

ENTREVISTAS

com realizadores



Catarina Alves Costa: “A escrita é um processo importantíssimo no cinema”

Entrevista conduzida por Marta Simões

CATARINA ALVES COSTA nasceu no Porto em 1967. Licenciada em antropologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), conclui o mestrado em Antropologia Visual pelo Granada Centre da Universidade de Manchester em Inglaterra, onde estudou como bolsista da Secção de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 1997 é assistente convidada no departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde lecciona as cadeiras de Antropologia Visual e Filme Etnográfico. De 1998 a 2000 pertenceu à Direcção da Associação Portuguesa de Antropologia (APA) e à Direcção da APORDOC - Associação pelo Documentário. Em Janeiro de 2000 fundou, com a realizadora Catarina Mourão, a Produtora “Laranja Azul”, dedicada ao Documentário de Criação, sediada em Lisboa.

Marta Simões — Como surgem as ideias para os seus documentários e com quem as discute?

Catarina Alves Costa — Há documentários que aparecem como encomendas, como uma ideia que vem de uma instituição, que é para uma exposição ou para a televisão. Se tiver mais liberdade sigo um caminho, se tiver menos liberdade e estiver mais condicionada sigo outro. Também há ideias que surgem sozinhas, dos nossos interesses.

Quando é um documentário mais pessoal, normalmente trabalho essas ideias sozinha, faço muita pesquisa. Mas é sempre muito difícil generalizar; se for um filme que viva da imagem, do ambiente, claro que a primeira pessoa com quem vou falar vai ser uma pessoa da fotografia (...). Se for uma ideia que vive mais do conteúdo, onde o trabalho de campo é fundamental, se calhar falo com alguém da antropologia que me ajude na investigação. Para dar exemplos reais: o *Swagatam* era um filme sobre hindus em Lisboa e houve um antropólogo que estava a estudar famílias hindus em Lisboa, que foi comigo para o terreno e me ajudou a fazer a pesquisa. No *Nacional*, que é um filme passado numa fábrica no Vale do Ave, foi importantíssimo fazer uma

repérage de luz, porque era um filme passado no interior da fábrica. Na *Senhora Aparecida* tive muita ajuda do produtor que acompanhou o processo, esteve comigo na pesquisa, na *repérage*. Não tenho nenhuma receita. Há ideias para as quais não consigo apoio e que acabam por morrer; há ideias que aparecem por acaso mas que de repente encontram o seu contexto de produção e o seu dinheiro e concretizam-se.

MS — Que formas é que a ideia vai assumindo ao longo de todo o processo?

CAC — A escrita é um processo importantíssimo no cinema. Para mim, depende um bocado das condições de produção. Por exemplo no filme *O Arquitecto e a Cidade Velha* tive dinheiro para estar mesmo a escrever num atelier com tutores e ajuda de colegas. (...) Vai-se pondo tudo no papel, o projecto é algo que vai nascer no papel: vão-se colocando as cenas, vão-se colocando os personagens e os contactos dos personagens, vai-se tentando construir uma série de situações. Depois, há uma pesquisa que envolve ler livros, consultar filmes, tudo isso. Acho que um dossier de documentário deve ser um dossier escrito e bastante completo. A escrita é importante como processo para se chegar aonde queremos, mesmo que depois no momento da rodagem não estejamos agarrados ao guião. Em documentário o filme vai-se fazendo, é muito importante é todos os dias da rodagem ir vendo o material e ir percebendo o que é que se fez. Para mim a escrita também continua na rodagem.

MS — Na fase inicial de desenvolvimento de um projecto pensa logo em todos os factores que a irão condicionar — factores financeiros, factores de produção, ou até mesmo factores técnicos, na medida em que pode existir alguma competência técnica que falhe na sua equipa?

CAC — Em documentário as equipas não são tão importantes como são em ficção. Trabalhamos muito sozinhos, o realizador faz tudo: produção, *repérage*, pesquisa, escreve o guião, está na montagem. Muitas vezes também faço câmara. É muita diferente da ficção. Na realidade, as questões que se colocam estão mais ao nível das possibilidades reais de fazer o filme, porque estamos a lidar com vidas reais de pessoas que têm a sua existência. Portanto, o problema que se coloca está mais relacionado com factos como as pessoas estarem disponíveis, até que ponto é que vão funcionar no filme, até que ponto é possível filmar ali. Tudo isto é mais importante para mim do que pensar a equipa. Normalmente também trabalho sempre com as mesmas pessoas: João Ribeiro na câmara, Olivier Blanc no som, na montagem é sempre o Pedro Duarte. Na realidade, se tiver mais dinheiro posso tê-los todos, se não tiver dinheiro não tenho ninguém. No princípio, o que me preocupa não é tanto a equipa, essa questão vem mais tarde. No meu documentário, o que custa dinheiro é o tempo que passo nos sítios, e eu passo muito tempo, mesmo quando não estou a filmar. É preciso estar com as pessoas, ganhar empatia e confiança, perceber se elas estão dispostas a trabalhar connosco.

MS — Quando é que começa a desenvolver ideias com os outros membros da equipa, em particular com a pessoa responsável pela imagem?

CAC — O problema das equipas são os calendários – é muito complicado em documentário fazer calendários, organizar o tempo. Normalmente não invisto em falar com o Director de Fotografia ou com o Director de Som se não tiver a certeza que ele vai ter tempo para fazer o filme e que eu vou poder pagar-lhe. A partir do momento em que tenho essa garantia falamos, vamos aos sítios, se pudermos vemos filmes relacionados com o mesmo tema e discutimo-los juntos. Vou-lhe mandando as coisas que vou escrevendo e ele também me vai mandando algum trabalho. Mas é a partir do momento em que a rodagem começa que a coisa começa a existir na realidade.

É muito difícil antecipar os problemas. Ou talvez não seja assim tão difícil, na verdade eu é que não gosto muito de o fazer. Não gosto de ter tudo hiper-preparado, não gosto de perder espontaneidade. Gosto daquilo que acontece por acaso em frente à câmara, aquilo que apanho.

Trabalho muito num estilo observacional, rápido e intuitivo, em que o papel do câmara é à base do improviso. (...) As pessoas do documentário são pessoas que desenrascam, que se adaptam.

MS — Tenta manter algum tipo de controlo do material ao longo das rodagens?

CAC — Depende dos projectos. Normalmente filmo tudo e depois monto, não vou montando o material. Vou é vendo sempre o material com a equipa: som, câmara e eu, vemos o que foi filmado, mesmo que se acabe de trabalhar às três da manhã. É muito importante ter uma sensação imediata do que é que passou, do que é que não passou. Claro que só é possível porque estamos a trabalhar em vídeo...

Há situações em que (e isso têm-me acontecido ultimamente) durante o processo de montagem apercebo-me que falta alguma coisa e vou fazer uma rotação mais cirúrgica para poder preencher algumas lacunas. Às vezes são coisas simples: planos gerais dos sítios, indicativos... Mas normalmente o material é bastante completo, exactamente porque o vejo todos os dias e porque penso na montagem durante a rotação e enquanto vejo o material.

MS — O que a levou a formar a sua própria produtora, a “Laranja Azul”? Houve mudanças significativas em relação ao método em que desenvolvia os seus trabalhos anteriores à sua formação?

CAC — A “Laranja Azul” já tem 10 anos, quando começámos não havia produtoras especializadas em documentário que ajudassem a procurar dinheiro. Normalmente o que fazíamos era apresentar o projecto já com algum financiamento, a pesquisa já estava feita e entregávamos a um produtor que depois geria o dinheiro e nos pagava uma percentagem. Antes da “Laranja Azul”, trabalhei muito com a Catarina Mourão. Erámos amigas e ambas realizadoras, partilhávamos muitas tarefas juntas e começámos a pensar fazer uma produtora para os nossos filmes. Inicialmente era essa a ideia: criar uma produtora para fazer as nossas coisas. Depois começaram a vir pessoas ter connosco para produzirmos, principalmente amigos da nossa geração, técnicos que queriam realizar e amigos artistas. (...) Foi uma experiência em que aprendemos imenso mas, eventualmente, os nossos filmes acabaram por ficar a perder. Estávamos a pôr a energia nos outros, é difícil gerir muitos projectos ao mesmo tempo e foi isso que aconteceu durante cinco ou seis anos – produzimos imensa coisa. (...) Agora estamos a voltar outra vez às nossas coisas.

Por outro lado, havia também uma situação que já acontecia antes: tínhamos muitas encomendas, pequenas coisas. Eu, por causa da antropologia, tinha pedidos relacionados com museus etnográficos, recolhas ligadas à cultura, a tradições, enfim. Essas encomendas são obviamente interessantes e permitiram que a produtora vivesse. Na realidade, a “Laranja Azul” viveu mais dessas encomendas do que dos filmes de autor, para os quais nunca havia dinheiro suficiente.

MS — A divulgação do documentário passa em grande parte pelo circuito dos festivais. Quando desenvolve um projecto pensa, à partida, nas possíveis janelas de exibição?

CAC — Eu estou inserida num universo específico, o do filme etnográfico. Há um conjunto de festivais importantes, no sentido em que possuem uma programação boa, embora sejam pequenos, e as pessoas que estão neles são pessoas com um percurso semelhante ao meu — um pé na antropologia, na universidade, um pé no cinema. Em Portugal não há mais ninguém e para mim torna-se muito importante ir a esses festivais porque é onde eu encontro ‘a minha família’; o meu cinema está aí.

Claro que quando estou a fazer um filme não penso que irá funcionar num festival de filme etnográfico, mas na realidade é isso que me tem aguentado, é o que me faz sentir que as coisas são visíveis. Em Portugal é difícil... Por exemplo, o meu primeiro filme, *Regresso À Terra* (neste caso talvez um pouco por culpa minha, que não me esforcei o suficiente), não teve uma única sessão. O filme que fiz para Serralves, *O Parque*, nunca foi mostrado, nem Serralves fez uma sessão. E são filmes que levam um, dois, três anos a fazer. A televisão não mostra. Mostrou

há pouco tempo *O Arquitecto e a Cidade Velha*, quatro anos depois de ele estar terminado. Já desisti de fazer esse esforço, não vale a pena. Passam no DocLisboa, o que é bom porque às vezes lá se recebe um prémio, mas sabemos que é uma sessão pontual onde vão os amigos, a família, os personagens.

Acho que o truque está muito na distribuição. Desde 1995 que tenho os meus filmes distribuídos nos EUA por uma distribuidora americana. E vendem. Em Portugal só agora, com a Midas. São anos e anos em que o meu percurso foi quase desconhecido. Acredito que isto vai mudar, nos últimos cinco anos há uma série de alternativas, principalmente com a possibilidade de ter um projector barato e com a divulgação dos dvds. Os filmes passam na Galeria Zé dos Bois, na Associação dos Bacalhoeiros, numa festa qualquer. Acabam por estar sempre a passar graças a novas formas. Há cada vez mais sítios alternativos, sítios pequenos.

MS — Sente que o público hoje em dia procura mais esses sítios?

CAC — Sim. As sessões estão sempre cheias, nunca me lembro de uma sala vazia.

MS — Considera então que uma das soluções será o investimento numa divulgação por conta própria?

CAC — Sim. Mas também é frustrante, por exemplo, o lado da crítica, que não dá nenhuma importância ao documentário. Quando escrevem sobre algum filme, põem a escrever alguém da especialidade do tema: se o tema é arquitectura, põem alguém da arquitectura, se o tema é religião, põem alguém da religião e nunca há ninguém de cinema a escrever sobre os filmes, sobre a linguagem. Podia ser para dar uma bola preta, mas era importante falar sobre a linguagem. É como se o documentário ainda estivesse naquela prateleira do cinema pedagógico e não de um cinema livre, que é o que eu acho que é – um cinema livre em termos de linguagem.

MS — Que importância atribui à pós-produção? Dedicar-lhe tempo e financiamento?

CAC — Mais uma vez depende dos filmes. Posso ter uma pós-produção de som e imagem feita em Paris, se for uma co-produção com França, e estou uma semana a trabalhar o som no estúdio em Paris. Ou posso ter a pós-produção feita por um amigo no computador dele em casa sem lhe pagar nada, depende do orçamento. Acho que a pós-produção é importantíssima, mas depende da produção. Outra particularidade do documentário é que, para o bem e para o mal e haja ou não haja dinheiro, ele acaba por se fazer de alguma maneira.

MS — No documentário, desde que a ideia nasce, passando pela rodagem e durante a montagem, há inúmeros factores que fazem com que esta sofra uma transformação por vezes total. Como é que lida com isso?

CAC — Como sei que isso acontece e parto do princípio que isso acontece, aquilo que faço é escolher, à partida, vários caminhos durante a rodagem. No fundo estou ali a fazer vários filmes, porque nem todos poderão seguir o seu caminho, nem todos poderão continuar. Vamos supor que a meio da rodagem me parece um personagem novo, uma pessoa que ainda não tinha aparecido e que de repente percebo que o filme tem a ganhar com ela, que se calhar vai ser protagonista do documentário, embora já esteja a uma semana do fim. De repente concentro-me naquela pessoa, mas não posso perder as outras coisas que estava a filmar antes, não posso perder a narrativa e a continuidade. Os meus filmes são muito construídos na montagem. Nada disto se pode generalizar. Cada projecto é diferente do outro, tem as suas condicionantes. Toda a maneira de funcionar é direccionada para as Imitações que surgem.

MS — O seu envolvimento na produção condiciona à partida a ideia que está a desenvolver?

CAC — Antes de ser produtora não me preocupava tanto com a produção. O último filme que fiz foi para a televisão e é sobre o António Campos, foi produzida pelo Pedro Borges da Midas. Sabia que havia limitações orçamentais, pouco dinheiro, mas continuei a puxar pelo produtor, tentei fazer mais e pedir mais. Quando estou mais envolvida na produção, estou mais consciente das limitações e do dinheiro que há, mas acho que isso acaba por ser bom. Sei com o que é que posso contar: sei que há aquele dinheiro, se gastar mais na rodagem do que tinha previsto tenho menos na montagem, se gastar tudo na montagem não tenho pós-produção, se gastar tudo na pós-produção não posso fazer uns cartazes. Vou balançando. É uma coisa que dá imensa liberdade, posso fazer opções. Não tenho nenhum produtor a dizer que tem de se ter cartazes e fazer promoção. Por outro lado, quem me dera ter um produtor, ter uma pessoa que tome conta de nós.

MS — **Existe algum investimento em materiais promocionais ou isso passa sempre para segundo plano face a outras necessidades?**

CAC — Acho que é uma coisa pouco importante. Hoje a promoção de um filme faz-se na internet, falando com as pessoas, utilizando novos canais. Antigamente havia um apoio do ICAM, ao qual eu recorri muito e que era mesmo para isso. O filme já tinha ido a três ou quatro festivais e eu chamava a atenção para isso. Antes ainda chegavam a apoiar as idas ao festivais, agora não. Já dei mais importância, acho que hoje já há outros caminhos, já não estamos na era do papel. Parece-me mais importante tentar apostar num site, tentar pôr os filmes na internet, apostar nesse tipo de promoção. É claro que é sempre bom ter uns postais e pô-los nos cafés, isso funciona.

MS — **Apesar desse avanço tecnológico (ou talvez por causa disso mesmo) o modo de trabalho continua a ser muito artesanal?**

CAC — No meu caso é completamente artesanal. Tem a ver com a minha escola, com o tipo de projecto e com o tipo de percurso. Na realidade eu nunca trabalhei para o grande público, e também não trabalho para a crítica. Interessa-me trabalhar conteúdos, fazer com que as pessoas sintam que entram num determinado mundo, num determinado universo. Interessa-me muito mais isso do que fazer um filme que seja muito inovador do ponto de vista da linguagem. Fazemos as coisas por nós mesmos. Agora não temos ninguém a trabalhar na “Laranja Azul”, mas antes tínhamos uma pessoa responsável por mandar os filmes para os festivais. Depois cada filme tem o seu festival, há prémios e isso, pelo menos, torna os filmes mais conhecidos. Os meus são muito mostrados em aulas de antropologia e ciências sociais, têm o seu circuito próprio. Em Portugal o documentário também tem o seu circuito. Existe, na minha geração, uma certa solidariedade em relação aos filmes uns dos outros. Há uma entajada enorme: se precisar de uma câmara para amanhã arranjo, alguém me empresta um tripé, outra pessoa um microfone. Ou, por exemplo, se o Sérgio Tréfaut acaba a montagem de um filme, chama-me e mais três ou quatro pessoas para o ver e discutir.

MS — **A APORDOC contribui para essa união e maior divulgação do documentário em Portugal?**

CAC — Quando criámos a APORDOC não existia sequer um concurso do ICAM para o documentário. Existia ficção — longas, curtas e primeiras obras. Em 1995/96 fizemos uma guerra, fomos lá e dissémos: há aqui uma coisa que é o documentário, um género cinematográfico com a sua história e os seus autores, porque é que não o apoiam? Respondiam: isso é reportagem. Em meados dos anos 90, para fazer a *Senhora Aparecida* tive que concorrer a um concurso de curtas metragens de ficção. Inventei um guião com diálogos e tudo... Foi uma luta importante. Agora, quando vemos o festival, é um resultado do esforço de toda uma geração. É claro que o documentário também aumentou em todo o mundo, não é um fenómeno especialmente português, foi um fenómeno global.

Documentários de Catarina Alves Costa

Marta Simões

Mais Alma (2001)

Documentário, 56'

Realização: Catarina Alves Costa

Produção: Laranja Azul, co-produção RTP

Direcção de Fotografia: Catarina Alves Costa

Direcção de Som: Olivier Blanc

Montagem: Pedro Duarte

Prémios e exposições: International Ethnographic Film Festival, Gottingen, Alemanha; Novos Caminhos do Cinema Português, Coimbra, Portugal; Festival Internacional Cinema de Cabo Verde, 2002; Nordic Anthropological Film Association Festival, Finlândia, 2002; Aarhus Film Festival, Dinamarca, 2002

O universo cinematográfico de Catarina Alves Costa encontra-se intimamente ligado ao trabalho que a realizadora desenvolve na área da antropologia, o que torna o seu cinema um meio de exploração de conteúdos, de comportamentos. Deste modo, o investimento numa pós-produção muito forte ou na constituição de uma equipa de rodagem completa é muitas vezes contornado face às exigências de cada projecto: para a realizadora, em documentário o mais importante é perceber o local e aqueles que o habitam, estabelecer relações de confiança, garantir a viabilidade de projectos que dependem, em grande parte, daqueles que irão ser filmados.

No documentário *Mais Alma* acompanhamos, durante um Verão em duas ilhas de Cabo Verde, o processo de criação dos espectáculos que irão ser apresentados no festival de teatro do Mindelo. A realizadora mostra-nos os artistas, a discussão de ideias, os bastidores. Tenta registar a origem da sua força criativa, da sua procura por uma nova forma de expressão, que pertença também à África que habitam.

A linguagem do filme faz do seu tema principal a linguagem dos corpos dos grupos de dança e dos *Acrobatas da Pedra Rolada*, a linguagem da música de Orlando Pantera. Deste modo, o trabalho de câmara (da autoria da própria realizadora) centra-se na observação do modo como os artistas se reúnem e se organizam, no acompanhamento dos seus esforços – os planos têm por vezes a duração de uma música, de uma dança, de um ensaio.

A montagem flui naturalmente e vai-nos apresentando diferentes personagens, com destaque para Orlando Pantera: o músico cujo trabalho vem 'da alma', e a quem o filme é dedicado:

“O Mais Alma é mais para sentir do que para ver. É para mim o resultado de uma experiência forte de um viver confundido com um olhar pela câmara, um filme que devolvo a todos que nele se envolveram. Mas é um filme também marcado pela morte do Pantera, final abrupto e terrível de uma história que parecia estar a começar. No início, um poema que fala da sina caboverdiana e do partir, metáfora dessa dedicatória ao Pantera implícita no filme. Quando deitar os olhos para trás/Em derradeiro gesto de desprendimento/Não chorem por mim/Levarei as minhas lágrimas comigo/Mas ninguém as verá/Ninguém as verá/Porque as deixei cair dentro do mar.”¹

Mais Alma é um documentário cuja construção simples e linear nasce a partir das relações que a realizadora foi estabelecendo com todos os artistas ao longo deste Verão, do seu estudo e interesse por esta comunidade que procura a sua expressão, a sua identidade e que faz do seu corpo, ritmo e voz os seus principais instrumentos de trabalho.

O Arquitecto e a Cidade Velha (2003)

Documentário, 72'

Realização: Catarina Alves Costa

Produção: Laranja Azul, co-produção de Jour J Productions

Direcção de Fotografia: João Ribeiro, Catarina Alves Costa

Direcção de Som: Olivier Blanc

Montagem: Dominique Paris e Pedro Duarte

Distribuição: Ordem dos Arquitectos, Documentary Educational Resources

Prémios e exposições: Prémio do Público, Melhor Documentário Caminhos Cinema Português, Coimbra, 2004; Nordic Anthropological Film Festival, Estonia, 2004; Gottingen International Film Festival, Alemanha, 2004; Visual Cultures Festival, Finland, 2004; Rassegna Internazionale Filme Etnografici, Sardegna, Italia, 2004.

O arquitecto Álvaro Siza Vieira e a sua equipa são destacados para a coordenação de um projecto que visa a recuperação da Cidade Velha na ilha de Santiago em Cabo Verde. O objectivo final é a candidatura da cidade a Património Mundial da UNESCO.

O documentário de Catarina Alves Costa funciona como testemunho do encontro entre duas realidades no espaço desta cidade histórica: se por um lado acompanhamos o trabalho de Siza (os seus passeios pela cidade, a sua capacidade de observação, a sua luta pelos melhores materiais possíveis para uma reconstrução ideal das casas tradicionais), por outro ouvimos também os desejos e exigências da população que, acima de tudo, quer melhorar as suas condições de vida. A câmara desloca-se entre estes dois universos, observando-os, ouvindo-os, como se fosse à descoberta de uma leitura que nos mostrasse algo mais do que as suas acções, os seus comportamentos, as suas preocupações. Para além de todas as circunstâncias que envolveram o projecto, o que parece interessar captar são também os gestos e as expressões, a essência das pessoas que habitam aquele espaço (tal como Siza tenta captar com o seu traço a expressão do animal que assim que percebe que está a ser observado já não se deixa desenhar).

O trabalho que está a ser levado a cabo fica registado: vemos Siza Vieira a medir em passos largos os terrenos, as grandes plantas, a preocupação e o respeito com o peso da tradição que o local possui. Por outro lado, vemos também os hábitos e práticas de um povo, os caminhos que percorrem, o modo como convivem. O filme avança como uma tentativa de conciliação entre estas duas realidades.

O Arquitecto e a Cidade Velha funciona como uma ferramenta de investigação e descoberta – a principal preocupação não é com a estética do filme ou com a sua forma, mas sim com o que é que a presença da câmara consegue transmitir, isto é, se o que o seu trabalho de observação nos decidiu mostrar capta as particularidades dos habitantes de uma cidade esquecida e de um arquitecto que a tenta vigorar.

Em relação ao seu método de trabalho, Catarina Alves Costa afirma que os seus filmes são construídos, em grande parte, na mesa de montagem¹. Neste caso, o ritmo do filme parece crescer consoante as expectativas da população: se no início observamos o método de trabalho da equipa de arquitectos (as reuniões, os levantamentos, as plantas, as visitas de Siza), com o desenvolvimento de todo o processo acabamos por passar para o lado dos habitantes, das suas opiniões, necessidades e discussões. É como se as primeiras chuvas que enchem o rio trouxessem consigo o início da dúvida. A propósito do filme, Alexandra Lucas Coelho escreveu:

“É um filme sobre o que acontece quando uma realizadora chega antes do seu protagonista e fica depois de ele se ir embora. Ou seja, sobre como a experiência do lugar vai tomando o filme, tornando-o numa testemunha (por vezes confidente) aceite entre ambas as partes: Siza, o estrangeiro tão estrangeiro como a princípio ela é; a população, cada vez mais familiar para ela. É um filme com Siza e a população da Cidade Velha. Se foi Siza que o

desencadeou, é a caboverdiana Rosalinda que o encerra. E entre um momento e o outro passam três anos.”¹

O documentário de Catarina Alves Costa estabelece-se assim como o retrato de um espaço e daqueles que o habitam ou que nele intervêm num momento específico da sua história. Contudo, o que a visão da realizadora nos oferece assemelha-se à experiência de uma viagem: se no início chegamos com Siza Vieira e também queremos manter os telhados de colmo tradicionais¹, à medida que conhecemos melhor este lugar, percebemos que as dificuldades do projecto não se prendem simplesmente com as escolhas de materiais.

Nacional 206 (2008)

David Cortegaça

De uma forma simplista, poder-se-á dizer que este filme de Catarina Alves Costa é sobre a vida dos trabalhadores de uma fábrica de têxteis. No entanto, ao ver o filme chegamos rapidamente à ilação de que essa fábrica de têxteis – a *Riopelle* –, podia bem ter outro nome, já que o tema que é tratado, claramente reflectido no título da obra, não é o de uma fábrica, por si, mas o de uma região onde, efectivamente, a produção têxtil está profundamente arreigada no passado e no quotidiano de milhares de pessoas.

De modo a traduzir da melhor forma esta ideia, a realizadora faz, no filme, vários tipos de incursões, principalmente no interior da fábrica. Aqui, para além dos elucidativos testemunhos daqueles que lá trabalham (nos diferentes sectores), mostra também as máquinas, as suas produções, as pausas e intervalos, os símbolos religiosos, as rotinas, os ritmos e os silêncios. A conjugação destes últimos elementos pautam, inclusivamente, todo o andamento do filme (com uma banda sonora muito discreta). Esta abordagem permite-nos, enquanto espectadores, uma mais sensível aproximação à realidade que estamos a observar. Logo no início da película, a realizadora acompanha as rotinas e as funções de vários funcionários e capta, também, a mecânica sincopada daquelas máquinas de fiar, tecelar ou tinturar, sempre neste registo indolente. Estes planos perpassam todo o filme e, como já referi, são a sua paisagem, no sentido plástico do termo.

Todavia, a documentarista tenta dotá-lo de informações mais específicas e pessoais sobre o que é viver da fábrica. Neste caso, essencialmente, procura depoimentos de pessoas – empregadas ou já reformadas – sobre os anos de fábrica, as habilitações literárias, as motivações, as razões da entrada na fábrica, os conhecimentos feitos na fábrica. As respostas são tão esclarecedoras como desarmantes: a maioria dos trabalhadores questionados trabalha na *Riopel* há mais de 30 anos e não tem o 12º ano de escolaridade (alguns deles frequentam as aulas de noite); por falta de outras possibilidades, muitos deles entraram na fábrica com a ajuda de algum parente já lá empregado; alguns deles conheceram, nos seus primeiros tempos de fábrica a pessoa com quem, ainda hoje, estão casados. Para a generalidade daqueles trabalhadores, não existem objectivos profissionais ou mesmo pessoais para lá daquela vivência. Isto leva a duas complementares questões. Em primeiro, a tamanha influência que a indústria têxtil tem em toda a economia do norte, mais propriamente na região do vale do Ave, e, depois, o funcionamento das redes de parentesco na cultura da região e na garantia de sustentabilidade dessa mesma economia social.

A juntar a estas documentações, mas saindo um pouco da órbita nostálgica que compõe a história de vida da maioria dos operários apresentados, a antropóloga foca dois ou três momentos que simbolizam, uma vez mais, a ideia de tempo mas, agora, no sentido da mudança. A demonstração das entrevistas para emprego ou o contacto com trabalhadores mais jovens (com menos anos de casa mas com mais qualificação), por exemplo, sugerem-nos uma descontinuidade para com o percurso das outras personagens e, por isso, também, a natureza dura e pragmática da modernização.

Com efeito, este filme de Catarina Alves Costa transporta uma perspectiva crua daquilo que é um verdadeiro fenómeno social, económico e cultural. A *Riopel* representa, assim, as repercussões humanas da indústria têxtil no vale do Ave na medida em que encerra, nas suas portas e nos seus horários contínuos, pessoas cujas vidas por ali foram construídas e ali se podem reunir. ■

Notas

¹ www.apordoc.org/documentos/118294078808gRD9iz6Ib62RT9.pdf

¹ Ver entrevista em anexo

¹ http://www.midas-filmes.pt/dvd_o_arquitecto_cidade_velha.html

¹ Sobre este assunto: “(...) o filme é, na opinião do crítico Paulo Varela Gomes, ‘o retrato muito tenro de um fracasso’. Siza ouve os habitantes da Cidade Velha, percebe que eles querem telhados de telha em vez do tradicional colmo, mas não cede - o seu projecto prevê colmo, é isso que faz sentido, na sua opinião, na recuperação da Cidade Velha (que queria candidatar-se a Património Mundial da UNESCO), e não irá pôr telha. ‘Siza quer uma arquitectura que seja melhor do que as pessoas, melhor do que a pobreza dos materiais, melhor que a incapacidade dos construtores’, diz Varela Gomes. ‘Isso é a sua grande glória e a sua grande limitação. Ele dá-se mal com a aceitação das coisas como elas são, quer que elas sejam melhores do que são’. Por outro lado, continua, é verdade que Siza faz mais do que arquitectura - embora nem sempre. ‘Arte é uma coisa que acontece de vez em quando. É cara, é difícil, requer génio. Às vezes, Siza faz arte’. O que aconteceu em Cabo Verde, na leitura de Varela Gomes, foi que ‘o que se lhe pedia não era arte, e ele insiste em introduzir o nível mais alto de arte que lhe for possível.’ ” *In* suplemento Ípsilon do jornal Público, 15 de Junho de 2007, entrevista de Alexandra Prado Coelho.



Nacional 206, de Catarina Alves