

PRÉDIOS/MONTES: Autorretrato Enquanto Confinado

Rúben Sevivas Abreu

Relatório de Projeto para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos ou mestrado integrado)

Orientador: Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira

janeiro de 2021

Dedicatória

À minha mãe e à minha irmã. Mas em especial à minha avó; até sempre.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, ao meu orientador e professor Luís Nogueira. Não teria realizado nenhum dos meus filmes, até hoje, sem o seu incentivo e, em boa verdade, sem os seus desafios. Mas também pela importantíssima contribuição para o presente projeto e consequente relatório.

Seguidamente, à Universidade da Beira Interior e ao Instituto do Cinema e do Audiovisual. Bem como a todos aqueles que de uma forma ou de outra possibilitaram tanto as rodagens de *Quando Partem as Andorinhas*, como as de *Prédios/Montes*.

Ao João e à Rita por serem os melhores companheiros e estarem sempre comigo. À Maria João pelo incentivo e pelo cartaz.

Depois, à minha família. À minha mãe e à minha irmã por estarem sempre ao meu lado e por terem feito os sacrifícios necessários para que eu pudesse continuar a “respirar”. Aos Bagaceiros (Rui, Cristiano, Márcia, Catarina, Diana e Miguel), cujo apoio e amizade extravasaram nos momentos difíceis, principalmente na distância. Mas também por ajudarem com o que podem, quando este amigo “diferente” das artes os chateia, e porque o fazem sempre de sorriso no rosto. Ao Vasco porque a sua ajuda foi crucial na medida em que me permitiu permanecer e frequentar o mestrado. Ao Ricardo pela inspiração e pelos sentimentos, bons e maus. Sinto-me mais pessoa, hoje. À Carolina, à Catarina, à Marta e ao Luís pelas opiniões, pelas críticas e pelas longas conversas sobre arte, política e cinema. E ainda à professora Manuela pela paciência, pela dedicação e pela amizade que não vê a idades.

A todos e a todas, e porque estamos nas Beiras, um bem hajam!

Resumo

O presente relatório descreve o processo criativo do filme *Prédios/Montes*, desde a ideia inicial à montagem final.

Numa primeira parte, dou especial atenção à ideia e ao contexto em que esta nasceu ou, melhor, desvendo a necessidade de onde esta surgiu. Seguidamente, exploro o trabalho de retratista que adotei, transformando o filme num possível autorretrato, desse modo expondo alguns conceitos da História da Arte, em particular da história do autorretrato, bem como a da conceção de um retrato, partindo dos ensinamentos de Francisco de Holanda. Estabelecida a relação entre a ideia, o autor e a sua subsequente autorrepresentação, questiono-me em seguida acerca da relação entre autor e espectador e, partindo das respostas encontradas, reflito sobre o meu papel enquanto realizador. Para tal, convoco abordagens várias, de Roland Barthes, Jacques Rancière e Judith Mayne a, frequentemente, Andrei Tarkovsky. Por fim, relato o processo de criação e produção do filme de forma descritiva e crítica, do guião à obra final, passando pelas rodagens, a montagem e a pós-produção.

Palavras-chave

Autorretrato; autor; espectador; cinema

Abstract

This report describes the creative process of the film *Prédios/Montes*, from the initial idea to the final cut.

In the first part, I pay special attention to the idea and the context in which it was born, unraveling where it came from. Then, I explore my own self as a portraitist, transforming the film into a possible self-portrait. In doing so, I expose some concepts of Art History, in particular the history of self-portraiture, as well as the conception of a portrait exploring the teachings of Francisco de Holanda. After establishing the relationship between the idea, the author, and his subsequent self-representation, I theorize about the relationship between author and spectator. Based on the answers found, I reflect on my role as a director. To this end, I call on several approaches, from Roland Barthes, Jacques Rancière and Judith Mayne, to Andrei Tarkovsky. Finally, I describe the process of creating and producing the film in a descriptive and critical way, from the script to the final work, including shooting, editing and post-production.

Keywords

Self-portrait; author; spectator; cinema

Índice

Introdução	1
Parte 1: Quando as andorinhas partiram de vez...	4
1.1 Nascida da necessidade	7
1.2 <i>Prédios/Montes: Autorretrato enquanto confinado</i>	10
Parte 2: Reflexões sobre o autorretrato	14
2.1 O autorretrato nas artes e no cinema	14
2.2 O auto no autorretrato	18
Parte 3: O processo como um puzzle	27
3.1 Escolher as peças	27
3.2 Construir o puzzle	31
3.3 Afinal, há peças a mais...	32
3.4 O puzzle	34
Conclusão	51
Referências Bibliográficas	54
Anexos	55

Introdução

“O que mais atormenta a minha alma é a solidão. Quanto mais ela se expande entre amigos e nos hábitos diários do prazer, tanto mais me foge e se retira para a sua fortaleza. O poeta que vive na solidão, mas que produz muitíssimo, é aquele que desfruta daqueles tesouros que vivem no nosso peito, mas que nos abandonam mal nos entregamos à companhia de outrem. Quando nos entregamos plenamente à própria alma, esta abre-se por completo...

A novidade está no espírito que cria a pintura, não na natureza.”

Eugène Delacroix

Há três anos, estreava em solo nacional *Fôlego* (2017), o meu primeiro filme e projeto final de licenciatura, no Lisbon & Sintra Film Festival’17. Por esse motivo, fui desafiado pela revista online *Septima* (septimaes.wordpress.com) a refletir sobre a experiência da feitura do filme, bem como de o ver pela primeira vez em sala. Neste momento, culminando mais um patamar da minha aprendizagem, parece-me pertinente visitar alguns pensamentos descritos:

Todo o filme universitário é um turbilhão de emoções. Lidamos com pessoas que colocam as amizades no mesmo patamar que as relações profissionais; o desenrasque é a palavra de ordem; devemos favores a toda a gente; e pedimos permissão para tudo. Saber-se, à partida, que a nossa condição de realizadores depende do esforço, do trabalho e da dedicação de outros é meio caminho para se levarem os projetos a bom porto. E consciencializarmo-nos de que os filmes nunca serão o que idealizamos é o outro meio – ainda que se deva tentar, ao máximo, a materialização dessas ideias.
(Sevivas, 2017)

Hoje, corroboro esta convicção e, com algum desdém, sorrio de ironia: os filmes nunca são realmente o que idealizamos. E ainda bem, pois nunca teria surgido *Prédios/Montes*, por exemplo. E continuo:

Partindo deste raciocínio, chegamos às filmagens e a tolerância passa a ser imperativa. Seja de que lado for: da produção para a realização; da realização para a produção; do ator para o ator; do assistente de guarda roupa para o diretor de fotografia... recordo que estamos a pedir favores a praticamente todas as pessoas que estão a colaborar connosco e, portanto, o respeito e a humildade são essenciais. E, na verdade, todos queremos o mesmo: que, daquele processo extenuante, saia um fruto maduro e suculento, espelho das nossas capacidades e portador do nosso potencial.
Com isto não quero invalidar a voz de ninguém, nem desrespeitar as hierarquias. Em rodagens, não sou apologista da democracia – quem está encarregue, manda! Todavia, é urgente desmistificar-se a ideia do produtor intransigente e irredutível, bem como a do realizador obcecado e perfeccionista. Em contexto académico, devemos ser todos flexíveis e, civilizadamente, colocar a feitura do filme, em tempo

e espaço úteis, à frente dos interesses individuais de cada um, sejam eles artísticos ou outros quaisquer.
(Idem)

Dito isto, assevero que “prefiro uma equipa consciente desta realidade, do que a equipa tecnicamente mais capaz” (Idem). E é nesse contexto que menciono Rita Lameira e João Araújo. “Sabendo de tudo o que foi referido, tornaram-se a melhor equipa com a qual já trabalhei pelo simples facto de terem sido tolerantes, flexíveis, companheiros e cúmplices” (Idem) em todos os projetos onde já colaborámos. E foram três; ou melhor, dois e meio...

Como podem comprovar pelas citações, continuo a achar o mesmo. Hoje, assumo ter passado pelas rodagens de *Prédios/Montes* sozinho, mas com muita ajuda, desenganem-se. Entre conselhos, material emprestado, desabafos e apoio, os meus companheiros da Ay Filmes, nome com o qual assinamos as nossas produções, estiveram presentes, sem estar realmente.

Ainda assim, este processo foi muito longo, duro e, admito, solitário. Todas as peripécias que ocorreram aquando da produção e rodagens de *Quando Partem as Andorinhas*, pareciam não ter fim e prolongaram-se até 2020, estando já o mundo em estado de pandemia.

O presente relatório começa, precisamente, por abordar o projeto *Quando Partem as Andorinhas* e a sua inviabilidade, apesar dos esforços, não só meus, mas de todos os envolvidos. Deste modo, exponho os acontecimentos e justifico as decisões que levaram ao novo projeto, ao filme que, ironicamente, nunca havia pensado fazer: *Prédios/Montes*. Seguidamente, teço considerações relativamente ao surgimento da sua ideia e quais as intenções que o sustentam, assumindo o filme como um autorretrato.

Entendendo tratar-se de uma obra num mestrado universitário, reflito sobre a necessidade, enquanto realizador, de obter conhecimento de modo a abordar as questões práticas, pois só quando sabemos o que já foi feito e como foi pensado podemos explorar, da melhor forma, algo novo – ou ainda que, caso seja algo repetido, que isso seja consciente e assumido –, fazendo-o a partir do autorretrato, do ponto de vista histórico, mas também interpretativo.

Neste sentido, abordo a relação entre autor e espectador e entre criação e receção de uma obra. Para tal, recorro ao pensamento de Roland Barthes, Jacques Rancière, Judith Mayne ou, mais frequentemente, de Andrei Tarkovsky. No seguimento, abordo os

autorretratos de John Coplans e Helena Almeida de forma a sustentar algumas ilações suscitadas pelo processo.

Por fim, na última parte, viro a minha atenção e as minhas inquietações para o filme em si e para a sua concretização. Começo por abordar o puzzle que é o projeto e como o estruturei narrativamente, como encarei as rodagens e como decorreu a montagem, tendo em conta que foram as tarefas que desempenhei no filme, para depois explanar as minhas opções e intenções cinematográficas, fazendo uma exposição e descrição, plano a plano, do filme. Reflito ainda sobre o meu papel enquanto realizador, ator e autor, recorrendo a tudo o que me fez cineasta, e pessoa, ao longo destes anos, sejam filmes ou textos, realizadores ou atores.

Parte 1: Quando as andorinhas partiram de vez...

Todos os projetos têm as suas particularidades, mas há alguns que, mesmo nunca existindo, parecem marcar o nosso percurso para sempre, mais não seja como pessoas. É o caso de *Quando Partem as Andorinhas*.

“Deambular ideias pelos trilhos do pensamento de nada serve se as mesmas não se materializarem.” Escrevi esta frase em 2018. Abria o texto que entreguei ao meu orientador e professor Luís Nogueira com a proposta para o meu projeto final de mestrado, intitulado na altura de *Adeus* (irónico?) mas que viria a ser conhecido por *Quando Partem as Andorinhas*. E prosseguia: “Por medo, por falta de confiança ou, simplesmente, por falta de motivação, deixamos cair por terra o que poderiam ser obras de relevo. Não só de ‘e se’ vive o reino da humanidade, nem dos pensamentos, e, portanto, compreender a importância da materialização das ideias é imperativo.”

Sem pretender citar Hegel, ainda que motivado pelos seus ensinamentos, reuni os esforços necessários à boa concretização do projeto: escrevi o guião, reuni a equipa, procurei os atores, incentivei os amigos, consegui patrocínios, criei um crowdfunding, contactei as entidades locais, descobri os décors certos, assegurei as autorizações de filmagens, requisitei o material e reservei as viagens e as estadias para todos. Tudo indicava que a ideia se iria concretizar em breve.

No entanto, fazendo um pequeno à parte, não se deixem enganar pelo romantismo com que encaro a pré-produção do projeto, pois esta não foi banhada a ouro, nem perfumada com rosas. Bem pelo contrário.

Inicialmente, o projeto devia contar com o apoio da Câmara Municipal de Chaves. Consequentemente, a mesma tinha-se comprometido a pagar os cachets de todos os atores, com a garantia de que, pelo menos, dois deles seriam conhecidos do grande público de modo a trazer maior visibilidade à cidade. Todavia, tal acordo não aconteceu e, na altura, já tinha fechado acordo com o ator João Santos Silva.

Com os constrangimentos financeiros que se adivinhavam devido à retirada do apoio da CMC, optei por contactar atores amadores da cidade de Chaves (deste modo, não pagaria deslocações, nem cachets, nem estadias), com os quais já havia trabalhado

anteriormente. Contudo, quase em cima da primeira fase de filmagens, os compromissos profissionais da atriz que iria interpretar a mãe, a personagem com mais cenas para além do protagonista, que seria eu, complicaram-se e deixou de ter disponibilidade para o projeto. Sendo assim, contactei Margarida Moreira, por precisar de alguém com a experiência necessária para entrar a três semanas das filmagens e com a amabilidade e disponibilidade que já lhe conhecia. Porém, este contacto representou um acréscimo no orçamento, pois tem de se contabilizar tudo o que com um ator de Chaves não seria necessário.

Já em setembro de 2019, uma semana antes do início das filmagens, um dos atores, num papel secundário, e o assistente de produção, que, para além de mim, era a única pessoa de Chaves na equipa, desistiram do projeto alegando motivos pessoais. Como não existe pagamento de prestação de serviços, pois trabalhando com orçamentos tão limitados tendemos a apostar no que se vê na imagem e negligenciamos tudo o resto, ficamos à mercê da disponibilidade e boa vontade da equipa. Quando alguém desta começa a arranjar desculpas e se mostra indisponível, mais vale sair do projeto. A motivação, bem como a falta da mesma, não é contagiosa; é algo pessoal e intransmissível. Na verdade, é preciso aceitação e não contacto para que esta assoma. De qualquer forma, o constrangimento de não ter mais ninguém com conhecimento do terreno limitou-me bastante, fazendo com que a minha mãe¹ e a minha irmã assumissem lugar na produção, ajudando no que fosse necessário.

Apesar de todos estes entraves, o projeto avançou e entrámos no primeiro dia de rodagens motivados e confiantes. Organizámo-nos e soubemos trabalhar com o que tínhamos, sem grandes problemas. Parte da equipa já se conhecia e já havia trabalhado em conjunto, o que facilitou a interação, a entreaajuda e, acima de tudo, o ritmo e a fluidez do trabalho.

Não tendo uma carrinha para transportar o material à nossa disposição, recorri à carrinha da mãe de uma amiga minha quando a proprietária não se encontrava a trabalhar. Foi por esse motivo que, na noite do quarto para o quinto dia de filmagens, retirámos o material de filmagens do local onde estávamos a filmar e o levámos para a sede da Associação Recreativa e Cultural de Soutelo (a minha aldeia), onde iríamos filmar na manhã seguinte.

¹ Compreendendo que toda a produção cinematográfica, principalmente a académica e a independente, acarreta imprevistos, havia pedido atempadamente à minha mãe e à minha irmã para que tirassem férias na altura das filmagens.

Às 9h da manhã do dia 11 de setembro de 2019, entrámos na casa do povo, como é comumente designada na aldeia, e percebemos que o local havia sido invadido e parte do nosso material, bem como alguns bens da associação, tinham sido furtados.

A equipa não tocou em mais nada. Sentámo-nos em silêncio ao sol, na esplanada, e esperámos a chegada da GNR. Nesse momento, recorde-me de pensar numa frase de Christine Vachon que havia lido no seu *Shooting to Kill*: “às vezes fico aqui sentada, perplexa com a minha impotência. Basicamente, um filme de baixo orçamento é uma crise prestes a acontecer”.² (1998, p. 3) Contudo, bastou alguém comentar algo para que deixássemos de sentir pena de nós mesmos e começássemos a procurar soluções. Infelizmente, depois de várias horas a tentar arranjar material que nos permitisse continuar a filmar, decidimos adiar as rodagens. Estávamos cansados, desanimados e, mesmo que conseguíssemos o material, ninguém estava com disposição. As filmagens acabariam por padecer do nosso estado de espírito.

Ainda assim, o importante era continuar. Passadas umas semanas, esbocei um novo plano de forma a conseguir o dinheiro para pagar o resto do filme e parte do material furtado que nos havia sido emprestado por amigos e por empresas de aluguer. Deste modo, rifei um cabaz de Natal com produtos doados por lojas flavienses, sensibilizadas com a situação. Esse dinheiro, juntamente com o apoio atribuído pela Universidade da Beira Interior para a produção do projeto de mestrado, permitir-nos-ia retomar as filmagens em maio de 2020. Contudo, em março, a pandemia provocada pelo coronavírus ditou o confinamento obrigatório sem data definida, nem previsão de melhoria nas condições de trabalho.

No início do confinamento, aproveitei o tempo para reestruturar e fazer mudanças no guião que facilitassem as novas filmagens, procurei novos apoios e patrocínios, trabalhei num trailer com as imagens que tínhamos e, positivamente, acreditei poder retomar as filmagens no verão, assim que a situação estivesse mais calma. Apesar de a confiança ir esmorecendo aos poucos, pensei desta forma até ao final de maio. É nessa altura que recebo um telefonema da minha mãe a informar que a casa onde tínhamos filmado várias cenas, cuja decoração e disposição era essencial para a continuidade do projeto, havia sido vendida e que os novos proprietários iriam remodelar tudo...

² Tradução minha. No original: “sometimes I sit here stunned at my powerlessness. Basically, a low-budget movie is a crisis waiting to happen.”

1.1 Nascida da necessidade

Cresci em Trás-os-Montes, mais precisamente em Soutelo, uma aldeia pertencente ao concelho de Chaves. Fui criado na casa dos meus avós, juntamente com os meus pais. Lembro-me de ser miúdo e de, aterrorizado pelas histórias que o meu avô me contava, ter medo de encarar o breu da noite e da serra. Eram histórias sobre criaturas fantásticas que me fascinavam tanto quanto me amedrontavam. Já a minha avó contava-me outro tipo de histórias, quase sempre as mesmas... uma e outra vez: eram histórias de um tempo de miséria e de pobreza, de machismo e de misoginia, mas, ao mesmo tempo, de união e de comunidade.

Na adolescência, rejeitei tudo isto – mal terminei o secundário voei para Londres de modo a afastar-me da cultura, das pessoas, da ruralidade e de Portugal. Bastaram seis meses para perceber que sou demasiado português, se é que existe demasiado em tal aspeto, e que lá fora estava ainda mais isolado de mim próprio.

E foi nesse momento que entendi a necessidade de fazer algo sobre e para Trás-os-Montes. É preciso reconhecermos o envolvimento de nós mesmos nos meios onde estamos inseridos. Só assim podemos fazer a diferença e só assim, creio, poderei contribuir para um Trás-os-Montes próspero, unido, coerente e coeso.

Muitas são as histórias que poderia contar para justificar a atração emocional que a região de Trás-os-Montes desperta em mim. Contudo, por mais que o meu percurso tenha sido forjado a paixão e sentimento, existem razões racionais e lógicas que me fizeram enveredar pela investigação na tradição e na memória do povo português, em especial o transmontano, e a sua, subsequente, reinterpretação. Para dar alguns exemplos, destaco os locais ainda pouco filmados, a entreatjada conhecida das comunidades mais isoladas ou a relação e conhecimento que tenho no seio flaviense, algo que me seria alheio noutros pontos do país.

Por tudo isto, surgiu *Quando Partem as Andorinhas*, um dos guiões portadores das minhas vivências e experiências enquanto transmontano. Quando me propus debruçar sobre Trás-os-Montes, decidi começar pelo que conheço melhor, o meu *monte*, aquele que vivi e experienciei. Permiti-me, para que a feitura do projeto fosse verdadeira e honesta, lavrar o terreno emocionalmente e expor o carácter pessoal e autobiográfico do mesmo. É, nesse sentido, fundamental referir que a ideia surgiu da necessidade de

espelhar, através do cinema, personagens e vidas que me tocassem. Essa urgência tornou necessária a partilha do privado de modo a suscitar ou potenciar um bem maior: a desconstrução de um cliché, de uma representação de Trás-os-Montes tida por única.

Decorrendo num ambiente familiar patriarcal, o filme passava-se durante o último dia de um jovem adulto na sua aldeia natal, em Trás-os-Montes, antes de emigrar para Inglaterra. Desta forma, permitia-me explorar o machismo ainda presente em várias famílias, não apenas na minha, perpetuado através da aceitação da misoginia. Contudo, e porque acredito no cinema como meio de difusão privilegiado, elevava a voz da mãe e do filho contra o pai abusivo e emancipava a mulher como ser autodeterminado. No fim, o filho não partia para Inglaterra e ficava com a mãe, porém viviam ambos a liberdade familiar que nunca sentiram.

Ao mesmo tempo, explorava um Trás-os-Montes menos rural onde os jovens já não viviam tanto da agricultura, nem os seus pais, e onde o convívio se assemelhava a qualquer outra representação de jovens no grande ecrã e na televisão. Havia drogas, sexo e música, sem glorificação nem condenação, apenas a realidade por mim experienciada em solo transmontano que, até hoje, nunca vi espelhada num filme que retrata a região do nordeste português.

Havia também o amor, ou o desejo, que estariam presentes na personagem com quem o jovem mantinha uma relação secreta. Estes sentimentos e estas personagens não são exclusivas do universo transmontano, mas também não são exclusivas do universo urbano. Com este filme, pretendia chegar a um público, tal como eu, que se reconhecesse na história e nos ambientes por ele recriados. Partindo da minha particularidade, explorando os pontos comuns que todos partilhamos, pretendia chegar à universalidade e mostrar que também há pessoas gays no interior de Portugal, também há jovens que vão a discotecas, também há pessoas de coração partido, também há violência doméstica, também... também há pessoas que merecem ser retratadas e reconhecidas como pessoas.

No final de maio de 2020, como descrevi acima, todas estas intenções caíram por terra. O desejo e a vontade de filmar mantinham-se, contudo, a realidade era radicalmente outra. Ainda por cima, para além da vontade, existia a obrigatoriedade para com o mestrado e a Universidade da Beira Interior e todos os que já haviam investido e contribuído para o projeto. Sentia-me culpado, em certa medida, por tudo o que acontecera, ainda que a maior parte dos acontecimentos me fossem alheios.

A culpa e outros sentimentos negativos já não me eram estranhos, e aprender a tirar partido dos mesmos é algo com que sempre tive de saber lidar. Relativizar é viver, disseram-me um dia, e foi algo que me ficou até hoje. Não quero dizer que seja fácil, não quero desvalorizar a dor, nem que se consiga fazê-lo rapidamente. Contudo, eventualmente, sei que esse dia vai chegar. E chegou.

Certo dia, perdido nos meus pensamentos, deixei de sentir pena de mim mesmo e passei a encarar os acontecimentos como potencial para um novo projeto. Ciente de que a criatividade é estimulada pelos limites e obstáculos que nos são impostos, percebi que tinha um filme diante mim. Tal como olhei para mim para escrever *Quando Partem as Andorinhas*, também o iria fazer agora. Sentia-me parvo por não ter reparado mais cedo, mas feliz ao mesmo tempo. Sem mais desculpas, tinha um filme.

Esta necessidade de filmar não surge apenas da obrigatoriedade da conclusão do mestrado, nem da culpa que poderia sentir, vem de algo mais profundo e identitário. De forma romântica, mas muito mais bonita, Rilke diz-nos:

entre em si mesmo. Investigue o fundamento que o chama a escrever; ponha à prova se ele lança raízes até ao lugar mais profundo do seu coração, admita se teria de morrer caso lhe fosse vedado escrever. Sobretudo isto: na mais silenciosa hora da sua noite, pergunte a si mesmo: tenho de escrever? Escave dentro de si à procura de uma resposta profunda. E se esta houver de soar afirmativa, se lhe for permitido encarar essa pergunta séria com forte e simples «Tenho», então construa a sua vida segundo essa necessidade; a sua vida, até ao amago da hora mais indiferente e limitada, terá de se tornar um sinal e um testemunho para esse ímpeto.
(2016, pp. 9-11)

Onde Rilke diz escrever, eu leio filmar. Quase como a necessidade de respirar, desperta a vontade de filmar, de me expressar. A eventualidade de ficar mais tempo sem filmar, de não ter um projeto no qual pudesse investir esforço e tempo, é algo que me desconcerta e se transforma numa falta insuportável.

Quando as palavras transpiram certeza, geralmente escondem dúvidas. Embrenhado em possibilidades e motivado para fazer um projeto, assumi que iria seguir em frente e não cruzar os braços novamente. Contactei toda a gente, dando conta da inviabilidade de prosseguir com *Quando Partem as Andorinhas* e informei que iria fazer um novo filme. Contudo, assim que caí na realidade de ter de fazer um filme sozinho, a conversa foi outra e a insegurança apoderou-se de mim. Felizmente, apoiado, como sempre, pela minha mãe e irmã e pelos meus amigos, o projeto começou a parecer cada vez mais possível. Surgiu então a necessidade de reescrever o passado apontando ao futuro. Ou a um presente digno onde se espelhassem perspetivas e possibilidades. A projeção é inevitável

e o medo da rejeição e da incompreensão pode fazer-nos recuar, principalmente num projeto cuja exposição seria tão grande. Mas não era hora de sofrer por antecipação, era hora de agir.

1.2 *Prédios/Montes: Autorretrato enquanto confinado*

Não posso negar a fluidez criativa e emocional que senti a partir do momento em que tive a ideia para o novo filme. As possibilidades relativamente ao que podia fazer brotaram como cogumelos no meu pensamento. Parecia que tinha retirado uma venda dos olhos e o filme estava, praticamente, todo à minha frente. Sem refletir em excesso, nem duvidar em demasia, o projeto ergueu-se eloquentemente no meu pensamento sem contraproducências.

Objetivamente, iria fazer um filme de forma a aproveitar as filmagens que já tinha de *Quando Partem as Andorinhas*, no qual, ao mesmo tempo, explorasse a minha experiência enquanto jovem criador no mundo do cinema e enquanto pessoa a experienciar uma situação completamente bizarra, tornada normalidade, de confinamento.

Sem grandes demoras, o nome de Agnès Varda começou a pairar no meu pensamento. Era inevitável não pensar nos seus filmes, principalmente nos mais recentes, como inspiração e como referência. E, sobretudo, pela frase que lhe é frequentemente associada: “tudo o que precisas na vida: um computador, uma câmara e um gato”³. De facto, eu tinha um computador, tinha uma câmara e tenho uns gatinhos que a minha irmã me ofereceu quando ainda vivíamos os dois em Lisboa, e que me seguiram para todo o lado desde então. Sempre tive gatos em Soutelo, mas a minha irmã nunca quis ter animais num apartamento, por isso, ofereceu-me dois gatos feitos em pasta de papel que havia usado na montra de uma loja de roupa... “iam para o lixo”, disse ela, “mas achei que ficavam melhor contigo”.

De igual modo, mas de uma forma mais curiosa, surgiu-me um momento do filme *O Testamento de Orfeu* (*Le testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, 1960), de Jean Cocteau. Nesse momento, o próprio Cocteau encontra uma personagem de um dos seus filmes anteriores, *Orfeu* (*Orphée*, 1950), interpretada por Edouard Dermithe, e dá-se o seguinte diálogo:

³ Disponível em: <https://twitter.com/BFI/status/1001768959585202176> [consultado a 10 de janeiro de 2021]

Jean Cocteau – Cégeste!

Cégeste – Foste tu quem me deu um nome.

JC – Quase não te reconheci. Eras loiro.

C – Num filme. Mas isto é maior que um filme. Isto é a vida!

A curiosidade prende-se com o facto de eu ter pintado o cabelo de loiro para o filme *Quando Partem as Andorinhas* e de quando me propus fazer um novo filme já o ter novamente escuro. Tal como Cocteau, podia recorrer ao cabelo para sugerir ao espectador que o que vê neste novo filme é a minha própria vida. Com artifícios ou manipulações? Claro que sim, é cinema. Contudo, permitir-me-ia criar um diálogo onde transmitisse de forma direta a minha intenção de mostrar que, naquele momento, o espectador estaria a ver o Rúben Sevivas, realizador, ator e ser humano.

Queria, antes de mais, que este filme funcionasse como catalisador pessoal. Um filme que me ajudasse a encarar a indefinição do futuro, onde pudesse expressar os meus sentimentos, pensamentos, devaneios, anseios e frustrações; organizar os meus pensamentos e as minhas emoções, enquanto estruturava e organizava um filme. Uma autoanálise e autorreflexão em jeito de cinema. Mais do que um relato dos meus dias, um autorretrato. Onde, ao mesmo tempo, se pudesse ler que estou aqui, que ainda estou aqui a fazer filmes, como uma afirmação da minha própria competência e resistência.

Depois de ter decidido avançar com a ideia de fazer um filme sozinho em casa, para além dos filmes de Varda e de Cocteau, revi alguns filmes onde existisse algum paralelismo ou semelhança com o que estava a fazer, casos de *Blue* (1993), de Dereck Jarman, *Isto não é um Filme (In film nist, 2011)*, de Jafar Panahi, e *Se Eu Fosse Ladrão... Roubava* (2013), de Paulo Rocha.

Apesar destas referências, o meu contexto era radicalmente outro. E ainda bem. Não estou a fazer um filme testamento, antes pelo contrário; não vivo num contexto de conflito armado; não possuo uma carreira à qual possa atribuir importância ou dar nova roupagem. Contudo, estes filmes inquietaram-me e não podiam ter aparecido em melhor altura. Eram o testemunho de que na impossibilidade de filmar, só precisamos de ser criativos.

Consciente da exposição pessoal que o projeto exigia, para que fosse tomado seriamente, mesmo por mim – mais do que pelos outros, o importante, na feitura de um projeto, é que o seu mentor acredite no que está a fazer e o encare de forma séria e honesta – só me

sentiria bem em fazer algo, ainda que de forma construída, se partisse da verdade, talvez uma verdade stanislavskiana, mas mesmo assim uma verdade. Neste sentido, era imperativo transmitir os meus sentimentos: mais do que a verdade das ações, interessava-me a verdade dos sentimentos e dos pensamentos.

E, por tudo isto, surge *Prédios/Montes*. Um autorretrato, um espelho de mim, uma autorreflexão cinematográfica. Um projeto que explora, acima de tudo, sentimentos e sensações, tendo a dualidade cidade/campo como pano de fundo, como o título indica. Por um lado, encaro a paisagem do amontoado de prédios de Vila Nova de Gaia com a nostalgia dos meus *montes*. Por outro, encontro na paisagem urbana a esperança de um futuro que os *montes* me roubariam.

Relativamente ao título, *Prédios/Montes*, este nasce da frase “de prédios faço montes”, expressão que foi um dos títulos provisórios. Porém, a poesia/o lirismo da frase não se ligava ao estilo e tipo de filme que estava a desenvolver. Deste modo, extraí as palavras-chave da frase e juntei-as, lado a lado, como se estivesse a editar dois planos de um filme. Assim, o espectador tem de as ligar, da mesma forma que terá de ligar as imagens do filme de diferentes realidades.

Já o subtítulo, *Prédios/Montes: autorretrato enquanto confinado*, é um jogo de palavras com título do primeiro autorretrato famoso da História da Fotografia, denominado *Autorretrato enquanto afogado (1840)*, de Hippolyte Bayard. Este trabalho de Bayard foi acompanhado de um bilhete suicida mostrando o seu desapontamento, pois havia sido negligenciado e ignorado aquando da revelação dos seus métodos, devido ao apoio oficial da França ao daguerreótipo (Rosenblum, 1997, p. 195). Contudo, este protesto contra o institucionalizado “possibilitou um debate aberto sobre a relação da fotografia com a morte e a negligência, o uso de texto de forma a controlar o significado e a capacidade do meio fotográfico de misturar factos e ficção.”⁴ (Hirsch, 2017 p. 19). Aspectos variados que ligo ao meu próprio trabalho em *Prédios/Montes*.

Apesar de toda a inspiração e fluidez de ideias, havia algo que me inquietava: Agnès Varda, em *Os Respigadores e a Respigadora (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)*, filma uma das suas mãos com a outra mão e assume estar a fazer um autorretrato. Na voz-off diz: “O meu projeto é este: filmar uma mão com a outra mão. Entrar no horror... acho isso extraordinário. Tenho a sensação de que sou um animal. Pior: sou um animal que

⁴ Tradução minha. No original: “opened a discourse on photography’s relationship to death and neglect, the use of text to control meaning, and the medium’s ability to commingle fact and fiction.”

não conheço”; depois, retira a mão de plano destapando um autorretrato de Rembrandt, que havia comprado no Japão, em forma de postal: “E, aqui, temos o autorretrato de Rembrandt. É, de facto, a mesma coisa. É um autorretrato.”

A certeza da sua afirmação fez-me entender que, até aqui, havia compreendido um autorretrato como uma necessidade minha. Unilateralmente, foquei-me no autor, no criador, ou seja, em mim. Consequentemente, fiquei a pensar: o ponto de partida para a criação de um autorretrato é o autor, mas quem o determina? Se eu assumir que faço um autorretrato, mas ninguém o entender como tal, terei realmente feito um autorretrato?

Parte 2: Reflexões sobre o autorretrato

À partida, todos reconhecemos um autorretrato como sendo um retrato feito por alguém de si mesmo. O momento em que “o artista e o retratado se fundem num só”⁵ (West, 2004, p. 163), sendo o próprio artista o objeto a ser retratado. A simplicidade da presente definição não me satisfaz completamente. Ainda que no essencial seja a maneira mais comum de descrever um autorretrato, ela gera dúvidas e o cerne da questão vai para além da execução de um autorretrato. Tal como se afirma que houve a intenção de alguém fazer um retrato de si próprio, também é necessário reforçar a compreensão do mesmo pelo espectador, ou seja, do outro, para que um autorretrato seja, definitivamente, um autorretrato.

Enquanto realizador, investigar e indagar sobre o que já se fez no campo das artes e no do cinema, em especial, relativamente ao autorretrato, permitir-me-á explorar as minhas opções e perceber em que medida posso afirmar que estou a construir um autorretrato cinematográfico. Seja para as desconstruir, seja para as fortalecer.

2.1 O autorretrato nas artes e no cinema

Quando olhamos para um autorretrato, hoje, tendemos a percorrer as suas formas de modo a conseguir encontrar ou decifrar alguma significação adjacente à vida ou ao estado psicológico do autor. Habitúamo-nos à ideia de que um autorretrato “possui o fascínio de um diário privado, no qual o artista parece conceder-nos uma visão de si mesmo sobre a sua própria personalidade”⁶ (West, 2004, p. 163). Contudo, esta perspetiva é relativamente nova e limitativa: só a partir do século XX é que começou a ser usada, mesmo relativamente a autorretratos datados anteriormente; e há inúmeros outros motivos que levaram artistas a autorretratarem-se.

O que começou por ser pequenas anotações ou a própria assinatura do artista numa obra (como nos exemplos de Jan Van Eyck e Ghiberti), ganhou ao longo dos últimos séculos uma relevância crescente, adquirindo estatuto próprio e afirmando-se, inclusivamente, como género. O autorretrato, como obra independente e segura do seu valor, surgiu pouco depois de o retrato se afirmar também como obra independente e elevava,

⁵ Tradução minha. No original: “merge the artist and the sitter into one”.

⁶ Tradução minha. No original: “They have the allure of a private diary, in that they seem to give us an artist’s insight into his own personality.”

geralmente, o reconhecimento do artista enquanto tal. Todavia, muitos foram os intuitos que levaram os artistas a fazerem autorretratos: experimentação técnica, recorrendo ao modelo mais barato e mais acessível que podiam encontrar; prova de destreza artística e competência técnica; elevação do próprio estatuto social do artista, fazendo-se notar; procura de uma identidade, questionando o seu papel enquanto artista e enquanto pessoa; retrato das diferentes facetas tanto físicas como psicológicas do artista; projeção e encenação da sua imagem em diferentes papéis e circunstâncias; reflexão e análise sobre a sua própria existência; e até autobiografia na qual se conhece a vida do artista em vez de a refletir.

Ao percorrermos uma coleção de um museu, por exemplo, não estranhamos a presença de obras intituladas ou classificadas como autorretratos. Contudo, apesar da recorrência atual do género entre os diversos artistas e as diversas formas como estes se expressam, o retrato de um artista de si próprio é algo relativamente recente na História da Arte. Há registo de apenas alguns autorretratos até ao século XVI, muito provavelmente devido ao ambiente religioso que impedia os artistas de se glorificarem a si mesmos e aos seus feitos. Mas também porque o Renascimento representa um período de sérias mudanças sociais e comportamentais, resultantes, sobretudo, da tomada de consciência da humanidade sobre a individualidade; aquele momento em que os artistas, e o ser humano, começam a desenvolver questões identitárias e de afirmação pessoal. Depois, a invenção do espelho plano, com origem em Veneza, catapultou a feitura de autorretratos em pintura um pouco por toda a Europa.

Com o surgimento da fotografia, o momento da captação do autorretrato passa a ser instantâneo. Ao contrário do que acontece com o processo de feitura de um autorretrato na pintura, o autorretrato fotográfico permite congelar um instante num tempo-espaço específico determinado pelo tempo do obturador. No caso da pintura, o pintor encara o desafio de reproduzir o que vai vendo, compondo esse instante de tempo-espaço no decorrer de vários momentos. Philippe Dubois (1998) destaca estas duas instâncias distintas e reforça a inalcançabilidade do autorretrato na pintura:

O sujeito poderá limitar tanto quanto quiser os movimentos de seu corpo, sempre haverá algo (seu olho, seu braço) que escapará a essa fixidez se ele quiser que a inscrição se constitua. A mão que desenha, em particular, jamais poderá desenhar-se desenhando: para isso, ela deveria parar, para imobilizar sua sombra, mas, ao mesmo tempo, também deteria o próprio ato do desenho. Ou, por mais que corra atrás de si mesma, o mais depressa possível, jamais conseguiria se alcançar.
(p. 124)

Um pequeno aparte:

Apesar de achar a posição de Dubois relevante, na medida em que expõe de forma clara a grande diferença entre um meio e o outro, no contexto do autorretrato tendo a desvalorizar esta inalcançabilidade no autorretrato pintado. Tal ideia, demasiado estática e reta, limita a representação fiel das formas do corpo do retratista e prende-se unicamente com a técnica, descartando as potencialidades da criação artística. O leque de possibilidades relativamente ao autorretrato, e já enumerei algumas acima, são variadas e atravessam a questão da fixação de um corpo num meio artístico qualquer. Mais ainda, Francisco de Holanda, como aponta Rafael Fonseca (2010), assume que um retratista tem de “corrigir” um desenho de modo a que o retrato seja mais “natural”. Para isso, quando estamos a pintar uns olhos, por exemplo, temos de ter em atenção que “se são grandes, façamo-los um pouco mais grandes; e se forem pequenos, fiquem algum tanto mais pequenos.” (Holanda apud Fonseca, 2010, p. 85).

No cinema esta questão tem de ser considerada (e talvez ainda mais do que na pintura), na medida em que também podemos potenciar um determinado aspeto de uma personagem ou mesmo da narrativa através da manipulação da realidade, de modo a transmitir melhor este ou aquele aspeto – e poderia igualmente falar na fotografia e na sua manipulação frequente, principalmente na digital. E nenhum destes aspetos diminui a verosimilhança, nem o carácter autorretratístico do filme. No meu caso específico, passei o confinamento com a minha irmã e não sozinho. Contudo, beneficiaria a história e todo o ambiente de *Prédios/Montes* se o protagonista estivesse completamente sozinho, intensificando a sua solidão e a necessidade de usar o telemóvel para manter as relações humanas. Porque, honestamente, senti-me imensamente sozinho e isolado, apesar de estar acompanhado durante os meses de confinamento. E esse sentimento era algo que queria explorar no filme, mesmo efabulando a narrativa, necessariamente, mais do que o relato exato do que acontecera no momento.

Acredito, piamente, que as questões técnicas sejam muito interessantes analiticamente, e que haja espectadores preocupado com as mesmas. Contudo, enquanto artista prefiro estar preocupado em transmitir um sentimento ou uma sensação, como também já referi, e, para isso, permitir-me-ei, tal como Holanda, corrigir o que me parecer necessário. No final, enquanto autores, temos sempre direito ao nosso último ato, aquela “pincelada de tinta branca sobre a menina dos olhos” (Fonseca, 2010, p. 90). O falso reflexo que traz o rosto à vida.

Regressando novamente à exposição:

Historicamente, o autorretrato audiovisual ganhou maior expressão através da videoarte, a partir dos anos 1960. Bebendo inevitavelmente da pintura e da fotografia, mas também do cinema, este meio extravasa as convenções tradicionais do gênero, “ao ponto de hoje não termos a necessidade de pensar no autorretrato como um gênero artístico tradicional.”⁷ (Rascaroli, 2012, p. 59)

Por outro lado, ainda que o tema seja mais comum nas artes visuais, o termo também é usado para o texto literário. Aqui, a maior confusão reina quando o conceito se (con)funde com o termo autobiografia. A linha entre o começo de um e o término de outro, e vice-versa, é muito tênue e muito difícil de definir. Contudo, defende-se que um autorretrato escrito se distingue da autobiografia, na medida em que o primeiro não se subjugua a uma construção narrativa. O autorretrato escrito acarreta fragmentação e não se preocupa com a descrição das suas ações, este baseia-se na ideia de que o autor se irá expor: contando quem é, em vez do que fez.

No seu estudo, Laura Rascaroli (2012) afirma que esta fragmentação “evoca, aproximadamente, a linguagem cinematográfica”⁸ (p. 58). Segundo a mesma, “a tentação de tomar tal descrição emprestada e usá-la para ilustrar as características do autorretrato audiovisual é demasiado grande para resistir”⁹ (2012, p. 58). Contudo, a confusão suscitada entre os conceitos de autobiografia e de autorretrato mantém-se. A própria Rascaroli (2012), recorrendo a *Porto da Minha Infância* (2001), de Manoel de Oliveira, reforça a ideia de que um filme pode ser interpretado tanto como uma autobiografia, quanto enquanto um autorretrato:

Porto da Minha Infância é um relato autobiográfico da infância de Oliveira cuja autenticidade é atestada pela própria voz-off do realizador. No entanto, a indexicalidade do aparelho cinematográfico significa que o artista enquanto jovem está presente na ausência (ele é evocado/descrito pela voz-off ou substituído por um duplo). Contudo, o filme pode também ser lido como um autorretrato de um artista como um velho, partindo de Oliveira contemporâneo, enquanto este faz reminiscências do passado e evoca informação autobiográfica. O filme é, de igual modo, claro, um documentário sobre a cidade do Porto.¹⁰
(p. 62)

⁷ Tradução minha. No original: “so much so that today one no longer needs to think of the self-portrait as a traditional artistic genre.”

⁸ Tradução minha. No original: “closely evokes filmic language”

⁹ Tradução minha. No original: “the temptation to borrow such description and use it to illustrate the features of the audiovisual self-portraiture is too much to resist.”

¹⁰ No original: “*Porto of My Childhood* is an autobiographical account of de Oliveira’s youth, an account whose authenticity is endorsed by the director’s own voiceover. However, the indexicality of the cinematic apparatus means that the artist as a young man is present in absence (he is either evoked/described by the voiceover, or replaced by stand-in). The film could, however, also be read as the self-portrait of the artist as an old man, of the contemporary de Oliveira, while he reminisces about the past and evokes autobiographical data. The film is also, of course, a documentar on the city of Porto.”

Esta indefinição na classificação da arte não é nova e a subjetividade das interpretações, ainda que fundamentadas, pode suscitar dúvidas e gerar ainda mais confusões. Por todas estas questões, Rascaroli (2012, p. 62) faz uma lista de autorretratos no cinema onde se prioriza a intenção dos seus autores de se autorretratarem de forma consciente e assumida. Para se assegurar da consistência da classificação, tem como critério o título do filme, como nos casos de *Self Portrait* (1980), de Jonas Mekas; *J.L.G. por J.L.G.* (JLG/JLG - autoportrait de décembre 1995), de Jean-Luc Godard; e *Cinéma, de Notre Temps: Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997, TV), de Chantal Akerman. Ou as entrevistas cedidas pelos autores acerca dos seus filmes, como nos casos de Agnès Varda e Jean Cocteau, onde ambos assumiram que tanto *Os Respigadores e a Respigadeira* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) como *O Testamento de Orfeu* (*Le testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, 1960) são autorretratos, respetivamente. Curiosa e coincidentemente, estes são dois dos realizadores e dois dos filmes que me fizeram enveredar por esta investigação.

Ao atribuir ao próprio autor o juízo sobre o que é ou não um autorretrato, Rascaroli facilita, de algum modo, o seu próprio papel de investigadora e desvincula-se da subjetividade que a definição poderia levantar. Sendo assim, é capaz de entregar uma lista de autorretratos no cinema, garantindo segurança às suas afirmações e evitando ambiguidades. Pois quem poderá saber melhor do que o próprio autor se estamos diante um autorretrato ou não?

2.2 O auto no autorretrato



Figura 1: *Autorretrato*, 1500, de Albrecht Dürer. Imagem retirada da Wikipedia (pt.wikipedia.org). Site consultado a 20 de janeiro de 2021.

Quando olhamos para a Figura 1, depreendemos tratar-se de um retrato. Vemos um homem de cabelos compridos, com vestes invernosas que encara o espectador. Do lado esquerdo, a dourado, temos 1500 e um D perfeitamente enquadrado dentro de um A. Do lado oposto, temos uma frase em latim. Em primeiro lugar, se não soubermos ler ou não estivermos familiarizados com o alfabeto latino, ficamos apenas com a imagem de um homem. As inscrições podem-nos intrigar, mas não lhe conseguimos atribuir significado. Deste modo, à primeira vista, este será um retrato de um homem. Contudo, se soubermos ler latim ou conhecermos o que A e D, em conjunto e dispostos daquela forma, representam, podemos afirmar tratar-se do autorretrato de Albrecht Dürer, pois reconhecemos a sua assinatura, no lado esquerdo, e podemos ler, no lado direito: “Eu, Albrecht Dürer de Nuremberga, pintei-me a mim próprio, através de cores apropriadas, nos meus 28 anos”. Sendo assim, deixamos de encarar o quadro como um mero retrato de alguém e passamos a vê-lo como a imagem de um artista sobre si próprio – um autorretrato. Não se trata assim de um paratexto, como um título ou um panfleto, que acompanha o quadro a fim de explicar e justificar as intenções do artista, pois este embutiu-as no quadro de modo a fazerem, intrinsecamente, parte do mesmo.

Em 1939, Erwin Panofsky (1986), no seu capítulo intitulado *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença*, refere-nos três níveis de significação da obra de arte e elabora os conceitos de iconografia e iconologia. Deste modo, o historiador tenta “definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro.” (p. 47)

Num primeiro momento, como falámos acima, vemos simplesmente um retrato de um homem quando olhamos, novamente, para a Figura 1. Estamos um nível acima da forma, pois entendemos aquele conjunto de formas como um retrato humano, especificamente, um retrato de um homem. Temos, então, o que Panofsky classificou de significado primário ou natural, pois é baseado na experiência do observador – o que podemos designar também como pré-iconografia. Depois, estando num país ocidental, podemos entender a figura como uma imagem divina ou mesmo de Jesus Cristo. Até este momento, na História da Arte, nenhum outro retrato de um comum mortal havia sido pintado de frente. E até o posicionamento das mãos é o mesmo que nos retratos que se faziam até então de Jesus Cristo. Contudo, temos a frase onde podemos decifrar que se trata do próprio artista retratado. Sendo assim, é um autorretrato. A este segundo nível, Panofsky chamou significado secundário ou convencional, pois vem dos costumes e tradições culturais – é o que podemos designar por iconografia. Porém, sabendo que este autorretrato se posiciona no mesmo patamar que as imagens divinas de Cristo, podemos

atribuir um significado ainda mais complexo. Deste modo, o artista assevera a seriedade com que encara a sua missão, em termos artísticos e intelectuais. Temos o terceiro nível, que se pode denominar intrínseco ou de conteúdo, e que diz respeito ao termo iconologia. Este nível carrega maior complexidade, pois “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.” (p. 52)

Para Panofsky, o artista, ou o autor, de uma obra era fundamental, bem como estudar todo o contexto em que este estava inserido. Sendo assim, no final do seu texto, ressalta o papel da iconologia no estudo da História:

O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras.
(p. 63)

Por isso, o significado intrínseco de uma obra é obrigatório para a análise e interpretação de uma obra de arte, bem como o é o papel do autor. Todavia, não somos todos historiadores. Será então este papel, atribuído ao autor, uma preocupação de todo o espectador?

Roland Barthes (1977), publica, pela primeira vez em 1967, um texto intitulado *A Morte do Autor*. O título remete-nos, imediatamente, para uma eventual resposta à pergunta que se levantou no parágrafo anterior. Nos seus escritos, o filósofo critica o posicionamento do homem moderno que coloca o sujeito no centro do universo e, conseqüentemente, o autor e a sua intenção como a verdade absoluta acerca de uma determinada obra. Barthes introduz, assim, a necessidade de se retirar a individualidade do autor. Para o mesmo, “é a linguagem que fala, não é o autor.”¹¹ (p. 143) O autor serve-se de um conjunto de signos já emitidos, imitando-os, e não das suas impressões ou sentimentos pessoais.

Para Barthes, escrever passa a ser uma performance, do aqui e do agora, onde se materializa uma “obra”. Contudo, esta só passa a ser “texto” a partir do momento em que

¹¹ Tradução minha. No original: “it is language which speaks, not the author”

um leitor a lê: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.”¹² (p. 148) Para que um possa existir, o outro tem de sucumbir.

Ainda que a posição de Barthes seja radical, impulsionou um debate aceso e importante entre alguns pensadores do seu tempo, nomeadamente Michel Foucault e Jacques Derrida, de forma a procurarem definir o papel do autor no mundo da criação/recepção do seu próprio trabalho. A vantagem prática deste debate teórico, surge quando a crítica deixa de ver os autores como os únicos detentores do saber sobre as suas próprias obras e quando os estudos sobre os espectadores e a forma como as obras lhes são direcionadas (e por eles rececionadas) ganham poder no seio académico e na crítica especializada, impulsionando a consciência do próprio criador face ao recetor. Evaporando o egoísmo autoral e a sua onipotência.

Andrei Tarkovsky não tem receio quando afirma não acreditar nos realizadores que se dizem desinteressados na forma como a audiência reage aos seus filmes: “todo o artista – não tenho hesitações em afirmar – pensa no encontro entre o seu trabalho e o seu público.”¹³ (1987, p. 170). E acrescenta: “O artista, o seu produto e o seu público são entidades indivisíveis, como um único organismo ligado pela mesma corrente sanguínea”¹⁴ (p. 167). É, por isto, praticamente impensável, hoje, entendermos que só muito progressivamente se tenha atribuído a importância devida ao espectador. Ainda assim, não basta consciencializar os autores para o papel dos espectadores nas suas obras. É igualmente necessário entender o papel individual do espectador.

Em 1993, Judith Mayne apresenta no texto *Paradoxes of Spectatorship*, publicado no seu *Cinema and Spectatorship*, as contradições inerentes à análise sobre o espectador. Parte, para o efeito, dos estudos desenvolvidos, maioritariamente, na década de 70, cuja visão, no seu entender, tem forçosamente de ser repensada e reavaliada.

No que diz respeito ao modo como as obras são direcionadas ao espectador e por ele rececionadas, Mayne sublinha o intervalo que existe entre ambos. Este intervalo representa, respetivamente, a diferença entre espectador ideal e espectador real (empírico). Mayne refere que muitos dos estudos relativos ao espectador posicionam ou atribuem uma posição coerente ao espectador implícito. A autora, com isto, quer dizer

¹² Tradução minha. No original: “the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.”

¹³ Tradução minha. No original: “every artist – I have no hesitation in stating – thinks of a meeting between his work and the audience”

¹⁴ Tradução minha. No original: “The artist, his product and his public are an indivisible entity, like a single organism linked by the same bloodstream.”

que os estudos projetam um hipotético espectador – ou seja, um espectador ideal - sobre o qual colocam as suas teorias e, desse modo, esquecem o espectador real, capaz de interpretar e de receber o filme de diversas formas, ao contrário do que tais estudos sugerem. Privilegiava-se assim a homogeneidade em detrimento da heterogeneidade.

Para Mayne, uma coisa é assumir-se que o cinema é determinado ideologicamente, ou seja, que as variadas instituições do cinema projetam um espectador ideal; outra é assumir-se que essas projeções funcionam. Sendo assim, a autora defende que as teorias do dispositivo do cinema não estão completamente erradas, mas sim incompletas. Assentes em pilares inflexíveis, estas teorias sustentam a ideia de que o espectador é estático e fixo, homogêneo, mas Mayne argumenta, por outro lado, que também não basta ter-se, simplesmente, em atenção as posições que os espectadores criam para si próprios, pois, deste modo, estar-se-ia a substituir uma noção monolítica por outra. Antes, é necessário “entender a complexidade da forma como os significados são atribuídos e criados.”¹⁵ (1993, p. 81)

Mais adiante, no seu texto, Mayne enfatiza a importância que o sujeito espectador e a sua individualidade trazem para os estudos relacionados com o mesmo: “spectatorship involves a spectator who always brings with her or him a history, and whose experience of spectatorship is determined in part by the ways in which spectatorship is defined outside of the movie theater.”¹⁶ (1993, p. 90)

Esta última citação aproxima-se daquilo que Jacques Rancière explora no seu *Espectador Emancipado* (2010). A sua tese assenta na ideia de que todos somos providos de capacidades intelectuais que nos permitem reconhecer as diferentes perspetivas e as diferentes formas de agir e, portanto, somos também capazes de tomar ação em prol da emancipação social. Esta ação deve ter por base uma reorganização das sensibilidades, em vez da crítica intelectual.

Ao longo da sua reflexão, somos instigados a ser leitores emancipados, ao mesmo tempo que nos introduz o cerne da questão e a base de toda a sua premissa: através da explicação e exposição de uma emancipação do espectador, a “emancipação de cada um de nós enquanto espectadores” (p. 28), devemos chegar a uma emancipação social que

¹⁵ Tradução minha. No original: “to understand the complicated ways in which meanings are both assigned and created.”

¹⁶ Na impossibilidade de encontrar uma tradução direta para “spectatorship”, optei por transcrever a citação no inglês original de modo a não se perder o seu significado na tradução.

deve ser usada a todo o instante nas nossas vidas, dessa maneira percebendo que essa é a nossa condição habitual:

Ser espectador não é a condição passiva que devemos transformar em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que veem com aquilo que já viram e já disseram, fizeram e sonharam.
(p. 28)

Sendo assim, a emancipação do espectador é a sua condição natural e a consciencialização da mesma, por parte dos autores (escritores, cineastas, encenadores...), é fundamental para que se criem performances de modo a “transpor o abismo que separa a atividade da passividade” (p.21).

Ora, no meu trabalho de realizador, é importante sublinhar esta relação entre criador e espectador, principalmente quando a proposta é elaborar um autorretrato. Entendermos, enquanto seres humanos, e comunicarmos através da “floresta dos signos” (Rancière, 2010, p. 19) é a única forma que temos de encurtar a distância entre nós; e, conseqüentemente, entre o autor e o espectador. Contudo, cada signo é composto por um significante que, por sua vez, pode comprimir em si inúmeros significados. Recorrendo novamente a Tarkovsky:

o autor não pode, portanto, contar que a sua obra será entendida de uma forma particular e de acordo com sua própria percepção da mesma. Tudo o que este pode fazer é apresentar a sua própria imagem do mundo, para que as pessoas possam ver através dos seus olhos, e se preencham com os seus sentimentos, dúvidas e pensamentos...¹⁷
(1987, p. 166).

Se assumir que as minhas intenções, atestadas por entrevistas e outros textos, são irrefutáveis para garantir a classificação de *Prédios/Montes* como um autorretrato, estou a negligenciar o espectador, não apenas a sua interpretação, mas também as suas vivências e o seu conhecimento. Assumir que todo o espectador terá acesso às ditas entrevistas e aos tais textos, bem como a todos os significados que atribuo a cada significante que criei, ou imitei, retomando Barthes, seria um ato de ingenuidade. Compreendendo a condição ativa do espectador, capaz de trazer a sua própria vivência e interpretação a uma obra, corremos sempre o risco de fazer um autorretrato que pode não ser compreendido como um autorretrato. Ou vice-versa. Mas é algo inevitável. E com este pensamento em mente, surgem-me dois nomes capazes de suscitar ambigüidades e

¹⁷ Tradução minha. No original: “the author cannot therefore reckon on his work being understood in one particular way and according to his own perception of it. All he can do is presente his own image of the world, for people to be able to look at it through his eyes, and be filled with his feelings, doubts and thoughts...”

contradições reveladoras, não tanto relativamente às suas intenções, mas pela forma como as suas obras podem ser interpretadas: Helena Almeida e John Coplans.

Na página do museu Calouste Gulbenkian, pode ler-se a seguinte descrição referente à Figura 2:

Há nesta imagem uma evidente fuga ao auto-retrato clássico, omitindo o que tradicionalmente seria o local privilegiado da representação de si: o rosto. O enquadramento não detém-se na face ou no olhar, mas no escrutínio do corpo nu, despido de identidade específica.
(gulbenkian.pt, 2010)

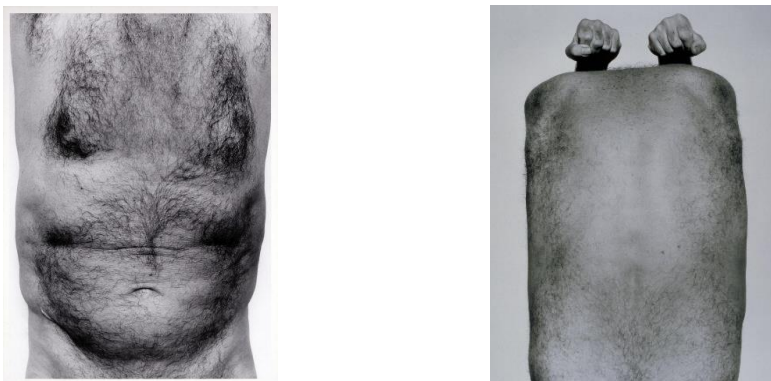


Figura 2: *Self Portrait (Torso, Front)*, 1984, de John Coplans. Imagem retirada da página do museu Calouste Gulbenkian (gulbenkian.pt). Site consultado a 20 de janeiro de 2021. **Figura 3:** *Self-Portrait (Back with Arms Above)*, 1984, de John Coplans. Imagem retirada do TATE (tate.org.uk). Site consultado a 20 de janeiro de 2021.

A proposta, segundo a mesma fonte, seria encontrar neste corpo, desprovido de individualidade, a “humanidade, orgânica e primordial” (gulbenkian.pt, 2010). Coplans retira a individualidade da sua obra; contudo, assim que a intitula de autorretrato, parece fechar a interpretação e, por outro lado, parece expandi-la, na medida em que permite interrogar o espectador sobre os próprios limites do género autorretrato.

Se não existisse o título de autorretrato, não diríamos que eram autorretratos, atrevo-me a afirmar. Podiam ser jogos de formas, mancha, luz... talvez até pudéssemos supor que seriam autorretratos, mas nunca o saberíamos. As hipóteses eram tantas quanta a imaginação, e vivência, do espectador.

Por sua vez, Helena Almeida usava frequentemente o seu rosto no seu trabalho (Figura 4), até se desvincular do mesmo (Figura 5).



Figura 4: *Pintura Habitada*, 1975, de Helena Almeida. Imagem retirada de Público (publico.pt). Site consultado a 20 de janeiro de 2021. **Figura 5:** *Sem Título*, 2004, de Helena Almeida. Imagem retirada de DN (dn.pt). Site consultado a 20 de janeiro de 2021.

Deste modo, a probabilidade de um espectador interpretar as obras de Helena Almeida como um autorretrato é elevada. Especulativamente, se um espectador tiver presente os autorretratos de Coplans no seu conhecimento, poderia correlacionar estes com a obra de Almeida. Contudo, esta posição foi fortemente refutada pela própria e por quem a estudou e acompanhou ao longo da sua carreira.

Aquando da sua morte, em 2018, inúmeros jornais nacionais destacaram o trabalho autorrepresentativo de Almeida, embora reforçassem a ambiguidade do mesmo. No Público.pt (2018), num artigo extenso e cuidado, podemos ler inclusivamente opiniões diversas sobre esse mesmo estatuto. Por um lado, Emília Tavares, curadora da coleção de fotografia do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, defende “que, no seu caso, não se pode falar de auto-representação, porque essa categoria foi uma das muitas que subverteu, a par das do desenho ou da pintura” (2018); e, por outro, João Fernandes, curador e subdiretor do Museu Rainha Sofia, em Madrid, fala de autorrepresentação, embora reforce não existir qualquer conteúdo autobiográfico: “a Helena representa-se sempre como artista, nunca como mulher no sentido pessoal, de alguém com uma história. Também nunca tentou representar estados psicológicos. O que quis mostrar foi sempre o artista no seu fazer, ou melhor, a mulher-artista no seu fazer.” (2018). Tanto num depoimento como no outro, ainda que em sentidos diferentes, remete-se para o poder irrefutável da intenção e vontade da artista. Tavares, inclusive, recrimina quem associa a autorrepresentação à artista, privilegiando, indubitavelmente, as intenções da artista.

Joana Tomé (2015) corrobora esta posição não autorrepresentativa de Almeida afirmando:

A entrega obstinada ao olhar do espectador é uma entrega por metade: o corpo torna-se matéria escultórica, corpo-escultura, metamorfoseando-se, qual barro, num fervoroso desejo de libertação dos constrangimentos da forma, e o rosto escapa-se. Através dos diagramáticos traços manuais, traços da sensação que fazem emergir a catástrofe-gênese na tela e transfiguram o rosto da artista, se elide a identidade da mesma e, como tal, o clássico postulado do auto-retrato. Veda-se espaço a descrição essencialista nas obras da artista e, aí, nada se saberá do seu carácter, personalidade, estado de espírito ou mundividências — o que poderia dizer-nos de si, oculta-o, desfigura-o, trespassa-o com a linha e a mancha. Cobrindo/desfigurando o rosto por meio do diagrama, recusa a entrega da sua identidade.
(p. 182)

E conclui ainda que “o que a artista nos oferece não são auto-retratos” (2015, p. 182).

Na forma, estas duas abordagens parecem semelhantes, desprovendo a individualidade de um corpo, retirando o rosto e procurando a universalidade e a humanidade. Contudo, um autor associa o seu trabalho à autorrepresentação e a outra desvincula-o. E, mais uma vez, recorreremos ao posicionamento dos autores face às suas obras como detentores do saber sobre a interpretação das mesmas. Coplans ao intitular as suas obras de autorretratos está a posicionar a sua intenção e a determinar a interpretação do espectador de modo a encurtar a distância entre ambos. Helena Almeida, embora mais ambígua quanto ao género, espelhou as suas intenções de várias formas, em brochuras, em catálogos ou mesmo em entrevistas. Tudo isto é válido desde que o espectador tenha acesso a estes conteúdos e que estes façam parte da sua experiência. Tal como é válida a interpretação de um espectador que apenas atribuiu o significado primário, segundo Panofsky, a uma obra. Mais do que entender a razão do auto no autorretrato, um autor deve entender que a sua interpretação não é única.

Deste modo, enquanto criadores, devemos assumir a posição emancipada do espectador e potenciar as nossas intenções, sem condescendências, de modo a que o espectador possa refletir, sentir ou indagar o que fizemos. Mas não devemos supor que ele tem de entender o que construímos desta ou daquela forma; e que se não o fizer, não a entendeu. Entendeu algo e esse algo é igualmente válido. Todavia, ao mesmo tempo, também não invalida as intenções do autor, pois estas continuam lá, impregnadas, intrínsecas à obra e parte inalienável da sua génese e identidade.

Parte 3: O processo como um puzzle

Quando olhamos para a nossa própria vida, vemos pessoas, acontecimentos, momentos, sentimentos, memórias e até desejos ou vontades que nunca se concretizaram. Pegarmos em tudo isto e fazer um filme é um processo que carece de ponderação e de muita filtragem.

Ainda que todos os aspetos que constituem as nossas vidas nos pareçam dignos de serem contados ou passíveis de serem transformados em filme, nem todos têm espaço no filme que estamos a fazer. Este foi o primeiro passo com que me deparei: selecionar o que era relevante para o filme. Sabia, à partida, que o mesmo se iria focar nos meses de confinamento, entre março e maio. Mas o que seria realmente importante? Como criar uma narrativa a partir daqui? Deveria considerar cronologicamente os acontecimentos e manter-me fiel a tudo o que se passou ou permitir-me-ia “inventar” a sua ordem?

Decidi encarar o filme como um puzzle. Porquê um puzzle? Porque num puzzle temos diversas peças, muitas delas semelhantes. Por vezes, até achamos que uma peça fica bem ao lado de outra, mas ela não encaixa, o seu lugar é outro. Num filme como este, entender que os acontecimentos poderiam ficar bem neste ou naquele momento da narrativa não bastou para potenciar a ideia. Os momentos tinham de corresponder exatamente a um tempo específico no filme, tal como a peça do puzzle tem apenas um sítio onde se encaixa em pleno. Para finalizarmos um filme, temos de sentir que todas as peças encaixam no lugar que lhe está destinado, ainda que no futuro as possamos ver com outras formas.

3.1 Escolher as peças

Olhando para os momentos cruciais que definiram ou influenciaram a minha vida durante os meses anteriormente citados, destacam-se alguns como pontos-chave: o furto que nos impediu de continuar a filmar o projeto anterior, *Quando Partem as Andorinhas*; o confinamento e a pandemia; e o momento em que a casa onde estávamos a filmar foi vendida, impossibilitando a continuação das filmagens e inutilizando as que já tínhamos. Mas expor acontecimentos ou debitar informação, por si só, acarreta uma narrativa? Sim, mas desinteressante e sem estrutura.

Sempre que me proponho escrever um guião, uma nova história, começo pela estrutura. Contudo, este filme tinha a particularidade de se assumir como um autorretrato e, por

isso, o leque de opções relativamente à estrutura, ou à falta da mesma, era variado. Ainda assim, ciente da fragmentação permitida pelo género, havia uma história que queria contar. Desse modo, entendi, desde cedo, a importância de estruturar de forma clássica este filme, pelo menos no guião, mesmo que depois a pudesse descartar ou modificar.

De todos os livros que li relativamente à estrutura de um filme durante estes anos de estudante de cinema, os que mais se destacaram foram os da série *Save the Cat!*, de Blake Snyder. Apesar da sua forte componente comercial e o seu foco voltado para a indústria e para o processo de venda de um guião em Hollywood, Snyder articula, através de um discurso informal e fluído, conselhos úteis para todos os guionistas e cineastas, mesmo para aqueles fora desse contexto.

Logo no primeiro capítulo do primeiro livro, Snyder (2005, p. 5) pega na pergunta básica que todos já ouvimos e que, na maioria das vezes, principalmente enquanto estudantes, nos custa tanto responder: sobre o que é o filme? Para Snyder, esta pergunta tem de ser respondida com uma resposta simples e direta em apenas uma frase – e daqui nascerá a *logline*.

Quando comentei com alguns amigos que iria fazer um filme sozinho em casa, todos, sem exceção, me questionaram sobre o que seria o filme e eu apenas respondia: “sobre mim, sobre estes últimos tempos...” e a resposta do outro lado era muitas vezes: “interessante... pronto, depois quero ver”. Não é interessante, porque não disse nada! Não falei nada em concreto. Sendo assim, quando me sentei para começar a perceber que filme tinha à minha frente, entendi que ainda não tinha decidido sobre o que seria o filme. Tinha momentos definidos e episódios que queria contar, mas não sabia bem o seu desenvolvimento. Resolvi então escrever uma *logline* para me orientar: um jovem cineasta tenta retomar as filmagens do seu último filme, enquanto o mundo entra em confinamento devido a uma pandemia mundial.

A ironia da *logline* permitia-me potenciar o conflito de forma criativa, sem que me desviasse do essencial: fazer um filme, terminar o que começou, é o principal objetivo do protagonista, neste caso, eu. O contexto da situação de isolamento e confinamento devido à pandemia provocada pelo covid19 serve de pano de fundo e contrasta com os seus intentos. A crença e a esperança jogam-se num plano cada vez mais incerto devido às circunstâncias quase distópicas em que se trabalha.

Depois da logline, vem o protagonista. Sei que sou eu, mas nós “somos mil”, pedindo emprestada a expressão à minha querida amiga Catarina Pereira; qual desses mil estaria ou deveria estar ali, naquele filme? Teria de ser aquele que me ajudasse a contar melhor a história, mesmo que para isso tivesse de recorrer à fantasia. Sendo assim, este Rúben é um jovem que se mostra dinâmico e resiliente, até já não o ser. Alguém com necessidade de intimidade, mas sem se saber entregar. E alguém que gostava de se assumir vulnerável, mas que tem medo de o demonstrar.

Agora? Bem, agora tenho mesmo de escolher as peças do puzzle!

As coincidências e os paralelismos entre duas cenas que tinha filmado de *Quando Partem as Andorinhas* e a realidade por mim vivida nos meses de confinamento eram inegáveis: primeiro, em *Quando Partem as Andorinhas*, há uma cena em que estou a treinar um monólogo da peça de Shakespeare, *Ricardo II*, cujo tema principal é, precisamente, o aprisionamento; depois, tenho uma cena de masturbação impulsionada por mensagens de texto e fotos até à videochamada; a intimidade das relações virtuais, prática recorrente nos dias de hoje, mas tornada imposição no estado de confinamento. Esta relação impulsionou toda a construção do filme, pois definiu os momentos que conseguiria interligar entre as diferentes realidades e quais poderia intercalar.

Também tinha o trailer que a Mariana Teixeira, montadora do *Quando Partem as Andorinhas*, havia feito durante o confinamento. Revendo os brutos resultantes das filmagens interrompidas de *Quando Partem as Andorinhas*, selecionei aqueles em que aparecia. Recorrendo ao que tinha, estas eram as possibilidades e o ponto de partida para a construção da nova estrutura.

As três dimensões referidas na parte 1 do presente relatório, Rúben ator, Rúben realizador e Rúben ser humano são o coração do filme. Estas acabam por se misturar e enfatizar a mescla que somos enquanto pessoas. Neste sentido, sabia que iria ter imagens de *Quando Partem as Andorinhas*, que simbolizam o ator e o passado, imagens de mim enquanto realizador a tentar terminar o *Quando Partem as Andorinhas*, que representam o realizador e o presente, e imagens de mim enquanto pessoa, ciente do novo projeto, que representam o futuro. O cabelo é o decodificador temporal: loiro num, preto no outro e rapado no último, respetivamente.

É de realçar que as imagens do Rúben realizador, de cabelo preto, representam o presente na medida em que representam o presente do filme. As vozes-off estão, na

cronologia, situadas todas durante esse momento. O espectador recebe as imagens nessa perspectiva temporal. Os dois únicos momentos em que o som é direto são precisamente nesta realidade, de modo a identificar a temporalidade do filme. O momento em que rapo o cabelo aparece apenas no final do filme, indicando que todas as imagens de cabelos rapado, são posteriores àquele momento; ou seja, no tempo real do filme, no futuro.

Prédios/Montes, tal como já falei, mais do que uma colagem das diferentes realidades, é um puzzle. Por isso, a estrutura precisava de começar a ser definida. Durante este processo, de estruturação de um filme, prefiro trabalhar com uma parede e vários post-its, criando um painel com as cenas e os 15 elementos da “Blake Snyder Beat Sheet” (Snyder, 2005, p. 70): 1 – imagem abertura; 2 – declaração do tema; 3 – configuração; 4 – catalisador; 5 – debate; 6 – passar para dois; 7 – estória B; 8 – diversão e jogos; 9 – midpoint; 10 – os maus aproximam-se; 11 – tudo está perdido; 12 – o lado negro da alma; 13 – passar para três; 14 – final; 15 – imagem final.



Figura 6: painel com a estrutura do guião de *Prédios/Montes*.

Cada post-it de cor diferente representa uma realidade diferente do filme. Deste modo, conseguia ter uma visão geral e conseguia perceber se o entrelaçar de realidades iria funcionar, ainda antes da montagem. Tinha como preocupação o dinamismo do ritmo, de modo a não ter as cenas todas de *Quando Partem as Andorinhas*, no início ou todas no fim, por exemplo. Era necessário encontrar esse equilíbrio desde o início.

Depois da estrutura, construí um guião com a descrição das cenas. Porém, não escrevi as conversas telefônicas nem os monólogos. Tudo é improvisado no momento. Queria, deste modo, que os momentos fossem o mais próximo da realidade possível. Com hesitações, com pausas, com palavras repetidas e com momentos menos bonitos. Porque tudo faz parte da vida, como assumo estar a filmar, num dos momentos. Sabia o que queria dizer e o que tinha de trazer em cada conversa, contudo, não quis limitar a

espontaneidade do momento com esta ou aquela palavra específica. Na verdade, sempre que algo me parecia bom à primeira do ponto de vista técnico, fazia apenas um take.

3.2 Construir o puzzle

Sabendo que não tinha ao meu dispor material de iluminação, nem mesmo de som, exceto um pequeno gravador, nem tampouco as melhores lentes, recorri ao que podia controlar: a direção de arte.

Transformei a sala e o quarto, os cenários principais do filme, de forma a transmitir melhor a minha identidade ou até a identidade do filme. Por exemplo, na sala tenho um poster de um dos cut-outs de Henri Matisse, (*Blue Nude II*), referência à resiliência e reinvenção artística. Quando se viu na impossibilidade de voltar a pintar com a mesma precisão e rigor de outrora, Henri Matisse reinventou-se. Remetido a uma cadeira de rodas, devido aos seus graves problemas de saúde, Matisse trocou os pincéis pelas tesouras e “inventou” os recortes de papel, “cut-outs”, como são conhecidos. Tal como os cineastas que citei na parte 1. Num outro momento, tenho a fotografia de Elizabeth Taylor e de James Dean, os dois atores que mais admirava enquanto adolescente.

Mas também mudei móveis e adicionei mais alguns para preencher melhor o espaço. Construí e pintei estantes. E até pedi que me enviassem os meus livros de Chaves. Ou seja, não podendo elevar o filme a nível técnico, decidi, pelo menos, fazer o esforço com o que tinha ao meu redor, de modo a “melhorar” os enquadramentos, quase ao jeito de Francisco de Holanda com o seu toque de tinta branca.

Bem sei que esta preocupação estética poderá soar descabida e desprovida de autenticidade, mas, como já referi algumas vezes, a construção de uma verdade é algo que me interessa e que até vou procurando. Falando em Holanda, mais uma vez, é esse toque que transforma algo em natural, vivo. Em vez de um cenário descaracterizado, despido de vida, que poderia ser muito bem o foco, preferi um cenário fabricado, mais bonito e apelativo. Na vida, tal como no cinema, decoramos as nossas casas e o nosso corpo, vivemos rodeados de uma camada de superficialidade que entendemos ser nossa. Eu sou também o que visto ou a casa que habito. Sendo esta a casa da minha irmã, tive de a vestir com a minha “cara”.

As filmagens tinham de obedecer, imperativamente, a uma ordem específica: primeiro com o cabelo comprido, a meio fazia o plano do “autorretrato”, onde corto o cabelo, e, por fim, os planos de cabelo rapado.

O planeamento original, tinha mais duas cenas que optei por nem filmar. Depois de um dia de filmagens, refugiava-me e descansava. Na manhã seguinte, revia as imagens e pensava o que tinha feito e o que ainda tinha por fazer. Com este processo, entendi que o filme não precisava dessas mesmas cenas, pois não acrescentavam mais nada. O que tinha era suficiente.

Comecei a filmar em agosto e pedi à minha irmã para passar uns dias em Soutelo. Preferia estar totalmente sozinho. As maiores dificuldades em filmar, residiram no facto de haver algum barulho no prédio e de não haver distanciamento entre o Rúben preocupado com as partes técnicas e o Rúben com as partes artísticas. De qualquer forma, depois de entender a harmonia entre ambos, as filmagens decorreram sem grandes apontamentos.

Quando a minha irmã regressou, filmámos a cena de câmara à mão, feita por ela (foi a primeira vez que usou uma câmara, mas seguiu-me de perto e penso que resultou bastante bem), e o plano final onde há uma panorâmica. Esta foi mais complicada de atingir, porque o meu tripé é de fotografia e não permite o movimento mais fluido. Mesmo assim, o plano ficou precisamente como eu pretendia e acho que é mesmo a melhor maneira de terminar o filme.

3.3 Afinal, há peças a mais...

O maior desafio na montagem foi encarar os brutos de forma objetiva. Na verdade, foi-me extremamente difícil ser objetivo durante todo o processo de edição. Comecei a editar mal terminei as filmagens, no final de agosto. Contudo, em setembro, havia perdido a capacidade de avaliar o que estava a fazer. Não sabia que direção tomar e quanto mais olhava para o filme que estava a construir, mais dúvidas ia criando na minha cabeça. De repente, achava que tinha desperdiçado energias e que aquele projeto não fazia sentido nenhum... estava novamente a ver as coisas de forma negativa. Encarava o projeto como um reflexo da minha frustração, fruto das minhas falhas e um espelho da minha falta de discernimento: quem queria ver um filme sobre mim?

Afastei-me da edição e do projeto até dezembro. Voltei a olhar para ele, alterei a montagem e tudo voltou a fazer sentido.

É curioso afirmar esta falta de objetividade quando tenho *In the Blink of an Eye*, de Walter Murch (1995), como referência no que toca à montagem cinematográfica e recordo-me várias vezes dos seus ensinamentos. Porém, convenientemente, esqueço-me momentaneamente de alguns. Como o facto de nunca ser o montador dos meus próprios filmes, pois “quando vês os brutos, não podes evitar, na mente dos teus olhos, ver através dos limites do enquadramento – consegues imaginar tudo o que está lá, física e emocionalmente, para além do que foi realmente filmado”¹⁸ (p. 23). Mas neste caso específico:

Entre o fim das filmagens e antes do início do primeiro corte estar completo, o melhor para o realizador (e para o filme) é que este diga adeus a toda a gente e desapareço por duas semanas – até às montanhas ou até ao mar ou até Marte ou até outro lugar qualquer – e tentar descarregar o excedente. Onde quer que ele vá, deve tentar pensar, o máximo possível, em coisas nada relacionadas com o filme. É difícil, mas é necessário de modo a criar uma barreira, uma parede celular entre as filmagens e a edição.¹⁹
(p. 24)

Não volto a editar um filme meu logo depois das rodagens. Sinceramente, gostava de dizer que não volto a editar um filme meu, mas é melhor não criar falsas esperanças. Este tempo afastado do filme foi preponderante e, acredito, poderia ter sido evitado se tivesse dado ouvidos a Murch. Porém, não foi assim que aconteceu e, em vez de pensar no passado, era novamente hora de terminar o que havia começado há uns meses.

A montagem significou olhar novamente para as peças do puzzle e perceber onde encaixavam. Na estrutura temos uma ideia, mas só na montagem chegamos à perceção das suas implicações. Honestamente, pegando novamente em Murch (1995, p. 18) e corroborando o que tenho vindo a expressar ao longo do presente relatório, a emoção era mais importante do que a clareza da narrativa, ou da minha interpretação, ou até da qualidade técnica. Na busca dessa tal emoção, retirei mais uma cena que havia filmado e

¹⁸ Tradução minha. No original: “when you see the dailies, you can't help, in your mind's eye, seeing around the edge of the frame-you can imagine ev erything that was there, physically and emotionally, just beyond what was actually photographed.”

¹⁹ Tradução minha. No original: Between the end of shooting and before the first cut is finished, the very best thing that can happen to the director (and the film) is that he say goodbye to everyone and disappear for two weeks - up to the mountains or down to the sea or out to Mars or somewhere - and try to discharge this surplus.

Wherever he goes, he should try to think, as much as possible, about things that have absolutely nothing to do with the film. It is difficult, but it is necessary to create a barrier, a cellular Wall between shooting and editing.

deixei de fora uns quantos planos; mudei a estrutura das sequências; e, já em dezembro, regravei duas novas vozes-off para substituir outras duas onde já não me identificava com o que dizia e, por isso, já não tinham lugar no meu autorretrato.

Bem sei que o filme era um espelho dos meus sentimentos e pensamentos durante os meses de confinamento, mas também era do processo de fazer cinema e de fazer este mesmo filme, e a montagem é parte desse processo, mesmo que esta se tenha arrastado até ao final do ano de 2020.

Quando terminei a última versão, o filme tinha, curiosamente, 20 minutos e 19 segundos. Alonguei um plano por mais um segundo – sinceramente já não me recordo qual, mas também não é relevante – e fechei a montagem com 20:20 minutos.

3.4 O puzzle

Sequência 1

O meio de ligação para todo o filme é o telemóvel e as conversas que eu ia tendo com outras pessoas, relatando o meu quotidiano ou as minhas frustrações. O telemóvel foi também a única forma de comunicação para a maioria das pessoas durante o confinamento. Sendo assim, a primeira imagem do filme (Figura 7) mostra isso mesmo: um telemóvel.

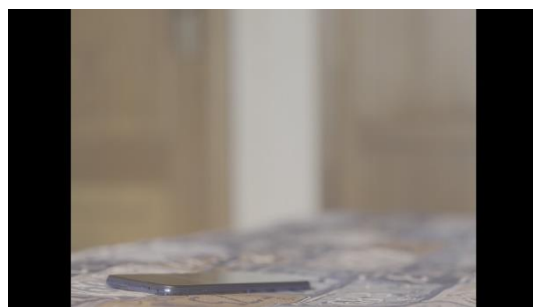


Figura 7: imagem de abertura de *Prédios/Montes*.

Devido à pouca profundidade de campo, algo que me agrada particularmente, vemos alguém (eu) a entrar no quarto, que rapidamente sai de plano, e ficamos novamente com o telemóvel e o som desse alguém a mexer em gavetas. Enquanto isso, assistimos aos créditos iniciais. Desta forma, exponho a informação obrigatória, evitando que o espectador fique sem imagem, e intrigo o espectador sobre o que está a acontecer fora do

plano ou o que virá a seguir. Quando o telemóvel dá sinal que recebeu uma mensagem e eu pego nele, dá-se o corte para...

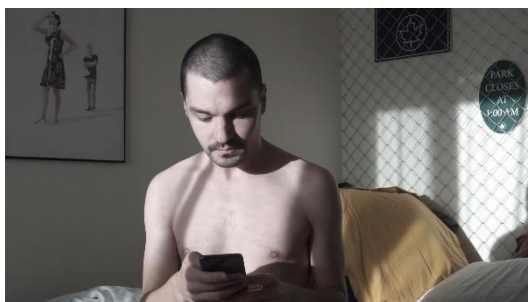
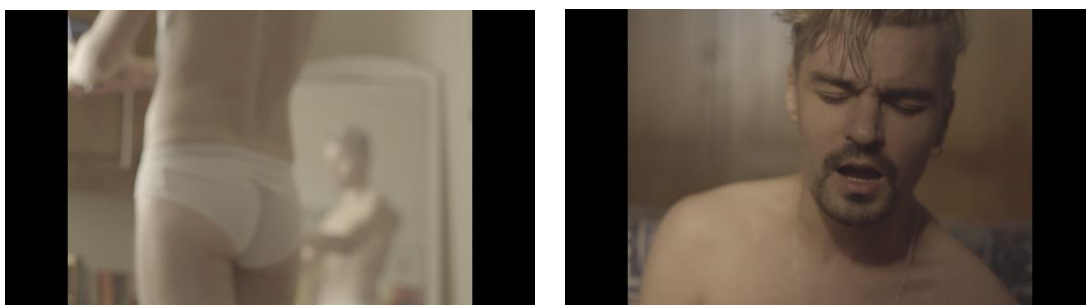


Figura 8: frame de *Prédios/Montes*.

Esta transição cumpre a continuidade do movimento, porém, tudo o resto parece diferente. A estranheza que se pode instalar, é reforçada pelo formato das imagens, a primeira em 4:3 e a segunda em 16:9; e pela paleta de cores que é também nitidamente outra. Com isto, pretendo alertar, logo desde o início, que este filme mostra realidades diferentes que se interligam através da mesma pessoa, eu.

Este é também o primeiro momento em que apareço. Estou de cabelo rapado, entre uma ilustração de um plano do *Quando Partem as Andorinhas*, aquela que seria o cartaz do filme e onde também apareço representado, e uma parede coberta por uma rede, como se fosse uma prisão ou vedação. Estes elementos criam maior imersão no plano e, para um espectador mais atento e curioso, podem levar já a algumas suposições e interpretações relativamente ao conteúdo do próprio filme.



Figuras 9 e 10: frames de *Prédios/Montes*.

Mantendo a continuidade do movimento, volto novamente às filmagens de *Quando Partem as Andorinhas*. Num primeiro plano (Figura 9), mostro, mais uma vez, três representações de mim: uma em primeiro plano, outra na videochamada e uma outra no espelho refletida. Tudo desfocado e pouco nítido. Para, depois, apresentar o grande plano do momento da masturbação (Figura 10).

Iniciar o filme com esta cena, para além de introduzir as várias dimensões e camadas do filme, despe-me, literalmente, em frente ao espectador. Como quem diz: estou à vossa frente, venham conhecer-me. A intimidade revelada pelo prazer sexual desta cena é comparável à dimensão pessoal do filme: exponho o meu corpo no início, para depois vos revelar a minha alma.

Sequência 2

No apartamento onde vivo e no qual filmei, só tenho uma vista (Figura 11):



Figura 11: frame de *Prédios/Montes*.

Vou deixar que Tarkovsky (1987) fale por mim: “se a paisagem escolhida toca o autor, se lhe traz memórias e lhe sugere associações, mesmo que subjetivas, então, esta, por sua vez, afetará o público com particular entusiasmo.”²⁰ (p. 28)

O único receio que tenho relativamente a esta paisagem é que não consiga transmitir tudo o que representa para mim. Ainda assim, tinha de estar presente e com destaque. Sem ela, o filme não existiria. Sem ela, os meus pensamentos seriam outros.

Esta paisagem aparece logo depois do título, como se fosse ela a principiar o filme e a sequência anterior fosse apenas um prólogo. Há nevoeiro. A paisagem é cinzenta e fria, transmite uma certa distância, um indício do que se avizinha, e parece enclausurada, dividida num tríptico que não se abre por completo. Ouvimos uma música, quase só um ruído, que acompanha o nevoeiro a movimentar-se na paisagem. Até que abro a porta de vidro, onde está o reflexo filmado, e percebe-se que a paisagem é um reflexo, uma projeção. Tal como também eu o sou nos meus filmes, e como todos somos, em menor

²⁰ Tradução minha. No original: “if an author is moved by the landscape chosen, if it brings back memories to him and suggests associations, even subjective ones, then this will in turn affect the audience with particular excitement.”

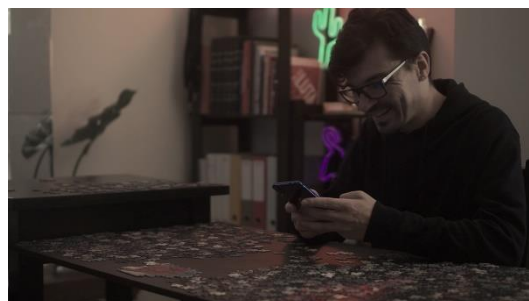
ou em maior escala, na sociedade e, principalmente, nas relações humanas. Assim que o som da porta a correr corta a música, introduz-se a minha voz, numa conversa telefónica.

Nesta conversa, dou a entender o contexto da pandemia, a minha condição de desempregado, o facto de ter o filme para acabar, e conseqüentemente o mestrado, e de ter conhecido um rapaz por quem estou a criar intenções românticas.



Figura 12: frame de *Prédios/Montes*.

Mais uma vez, temos referências às três dimensões do filme (Figura 12): temos três reflexos meus na imagem. E a própria paisagem perdeu a serenidade, está disforme – tal como o meu estado de espírito irá ficar –, porém adquire o estatuto de projeção, intensificando as minhas intenções para o filme e a ideia da autorrepresentação.



Figuras 13 e 14: frames de *Prédios/Montes*.

Quando revelo que conheci alguém com quem estou a desenvolver laços íntimos, cortamos para um momento em que dou atenção ao telemóvel (Figuras 13 e 14), enquanto monto um puzzle – símbolo da paciência e do passar do tempo.

Sequência 3



Figura 15: frame de *Prédios/Montes*.

Ouve-se o monólogo da peça Ricardo II, de Shakespeare, da cena de *Quando Partem as Andorinhas*. O monólogo fala do confinamento e do isolamento. Na imagem (Figura 15), estou em modo contemplativo e assumidamente encenado: reflexos da paisagem ao cair da noite, comigo sobreposto, bem como várias luzes, incluindo umas figuras em néon e o reflexo de uma claquete de cinema.

Mais uma vez, eu e a paisagem, eu e os meus pensamentos. As figuras em luzes néon fazem-me lembrar os bares e festa e diversão. Aparecem no meio deste universo melancólico, em contraste, como que a lembrar a sua existência e necessidade.



Figuras 16 e 17: frames de *Prédios/Montes*.

De repente, cortamos para o plano de *Quando Partem as Andorinhas* (Figuras 16 e 17) em que estou a treinar o monólogo, criando, novamente, a ideia de continuidade e paralelismo entre as diferentes dimensões do filme. No final do plano, atendo o telemóvel e cortamos para a próxima sequência.

Sequência 4



Figuras 18 e 19: frames de *Prédios/Montes*.

Ao atender o telemóvel na sequência anterior, introduzo uma conversa de mim mesmo numa outra dimensão: a de realizador. Explico, nesta conversa, que estou a mudar o guião de forma a facilitar as novas filmagens. Ao mesmo tempo, mostro-me a trabalhar, de cabelo curto, na edição de um filme, revelando, precisamente, o plano anterior projetado no monitor (Figura 18). Gosto desta ideia de o cinema revelar os seus próprios artifícios e, no contexto deste filme, em que se fala de um realizador a tentar fazer um filme, pareceu-me imperativo.

Ainda que pouco explícito, está pendurado o puzzle que apareço a montar ao longo do filme da *A Liberdade Guiando o Povo*, de Eugène Delacroix. Eu não queria que fosse completamente evidente o puzzle pendurado na parede, porém, visto depois na edição, percebi que talvez tivesse abusado na sua camuflagem. A ambiguidade de estar a trabalhar neste preciso filme ou ainda em *Quando Partem as Andorinhas* era algo que me interessava explorar. Contudo, penso que se perdeu esta pista cronológica, mesmo para os mais atentos, porque não foi eficaz a revelação do puzzle já montado. O espectador perde assim uma peça fundamental para a construção do puzzle mental da cronologia do filme. De qualquer forma, acho que a intensidade do filme não se perde devido à ausência de um pequeno pormenor. É, na verdade, irrelevante, a este nível, perceber em qual dos filmes estou a trabalhar. Como muitos outros o fizeram antes de mim, o importante era colocar-me na posição de artesão, de feitor de um filme.

No plano seguinte (Figura 19), ilustro apenas o que vou dizendo na conversa telefónica em voz-off, contemplando a estrutura narrativa do *Quando Partem as Andorinhas*, de cabelo grande.

Sequência 5

Como é referido na conversa telefónica em voz-off da sequência anterior, revelo o trailer de *Quando Partem as Andorinhas*, em que tinha vindo a trabalhar com a editora do projeto, a Mariana Teixeira.

No trailer, está a imagem que deu origem à ilustração presente no meu quarto. E temos uma música com voz, com dinâmica e com ritmo mais acelerado, necessários à montagem deste filme.

Sequência 6



Figuras 20, 21, 22 e 23: frames de *Prédios/Montes*.

De forma a cortar e a contrastar com a excitação provocada pelo trailer, que representa também o culminar dos meus esforços relativamente a *Quando Partem as Andorinhas*, lamento-me pela primeira vez. O discurso é menos efusivo e as imagens limitam-se a ilustrar o meu quotidiano e a corroborar o tom do discurso.

No primeiro plano (Figura 20), eu mesmo refastelado no sofá: escuro e visível apenas por uma pequena brecha. No segundo (Figura 21), destaco a direção de arte onde está um retrato de Elizabeth Taylor, uma imagem icónica de James Dean e uma foto minha, enquanto ator, numa peça que interpretei em Chaves: dois Rúbens no mesmo plano. No terceiro (Figura 22), mais um reflexo de mim enquanto cozinheiro. E, no último (Figura 23), uma natureza morta dos tempos que correm, com loiça por lavar e uma cozinha

desarrumada. Tinha intenções de eu próprio aparecer refletido na televisão apagada, mas também foi algo que não consegui fazer e ficou impercetível.

Sequência 7



Figuras 24 e 25: frames de *Prédios/Montes*.

No primeiro plano (Figura 24), mostro a minha agenda e a minha mão a gesticular. Este plano aparece apenas na montagem. Quando projetei a cena, tinha apenas em mente fazer um único plano, o seguinte. Contudo, já na montagem, percebi que não resultava a transição da cena anterior para esta sem um plano aproximado. Isto porque no plano seguinte (Figura 25) inicio uma conversa por videochamada e a estranheza do momento em que começo a falar, no plano seguinte, fazia-me bastante confusão.

No segundo plano, mostro-me então em direto, sem voz-off. Estou numa reunião com um possível patrocinador e era importante ser visto como realizador. O momento é espontâneo, filmado ao primeiro take, e a única coisa que me impusera, verdadeiramente, foi referenciar Jean Cocteau e o diálogo que citei na Parte 1 do presente relatório, assumindo para quem estiver a ver que este sou eu, esta é a minha realidade.

Sequência 8

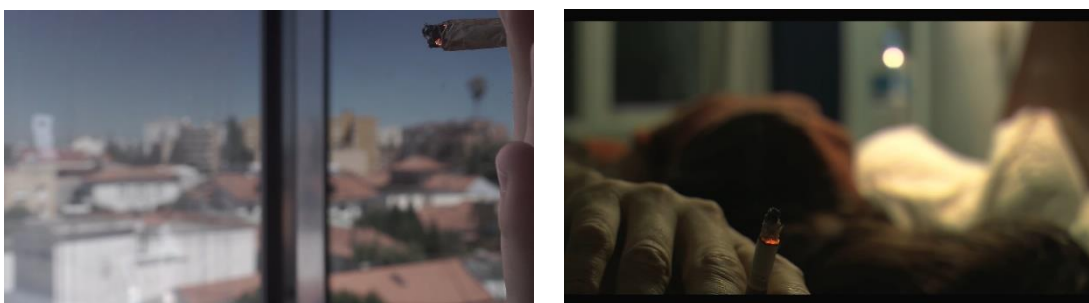
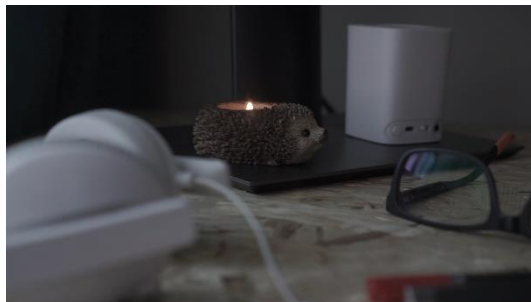
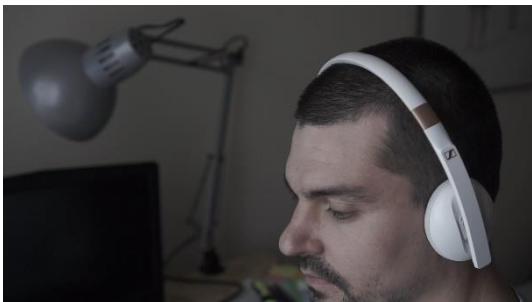


Figura 26: frame de *Prédios/Montes*. **Figura 27:** frame de *Climas* (Iklimler, 2006), de Nuri Bilge Ceylan.

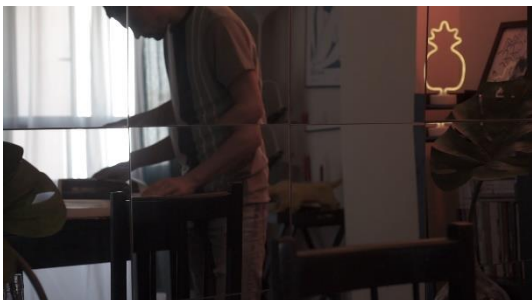
Apesar da reunião mostrada na sequência anterior soar esperançosa e de o rumo de *Quando Partem as Andorinhas* estar a encaminhar-se positivamente, começo a ver o “copo meio vazio”. As dúvidas e a saturação do confinamento começam a abater-se. Literalmente, a paisagem que me acompanha durante todo o filme, e que me acompanhou durante todo o confinamento, aparece desfocada, num plano com pouca profundidade de campo (Figura 26). Exatamente, como as perspetivas que via naquele momento. Este plano é uma referência direta a uma das minhas inspirações enquanto cineasta, Nuri Bilge Ceylan (Figura 27).

E, no final, fecho a janela. Como que a reforçar o aprisionamento e o isolamento pessoal. Se quando se fecham as portas, abre-se uma janela, eu aqui estava a fechar também as janelas. Por vontade própria. Afastando-me do mundo, das paisagens e, como revelo mais à frente, das pessoas.



Figuras 27 e 28: frames de *Prédios/Montes*.

Apresento-me, seguidamente, a ouvir um áudio (Figura 27). Tal como estava ao computador a editar da primeira vez, aqui estou a ouvir uma voz-off. Não se percebe, não se sabe o que oiço. Mas é importante que se perceba que continuo a trabalhar. No segundo plano (Figura 28), dou destaque a um porco-espinho. Foi-me dado por alguém com quem partilhei o dilema do porco-espinho de Schopenhauer: a insegurança e o medo da intimidade em oposição à carência e à solidão.



Figuras 29 e 30: frames de *Prédios/Montes*.

Infelizmente, este plano (Figura 29) também tem uma mensagem que me parece ter ficado impercetível. O facto de estar a contemplar o autorretrato de Dürer no livro, abordado neste relatório na parte 2. Ainda assim, o seu propósito é maior do que uma simples curiosidade. Aqui, apresento-me a estudar e a investigar – como aluno de um mestrado.

No segundo momento do plano (Figura 30), contemplo a minha própria fragmentação.

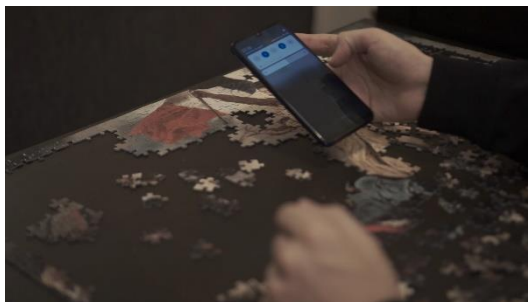


Figura 31: frame de *Prédios/Montes*.

Por fim, ilustrando a voz-off relativamente ao rapaz que havia conhecido, e espelhando a dificuldade em manter uma relação íntima, reforço a ideia de que não tentar é mais fácil do que sofrer.

Em pano de fundo (Figura 31), já se consegue distinguir a bandeira francesa no puzzle, revelando a pintura de Delacroix, símbolo de liberdade e de união, dois dos princípios mais postos em debate e em causa durante o período do confinamento de 2020.

Sequência 9

Esta sequência era, na verdade, apenas uma cena inicialmente. Era também a cena com mais planos do filme. Até aqui, as cenas têm no máximo dois planos, devido aos constrangimentos de estar a filmar sozinho, mas também porque o filme não me pedia mais do que isso. A não ser esta cena.

Aqui, faço anos. Estou sozinho à mesa, vestido como se fosse sair de casa, a beber um copo de vinho (Figura 32). A imagem de inspiração veio de um quadro de Hopper (Figura 33). Queria que esta cena transmitisse a solidão que é passar o dia de anos sozinho e que, apesar das inúmeras chamadas e mensagens que recebemos, por vezes, estas só a intensificam. Esta ideia, no filme, prende-se mais uma vez com a questão de ver “o copo meio vazio”, continuando e intensificando a espiral negativa onde estava a entrar.

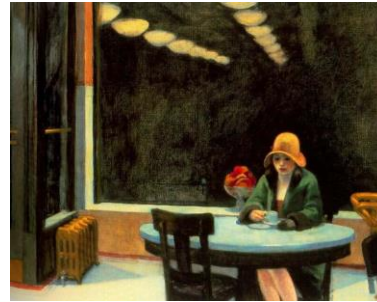


Figura 32: frame de *Prédios/Montes*. **Figura 33:** *Automat*, 1927, de Edward Hopper. Imagem retirada de edwardhopper.net. Site consultado a 20 de janeiro de 2021.

Queria que o plano fosse o mais afastado possível, com as paredes do corredor a servirem de moldura: enclausurando-me, enquanto intensifico a solidão. De fundo, ouve-se uma música que acompanha o tom solitário da cena e as vozes-off de amigos a congratular-me. São as vozes de vários amigos meus que já haviam ajudado nos filmes anteriores.

Tendo consciência que esta seria a cena, provavelmente, mais melodramática do filme. Tive receio em aproximar-me da personagem. Contudo, recorrendo a um dos meus mestres, Ozu, tal como havia feito em muitas cenas de *Quando Partem as Andorinhas*, decidi filmar numa lógica de: plano geral, seguido de plano aproximado, culminando num grande plano, novamente plano aproximado, e, por fim, repetidamente, o plano geral. Ozu, mesmo com esta aproximação até ao grande plano, consegue desprover as cenas do exagero melodramático e mantém uma sobriedade admirável.

Infelizmente, a minha performance não me satisfez inteiramente no grande plano: a cena era demasiado melodramática. Principalmente quando a algazarra de vozes se juntou à equação. Não podendo, nem querendo, descartar a cena, por ser demasiado importante para o filme, procurei alternativas. Já na montagem, surgiu então a ideia de voltar a pegar nos brutos de *Quando Partem as Andorinhas*, mais especificamente na cena da discoteca (Figuras 34, 35 e 36). Desta forma, intensificava o desejo de estar com os amigos numa boa noite de diversão e descontração. O grande plano deixava de ser um rosto e passava a ser um reflexo dos meus desejos. Estava ultrapassada a insatisfação.



Figuras 34, 35 e 36: frames de *Prédios/Montes*.

Em vez de passar para o plano aproximado, novamente, corto imediatamente para o plano geral. A brusquidão do corte, contrastando com as cenas vívidas e aproximadas da discoteca e com a estaticidade e o afastamento do plano geral, intensificava as minhas intenções e trouxe maior impacto ao corte.

Já no plano geral, senti necessidade de um fade out demorado até negro que acompanhasse o desaparecimento da música.

Sequência 10

A morte do projeto.

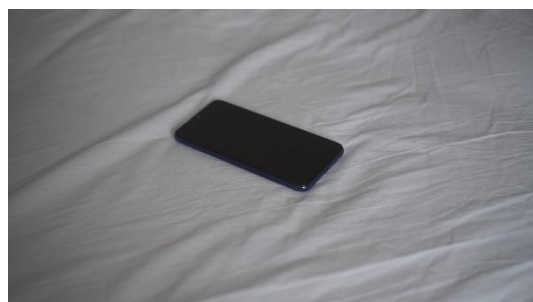


Figura 37: frame de *Prédios/Montes*. **Figura 38:** *Lamentação Sobre Cristo Morto*, 1475-78, de Andrea Mantegna. Imagem retirada da Wikipédia (pt.wikipedia.org). Site consultado a 20 de janeiro de 2021.

Referência direta à *Lamentação Sobre Cristo Morto*, de Andrea Mantegna. Não são precisas mais palavras.

Sequência 11

Temos novamente a voz-off enquanto me filmo a pensar. Falo com a Rita e o João (Ay filmes), os meus colegas de trabalho em todos os filmes que realizei até agora, e informo-os da venda da casa onde estávamos a filmar. Ao mesmo tempo, mostro-me sozinho a contemplar o telemóvel.





Figuras 39, 40, 41 e 42: frames de *Prédios/Montes*.

O primeiro plano onde me encontro sozinho e pensativo (Figuras 39 e 41), é o único plano sem cenário. Não há quadros ou posters na parede, nem redes ou placas. Uma parede despida e um corpo despido – voltamos a ele mais adiante.

Sequência 12



Figura 43: frame de *Prédios/Montes*. **Figura 44:** *Morning Surt*, 1952, de Edward Hopper. Imagem retirada de edwardhopper.net. Site consultado a 20 de janeiro de 2021.

Edward Hopper é o artista da solidão. A alienação associada à vida na grande cidade que impregna as suas obras era algo que queria transpor para o filme – aliás, esta é a segunda referência ao pintor. Há algo de misterioso nas suas composições, que me fascina.

Em *Prédios/Montes*, tenho este monólogo em jeito de vídeo que irei enviar para alguém, o mesmo alguém com quem trocava mensagens no início do filme. Inicialmente, tinha o vídeo na íntegra na montagem. Porém, ficava demasiado longo para o tempo do filme. Este plano (Figura 43), que inicialmente se encontrava noutra momento, encaixou na perfeição. Ouvimos a voz-off do monólogo do vídeo (que até me permitiu editar um pouco a voz-off e encurtar o monólogo), enquanto acordo de um sono fora de horas, com o sol a bater-me na cara.

Há mais uma vez várias representações e projeções de mim mesmo no plano: uma no poster, outra no espelho e mais uma na sombra na parede, para além de mim sentado na cama.

Contextualizando, esta ação não acontece verdadeiramente, ainda que neste patamar o espectador não o saiba. Está apenas a existir na cabeça do protagonista, mas isso não significa que não seja real. Como Dumbledore explica a Harry Potter, no final da sua cruzada: “É claro que está a acontecer na tua mente, Harry. Mas por que razão há-de isso significar que não é real?” (Rowling, 2007, p. 576)

Frequentemente, projetamos conversas, diálogos e mesmo monólogos nas nossas cabeças. Eu projeto. E, apesar de nunca ganharem forma, são igualmente importantes. Aprender a selecionar quais as batalhas que devemos ou não lutar requer ponderação, o que, normalmente, só ganhamos com o tempo. Todavia, os pensamentos não são visíveis em cinema: ainda que um bom ator consiga fazer-nos perceber que está a pensar, não sabemos no que pensa. E é aqui onde entra o cinema. Recorrendo às suas possibilidades, pude executar uma conversa que apenas se passou na minha cabeça, de forma a colocar o espectador no lugar mais privilegiado e privado que tenho, a minha mente.

O autorretrato do século XXI: a selfie (Figura 45).

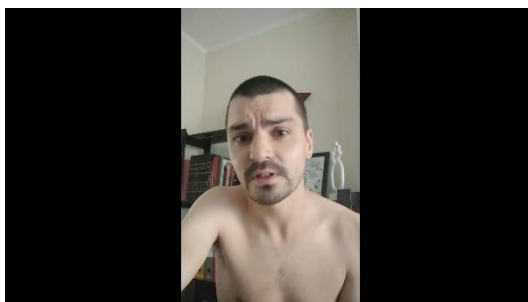


Figura 45: frame de *Prédios/Montes*.

Mantendo o primeiro plano como uma continuidade daquilo que sempre fui fazendo ao longo do filme, uso imagens de certos acontecimentos ao mesmo tempo que se ouve a voz-off das minhas conversas telefónicas. Aqui, era importante aparecer o vídeo que estava a fazer em algum momento. Em jeito de selfie e de modo confessional, era importante dar este momento, por inteiro. A vulnerabilidade e a fragilidade da cena tinham de estar espelhadas da forma como hoje podemos ser confessionais, ainda que recorrendo ao telemóvel. De frente, a olhar para a câmara. Há objetivamente um recetor, o espectador.

Depois de findado o vídeo e enviado, voltamos a planos da câmara e é o único em câmara à mão (Figuras 45 e 46). Este plano reforça a impossibilidade da ação. Se não havia

ninguém comigo, não poderia haver ninguém a filmar-me. A fantasia é assim construída pela impossibilidade do que estamos a ver.



Figuras 45 e 46: frames de *Prédios/Montes*.

E, no momento que vou abrir a porta, revelando esse alguém que devia ir ter comigo...

Sequência 13

Volto ao momento em que estava na sequência 11 antes de pegar no telemóvel. Passou-se tudo na minha cabeça. Agora, pensativo, olho novamente para o telemóvel, mas desvio o olhar. Contemplo o vazio do lado oposto, por onde entra a luz da janela.



Figuras 47, 48 e 49: frames de *Prédios/Montes*.

E saio de plano...



Figura 50: frame de *Prédios/Montes*.

Aproveitei este momento (Figura 50), para desvendar os acontecimentos de forma cronológica, de modo a facilitar a sua assimilação e para contextualizar um pouco a fragmentação e confusão provocada pelas imagens de diferentes realidades.

Depois, reapareço...

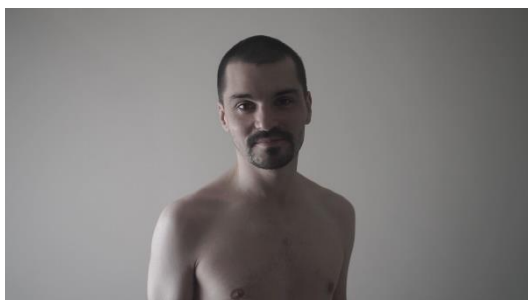


Figura 51: frame de *Prédios/Montes*.

De cabelo rapado e a sorrir (Figura 51). Ciente do filme que vou fazer e motivado para continuar a fazer cinema. O autorretrato.

Chamo a este plano o autorretrato porque é o plano em que, como disse acima, não tem nenhum outro elemento a não ser eu mesmo e os meus pensamentos. Contudo, neste momento, espero que o espectador já seja capaz de me atribuir várias características. Através das várias pistas que lhe fui dando, este é o momento de toda a compreensão. O momento em que o espectador pode absorver tudo o que se passou e associar a mim. Este sou eu!

Depois do corte, vem o ecrã a negro onde se lê:

Eu, Rúben Sevivas, flaviense a residir em Vila Nova de Gaia,
filmei-me durante a pandemia provocada pelo coronavírus.
Tenho 29 anos e ainda faço cinema!

O meu momento à Albrecht Dürer, asseverando a feitura do meu autorretrato, no próprio corpo do autorretrato.

Sequência 14

O epílogo. Onde aparecem os créditos (Figura 52).

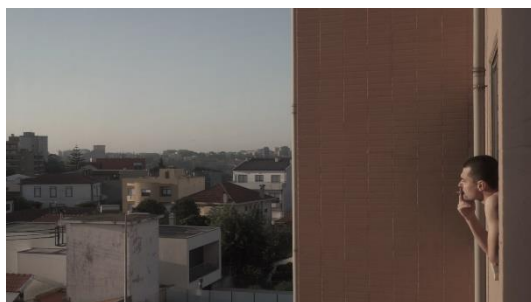


Figura 52: frame de *Prédios/Montes*.

A paisagem final, sem moldura e com sol (Figura 53). Contraste com a primeira vez que ela aparece (Figura 54). Em pano de fundo, ouve-se a música *Volto na Primavera*, de Emmy Curl. Referência a um tempo de andorinhas, na voz de uma transmontana, onde se deseja o regresso à felicidade.



Figura 53 e 54: frames de *Prédios/Montes*.

Conclusão

“Por mais que me intimem e me intimidem continuarei a resistir. Não propriamente por razões militares ou morais. Digamos que por razões estéticas. Um homem não se rende.

(...) Eles aí estão, tenho de defender o meu quadrado, não há outro sentido senão este, lutar até ao fim, um homem não se rende, não seria bonito, seria, aliás, se me permitem, uma falta de educação, uma grande falta de educação.”

Manuel Alegre

Desde o primeiro momento em que me inscrevi no mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior que sabia querer fazer um filme como projeto final. Sabia também que esse filme seria complementado por um relatório repleto da minha experiência, mas também do meu pensamento e do meu conhecimento. Ou seja, queria que esse relatório fosse mais do que uma mera descrição dos acontecimentos durante a feitura do filme. Na verdade, para além da experiência que o filme me traria, também antecipava o relatório como uma peça fundamental do meu crescimento enquanto cineasta e estudante de cinema. Via o relatório como uma hipótese de pensar o que fazia, ou pretendia fazer, tendo em conta o que outros, principalmente aqueles que me instigaram a seguir o mundo das artes, já haviam feito, pensado e indagado. Mas, ao mesmo tempo, seria uma maneira de poder estabelecer e consolidar algumas ilações que ia retirando ao longo do meu percurso enquanto estudante, nomeadamente, sobre os papéis do autor e do espectador.

Findado o presente relatório, sinto que cumpri esse objetivo. Para além da exposição do processo de criação de um filme e do contexto em que este nasceu e cresceu, pude articular, ao mesmo tempo, uma investigação teórica que me permitiu entender e explorar as minhas opções criativas. Aliar o pensamento à técnica é a harmonia que procuro enquanto cineasta e autor. Não atingirei os meus objetivos através apenas de uma ou de outra, e o presente processo, o filme em conjunto com o relatório, é o reflexo disso mesmo.

Posto isto, não deixo de pensar na última década como estudante, pois sem ela não estaria aqui, a fazer este filme. Entrei para a UBI, pela primeira vez, em 2011 e, num percurso torto, que se revelou o certo, chego a 2021 para concluir esta etapa. Durante dez anos muitas foram as aprendizagens e muitas foram as vivências que me fizeram ter consciência da minha posição de espectador emancipado e, acima de tudo, de realizador

consciente e motivado. Não posso negar que estes dez anos poderiam ser muito diferentes se tivesse tomado qualquer decisão de maneira diferente, uma só que fosse, mas a busca pelo que não aconteceu, num escrutínio obcecado, é contraproducente. Não compensa quando comparada com as possibilidades do futuro com base nas decisões do presente, nas que realmente ainda temos controlo. O passado é bom para ser refletido, e até reinterpretado, na medida em que nos pode gerar boas ideias e, conseqüentemente, bons filmes, mas o foco será sempre o futuro.

E é com este pensamento que encaro este processo extenuante, mas satisfatório. Fazer cinema é sempre um desafio. Fazer cinema sozinho, ainda que com muita ajuda, era algo que pensava impossível. Provei-me o contrário. Prefiro não o voltar a fazer. Ainda assim, foi, talvez, dos maiores estímulos que experienciei enquanto Rúben Sevivas, comprimindo em mim os mil que sou, sem divisões desta vez. Chego a esta reta final com um misto de emoções que se espalham entre a insegurança e o orgulho, embora com um forte sentimento de dever cumprido e, acima de tudo, de superação.

O meu primeiro filme chama-se *Fôlego* (2017), produzido como projeto final de licenciatura, e, no seu tempo e no seu espaço, foi fundamental para a minha construção enquanto cineasta. Seguiu-se, dois anos depois, *Direito à Memória* (2019), já no âmbito do mestrado em cinema, onde consegui, pela primeira vez, materializar algo que tinha idealizado, sem problemas de maior, nem entraves à sua concretização. Do guião ao filme, não há diferenças. Ainda assim, e apesar de ter sido sugado pelo turbilhão que foi o projeto final de mestrado, tanto no rodopio de *Quando Partem as Andorinhas* como no desenrasque de *Prédios/Montes*, este representa a minha maior aprendizagem. Se hoje me perguntassem se preferia ter conseguido fazer *Quando Partem as Andorinhas* ou *Prédios/Montes*, responderia *Prédios/Montes*, sem hesitações. Primeiro, porque é certo: foi o que aconteceu e recorrer à imaginação para projetar um futuro qualquer fora da nossa realidade, nunca traz bons resultados. Em segundo, porque não acredito passar novamente por situações tão inóspitas como o furto que sofremos ou a pandemia que ainda vivemos e, desse modo, fiz um filme atual, ainda que não momentâneo. E, por fim, porque representa o momento em que me senti a crescer a cada dia, a amadurecer enquanto sentia a passagem do tempo, em todos os Rúbens que existem em mim. Tanto quanto uma superação, representa o culminar de uma jornada que vejo finalmente terminar. Finalmente não no sentido de desespero ou saturação, mas de conclusão de mais uma etapa que, inevitavelmente, abrirá outras.

Tal como no filme, é hora de olhar para o horizonte e encarar as novas possibilidades. Não fechar janelas, nem sucumbir à apatia da impotência e da frustração. Ainda que apenas seja no nosso quadrado, tal como Manuel Alegre, temos sempre uma palavra a dizer. Assim seja!

Referências Bibliográficas

- Barthes, R. (1977). The death of the author. Em: Image Music Text (pp. 142-148). Londres, UK: Fontana Press.
- Dubois, P. (1998). O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo, Brasil: Papirus Editora.
- Fonseca, R. (2010). Francisco de Holanda: do tirar pelo natural e a retratística. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Brasil)
- Gulbenkian (2010). John Coplans: Self-portrait (torso front). Disponível em: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/self-portrait-torso-front-149054/ [consultado a 15 de janeiro de 2021]
- Hirsch, R. (2017). Seizing the light: A social & aesthetic history of photography (3ª ed.). Nova Iorque, NY: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Mayne, J. (1993). Paradoxes of spectatorship. Em: Cinema & Spectatorship (pp. 77-102). Londres, UK: Routledge.
- Murch, W. (1995). In the blik of an eye (2ª ed.). Beverly Hills, CA: Silman-James Press.
- Panofsky, E. (1986). "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". Em: Significado nas Artes Visuais (pp. 47-65). São Paulo, Brasil: Perspectiva
- Rancière, J. (2010). O espectador emancipado. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro
- Rascaroli, L. (2012). The self-portrait film: Michelangelo's last gaze. Em: Lebow, A. The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary (pp. 57-82). Nova Iorque, NY: Columbia University Press
- Rilke, R. M. (2016). Cartas a um jovem poeta. Lisboa, Portugal: Antígona
- Rosenblum, N. (1997). A world history of photography (3ª ed.). Nova Iorque, NY: Abbeville Publishing
- Rowling, J. K. (2007). Harry Potter: e os talismãs da morte. Lisboa, Portugal: Editorial Presença
- Salema, I. & Canelas, L. (2018). Morreu Helena Almeida, uma grande artista europeia. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/26/culturaipsilon/noticia/morreu-a-artista-helena-almeida-1845315> [consultado a 15 de janeiro de 2021]
- Sevivas, R. (2017). 'Acabou, Rúben!': do primeiro ao último fôlego. Disponível em: <https://septimaes.wordpress.com/2017/11/28/acabou-ruben-do-primeiro-ao-ultimo-folego/> [consultado a 22 de janeiro de 2021]
- Snyder, B. (2005). Save the cat!: the last book on screenwriting you'll ever need. Studio City, CA: Michael Wiese Productions
- Tarkovsky, A. (1987). Sculpting in time. Austin, TX: University of Texas Press.
- Tomé, J. (2015). Ceci n'est pas un autoportrait: o elidir diagramático da identidade em Helena Almeida. Revista: Estúdio, 6(12), pp. 175-183. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/22689> [consultado a 15 de janeiro de 2021]
- Vachon, C. (1998). Shooting to kill. Nova Iorque, NY: Avon Books, INC
- West, S. (2004). Portraiture. Oxford, UK: Oxford University Press

ANEXO A: Nota de intenções de som

Por João Araújo

Desde que o som se aliou ao cinema, a forma como este se tornou um fator determinante para contar histórias tem sido várias vezes reinventada. Passando por exemplos de *Blow Out* (1981) de Brian de Palma, de *Blue* (1993), de Derek Jarman, de *Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro, *The Tribe* (2014) de Myroslav Slaboshpytskyi, todos eles usam o som como forma diferentes de contar as suas histórias. Se em *Blow Out* o som torna-se protagonista, em *The Tribe* a sua ausência é também protagonista.

Nesse sentido, *Prédios/Montes* precisava que o som retratasse o distanciamento e confinamento vivido pela personagem. Apesar de parecer abstrato, o som retratar essa vivência e, neste caso, pequenos pormenores iriam fazer toda a diferença.

Tecnicamente, a nível de mistura, o filme não foi muito exigente. As conversas ao telefone, inicialmente, não foram pensadas para serem ouvidas do lado do ouvinte, mas sim do lado da personagem. Se do lado da personagem tínhamos um contacto mais direto com o protagonista, do lado do ouvinte tínhamos o tal distanciamento. Essas conversas passaram então pelo trabalho de equalização para parecer que nós, espectadores, o estamos a ouvir na outra ponta da chamada. Potenciando, assim, apesar de o estarmos diretamente a ver no ecrã, o afastamento, pois não o conseguimos ouvir da mesma forma. Sempre que ouvimos uma dessas conversas/chamadas telefónicas nunca ouvimos nada do que está a acontecer na imagem. Essa foi uma forma de conseguir não situar o filme numa cronologia curta, mas sim longa. Sempre que nos lembramos de confinamento, não nos lembramos de como os dias decorreram isoladamente, mas como, no geral, essa altura foi para nós recorrendo a momentos-chave na nossa memória. A história de *Prédios/Montes* está contada exatamente dessa forma. Momentos-chave que são recordados pelos telefonemas de conversas importantes e por imagens que replicam ou não conteúdo dessas.

Outro aspeto fundamental no som, foi a forma como tratei o ruído do filme. Apesar do Rúben ter feito um trabalho excelente na captação, o material usado não foi o ideal; ainda assim, foi o suficiente. Sendo um filme caseiro no sentido literal da palavra, não procurei limpar perfeitamente o ruído de fundo pelo simples facto de que este se torna o companheiro ideal para a personagem.

Num produto final, espero que o espectador possa sentir que acompanha o Rúben durante o filme, sendo um “amigo” que ouve sem poder responder e sem precisar de responder. É, no fundo, o autorretrato mais imersivo de convite aberto.

Anexo B: Nota de intenções da correção de cor

Por Rita Lameira

Numa obra cinematográfica, a cor é um elemento muito importante. Apesar de muitas vezes passar despercebida ao espectador, também a cor conta uma estória. Saber trabalhar a luz é muito importante, diria até que é fundamental, mas trabalhar as cores e as suas tonalidades também tem a sua importância. A curta-metragem *Prédios/Montes* é um excelente exemplo disso: a cor acompanha o personagem na sua jornada, no seu quotidiano em confinamento.

A fotografia do filme vive muito de luz natural, candeeiros e pequenos apontamentos de luz e cor, propositadamente posicionados dentro do próprio enquadramento. Foi um ótimo trabalho por parte do Rúben, pois esses pequenos pormenores acrescentam bastante à imagem, apesar de ser assumidamente um filme “caseiro” tem uma estética apelativa e interessante. Neste sentido, o espectador é convidado a percorrer a jornada confinada com o Rúben, como se estivesse na sua própria casa.

O maior desafio em termos de correção de cor foi a coesão entre “realidades” e consequentemente executar uma transição suave e perceptível entre elas. O facto de ter dois formatos de captura completamente diferentes foi algo a ter em atenção. Por um lado, temos clips da curta-metragem *Quando Partem as Andorinhas*, filmado a 4k com relativamente alguma margem de manobra considerável em termos de grading; por outro lado, temos os clips filmados pelo Rúben em HD com menos gama dinâmica e consequentemente com menos possibilidades em termos de correção e grading.

No decorrer do filme, deparamo-nos com três realidades distintas. Antes das gravações, ficou definido que cada uma delas teria a sua própria linguagem visual. É aqui que entra a cor como parte fundamental da narrativa. Num primeiro impacto, são-nos apresentados clips da curta *Quando Partem as Andorinhas* cuja imagem é mais quente e cinematográfica do que o resto do filme. Os clips do quotidiano do Rúben, por sua vez, dividem-se em dois. Primeiramente, numa fase inicial do confinamento (antes do verão) em que o Ruben tem o cabelo maior, as cores e temperatura são mais frias. Por fim, com a chegada do verão e com o melhorar da situação que nos é mostrada, a imagem fica mais quente. Temos aqui a cor a definir o *mood* do filme e a refletir o estado de espírito do personagem. Como o décor é sempre o mesmo, além do facto do corte de cabelo ser diferente e as roupas serem adequadas a estações do ano diferentes, é imperativo que esta diferença entre cores quentes vs cores frias seja perceptível.

Uma vez definida a linguagem visual de cada uma das “realidades”, foi indispensável ter em conta e respeitar a fonte de luz e os tons de pele. Foi também necessário ter em atenção alguns tons, pois a câmara usada tem os vermelhos mais presentes, do que qualquer outra cor.

Por fim, penso que este filme é um excelente exemplo de que quando há vontade e perseverança é possível atingir os nossos objetivos, mesmo com recursos limitados.

Anexo C: Cartaz

Por Maria João Rodrigues

