e apoiarmo-nos em coisas completamente dispares, mesmo suportando-nos dos mesmos princípios sobre o tempo inerentemente ligados às ruínas.

14 STEAD, Naomi – **The values of ruins: allegories of destruction in Benjamin and Speer.** In Harfield, Steve. Eds. **Form/work.** Sidnei: The faculty of Design, architecture and building. 2003 – página 55

15 Ver BENJAMIN, Walter – **O anjo da história.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2010

16 STEAD, Naomi – **The values of ruins: allegories of destruction in Benjamin and Speer.** In Harfield, Steve. Eds. **Form/work.** Sidnei: The faculty of Design, architecture and building. 2003 – página 59

1.3 Ruínas e cinema¹⁷

Como vimos, podemos afirmar que além do fascínio estético que a contemplação de ruínas provoca, as ruínas representam por si só uma experiência. Esta pode ser a sensação de regresso ao passado, o facto de ter sobrevivido ao colapso, pode representar o reconhecimento da re-apropriação da natureza do espaço ocupado pelo homem agora abandonado, do questionamento interior acerca do futuro. Em suma, é uma experiência intimamente relacionada com o tempo, e com a passagem do tempo:

*the ruined building is a remnant of, and portal into, the past; its decay is a concrete reminder of the passage of time. (...) at the same time, the ruin cast us forward in the time, it predicts a future in which our present will slump into familiar disrepair or fall victim to some unforeseeable calamity. The ruin, despite its state of decay, somehow outlives us.*¹⁸

Andrei Tarkovsky via o cinema como uma experiência que deve ser vivida e não encarada passivamente. Ao nos debruçarmos no seu trabalho, tanto na obra cinematográfica como nas suas reflexões teóricas, facilmente concluímos que para o autor a grande experiência do cinema está profundamente relacionada com o tempo. Com a contemplação de um tempo passado, com o registo da passagem do tempo, que *pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo.*¹⁹ O espectador de um filme tem a oportunidade de viver, sentir, a passagem do tempo de viver um passado, mesmo que este não lhe pertença. Partindo destes pressupostos, parece lógico estabelecer uma associação bastante próxima entre as ruínas e o cinema, *(...) along a broadly realistic representational mode that unites ruins and cinema by virtue of their shared indexical link to the past*²⁰. Se ao contemplarmos uma ruína estamos a viver um tempo presente, e a reviver um passado, numa sala de cinema estamos a reviver um tempo passado tornado presente. Os estudiosos de cinema Kracauer e Bazin perceberam esta ligação entre a experiência do espectador e o imaginário do visitante de ruínas. Para eles, quer o cinema quer as ruínas convidam a uma viagem ao passado, ambos subvertem a linearidade temporal, ambos oferecem a experiência de reorientação do tempo e de um olhar diferente sobre a história:

17 Apropriação do título do artigo de Von Moltke em que este capítulo se baseia: **Ruin Cinema** in HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010

18 DILLON, Brian. eds. – **Ruins, documents of contemporary art**. Londres: Whitechapel Gallery, 2011 – página 11

19 Tarkovsky, Andrei – **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. - página 71

20 MOLTKE, Von – **Ruin Cinema** in HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 396

Through their common ability to “transform rubble into evocative ruins” both nature and cinema express a fundamental temporal reorientation that couples concerns and anxieties about modern contingency with newfound lessons about history²¹

É possível, então, concluir que o cinema e as ruínas estão bastante próximos enquanto conceito. O tempo, ou a representação deste, são traços comuns a ambos, e providenciam ao espectador e visitante experienciar um tempo diferente do linear. Quando assistimos a um filme estamos perante um tempo passado, uma representação do mundo histórico, e a representação da passagem do tempo, podemos, até, estar diante da imaginação de um tempo futuro como é o caso de filmes de ficção científica que projectam um possível futuro. Quando visitamos as ruínas experienciamos os mesmos sentimentos, e por vezes todos eles em simultâneo, temos à nossa frente o presente, um passado e a projecção de futuro, *In other words, ruins represent and activate temporalities every bit as complex as those of the cinema as an indexical medium with the ability to (re)structure and reverse linear time.*²²

Talvez dada a esta proximidade, é possível identificar na história inúmeros exemplos de filmes em que as ruínas tenham um papel preponderante, ou mesmo principal. No filme neo-realista *Alemanha ano zero* (1948) de Roberto Rossellini vemos Berlim em ruínas como pano de fundo para uma história negra e sem esperança, aqui a história do jovem Edmund reflecte-se de algum modo no rasto de destruição deixado pela Segunda Guerra Mundial, as ruínas parecem ser um símbolo de violência. *Nas asas do desejo* (1987) de Wim Wenders seguimos dois anjos que olham por Berlim ouvindo os pensamentos e lamentações de seus habitantes sem serem vistos, e sem poderem participar; poderíamos aqui associar estes personagens ao anjo da história de Walter Benjamin, que assiste a tudo sem intervir, e que à sua frente tem os rastos de destruição deixados pela guerra. Grande parte da obra do realizador francês Jean-Daniel Poullet parte de cenários em ruínas para reflectir sobre a condição humana, como é o caso de *L'Ordre* (1973) onde o realizador parece justapor imagens de ruínas como rostos humanos de leprosos, e *Bassae* (1964), um filme ensaio que através das ruínas de um templo grego parece perguntar-nos para onde nos remetem os vestígios do passado, e se ainda conseguimos interpreta-los. São encontráveis exemplos como estes de filmes cujos realizadores partem das ruínas para formular, ou simbolizar as suas ideias, e nesse sentido através destes, e outros exemplos, parece ser possível identificar um género de estética cinematográfica para as ruínas:

Slow, ostentatious camera movements, long takes, contemplative viewing are the key devices of the cinematic ruin aesthetic that we have been tracing, inevitably take us back to Bazin, for whom the

21 Idem – página 399

22 MOLTKE, Von – **Ruin Cinema** in HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 399

*long take (along with deep focus) constitutes a dialectical leap forward in the evolution of the language of cinema.*²³

Assim sendo, parece ser relevante abordar em particular a obra de Andrei Tarkovsky em particular o filme *Stalker* (1979), uma vez que, e segundo Böhme, *ruins are the aesthetic center of his films.*²⁴

1.3.1 As ruínas e o tempo- Andrei Tarkovsky

O conceito de tempo é pedra basilar na obra de Tarkovsky, sendo explorado em todos os sete filmes que dirigiu e nas suas reflexões escritas, como é o caso do conhecido *Esculpir o tempo*. Acredita que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo: *o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado.*²⁵ Não surpreende, portanto, que as ruínas sejam o centro estético dos seus filmes. Segundo Huyssen, como já vimos, *real ruins of different kinds function as a screen on which modernity projects its asynchronous temporalities and its fear of and obsession with the passing time*²⁶ e, neste sentido, a zona de *Stalker* (1979) representa um exemplo perfeito destes não-lugares utilizados como metáfora da passagem do tempo. Assim, podemos concluir que Tarkovsky percebe a relação estreita entre as ruínas e o cinema, e as utilize como expressão maior daquilo que entende como cinema. O realizador procura imprimir nos seus filmes o tempo e a sua passagem, e para isso recorre aos planos longos, aos movimentos de câmara lentos que, segundo ele, *it invites the viewer to put aside narrative framework and to contemplate time in its pure form.*²⁷ As variações de cor dentro dos seus filmes também acontecem com o objectivo de tornar o espectador consciente do tempo como é o caso de *Stalker* que passa de tons monocromáticos para cores mais coloridas entre os arredores e a zona, a textura dos objectos que surge desta variação revela a passagem do tempo. Por tudo isto, para Tarkovsky a montagem tem a função de justapor planos preenchidos de tempo, em *Stalker* o objectivo era dar a sensação do filme se desenrolar num só plano, minimizando os cortes temporais.

O quinto filme de Tarkovsky fala-nos da incursão de três personagens à zona, um local distinto do ambiente decadente e citadino que o rodeia, um local rural pontuado com uma paisagens de ruínas das quais a natureza se apropria, e onde supostamente podemos ver os nossos desejos concretizados, ou que uma verdade pode ser revelada. É este distanciamento entre os dois lugares que justifica as diferenças cromáticas no filme, ainda que estas também possam sugerir uma relação espaço-tempo diferentes entre as duas áreas, mesmo que, e como já foi mencionado, o realizador tivesse procurado anular o corte temporal:

23 Idem – página 414

24 MOLTKE, Von – **Ruin Cinema**. In HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 412

25 Tarkovsky, Andrei – **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. - página 72

26 HUYSSSEN, Andreas – **Authentic ruins**. In HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 52

27 In SKAKOV, Nariman – **The cinema of Tarkovsky**. Londres: I.B. Tauris, 2012. - página 2

*(...) pareceu-me muito importante que o filme respeitasse a regra das três unidades: de tempo, espaço e acção (...) em Stalker eu queria que não houvesse nenhum lapso de tempo entre as tomadas. Meu desejo era que o tempo e seu fluir fossem revelados, que tivessem existência própria no interior de cada quadro; para que as articulações entre as tomadas fossem nada mais que continuidade da acção, que não implicassem nenhum deslocamento temporal, e para que não funcionassem como um mecanismo para seleccionar e organizar dramaticamente o material.*²⁸

Com isto, o realizador talvez pretende-se provar as suas ideias à cerca do cinema, como se trata-se de uma espécie de resumo ou conclusão, demonstrar como o cinema, com sua continuidade, é capaz de observar a vida sem interferir nela de forma grosseira ou evidente, *pois é nisso que [via] a verdadeira essência poética do cinema.*²⁹ A mudança de cor dá ao espectador uma sensação de alívio, mais do que a passagem do tempo, o espectador sente-se realizado por os três personagens alcançarem a zona. E o que é a zona? Para Skakov é uma viagem espiritual, uma experiência religiosa, fortemente influenciada pelo livro das revelações de S. João, mas que o plano visual do filme o torna menos relevante. Skakov vai mais além e sugere que o filme, na verdade, pode ser incluído numa trilogia do apocalipse: Stalker, Nostalghia e Sacrifício. Representa o derradeiro fim do tempo, e a irreversível transformação do espaço:

*The paradoxical combination not only underlines the director's artistic stance, developed in the contradictory concept of sculpting time (as impossible possibility), but also highlights the general human condition as depicted by the biblical text – the waiting in time for time to cease to exist.*³⁰ (Skakov (2012): página 142)

Contudo, para Tarkovsky a zona não simbolizada nada, que aquilo que dela se retira é algo que depende do individuo, no fundo tal como a experiência de lugar em lugares arruinados. Para Tarkovsky, a zona (...) *é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou pode se salvar. Se ele se salva ou não é algo que depende do seu próprio auto-respeito e da sua capacidade de distinguir entre o que realmente importa e o que é puramente efêmero.*³¹

O filme reflecte em todo esplendor a estética do cinema de Tarkovsky, e a exploração de uma paisagem em ruínas, na verdade transversal a todos filmes, sublinha essa procura de chamar a atenção do espectador para o tempo e para a passagem do mesmo. Os planos longos, e os movimentos de câmara lentos (que nos remete para as teorias de Bazin), tornam de algum modo quem vê os filmes capazes de observar o movimento do tempo e contemplar os espaços.

28 Tarkovsky, Andrei – **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. - página 234

29 Idem – página 235

30 SKAKOV, Nariman – **The cinema of Tarkovsky**. Londres: I.B. Tauris, 2012. - página 142

31 Tarkovsky, Andrei – **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. - página 241

1.3.2 Ruínas (2009) de Manuel Mozos

Depois de toda a contextualização teórica, enquadrada com o exemplo do cineasta russo debruçamo-nos sobre uma obra realizada por Manuel Mozos, *Ruínas* (2009). Trata-se de um filme que através de imagens de lugares abandonados e de diferentes narrações que as acompanham parece remeter-nos para um retrato de Portugal no passado. Pela abordagem feita no documentário, e inevitavelmente pelos cenários do filme, é lógico voltar a falar na impressão do tempo no cinema. A primeira sequência é a única onde aparecem pessoas e desenvolve-se num cemitério. Funciona como introdução a um tempo passado que será recordado através das ruínas e das personagens que apenas podemos ouvir, representa um país que morreu, ou, se pegarmos na dupla temporalidade das ruínas, representa um país que já não existe e aponta o presente. Introduzido este falecimento, o filme parte numa viagem por diferentes lugares onde vamos ouvindo as histórias que lhes podem estar associadas. Ouvimos acerca da ascensão social de alguém, escutamos receitas culinárias enquanto contemplamos imagens de um restaurante fechado e abandonado. É-nos contado sobre alguém que queria encenar uma peça de teatro, e que não é bem sucedido, intercalada com música que pode ter sido de um espectáculo encenado no teatro de variedades que vemos vazio. Ouvimos a leitura de uma carta de alguém que pede um empréstimo e mais tarde a respectiva resposta. Um pedido de orçamento para uma reserva de dez pessoas num quarto de hotel. Apercebemo-nos da importância da igreja na sociedade na época através da descrição do funcionamento de uma antiga fábrica. Contemplamos o abandono das linhas férreas. Reconhecemos a desertificação no interior do país. As histórias do filme permitem-nos construir o retrato social de uma época. Ao apresenta-las através de imagens de lugares abandonados e em ruínas aponta-nos quer para o referido passado, quer para o presente estado desses locais (embora as histórias não lhes estejam associadas). Inevitavelmente projectamos o futuro, por todas as características associadas à experiência de lugar em ruínas, o sentimento de estar na zona, sentimento esse apenas possível por ter conhecimento dela, tal como dizia Geoff Dyer:

*if it weren't for Stalker I'm not sure would ever that the place I wanted to be and the state I wanted to be in was the Zone. Before I saw stalker I only had the need, the longing. In might have been in the Zone prior to seeing stalker, but part of being in the Zone is knowing you're in the Zone (...)*³²

Manuel Mozos tem uma abordagem a estes lugares diferente de Tarkovsky. Recorre somente a planos fixos, não deixando todavia de permitir a contemplação dos espaços. Prescinde dos movimentos laterais tão característicos ao realizador russo, e tão inerentes a uma estética cinematográfica de ruínas, talvez para que nenhum recurso técnico retire possibilidades de direcção do olhar. O som tem também ele um papel fundamental, pois parece trazer algo fantasmagórico ao

32 DYER, Geoff – *Leptis Magna* (2004). In DILLON, Brian. eds. – *Ruins, documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011 – página 76

filme, fazendo reaparecer algo que já não está lá; mesmo nas narrações há alguma reverberação que parece apelar à memória, ajuda a marcar o distanciamento da história no tempo, por outro lado pode também querer colocar a voz dentro do espaço imagético que nos é dado a ver. A música terá a mesma função de marcar uma época. Na sequência das minas, quase ouvimos os trabalhadores cantar, neste caso nenhum texto cumpriria melhor esta função de reconstrução de memória.

Encontramos no filme de Mozos uma duplicidade temporal da mensagem, isto é o filme apresenta-nos o retrato do país no passado mas é inevitável elaborar uma reflexão acerca da contemporaneidade e encontrar nele semelhanças, é possível imaginar possíveis futuros, caminhos que podemos estar a seguir. As imagens dos lugares abandonados têm para isso um papel fundamental precisamente por nos confrontar com a contemplação do seu estado presente e ao mesmo tempo remeter-nos para o que foram em tempos. A subtileza do desenho de som, e a música trabalham com a mesma função, a de nos transportar quase fantasmagoricamente para outra época.

2. Iterance - Crise(s) e as ruínas

2.1 Crise(s)

A internet leva-nos a ruínas de todo mundo, abstermo-nos da experiência de lugar, do sentimento de entrada na “zona” é certo, mas o seu descobrimento permite-nos levantar possibilidades de relações entre si, entre as próximas e as distantes. Há, particularizando, um *site* chamado *abandonedberlin*³³ que nos leva numa viagem por diferentes locais abandonados e em estado arruinado pela cidade de Berlim e seus arredores. Não é de surpreender o facto de muitos desses locais terem alguma relação com a segunda grande guerra mundial. Se em parte deixaram algumas dessas ruínas como marcos da destruição, como cicatriz que não desaparece e que nos remete sempre a tais tempos hediondos, parece haver pouca vontade de constantemente recordar tão pesada herança. É comum, tal como verificamos em Berlim, passarmos por estes lugares e não reconhecer o potencial de aprendizagem. Assim, não é de estranhar que ao sairmos na estação de *Anhalter* não reparemos na enorme parede que resta da antiga estação destruída durante a segunda grande guerra, onde agora imediatamente ao lado encontramos crianças a jogar futebol, e também não podemos estranhar não reconhecer o que representa a antiga fábrica de cerâmica da Pampilhosa para o desaparecimento de uma indústria em Portugal numa determinada época. Talvez esse alheamento do passado se deva à frenética vida contemporânea que nos leva a não prestar atenção a nada que não seja o ponto de partida e chegada, e tudo em volta se transforme num não-lugar³⁴, mas a verdade é que esses locais estão lá, estão por todo lado, carregados de história, dir-se-ia carregados de presente. Se estivermos atentos, de alguma forma, através das ruínas começamos a reflectir sobre o estado das coisas, o passado e o presente; apropriando-nos das memórias dos diferentes locais por onde passamos ou encontramos na internet, podemos talvez relacionar as diferentes épocas: a crise actual e conjuntura sócio – económica que antecede o maior conflito do século XX. Haverá alguma relação entre as duas depressões?

Após a primeira guerra mundial, em consequência tanto do tratado de Versailles que impôs ao país pesadas medidas, como da queda da bolsa nos Estados Unidos da América que levou os norte americanos a exigir o pagamento dos sucessivos empréstimos que concedeu, a República de Weimar viu-se submersa numa profunda crise económica. Era um país mergulhado em dívidas externas, e, na bancarrota, o desemprego atingiu números astronómicos. A situação política era

33 <http://www.abandonedberlin.com/>

34 Conceito desenvolvido por Marc Augé. Entende-se que, em oposição aos lugares antropológicos, o não-lugar se caracterize pela ausência de relação do social com o espaço. A falta de identidade (relação consigo próprio), relação com os outros e a falta de relação com a história do local. São espaços construídos para tornar cada vez mais rápida a movimentação na sociedade e a satisfação de necessidades, espaços de consumo (centros comerciais, hipermercados), espaços de circulação (auto-estradas, estações de metro) e espaços de comunicação (telemóvel, internet). Segundo Augé, os não-lugares resultam das transformações da sociedade, consequência daquilo a que chama sobremodernidade que se entende pelo excesso de tempo, excesso de espaço e excesso da figura do individual. Consultar AUGÉ, Marc - **Não lugares**. Lisboa: Letra Livre, 2012.

extremamente instável, sendo que nenhum governo permanecia muito tempo no poder. Sabemos pela história que em certa medida este caminho levou ao crescimento do partido nacional-socialista e à subida ao poder de Hitler, com as consequências que recordamos. Não é o âmbito deste trabalho esmiuçar os trâmites em que isto aconteceu, mas, tal como afirma o sociólogo francês Michel Wieviorka no documentário *Aftermath of a crisis*³⁵ (2011) de Bregtje van der Haak, é interessante verificar como em tempos de tão profunda crise os dois países reagiram diferentemente. Se nos EUA surgiu o *New Deal*³⁶, em Weimar o partido Nazi apelou ao sentimento nacionalista do povo, para o orgulho ferido pela derrota na guerra, para o olhar acusador dirigido ao não-alemão.

Diz o lugar-comum que a história se repete. Actualmente, atravessamos um período de grande depressão, também hoje são milhões os desempregados, os sem-abrigo abundam, a indústria desaparece e são mais as semelhanças entre os dois períodos:

*(...) each of the crises periods also saw speculative bubbles based on the flow of easy credit which fuelled both property bases and stock market excess(...) both crisis also saw staggering drops in industrial production and increases in unemployment*³⁷

Hoje, um pouco por toda Europa a crise faz-se sentir; para os economistas Millet e Toussain a Hungria é o primeiro país a ser atingido, e de onde resultam fortes medidas de austeridade. Ucrânia, Grécia, Irlanda, Portugal e Espanha, só para citar alguns, passam pelo mesmo e em todos os casos as medidas assemelham-se. O estado social é posto em causa, há grandes cortes nas pensões, congelamento de salários e pesados aumentos de impostos. As consequências parecem ser as mesmas, e segundo dados do Eurostat em 2013 as taxas de desemprego são assustadoras, como por exemplo 16,8% em Portugal e 27,5% na Grécia. Tal como no passado, e possivelmente reflexo das dificuldades que atravessamos, são vários os partidos de inspiração nacionalista que ganham força. Marine Le Pen em França opõe-se ao estado social e manifesta-se contra a imigração, na Holanda Wilders posiciona-se contra a união europeia numa perspectiva de libertar o país do domínio a que se julga aprisionado. Na Grécia o partido Aurora Dourada ganha força, na Escandinávia, nomeadamente Dinamarca, Finlândia e Suécia, os partidos de conotação quase-fascista proclamam querer o país para os seus naturais e legítimos habitantes. Na Hungria, talvez o caso mais gritante, Jobbik chama os habitantes judeus para assinar um registo próprio. Perante este cenário, e pelas

35 Disponível em: <http://topdocumentaryfilms.com/aftermath-crisis/>

36 *Conjunto de medidas criado no governo de Roosevelt (1933-1945), que foi inspirado nas ideias do economista John Keynes onde visava tomar medidas económicas que garantissem o pleno emprego dos trabalhadores. Keynes defendia, também, uma redistribuição de lucros pra que o poder aquisitivo dos consumidores aumentasse de acordo com o desenvolvimento dos meios de produção. (...)O New Deal abrangia a agricultura, a indústria e a área social. In <http://www.infoescola.com/historia/new-deal/> (consultado a 5 de Dezembro de 2013)*

37 MCKENNA, Derek – **Compare and contrast the great depression and global crisis.** (online) Consultado a 5 de Dezembro de 2013, disponível em https://www.academia.edu/2627241/Compare_and_contrast_the_Great_Depression_and_the_Global_Crisis

semelhanças das crises referidas, poderá ser possível criar um paralelismo entre o presente e o passado, equacionar a possibilidade de estarmos a caminhar num sentido parecido. Procurando olhar a europa fora de um prisma ideológico, pretende-se compreender se poderemos estar a tomar decisões similares às que levaram ao maior conflito do século XX, partindo, para isso, do ponto de vista em que podemos compreender o presente olhando as ruínas do passado e lançar, ou reflectir acerca, possíveis futuros.

2.2 Iterance – projecto documental

Vimos como a contemplação das ruínas nos oferece a possibilidade de experienciar em simultâneo diferentes relações espaço-tempo, e que através dessa oportunidade podemos desenvolver pensamento tanto sobre o lugar em si, como da sociedade em geral, sob diversos pontos de vista. Constatamos, também, que esta sensação é em larga medida semelhante à experiência do espectador de um filme:

*both Kracauer and Benjamin provides leads in this direction: taken together, their investigations of cinema, history, and modernity, suggest ample overlap between the imaginary activity of the film spectator and that of the ruin gazer.*³⁸

Considerando estas possibilidades, a estreiteza da relação enunciada, e as semelhanças encontradas entre as duas crises que abordamos, parece ser pertinente enunciar a hipótese de estarmos a repetir erros do passado através de uma obra cinematográfica. Existem infinitas possibilidades de desenvolver esta problemática através de um filme, porém talvez recorrendo aos recursos de uma narrativa ficcionada convencional as ruínas se limitassem a um papel de mise-en-scène, com um valor simbólico associado aos personagens que servissem de suporte aos temas que se pretende tratar, um pouco como o caso de *Asas do desejo* de Wim Wenders. Parece pertinente que as ruínas existam no filme como personagens, procurando de algum modo invocar a experiência de lugar já amplamente mencionada, e apropriarmo-nos das memórias que estes locais tenham para oferecer. Procurar tornar as ruínas e os lugares abandonados personagens principais, tendo em conta a relação muito próxima que estas têm com o cinema, não descartando aqui o valor alegórico que estas possam assumir, tal como promovia Benjamin. Assim, se considerarmos os modos de representação no documentário sugeridos por Bill Nichols, o modo reflexivo parecer ser o que melhor se enquadra dentro das pretensões. Colocando a tipologia sugerida pelo autor numa perspectiva histórica, o filme documentário, tal como a fotografia, durante muito tempo centrou-se na relação do espectador com o objecto. Do que estes nos tinham a dizer, ou do que os realizadores nos queriam dizer acerca dos outros, e de determinados aspectos da vida. Esta atenção a dado momento volta-se para o encontro entre o realizador e o espectador, *we now see and hear the filmmaker also engage in*

38 MOLTKE, Von – **Ruin Cinema**. In HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010 – página 402

*metacommentary, less about the historical world itself (...) than about the process of representation itself*³⁹. Neste caso em particular, o que se pretende não é um meta-comentário do realizador em si, mas que através da voz-off se reflecta sobre o mundo histórico, ainda que este não esteja directamente representado na imagem; é neste sentido que se fala em modo reflexivo. Mais concretamente, trata-se de reflexividade política:

*this form of reflexivity operates primarily on the viewer's consciousness, "raising" it in the vernacular of progressive politics, decentering it in an althusserian politics in order to achieve a rigorous awareness of commonality*⁴⁰.

É inegável que exista um ponto de vista, uma certa ideologia, dentro da hipótese a ser levantada. Se olharmos as ruínas como possibilidade de repetição de um certo passado, não somos neutros em relação à significação que desse paralelismo advém, todavia o objectivo passa por criar a consciência da necessidade de reflexão e não levar a cabo uma exposição com o propósito de convencer o espectador. De resto, por esse mesmo motivo nos cercamos do modo reflexivo, muito embora pudéssemos encarar o olhar contemplativo que pretendemos imprimir à câmara como aproximação ao modo poético. Deve ser sublinhado, porém, que não parece ser possível levar a cabo uma obra pensando num género filmico em particular. Podemos sim apontar características que levem a considerar uma certa predominância num modo representativo com que se desenvolve o projecto, e é neste sentido também que podemos falar da função expressiva enunciada por Michael Renov. O autor abordou a questão da poética no documentário, enunciando quatro funções que têm um paralelismo relativo aos modos de documentário, falava de quatro tendências activas: gravar, convencer ou promover, analisar e interrogar, e expressar; pegando nas suas ideias reconhece-se que o documentário pode procurar

*(...) the ability to evoke emotional response or induce pleasure in the spectator by formal means, to generate lyric power through shadings of sound and image in a manner exclusive of verbalization, or to engage with the musical or poetic qualities of language itself must not be seen as mere distractions from the main event.*⁴¹

Não descrendo, todavia, que o maior cuidado estético e expressivo seja impedimento para que se defenda um ponto de vista ou que esta expressividade seja dissociável da discussão e do poder persuasivo, o que se pretende aliás é que através do filme se abra as portas ao debate, sem, porém, pretender convencer da existência de uma verdade absoluta. Intende-se que o filme deva oferecer

39 NICHOLS, Bill - **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991 – página 56

40 Idem – página 59

41 RENOVA, Michael . **Toward a poetics of documentary**. In RENOVA, Michael - **Theorizing documentary**. Los Angeles: AFI Film Readers, 1993 - página 35

espaço para o julgamento, providenciar ferramentas para a avaliação e reflexão: *Bretch polemized that art's real success could be measured by its ability to activate its audience.*⁴²

Se consideramos que *Iterance* se propõe a mostrar um conjunto de ruínas através de uma câmara que convida à contemplação, a narração, e mesmo todo plano sonoro, assume particular importância no estabelecimento do ponto de vista pretendido. Ao pretendermos abrir portas à reflexão entre o passado e futuro numa direcção específica, pensamos que unicamente através da observação de imagens e da captação de som directo dos locais estaríamos a posicionar o documentário no domínio da experiência individual, isto é, a convidar o espectador a retirar das imagens ilações meramente pessoais, ao encontro do que foi dito quanto ao carácter das ruínas que dizem mais de quem as vê do que delas próprias, e ainda que fosse legítimo caminhar nesse sentido o propósito é condicionar a espectador a uma certa reflexão. Assim sendo, a narração dos testemunhos recolhidos feita através de dois actores, e interpretada em duas línguas diferentes (português e alemão), e em conjunto com a construção de um plano sonoro não-diagético, pode apelar à memória colectiva e direccionar o espectador no caminho da reflexão que se pretende implícita ao filme. A língua funciona como distinção entre os diferentes períodos. À voz alemã podemos associar sons de guerra, e assim conseguir suggestionar a comparação entre presente e passado. Este condicionamento consciente não pretende ter um tom propagandístico, ou um que se aproxime à agenda de realizadores russos como Vertov ou Eisenstein em querer mudar o mundo, mas pretende simplesmente estabelecer o ponto de vista do realizador sem que esse ponto de vista seja apresentado como verdade absoluta, exposta pela voz de Deus. Sem apontar directamente o ponto de vista ele está lá. Sem impor uma ideia num tom impositivo, mas dando a conhecer as semelhanças nos dois testemunhos oferece-se a quem vê o filme possibilidades de interpretação que admitimos poderem ser distintas das esperadas. Por exemplo, ao colocar na última sequência do filme imagens de Berlim, e, talvez no único momento com presença do elemento humano em campo no filme, ao mostrar o *Reichtag* podemos estar a induzir que o governo alemão como culpado da situação actual. É possível ao espectador interpretar a analogia estabelecida nas ruínas como uma entre Hitler e Angela Merkel, e esta como vilã dos países do Sul da Europa. Estamos conscientes das múltiplas possibilidades de leitura, nem esperamos o contrário aliás, e de resto são características a um documentário que se pretende tendencialmente reflexivo e não expositivo de um argumento pré-estabelecido como verdade fundamental.

O posicionamento contemplativo da câmara numa postura quase poética e próxima à estética cinematográfica que encontramos em ruínas, nomeadamente em *Stalker de Tarkovsky*, a montagem alternada entre passado e presente num jogo dialéctico entre a voz em português e a voz em alemão,

42 RENOVA, Michael . **Toward a poetics of documentary**. In RENOVA, Michael - **Theorizing documentary**. Los Angeles: AFI Film Readers, 1993 – página 31

em conjunto com o rompimento diagético do som como em certa medida vimos estar presente em *Ruínas* de Mozos, são elementos que permitem não apenas estabelecer as semelhanças entre as épocas, com também, ainda que indirectamente, podem demonstrar a complexidade temporal das ruínas, e a possibilidade destas de dizerem coisas não relacionadas com as memórias e a história que efectivamente lhes pertencem e através delas apontamos as mesmas questões em relação ao cinema.

3 - Relatório do projecto artístico

3.1 Notas introdutórias

A realização de uma obra cinematográfica não é um processo científico, como tal não é possível apontar uma metodologia universal e definitiva. Naturalmente, existem um conjunto de procedimentos e etapas a cumprir, todavia como as abordamos está dependente das características do projecto, além dos métodos considerados pertinentes por quem o leva a cabo. Tipicamente, a produção cinematográfica é dividida em três grandes etapas: pré-produção, produção e pós-produção. Dentro destas, há um conjunto de fases que devem ser ultrapassadas, desde o desenvolvimento da ideia à procura de locais de gravação, desde a rodagem propriamente dita à montagem do material recolhido. No caso particular do documentário geralmente existe a apropriação do tema seguido de uma pesquisa aprofundada do assunto que nos leva à elaboração de um argumento cuja execução, ao contrário de uma narrativa de ficção tradicional, está muito dependente do que o actor social nos oferecer, salvaguardando evidentemente os casos onde exista encenação ou cujo modo de representação não esteja necessariamente associada à intervenção directa de pessoas.

Vertov falava da câmara como um *olho mecânico [que] procura às apalpadelas no caos dos acontecimentos visuais um caminho pra o seu movimento ou para as suas hesitações e experimenta, alongando o tempo, desmembrando os movimentos ou absorvendo o tempo em si próprio, engolindo os anos, esquematizando assim os processos inacessíveis ao olhar humano.*⁴³

Apresentou seis etapas da montagem no contexto desse modo de olhar: a montagem no momento da observação, a montagem depois da observação, a montagem durante a rodagem, a montagem depois da rodagem, o golpe de vista (procura dos fragmentos indispensáveis à montagem) e a montagem final. O que Vertov parece querer afirmar é que todo o processo de realização de filme tem influência no produto final, e acima de tudo do conteúdo do mesmo. Neste sentido, procuramos promover uma reflexão sobre os métodos usados para a realização de *Iterance* de modo a procurar compreender em que medida as diversas etapas determinam o resultado final do filme. De sublinhar o facto de nenhuma destas fases ser isolada, a qualquer momento no tempo podem acontecer e quem sabem em simultâneo, e isto é especialmente válido no documentário. Nada impede de em plena rodagem, ou mesmo até durante a montagem do material captado, de observar um facto relevante que possa ser filmado para complementar a ideia do filme, ou mesmo implicar uma mudança de rumo dados os novos elementos recolhidos, desde que o cronograma e orçamento o permitam é possível voltar atrás. Assim, importa dizer que a sistematização de procedimentos aqui

⁴³GRANJA, Vasco (1981) – **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte – página 45

apresentada não representa necessariamente uma ordem cronológica, tendo-se em vez disso procurado tipificar as principais fases de produção de *Iterance* por facilidade de compreensão.

4.2 Pesquisa e diálogo com as ruínas

A experiência de visitar lugares abandonados e em ruínas foi fundamental para a definição do tema sobre o qual nos propomos reflectir. Aliás, mais do que olhar a crise actual e a grande depressão que antecede a segunda grande guerra mundial, o facto mais relevante de *Iterance* pode mesmo ser a possibilidade de reflexão que estes lugares oferecem, e é dessa relevância que surge a necessidade de tratar as ruínas como personagens principais do documentário. Ainda antes de conhecer, ou reconhecer, nas ruínas tal potencial, visitamos a fábrica de cerâmica das Devesas, abandonada há muitos anos e num avançado estado de degradação. A deambulação pelas inúmeras salas, e a captação de imagens fotográficas dos diferentes tipos de cenários que pudemos encontrar, deixou uma forte impressão. O silêncio quase fantasmagórico de uma época que passou, a ausência de vida num local outrora repleto de trabalhadores, leva-nos a pensar na passagem do tempo. Actualmente, a vida é levada a um ritmo frenético, sobrando pouco espaço para reflectir, e num lugar como este onde o tempo parece estar suspenso olhamos para o que vai ficando para trás, para o que resta, e de algum modo ponderamos se os locais que nos servem hoje com veículo da veloz contemporaneidade não terão o mesmo destino. Esta inquietação leva-nos a querer captar mais imagens, a registar diferentes locais em ruínas, e experienciar a mesma sensação de estar num local onde o tempo parece parar e ao mesmo tempo recuar, tal como na zona em *Stalker*, experienciar a sensação de sermos transportados para outra dimensão e relação espaço-tempo onde nos é permitido pensar, e reflectir sobre as coisas, esperando que algo nos seja revelado. Neste sentido, a pesquisa para o documentário está intimamente relacionada com a experiência de lugar em ruínas e com o diálogo surdo que estabelecemos com estas.

Rabinger sugere termos uma hipótese de uma problemática para pesquisar, e a partir daí aprofundar a pesquisa do tema de modo a *get to know the whole scene so that you can narrow down to what is significant*.⁴⁴ Partimos da vontade de relacionar as ruínas com a possibilidade de a sociedade actual se tornar ela própria uma ruína no futuro para, e como já constatamos no capítulo onde abordamos a crise de duas épocas, estabelecer a possibilidade de uma analogia entre estas e ponderar a repetição da história, tendo o espectro da segunda guerra mundial como cenário possível.

Podemos afirmar que a pesquisa de locais de gravação do documentário começou desde a primeira visita a ruínas, e que através do diálogo estabelecido foi surgindo uma estrutura e estéticas possíveis para o projecto. É legítimo separar a *reperage* em diferentes momentos. Um momento onde a busca é centrada nas possibilidades de reflexão através dos locais, e um outro momento onde a pesquisa é

44 RABINGER, Michael (2004) – *Directing Documentary*. Inglaterra: Focal Press – página 208

mais focada em encontrar imagens que veiculem ou potenciem essa reflexão, sem que estas sejam meramente ilustrativas. Nas primeiras incursões, além da fábrica de cerâmica referida, encontramos uma antiga igreja ao pé do rio Douro, do lado de Vila Nova de Gaia. Deste local pudemos retirar dois aspectos particularmente interessantes, o facto de até locais de culto de uma religião serem abandonados, deixando por isso de servir o propósito para o qual fora criado, e o facto de encontrar duas pessoas que fazem do lugar a sua casa. O encontro com os dois homens que lá viviam foi fundamental no desenvolvimento da pesquisa do documentário, pois daí resulta a ideia para a narração, sobre a qual nos debruçaremos mais tarde. Desta visita, e da já mencionada incursão à fábrica de cerâmica surgiram um conjunto de imagens divulgadas por diversos locais *online*. Esta divulgação resulta na sugestão por parte das pessoas de vários locais que eventualmente pudessem interessar para o projecto.

Rabinger a respeito do desenvolvimento da pesquisa afirma para *Don't reserve all judgements untills you find confident that you know enough*.⁴⁵ Neste sentido, com as imagens que obtivemos, o diálogo estabelecido, e a pesquisa e reflexão acerca das ruínas expostas em capítulos anteriores, foi traçado o argumento e estrutura para o documentário. Como vimos, o desenvolvimento da estrutura narrativa visa a exposição da possibilidade de uma analogia entre a crise actual e a que antecede a Segunda Guerra Mundial, para perceber se existe a hipótese de estarmos a seguir o mesmo caminho. Não se pretende construir uma obra retórica, de ideias e argumentos fechados. Procura-se desenvolver uma estrutura dividida em quatro blocos, intercalados temporalmente, em que cada um deles avance um pouco a formulação da hipótese. Tendo isto em consideração, a pesquisa e a visita de ruínas e lugares abandonados passou a ser orientada não na reflexão, mas na procura concreta de locais adequados a expor o argumento, salvaguardando sempre aquilo que as ruínas têm para nos ensinar. Assim, aquilo que procuramos encontrar tantos nos locais visitados em Portugal, como numa primeira visita a Berlim, foram locais que nos permitissem visualmente estabelecer a analogia entre presente e passado. A fábrica de cerâmica da Pampilhosa foi vista como alternativa à fábrica das devesas entretanto demolida, e que possibilita cobrir tanto o período anterior à guerra como à guerra propriamente dita dado os diferentes cenários e pontos de vista possíveis de ser captados. Um casa abandonada na Afurada permite abordar a questão da crise presente, uma vez, como veremos, os testemunhos recolhidos remetem-nos para pessoas sem-abrigo e que muitas vezes procuram locais como este para passar a noite. A fábrica abandonada no freixo enquadra os diferentes ambientes do filme, e através das imagens recolhidas na vista fica a impressão de ser uma excelente possibilidade para introduzir o dispositivo pretendido para o filme, para estabelecer logo à partida a estética na qual se vai apoiar o documentário. Em Berlim, apesar das inúmeras ruínas encontradas, desde quartéis militares a hospitais hospitais com clara ligação à segunda guerra,

45 RABINGER, Michael (2004) – **Directing Documentary**. Inglaterra: Focal Press – página 208

optou-se por procurar visitar locais que de algum modo sirvam hoje como memoriais, como lembrete do que se passou na cidade, ou locais emblemáticos que facilmente identifiquem a cidade, permitindo ao espectador associar o passado com o presente. Nesse sentido, visitou-se Brandenburg tor (por onde passaram soldados russos para entrar na cidade depois da guerra), o Reichstag, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (igreja memorial cuja torre foi deixada parcialmente em ruínas para que seja recordado o bombardeamento e que foi alvo), Anhalter Bahnhof (estação de comboios destruída durante a segunda guerra e que foi deixada uma das paredes para recordar o que se passara ali), Treptower park (sugerido pelo hotel durante a reperaço, porém demasiado gráfico no simbolismo soviético que acarreta), Teufelsberg (antigo centro de espionagem em período de guerra fria, que na verdade só visitado em período de rodagem devido à dificuldade de obtenção de autorização, mas que se achou relevante para ligar as imagens em ruínas com o ambiente mais citadino com que termina o filme).

4.3 Recolha de testemunhos e construção da narração

Observamos a importância das visitas a ruínas. A sua contemplação, e respectivo registo de imagem fotográfica, permitiu desenvolver uma reflexão tanto sobre a importância destes lugares na compreensão do presente e do passado, como das possibilidades de desenvolvimento de um documentário que espelhe essa reflexividade e que demonstre a problemática levantada. Para o fazer, consideramos essencial desenvolver um texto onde através da voz off e possa apresentar as semelhanças entre as crises enunciadas. Já foi referido que não se pretende um texto demonstrativo, que seja somente expositor de factos e através deste defender uma determinada posição. Pretendemos que seja um texto onde estejam presentes aquelas que consideramos evidências da similaridade, e que a partir daí o espectador reflecta sobre o presente e equacione o futuro.

Como já referimos, durante a visita a uma igreja abandonada encontramos dois homens a viver no local. Em conversa com ambos, descobrimos que nenhum dos dois é natural do Porto, e que vieram do interior do país para procurar outro rumo, mas a crise no sector de construção civil em que trabalhavam levou-os ao desemprego e à impossibilidade de ter uma casa. Tanto o senhor Fernando, como o senhor Acácio falaram da dificuldade e do medo de dormir na rua, e dos perigos que daí resultam porque *a qualquer momento vem um maluco e depois ninguém quer saber*⁴⁶. O senhor Acácio quando dormia na rua, passava as noites acordado com medo, preferindo dormir durante o dia por se sentir mais tranquilo. Desta conversa surge a ideia de usar estes e outros testemunhos, actuais e do passado, para construir a narração. Inspirados por esta conversa, para a recolha dos testemunhos relacionada com o presente optamos por procurar pessoas profundamente afectadas pela crise, e que de algum modo em consequência disso se tenham tornado sem abrigo. Neste

46 Acácio – Entrevista. 4 Dezembro de 2013

sentido, estabelecemos contacto com a jornalista Ana Oliveira⁴⁷, com que julgamos pertinente debater as nossas ideias por ter abordado esta temática anteriormente. Elucidou-nos acerca dos diferentes tipos de sem abrigo, os que o são por falta de solução, os que preferem gastar o seu dinheiro num vício (geralmente álcool), ou os que recebem apoio insuficiente do estado. Interessava-nos falar com algumas pessoas que tenham ficado sem casa recentemente. Que sejam vítimas directas da crise. Pensamos que talvez seja eficaz para que o espectador se identifique de algum modo com os testemunhos, por ser uma ameaça que sinta pairar sobre si. Se escolhêssemos, por exemplo, falar com um sem abrigo que resulte de uma profunda adição a drogas ou álcool poderíamos criar uma espécie de barreira à compreensão, um distanciamento da hipótese que pretendemos imprimir, além disso acreditamos ser mais fácil estabelecer e encontrar semelhanças com os anos 1920.

A Ana Oliveira colocou-nos em contacto com a Associação Casa, que se dedica à distribuição de comida pelas ruas do Porto, e os responsáveis mostraram-se desde logo receptivos a que os acompanhássemos numa das noites e realiza-se pequenas entrevistas a pessoas que, face ao exposto, nos apontaram como tendo estórias pertinentes, tendo eles estabelecido a ponte com as pessoas em questão. Foi neste contexto que registamos em áudio duas entrevistas que posteriormente seriam transcritas para facilitar a sua edição. Abordamos uma família composta por mãe, pai e filho, cuja namorada grávida estava presente. Registamos que o pai ficara sem emprego, que se lamentava que por não ser *filho de fulano de tal*, chegou a vez dele e mandaram-no embora do emprego que tinha enquanto outros ficaram. Foram obrigados a sair de casa, e a dormir na rua, procurando casas abandonadas de onde muitas vezes eram expulsos ou por pessoas que lá dormiam ou pelas autoridades: *Tiraram-me os miúdos e eu tive que andar fugido com eles. Andei três meses fora, eu andava a dormir em casas abandonadas com a minha mulher, o meu filho e a namorada grávida. É muito perigoso para quem não está habituado*⁴⁸. Registamos ainda uma conversa com um homem que nos contou a sua estória. Veio do interior do país para trabalhar, tendo durante muitos anos tido algum sucesso no emprego até começar a sentir dificuldades e ter decidido sair do país e deixar a na altura companheira cá. Foi obrigado a regressar porque a companheira deixou-o, deixando também um rasto de dívidas ao banco, tendo por consequência ter perdido a casa e o carro. O relato fala-nos também que *na rua é uma vida muito diferente. Porque durante mês e meio não se consegue dormir. As pessoas têm medo, e muita gente tem medo. E depois entranha-se, como eu costume dizer*⁴⁹. Estes discursos podem ser articulados com a ideia de austeridade e das más condições, e fica a marcada a impressão da constância do medo, medo daquilo que estão a viver e do que o futuro lhes poderá reservar.

47 Jornalista em informacao.canalsuperior.pt

48 Diálogo registado em audio, cujo transcrição integral se encontra anexada ao presente documento.

49 Idem

Naturalmente, não poderíamos recolher os testemunhos que nos falam do passado da mesma forma. Pensamos que poderia ser possível procurar sobreviventes da segunda guerra e conversar com eles sobre as suas experiências, de como era a vida antes da guerra e naquilo em que se tornou com o conflito. Este método seria interessante, contudo seria moroso e de custos de produção elevados, por isso optamos por procurar esses testemunhos através de uma pesquisa na internet. O realizador Steven Spielberg, que na sua carreira abordou recorrentemente o tema do holocausto, tem um arquivo bastante completo com áudio e imagem vídeo acerca do tema, e não é difícil encontrar relatos acerca do medo que havia nas comunidades judias, e do clima de incerteza que se vivia um pouco por toda a Europa. Esse arquivo está disponível no museu memorial para o holocausto norte-americano, estando esse espólio online⁵⁰. Nele encontramos também imagens dos discursos de Hitler, da desconfiança do retorno a uma guerra vivida apenas uma década antes, do orgulho nacionalista que crescia aos poucos. Num outro site, com uma página denominada por *the voice of the survivors*⁵¹ voltamos a ouvir o medo da repetição, ouvimos sobre o desemprego e da incerteza quanto ao futuro. Num dos testemunhos, ouvimos que uma fábrica *mudou de dono porque surgiram leis que proibiam os legítimos patrões de ter negócios*, e na sequência disso muitos outros judeus perderam o seu emprego. No artigo de Peter Schwarz intitulado *Outubro alemão: a revolução perdida de 1923*⁵² pudemos saber mais acerca da crise que se sentia na época: *As esposas aguardavam nos portões das fábricas para correrem ao mercado mais próximo e comprarem algo antes que o dinheiro perdesse seu valor no dia seguinte. (...) Aqueles que viviam em pensões perderam todos os seus meios de subsistência. Aqueles que haviam economizado um pouco de dinheiro perdiam tudo da noite para o dia. Para sobreviver, muitos tinham que vender suas casas, jóias e tudo mais que houvessem guardado durante toda a vida, apenas para descobrirem, no dia seguinte, que o rendimento não valia mais nada.*

Optou-se por não recolher muitos testemunhos de nenhuma das épocas. O que importava era mais uma selecção qualitativa dos mesmos, no sentido em que a pesquisa prévia do assunto já nos havia indicado o caminho que pretendíamos seguir para a narração. Cruzando os relatos do presente e a informação passado há quatro palavras-chave que retivemos para o texto que pretendíamos escrever: medo, morte, incerteza e crise. Partindo da sistematização desta informação ponderamos como podíamos veicular as vozes escutadas em sintonia com a imagem, mas que este não seja ilustrativo da imagem e vice-versa, pretendíamos dar espaço à criação interior do espectador. Tínhamos a possibilidade de usar os testemunhos recolhidos quando acompanhamos a associação, e também de usar o áudio dos vídeos no *site* referido pois estão em domínio público, mas ponderando

50 Ver <http://www.ushmm.org/online/film/search/simple.php>

51 Ver <http://www.yadvashem.org/yv/en/remembrance/multimedia.asp#!prettyPhoto>

52 Disponível em <http://www.wsws.org/pt/2008/dec2008/ale1-d08.shtml> (consultado a 05 de Dezembro de 2013)

essa hipótese entramos no domínio ético de usar uma voz com imagens de ruínas sem qualquer ligação para o actor social. Então, para não usar as pessoas como meras personagens, decidimos recorrer à voz de actores para o texto narrativo. Esta estratégia é reforçada com o recurso a duas personagens fictícias que narram a sua história através de imagens de ruínas que representem alegoricamente o que está a ser contado, tendo ainda o desenho de som um papel fundamental no levantamento de memórias associadas ao local, ou à história a ser narrada. Poderíamos considerar o carácter ficcional do texto, mas estes procedimentos no documentário são inevitáveis. A estrutura dramática é essencial para que se passe uma mensagem, ou simplesmente para a passagem do tempo: *Há um elemento de construção, o filme é como um brinquedo de construção para mim, mas ao mesmo tempo há coisas não-construíveis. Entramos no reino da aproximação.*⁵³ É neste ponto que entra a argumentista Cornelia Iordache, com quem entramos em contacto através da escola DFFB. Começamos a trabalhar no modo de ligar as duas histórias, traçar os pontos em comum e escolher um ponto de vista que concluímos ser o do medo presente em todos os textos seleccionados. Tratamos os testemunhos de pessoas diferentes, procurando-os misturar numa mensagem uniforme e coerente. Um facto curioso é que a achamos necessário suprimir alguns factos que pareciam demasiado extraordinários para ser verdade, por sugestão da Cornelia concluímos que esses testemunhos tal como estavam podiam parecer falseados, e parecer pouco credível o caso da família a dormir na rua junto com a namorada grávida do filho do casal. Aparentemente, neste caso as estratégias ficcionais podiam tornar o texto mais verosímil.

4.4 Pré-produção : financiamento e constituição da equipa de rodagem

Em qualquer projecto cinematográfico uma das fases fundamentais da pré-produção é a reunião das condições necessárias para a concretização do mesmo, estejam elas relacionadas com a equipa técnica, com as autorizações de rodagem, ou com a angariação do orçamento projectado como necessário. Sabendo à partida as dificuldades de obter financiamento procurou-se desde o princípio estabelecer parcerias com produtoras, instituições locais que na impossibilidade de apoiar financeiramente pudessem contribuir de algum modo. Em Portugal, estabelecemos com sucesso contacto com a produtora e empresa de aluguer de equipamento *Widescreen* que nos cedeu a câmara usada em toda a rodagem, o slide e o tripé usados nas gravações ocorridas em Portugal, bem como a assistência na realização e direcção de fotografia por parte do Pedro Peres. Para completar a equipa de rodagem entramos em contacto com a Melissa Pons que fazia também a pós-produção áudio. Esta abordagem deveu-se ao conhecimento prévio do seu trabalho, e ao diálogo estabelecido acerca da importância do som e a utilidade da recriação sonora dos locais para construir memórias que se pudessem relacionar com os locais de gravação. Através da escola de cinema de Berlim DFFB entramos em contacto com o realizador e director de fotografia Truls Krane Mesby, e a já

53 Van der Keuken em entrevista em <http://www.contracampo.com.br/01-10/jvdkentrevista.html> (1999)

referida argumentista Cornelia Iordache. Estes contactos foram estabelecidos numa fase embrionária do projecto, e não só cumpriram as funções de direcção de fotografia e escrita, como também estabeleceram pontos de contacto com as entidades locais, nomeadamente a empresa gestora de *Teufelsberg* para a obtenção da devida autorização de rodagem, e o instituto *Berlin Brandenburg film commission* que nos apoiou nas questões logísticas como encontrar empresas de aluguer de equipamento e autorizações de rodagem em espaços públicos. Para completar a equipa de Iterance encontramos o actor alemão Konstantine Kiedel que nos gravou em alemão a parte da voz off relacionada com o passado em alemão, com o apoio do Teatro alemão de Timisoara que nos cedeu o espaço para a gravação. Encontramos também a actriz Adelaide Teixeira que nos gravou a parte relativa ao presente em português, e que nos ajudou através de várias reuniões de leitura a chegar à versão final do texto e tom da interpretação. Mais tarde juntou-se o compositor Fredrik Victorsson, que inicialmente por falta de orçamento apenas nos ia dar a opinião sobre a música, mas depois de ver a primeira versão da montagem fez questão de colaborar mais activamente e escrever a música para o documentário.

Apesar das parcerias estabelecidas, e de algum orçamento próprio, tornou-se necessário encontrar alternativas de viabilizar aspecto como viagens, estadias e aluguer de equipamento em Berlim (depois de várias pesquisas constatamos ser mais económico recorrer a uma empresa local do que levar o equipamento cedido cá). Concorremos a uma sessão de pitching no festival Zagrebdox perante potenciais produtores executivos, e apesar de não termos sido seleccionados a experiência obrigou-nos a desenvolver um documento de apresentação do projecto que nos viria a ser útil na obtenção de apoios locais em Berlim, nomeadamente uma percentagem de desconto no aluguer de equipamento e a autorização gratuita de rodagem em *Teufelsberg* (em vez dos 300€/dia inicialmente pedidos). Optamos, também, por recorrer a *crowdfunding*. Por *crowdfunding* entende-se o financiamento colectivo de projectos, através de plataformas *online*, num sistema de recompensas associadas ao apoiante, como edições especiais do produto final ou acesso privilegiado a estreias, isto claro no caso do produto final ser um filme. Há vários *sites* onde se pode procurar este tipo de apoio, sendo que os mais reconhecidos serão o *kickstarter.com* e o *indiegogo.com*, tendo nós escolhido o segundo pelo facto de ficarmos com tudo que recolhêssemos da campanha, ao contrário do *kickstarter.com* que apenas disponibiliza os fundos caso se cumpra o objectivo estabelecido previamente. Em conjunto com esta campanha iniciamos a divulgação do filme criando uma página na rede social facebook, onde fomos colocando imagens da pesquisa de locais de gravação, um pequeno vídeo introdutório ao filme, e todo o *design* desenvolvido pela Carla Pinto que é responsável por toda imagem gráfica do filme.

4.5 Rodagem

As primeiras gravações para *Iterance* foram realizadas na igreja junto ao rio em Gaia. Estava previsto captar imagens do exterior da mesma, seu interior e de umas ruínas adjacentes que lembravam quase ruínas romanas. O primeiro dia é uma incerteza, porque, apesar de haver uma ideia do que se pretende filmar, não existe um *storyboard* ou argumento rígido a ser seguido, e porque a equipa ainda procura a melhor forma de se relacionar. O mais relevante a tirar deste dia foi constatar na visualização das imagens e experiências de montagem com os planos. Estando já em mente movimentos de câmara lentos, muitas vezes laterais, que convidam à contemplação, ficou-se a compreender mais convictamente como e quando podem ser feito e a necessidade de ser alternados com planos fixos. Concluímos que os movimentos de câmara podem ser realizados quando dentro do enquadramento não há movimento, e se o fizermos lentamente não retiramos à imagem o carácter contemplativo de que falamos. Relativamente aos planos fixos podemos perceber que se torna importante procurar movimento através de, por exemplo, vento que bate nas folhas, águas que se agitam gotas que caem em algum lugar. De outro modo os planos fixos serão muito estáticos e mesmo que esse facto até possa fixar o espectador na imagem mergulhando-o na ruína, não seria fácil encontrar harmonia na montagem. A ausência de movimento nos planos fixos faria com que os cortes entre estes planos e os movimentos de câmara chamassem à atenção para a própria montagem. Assim, como vimos, procura-se algum elemento da natureza que nos faculte esse movimento e tal facto recorda-nos até a reapropriação desta do espaço que inerentemente lhe pertence esta procura de elementos da natureza parece remeter-nos para Tarkovsky e os enquadramentos procurados dentro da zona em *Stalker*. Tal como a rodagem neste primeiro cenário, as primeiras gravações serviram sobretudo para perceber exactamente o posicionamento da câmara e a sua função. Concluímos que esta deve assumir a postura contemplativa desde início pretendida, que nos permita mergulhar nas imagens, porém tal como em *The eye above the well* (1990) de Van der Keuken a câmara estando mais disposta ao fluxo da vida, mais carinhosa e menos zangada e menos certa da verdade que encerra, sem, todavia, significar menores preocupações políticas, simplesmente a câmara segue o que encontra sem insistir numa ideia revolucionária ou outra mensagem.

De um modo geral, as gravações em Portugal assumiram uma postura investigadora e experimental, procuramos explorar vários pontos de vista, diferentes tipos de enquadramentos e movimentos. Revisitando diária e sistematicamente o que se filmou, estivemos atentos às oportunidades para outro caminho, outro nível de leitura na história que pretendemos contar. O tempo permitiu essa experimentação, e esta foi fundamental para a última parte da rodagem realizada em Berlim. Tendo em conta que tínhamos apenas quatro dias de rodagem, sem possibilidade de repetição posterior teríamos de assegurar a menor margem de erro possível. Além desta experimentação e visualização

constante do material que fomos efectuando, outros dois aspectos foram decisivos para as gravações em Berlim: A experiência do director de fotografia Truls Krane Mesby em filmar em 35mm, que o leva a ponderar e analisar cuidadosamente aquilo que queríamos captar de cada um dos locais, e o tipo de equipamento que usamos para fazer os *travellings* possuir um mecanismo que nos possibilitava a obtenção do resultado num número menor de takes.

Podemos concluir que a rodagem foi de certa forma também a vivência da experiência do lugar. Procuramos observar, e captar aquilo que os lugares nos podiam oferecer. Mesmo tendo havido um menor grau de experimentação durante a rodagem em Berlim, não deixamos de estar atentos às oportunidades que podiam surgir, e foi neste sentido que gravamos um plano de uma senhora a limpar um dos pilares de Brandenburg Tor. O que nos ocorreu de imediato foi que em vez do plano geral, algo turístico do local, podíamos usar esse plano como ligação entre a ruína e a recuperação de uma cidade destruída pela guerra. Imaginamos logo à partida como a montagem poderia funcionar, e ligar os planos da igreja memorial com este para representar essa ideia de reconstrução. Assim, podemos concluir também que a experimentação e observação do que os locais nos tinham para oferecer foram essenciais no desenvolvimento de uma ideia de montagem.

4.6 Montagem e pós-produção

Como vimos, Vertov enunciava várias fases da montagem até ao produto final propriamente dito. Reconhecemos a importância de em todas etapas do desenvolvimento do documentário permanecer atentos às possibilidades de ligar as imagens que íamos registando, e ao que as próprias ruínas nos foram sugerindo. Também já mencionamos a constante visualização das imagens, cujo processo foi complementando com o apontamento numa *shooting list* dos detalhes de cada take, nomeadamente a duração dos mesmos, as características da luz e do movimento dentro do enquadramento. Tendo isto em conta havia que reflectir acerca do que nos dizem as imagens. Na montagem temos que trabalhar com o que temos não com a ideia inicial. O que temos pode estar a dizer outras coisas, *a partir daí você tem que fazer a montagem de acordo com o sentido, com a vontade do próprio material, então você tem de lidar de lidar novamente com as duas coisas.*⁵⁴ A ideia da montagem é colocar coisas juntas e ter uma corrente eléctrica entre elas, entre duas imagens, entre a imagem e o som. A importância da montagem é colocar tudo junto, a composição, o ritmo, o desenvolvimento e os diferentes estádios dessa combinação, fazer com que fique sem escapatória.

Tínhamos já uma ideia da macro estrutura pretendida. Depois de uma introdução que faça o espectador mergulhar na atmosfera a ser criada, entrar num diálogo entre passado e presente através das ruínas, concluindo com uma sequência de imagens de memoriais de Berlim relacionados com a segunda guerra mundial, com o propósito de lançar o aviso quanto aos perigos dos caminhos que

54 Van der Keuken em entrevista em <http://www.contracampo.com.br/01-10/jvdkentrevista.html> (1999)

podemos escolher. Numa primeira versão da montagem o que procuramos fazer foi ligar as sequências, recorrer a músicas que nos sugerissem um ritmo e que mais adiante fossem úteis como referência ao compositor. Tendo estes blocos delineados foi importante pensar no interior das sequências. Aqui, mais do que pensar a montagem em termos de ritmo, tratou-se de atentar ao movimento. Os filmes de Ron Fricke *Baraka* (1992) e *Samsara* (2011) são narrativas não-verbais, ambos se apoiam na força da imagem para expor a sociedade actual e a relação com o passado, e por isso foi importante perceber de que forma a montagem dos filmes foi realizada. Não usaram qualquer música, ou som de referência, durante o processo de montagem tudo o que lhes interessou foi julgar a informação que cada plano passava e de que forma podiam cortar os planos considerando a harmonia do movimento interno dos planos. Pearlman afirma que

*we could say that, like choreographers, editors shape the trajectories of movement across shots, scenes, and sequences, the transitions of movement between the shots. Like choreographers, editors work with the temporal and spatial dynamics of movement to create a flow of moving images that carries meaning. And, just like choreographers, editors will often describe the way a “change to a single component can affect the entire interacting network of elements.” Editors less often describe rhythm and time as a basis of cognition.*⁵⁵ (Pearlman, 2009: página 28)

O movimento aqui, tal como sugeria Tarkovsky, dá-nos a impressão do tempo, da sua passagem, o que para *Iterance* é particularmente relevante se tivermos em consideração o carácter das ruínas e da ideia de semelhanças entre presente e passado que se pretendem presentes no filme. De algum modo, através da montagem procuramos anular essa quebra de continuidade temporal que está necessariamente presente nos cortes da montagem, em larga medida procura-se a atemporalidade de *Stalker*, e até de certo a que está presente na teoria de valor de ruínas de Speer, embora com objectivos distintos.

De seguida, introduzimos a voz off previamente gravada. Foi fundamental perceber como interagir a narração com as imagens, perceber quando a ausência desta comunica mais e melhor. Para isso foi fundamental a abordagem prévia ao filme *Ruínas de Manuel Mozos*, dado que permitiu perceber como o autor gere esses silêncios e em que pontos as reconstruções sonoras têm relevância. A transição entre planos onde a voz está presente teve necessariamente de ser ajustado, procurando que as pausas da narração estivessem em sintonia com os cortes e nestas decisões houve também influência da introdução de legendagem uma vez que os timings das mesmas podia chamar a atenção para o corte que se pretendia sempre suave e discreto.

Finalizada a montagem debruçamo-nos na construção do desenho de som e da música. Ao longo da rodagem e da captação de sons, que nem sempre era realizada em simultâneo por se procurar horas onde fosse mais indicado gravar, foi sendo discutido o mapa sonoro com a Melissa Pons. Pretendemos que tanto a música como o desenho de som ajude a criar o sentimento de experiência

55 PERLMAN, Karen – **Cutting Rhythms**. Reino Unido: Focal Press, 2009

em lugares abandonados e em ruínas. Através do som procurou-se criar memórias para os locais, ou sugerir o que poderá ter acontecido aos mesmos, como é o caso de algumas imagens da fábrica de cerâmica da Pampilhosa onde ouvimos sons que sugerem guerra, auxiliados com um discurso de Hitler procurou-se construir assim a ideia da Segunda Guerra Mundial. Quer a música quer o desenho de som foram desenvolvidos para transcender de alguma forma a leitura que a imagem já tem, sem que seja de modo impositivo procuramos que veiculassem a atmosfera e a tensão do documentário, tendo sempre em consideração a importância do silêncio e do que este pode sugerir também. O desenho de som foi mediado entre os sons que de facto pertencem ao local e à sua representação acústica no presente e a recriação de sons que poderiam ter pertencido às ruínas no passado. Assim, a intemporalidade que procuramos na montagem das imagens através do movimento interior dos planos, é sugerida através da sobreposição no som de duas relações diferentes espaço-tempo: o som ambiente como o vento, os pássaros e os sons hipotéticos de uma fábrica em funcionamento, por exemplo.

A imagem pode tornar a música má, a montagem pode alterar o significado ou relevância da música, como é o caso numa cena do filme *Blind Kind* (1964) de Van der Keuken onde um grupo de rapazes cegos caminha um percurso íngreme. A música parece corroborar a dificuldade dos rapazes, mas a dado momento vemos o grupo a caminhar com facilidade e a cantar e neste instante a música tem outro significado. O que procuramos com a música em *Iterance* é que esta funcione como suporte à narrativa. Como dissemos, que nos proporcione uma certa experiência de lugar nas ruínas, que pensamos ser algo onírica por conseguir acender o rastilho para o conjunto de reflexões possíveis já enunciadas. A comunicação com o compositor foi então dirigida nesse sentido. Trocamos impressões acerca da função da música no documentário, e debatemos a escolha das músicas usadas nas primeiras versões da montagem para que este percebe-se exactamente o que se pretendia. Concluimos que apesar de a música nos proporcionar a atmosfera do documentário, esta não devia sobrepor a força das imagens, e deixar em aberto as emoções que o espectador pode sentir. Concluimos também que a música, tal como todo o desenho de som, funcionam como um género de cola para a montagem porque suaviza a percepção dos cortes ao ponto de passarem quase despercebidos, significando por isso que existe uma espécie de continuidade.

Conclusão

A ruína representa fragmento e transitoriedade, estão impregnadas de história e rastros do tempo, quando as contemplamos estamos perante não só um tempo passado como um tempo presente; tanto observamos os fragmentos que restam como imaginamos o todo, o que falta e esta tensão entre passado e presente parece poder levar-nos a imaginar possíveis futuros. A simultaneidade de diferentes relações espaço tempo nas ruínas torna a visita a estes lugares numa experiência, experiência essa que vimos poder ser tanto muito pessoal como enquadrar-se dentro do que se pode designar como uma espécie de memória colectiva. Estas características, a do tempo e da experiência, são fundamentais para que através das ruínas se desenvolva pensamento acerca não só delas como da história e da sociedade em geral. Como vimos, o enquadramento em que estas reflexões são feitas dependem muito do ponto de partida que se escolhe, e muitas vezes do posicionamento ideológico de quem as desenvolve. Podemos olhar as ruínas como tentativa de compreender o passado, de conhecer a história. Podemos encarar estes cenários arruinados para compreender as razões para se ter chegado a este estado, e daí conhecer o presente. Poderá interessar olhar para esse presente e passado para imaginar aquilo que pode ser o futuro, e até para prevenir o que no futuro as ruínas possam representar, como é o caso da teoria de valor das ruínas de Albert Speer. Vimos que *Iterance* procurou através do passado e do presente lançar hipóteses quanto ao futuro. Se Speer pretendia perpetuar uma certa estética profundamente ideológica apontando para a atemporalidade das suas ruínas, nós procuramos essa atemporalidade através das ruínas e da montagem para sublinhar a hipótese de repetição da história. Não olhamos as ruínas como Benjamin para procurar compreender o presente, mas para traçar um possível futuro, aliás para lançar a discussão quanto à possibilidade desse futuro. Esta intenção inicialmente empírica tornou-se plausível quando confrontados com as semelhanças entre as crises económicas e sociais, e com o corrente crescimento dos partidos com tendências nacionalistas um pouco por toda a Europa.

O tempo e a sua passagem, bem como a possibilidade de experienciar um tempo diferente do linear são conceitos relacionados também com o cinema, o que o aproxima das ruínas. Partilham a mesma relação com o espectador/contemplador que perante imagens de um filme podem viver um tempo passado que não lhe pertence, ou mesmo ser colocado num tempo por vir como é o caso dos filmes de ficção científica. Pudemos observar que esta proximidade resulta numa exploração por parte de inúmeros realizadores nos seus filmes, que as encaram possibilidade de gerar significação como será o caso de Wenders, ou mesmo de explorar a sua relação espaço tempo como é o caso de Jean-Daniel Pollet e particularmente Andrei Tarkovsky. As ruínas são tidas como centro estético dos filmes do realizador russo, devendo-se isso à recorrência com assistimos a imagens destas, apoiadas no conhecimento das ideias do realizador acerca do tempo e da passagem do tempo como pedra basilar da experiência cinematográfica. A zona de *Stalker* dá-nos o conhecimento da experiência do tempo em ruínas, como que nos guia para as possibilidades de revelação que estes lugares nos oferecem. O estudo deste filme também foi essencial para *Iterance* na medida em que os mesmos movimentos de câmara lentos e laterais que o realizador Russo usa, sumarizam as características de

uma estética cinematográfica em ruínas, estética essa que nos permitiu abordar a rodagem do filme com o pensamento no carácter contemplativo desses travellings. O filme *Ruínas* de Manuel Mozos parece recusar esse conceito e recorre apenas a planos fixos, porém foi importante estudar o filme na medida em que o realizador explora a mesma relação entre o presente e o passado através das ruínas que *Iterance* procura. A narração das histórias parece dar-nos um retrato de um país que já não existe, mas ao mesmo tempo encontramos nelas algumas semelhanças com o passado, o que pode levar o espectador a perguntar se o destino do presente é a ruína que a imagem nos dá. Sabendo da individualidade da experiência de contemplação de lugares arruinados, exploramos esta linha de narração através de testemunhos recolhidos para levantar em conjunto com as imagens de ruínas potenciar a reflexão acerca da temática pretendida.

Vimos que a pretensão de desenvolver esta possibilidade de pensamento, este activamento do espectador através do olhar de ruínas e testemunhos de diferentes épocas, se enquadra largamente naquilo a que Bill Nichols denominou por modo reflexivo político. O rompimento diagético do som, o meta comentário que fuge à voz de Deus, no sentido em que não pretende defender um argumento, enquadra-se dentro do espírito de *Iterance* em que existe a vontade de operar na consciência do espectador sem o convencer de uma verdade tida como absoluta. Naturalmente, esta vontade não nos descola de um ponto de vista, nem tão pouco de um olhar ideológico na medida em que toda a construção é feita de um modo e não de outro. Os discursos são escolhidos segundo um prisma particular que condiciona o espectador, e não lhe é dado o acesso ao contraditório. Julgamos, porém que este facto não retira ao documentário o carácter reflexivo nem a possibilidade de múltiplas leituras.

Bibliografia:

AUGÉ, Marc - **Não lugares**. Lisboa: Letra Livre, 2012.

DILLON, Brian. eds. – **Ruins, documents of contemporary art**. Londres: Whitechapel Gallery, 2011

BENJAMIN, Walter – **Anjo da história**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012

Granja, Vasco – **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

HELL, Julia ; SCHÖNLE, Andreas. eds - **Ruins Of Modernity**. Michigan: Duke Press, 2010

NICHOLS, Bill - **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

PEARLMAN, Karen – **Cutting Rythms**. Reino Unido: Focal Press, 2009

RABINGER, Michael (2004) – **Directing Documentary**. Inglaterra: Focal Press

Ribeiro, José da Silva - **Antropologia visual, da minúcia do olhar ao olhar distanciado**. Edições Afrontamento: Porto 2004

STEAD, Naomi – **The values of ruins: allegories of destruction in Benjamin and Speer**. In Harfield, Steve. Eds. **Form/work**. Sidnei: The faculty of Design, architecture and building. 2003

SKAKOV, Nariman – **The cinema of Tarkovsky**. Londres: I.B. Tauris, 2012.

TARKOVSKY, Andrei – **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZIZEK, Slavoj – **Lacrimae rerum**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

Filmografia

AGUILAR, Sandro (Produtor) & MOZOS, Manuel (Director). (2009) – **Ruínas**. [Filme] Lisboa: Som e a fúria

Baglivo, Donatello (Director). (1984) - **Andrei Tarkovsky: A Poet in the Cinema**. [Entrevista]. Itália. disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=PTvIybrtMqU>

BOLOGNINI, Manolo (Produtor) & TARKOVSKY, Andrei (Realizador). (1983) – **Nostalghia**. [Filme] Itália: Opera Film Produzion

COHEN, Peter (Produtor e director) (1989) – **The Architecture of Doom** [Filme]. Suécia: Poj Film Produktion AB

DAUMAN, Anatole (Produtor) & Resnais, Alain. (1955) – **Nuit et Brouillard**. [filme]. França : Argos Films

DAUMAN, Anatole (Produtor) & WENDERS, Wim (Director) (1987) - **Asas do Desejo** [Filme]. Alemanha : Argos Films

DEMIDOVA, Aleksandra (Produtor) & TARKOVSKY, Andrei (Realizador). (1979) – **Stalker**. [Filme] Moscovo: Mosfil'm

FIENNES, Sophie (Produtor e director). 2012 - **The pervert's guide to ideology** [filme] Reino Unido: BFI et al

FREI, Matt (guionista e director) (2009) **Ruined visions** [episódio de série de televisão]. In FREI, Matt (produtor), **Berlin**. Reino Unido: BBC

GABRIELSSON, Lisbet (Produtor) & Leszczyłowski, Michal (director). (1988) - **Directed by Andrei Tarkovsky** [Filme] Suécia: Svenska Filminstitutet

KEUKEN, Johan Van der (produtor e director) (1964) – **Blind kind** [Filme]. Holanda: Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep

KEUKEN, Johan Van der (produtor e director) (1988) – **The eye above the well** [Filme]. Holanda: Fonds voor de Nederlandse Film

MAGIDSON, Mark (Produtor) & FRICKE, Ron (Director) (1992) – **Baraka** [Filme]. USA : Magidson Films

MAGIDSON, Mark (Produtor) & FRICKE, Ron (Director) (2011) – **Samsara** [Filme]. USA : Magidson Films

SALVO, D'Angelo (Produtor) & ROSSELLINI, Roberto (1948) – **Alemanha ano zero** [filme]. Itália: Tevere Film

SCHROEDER, Barbet (Produtor) & POLLET, Jean-Daniel (Realizador) (1963) – **Méditerranée**
[Filme] França: Les Filma du Losange

SCHROEDER, Barbet (Produtor) & POLLET, Jean-Daniel (Realizador) (1964) – **Bassae** [Filme]
França: C.M.S

Webgrafia

SVETLANA, Boym – **Ruinophilia: appreciations of ruins** (em linha) Consultado: 10 de Outubro de 2013. Disponível em: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>

SILVA, Gastão Brito – **Ruinarte** (em linha). Consultado: 30 de Agosto de 2013. Disponível em: <http://ruinarte.blogspot.pt/>

KEUKEN, Van der – **Questions/photographer filmmaker**. (em linha) Consultado: 23 de Março de 2014. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/jvdk/films/films.html>

SCHWARZ, Peter - **O Outubro Alemão: A revolução perdida de 1923**. (em linha). Consultado: 5 de Dezembro de 2013. Disponível em: http://www.wsws.org/pt/2008/dec2008/ale1-d08_prn.shtml

Anexos

Repérage

Fábrica Cerâmica das Devesas



Ruínas Igreja Junto ao rio Douro



Casa Afurada



Fábrica do Freixo



Fábrica cerâmica Pampilhosa



Berlim



Transcrições

“Zé”

É assim... a minha área é a restauração, mas ah... eu como não do porto... nasci na régua, e comecei a trabalhar com 14 anos...nas vinhas, não é? Comecei a trabalhar aos 14 anos, pagava nas juntas já na altura 500 escudos que era para a reforma, que antigamente se pagava para a junta. Dos 17 para os 18 fui como voluntario para os paraquedistas. De 95 a 96 tive na bósnia.

Na bósnia? Em pleno conflito então?

Tive 13 meses. Um ano lá. Entretanto saí... depois tive aí tive a trabalhar, já tinha uma parceira que era daqui da maia... entretanto dei entrada para um apartamento, custava na altura 23 mil e tal contos, são 100 e tal mil euros. Dei na altura 15 mil euros logo de entrada. Estava a pagar 40 contos pelo seguro. E depois então fui trabalhar para a Bélgica, para área de agricultura... tomate, pimento... tive 6 anos lá.

Enquanto a sua companheira estava cá?

A minha companheira estava cá. Saí da tropa estive 6 meses a trabalhar a recibos verdes já na altura. Fui para lá... no primeiro ano estive só 8 meses, depois passei a estar anualmente. Passei a estar anualmente, o patrão pôs-me na escola de Flandres... que era ali junto a Holanda. Aprender o Flandres. Passei a liderar um grupo de quase 20 pessoas. Eu é que andava com as máquinas pesadas. Eu é que fazia esses trabalhos pesados. Na altura ganhava bem, mandava para cá o dinheiro. Essa companheira que estava comigo, dei-lhe uma procuração para ela todos meses...na altura fiz o empréstimo no Millennium BCP e tinha no Totta Açores a conta. Ela entretanto tirou um curso de cabeleireira mas nunca trabalhou na área, depois tirou um curso de manicure/pédicure mas também não trabalhou. Depois o filho do meu patrão arranjava-lhe um trabalho na limpeza de um hospital lá, ela nunca quis ir... sempre com desculpas de não saber falar a língua... ahh..é difícil me integrar, não sei o que...entretanto ela envolveu-se aqui com um ex colega de escola. Nesse ano, no último ano. Quando um gajo gosta, não queremos dar ouvidos ao que os outros dizem.. ah. E nesse último ano ela deixou de pagar ao banco. Deixou de pagar água... basicamente, nesses oito meses... entretanto eles fugiram para a Irlanda com 24 mil euros... tinha outra conta...eu ia mandando todos meses 100, 150, 200 euros, nesse tempo fui juntando 10 mil e poucos euros... entreguei tudo, com o recheio que tinha na casa. Entreguei tudo, um carro... Tinha um áudio a3, na altura comprei ao filho do meu patrão que arranjava emprego para ela. Já todo quitado, todo artilhado. Tive que entregar a casa para ficar limpo no banco de Portugal. Passei por maus bocados, não é? Tive que regressar para resolver esses problemas... passei por uma altura muito, muito má. Porque a gente passar por maus bocados. O meu patrão teve que cá vir para explicar que estive todo esse tempo todo lá. Não percebo como é que eles não cortaram a água nem a luz esse tempo. Lá não cortaram porque ah ele tá na Bélgica, não pagou mas vai pagar. Foi muito complicado dar a volta. Teve que ser esse meu patrão lá que me arranjou um advogado, que me pagou. Eu já não tinha mais para onde me virar. Ainda foi um grande patrão, porque na altura ainda me faltavam 9 mil euros para pagar tudo e ele é que pôs os 9 mil euros, não é? E tive dois anos e oito meses na rua.

Dormiu na rua? Como é ter de dormir na rua?

Dormir na rua. Toda a gente me faz essa pergunta. Dormir na rua é muito complicado. É muito diferente vir aqui comer uma sopa, e estar no quarto ajudado pela segurança social. Na rua é uma vida muito diferente. É muito complicado, porque? Porque durante mês e meio não se consegue dormir. As pessoas têm medo, e muita gente tem medo. E depois entranha-se, como eu costumo dizer. Eu não nasci nisto, eu vim parar aqui de para quedas. Durante mês e meio não dormia, só durante o dia é que repousava. Depois leva a um ritmo... depois uma pessoa não pode adormecer no mesmo sítio. Tinha que ser em casas abandonadas em alguns dos casos, fui até expulso pela polícia... e arranjar sítios para dormir o mais reservados possível. Pode-se ver hoje e amanhã ver pessoas a dormir em bancos na rua, mas depois saem da li e vão para outro sítio, porque? Porque pode acontecer coisas durante a noite, como aconteceu... fiquei sem muita coisa.

Que lhe roubavam?

Dois anos e oito meses é muita coisa, e muitas vezes nos leva ao suicídio. Eu aconteceu-me duas vezes ir para a ponte d. Luis, porque vale mais a morte do que estar nisto. Mas depois há pessoas por trás que nos tentam dar a volta, que nos tentam apoiar. Um equipa de rua que foi muito, muito, muito fixe comigo e me motivou muito para dar a volta. E hoje estou a dar a volta por cima. Não estou onde queria, claro... mas já não estou na rua.

Mas já não está na rua?

Não estou na rua, mas mesmo recebendo o apoio que a segurança social me dá, esses 188.15€ não dá para nada. Se eu pago 175€ para dormir...continuo a ser um sem abrigo. Estou a tirar um curso... um gajo faz sempre uns biscates quando está na rua, ou andar ao cartão com fiz muitas vezes pra fazer dinheiro. Estacionar uns carros... que é o que a gente pode fazer... queria dar a volta num curso, não era mais um...eles dão muitos de dois, três meses. Era aquele, que nos tira do chão. Que é um projecto da welcome home, que é para roteiros turísticos...está a ser muito divulgado agora. Ah, aliado assim... o presidente da republica vai estar esta quinta feira onde nós estamos a tirar esse curso. Vem de propósito aqui, e à católica que é pra ver o que se passa no curso. Muitas vezes é também para chamarem a atenção, nem tudo é mau... mas é assim... dar a volta por cima! É o que estou a tentar fazer... voltar a subir os patamares que é para chegar onde eu estava. Posso não chegar, mas lá perto... tinha uma vida muito boa.

E já estive mais longe pelo que me está a dizer?

Já estive mais longe, um gajo quando está... é assim. Um gajo quando está no buraco há pessoas que tentam pisar mais para um gajo lá ficar. Não é? Às vezes que são familiares...

Mesmo familiares... que em vez de ajudarem!

Pessoas que tentam deitar mais abaixo?

E o que é que o agarrou...sempre?

O agarrar-me a esta vida foi sempre o querer, o acreditar. Ter força. É verdade que há dias que um gajo está muito em baixo. Tudo está contra nós, nós não somos diferentes de ninguém... está tudo contra nós...mas não. Às vezes é a nossa impressão. Não é? Temos que tentar dar a volta e caminhar aos poucos. E é o que estou a tentar fazer. Ainda tenho de comer na rua, ainda não saí disso não é? Mas estou pouco a pouco a tentar equilibrar essa área... e se correr bem a partir de março começamos a trabalhar. Porque eram 25, tudo bem que só ficam 3 e estamos 5, mas tentar aos poucos a voltar ao ritmo normal. Como disse, muita gente nos olha de lado... mesmo a própria

família. E tentaram deitar a baixo. Muitas vezes são as invejas, há sempre inveja. Não é ? há sempre...

Tinham inveja da vida que tinha e agora em vez de ajudar...

Agora que estava na porcaria... não querem saber.... Mesmo a pedir trabalho. Aconteceu não vai há muito tempo. Que fui a uma entrevista para, que é a minha área... serventia à mesa. E correu bem o senhor disse “você é uma excelente pessoa, tem um bom caracter, mas o senhor está a receber o que? Recebe um subsidio de desemprego?” disse que estava a ser apoiado pela segurança social... “ah o senhor está a receber o rendimento mínimo”. Eu disse que não, que estava a receber o rendimento de reinserção social que é muito diferente... a gente é vista um bocadinho como marginal...

E acha que é por causa disso que lhe fecham portas?

É normal, pras pessoas o rendimento de reinserção social é para marginais... pra os sem abrigo. Eu disse... drogas... drogas nunca troquei em drogas... tenho um louvor individual da tropa que ganhei lá fora. Digo muitas vezes. Nunca me meti em drogas. Já nem fumo, quando vim da Bélgica larguei de fumar. Precisava de resolver problemas e tabaco, foi uma pessoa amiga que me disse, ainda te vais enterrar mais. Nunca toquei em drogas... quando era jovem fumei uns charros, como muita gente fumou... e sou muito visto como marginal. Estás a receber do rendimento, és um marginal. Quem vive na rua... foram dois anos e oito meses... a gente tem de viver e sobreviver... é mesmo assim.

“Família”

1: Pai

2: Trabalha nas carrinhas

3: Mãe

4: Filho

(...)

SMS: Foi funcionário público durante quanto tempo?

1: Quem eu? Praí que? 10 anos. Na Câmara Municipal.

SMS: 10 anos? Era como jardineiro? Disse agora...

1: Cantoneiro.

SMS: Cantoneiro... E depois?

1: E depois eu... (...) é sempre a trabalhar... aproveitava domingos, aproveitava sábados, aproveitava tudo. Mas como não era o filho do fulano de tal, chegou a minha vez, tiveram de me mandar embora, e os outros ficaram.

SMS: E depois?

1: E depois olhe.. É assim...

2: Isso foi no princípio deste ano não foi? Foi no princípio deste ano?

1: Não, já vai praí... que? praí há dois anos, não é?

SMS: Dois anos?

1: Sim... depois é que comecei a não aguentar.. tive que... que vir pras carrinhas... Não querendo mesmo. Que eu mesmo pra entrar nas carrinhas... oh meu deus... Eu tinha que ser atrás das portas ou em colunas como estas que eu tinha vergonha... Tinha mesmo vergonha...

SMS: Imagino... E a...

1: ... qd me vi numa situação destas...

SMS: Pois... Compreendo... E às vezes é, provavelmente é a única refeição do dia, ou não?

1: É, porque agora tou mais ou menos. Já estou com a vida mais ou menos, não é? Mas, na altura era. Só dependia da... mesmo das carrinhas... Se não viesse às carrinhas não comia... E tinha que trazer os miúdos comigo, você ve.. os miúdos vinham comigo...

SMS: Mas... sempre conseguiu manter a casa...? ou nao?

1: ah, ... Sim, sim... Nunca me desesperei...

SMS: Graças a Deus, sim..

2: Depois emigrou... foi pra França. (...)

SMS: França, conseguiu arranjar trabalho em França?

1: Pois... É uma firma daqui do Porto... É uma firma temporária... Na Avenida da Boavista

SMS: E como é que correu?

1: Correu mal... Por lá tive um acidente.. que aquilo... os painéis solares é tudo colocado em... em terra, em campos... não sei se sabe...?

2: Sim, sim

SMS: Sim.

1: Eu tava... eu tava a puxar um cabo, tinha um esferovite, aquilo como tava a chover aquilo é tudo lama... escorreguei e bati em cima de duas pedras com as costas...

2: Por isso é que veio embora...

1: Vim me embora... e acabou me (...) o seguro, deram me a alta... Fui ajeitado... (...)

(risos)

2: E acabou agora?

(...)

2: E quando é que vai agora? Disse me que ia para o Uruguai, não é?

1: É, é... agora em princípio de Janeiro...

2: Vai outra vez... Fica cá a família...

1: Sim...

(...)

SMS: E com esse acidente teve direito ao seguro de trabalho?

1: Tive, tive...

(...)

1: Por acaso ainda hj fui a uma das filiais da seguradora, não foi? levar o número de conta...

3: Levar o número de conta...

1: Levar o número de conta.

3: Só acabou hoje a alta.. (...)

(...)

SMS: Ai só depois?

(...)

3: Só depois de ter alta é que recebe...

1: Eu tenho que depositar, ... (...)

SMS: Então teve que aguentar até agora sem receber?

2: Quer dizer que até agora não lhe pagaram nada? Vão lhe pagar é agora...

3: Não, é agora.

1: Vão pagar agora..

SMS: Como foi fora nem baixa tinha... ou tinha?

1: Nem?

SMS: Teve direito a baixa?

2: Eles não... Pagavam-lhe alguma coisa ao menos? Por mês? Quando tava doente? Em casa?

1: Eu, eu é assim... eu tinha lá a diária de 175 €...

2: Que lhe davam?

1: todas as terças...

3: Era pra comer..

2: Pra comer?

1: Eu tirava 75 pra mim e deixava ficar os 100 pra ela.

2: Ai mandavam pra ca...

1: Não, ela tirava!

2: Ai ficava lá...

1: Ela tirava, e eu é que ligava pro patrão e dizia assim... Olhe, oh chefe, faça me um favor, você meta-me os 75€ na conta de fulano de tal. E ele meti-a. Depois chegava à minha beira, levantava o dinheiro e olha... pega lá os teus 75€. Os 100 ficavam na minha conta, que era pra ela poder levantar aqui. Que era pra ela se orientar.

2: Se orientar.

1: Os 75 pra mim davam muito bem porque éramos 4 numa casa....

SMS: A dividir por todos...

1: É... pra comer dava prái 10€ a cada um. É... Aquilo é tudo pago...

2: E os miúdos? Tão porreiros? Ta tudo bem com eles?

1: Tão, tão.. Tive uma situação da... dos miúdos de irem pro colégio que você não soube...

2: Não, essa não soube.

1: Pois... Tiraram me os miúdos...

3: (...) é quando andávamos aí nas carrinhas... Eu tive que deixar a casa...

1: Uma fulana que morava na corujeira... foi maldosa... o homem dela até é meu primo. Ele não quis acreditar mas... (...) e viu que a mulher que foi mesmo maldosa, foi dizer coisas que não era... (...) e eu tive que andar fugido com eles. Porque eu fui buscá-los... (...) eles disseram-me a morada e eu fui a internet, tive a ver o projecto todo do colégio.. saquei os de lá de dentro...

2: Mas depois regularizou isso?

1: Andei três meses fora... (...) Os miúdos meti os na madrinha, eu andava a dormir em casas abandonadas, com a minha mulher, o meu filho e a namorada grávida... agora já teve o filho... Passados três meses a minha irmã disse, olha, na morada que tu moraste vai lá parar uma carta do tribunal. Tu vais ter que... Vais ter que ir a tribunal. Então eu fui e a juíza...

2: Deu-lhe outra vez a dispensa...

1: Deu, porque disse que (...) que eu nunca devia ter feito uma coisa assim... porque via mesmo que os meninos que nos amam muitos e nós amamos muito os filhos e que foi muito sofrimento entre eles e que não era merecedor disso. Agora anda tudo bem.

(...)

2: Mas ao menos agora ta tudo bem, não é?

SMS: Mas quer dizer, eles em vez de ajudarem, fizeram (...) complicaram mais a coisa...

(...)

1: (...) Tiraram-me rendimentos, tiraram me abonos, tiraram me tudo...

4: Tivemos que deixar a casa, (...) tivemos que ir para a rua...

(...)

SMS: Dormir na rua...

4: Nós andamos, os miúdos não, eles tavam na madrinha, mas nós andamos.

1: É assim, eu sou uma pessoa que depois até dizia assim... (...) dormir na rua... nunca tive coisa pra isso... (...)

SMS: E como é dormir na rua? Não é perigoso?

(...)

4: Nós metíamos nos assim em casas abandonadas...

SMS: Há muitas no Porto...

1: Tenho familiares de dinheiro, tenho a minha mãe... (...)

(...)

SMS: Sentiam-se mais seguros assim?

4: Claro...

(...)

Era mais seguro que dormir num passeio...

SMS: E protegia do frio

2: Mas ele ta a perguntar... Não é perigoso dormir na rua?

1: É, é muito perigoso

4: Quem não tá habituado a dormir assim, nem dorme...

(...)

1: Eu vou-lhe dizer... Quando íamos pra casas velhas, o que é que eu fazia... Eles dormiam mas eu não dormia. Eu punha me assentado, encostado à parede, sempre assim, com um ferro. Eu às vezes lá fazia assim um bocadinho, mas alevantava a cabeça... porque? porque eu queria é que eles estivessem bem... Agora eu tava ali toda a noite sem dormir... Se aparecesse alguém à minha beira levava logo com o ferro na cabeça...

(...)

1: Isto hj em dia tá muito perigoso... Há povos e povos... Há povos humildes e há povos que são uns sacanas e uns mal criadões... como aparecem aqui nas carrinhas...

SMS: E alguma vez tentaram fazer mal?

1: As pessoas pegam no tempo deles pra vir aqui (dar?) o que têm e ainda são maltratadas.. Diga, diga o que é que ia dizer...

SMS: Alguma vez alguém tentou fazer mal? Ou conhece casos assim na rua?

1: Conheço... conheço...

SMS: Ouvi uma vez uma história dum senhor que costumava dormir na rua e que lhe roubaram a roupa toda, o cobertor, ...

1: É... tiram, tiram... (...) E são pontapeadas, levam pontapés e não sei quê...

SMS: Mas, outras pessoas que dormem na rua ou pessoas que não têm nada a ver... (...)

1: Não tem nada a ver... Pessoas que às vezes estão a passar e acham graça na coisa deles, são estúpidos, põem-se a dar pontapés às pessoas que tão aí a dormir...

(...)

1: (...) é perigosa, é... (...)

4: às vezes eu vou na rua sozinho e tenho medo de levar na boca

SMS: Acredito

1: Isto cada vez tá pior... é assim.. (...) aconteceu o que me aconteceu mas eu tinha que conseguir novamente a minha casa...

4: A minha mãe alugou um apartamento ha quantos dias?

3: Há uma semana

1: Tou em Rio Tinto

(...)

3: A casa em que eu estava tinha muita humidade... Estava...

4: Era grande, era um apartamento grande mas tinha muita humidade.

3: Já tava a ter problemas com a casa e o senhorio não fazia nada... Eu ia mandar o dinheiro ao senhorio mas não estava... mudei!

4: O mês de caução que a pessoa tem... A minha mãe aproveitou o mês de caução e mudou de casa... é um apartamento

(...)

3: E é menos 10 euros!

SMS: Ainda por cima!

3: Tem umas condições melhores... (...) Tenho filhos, tenho um neto bebé..

(Falam do apartamento em Campainha - Rio Tinto e da campainha da casa de banho :P)

(...)

1: Fui, fui abaixo, realmente fui abaixo... (...) no meu cantinho chorei muito porque não era merecedor daquilo que fizeram aos meus meninos... passar o que eles passaram.. eu a ve los ai num carro eu a chorar e eles a chorarem tambem. Porque nunca fui um pai que maltratei, nunca fui um pai que dei fome, tentei sempre até à data dar o melhor pos meus filhos, dentro daquilo que eu posso.

SMS: Dentro daquilo que podia, claro. E eles assim do nada, só por vir a estas carrinhas...

Começaram a ... quer dizer, o senhor procura alimentação pros seus filhos e eles acham negligencia...

1: Disseram me a mim que o senhor pode vir às carrinhas mas os meninos não.

SMS: É preferível que eles passem fome? Aos olhos do que me está a dizer...

1: Parte é... ou eles se calhar tão a querer dizer que eu que venha às carrinhas mas que leve o que for pros miúdos...

SMS: Que leve a comida, que não os faça passar...

4: Tirando isso que eles dizem... Por um lado até tinham um bocado (...) pra não andarem na rua à noite, ao frio, as crianças...

(...)

SMS: E eu percebo isso... mas...

1: (...) Aqui há conversas que não interessa a ninguém... que há todos os tipos de malcriações

SMS: Há de tudo...

4: Conversas e pessoas...

1: Por acaso aqui toda a gente me respeita porque eu também... (...) e as pessoas já sabem como é que eu sou... Mas aqui há pessoas que não têm respeito a nenhum...

(...)

1: É mas a minha vida agora está...

4: Mas hoje em dia já não sei muito bem o que é as carrinhas... (...)

SMS: Vêm sempre aqui?

4: Não...

1: Já não vinha aqui há muito tempo... Ele viu me e ficou todo contente...

4: Aqui? Praí há dois meses já...

SMS: Ai é? Vão mudando, não é?

1: É, mas agora...

4: Não vamos mudando, também vai dependendo das necessidades...

SMS: Isso é... mas isso é bom

4: Vai dependendo das necessidades também...

SMS: Claro

1: Há um dia aí ou um mês que teja um bocado mais mal... (...) Olha, vamos lá às carrinhas... Mas venho eu, ele e a minha mulher... (...)

SMS: Os filhos ficam em casa...