



# Em Construção

## En construcción

José Luis Guerin

CADERNO PEDAGÓGICO

Programa Europeu de Educação  
para o Cinema destinado aos  
Jovens



## ÍNDICE

## I – INTRODUÇÃO PP 2-5

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema p 2
- Texto editorial – ficha técnica – cartaz p 3
- O que está em jogo e sinopse p 5

## II – O FILME PP 6-13

- Contexto e criação p 6
- José Luis Guerin, as múltiplas formas do cinema p 7
- Filmografia p 9
- *Em Construção* na trajectória de José Luis Guerin: um novo modo de trabalho, um retrato da cidade p 10
- Reflexões de José Luis Guerin p 11
- Reflexões de Núria Esquerre e Amanda Villavieja p 13

## III - ANÁLISES PP 14-26

- Capítulos do filme p 14
- Questões de cinema p 20

## IV - CORRESPONDÊNCIAS PP 27-31

- Imagens em eco p 27
- Diálogo entre filmes do catálogo Cined:  
*Em Construção* e *O Emprego*:  
a cidade e os rostos p 28
- Diálogos com outras artes p 29
- Acolhimento ao filme: olhares cruzados p 31

## V – ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS p. 32

## CINED

## UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de popularizar a sétima arte como objecto cultural e modalidade de conhecimento do mundo. Nesse sentido elaborou um método comum de trabalho, partindo de uma colecção de filmes produzidos nos países europeus que participam neste projecto. A nossa abordagem está adaptada à época em que vivemos, de mudanças rápidas, contínuas e importantes no modo como se vêem, se recebem, se difundem e se produzem as imagens. Temos imagens numa série de ecrãs: desde o maior, da sala de cinema, ao minúsculo do telefone portátil, passando pelos da televisão, computadores e tablets. O cinema é uma arte ainda jovem cuja morte já foi vaticinada várias vezes; desnecessário é dizer que isso não aconteceu.

As mudanças têm repercussões no cinema; a sua popularização deve ter em conta o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos ecrãs. As publicações CinED propõem e sustentam um programa de educação maleável e indutivo, interactivo e intuitivo, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre imagens e filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também dando atenção a certos fragmentos ou evidenciando diferentes espaços de tempo: fotograma, plano, sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade, dado que entre as apostas do programa está a possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens dos outros filmes propostos e com as de outras artes (fotografia, pintura, teatro, banda desenhada, etc.). O que se pretende é que as imagens não sejam vistas com ligeireza, mas sim que ganhem um sentido. Deste ponto de vista, o filme é um material sintético extraordinariamente valioso para educar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

Caderno pedagógico concebido por **A Bao A Qu**

**Gonzalo de Lucas** é professor de cinema na Universitat Pompeu Fabra, programador no projecto Xcèntric do CCCB - Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e editor na revista *Cinema Comparative Cinema*. Escreveu artigos para mais de trinta publicações colectivas e especializadas; é autor dos livros *Vida secreta de las sombras* e *El blanco de los orígenes*, e co-editor, com Núria Aidelman de *Jean-Luc Godard: Pensar entre imágenes*.

**Jordi Balló** *Contextos e processo de criação*  
**Núria Esquerre e Amanda Villavieja** *Reflexões*  
**Núria Aidelman e Laia Colell** *Itinerários pedagógicos*

Coordenação CinEd Espanha: **A Bao A Qu**  
 Coordenação pedagógica: **Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse**  
 Coordenação geral: **Institut français**

## PORQUÊ ESTE FILME?

José Luis Guerin é um dos autores de referência do cinema espanhol contemporâneo. Autor de uma vasta filmografia, cada um dos seus filmes implica uma investigação, uma reflexão profunda sobre o cinema e uma nova forma de o explorar. Aqui se inclui o filme *Em Construção*, uma obra emblemática do cinema das duas últimas décadas. Um documentário que nos lembra que o grande cinema é-o sem recurso a rótulos e que não se define em função do género que lhe é atribuído (ficção ou não ficção).

O filme é um retrato de Barcelona – a cidade do cineasta, à qual dedica, pela primeira vez, um filme –: um retrato de alguns rostos e de algumas pessoas, de um bairro e seus moradores. É um filme maravilhoso que nos introduz a essa capacidade primitiva do cinema de dar a ver o mundo mediado pelas próprias formas cinematográficas, tal como o fizeram os primeiros cineastas, os irmãos e operadores Lumière, que Guerin tanto admira. Deste modo, o filme concede ao espectador o privilégio de observar as escolhas do cineasta: o valor de cada enquadramento e de cada composição, o trabalho minucioso do som, a construção do filme na montagem...

Além disso, *Em Construção* pode ser visto como um filme sobre a transmissão. Pelas relações que se criam ao longo do filme e pelas reflexões sobre o trabalho e sobre a vida, a que o espectador assiste. E pelo próprio contexto de criação do filme: uma colaboração de um grupo de alunos, que davam, assim, os primeiros passos no cinema participando na realização deste filme de Guerin.

Por fim, *Em Construção* permite abordar muitas questões decisivas do nosso mundo contemporâneo e do seu próprio contexto: os processos de gentrificação vividos (e sofridos) actualmente nas grandes (e não tão grandes) cidades europeias; o papel que o urbanismo desempenha na vida das pessoas; a convivência entre pessoas de diferentes origens e estratos sociais; as camadas actuais da história (mesmo que muitas vezes nos passem despercebidas) no meio que nos rodeia...

É um filme para reflectir, quer sobre o cinema, quer sobre o mundo. Tal como todos os grandes filmes.



## FICHA TÉCNICA

**Título original:** En construcción

**Género:** Documentário

**Duração:** 125'

**Ano:** 2000

**País:** Espanha

**Idiomas:** castelhano, catalão, árabe

**Realização:** José Luis Guerin

**Assistente de realização:** Abel García

**Assistente de realização:** Elena Marí

**Argumento:** José Luis Guerin

**Produtor executivo:** Antoni Carmín Díaz

**Director de produção:** Joan Antoni Barjau

**Assistente de produção:** Francina Cirera

**Direcção de fotografia:** Alex Gaultier

**Segundo operador de câmara:** Ricardo Íscar

**Som:** Amanda Villavieja, Kiku Vidal

**Assistente de som:** Marta Andreu

**Montagem:** Mercedes Álvarez, Núria Esquerra

**Produzido por** OVIDEO em associação com La Sept-Arte / INA

**Produtores Adjuntos:** Gerard Collas y Jordi Balló

**Produtores Associados:** Dana Hastier y Thierry Garrel

Filme realizado no âmbito do Master de Documental de Creación, da Universidade Pompeu Fabra (Barcelona).

**Com a participação de:** Juana Rodríguez Molina, Iván Guzmán Jiménez, Juan López López, Juan Manuel López, Sonia, Pedro Robles, Santiago Segade, Abdel Aziz El Mountassir, Abdelsalam Madris, Antonio Atar, Pere Lluís Artigas, Jesús M. Eiris, Francisco Gómez, Juan M. Ortiz, Jordi Martínez.



A janela e o enquadramento  
dentro do enquadramento

Presente  
e passado



O trabalho

Retratos

O diálogo e o  
valor da palavra

## O QUE ESTÁ EM JOGO

### RETRATOS

*Em Construção* é, ao mesmo tempo, um retrato de pessoas e de um bairro. Os protagonistas são os trabalhadores de um edifício em construção no Raval e os habitantes deste bairro histórico de Barcelona. José Luis Guerin, realizador do filme, detém-se nos seus rostos e nos seus gestos, na sua forma de falar e de habitar os espaços. A composição dos planos desempenha um papel fundamental na construção destes retratos. São, também, protagonistas as ruas e os lugares do Raval, um bairro popular do centro da cidade, em pleno processo de reurbanização.

### O DIÁLOGO E O VALOR DA PALAVRA

Através da palavra, pessoas com percursos de vida marcantes e origens muito diversificadas aproximam-se verdadeiramente durante a construção do edifício: escutam-se e falam umas com as outras. Aprendem a conhecer-se, a trabalhar em conjunto, a transmitir um ofício, tecendo uma amizade. Esta sequência situa-se na parte final da construção do edifício e do filme. O espectador sente que nasceu uma nova comunidade que une os trabalhadores, os moradores e também a equipa de filmagem. É também por força da palavra que as personagens se tornam memoráveis para nós que, enquanto espectadores, aprendemos a conhecê-las e a gostar delas.

### O TRABALHO

Este é um filme sobre o trabalho. É o trabalho das pessoas envolvidas na construção do edifício, mas também o dos cineastas - Guerin e uma equipa de filmagem composta por estudantes - que durante dois anos filma um prédio em obras. Na imagem, vemos os trabalhadores a construir uma janela. Por seu lado, o cineasta constrói uma outra janela com a câmara - o enquadramento - para compor cada plano de uma forma expressiva. Ou seja, a construção do edifício - tijolo a tijolo - avança em paralelo com o filme - plano a plano. Quando o edifício fica pronto, o mesmo acontece com o filme.

### A JANELA E O ENQUADRAMENTO DENTRO DO ENQUADRAMENTO

As janelas estabelecem a relação entre o interior e o exterior, entre o prédio e o bairro. Através das janelas, o novo edifício integra-se e relaciona-se visualmente com o bairro, estabelecendo a ligação entre os interiores (espaços privados dos prédios) e o exterior (a cidade). Guerin usa os planos para enquadrar ou emoldurar visualmente a arquitectura exterior e estes planos, por sua vez, são janelas para ver e documentar a vida e a realidade do bairro. Esta ideia visual, de tradição pictórica, é característica de muitos dos planos do filme: o enquadramento dentro do enquadramento. Neste fotograma são enquadrados, em primeiro plano, os trabalhadores no interior do edifício, e em segundo plano a janela que, por sua vez, enquadra a fachada da igreja de Sant Pau del Camp.

### PRESENTE E PASSADO

Numa única imagem vemos reunidas diferentes camadas do tempo e da História: a construção nova do edifício em obras (que é presente e remete para o futuro), a igreja antiga, com onze séculos de existência e, ao longe, outros edifícios do século XX. É-nos apresentado um bairro no qual convivem muitas épocas, culturas e origens. E é tornado explícito um dos principais eixos do filme: a passagem do tempo, o contraste entre o permanente e o transitório, a tensão entre a construção e a destruição, a memória e a perda.

## SINOPSE

Num emblemático bairro popular de Barcelona, ameaçado por um plano de reforma, encontra-se em construção um bloco de habitações. Como queríamos conhecer a intimidade de uma construção, fomos para lá quando esse espaço era ainda um descampado onde os miúdos jogavam à bola. Uma vez aí, procurámos formas de conviver, de conhecer e de filmar - por esta ordem - que nos permitissem abordar tanto o desenrolar da obra em si como o que por ela era gerado na rotina diária alterada com o barulho das demolições, nas relações entre moradores, no bairro (de facto, a imagem do bairro foi veiculada por um punhado de rostos que, na nossa forma de ver, o representavam). Neste processo, cedo percebemos que a mutação da paisagem urbana implicava, também, uma mutação da paisagem humana e que este movimento poderia conter indícios de certos ecos do mundo. Sobre estes fundamentos construímos um filme.

*José Luis Guerin faz o resumo do filme num texto publicado em Abril de 2011*

## CONTEXTO E CRIAÇÃO

Ao lado da casa de José Luis Guerin, decorriam obras de remodelação de um edifício. Isto permitia-lhe observar os que aí trabalhavam e a precisão dos seus gestos de artífices, bem como os seus momentos de descanso, em que conversavam sobre os temas mais insuspeitos. Deste encontro diário com a realidade laboral, Guerin extraiu uma ideia, formulada da seguinte forma: "Todos vivemos em espaços construídos por desconhecidos". Desta constatação, nasce o filme *Em Construção*, que iria descrever, durante um longo período de tempo, as vivências dos envolvidos na edificação dos espaços do nosso quotidiano.

O filme *Em Construção* foi um dos primeiros que surgiram no âmbito do Mestrado de Documental de Creación da Universidade Pompeu Fabra (Barcelona). Guerin e um grupo de estudantes trabalharam juntos ao longo de todo o processo de criação do filme, desde a sua preparação. Esta fase prévia foi crucial visto que, para poder realizar um filme sobre os trabalhadores de uma obra, era necessário encontrar o local e o edifício em construção que serviria de eixo narrativo do filme. Por fim, optou-se por um novo bloco de habitações que iria ser construído no bairro popular por excelência de Barcelona, o Raval.

Esta escolha foi muito mais decisiva do que se afigurava inicialmente, na medida em que o bairro acabou por ser um dos marcos expressivos do filme. O Raval é o bairro com mais história da cidade e também aquele onde são mais visíveis as situações de exclusão. Foi, e continua a ser, o bairro que acolheu os imigrantes, onde convivem pessoas de diferentes origens. Era também um bairro de prostituição, de baixos rendimentos, que nos anos de reabilitação urbana de Barcelona que se seguiram aos Jogos Olímpicos celebrados na cidade em 1992, sofreu um processo de reurbanização, do qual o prédio de habitação escolhido é um exemplo. O bairro popular iria receber novos habitantes, de classes mais abastadas. De facto, Barcelona é uma das cidades que nas últimas décadas mais tem sido alvo de projectos de reabilitação profundos, transformando as suas antigas áreas industriais. É o que é conhecido pelo termo gentrificação, que designa o processo mediante o qual os moradores originais de uma zona urbana ou bairro, geralmente central e popular, são progressivamente substituídos por outros novos moradores, de poder económico superior.

É interessante mencionar os anos em que o filme foi filmado (1998-2000) como um momento particularmente intenso em relação a alguns acontecimentos históricos como a guerra no Kosovo, que está presente no filme através da televisão e rádio, e em alguns diálogos.

No entanto, o universo central do filme continua a ser a vida e o trabalho dos pedreiros, dos carpinteiros de cofragem e os seus vários ajudantes. Guerin e a sua equipa definiram um plano de trabalho específico para os conseguirem observar e ganhar a sua confiança. Todo o grupo se dirigia para o local da filmagem de manhã cedo, à mesma hora que os pedreiros, e deixava o local quando estes terminavam. A maior parte do tempo não filmavam nada, apenas observavam. E a partir destes factos "vistos e ouvidos"

eram planificadas as cenas que dariam corpo ao filme. Durante um ano foram filmadas inúmeras situações. Somente uma pequena parte delas chegaria à montagem final.

Por exemplo, a cena da descoberta inesperada dos esqueletos de um cemitério romano, escondido por baixo dos alicerces do novo edifício, converteu-se num eixo central do filme, transformando a sua natureza. Se o filme se tivesse centrado unicamente na história dos pedreiros, a sua realização estaria em risco com esta descoberta porque o aparecimento da necrópole romana paralisaria a obra e, como tal, poderia interromper as filmagens. Ao contrário, esta sequência motivou algo inesperado e maravilhoso: os moradores do Raval aproximaram-se para falar do sucedido, passando, assim, a fazer parte do filme. A partir desse momento, *Em Construção* deixa de ser apenas um filme sobre os pedreiros, mas também sobre a relação entre estes e um bairro em plena transformação ao nível da sua geografia urbanística e humana. Algo que vai ligar o filme a questões universais, na medida em que estas transformações dos bairros populares eram uma realidade - o que hoje se mantém - de muitas cidades da Europa e de outros continentes.

Todos os que entraram no filme como protagonistas ignoravam o verdadeiro alcance que *Em Construção* poderia ter: viam-no como a obra de um realizador solitário, instalado num bairro com um grupo de estudantes, como se se tratasse de uma obra universitária. Mas quando o filme passou no festival de San Sebastián, em 2001, e recebeu o Prémio especial do Júri, começou a ter-se a noção do alcance da inovação trazida por este filme. No dia seguinte à estreia, alguns dos títulos dos jornais diários de Barcelona falavam da "Obra-prima no Raval". Uma espécie de antevisão da aclamação por parte da crítica, que destacou a capacidade de filmar fragmentos emocionantes da realidade, por vezes com recurso a técnicas exclusivas da ficção, como foi o caso das conversas rodadas com duas câmaras em campo/contracampo. O filme *Em Construção* foi efectivamente um dos primeiros filmes documentais a competir em festivais lado a lado com filmes de ficção, ultrapassando assim uma fronteira que parecia intransponível: provou que, para lá das categorias, o importante é que é tudo cinema.

O filme *Em Construção* passou inesperadamente a ser publicitado nas salas de cinema espanholas, um feito com poucos precedentes em filmes documentais. Este êxito ecoou pela Europa, descobrindo-se que o cinema documental poderia perfeitamente encontrar o seu lugar nos espaços de exibição por responder ao desejo de realidade dos espectadores. Nos anos seguintes, outras experiências europeias, como *Ser e Ter* de Nicolas Philibert (*Être et avoir*, 2002), viriam a comprovar esta descoberta de como chegar ao público com um filme documental baseado em sistemas de produção similares ao *mainstream*: um período de filmagem longo, neste caso, numa escola primária, uma observação íntima e uma montagem final sintética, emocionante e reveladora.

Alguns filmes rompem com as matrizes estabelecidas e abrem novos espaços de liberdade criativa. O sucesso de *Em Construção* demonstrou que outro tipo de cinema era possível: outro conceito de equipa de trabalho, com jovens em processo de aquisição de experiência e estratégias dramáticas inovadoras, que passaram a integrar os recursos da comunidade de cineastas.

## JOSÉ LUIS GUERIN, AS MÚLTIPLAS FORMAS DO CINEMA

José Luis Guerin sentiu a vocação do cinema desde muito novo. Aos quinze anos começou a fazer pequenos filmes em super-8, em jeito de observações de viagens ou esboços de retratos, com a convicção, que mantém até hoje, de que o cinema serve de diário e registo de encontros. Desde essa altura, é possível encontrar em todos os seus filmes um sentido lúdico, do jogo por via do filme: uma celebração de gestos, movimentos. Tinha 24 anos quando terminou a sua primeira longa-metragem: *Los motivos de Berta* (1983), inspirado por cineastas como Robert Bresson, Aleksander Dovjenco e Víctor Erice.



*Los motivos de Berta* (1983)



*Comboio de sombras* (1997)



*Innisfree* (1990)

Guerin sempre se considerou mais espectador do que cineasta. A sua experiência e curiosidade cinéfila estão na origem de muitos dos seus filmes, caso de *Innisfree* (1990), rodado na mesma aldeia irlandesa onde John Ford filmou *O Homem Tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), ou *Comboio de sombras* (1997), concebido, por ocasião do centenário do cinema, como um ensaio visual sobre os mistérios das imagens mudas.



*O Homem Tranquilo* (1952)



*Innisfree* (1990)



*Innisfree* (1990)



*Comboio de sombras* (1997)



Apesar de tudo, este diálogo com a tradição e com as referências nunca é por imitação nem redundante. Guerin usa os meios da sua época para recuperar o prazer de filmar (e reinventar) formas de cinema esquecidas e interrompidas, caso do cinema amador, da época do cinema mudo, em *Comboio de Sombras*, ou do cinema clássico, em *Innisfree*. Para isso desenvolve, desde o momento da preparação, processos de criação muito minuciosos até encontrar um estilo singular e depurado que lhe permita estruturar um projecto. É por esta razão que ele estende o processo de criação das suas longas-metragens durante vários anos. Para Guerin, fazer um filme é investigar, ler, ver cinema, viajar, pensar, ensaiar e tirar apontamentos com a câmara. A sua concepção do cinema abrange, assim, toda a sua experiência vital: as viagens que faz, as exposições que visita, as ruas por onde passeia. Tudo isto irá preencher os seus projectos e, às vezes, esses apontamentos ou esboços são mesmo incluídos dentro dos seus filmes.



*Na cidade de Sylvia* (2007)



*Correspondencias* (2011) Jonas Mekas e José Luis Guerin

Foi, também, por essa razão que, como cineasta, se dedicou à docência na qual sempre transmitiu a ideia de que a vontade de fazer um filme não parte de imagens acabadas, mas sim de imagens que ainda não vimos ou que estão ainda por fazer. De facto, Guerin começa o projecto de um filme com uma conjectura ou deambulação. Só depois chega às imagens, descobertas nos lugares ou nas pessoas que filma. Ao mesmo tempo que a realidade cinematográfica dos seus filmes oferece esse substrato documental a partir do espaço escolhido (a aldeia de Innisfree, o castelo de *Comboio de sombras* ou o bairro de *Em Construção*), Guerin trabalha ainda as sequências temporais de uma imagem para revelar a sua natureza fantástica e poética, o ecrã como um espaço ou espelho do espiritual ou imaginário: o poder sugestivo das sombras, dos reflexos, da luz...



*Comboio de sombras* (1997)





“Não é a vida, mas a sombra da vida”, escreveu Gorki quando descobriu o cinema. Esta ideia pode perfeitamente sintetizar os filmes de Guerin, onde a realidade da imagem predomina sobre a imagem da realidade. Quer nos instantes do encontro fugaz com os rostos que filma, quer num bairro que se transforma e desaparece, como no filme *Em Construção*, quase todos os seus planos lidam com o efêmero, com aquilo que é retido impetuosamente na sua rapidez e que logo desaparece, um movimento inesperado, o instante de um olhar, o que se entrecruza. Uma espécie de composição ou coreografia do breve, do reflexo.



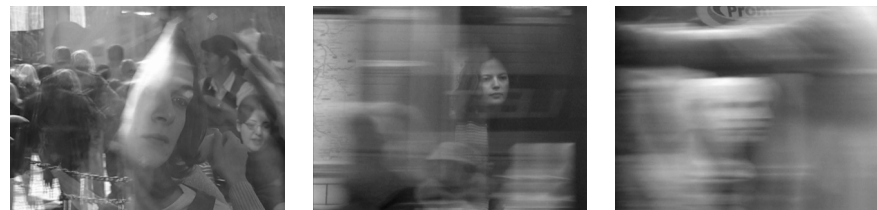
*Na cidade de Sylvia* (2007)

Grande parte do que filma nasce, assim, de imagens ausentes, desejadas, perdidas, invisíveis ou passadas, já mitos ou lendas, que se projectam ou latejam no filme que vai fazer. Com base nisto, *Em Construção* começa com passagens do filme *El carrer/ La calle*, do fotógrafo Joan Colom, que capta imagens do Raval na década de 60: sobre essa memória é construído o filme. *Innisfree* é igualmente um diálogo visual com os espectros que a linguagem ficcional de Ford gerou na aldeia irlandesa, mas também sobre a emoção e beleza daquela era do cinema de Hollywood, cujos ecos chegam aos nossos dias. *Comboio de sombras* remonta ao cinema primordial e ao cinema amador, para investigar, através da montagem imagens familiares em todo o seu potencial poético: uma imagem é sempre interpretável, contém sempre algo que escapa, impossível de nomear. O dramatismo desse efeito é ainda maior na película fotossensível - o suporte, trama ou matéria com que trabalha o cineasta -, exposto também ao desgaste e à passagem do tempo.



*Comboio de sombras* (1997)

O cineasta ensaia, reflete e exhibe assim (em imagens) a arte de fixar um rosto: a frágil natureza do rosto que expressa toda a sua fugacidade e evanescência quando é capturado numa imagem.



*Fotos na cidade de Sylvia* (2007)

Esta busca prosseguirá com o díptico realizado antes de *Em Construção*. Os filmes de Guerin, *Na Cidade de Sylvia* (2007) e *Fotos na Cidade de Sylvia* (2007), partem do relato de um cineasta que deseja recuperar (mediante evocações, hipóteses, adivinhações) uma memória da juventude, o encontro com uma mulher, 22 anos antes, numa cidade estrangeira. Ao regressar a essa cidade, imagina como será hoje o rosto da rapariga. Uma história dupla, de estrutura circular: a de um cineasta que prepara o projecto de um filme e a de uma memória. Se *Na Cidade de Sylvia* é filmado em 35 mm, com actores e uma equipa de filmagem, *Fotos na cidade de Sylvia* é realizado por um Guerin solitário, a partir de imagens filmadas com uma câmara de vídeo durante as suas viagens: o filme compõe-se de imagens fixas a preto e branco, silenciosas, com frases intercaladas sobre as fotografias, projectadas na tela preta.

Esta metodologia de produção dupla e a diferente natureza dos filmes demonstra a curiosidade de Guerin por explorar a grande variedade de possibilidades do cinema: desde filmar com uma equipa de jovens alunos, caso de *Em Construção*, até à realização de filmes com uma pequena câmara de vídeo durante as suas viagens, caso de filmes recentes como *Guest* (2010) ou *Correspondências* (2011), co-realizado com Jonas Mekas, ou *A Academia das Musas* (2015, filmado em colaboração com o professor Raffaele Pinto sobre a transmissão da palavra poética. Todos estes filmes constroem uma valiosa constelação de motivos e imagens que rimam entre si, uma obra global que prolonga a abertura do mundo, o cinema como jardim que começa com os irmãos Lumière.



*Comboio de sombras* (1997)

*Correspondências* (2011)



## FILMOGRAFIA

*Los motivos de Berta* (1983)

*Souvenir* (curta-metragem, 1986)

*Innisfree* (1990)

*Tren de sombras / Comboio de sombras* (1997)

*En construcción / Em Construção* (2001)

*En la ciudad de Sylvia / Na Cidade de Sylvia* (2007)

*Unas fotos en la ciudad de Sylvia / Fotos na cidade de Sylvia* (2007)

*Las mujeres que no conocemos* (instalação, 2007)

*Guest* (2010)

*La Dama de Corinto* (instalação, 2010)

*Dos cartas a Ana* (curta-metragem, 2010)

*Correspondencias Jonas Mekas – José Luis Guerin* (2011)

*Recuerdos de una mañana* (curta-metragem, 2011)

*Le Saphir de Saint-Louis* (curta-metragem, 2015)

*La academia de las musas / A Academia das Musas* (2015)



*Los motivos de Berta* (1983)



*Souvenir* (1986)



*Innisfree* (1990)



*Comboio de sombras* (1997)



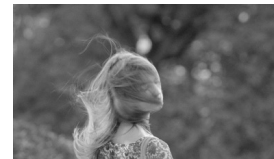
*Em Construção* (2000)



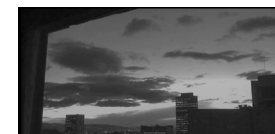
*Na cidade de Sylvia* (2007)



*Fotos na cidade de Sylvia*  
(2007)



*Las mujeres que no conocemos*  
(2007)



*Guest* (2010)



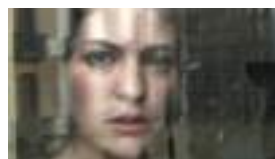
*La Dama de Corinto* (2010)



*Dos cartas a Ana* (2010)



*Correspondencias* (2011)



*Recuerdos de una mañana* (2011)



*Le Saphir de Saint-Louis* (2015)



*A Academia de Musas* (2015)

## EM CONSTRUÇÃO NA TRAJECTÓRIA DE JOSÉ LUIS GUERIN: UM NOVO MODO DE TRABALHO, UM RETRATO DA CIDADE

A singularidade e diferença do projecto *Em Construção* em relação a outros filmes de José Luis Guerin reside em dois aspectos principais. Sendo o seu primeiro filme em vídeo, isso pressupunha para o realizador uma exploração e uma aprendizagem das possibilidades desta tecnologia (cf. **Contexto e criação**, p. 6) e além disso o filme é desenvolvido em colectivo, reunindo uma equipa de alunos no Master de Documental de Creación da Universidade Pompeu Fabra.

De certa forma, estas duas circunstâncias teceram a metodologia criativa do filme. A experiência cinematográfica de *Em Construção* constituiu tanto um modo de transmissão do cinema de Guerin aos seus alunos, como uma aprendizagem partilhada de uma nova ferramenta (o vídeo). Pela primeira vez Guerin decidiu gravar com duas câmaras simultâneas, fê-lo em muitas situações, deixando bastante espaço para a improvisação e para o imprevisto nos diálogos e sequências filmadas. Isto permitiu flexibilizar e dinamizar a filmagem, sendo gravado muito mais material do que teria sido possível em 35 mm (mais de 200 horas de filmagem). A montagem, desenvolvida em paralelo com a filmagem, converteu-se, desta forma, num enorme processo de escrita e composição.

*Em Construção* foi também o primeiro filme urbano de Guerin. A cidade de Barcelona é o grande motivo visual que atravessa os planos: a captação da vida nas ruas, nos andares, o trânsito, os sons, os bares, as praças e espaços colectivos. Tudo composto em planos fixos (com única excepção do plano final), segundo ideias geométricas e quadros visuais dentro dos enquadramentos, num trabalho minucioso de relacionamento entre as figuras e o fundo, assim como os movimentos dentro do plano (de pessoas, ruas, etc.).

É isto que torna tão apaixonante a atenção que o filme concede ao trabalho, às mãos dos trabalhadores com as suas ferramentas, aos seus gestos. Precisamente a mesma atenção que Guerin e a sua equipa concediam às ferramentas que aprendiam a usar: câmaras de vídeo, microfones, focos de iluminação... A própria ideia do filme é filmar o processo de levantamento de uma parede ou de uma escada, ver como se faz o que vemos já feito ou acabado.

Em filmes anteriores, como *Innisfree*, Guerin já se tinha centrado na ideia da comunidade gerada em torno do trabalho, mas este filme torna esta ideia num tema central, definidor de muitas das sequências e planos: o conjunto como protagonista, os gestos partilhados, o trabalho de equipa.

No seu cinema, esse sentido colectivo torna-se também visível e singular a partir dos encontros e retratos, da filmagem dos rostos. O rosto é assim a outra grande paisagem urbana deste filme, aquela onde se encontra concentrada a emoção, a curiosidade e o engenho.

É, também, no rosto que observamos os ecos dramáticos da obra, os efeitos da transfor-

mação do bairro. Tanto nos rostos dos recém-chegados como nos daqueles que toda a vida viveram no local. De facto, o retrato é um dos grandes temas do cinema de Guerin: “[...] o cinema como a grande arte do retrato. Quando, ao filmar uma pessoa, nos colocamos a questão de como extrair o mais emblemático, singular e belo da mesma - seja esta um actor profissional ou não -, pomos-nos mais ou menos as mesmas questões que os pintores clássicos quando tinham de decidir onde colocar a pessoa, para onde dirigir o olhar, que situação criar para captar a pessoa retratada”.<sup>1</sup>

Recuperando métodos de montagem que já tinha experimentado na cena do café de *Innisfree*, no filme *Em Construção* encontramos cenas de grupo extraordinárias, como a dos vizinhos contemplando as ruínas romanas. Focando-se na expressividade e singularidade dos rostos, Guerin aprofunda o registo documental para captar algo de grande autenticidade e veracidade: o protagonismo da vida popular, quotidiana e periférica, criada todos os dias pelos habitantes de uma cidade, por essas pessoas que raramente aparecem no cinema ou na televisão.

Com este desejo de "colocar em situação" a experiência do bairro e de abordar o privado, o filme escolhe Juaní e Iván, contando a sua história afectiva sobretudo a partir dos rostos, dos gestos, da relação entre os seus corpos, dos olhares...

Para concluir, *Em Construção*, tal como acontece em todo o cinema de Guerin, é uma reflexão sobre o cinema: recuperando a tradição das sinfonias urbanas do cinema mudo, convertendo a câmara num olho que se desloca por todos os espaços para construir uma experiência temporal - em duas horas sentimos que passámos meses naquele bairro, que acompanhámos o crescimento da obra - este retrato da cidade é, também, um autorretrato do próprio cineasta através do seu olhar e do seu trabalho.

<sup>1</sup> Álvaro Arroba, "Conversa com José Luis Guerin". Letras de cine, N.º6, 2002, pág.68. Passagem extraída da pág. 11.

## REFLEXÕES DE JOSÉ LUIS GUERIN

### O CINEMA: O ASSOMBRO E A CAPACIDADE DE TORNAR VISÍVEL

Penso que os grandes artistas são os que conseguem assombrar-nos novamente com o que outros transformaram num *cliché*, já que, mesmo sendo lícito questionar se será possível voltar a filmar um pôr-do-sol, tantas vezes mostrado em calendários e postais, há sempre lugar para um olhar, para devolver a ilusão da primeira vez, para redescobrir o primeiro assombro... ainda que tenha sido substituído com o aparecimento do primeiro carro, pelos assombros artificiais e impostos. Considero que deveria ser reivindicada a capacidade de redescobrir o assombro.

...

Um cineasta deve apurar em que lugares se revela uma pessoa, quais os seus gestos expressivos ou significantes. Não acredito em momentos débeis ou fortes, todos têm uma textura similar. O espectador actual está tão habituado a que lhe indiquem o que deve observar, que, quando se depara com este cinema exclamativo ou explícito, que lhe dificulta ouvir sussurrar, recebe-o de braços abertos. [...] É imenso o potencial criativo contido na matéria do que é quotidiano. É tarefa do cineasta dar visibilidade ao grande espectáculo do elemento quotidiano, o difícil é depreender como se revela o lado oculto desse espectáculo. Em síntese, a maior dificuldade é sempre como dar visibilidade. Os novos inquilinos chegam ao edifício. Enquanto projectam a decoração da sala, mantêm-se junto a Abdel, mas não se vêem nem se cumprimentam. Uma criança observa um velhote no edifício da frente e esse momento relaciona-se, por simetria, com a sequência em que o trabalhador saúda o bebé da varanda. Nestes momentos, o cinema consegue dar visibilidade ao que é invisível: dois mundos numa única divisão, mas sem se verem.

...

Eu acho que só começámos a entendê-los e a gostar deles na fase da montagem. A filmagem é uma fase muito intensa, com a maquinaria e as adversidades da produção... É na montagem que começa a dar valor a uma frase que te escapou inadvertida ou ao sentido das coisas e ao seu contexto. Eu só percebi as personagens na fase da montagem. Veja-se, por exemplo, a relação do tema da viragem do século com o desaparecimento de uma sociedade rural. Se, de facto, todos os personagens que povoam este filme têm uma origem rural, isto só foi percebido na sala de montagem. Este é um dos aspectos que marcam o tempo do filme. É comum a todas as personagens a falta de raízes porque foram engolidos pela voracidade da grande cidade.

*Reflexões recolhidas em Gonzalo de Lucas, "La sonrisa y la nieve. Conversa com Abdel Aziz e José Luis Guerin", La Madruguera nº 44, 2001, pp. 69-73*

### O RETRATO

O gosto pelo retrato, o cinema como a arte maior do retrato. Quando, ao filmar uma pessoa, colocamos a questão de como extrair o mais emblemático, singular e belo da mesma – quer seja um actor profissional quer não - fazemos mais ou menos as mesmas perguntas que faziam os pintores clássicos quando tentavam decidir onde colocar a pessoa, para onde dirigir o seu olhar, que situação criar para captar a pessoa retratada, que tipos de gestos procurar e como alcançá-lo, com que adereços contar e como dispô-los no espaço, etc. [...] O amor por extrair aquilo a que chamo "gesto revelador", que é algo que vai muito além das fronteiras entre o documental e a ficção. Flaherty era um grande retratista, isto é particularmente notável em *Nanook - O esquimó*. A cena em que o gramofone com o disco é mostrado, a Nanook introduz um elemento absolutamente estranho no dia-a-dia do esquimó, alterando-o. O cineasta intromete-se, deste modo, para captar o instante de uma expressão intensa e o sorriso de Nanook, nesse momento, não tem preço. O culto do cinema pelo retrato é algo que gostaria de desenvolver.

### O "COLOCAR EM SITUAÇÃO"

[A propósito de um comentário de Abdel Aziz sobre algumas das personagens dos filmes do iraniano Abbas Kiarostami] Tenho alguns filósofos a circular pelo filme, até o encarregado tem algumas máximas que me agradam muito. É a este tipo de diálogos que o cinema de ficção nunca pode aspirar porque, escritos, soariam a falso. Imaginas o pedreiro a dizer "a natureza a sussurrar a Barcelona através da neve" e não consegues colocar essas palavras na boca de um trabalhador da construção. Isto dá-te a percepção de que a realidade tem muitas matizes e é mais complexa. [...] Eis o que denomino de "colocar em situação", que é parecido com a *mise-en-scène* (colocar em cena), mas tem traços diferentes; visto tratar-se de criar uma situação e escolher as personagens (num filme desta natureza a ideia de casting é essencial), o importante não são apenas essas pessoas, mas como interagimos com elas. O valor de Abdel nasce do confronto entre este e uma outra personagem completamente diferente, que é o pedreiro galego. Penso que neste caso a escolha do *casting* é mais decisiva ainda do que num filme de ficção. Se na ficção falamos de química entre personagens, no cinema documental essa química erige-se como protagonista de tudo, transcendendo a própria ideia de interpretação, pois os personagens são co-argumentistas e personagens do filme. [...]

Quanto à beleza plástica, o vídeo digital parece-me horroroso e foi de modo muito reticente que aceite a sua utilização no filme *Em Construção*. Foi necessário assumir a mudança de ferramentas para encontrar uma beleza mais moderna e relevante, mais ao género da de Rossellini. Nada de imagens belas: imagens justas, imagens necessárias.

*Reflexões recolhidas em Álvaro Arroba, "Conversa com José Luis Guerin", Letras de cine nº 6, 2002, pp. 68-73*

### SOBRE O VÍDEO E A CAPACIDADE DE ESPERAR

Até realizar *Em Construção*, nunca tinha visto um filme filmado em vídeo. Foi um passo enorme, um grande risco. No filme de Víctor Erice, *O Sol do Marmeleiro* (1992), não dispunha de meios suficientes para realizar algumas sequências e, por isso, fui obrigado a recorrer ao vídeo. Descobri assim outra forma de filmar, que permitia esperar muito tempo, aguardar o momento da revelação. A espera é um princípio moral muito importante no cinema. Saber esperar, ao invés de violar a realidade para obter algo. Lembro-me de *Nanook o Esquimó* (1922) e regresso a Flaherty, no chão com a sua câmara, em frente a Nanook com o seu arpão, à espera que surja algo para registar. Ambos esperam. Esta é para mim uma imagem matricial de Nanook, que muito aprecio. O tempo do cineasta e o tempo do esquimó é o mesmo. Sem pesca, não há apanha, e os dois regressam. Esta é uma atitude totalmente contrária à do repórter televisivo, que não tem tempo para esperar, que considera que o seu tempo é mais valioso do que o tempo do esquimó. O vídeo dá-nos a capacidade de esperar enquanto filmamos.

### A NECESSIDADE DE ENQUADRAR

Eu preciso de restrições para chegar ao essencial, de saber que é essa a imagem certa e não outra. Eu creio muito no "quadro" da composição. Na delimitação temporal e nos enquadramentos que permitem dispor os objectos, o mundo. Essas restrições, esses limites, essa luta com a técnica constroem a minha escrita. A banalidade assusta-me imenso. Num mundo com tantas imagens, como se alcança a criação de imagens com sentido, que tenham uma carga semântica, uma poesia?

### A MONTAGEM COMO PROCESSO DE CONHECIMENTO E DE CONSTRUÇÃO DO ARGUMENTO

Durante as montagens tive revelações muito interessantes. As filmagens são sempre demasiado complicadas, não temos tempo de reflectir. Por vezes, num filme documental, só na fase de montagem é que compreendemos realmente o que uma pessoa quis dizer, é que medimos o valor de uma pausa, de uma palavra ou de uma frase que não tínhamos avaliado como importante durante a filmagem.

Desde *Innisfree* que todos os meus filmes foram filmados por fases. Isto permite-nos distanciar do sentido estrito do argumento. Trabalhar com um argumento fechado desde o início das filmagens é algo que apaga o meu desejo de fazer cinema. Se soubermos de antemão como vamos fazer o filme, se tudo estiver já definido no argumento, a margem para a revelação fica muito limitada. Por isso, sempre que o sistema de produção o permite, tento filmar por etapas. Primeiro filme, depois começo a programar uma primeira montagem. Desta análise resultam as linhas mestras para a filmagem seguinte. Este método foi levado ao extremo com *Em Construção*, onde alternava semanas de filmagem com semanas de montagem. O relato, o sentido da narração ia sendo estruturado ao longo das fases de montagem.

*Reflexões recolhidas em "Un désir de révélation: entretien avec José Luis Guerin", Images documentaires: José Luis Guerin nº 73/74, pp. 23-27*



## REFLEXÕES DE NÚRIA ESQUERRA

*Montadora, desde o filme Em Construção, de todas as longas-metragens de José Luis Guerin (excepto Guest (2010))*

Até *Em Construção*, a minha experiência em montagem limitava-se a algumas curtas-metragens de colegas da universidade. Mesmo assim, tinha a intuição de que, se viesse a trabalhar no mundo do cinema, o meu lugar seria na montagem: na sombra, na reflexão, na ordem e no trabalho minucioso, quase solitário, estabelecidos a partir das imagens já filmadas.

O processo de criação de *Em Construção* foi atípico: um grupo de estudantes a colaborar com um cineasta desde a ideia inicial do projecto, procura de locais e de personagens, filmagens, até, no meu caso – e quase dois anos mais tarde –, às misturas de som. Tive sorte de aprender a montagem "montando" e, além disso, sob a orientação de José Luis Guerin, um cineasta-montador que escreve os seus filmes na montagem. Guerin tinha montado os seus filmes anteriores com moviola, procurando, cortando, colando ele próprio os fotogramas. No caso de *Em Construção*, que tinha sido filmado em vídeo, a primeira fase de montagem – visionamento, selecção, primeiras pré-montagens e busca dos personagens – teve lugar numa pequena editora de vídeo "por corte", e o José Luis delegou as tarefas técnicas e manuais. Esta fase de pré-montagem de sequências serviu para o que acabou por resultar numa segunda filmagem, com uma *mise-en-scène* da realidade e umas personagens com características agora já mais definidas. Depois desta segunda filmagem, o trabalho contínuo e em paralelo de montagem intensificou-se e começámos a trabalhar com um *software* de edição, o "Avid", que aplicámos na última fase: a reconstrução do som - uma das singularidades do método de JL Guerin é que ele estrutura, já na montagem da imagem, o máximo da banda sonora a partir de palavras, sons e ambientes de som direto de planos cujas imagens não serão usadas -, as tentativas de estrutura e de construção final do filme tal como o conhecemos.

Pude, então, aprender, sem que o soubesse na altura, com o filme talvez mais complexo ao nível de montagem em que trabalhei: sem argumento, muitas horas de material, reconstrução do som directo... Só nos projectos seguintes é que ganhei consciência deste facto, especialmente na montagem de filmes de ficção com argumento prévio.

Dou aulas de montagem há dez anos. Isto obriga-me a repensar o meu trabalho como montadora para poder ensinar, não apenas a parte técnica - sem dúvida a mais simples -, mas também métodos de trabalho, estratégias, a detectar problemas para saber oferecer melhores soluções e, algo que é muito mais difícil de transmitir: ensino como pensar a montagem.

## REFLEXÕES DE AMANDA VILLAVIEJA

*É, desde o filme Em Construção, sonoplasta de todas as longas-metragens de José Luis Guerin*

Quando o José Luis me propôs ficar como responsável do som no filme *Em Construção* respondi-lhe que nunca tinha pegado num microfone. Foi então que pensei: se o que eu queria era estar na fase de filmagem, o lugar onde tudo acontece pela primeira vez, e aprender vendo-o a trabalhar, porque não fazê-lo através do som?

Nunca pensei que a posição do sonoplasta na rodagem de um filme do José Luis seria tão privilegiada e que aprenderia tanto com esta nova ferramenta, da qual apenas tinha ouvido falar.

A filmagem de *Em Construção* durou quase dois anos e foi um verdadeiro *work in progress*. Foram muitos os dias de observação no bairro, dias de escuta, de atenção aos detalhes, ou de visionar um monte de filmes e tentar enquadrar tecnicamente as diferentes situações que iam surgindo nas filmagens.

Sinto que foi a maneira mais bonita de aprender: tentar encontrar em equipa, um modo de trabalhar que nos permitisse pensar e desenhar a realidade que tínhamos à nossa frente.

*Em Construção* foi o meu primeiro filme e foi onde percebi que gostaria de me dedicar à sonoplastia. Com uma premissa, definida logo que peguei num microfone pela primeira vez: aprender continuamente a olhar e a escutar.

"Coisas vistas e ouvidas", é o que se lê nos créditos iniciais do filme.

## CAPÍTULOS DO FILME

Lista de sequências definida por Núria Esquerra, montadora do filme

*O recurso a uma lista de sequências é especialmente determinante para a antecipação de uma estrutura fílmica a partir da repetição de motivos, espaços, elementos que se vão transformando ao longo do tempo e do filme.*



1 – O Barrio Chino em 1960 (imagens de arquivo) (de 0min 32s a 1min 34s)



2 – Abertura com muro, ruas do bairro e apresentação das primeiras personagens (senhor Antonio, Juani, Iván). Escombros. (de 1min 34s a 6min)



3 – Futebol na praça (Juani, Iván e vizinhos) (de 6min a 7min 03s)



4 – Escombros no descampado, a partir do exterior e em vários interiores de casas (de 7min 03s a 7min 51s)



5 – Juani e Iván falam no quarto (de 7min 51s a 10min 33s)



6 – Escombros no descampado. As Três Chaminés de Poble-sec com a grua. Anoitecer com gruas. Fachada à noite (de 10min 33s a 11min 24s) [Ver "Um fotograma. As três chaminés: variações para construir o tempo e o espaço", p. 20]



7 – Início das obras. Trabalhadores e vizinhos (Sonia e adultos) (de 11min 24s a 12min 36s)



8 – Carpinteiros cantam um bolero durante a refeição (Pedro, Juanma) (de 12min 36s a 13min 31s)



9 – Perfurações para ancorar pilares, gatos e moradores observam as obras (Juan) (de 13min 31s a 14min 27s)



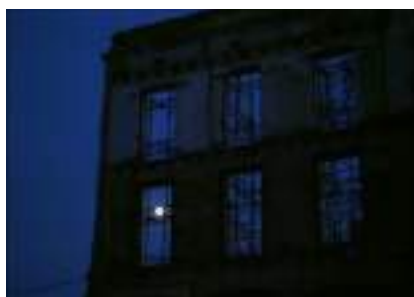
10 – Início das escavações e descoberta do cemitério romano. Comentários do senhor Antonio e dos trabalhadores (de 14min 27s a 17min 57s)



11 – Crianças, jovens e adultos comentam, reflectem e levantam hipóteses sobre as ossadas do cemitério (de 17min 57s a 26min 42s)



12 – Demolições; moradores falam dos problemas da habitação (de 26min 42s a 28min 31s)



13 – Noite manifesta nas fachadas e no cemitério romano. A lua (de 28min 31s a 29min)



14 – Cenas do bairro: demolições, obras, diálogos no café (de 29min a 30min 08s)



15 – O senhor Antonio e dois amigos do café recordam como era o Bairro Chino. Notícias na televisão (de 30min 08s a 32min 37s)



16 – Demolições no bairro e nas ruas (de 32min 37s a 33min 25s)



17 – Trabalhos dos carpinteiros de cofragem (de 33min 25s a 33min 54s)



18 – Construção da escada e diálogo entre Juan e o seu filho, Juanma (de 33min 54s a 38min 03s) [Ver "Uma sequência. A escada: o trabalho e a transmissão", pp. 22-23]



19 – Trabalhos dos carpinteiros de cofragem e (de 38min 03s a 39min 22s)



20 – Diálogo entre Abdel Aziz e Abdelsalam, que quer trabalhar na obra (de 39min 22s a 41min 02s)





21 – Troca de olhares entre Juanma e Sonia na varanda (de 41min 02s a 41min 58s)



22 – Os moradores e a obra (de 41min 58s a 42min 33s)



23 – Trabalhos e diálogos (Abdelsalam, Santiago, Abdel Aziz) (de 42min 33s a 44min 06s)



24 – Tarde no bairro: fachadas, crianças, ruas, praças, prostituição, bar, relógio giratório (de 44min 06s a 46min 03s)



25 – Noite. As três chaminés. Juani na rua (de 46min 03s a 46min 37s)



26 – Relógio, guas e a obra vista da janela da escola (de 46min 37s a 47min 09s)



27 – À espera do cimento. Roupa a secar e guas. Diálogo entre o morador e bebé (de 47min 09s a 54min 15s)



28 – Chegada do cimento ao anoitecer. Juan no pré-fabricado (de 54min 15s a 55min 02s)



29 – Noite. As três chaminés. Café "Bodega Apolo" Juani e Iván nas máquinas de jogos (de 55min 02s a 56min)



30 – Os miúdos constroem uma cabana na obra (de 56min a 57min 36s)



31 – Abdel Aziz e Abdelsalam (de 57min 36s a 58min 24s)



32 – Diálogo entre Juanma, de licença, e Sonia, que vai morar para Poble-sec (de 58min 24s a 59min 42s)





33 – Juani e Iván no telhado observam Abdel-salam na obra (de 59min 42s a 1h 01min 31s)



34 – Ruas contíguas à obra (de 1h 01min 31s a 1h 01min 58s)



35 – Juani e Iván falam no quarto (de 1h 01min 58s a 1h 06min 43s)



36 – O senhor Antonio e o amigo Luis falam do problema da moradia defronte a umas obras. (de 1h 06min 43s a 1h 07min 33s)



No televisor do bar passam imagens do filme *A Terra de Faraós*, de Howard Hawks.



37 – Anoiecer no bairro. O senhor Antonio com o seu carrinho. *A Terra de Faraós* nas fachadas dos prédios vizinhos (de 1h 07min 33 a 1h 09min 06) O som do filme *A Terra de Faraós* mistura-se com os outros sons do bairro.



38 – Juani e Iván no interior, ao som do filme *A Terra de Faraós* (de 1h 09min 06s a 1h 09min 29s)



39 – *A Terra de Faraós* nos televisores dos moradores (de 1h 09min 29s a 1h 10min 35s)



40 – Trabalhos da obra em estado muito avançado. Juan e Pedro falam sobre "a alma de uma estrutura" (de 1h 10min 35s a 1h 11min 30s)



41 – Diálogo entre Juan e Pedro sobre a construção da igreja Sant Pau del Camp, da Sagrada Família, das obras atuais, das pirâmides... Diálogo com a rapariga que entrou na obra (de 1h 11min 30s a 1h 17min 11s)



42 – Desmantelamento do muro de madeira com as pinturas das crianças. Demolições no bairro (de 1h 17min 11s a 1h 17min 46s)



43 – Demolição da casa de Juani: exterior e interior (de 1h 17min 46s a 1h 18min 04s)



44 – Restos das demolições. Contentor em frente à obra. Os moradores e o senhor Antonio encontram quadros e objetos no contentor (de 1h 18min 04s a 1h 19min 34s)



45 – Noite. Café "Bodega Apollo" Iván e Juani (de 1h 19min 34s a 1h 20min 23s)



46 – Diálogo noturno entre Santiago y Abdel Aziz, na obra (de 1h 20min 23s a 1h 26min 22s)



47 – Gruas e terraço da obra (de 1h 26min 22s a 1h 26min 37s)



48 – Juani e Iván na obra. Entardecer (de 1h 26min 37s a 1h 29min 23s)



49 – Trabalhos da obra a partir das janelas dos vizinhos e da escola (de 1h 29min 23s a 1h 29min 57s)



50 – A neve. Santiago, Abdel Aziz e Abdelsalam (de 1h 29min 57s a 1h 34min 03s) [Ver "Um plano. A neve: redescobrir a capacidade do assombro", p. 21]



51 – Preparação da comida no fogão portátil. Santiago, Abdel Aziz e Abdelsalam (de 1h 34min 03s a 1h 37min 39s)



52 – Demolições no bairro (a pintura com dos olhos do início do filme) (de 1h 37min 39s a 1h 38min 12s)



53 – O senhor Antonio e o amigo Luis, no bar (de 1h 38min 12s a 1h 44min 14s)



54 – O senhor Antonio e seus pertences no descampado. Cair da noite (de 1h 44min 14s a 1h 44min 54s)



55 – O último andar do prédio visto através das janelas dos vizinhos (de 1h 44min 54s a 1h 45min 14s)



56 – Santiago e Abdel Aziz continuam a levantar as paredes (de 1h 45min 14s a 1h 46min 45s)



57 – Abdel Aziz e Juan junto à janela já terminada (de 1h 46min 45s a 1h 47min 52s) [Ver "Questões cinematográficas em torno de um fotograma", p. 5]



58 – Santiago e Abdel Aziz falam durante a refeição (de 1h 47min 52s a 01 49min 29s)



59 – Trabalhos na obra: reboco da parede, ensaio, acabamento de fachadas (de 1h 49min 29s a 1h 50min 25s)



60 – Noite de passagem de ano. Um sem-abrigo janta na obra (de 1h 50min 25s a 1h 52min 08s)



61 – Rua, terraço da vizinha e finalização da obra (de 1h 52min 08s a 1h 53min 10s)



62 – Visitas dos futuros inquilinos do prédio: comentários sobre os moradores. Diálogo entre a rapariga e o morador (de 1h 53min 10s a 02h 01min 46s)



63 – *Travelling*. Juani leva Iván às costas por uma rua do bairro (de 2h 01min 46s a 2h 05min 35s)



64 – Créditos finais (de 2h 05min 35s a 2h 07min 30s)



## QUESTÕES DE CINEMA

### UM FOTOGRAMA.

### AS TRÊS CHAMINÉS: VARIAÇÕES PARA CONSTRUIR O TEMPO E O ESPAÇO

(Seq. 6 – TC: 10min 33 a 11min 24)



“As três chaminés”

Este fotograma aparece no minuto 10 do filme, após a primeira conversa entre Juani e Iván [1], seguem-se dois planos do trabalho na obra [2, 3]. Depois, pela primeira vez, aparece o plano das três chaminés, um elemento icónico de Barcelona, que pontuará todo o filme e marca a passagem do tempo.



1



2



3

A partir da montagem visual e sonora - os sons da obra vão enfraquecendo progressivamente até desaparecer e dão lugar ao rumor da cidade – é marcada a passagem do dia, desde o trabalho diurno e barulhento da obra até à noite. O fotograma está matizado pela luz do entardecer; trata-se de um plano aberto em que vemos, na primeira sequência do filme, um trabalhador a descer de uma grua; ao fundo, o hotel e, mais perto, as três chaminés. Isto significa que a imagem cristaliza um instante do dia e do trabalho da obra e, ao mesmo tempo, contextualiza o espaço na sua relação com a cidade.

A ideia é que o espectador construa o espaço de forma concreta, relacionando o edifício com as ruas vizinhas, com o bairro e com a cidade. O filme é uma montagem de fragmentos de espaços que constroem a imagem de conjunto.

Para poder estruturar esta paisagem para o espectador, Guerin recorre a diferentes motivos que reaparecem continuamente em diferentes momentos do filme, permitindo desenhar um "mapa" do lugar ao relacioná-los entre si. Estes planos estão muitas vezes vazios ou são habitados apenas por um pequeno movimento ou figuras no enquadramento. Uma destas imagens recorrentes é a das três chaminés vizinhas ao edifício. É uma imagem que faz lembrar os planos do cineasta japonês Yasujiro Ozu, uma referência muito querida de Guerin pela sua forma subtil de filmar a passagem do tempo.



*O Sabor do Saké / Sanma no aji*  
(Yasujiro Ozu, 1962)

As chaminés reaparecem noutros planos do filme, com diferentes enquadramentos e em diferentes momentos do dia. Estes planos são fundamentais no filme na medida em que o estruturam através de uma métrica, de repetições e variações que nos permitem regressar ao conhecido enquanto a obra avança.



Sec. 25, TC: 46min



Sec. 30, TC: 56min



Sec.47, TC 1h 24min



Sec. 55, TC: 1h 43min

Os enquadramentos são fixos, com composições muito cuidadas. São pequenos instantes ou marcas temporais compostas pela câmara, que criam um espaço cinematográfico, documentam o espaço real e expressam a transformação da cidade. Quando o filme acaba, os espectadores partilham uma emoção real, próxima e familiar à dos moradores do bairro, identificando a sua própria experiência face ao desaparecimento de umas coisas e aparecimento de outras em seu lugar.



## UM PLANO.

### A NEVE: REDESCOBRIR A CAPACIDADE DO ASSOMBRO

(Seq. 50 – TC: 01h 29min 57 a 01h 34min 03)

Decorrida uma hora e meia de filme, um inesperado nevão cai sobre a cidade. Guerin filma as suas personagens, - Abdel, Santiago, Abdesalam -, enquanto contemplam e reagem à queda de neve, com reflexões nostálgicas, a falar de política e das suas recordações, sem parar de trabalhar. A neve cai com uma intensidade crescente à medida que os planos avançam (vemos a igreja, o colégio, o céu, os trabalhadores...). Neste plano, Guerin isola, num enquadramento médio, a figura de Abdel frente à fachada da igreja coberto pelos flocos que caem. É uma imagem que, como veremos adiante, nos torna próximos do ponto de vista e da emoção de Abdel ao contemplar o nevão.

A longa duração da filmagem de *Em Construção* vem dar resposta, em grande medida, ao desejo de descobrir o filme no seu processo, ao lado das personagens, abrindo a experiência da filmagem ao imprevisível. Isto deu tempo a Guerin para reagir a algo fora de vulgar e extraordinário em Barcelona: um grande nevão, em novembro de 1999, que atingiu mesmo a zona baixa da cidade, junto ao mar, no bairro do Raval onde decorre a acção do filme.

Este momento nunca poderia ser previsto no argumento documental, só a realidade o poderia ter criado. De modo a poder captar e encenar este momento, Guerin decidiu filmar uma cena protagonizada por Abdel e Santiago, dois trabalhadores com personalidades quase antagónicas e que acabam por travar uma relação de amizade e cumplicidade durante o filme. Ambos olham a neve de maneira diferente, em contraponto: enquanto Santiago se concentra no seu trabalho, Abdel mergulha na contemplação e evocação.

Sobre esta cena, Guerin disse que "era necessário reivindicar a capacidade de redescobrir o assombro. Às vezes falo da viagem evocando esta ideia: de tanto passar na minha rua acabo por deixar de a ver. O mais útil de viajar é que tudo te surpreende porque estás predisposto a isso".

No filme, Guerin pretende redescobrir a sua própria cidade. E assim a igreja de Sant Pau del Camp, presente em muitos enquadramentos, apareça aqui como uma variação impressionista, uma nova paisagem. Durante o filme, os planos com variações de um mesmo motivo dão lugar a diferentes camadas representativas da passagem do tempo: a igreja vista de diferentes janelas, à noite, ao cair da tarde, durante o nevão... A igreja de Sant Paul del Campo converte-se assim numa presença viva, que remonta ao séc. IX, referente de uma certa estabilidade numa cidade em mudança

Guerin queria, então, filmar o assombro perante a neve, senti-la como algo extraordinário, como uma composição inesperada e lírica da paisagem urbana, que tínhamos já visto antes e sobre a qual se constrói o filme. Assim, a experiência é tornada subjectiva pela perspectiva de Abdel, quando recorda a primeira vez que viu neve, ainda criança,



"A natureza está a sussurrar a Barcelona através da neve"

em Marrocos.

O plano torna-se um cântico, uma celebração do presente, ao mesmo tempo que partilha o assombro de Abdel e a sua capacidade poética, que de súbito diz "a natureza está a sussurrar a Barcelona através da neve". Como refere o próprio Guerin, muito dificilmente um argumentista escreveria uma frase destas, já que esta revela uma forma de expressão muito singular e genuína do próprio Abdel. Foi por esta razão que o realizador sempre quis que as personagens usassem as suas próprias palavras e formas de expressão, preservando nas falas a sua autenticidade. Guerin explica-o desta forma: "Eis o que denomino por "colocar em situação", que é parecido com *mise-en-scène* (pôr em cena), mas que tem matizes diferentes; trata-se de criar uma situação e escolher os personagens (num filme desta natureza a ideia de casting é essencial), pois o que conta não são apenas as pessoas, mas antes como elas interagem entre si. Se Abdel está tão bem é porque ele contrasta com o pedreiro galego que é uma personagem completamente diferente. [...] Transcende a ideia de interpretação porque eles são co-argumentistas do filme".<sup>1</sup>

1 Álvaro Arroba, "Conversa com José Luis Guerin". Letras de cine, N.º6, 2002, pág.70. Passagem extraída da pág. 11.

**UMA SEQUÊNCIA.****A ESCADA: O TRABALHO E A TRANSMISSÃO**

(Seq. 18 – TC: 33min 54 a 38min 03)

A sequência mostra Juan López - o encarregado da obra - a construir uma escada, ladeado pelo seu filho, Juan Manuel López. Os dois já tinham aparecido separados, em momentos anteriores do filme, e nesta sequência vêmo-los juntos pela primeira vez. Através do diálogo percebemos que são pai e filho e que Juan Manuel vai abandonar a obra para ir cumprir o serviço militar.

Esta sequência retrata não só a transmissão, a forma de ensinar e a aprendizagem de um ofício, mas também a partilha e legado de uma paixão. "Temos de sentir paixão pelo trabalho", diz o pai ao mesmo tempo que exemplifica o cuidado e rigor artesanal necessário para fazer bem uma escada, manuseando as ferramentas e os materiais.

Esta transmissão é recriada cinematograficamente na relação entre os planos de rosto e os gestos. A montagem tece desta forma as linhas de filiação e a transmissão de um ofício de pai para filho. Assim, por exemplo, vemos o pai muito concentrado a observar o cálculo de um nível e, no plano seguinte, vemos o filho a olhar, de modo idêntico, para o nível [1, 2].



1



2

Durante os quatro minutos e dez segundos que dura a sequência, sucedem-se 42 planos. Trata-se, portanto, de uma sequência muito construída na fase de montagem. É composta, quase na íntegra, por grandes planos e planos médios das personagens, não recorrendo apenas a planos gerais que mostrem o conjunto da situação (de facto, até ao plano 27 nunca vemos o pai e filho no mesmo enquadramento [3]).



3

A cena inicia-se com um plano do desenho da escada a construir. Depois, segue-se uma série de gestos fragmentados - os rostos das personagens enquanto observam e medem, as suas mãos nas ferramentas - que acabarão por mostrar a acção no seu conjunto.



4

O trabalho, passo a passo, peça a peça, da construção da escada, é acompanhado de modo análogo pelo trabalho da própria montagem, que une, plano a plano, os detalhes dos rostos, das mãos, dos objetos, até construir a cena sobre a construção da escada.

Nesta cena, a fragmentação em planos curtos é uma ideia expressiva que nos permite abordar o ponto de vista das personagens na execução da sua atividade, o que cria uma sensação de atenção e de proximidade ao detalhe em relação à realidade física (a madeira, as ferramentas). Guerin atribui grande importância às mãos, mostrando a beleza dos gestos artesanais. Nos planos de detalhe podemos ver as régua, as fitas métricas, as cordas, os lápis [5 a 8].



5



6



7



8

Isto permite-nos ver como o cinema, ao aumentar a escala dos objetos e dos detalhes na tela de projeção, nos aproxima da realidade mais pequena e concreta e assim revela as suas potencialidades estéticas. Por vezes, a pretexto dos movimentos que as personagens fazem com os objetos, Guerin mantém o plano para que observemos a transformação visual. Por exemplo, pode começar no nível e manter o plano até se revelar a imagem que estava por baixo: a madeira com linhas azuis - numa composição que se assemelha a um quadro abstracto - [9, 10]. No mesmo pedaço de realidade são criadas duas imagens distintas. Uma nova imagem aparece por baixo de outra, transformando-se o figurativo em abstracto.



9



10

A beleza destes planos nasce da matéria, da representação que as coisas adquiriram. O cinema, a arte que está mais colada à realidade e à sua matéria nos seus instantes mais belos, é uma valorização, uma percepção intensa do quotidiano, feita com o coração: nesse lugar, o gesto do trabalhador ("temos de sentir paixão pelo trabalho") é também o gesto do cineasta.

Podemos ainda referir a montagem sonora, que dá grande relevo a sons, como o dos lápis a traçar linhas na madeira, aumentando a sensação de realismo e de proximidade. Por sua vez, os diálogos em que o pai explica o ofício ao filho ou recorda a sua chegada a Barcelona, e as suas visitas ao Bairro do Raval quando era jovem, vão servir para criar na montagem um continuum na sequência e interligar temporalmente todas as imagens.

Juan López partilha a sua visão do ofício e da vida com a frase: "o tempo é melhor apreciado, se vivido à medida que chega e no momento". A sequência ensina-nos a apreciar certos momentos, raros de serem vistos nos filmes, como o trabalho manual de construção de algo, o tempo de trabalho concentrado e partilhado.

Para ver a transformação de uma cidade e a criação de um edifício, Guerin não parte das acções maiores e gerais (precisamente as que vemos nas montagens que mostram aos poucos como se constrói um edifício), mas sim das acções menores e vulgares, valorizando o tempo dos gestos mínimos.

Num outro momento, o pai diz: "dissemos que íamos fazer um bairro novo aqui e vamos consegui-lo".

No final da cena, é revelado tudo aquilo que tinha sido apontado pela meticolosa coreografia de gestos sincronizados feitos pelas mãos do pai e do filho, com o cordel azul esticado a servir de régua - quando tocam nele parece uma corda de um instrumento que vibra. O trabalho une pai e filho ao mesmo tempo que o filme nos permite observar ao pormenor como se constroem as coisas e a beleza que existe na madeira, numas linhas azuis, nas mãos [11 a 14].



11



12



13



14

## A CONSTRUÇÃO DO FILME: A MONTAGEM

José Luis Guerin é um cineasta-montador. Não só porque era ele quem operava a moviola, nas montagens prévias a *Em Construção* (tendo depois começado a trabalhar nos programas de edição digital no seu computador) mas, acima de tudo, porque a estrutura do seus filmes ganha forma a partir da montagem. Guerin expõe este tema numa entrevista: "Durante as montagens tive as revelações mais interessantes. As filmagens são sempre demasiado complicadas, não temos tempo de reflectir. Num filme documental, muitas vezes só na montagem é que compreendemos realmente o que uma pessoa quis dizer, é que nos apercebemos do valor de uma pausa, de uma palavra ou de uma frase que não tínhamos dado importância durante a filmagem". Para Guerin, o filme constrói-se e define-se na montagem e, por isso, ele organiza sempre o processo de criação prevendo uma montagem intercalada entre filmagens. Esta montagem intermédia é importante pois permite-lhe estruturar o filme e delinear a filmagem que falta.

No caso de *Em Construção*, filmar um processo longo e coletivo, como é o da construção de um edifício, propiciou a descoberta de uma forma de filmar e de montar específica. Por este motivo, Guerin idealizou o projecto como um "work in progress" (de facto, era este o nome do filme usado durante as filmagens) em que o processo criativo (filmagens e montagem) fluiu em paralelo ao trabalho dos operários, até terminar a construção. Isto permitiu que o filme se fosse revelando, durante os dois anos de filmagem da construção do edifício e da vida do bairro, a Guerin e a sua jovem equipa: "a experiência que mais me interessava era começar a filmar sem um argumento prévio e ir descobrindo o filme ao longo do tempo".

As filmagens começaram no Outono de 1998 e terminaram em Janeiro de 2000. A montagem decorreu em paralelo com a filmagem. À medida que decorria a filmagem, Guerin visionava e seleccionava todo o material e os montadores ordenavam-no. Além disso, a filmagem estava dividida em duas fases distintas. A primeira fase foi de procura e criação de relação com os espaços e as personagens do bairro e da obra, a que se seguiu um período exclusivo de montagem. A segunda foi muito mais dirigida à criação de cenas de diálogos e de situações concretas. A montagem permitia a Guerin descobrir e construir as personagens, delinear possíveis tramas ou propor novas situações.

Gravaram-se mais de duzentas horas, compactadas, no final, nos 130 minutos de filme. Esta tarefa de descartar, seleccionar e agrupar planos e cenas define a estrutura dramática. Desde os planos iniciais, a montagem vai-nos transportando para a vida do bairro e do trabalho da obra, chamando a nossa atenção para os efeitos do tempo. No final das duas horas de filme, fica a sensação de que conhecemos os moradores e os trabalhadores, as ruas e a sua sonoridade. A estrutura do conjunto, para além de organizar cada cena, introduz o espectador nessa realidade, ao ponto de lhe permitir experienciar e viver essa realidade a partir de dentro, com os moradores. O espectador ouve-os quando falam sobre as transformações do bairro e vê como se adaptam às mudanças. Essa experiência, tão vivida e partilhada, torna muito mais intensa a percepção da passagem do tempo. O filme fala assim também da nossa época, da rapidez com que os lugares onde vivemos mudam.

Esta experiência da vida pela mão do cinema está estruturada com base numa montagem de grande complexidade, composta por muitos sons e por muitos planos de duração

relativamente breve, que se vão relacionando entre si a vários níveis: para construir o espaço da obra e a sua relação com o bairro, para expressar a passagem do tempo, para retratar o trabalho dos operários e a vida dos vizinhos.

Para compor esta grande quantidade de elementos visuais e sonoros de forma orgânica, o cineasta e os montadores estruturaram o filme em doze dias falsos (de duração e número de cenas muito variável) com oito noites como unidades organizadoras, retomando motivos recorrentes ao longo dos dias (as chaminés, o café Bodega Apollo, as fachadas, a obra vazia, o relógio giratório...). É a estrutura interna do filme que vai articular, através desses dias, a passagem das estações e os progressos na construção da obra.

Ao nível estrutural, existem duas grandes linhas de montagem. Por um lado, a dos blocos sequenciais em continuidade – caso das cenas da escavação ou da escada, as sequências de diálogos do senhor Antonio ou de Abdel Aziz, o progresso da construção do muro com as janelas. E uma outra, caracterizada pelos motivos, personagens, lugares que reaparecem, gerando entre eles ecos e associações poéticas. O filme é construído com base nas variações da passagem das horas do dia, das estações, da evolução da obra desde as demolições até à finalização. Todos esses elementos permitem, simultaneamente, situar o edifício em construção e relacioná-lo com as ruas e os edifícios vizinhos.

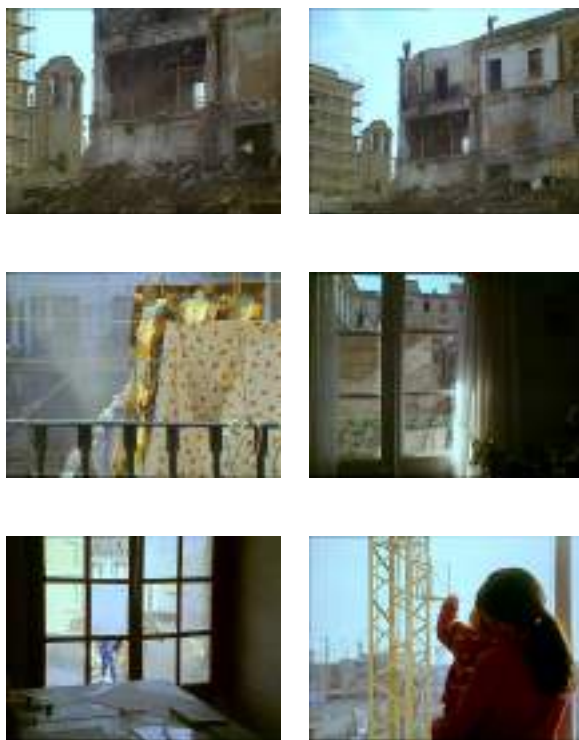
Nesse sentido, as opções da montagem implicam a selecção de cenas e motivos representativos de um conjunto muito mais amplo. Assim, por exemplo, a sequência da construção de uma escada [ver "Uma sequência. A escada: o trabalho e a transmissão" pp. 22-23] reúne os múltiplos processos desse tipo que estruturam a obra, e, por sua vez, retrata Juan e o seu filho, Juanma, descreve a história do bairro e explica o valor da transmissão do ofício... Noutros casos, Guerin trabalha em contínuo um motivo, como o do ecrã da televisão no café e na casa dos vizinhos, durante a emissão de *A Terra dos Faraós* (*Land of the Pharaohs*, Howard Hawks, 1955): as imagens do cinema unem uma comunidade [Seq. 38].





Certos motivos visuais, caso da janela, vão gerando rimas ao longo do filme: relacionam as janelas do novo edifício com as casas do bairro, com a escola, com a igreja de Sant Pau del Camp. E relacionam-se tanto por via da montagem interior (as relações dentro do enquadramento, como quando vemos a janela da obra e através dela os edifícios atrás) como da montagem que estabelece ressonâncias visuais em planos sucessivos ou separados na estrutura.

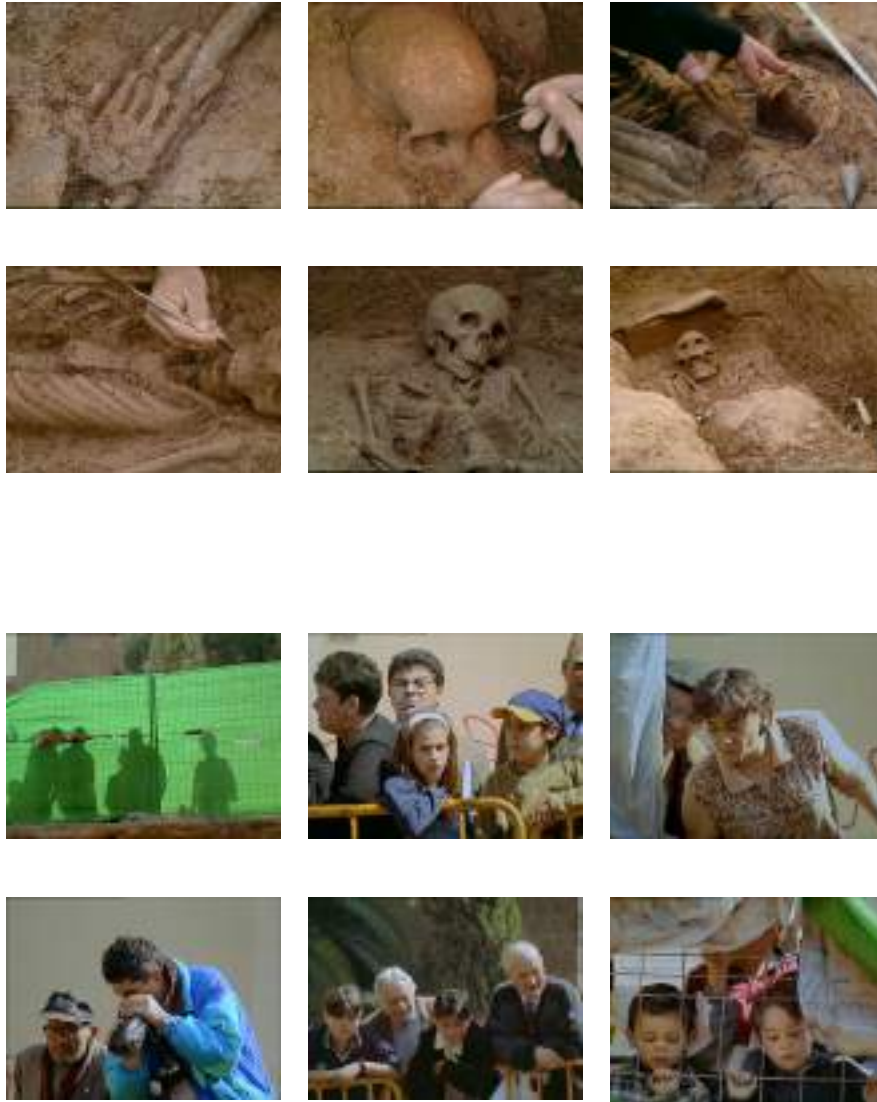
Sobre os motivos montados em continuidade, podemos observar oito planos da sequência 4 que partilham uma série de motivos visuais: as ruínas, o pó, as figuras dos trabalhadores ao fundo, as janelas que demarcam um primeiro limite na obra (o espaço da casa) e um segundo limite ao fundo (os trabalhadores, o espaço demolido)... Não obstante a sua breve duração, estes planos permitem-nos sentir a passagem do tempo, o decorrer do dia: por exemplo, no plano da mulher e do menino, o ruído da obra cessou e já não há movimento no exterior (excepto o da rua) talvez para situar o momento da pausa ou do meio-dia antes do recomeço dos trabalhos nos planos seguintes.



Para levantar as fundações do filme, Guerin escolhe uma série de motivos visuais (as chaminés, as gruas, a igreja de Sant Paul del Camp, a rua que desemboca na obra...) que aparecem ao longo do filme em diferentes enquadramentos, ângulos, momentos do dia ou fases da obra. Algo parecido ocorre com os trabalhadores e os vizinhos: enquanto uns aparecem pontualmente numa cena, outros vão reaparecendo em sequências diferentes e acabam por se tornar protagonistas do filme, personagens identificáveis e representativos do seu ofício e da comunidade. Pensemos nas crianças que contemplam a escavação e que, mais tarde, vemos a construir uma cabana na obra e a falar com os trabalhadores. Ou em Abdelsalam, que começa por ser um vizinho a observar a chegada do contentor e que acaba por pedir trabalho na obra em que fica até ao final, o que motiva uma sequência que o liga a Juani e a Iván. Este tipo de passagem entre as ruas, as casas e o novo edifício origina muitos jogos de montagem: personagens que se deslocam entre os espaços, objectos das casas que mais tarde serão encontrados nos destroços... O som, essencial no trabalho de montagem e concepção dos planos e sequências em todos os filmes de Guerin, desempenha um papel decisivo: liga a obra e o bairro (os sons da obra no bairro e nas casas; os sons do bairro na obra), acentuando a sensação temporal (os sons do amanhecer e do entardecer, o som das noites e dos dias festivos) ou o substrato documental do contexto histórico (as notícias do Kosovo ouvidas especialmente entre as sequências 14 e 16).

Nessa busca documental, Guerin pretendia criar blocos de realidade a partir das sequências. Nesse sentido, a cena da descoberta dos restos de um cemitério romano do século VI, durante as escavações, no local das fundações do novo edifício, é extraordinária. Perante a descoberta, Guerin criou uma cena fabulosa à qual deu um papel estrutural no filme: trata-se do primeiro grande encontro entre o espaço da obra e os vizinhos, é o momento em que o filme se abre ao bairro.

Para organizar esta cena, Guerin teve uma grande ideia de montagem que condicionou as escolhas sobre o que filmar. Começa-se com um bloco dedicado à descoberta das ossadas pelos arqueólogos - em primeiro plano, planos de detalhe e com um som muito preciso. Progressivamente, começam a entrar os moradores do bairro, crianças, jovens e adultos de origens muito diversificadas que, na qualidade de espectadores, se convertem em verdadeiros protagonistas da cena, formando uma espécie de coro que comenta a cena à medida que os restos são descobertos, colocando hipóteses e reflectindo com humor sobre a vida, o tempo ou a história da cidade.



Conseguir fazer esta sequência supõe uma grande complexidade de som, tanto no momento da captação de som directo como depois na montagem sonora. Para este registo, os técnicos de som distribuíram-se por uma faixa estreita de terreno, no limite da escavação, mesmo por baixo donde se encontravam os vizinhos. Depois, na montagem, a continuidade foi construída através do diálogo colectivo, com frases em fora de campo que captam as opiniões, as reflexões, a expressividade e a imaginação dos vizinhos. Uma situação tão complexa de filmar, com muita gente a falar ao mesmo tempo, acabou por se tornar numa grande cena, graças ao ritmo criado na montagem e à progressão gerada a partir das expectativas iniciais das pessoas (o que irão encontrar os arqueólogos?) e da evolução dos acontecimentos.

Fica patente nesta sequência, que Guerin encontrou na montagem, a relação principal que organiza o seu filme: a que é criada entre a obra e o bairro, entre os trabalhadores e os vizinhos, entre o íntimo e o colectivo. À medida que se constrói o edifício, o bairro transforma-se; e, ao mesmo tempo, faz-se o filme.

Para a aproximação entre o colectivo e o íntimo, criada através da montagem, também foram muito importantes as cenas de conversa entre as personagens. Grande parte destes diálogos foram filmados com duas câmaras. Guerin dava indicações sobre os temas e os motivos, mas nunca pedia às pessoas filmadas que dissessem ou repetissem uma determinada frase: o que lhe interessava era que estas se expressassem com a sua própria linguagem, que falassem com naturalidade entre elas. Por sua vez, na montagem procurou preservar a veracidade dessas expressões, com os seus silêncios e pausas, para retratar as personagens com autenticidade. Assim, podemos observar nas conversas entre Abdel Aziz e Santiago que cada um tem uma maneira muito própria de falar e desse contraste acaba por nascer uma simpatia mútua. Os planos servem precisamente para mostrar estes contrastes, com as suas reacções irónicas e os seus tons díspares: o mais imaginativo e poético (Abdel Aziz) e o mais realista e pragmático (Santiago).

Esta montagem tão elaborada de planos breves torna, por contraste, mais intenso e significativo o grande plano que fecha o filme, o travelling a acompanhar Juani e Iván caminhando pela rua. Este é o único plano em movimento do filme: um grande plano sequência, sem cortes, que percorre o bairro junto a Juani e Iván, repleto de sons das presenças de vizinhos no plano de fundo. A realidade segue o seu curso: o filme acaba, mas a vida continua.



## IMAGENS EM ECO



*A Flor do Equinócio / Higanbana*  
(Yasujiro Ozu, 1958)



*Bom Dia / Ohayo*  
(Yasujiro Ozu, 1959)



Roupa estendida no filme *Em Construção*



*Playtime* (Jacques Tati, 1967)



*A Terra de Faraós* nos televisores dos vizinhos no filme *Em Construção*



## DIÁLOGO ENTRE FILMES DO CATÁLOGO CINED EM CONSTRUÇÃO E O EMPREGO: A CIDADE E OS ROSTOS

No filme *Em Construção* a transformação do bairro é uma paisagem emocional que nos mostra a relação produzida entre a realidade íntima e a colectiva. No filme *O Emprego* (*Il Posto*, 1961) o jovem Domenico chega a Milão, uma cidade em plena transformação industrial, em busca de trabalho. O realizador Ermanno Olmi dizia que nos seus primeiros filmes "está sempre presente a história no nosso país, da transição das sociedades rurais para o mundo laboral e da nova burguesia".



*O Emprego* (1961)

*Em Construção* (2000)

Guerin e Olmi partilham o mesmo gosto pelo valor documental do cinema, pela sua capacidade de registar a mutação de uma cidade e pelo modo como esse processo gera afectos, emoções e estados de ânimo. Daqui resulta uma grande valorização da filmagem da cidade e, ao mesmo tempo, do grande plano e do rosto como forma de sentir a paisagem urbana. Domenico sente-se só e à margem na cidade até ao momento em que conhece Antonietta, uma rapariga que, como ele, está a concorrer a um lugar numa empresa. A câmara de Olmi enquadra-os com frequência através de vidros, em imagens que remetem para o espaço introspectivo, o sentimento ou pensamento interior, na sua relação com a cidade. Domenico mantém-se calado a observar o que o rodeia, olhando a cidade que se revela. O retrato da cidade é captado sobretudo pela forma como esta se reflecte no rosto de Domenico. Nas palavras de Olmi: "o rosto do homem é a expressividade máxima, reflexo não só da pessoa, mas também do ambiente em que se desenvolve. Por exemplo, é perfeitamente possível observar uma cena através do rosto de um homem que não é protagonista dessa situação, mas um simples espectador. O que acontece no rosto do homem é, inclusivamente, mais importante e revelador do que o que acontece em seu redor.



A expressividade dos rostos de Domenico e Antonietta no filme *O Emprego*

De modo semelhante, no filme *Em Construção* o rosto dos vizinhos filmados nos seus espaços - em casa, nos cafés do bairro - através das janelas ou vidraças, reflectem também o efeito que a construção do novo edifício exerce sobre eles.

Esta dramatização do rosto desemboca, nos dois filmes, na amizade e no enamoramento. Os olhares cruzados entre Domenico e Antonietta [1, 2], os seus sorrisos ao partilhar um café [3, 4], são a expressão típica de um primeiro amor, da aprendizagem de uma nova emoção: nesses momentos a cidade converte-se num plano de fundo mais luminoso, que parece vibrar com os sentimentos dos dois. "As histórias de amor mais belas, na intensidade e no valor do gesto - explica Olmi - são as vividas na inocência dos quinze e dezasseis anos, quando um olhar, sublinhado por duas mãos que se juntam imperceptivelmente, pode gerar um sentimento infinito."



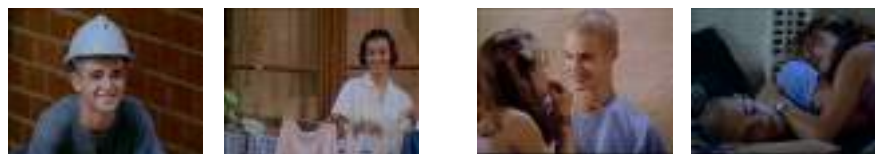
1

2

3

4

No mundo do trabalho, José Luis Guerin também descobre espaço para o encontro amoroso nas duas cenas em que, através do campo e contra-campo, o jovem pedreiro, Juan Manuel, conversa com Sônia [5, 6], uma vizinha a quem acabará por pedir para sair, ou na intimidade captada nas sequências do casal formado por Juani e Iván [7, 8].



5

6

7

8

Filho de camponeses, Olmi nunca ambicionou ir para Roma, sede da indústria do cinema italiano. Aprendeu o ofício de cineasta na sua terra, em todas as suas vertentes, desde as técnicas de câmara à montagem. Nos seus filmes é perceptível um sentido artesanal da imagem e da sua composição, bem como um grande apreço pela beleza das ferramentas, dos objectos, das matérias e de toda a realidade que podemos tocar com as nossas mãos. Esta procura duma maior autenticidade, da verdade possível, tão partilhada por Guerin, preenche os filmes de rostos repletos de histórias e emoções, em cujos gestos e posturas vemos também o retrato das suas vidas e do seu tempo.



## DIÁLOGOS COM OUTRAS ARTES

Na procura de um registo o mais autêntico e verídico possível das ruas do Raval, durante a viragem do século, as fotografias de Joan Colom foram uma das referências e inspirações do trabalho de Guerin no filme *Em Construção*. Guerin começa o filme dando visibilidade a essa filiação, com imagens extraídas do filme *El carrer*, o único realizado pelo fotógrafo, um conjunto de planos do bairro Chino, nos anos 60.

Colom sempre se considerou um fotógrafo amador. Trabalhava como contabilista numa empresa têxtil e tinha apenas os fins-de-semana livres para se dedicar à sua grande paixão. Na sua obra fotográfica destacam-se os retratos do Bairro Chino de Barcelona, realizados entre 1958 e 1960. Durante esses anos, mergulhou intensa e apaixonadamente na vida do bairro, percorrendo todos os seus recantos. O resultado é um arquivo extraordinário, repleta de verdade, espontaneidade, crueza e emoção, dos rostos e gestos da gente do bairro, fixando a vida em ebulição de uma época que hoje podemos observar graças a essas fotografias.



*El carrer*, Joan Colom (1958-60)

Para captar essa realidade, propôs-se evitar qualquer protagonismo da câmara, as imagens editadas ou excessivamente compostas: Colom procurava a beleza do irrepetível, do que é fugaz - um olhar, uma expressão, um pensamento -, daquilo que quase não há tempo para reter ou prender. Para o conseguir, aprendeu a disparar sem olhar pelo visor, com a sua Leica M2. Praticou esta técnica em frente ao espelho até conseguir fotografar a partir de baixo, com uma tal destreza e rapidez que deixava maravilhados os seus colegas fotógrafos. Conseguiu, assim, captar imagens em que a gestualidade das pessoas retratadas adquire uma grande vivacidade e naturalidade.



*El carrer*, Joan Colom (1958-60)



Procurava registrar aqueles momentos do dia, como o anoitecer, em que a vida do bairro entrava em efervescência. E, graças à regularidade com que fotografou os vizinhos durante esses dois anos – o próprio Guerin trabalharia ao longo de dois anos –, os seus retratos transmitem uma relação de enorme franqueza e cumplicidade, de tal modo que a paisagem do bairro é, sobretudo, uma paisagem humana: os olhares, as poses, os rostos percorridos por sentimentos. Colom e Guerin partilham, portanto, muitas demandas visuais: a espontaneidade, o cruzamento de olhares, gestos genuínos, que criam dentro da imagem histórias, a autenticidade, a expressividade humana, as marcas de uma época. Se, por um



*El carrer*, Joan Colom (1958-60)

lado, Guerin aprecia na fotografia a sensibilidade realista ou documental da imagem, outra grande inspiração do seu trabalho passa pela sua proximidade à pintura – da qual é um grande amante e conhecedor. No modo como vê os quadros, Guerin (como acontece nas aulas em que mostra pintura) procura fazer "montagens" dentro das composições: numa cena geral detém-se em detalhes como se estes fossem planos de pormenor. Assim, por exemplo, numa obra como a do Retábulo de Mérode (~1428), do pintor flamenco Robert Campin, Guerin concentra-se em alguns detalhes do painel lateral do tríptico para observar os traços realistas na representação das ferramentas do ofício de São José, numa imagem invulgar que o retrata como carpinteiro. Esta valorização das mãos, dos gestos e das matérias, como forma original do realismo, está na base do filme *Em Construção*.



*Tríptico da Anunciação (Retábulo de Merode)*  
Robert Campin (c.1427-32)



1



2



3

## ACOLHIMENTO AO FILME: OLHARES CRUZADOS

*Em Construção* foi, para muitas pessoas em Espanha, a descoberta de que o filme documental pode ser visto e apreciado como um filme, como cinema, muito para lá de etiquetas e rótulos. Um dos momentos mais significativos - e talvez, até certo ponto, facilitador - desta recepção foi a obtenção do Prémio especial do Júri no Festival de San Sebastian, em 2001. Desde há 20 anos que nenhum outro "filme de não ficção" concorria em San Sebastian e apenas três tinham conseguido concorrer no passado. A este prémio seguiu-se o Prémio Nacional de Cinematografia, que consolidava Guerin como cineasta de referência e dava especial destaque ao filme *Em Construção*. Também a recepção nas salas de cinemas por parte dos espectadores e os elogios da crítica foram notáveis. Contudo, o filme *Em Construção* é, até hoje, provavelmente um dos filmes de José Luis Guerin sobre o qual menos se escreveu e reflectiu no âmbito académico.

### DOMÈNEC FONT

“Valéry y los paletas” *El País*, a 16 de outubro de 2001

Durante um longo périplo de três anos, Guerin e a sua empenhada equipa integraram-se, com paciência e determinação, na paisagem de um bairro popular degradado e em processo de demolição. O resultado desta "embriaguez da vontade", como diria Paul Valery, é uma sinfonia urbana plena de audácias visuais e sonoras, que tão depressa se situa ao nível do solo, entre escavadoras e escombros, como sobe na vertical com recurso a guias, transformando-se num filme alado. Nas duas modalidades, Guerin põe mãos à obra para encontrar à superfície a densidade da realidade e capturar o tempo nos seus itinerários espaciais. Somatório de paradoxos para um filme excepcional que, fazendo jus ao nome “*Em Construção*”, é passado metade do tempo entre escombros. *Em Construção* é um documentário, ou seja, um objecto fílmico mal identificado. É de conhecimento comum que um dos principais problemas do género documental reside no facto deste remeter sempre para outro campo, o da ficção, o verdadeiro dogma da instituição cinematográfica. Essa falta de território próprio, ou a co-ocupação com um híbrido, como a reportagem televisiva, deu origem a que o documentário trabalhasse com nomes "emprestados". Aqui se incluem categorias como o "cinema directo" ou o "cinema-verdade" ("cinéma vérité"), que tanto furor causaram na década de 1960, fazendo frente à maquinaria pesada da indústria tradicional com equipamentos ligeiros, na tentativa de reconduzir o cinema à simplicidade dos seus primórdios. Para encontrar uma fórmula para o trabalho de Guerin dentro desta constelação, teríamos de falar de "cinéma vérité", uma forma de escrita pessoal onde os termos real e imaginário, verdadeiro e falso, objectivo e subjectivo são antónimos cúmplices. [...] Guerin gosta de se colar ao romantismo épico de Flaherty que, em 1922, criou com “*Nanook*” uma obra-prima usando todos os artifícios da "mise en scène". Sem querer refutar esta filiação, parece-me que as referências de *Em Construção* se aproximam mais de registos fílmicos como “*Dois ou Três Coisas sobre Ela*”, esse velho e surrealista projecto de Godard, procurando estabelecer um paralelo entre a cidade e o *modus vivendi* dos seus habitantes.

### VÍCTOR VÁZQUEZ ALONSO

“Un soplo de voces y de calles” *Letras de cine* nº 6, 2002, p. 64

O último tesouro deste filme é uma grandiosa exibição no campo discursivo, um local de encontro entre homens de sentido comum e homens disparatados de estilo quixotesco. [...] Neste contexto, é obrigatório destacarmos aquela que é sem dúvida a mais quixotesca das personagens do filme –que são muitas–: o marinheiro de inesgotável engenho e gosto delicado que conta histórias de uma vida cheia de curiosidades solitárias. Este velho, de quem apenas intuimos um passado de mar e de história, carrega marcas subtis e fugazes do desatinado cavaleiro da triste figura e transforma o filme não só num exemplo de renovação, mas também numa obra que resgata essa personagem lúcida e alienada, que se inventa e renova, personagem que povoa periodicamente as grandes obras da literatura e da arte espanhola e que aqui brilha com a singularidade do seu gosto demencial e maravilhosamente delicado. Este velho poderia perfeitamente ver-se num qualquer auto vicentino ou ser uma das criaturas grotescas de Goya. Trata-se de uma personagem de contornos difusos, que exhibe uma grande sabedoria de vida alternada com referências de viajante culto e atento. O seu interior contemplativo, a fuga mental de quem vive com fé no absoluto, dentro do seu mundo solitário e da sua miséria estão patentes tanto nos seus monólogos como nos diálogos.

### JEAN-MICHEL FRODON

“*En construcción* de José Luis Guerin. Sous un autre jour” *Cahiers du cinéma* nº 637, Setembro 2008, p. 24

[...] o filme elabora-se a partir da justaposição de duas apostas com a mesma dose de risco.

Por um lado, a procura incessante de pontos de vista que surpreendam e intriguem na forma de filmar as ruas, as obras, os alinhamentos das perspectivas mais ou menos fortuitas, os efeitos de luz nas diferentes horas do dia, os reenquadramentos singulares produzidos pelos muros esburacados por causa das demolições, a variedade das matérias desgastadas pelo tempo, etc. Estetização explícita do real, totalmente desinteressada em beneficiar “do que é bonito”, pretendendo apenas mostrar de modo diferente o trivial, mesmo o imundo e o sinistro. Voltar a pôr o olhar em movimento. Hoje, a visão destas obras traz-nos inevitavelmente à memória outras, aquelas da *Still Life*, em particular na forma como Guerin, antes de Jia Zhang-ke, redefinía permanentemente a escala dos planos e o lugar relativo dos personagens num espaço dramatizado pela demolição de muros, pela destruição dos bens do dia-a-dia, pelo poder das máquinas usadas nos trabalhos.

Em simultâneo, Guerin escuta pacientemente um grande número de pessoas que se lhe apresentam nos locais [...]

Enquanto o território sofre uma transformação maior, uma verdadeira aventura arquitectónica e social, os indivíduos transformam-se em portadores de elementos narrativos, que constituem a sua existência.

## ANTES DA PROJECCÃO

Poderá ser interessante situar o filme no seu contexto urbano e histórico: Barcelona, Bairro do Raval, final da década de 90. A cidade está em plena transformação urbanística. Proposta de trabalho: recolher informação sobre o bairro. Como é agora e como era, que transformações sofreu, etc. Existem bairros com características similares nas nossas cidades ou noutras cidades que conhecemos? Passaram por processos similares?

Poderá ser oportuno referir que se trata de um filme longo (um pouco mais de 2 horas), com uma grande riqueza de personagens e vários níveis. Será ainda interessante abordar o tema do cinema documental e, em particular, do chamado documental de criação, no modo em como se distancia das formas de reportagem e dos documentários a que provavelmente estamos habituados. Estas questões serão alvo de análise mais profunda depois de vermos o filme, no entanto, tê-lo em conta durante o visionamento poderá enriquecer a experiência

## DEPOIS DA PROJECCÃO

### A PASSAGEM DO TEMPO

*Em Construção* é um filme sobre a passagem do tempo: o tempo de construção do edifício, o tempo das horas do dia, das estações e, também, o tempo da feitura de um filme. Para além de acompanhar o decorrer da obra, a passagem das horas e das estações, o filme entronca numa longa e profunda tradição literária e artística espanhola relacionada com o tema do tempo e da morte.

### Tornar visível a passagem das horas e das estações

Alguns espaços e elementos arquitectónicos marcam todo o filme: vamos reencontrá-los em diferentes enquadramentos, com variações de luz em função das horas do dia e da passagem das estações [ver “A construção do filme: a montagem”, pp. 24-26].

Podemos tentar enumerar alguns desses espaços e elementos que se repetem, que aparecem e reaparecem ao longo do filme. Uma boa sugestão é captar imagens (imagens-fotogramas) e, em seguida, compor um grande mural com as imagens de um mesmo espaço ou motivo, com enquadramentos e luzes diferentes.

Neste sentido, um elemento especialmente significativo é o muro construído por Abdel Aziz e Santiago, com as suas janelas a emoldurar, no final da obra, a igreja de Sant Pau del Camp e a escola vizinha. A sua construção permite-nos assistir ao avanço da obra e, ao mesmo tempo, ao devir dos dias (e suas noites) e das estações.

Podemos, agora, observar o ambiente que nos rodeia e escolher um lugar que sirva de base para criar o nosso próprio “Diário da luz” ou “Diário das estações”. Começemos por analisar as características deste espaço e, em seguida, vamos escolher o melhor enquadramento para mostrar a passagem das horas e dos dias. Mantendo esse mesmo enquadramento, vamos fotografar o espaço ao longo das horas de um mesmo dia (ou ao cair da noite, durante a noite ou o amanhecer) e/ou ao longo dos dias, durante um período longo de tempo (por ex. desde o outono até à primavera). A disposição alinhada da série fotográfica – situando as fotografias numa fila, umas ao lado das outras – é uma boa forma de demonstrar como a luz e as estações transformam os espaços.

### Do tempo que corre e da morte que espera

Muito para além da ideia geral do desaparecimento de um bairro e dos seus modos de vida, a reflexão sobre a passagem do tempo, a vida e a morte, tece uma linha subliminar no filme. O mais fascinante é que esta reflexão se estrutura, de modo simultâneo e interligado, em dois níveis: na estrutura narrativa e fílmica do filme e nos diálogos de muitas das suas personagens, que se situam na esteira de uma grande corrente literária espanhola que vai desde ‘Las coplas por la muerte de su padre’ de Jorge Manrique até às ‘Elegías’ de Miguel Hernández ou Antonio Machado, passando pelos sonetos de Francisco Quevedo.

Proposta colectiva à turma: enumerar, usando apenas a memória, momentos, elementos e frases de que se lembrem a propósito da passagem do tempo: a descoberta da necrópole romana e as conversas que gera entre os vizinhos (adultos e também crianças); o relógio giratório que marca o filme e também a passagem de ano na viragem do milénio, a frase de Abdel Aziz quando diz que “o problema não é morrer, o problema

é esperar a morte”...

### A convivência entre épocas por intermédio da paisagem urbana

Muitos dos enquadramentos de *Em Construção* criam um espaço comum para edifícios ou elementos arquitectónicos de épocas diferentes, colocando, deste modo, em destaque alguns dos grandes valores de cidades como Barcelona, com um passado histórico que continua muito presente nos edifícios, ruas, muralha, fábricas abandonadas ou transformadas...

Pensemos nos lugares à nossa volta (localidade, bairro, cidade) onde é possível encontrar marcas de tempos distintos. De que forma os enquadraríamos para mostrar esta sobreposição de tempos? Podemos gerar um retrato da história desse lugar através de um conjunto de fotografias.

## O ESPAÇO E OS SONS

### Construir o espaço com o som

Um aspecto extraordinariamente valioso no filme é a construção sonora dos espaços: através dos sons a obra estende-se aos edifícios e ao bairro, e o bairro entra na obra [ver “A construção do filme: a montagem”, pp. 24-26].

Tentemos recordar os sons do filme: as obras, os carros, os rádios, os passarinhos, as músicas, as vozes, os trabalhos dos arqueólogos, o som de *A Terra de Faraós*, as crianças na escola... Vamos agora escolher uma das sequências e analisar em profundidade os sons da mesma. Quando entra cada um deles? Continuam nos planos seguintes, a que nível? Quando desaparecem? Como criam a impressão de espaço, de contiguidade entre espaços? Sabemos – sentimos – que dois espaços são contíguos porque partilham o som. São particularmente relevantes para esta análise as seguintes sequências: 16 e 17, 32, 55.

### Exercícios de montagem

Depois da análise, podemos tentar realizar um exercício prático criativo. Começemos por gravar os sons do ambiente que nos rodeia, os que nos acompanham todos os dias e aos quais, normalmente, não prestamos atenção. Podemos depois tirar fotografias ou fazer planos de alguns espaços vazios, sem pessoas. Passemos, de seguida, à montagem dos sons com as imagens, criando, assim, uma unidade espacial entre espaços que podem até estar separados na realidade, dotando-os de densidade e temporalidade, de uma nova vida.



## AS PERSONAGENS

O que nos fascina, em grande medida, em *Em Construção* são os seus protagonistas, os quais conhecemos por meio dos seus gestos, do seu trabalho ou da sua errância e, muito particularmente, através das suas palavras: o que é dito e como é dito, frases e silêncios, diálogos e o tom das vozes.

José Luis Guerin deu espaço a cada personagem para que, cada uma ao seu jeito, construísse a sua própria imagem ao longo do filme. Fá-lo não só por respeito, mas também por estima: durante o filme aprenderam a gostar de cada uma das personagens (na entrevista a Gonzalo de Lucas, "*O sorriso e a neve. Conversa com Abdel Aziz e José Luis Guerin*", o cineasta explica: "Foi durante a montagem que começamos a percebê-los e a gostar deles"; ver "Reflexões de José Luis Guerin, Núria Esquerre e Amanda Villavieja", pp. 11-13).

Propomos que cada aluno/grupo de alunos escolha uma personagem que lhe(s) pareça especialmente comovedora ou interessante. Em seguida, devem escrever a descrição da personagem com base nos seus diálogos, a partir do que dela é possível ver ao longo do filme, sendo fiel à estima e ao respeito que por ela tem Guerin. Como a apresentaríamos a alguém que não tenha visto o filme?

## O FINAL DO FILME

O último plano do filme é completamente diferente do restante. Vamos, agora, descrever o plano e a razão por que é tão diferente dos outros planos do filme.

José Luis Guerin analisava-o desta forma: "No filme *Em Construção* o último plano segue dois jovens do bairro e, mais do que um afastamento, reflecte a posição moral de quem decide andar com alguém. Nesse momento, e depois de um filme feito com planos fixos, surge a necessidade de andar com eles e acompanhá-los".

José Luis Guerin fecha com um plano sequência em movimento; fora da obra que foi o centro do filme; com Juani e Iván, as personagens a quem, provavelmente, se augura o futuro mais incerto; deslocando a câmara ao longo de uma rua estreita – e já sem trânsito –; com as personagens a avançarem face à câmara, olhando-a de frente.

Que sensações ou ideias gera este plano em cada um de nós? Podem lançar hipóteses sobre a razão desta escolha por parte do cineasta.

## O MOMENTO HISTÓRICO

### Do momento histórico do filme à actualidade

*Em Construção* foi filmado em Barcelona, entre 1998 e 2000. Para lá da história concreta de um bairro e de umas personagens, são vários os elementos históricos a marcar presença durante o filme: as dificuldades no acesso à habitação e a especulação imobiliária, a guerra do Kosovo (principalmente entre as sequências 14 e 16), a viragem do milénio, etc.

Seria interessante aprofundar um pouco mais estes temas e tentar apurar como evoluíram estas questões, quase 20 anos depois.

### Transformações urbanas e processos de gentrificação

Barcelona é um dos grandes expoentes das cidades que empreenderam projectos de reurbanização profundos, nas últimas décadas, transformando as suas zonas antigas ou zonas industriais. Neste caso, os Jogos Olímpicos de 1992 foram o catalisador deste processo.

Sugerimos investigar se se viveram processos de reurbanização similares na vossa cidade, em cidades próximas ou em grandes capitais: em que bairros tiveram lugar, em que época e por que motivos. Referimos o fenómeno conhecido como "gentrificação": seria interessante pesquisar a que se refere este vocábulo, quais as suas causas e consequências, como nos colocamos perante ele.

## Créditos fotográficos

p. 3: Cartel original de *En construcción* © Imagina International Sales / pp. 7, 9: José Luis Guerin, *Los motivos de Berta*, 1983 © V.O. Films / p. 9: José Luis Guerin, *Souvenir*, 1986 © José Luis Guerin / pp. 7, 8, 9: José Luis Guerin, *Tren de sombras*, 1997 © Wanda Vision / pp. 7, 9: José Luis Guerin, *Innisfree*, 1990 © Cine Company / p. 7: John Ford, *The Quiet Man*, 1952 © Classic Films Distribución / pp. 7, 8, 9: José Luis Guerin, Jonas Mekas, *Correspondencias Jonas Mekas – José Luis Guerin*, 2011 © Intermedio / pp. 8, 9: José Luis Guerin, *En la ciudad de Sylvia*, 2007 © Wanda Vision / pp. 8, 9: José Luis Guerin, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007 © Wanda Vision / p. 9: José Luis Guerin, *Las mujeres que no conocemos*, 2007 © José Luis Guerin / p. 9: José Luis Guerin, *Guest*, 2010 © Versus Entertainment / p. 9: José Luis Guerin, *La Dama de Corinto*, 2010 © Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente / p. 9: José Luis Guerin, *Dos cartas a Ana*, 2010 © Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente / p. 9: José Luis Guerin, *Recuerdos de una mañana*, 2011 © JIFF Project – Jeonju Digital Project / p. 9: José Luis Guerin, *Le Saphir de Saint-Louis*, 2015 © Perspective Films / p. 9: José Luis Guerin, *La academia de las musas*, 2015 © Los films de Orfeo / p. 20: Yasujiro Ozu, *Sanma no aji*, 1962 © A Contracorriente Films / p. 27: Yasujiro Ozu, *Higanbana*, 1958 © Shoichiku / p. 27: Yasujiro Ozu, *Ohayo*, 1959 © DeA Planeta / p. 27: Jacques Tati, *Playtime*, 1967 © DeA Planeta / p. 28: Ermanno Olmi, *Il posto*, 1961 © Radio Films / pp. 29, 30: Joan Colom, *El carrer*, 1958-60 © Joan Colom / p. 30: Robert Campin, *Tríptico de la Anunciación (Tríptico de Merode)*, c.1427-32 © The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1956. www.metmuseum.org

## Design gráfico

Concepção gráfica: Benjamin Vesco / Aplicação gráfica: Berta Fontboté



## CINED.EU : UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

### CINED PROPÕE :

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha jovem público, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens. CinEd é co-financiado pela Europa Creativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT  
FRANÇAIS

Co-funded by the  
European Union  Creative  
Europe  
MEDIA



as films de  
LUMIÈRE

