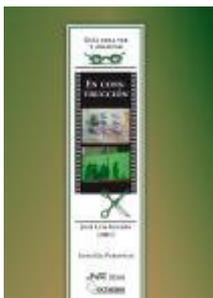


O DOCUMENTÁRIO ESPANHOL: UMA ANÁLISE DE *EN CONSTRUCCIÓN*, DE JOSÉ LUÍS GUERÍN

Manuela Penafria*



Longi Gil Puértolas, *En Construcción*, José Luis Guerín (2001), Valencia, Barcelona: Nau Llibres, Ediciones Octaedro, Colección Guías para ver y analizar cine, 2010, ISBN: 978-84-7642-794-1.

O filme *En Construcción* (2001), de José Luís Guerín é o representante de um largo conjunto de documentários de autor ou de “criação” realizados na primeira década do séc. XXI, em Espanha. Esta é a primeira afirmação e ponto de partida do livro da autoria de Longi Gil Puértolas que apresenta uma análise detalhada e rigorosa desse filme que tem como tema um plano de reabilitação urbana que consiste na demolição de antigas casas do bairro Chino (Barcelona) e construção de prédios para pessoas com um nível económico mais elevado que os moradores desse mesmo bairro. Antes de proceder à análise do filme, o autor apresenta algumas observações sobre a evolução do documentário em Espanha assim como o contexto de produção do filme. *En construcción* faz parte de um cinema documental que se funde e confunde, sem qualquer tipo de complexo, com a ficção e é “uma metáfora da construção do próprio discurso fílmico e dos processos de globalização e multiculturalidade” e “de

* UBI-Universidade da Beira Interior. Professora no Dept. de Comunicação e Artes e investigadora do Labcom (www.labcom.ubi.pt). Email: manuela.penafria@gmail.com

forma premonitória, sem pretendê-lo” é, também, uma “alegoria das origens da crise mais importante do mundo capitalista”. Para além disso, o sucesso do filme em festivais de cinema mas, sobretudo, em sala de cinema e as boas críticas recebidas, marcam e justificam a edição de um livro dedicado, em exclusivo, a esse filme pela Coleção *Guías para ver y analizar cine*.

A inclusão, em 2002, nos prestigiados prémios Goya da categoria cinema documental, que foi atribuído precisamente a este filme marca “uma nova etapa para o panorama cinematográfico espanhol”. Esta incorporação do género nesses prémios foi uma “injeção de prestígio” que contribuiu largamente para um incremento da produção e co-produção de documentários espanhóis nos anos seguintes; tal incremento verifica-se, mais claramente, no período de 2001 a 2009. Ainda assim, estes anos correspondem, como refere Longi Gil Puértolas, a um período de “vacas gordas” que terminou. Na história do cinema espanhol, os chamados anos de Transição (1973-1978) são a “idade de ouro do documentário espanhol” e onde se encontram os antecedentes cinematográficos do auge dos anos 2000. A partir da morte de Franco e após 40 anos de ditadura, estrearam documentários significativos onde imperam os seguintes temas: olhar crítico sobre a memória histórica, ânsias da liberdade, luta pela democracia, conflitos sociais e reflexões sobre a existência humana. Já nos anos 80, a produção de documentários não interessa nem a produtores, nem a distribuidores, nem ao governo, nem à Academia. Apenas mais recentemente, a partir dos governos de Aznar (de 1996 a 2004) e apesar de uma política cinematográfica inexistente e forte controlo sobre as televisões públicas, tornou-se visível um número de produções documentais com reconhecimento em festivais de cinema. Com o primeiro governo de Zapatero (iniciado em 2004, tendo governado até 2011) surgem incentivos financeiros à produção documental. No passado mais recente do período 2001-2009, em especial nos anos 90, encontram-se alguns cineastas que cultivam o género, entre eles o próprio Guerín que reivindica o que ele

chamou de “cinema de natureza documental”. “Era preciso convencer o público que um documentário pode ser interessante e, inclusivamente, divertido. Porque um documentário também é cinema”. Estas palavras de Guerín anteciparam em uma década o *boom* de documentários. A estreia de documentários estrangeiros também exerce a sua influência na aposta na produção em documentários, como foi o caso de *Buena Vista Social Club* (1999), de Wim Wenders. E da produção dos inícios dos anos 90 destacam-se dois documentários que assinalam grande sucesso em sala de cinema: *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice sobre o processo de criação de uma obra (um quadro de marmelos no momento em que são iluminados pelo sol, através das folhas) do artista António López e *Assaltar los cielos* (1996), de José Luís López-Linares e Javier Ríoyo que narra a vida do Ramón Mercader, assassino de León Trotsky e que constitui, segundo Josetxo Cerdán, um “ponto de inflexão” na visibilidade do documentário em Espanha. *El sol del membrillo* exerce influência sobre Guerín, em especial no que diz respeito a estratégias que deixam as personagens actuar sem uma (aparente) intervenção do realizador, algo que também se verifica em filmes posteriores, a maior parte deles vinculados ao curso *Documental de Creación* da Universidad Pompeu Fabra, como *Fuenteálamo, la caricia del tiempo* (2001), de Pablo García e *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez. *Assaltar los cielos* é um documentário com um guião que resulta de uma investigação histórica e um plano de trabalho para reunir materiais de arquivo (fotografias, filmes, canções, pinturas,...) exaustivos. E apresenta como característica fundamental “tratar os materiais da realidade como elementos narrativos utilizados habitualmente na ficção” (p.14).

Mais ou menos a partir de 2004, o crescente interesse pelo documentário não se fica apenas pelos produtores e realizados estende-se também à academia surgindo uma oferta educativa vasta em universidades e centros. É o caso, por exemplo, do já mencionado Master de *Documental de Creación* criado em 1998 na Universidade Pompeu Fabra (Barcelona) e ao

qual se ligaram nomes como os de Joaquim Jordà e José Luis Guerín. A denominação “documentário de criação”, apesar de possuir algo de pretensioso cumpre uma função importante: a de afirmar a autoria, o carácter artístico e a subjectividade do documentário por forma a opô-lo à suposta objectividade que inunda os meios audiovisuais, onde “ver” é “crer”.

O filme *En Construcción* foi realizado no âmbito desse Master na Universidade Pompeu Fabra, com a colaboração de alunos. A respeito desse facto Puértolas refere que Guerín apesar de nutrir simpatia e reivindicar para si, enquanto realizador, um “olhar de viajante”, um olhar que se afasta do hábito e do quotidiano (rotina diária) que não permite ver nada, aceitou o encargo com a condição de assumir o projecto como seu. Assim, para um filme a rodar na sua cidade, Guerín adopta o olhar do viajante, um olhar mais sensível e mais atento a tudo o que se passa em seu redor. Guerín escolheu o bairro onde pretendia rodar e o tema, a reabilitação urbana em fase de construção, foi dado pelo Master; o realizador entendeu que não era tanto um tema, mas mais um âmbito, nas suas palavras: “o tema tens de encontrá-lo tu com um olhar livre”. (p. 19)

Rodado em formato digital e com uma duração de três anos de produção, *En Construcción*, adoptou um modelo de produção semelhante ao de Charles Chaplin, realizador que “descrevia de forma simples as situações e os motivos que ía rodar deixando margem para a interpretação dos actores”. (p. 21) No caso, ia-se descartando e construindo a estrutura sequencial do filme à medida que a rodagem decorria. Assim, Guerín substitui “colocar em cena” por “colocar em situação”, característica dos documentários de observação e algo que requer muitas horas de gravação por forma a deixar que as pessoas se esqueçam de que estão a ser filmadas e que se interpretem a si mesmas. A habituação à câmara implicou que a equipa de produção se integrasse na paisagem do bairro catalão. Ao nível da intervenção do realizador, Guerín refere que pediu ao chefe de obras que

colocasse dois homens juntos: Abdel Aziz, um imigrante marroquino com formação académica e ideais de esquerda que não parava de propor temas de carácter político e de transcendência filosófica para debate, com um galego realista, alcoólico e pessimista. (p. 23) As situações apresentadas no filme variam muito, desde um jovem casal toxicodependente, sem objectivos de futuro que tenta sobreviver com a prostituição da mulher a um par de pedreiros que falam sobre as pirâmides do Egipto. Trata-se de um leque de situações de pessoas de diferentes níveis sociais que se entrecruzam pela marginalidade. E, num outro extremo sociocultural, as pessoas que pretendem comprar pisos do novo edifício ainda em construção, e que embora politicamente correctas manifestam um afastamento em relação ao bairro surgindo como representantes da economia especulativa.

Após estas considerações de carácter mais geral, Puértolas apresenta a estrutura de *En Construcción*, seguindo-se um capítulo intitulado “Análise do filme” onde faz uma descrição quase plano a plano de todo o filme, interpretando o que surge em imagem e em som. Seguem-se mais dois capítulos importantes: “Recursos expressivos e narrativos” onde discorre sobre o som directo, a montagem, a intertextualidade e a metatextualidade e estratégias da *mise-en-scène*, [*puesta en escena*] e o capítulo: “aproximações interpretativas” onde discute dois temas: “um tempo para a ficção” e “um modelo de cinema de observação e reflexivo”. Para concluir o seu estudo Puértolas faz uma apresentação sumária do *curriculum* da equipa: realizador, produtor, director de fotografia, montadores, técnica de som, produtora e distribuidora e actores-personagens do filme.

Quanto à estrutura do filme, Puértolas adopta o modelo aristotélico em três partes: introdução, desenvolvimento e conclusão. Mas, cedo verifica que esse modelo não será o mais adequado para expor cabalmente essa estrutura já que o filme possui sete enredos (“tramas”) que correspondem a outros tantos conjuntos de personagens: A – prostitutas do bairro Chino, B – Atar e os seus amigos; C – Juana e Iván; D – Juan Manuel e Sonia; E – Juan

López, os albaneses e as crianças; F – Abdel Aziz, Santiago Segade e Abdelsalam; G – agente imobiliária e os novos vizinhos. Estes diferentes grupos de personagens nem sempre se encontram presentes nas três partes da estrutura aristotélica. As vidas desses grupos de personagens decorrem de modo paralelo tendo como único elemento comum o espaço: o bairro Chino. A originalidade do filme consiste precisamente no facto das diferentes histórias de cada um dos grupos de personagens se desenvolverem de modo paralelo e sem contacto entre elas. Não se trata de mera casualidade, trata-se de uma marca de distinção sociocultural: por um lado, os trabalhadores e marginalizados e, por outro, os novos moradores com capacidade financeira. Esta estrutura de “vidas paralelas” está presente em filmes como *A Janela Indiscreta* (1954), de Hitchcock ou *Vidas Cruzadas* (1993), de Robert Altman. Este tipo de narrativa coral embora presente em outros filmes surge aqui de modo original, apenas existe um entrelaçado de ações, quando muito dão-se coincidências não no final, como ocorre nesses filmes citados, mas quase no início. Isso acontece no momento em que, durante as escavações, é descoberta uma necrópole romana, e alguns dos personagens já apresentados surgem pelo meio de uma grande variedade de pessoas que se aproximam para verem essa necrópole.

A história principal do filme desenvolve-se através das diferentes fases do edifício em obras (“o edifício como personagem”). E o conjunto das histórias apresentadas decorre ao longo dos dois anos de rodagem. No entanto, a história dos protagonistas do filme é circular, sem princípio, nem fim. “Enquanto a paisagem urbana se transforma, as personagens seguem deambulando em busca de um espaço próprio.” (p. 33). Este é um itinerário que se manifesta no longo plano-sequência final em que Iván sobe para as costas da sua namorada Juana que começa a andar pela rua. Como comenta Puértolas: “É um final aberto que augura um futuro incerto para os seus protagonistas. Os antigos habitantes do bairro são substituídos por outros novos: Juana, Iván e Atar continuarão em busca de refúgio para passar as

noites, Sonia muda-se para outro bairro (Poblenou) e os pedreiros irão procurar trabalho em obras de qualquer outro PAI” (p. 33) [Plan de Actuación Integrada que tem por objectivo urbanizar determinadas zonas de municípios]. Ainda sobre a estrutura do filme, Puértolas destaca que as personagens não sofrem transformações o que se transforma é o espaço que habitam; assim há duas estruturas que se sobrepõem: uma linear que narra a história do edifício e outra circular que relata as histórias das personagens que protagonizam situações não se estabelecendo entre essas situações e grupos de personagens uma relação de causa-efeito.

A descrição detalhada do filme ocupa a maior parte do livro. No capítulo “Análise do filme” Puértolas expõe o que o leitor pode ver e ouvir no filme e vai avançando com umas interpretações e propostas de leitura a essas imagens e sons. Por exemplo, a respeito de um plano quase no início do filme em que surge um *graffiti* num muro com nove olhos humanos (em três filas, tendo cada fila três olhos), Puértolas diz-nos que se trata de uma “referência metadiscursiva”, “um detalhe antropomórfico que nos adverte da existência de um personagem peculiar, um edifício que observa e é observado” (p. 39-40).

No capítulo “Recursos expressivos e narrativos” Puértolas destaca que o som directo predomina no filme e a respeito dos planos diz-nos que são “autosuficientes” e à excepção do último plano do filme, um longo *travelling* (o plano-sequência já mencionado atrás com Iván e a namorada), salienta que não existem movimentos de câmara, nem ângulos estranhos e os enquadramentos são meticulosos; tudo isto remete para as origens do cinematógrafo. Este primitivismo cinematográfico com planos neutros, profundidade de campo e aparentemente objectivos concedem privilégio ao espectador enquanto observador. De destacar a originalidade do uso do campo/contracampo (em cenas supostamente filmadas com duas câmaras) em diferentes momentos do filme com personagens em diálogo, que conferem à cena uma continuidade espaço-temporal própria dos filmes de

ficção. Este é um dos factores que revela a intertextualidade do filme e revela um cineasta que ultrapassa e alarga o género documental.

A montagem assume-se como um recurso fundamental pois o filme não tinha um guião definido antes da rodagem e perante as cerca de 120 horas de material rodado seguiu-se a linha de Vertov, com a qual Guerín se identifica, e segundo a qual a montagem organiza “fragmentos de energia real”. Quanto a estratégias de *mise-en-scène*, Puértolas refere três tipos (p. 102 e seg.): “planos descritivos” onde as personagens principais não intervêm, são planos “vazios” que servem para separar ou unir sequências; a “reconstituição de situações” que são momentos em que o espectador se apercebe que as personagens agiram com a consciência da presença da e para a câmara, por exemplo, o momento em que Juana se vira para a câmara e faz um gesto para que acabem de filmar; e, finalmente, “colocar em situação”, uma designação que se refere à criação de um clima de confiança entre as personagens e a equipa de rodagem, o que implica que o realizador selecione as personagens capazes de, mais facilmente, interagir com outras personagens. Esta estratégia exige não propriamente um guião, mas uma pesquisa que antecipa a rodagem.

Numa avaliação mais sucinta e geral, *En Construcción* é um filme metáfora dos últimos anos do anterior milénio e inícios do século XXI. Guerín mostra, com alguma subtilidade, a luta social no interior de um bairro em demolição e uma crítica à especulação urbanística. Do ponto de vista cinematográfico é um filme que se oferece como um modelo de cinema de observação e reflexivo com a particularidade de, como refere Puértolas “procurar que o espectador participe activamente do processo enunciativo” (p.116), que perante as imagens e sons do mundo real “tome consciência e reinterprete a partir da sua perspectiva os enunciados que se apresentam no filme”.

Uma nota final para referir que o presente livro honra a coleção *Guías para ver y analizar cine* pela sua linguagem acessível, pelo rigor da

análise e por possibilitar visitar o filme *En Construcción* a partir de um conjunto de conceitos que intensificam a tradição documental e ao mesmo tempo mostram-nos o valor cinematográfico de uma obra que alarga o registo documental.