

Ricardo Leal

PORTO JAZZ

**Trabalho de Projeto
Mestrado em Realização de Cinema e TV**

NOVEMBRO, 2019

Ricardo Leal

PORTO JAZZ

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização de Cinema e Televisão realizado sob a orientação científica de Nelson Araújo

Declaro que esta(e) Dissertação / Trabalho de Projeto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Porto, de de

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Porto, de de

AGRADECIMENTOS

À Sofia, por ler estas páginas, mas sobretudo por me dar a sanidade mental que precisei para as escrever.

À Joana, ao Joaquim e ao Cardita porque sem eles não havia filme.

Ao Manuel, porque sem ele o filme seria mudo.

Ao Professor Luís Miranda, ao Professor Nelson Araújo e à Professora Eduarda Neves por me ajudarem a fechar esta etapa da minha vida.

Ao cliché da família e dos amigos porque sem eles a vida não valia a pena – e as teses também não.

Obrigado.

RESUMO

Porto Jazz

Ricardo Leal

PALAVRAS-CHAVE: DOCUMENTÁRIO, JAZZ, MÚSICA

RESUMO

“Porto Jazz” é um filme documental que nos convida a entrar no mundo do jazz e conhecer as pessoas que dele vivem.

Influenciado pelo *hangout movie* e o *mockumentary*, este filme retrata uma cultura atraente que, devido à sua natureza algo insular, adquire uma existência facilmente marginal, escapando à percepção da cidade.

Entre os ensaios e as *jam sessions*, os instrumentos e os copos, as certezas e as inseguranças, conhecemos três músicos: uma cantora, um guitarrista e um baterista.

Joana (cantora), Joaquim (guitarrista) e João (baterista) dão a conhecer os diferentes percursos que os trouxeram até ao Porto em busca de se tornarem melhores músicos. Percorremos a cidade com eles durante as viagens noturnas entre ensaios, concertos e casa e vemos o futuro através da sua lente. Somos, sobretudo, levados a ver a vida da perspectiva de quem faz e estuda o que ama, com toda a magia e toda a amargura que isso implica.

OBJETIVO DO TRABALHO DE PROJETO

Esta Memória do Trabalho de Projeto foi escrita no âmbito da disciplina de Trabalho Projeto de Cinema, para conclusão do Mestrado de Realização de Cinema e Televisão na Escola Superior de Artes do Porto.

O Trabalho Projeto é composto por uma média metragem documental de 40 minutos com o título de "Porto Jazz" e a presente Memória do Trabalho de Projeto. O visionamento prévio de "Porto Jazz" é recomendado para ideal compreensão deste documento.

Esta Memória pretende descrever as fases dos diferentes elementos que estiveram envolvidos no desenvolvimento da componente prática do Trabalho de Projeto de Cinema.

Numa perspetiva de refletir sobre o elemento mais teórico que esteve envolvido na realização deste filme, são expostas diferentes conceções do que é produzir um documentário baseadas numa perspetiva empírica e pessoal e apoiadas em exemplos providenciados por outros filmes assim como pela ensaística de teóricos que procuraram sistematizar esta problemática. A estrutura de "Porto Jazz" pretende mostrar de que maneiras a forma do filme incorpora a consciência de estar perante um género com uma deontologia muito idiossincrática - ora convergindo com ela, ora afastando-se cedendo às perspetivas pessoais e empíricas.

Procurando comunicar a visão que conduziu a diversas opções criativas, é dedicado também um capítulo a escrutinar as várias influências que compõem a estética final de "Porto Jazz". A essas influências pretendem-se fazer corresponder várias técnicas específicas que foram ao encontro das necessidades específicas do género documental que são apresentadas no primeiro capítulo.

Por fim, dá-se conta de como efetivamente se processou a componente empírica de, não só, atravessar as problemáticas impostas *a priori* pela tarefa de conceber aquilo que será um filme, mas também pela missão de efetivamente o concretizar num plano prático.

ÍNDICE

Introdução.....	8
Capítulo I: Entre o <i>Real Book</i> e a Ficção.....	10
A Génese de uma Ideia.....	10
Entre ficção, cinema, música e realidade.....	12
Um homem com uma máquina de filmar	13
J for Jazz.....	15
Capítulo II: Estrutura.....	20
Jam Sessions (intro).....	21
Perfis	22
Ensaio I.....	23
Carro	24
Jam Session I	24
Ensaio II	24
Jam Session II	25
Capítulo III: Influências	27
Hangout movie	27
Mockumentary	32
The Grand Budapest Hotel e o framework.....	33
Breathless e o jump cut	33
Guy and Madeleine in the Park	35
Capítulo IV: Estudo Empírico	36
Equipa técnica	36
Equipa Artística	37
Instrumentos.....	40

Introdução

"In Jazz, improvisation isn't a matter of just making any ol' thing up. Jazz, like any language, has its own grammar and vocabulary. There's no right or wrong, just some choices that are better than others." - Wynton Marsalis

"Porto Jazz" é, como o nome indica, um filme sobre jazz. E jazz é improvisação. Jazz não é só improvisação, mas improvisação é uma parte essencial do jazz. À medida que ia observando músicos, confirmei isso mesmo. Em cada solo, o músico dava tudo de si, expressava a sua emoção, dava asas à sua criatividade. É uma situação algo vulnerável. Entre aquelas notas, não têm onde se esconder - todos os olhos estão postos neles e em cada a momento fugaz em que tomam decisões musicais.

Das inúmeras vezes que me encontrei a filmar a Joana, o Joaquim ou o João tive uma sensação peculiar. Enquanto eles estavam no palco, revia-me naquele ato, como se estivesse diante um espelho. Também eu estava vulnerável com as pessoas a analisar todos os meus movimentos, a indagar-se sobre o que eu estaria a fazer. Uma câmara raramente passa despercebida. E enquanto eles falavam, andavam, cantavam ou tocavam, eu também improvisava. Não havia guião, não havia um plano. Esse foi sendo ditado pelos personagens - mas eles não foram criados no papel por uma fértil imaginação - estes personagens são os da vida real e tomam as suas decisões. E eu as minhas. Sem plano, dezenas de decisões por minuto. Quando filmar, quando não filmar. Quem filmar, que plano escolher, seguir este personagem ou aquele personagem. Onde está a acontecer algo interessante? Que caminho seguir? Eu improvisava e o meu instrumento era a câmara.

No entanto, como diz Wynton Marsalis, jazz não é inventar. Jazz, como qualquer linguagem, tem a sua gramática e o seu vocabulário. Eu também tinha a minha gramática e o meu vocabulário. Se não tinha um guião escrito e nunca sabia o que podia acontecer, tinha uma ideia do que podia fazer, dos planos que tinha que conseguir quer dos instrumentos, dos personagens, da sala onde eles praticavam ou do palco onde eles improvisavam. A estética do filme também estava definida. E essa estética foi definida por todas as influências que eu já vivi quer no cinema ou noutros tipos de arte. No jazz, os músicos usam melodias já estabelecidas e improvisam por cima. Grande parte dessas melodias, as clássicas, estão registadas num livro chamado *The Real Book*. As influências que ajudaram a

definir o "Porto Jazz" foram o meu *Real Book* e a criatividade que está por cima da melodia é a minha improvisação.

No primeiro capítulo, fala-se de jazz, do *Real Book* e de documentário, dando o contexto necessário. Sobre o filme em si, no segundo capítulo apresento a estrutura, explicando muitas das decisões tomadas durante o processo criativo. No capítulo seguinte, as influências que levaram a essas decisões e definiram a estrutura e estética do filme. No último capítulo, apresento as questões mais técnicas da produção o filme.

Capítulo I: Entre o *Real Book* e a Ficção

A Génese de uma Ideia

jam session¹

noun

1. *a meeting of a group of musicians, especially jazz musicians, to play for their own enjoyment.*

2. *an impromptu jazz performance or special performance by jazz musicians who do not regularly play together.*

in Dictionary.com Unabridged

Deparando-me com o desafio de fazer um filme, a primeira ideia em que a minha mente se debruçou foi a ficção. Sem desrespeito para com o documentário, cuja forma tem evoluído, o conteúdo diversificado e a ambição crescendo, a sua fiel esposa e o seu primeiro dever é para o com o sujeito do filme, supostamente relegando para segundo plano o autor. Ou pelo menos era assim que eu o via até perceber o poder quase onipotente do realizador. A ficção é diferente, especialmente se estivermos a falar do cinema de autor mais próximo da nossa realidade e não de um *blockbuster* de Hollywood. Na ficção, a própria existência do filme é justificada pelo autor. É o autor que o escreve, realiza e o filme existe como forma da sua expressão. Mas qualquer que seja o tipo de filme, ele é construído no plano em que as ideias encontram a realidade. E nesse plano, existem recursos a considerar, sejam eles humanos, materiais ou financeiros. Isto para explicar como cheguei ao momento em que me encontrei numa *jam session* às duas da manhã com uma câmara na mão, acompanhado por um amigo com uma peres, apressado atrás de uma cantora ou de um baterista.

Foi num dia em que tinha descartado vários rascunhos, sejam ideias ou *outlines*, para a tal hipotética curta-metragem de ficção que fui pela primeira vez à *jam session* da ESMAE (Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, no Porto). Assim que entrei soube que aquele sítio dava um filme. Há muitos sítios

¹ "jam session" in Dictionary.com Unabridged. Random House, Inc. Acesso, <http://www.dictionary.com/browse/jam-session> (acesso: 25/11/2019).

onde se toca jazz, uns mais amadores, outros mais formais, mas, neste, ouvia-se jazz, tocava-se jazz, e - sobretudo - respirava-se jazz. É daqueles momentos em que um realizador quer ser deus - onnipresente e onisciente - e saber todas as histórias de todas as personagens ali presentes, perceber todas as coloquialidades dos seus dialetos e impregnar-se no seu mundo.

Enquanto continuava à procura de uma ideia, a questão prática começou a pesar mais na decisão. Por muito contente que eu estivesse com uma ideia, com um argumento, conseguiria concretizá-lo ao nível de execução que eu queria com os recursos que tinha disponíveis? Chegou a altura em que a ideia ia ter de se encontrar com a realidade e a realidade é que eu estava a fazer um filme *no-budget*, com material alugado e sem grandes contactos - apenas com o favor de alguns amigos que me podiam ceder o seu tempo.

Na segunda vez que fui à "ESMAE *Jam Session*" a sensação continuou. Reparei em vários mundos dentro da *jam*: o público em geral que ia assistir, os estudantes da ESMAE que iam tocar, os músicos convidados, os que estavam lá pelo convívio. Eu era um dos espectadores e ser embalado naquela música, naquele jazz, e ver as interações daqueles músicos que pareciam tão envolvidos na música quanto eu, fez-me querer saber mais sobre tudo: sobre os músicos, sobre o sítio, sobre aquele ambiente que acontece.

Enveredar pela via documental resolvia alguns dos problemas da falta de recursos, mas levantava outros. Era um risco. E se não arranjava material suficiente? E se as pessoas não fossem interessantes? E se não houvesse uma história ali? Por outro lado, abria-se a possibilidade de chegar a algo mais ambicioso: tentar captar o intangível.

Na terceira vez que fui à "ESMAE *Jam Session*" estava entusiasmado. Ao ver mais um concerto, ouvir mais uma conversa e olhar outra vez para aquelas luzes não tive dúvidas de que alguém tinha que fazer este filme e, no final dessa noite, já sabia que era eu.

Na verdade, eu não queria fazer uma ficção. Nem um documentário. Eu queria fazer um filme. Mais: eu queria fazer este filme.

Foi assim que nasceu o Porto Jazz.

Entre ficção, cinema, música e realidade

Num primeiro impacto, e sem me deixar prender com questões práticas (nomeadamente com a falta de recursos, que já se deixou entrever), as noites de terça-feira que passei na *jam session* deixaram-me persuadido de que aquele era um local que merecia um filme. Todo o espaço tinha um carisma muito peculiar e, com a história certa, acreditei que poderia - com toda a envolvência oferecida pela música e pelas luzes - desempenhar um papel muito importante enquanto pano de fundo para o enredo. Tendo isto em mente, continuei a frequentar as *jams* tentando encontrar no espaço aquela que seria a história que o meu filme deveria contar. Nesta fase conceptual, era já claro que se trataria de uma curta metragem, pelo que estava concentrado em circunscrever o tema sugerido pela essência daquele espaço ao seu núcleo, possibilitando que a narrativa decorresse com o máximo de orgânica naquele espaço.

Rapidamente se tornou evidente que o tema, quaisquer que fossem as formas que pudesse vir a assumir no guião, não poderia deixar de fora o próprio estilo de música que ali se praticava. Tinha, então, em mãos a missão de compreender aquele mundo que se abria ao público todas as terças-feiras.

Uma das coisas que sempre me intrigou neste estilo de música foi a maneira como esta é feita - como se reúnem os músicos a improvisar em tempo real e o resultado coletivo é algo que soa extremamente bem.

Embora o jazz, e até o palco, se abrissem ao público, parecia inconcebível que aqueles músicos pudessem, com toda a naturalidade, juntar-se em palco e improvisar sobre um tema escolhido na hora. Por mais que racionalizasse acerca de todo o trabalho de *backstage* que fora, evidentemente, investido, não tinha como não tender a suspeitar, de quando a quando, que ali tinha de estar alguma dose de magia negra envolvida. No fundo, estar ali sentado chegava a ser uma experiência em muitos aspetos idêntica a estar sentado no cinema: embora, como todas as restantes pessoas no público, desse por mim a sentir o ritmo da música nos pés, não conseguia evitar, chegando ao fim da música, sentir uma imensa curiosidade acerca de todos os processos vitais que tinham que anteceder os momentos de *jam* na preparação daqueles músicos.

Da mesma maneira, se estivesse numa sala de cinema, não poderia evitar ceder ao efeito de suspensão de incredibilidade gerada pela própria natureza do *storytelling* mas iria conservar a noção de estar diante de algo concebido pela sobreposição de diversas camadas de intervenção técnica - desde o processo de

montagem de imagem e som aos pontos de vista subjetivos que estes expressam e à maneira como se encontram misturados entre si. O efeito da música no espectador provocava um esquecimento tal da evidência da necessidade da existência de uma série de vastos processos preparatórios (desde o estudo intensivo do instrumento feito por cada músico até à necessidade de uma preparação da amplificação da sala), que breves pausas para montar um microfone (se aparecia um cantor ou cantora, ou se se acrescentava um novo instrumento, como um vibrafone, por exemplo) causavam em mim um acordar para a realidade em que tudo aquilo se inseria, pareciam querer provocar uma reflexão meta-musical.

Conduzido por esses estímulos, tentei perceber melhor o funcionamento da música em si, falando com músicos e procurando compreender o protocolo que entre eles se parecia estabelecer em palco. Acabei por me deparar com a existência de várias regras interiorizadas que facilitavam a comunicação entre os músicos em palco - desde a ordem pela qual podiam entrar em palco para executar um tema, até à ordem pela qual faziam solos improvisados dentro desse mesmo tema: tudo o que fascinava por ser imediato e espontâneo tinha, na verdade, um grande subtexto por baixo do qual o espectador só via uma materialização presente e orgânica.

Nasceu em mim uma vontade genuína de percorrer aquele sítio acompanhado de uma câmara, para filmar as mais pequenas efemeridades que surgiam ali nas *jams* e espreitar os processos de bastidores de que eram resultantes. Não queria apenas poder assistir ao espetáculo - queria entrar e captar tudo o que se passava na *régie* daquele mundo.

Um homem com uma máquina de filmar

Quando entrei no Café Concerto Francisco Beja pela primeira vez com uma câmara de filmar, senti-me, verdadeiramente, como o sujeito de *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Vertov. Não queria captar nada em particular e, ao mesmo tempo, queria captar tudo, da mesma forma que Vertov, no seu filme vanguardista, outrora quis captar o quotidiano do Homem soviético. Sabia que teria de encontrar uma forma de destilar toda aquela informação que me rodeava de maneira a obter uma amostra em particular capaz de ilustrar aquele universo em geral - o que

acabou por ocorrer como resultado natural da escolha de personagens, como mais adiante se poderá ler.

As pessoas que frequentavam a *jam* davam mostras muito claras de se sentirem observadas. Mas não num sentido negativo de desconforto, como inicialmente temi que pudesse acontecer. Várias pessoas - em particular, alunos da ESMAE -, ao ver a câmara, vinham fazer perguntas sobre o que estava a ser filmado. Por diversas ocasiões, nos intervalos de gravar a música em si, tive de permitir que os interessados falassem para a câmara. À porta do Café Concerto Francisco Beja (espaço dentro da ESMAE que acolhe as *jams*), onde, sem perturbar a música, as pessoas falam mais à vontade, tive de conduzir várias entrevistas quase involuntárias a músicos, atores (que são bastantes na ESMAE, onde também há cursos de teatro), ou membros indiscriminados da audiência que faziam questão de serem filmados. Horas e horas daquele pequeno universo foram ficando, assim, registadas. Sem dúvida que as pessoas que me interpelavam quase exigindo ser entrevistadas, querendo participar de alguma forma, o faziam sobretudo porque achavam piada à intromissão que uma câmara e um microfone constituíam naquele mundo insular: a *jam* mostrava que sentia estar a ser observada e insistia em se fazer mostrar.

Após obter muitas horas de filmagens da *jam*, consegui estabelecer o contacto com os músicos necessário a conseguir entrar na régie do jazz. Após assistir aos primeiros ensaios dos músicos na "Sala Verde" (sala no edifício da ESMAE dedicada exclusivamente ao departamento de jazz, onde *combos* compostos por diversas instrumentações ensaiam, enchendo a sala de música quase vinte e quatro horas por dia), fui perdendo as inseguranças relativamente ao facto de o material não permitir construir uma narrativa que fizesse jus ao espaço, ao ambiente, às personagens e ao jazz. Tornara-se latente que o resultado do trabalho de montagem da seleção de fragmentos de horas de gravação de música e de interação entre os músicos não seria invertebrado; não seria desprovido de forma ou estrutura, ou sequer desprovido de arcos narrativos. A maneira como todas essas coisas se materializariam só dependeria da maneira como eu optasse interpretar a própria realidade.

A Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo foi a primeira instituição em Portugal a oferecer, desde o ano de 2001, uma licenciatura em jazz. A criação do curso veio dar resposta a uma carência enorme de que sofria o panorama musical português. Depois desta Escola, outras abriram outros cursos, expandindo o leque de oferta. A génese, contudo, permaneceu sempre associada a este espaço, onde as *jam sessions*, como rituais religiosos, se têm vindo a repetir

todas as semanas desde então, tendo por lá passado praticamente todas as figuras do jazz português e outras tantas do jazz mundial.

Fui-me lentamente apercebendo de que assistir a uma *jam session* se tornava, nesta perspetiva, numa experiência quase arqueológica. Percebi que a essência daquele espaço não lhe era atribuída por acaso e que, na verdade, para a entender, bastaria que as paredes pudessem falar. A minha interpretação sobre aquela realidade, ou a minha perspetiva sobre ela, acabou por ir ao encontro desse preceito.

Foi assim que o meu papel enquanto realizador naquele espaço, na tarefa de lhe conferir o lugar de protagonista, evoluiu desde algo semelhante a um homem com uma máquina de filmar - que, comprometido com a realidade diante de si, dava um passo ao lado para permitir a *jam* falar por si - até um homem com uma máquina de filmar que interpunha conscientemente uma dada perceção dessa mesma realidade para atingir com sucesso o mesmo objetivo inicial.

J for Jazz

"What we professional liars hope to serve is truth. I'm afraid the pompous word for that is "art"."

Orson Welles, F For Fake (1973)

The Real Book foi, em tempos, uma espécie de compêndio de cábulas que circulava, ilegalmente, entre músicos de jazz. Os volumes iniciais foram constituídos pelas transcrições (registo em notação musical de composições musicais a que apenas se tem acesso em suporte áudio) feitas por vários músicos de jazz.

Atualmente, ele é comercializado de maneira perfeitamente legal, estando amplamente difundido pelos músicos e estudantes de jazz. O processo de legitimação deste *Real Book* foi demorado devido às complicadas legislações sobre o direito de autor, mas, não obstante, ele tem sido uma ferramenta essencial para as *jams* de jazz - pelo menos as mais convencionais - desde sempre.

Nele consta uma imensidão de temas *standard*, alguns conhecidos da grande parte do grande público, que servem de plataforma ao improviso dos músicos.

Quando finalmente me foi dado a conhecer este enorme volume de partituras, soube que estava a chegar à tal *régie* do jazz a que queria aceder. As partituras continham, não só, disseram-me, as várias partes da melodia de cada tema, como ainda os acordes respetivos, imprescindíveis para a improvisação - que, como descobri, não é tão espontânea quanto sempre me pareceu. A linguagem da improvisação mais convencional do jazz não só segue uma estrutura harmónica pré-concebida (uma sequência de acordes), como tem, ainda, um extenso vocabulário de melodias preconcebidas.

Isto exerceu um enorme fascínio em mim na medida em que me fez reequacionar toda a abordagem ao conceito de montagem - e rever o *F For Fake* (1973), do Orson Welles.

A forma como Orson Welles criou um filme que constitui uma deriva altamente controversa entre a verdade e a ficção, fazendo uso da predisposição do público para acreditar em tudo quanto se diz de natureza documental, levou-me a questionar-me sobre a melhor maneira de que, enquanto realizador, podia dispor para representar a verdade.

"Ladies and gentlemen, by way of introduction, this is a film about trickery, fraud, about lies. Tell it by the fireside or in a marketplace or in a movie, almost any story is almost certainly some kind of lie. But not this time. This is a promise. For the next hour, everything you hear from us is really true and based on solid fact."

- Orson Welles

Assim anuncia Orson Welles quando se propõe a contar a história de Elmyr de Hory numa forma em tudo convergente com as expectativas que o espectador tem de um documentário.

Precisamente quando o público, completamente hipnotizado pelo espetáculo cinematográfico, já perdeu toda a incredulidade face aos factos expostos, Orson Welles ressurgiu para romper abruptamente com este compromisso: *"I did promise that for one hour, I'd tell you only the truth. That hour, ladies and gentlemen, is over. For the past seventeen minutes, I've been lying my head off"*.

"Porto Jazz" não tem um rebuscado enredo sobre um exímio falsificador de obras de arte, nem personagens tão exuberantes quanto aquelas que nos são

dadas a conhecer durante o exílio de Elmyr em Ibiza e, contudo, senti que o processo de montagem que estaria inerente a todo o longo processo de filmagens não poderia, de certa forma, fugir à questão levantada em *F For Fake*.

"Every documentary aims to present factual information about the world"², diz-nos David Bordwell em "Documentary, Experimental and Animated Films". E, contudo, para introduzir num filme factos sobre aquele meio muito específico que é o da *jam session* da ESMAE, rapidamente percebi que não poderia estar cegamente comprometido com a absoluta verdade dos factos.

Comecemos por um motivo puramente estético: um filme, na sua natureza múltipla de elementos visuais e sonoros, procura criar uma qualquer relação de harmonia ou desarmonia entre os diversos componentes visando atingir um resultado final coerente dentro da sua própria linguagem operacional. Tem em vista um público, veicula um ponto de vista exclusivo, fatalmente subjetivo. Fatalmente porque, ainda que fosse, de alguma maneira transcendental, efetivamente possível sorver numa película toda a realidade objetiva do mundo, isso representaria um enorme desinteresse estético - quer do ponto de vista composicional, dado que não seria do interesse de realizador algum produzir algo inteiramente coincidente com a realidade, quer do ponto de vista da receção, para o qual mesmo o mais realista dos filmes (realista enquanto corrente estética que procura contrariar o paradigma de alienação da arte tornando-a socialmente ativa) - *Ladri di Biciclette* (1948) de Vittorio De Sica, por exemplo - acarreta sempre uma visão parcial dos factos que compõem o mundo.

Efetivamente, para transmitir os factos que compõem a diversa realidade da tradição de *jam sessions* da ESMAE enquanto um pilar do jazz na cidade do Porto, embati na evidência de que não poderia fazê-lo com sucesso por simplesmente os tentar transmitir da maneira mais imparcial possível, pois isso revelar-se-ia inteiramente desprovido de verdade.

Quando compreendi este conceito na sua plenitude, procurei orientar as filmagens que ainda pretendia fazer, assim como todo o processo de montagem que se seguiu, no sentido de manipular os pequenos fragmentos daquele mundo de maneira a impeli-los ao encontro da realidade (ou das realidades, dado que, como se depreende de algo tão factual como a presença constante, em palco, de uma coisa chamada *The Real Book*, são vários os substratos de realidades que possibilitam a ilusão de um discurso musical inteiramente produzido em tempo real).

² BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, 2018. "Documentary, Experimental and Animated Films" in *Film Art: an Introduction*, 8th edition. New York: McGraw-Hill.

Utilizando um exemplo mais concreto, no "Porto Jazz" as cenas não acontecem na mesma ordem cronológica com que foram filmadas. No entanto, isso torna o filme, no meu entender, melhor e assim representa melhor o contexto e ambiente do filme. Essa mentira implícita faz com que o filme se distancie da realidade factual, mas ao mesmo tempo se aproxime da realidade espiritual do filme. Eu prefiro que o espectador não assista a todos os factos como eles ocorreram, mas que saia do "Porto Jazz" com a sensação de que esteve num concerto de jazz, de que esteve numa *jam*.

Ainda em "Documentary, Experimental and Animated Films", Bordwell enumera diversas técnicas de composição cinematográfica que podem levar os espectadores a inferir estar perante uma realidade "fabricada". Embora os eventos possam não ser encenados (*staged*) ou manipulados em si mesmos, a maneira como são captados pode ser tão altamente insinuante para o espectador atento quanto manipulativos para a percepção do espectador desatento.

As respostas obtidas numa entrevista não são manipuláveis, mas o ângulo ocupado pela câmara sim, assim como os cortes feitos na edição, por exemplo.

"A documentary may take a stand, state an opinion, or advocate a solution to a problem", aponta ainda Bordwell³. Esta premissa, tendo passado pela experiência de realizar o Porto Jazz, não parece assumir a sua forma mais assertiva na forma condicional "may" (deve). Um documentário *tem* de assumir todas as coisas que Bordwell enumera.

Se não escolher ativamente o ponto de vista que veicula, o documentário não se tornará por isso mais imparcial, ou mais real, mas irá assumir um ponto de vista accidental, em nenhuma instância mais fiel ao que se supõe ser a realidade. Escolher ser o mais imparcial possível, por exemplo, a ser uma escolha ativa, tenderá a propiciar um filme com pontos de vista mais amplos e diversos - o que não os torna *reais*.

O constrangimento que inicialmente senti ao perceber a existência de dois caminhos dicotómicos (um caminho altamente desinteressante, de um ponto de vista estético, que seria um factual aglomerado de filmagens acerca da prática da *jam session*, naturalmente desprovido de enredo concreto, algo que se poderia classificar de documental - e, outro, ficcional, que, ainda que não me estivesse interdito por uma série de questões de ordem prática, desprezaria por completo o potencial que eu via no objeto que queria retratar) diluiu-se assim que percebi em que extensão a bifurcação dos modos real e ficcional de fazer cinema realmente

³ *Ibid.*

não existe fora do modo simplificado pelo qual o ser humano percebe o mundo à sua volta.

Assim, nas filmagens que se seguiram a esta epifania, estava muito mais ciente daquilo de que realmente estava à procura no meu objeto. Procurava encontrar momentos reais e particulares que, levados à tela após todos os processos inerentes à produção de um filme, contassem uma história capaz de representar uma “verdade” universal do meio do qual foi extraída.

Comecei, assim, a focar-me em personagens particulares. Da demanda pelas pessoas que encaixariam melhor nessas personagens através das quais faria um retrato falarei mais à frente. Importa aqui realçar, sim, a visão que adquiri sobre a funcionalidade que captar o movimento daqueles elementos integrantes e representativos dos microcosmos do jazz no Porto.

Tudo quanto vi a partir deste ponto – em plena *jam* ou em ensaios fechados ao público – passou a ter uma multiplicidade de possibilidades de interação com tudo quanto já vira e captara. Adquiri, assim, uma forma de estar no terreno que me possibilitou posteriormente, em trabalho de montagem e edição, criar linhas narrativas que, provavelmente, na realidade, nunca existiram.

Com o advento da fotografia, houve culturas que manifestaram terror perante o fenómeno de luz e sombra capaz de transfigurar a imagem de alguém num objeto estático - que, posteriormente, para terror dessas reações marginais, se tornaram em imagens em movimento. A fotografia tirada a alguém, diziam, equivalia à perda da alma da pessoa retratada⁴.

De facto, sem obscurantismos, quando o movimento de uma pessoa é captado por uma câmara - ainda que este não tenha partido de uma *representação* -, essa pessoa, nesse registo, dá lugar a uma personagem, pois fica reduzida àquilo que se vê. Foi neste conceito que trabalhei para fazer das personagens constituídas pelos registos dos três *J's* – a Joana, o João e o Joaquim -, uma representação de algo irrepresentável, a saber: o jazz no Porto.

⁴ MEDEIROS, Margarida, 2010. *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Capítulo II: Estrutura

Outline do "Porto Jazz":

- Jam Session (intro)
- Perfis
- Ensaio I
- Carro - Parte 1
- Jam Session I
- Carro - Parte 2
- Ensaio II
- Carro - Parte 3
- Jam Session II (+ Intercut)
- Carro - Parte 4

O "Porto Jazz" passou por muitas formas antes de chegar ao seu estado final. A edição do filme foi um processo longo e moroso. Encontrar tudo aquilo que interessava e que eu achava que refletia o espírito do filme que queria fazer, o ambiente que eu queria evocar e os músicos que eu queria apresentar.

A primeira versão deste filme tinha quase duas horas (118 minutos para ser preciso) e era algo completamente diferente - até tinha o seu nome próprio: "Ensaio de Jazz". Era uma versão com um tom diferente, a evocar os *hangout movies* dos anos 90, em que os personagens principais continuavam a ser a Joana, o Joaquim e o Cardita, mas também conhecíamos um rol amigos deles e assistíamos mais à sua convivência. Eventualmente, acabei por abandonar essa versão - era demasiado longa, não tinha ritmo e a minha intenção não estava a ser concretizada. Voltei à fonte, às filmagens que tinha e ao filme que queria fazer. Acabei com uma versão muito mais curta: "Porto Jazz", de 40 minutos.

O tempo, contudo, nunca teve grande importância para mim. Nunca disse que queria ter um filme com esta ou aquela duração. Eu tinha em mente o filme que queria fazer, o processo criativo levar-me-á por este ou aquele caminho e o

filme ficará com a duração que a história ditar, a duração que o próprio filme pedir de forma orgânica.

O "Porto Jazz" pode ser dividido em duas partes: a primeira parte utiliza um *standard* do documentário, as *talking heads*, em que cada um dos personagens principais nos é apresentado formalmente e a segunda parte em que todos eles interagem em diferentes combinações, locais, situações e contextos. Analisemos cada uma das partes e o *rationale* para a sua situação:

Jam Sessions (intro)

Eu sempre gostei quando filmes têm introduções com uma sessão de créditos breve, uma insinuação de que "o filme vai começar" e que essa introdução evoque um pouco da sua áurea. Também sempre gostei dos créditos de abertura que surgem no início de cada episódio de uma série dando-nos uma sensação de conforto, de familiaridade e de entusiasmo quando a nossa série favorita vai começar. Quase como se o filme ou a série nos dissessem: "na próxima meia-hora ou duas horas esquece os teus problemas e aproveita". Isto para dizer que nunca tive dúvidas que este filme fosse ter uma introdução, uma sessão de créditos inicial. Este trecho é uma parte do concerto em que a Joana está a cantar na última sequência da *Jam Session* no filme. O saxofonista chama-se André Ribeiro. O saxofone é o meu instrumento favorito - principalmente quando usado para tocar jazz - e gostei particularmente do solo do André. Nesta posição serve como apresentação do tom, estilo e contexto do filme quase como embalando-nos aos poucos neste mundo. É também uma ligação ao final do filme, mostrando-nos um local que vamos ver depois, criando uma certa coesão. Não fazia sentido colocá-lo no final do filme pois esse é o momento da Joana, mas como introdução assenta na perfeição.

O enquadramento do plano também é um dos meus preferidos no filme e a passagem de créditos encaixava bem na sua composição.

Perfis

A primeira coisa que vemos e ouvimos é a Joana, a personagem principal, a dizer "Olá. Sou a Joana. Tenho 20 anos e estudo e canto Jazz na ESMAE". Curiosamente, quando me propus a fazer este filme, este era exatamente o tipo de cena que eu queria evitar. Afinal, uma das regras do cinema (se é que o cinema tem regras) é "show, don't tell". Um dos dilemas de qualquer guionista ou realizador é saber como vai apresentar os personagens à audiência de uma forma que não seja óbvia. Exposição, quer de personalidades quer de enredos, é um assunto delicado. Queremos ser subtis de forma a não alienar ou infantilizar a audiência, mas ao mesmo tempo precisamos que percebam a mensagem que queremos passar. Eu, no fundo, queria evitar técnicas de *storytelling* comuns em documentários como *talking heads* e narração. Para além disso acho que são usadas frequentemente como moleta da narrativa, quando muitas vezes essa informação podia ser passada de forma mais apelativa. Neste filme, essas técnicas não se enquadravam porque na verdade o meu objetivo não era fazer um documentário. O meu objetivo era fazer um *hangout movie* em que por acaso as personagens eram reais.

Por isso, quando filmei estas cenas não foi com a intenção de aparecerem na versão final - aliás, elas nem aparecerem na versão de duas horas "Ensaios de Jazz". Eu apenas filmei estas cenas para falar com os artistas do meu filme, conhecê-los melhor e deixá-los mais à vontade para as restantes filmagens. Pensei que poderia usar este material como extra, algum tipo de bónus como "deleted scenes" ou uma "featurette" sobre os personagens do filme. Depois de me afastar um pouco do corte mais longo do filme, de receber algum *feedback* de pessoas cuja opinião tenho em consideração, percebi que era difícil para alguém que não faça parte deste ambiente, que não conheça o contexto, relacionar-se logo à partida com os personagens e saber mais sobre eles. Eu tinha este material e, apesar de ser algo que eu inicialmente quisesse evitar, acho que pessoas na nossa posição não devem dar nada como garantido nem ser intransigentes quando se trata de fazer aquilo que o filme pede e que o torna melhor. Por isso, decidi fazer um teste e ver o resultado. Usei este material, editei-o várias vezes com técnicas não só de documentário, mas de uma corrente de ficção inspirada no documentário: o *mockumentary* popularizado por séries como *The Office* (2005). Os cortes são rápidos, no meio das frases, interligam-se entre si e por vezes o objetivo não é dar informação. Por exemplo: os planos em que o Joaquim se esqueceu da pergunta não transmitem nenhuma informação diretamente, mas eu fiz questão de os incluir porque nos revela algo sobre a sua personalidade e isso é realçado pela repetição

criada na montagem. Também cria um momento de humor, característico do *mockumentary*. No final, gostei do resultado e ficou no filme.

Esta primeira parte do filme serve também um pouco como introdução. Vamos conhecer os personagens, passar um pouco tempo com eles individualmente antes de os libertar para se juntarem, tocarem e aventurarem nas suas peripécias. Acho que ao acabar de ver esta parte do filme, o espectador tem outra predisposição para as interações entre estes personagens, que por vezes são bastante triviais, e vai encarar as próximas cenas de uma maneira mais completa pois já ganhou mais contexto para as mesmas.

Ensaio I

O primeiro ensaio inicia a segunda parte do filme. É a primeira vez que vimos os personagens interagir em conjunto. Eles tocam juntos e começam-se a desvendar as peculiaridades das suas relações. Esta cena funciona como introdução à dinâmica de grupo que caracteriza o resto do filme. Não há mais cenas individuais, isto é, com apenas um personagem. Isto, na minha opinião, cria uma nova dinâmica - algo que não aconteceria se os momentos individuais fossem distribuídos na duração do filme em vez de concentrados na parte inicial. Essa nova dinâmica dá uma nova vida ao filme, renovando o interesse do espectador e quebrando a monotonia criada pela sequência estabelecida.

Para além de servir de introdução à dinâmica de grupo, esta cena serve de *setup* à framework que estabiliza a segunda parte do filme. O que parece simplesmente uma piada - a Joana não querer dar boleia ao Cardita - vai escalando e revela não só um pouco mais sobre estes personagens, mas serve de *setup* para a próxima cena no carro. Funciona como uma espécie de *setup / punchline*, ação / reação, pergunta / resposta. O corte abrupto ajuda a realçar a surpresa e a continuidade.

Carro

As cenas no carro servem de *framework* para a segunda parte do filme. Ao contrário da primeira parte que tinha uma consistência intrínseca devido às estruturas similares (três músicos, os três a falar para a câmara, os três a tocar os seus instrumentos), a segunda parte não tinha tal atributo. As cenas são em locais diferentes, em contextos diferentes, em horas do dia diferentes, com uma estética diferente. Por isso, achei que o filme tinha a ganhar em ter um fator estabilizador que unisse todas estas cenas e criasse a consistência que estava à procura.

Ao mesmo tempo, creio que o facto de a *framework* ser um carro a ser conduzido cria um efeito de movimento no filme, uma propulsão, como se o filme estivesse a ir a algum lado, tal como os seus personagens.

Jam Session I

A primeira vez que vemos os nossos personagens na *Jam Session*. Com esta cena queria estabelecer duas coisas. A primeira seria introduzir a *Jam Session* no filme. O clímax do filme, se é que se pode considerar um clímax, passa-se na *Jam Session*. É um sítio muito importante para todos os personagens e para o Jazz no Porto. Dada a sua importância para o filme e para o tema do filme, queria apresentá-lo outra vez, desta vez com os personagens em cena. A segunda seria começar o arco narrativo da Joana, em que ela está a ver o concerto. Prefiro não partilhar a minha interpretação do que eu acho que a cena significa. A Joana está a ver um concerto na *Jam Session*, a observar uma cantora. Cada um interpretará a sua expressão como entender.

Ensaio II

O segundo ensaio vem logo a seguir a outra cena no carro. Enquanto o outro ensaio foi mais focado na Joana e no Cardita, este ensaio é mais focado na Joana e no Joaquim. Uma curiosidade: na cena anterior no carro, o Cardita entra em casa e o Joaquim ocupa o seu lugar. Tal como no filme, em que o Joaquim ganha alguma

preponderância e o Cardita, depois de ter o seu momento, passa para segundo plano.

Jam Session II

A penúltima sequência do filme (antes do *closer* no carro) é a melhor representação da *Jam Session* no filme. Ao contrário da sequência anterior, em que os nossos protagonistas estão numa capacidade de espectador, desta vez vemos-os finalmente a participar, a cobrar bilhetes na entrada, a falar com os amigos, a tocar e inseridos perfeitamente na tapeçaria de sons e atividades da *Jam Session*. A primeira parte da sequência propõe-nos a entrada e deixa-nos embalar no ambiente e conceito da *Jam Session* para de seguida vermos o final do arco da Joana.

O arco narrativo da Joana é bastante subtil e pode passar despercebido, ou ter diversas interpretações. O arco começa na primeira parte do filme, no perfil da Joana quando ela está a falar para a câmara e diz:

"Eu ia, mas não cantava. Eu ia ver, porque não tinha coragem. Ainda agora, sou um bocado tímida a ir, mas gostava imenso. E gostava de ter mais coragem para ir. Mas sim. Acho que é importante ir e perder o medo."

E um pouco mais tarde acrescenta:

"Não sei, é receio de falhar acho eu."

Mais tarde, na "*Jam Session I*" vemos a Joana a assistir a um concerto com uma cantora que está (aparentemente) confiante e segura de si.

No fundo tudo culmina na cena em que a Joana canta a "My Funny Valentine" na *Jam Session*. Acho que essa cena representa o caminho dela a enfrentar as suas inseguranças, ultrapassar os medos e saltar os obstáculos. A sua performance é interrompida por alguns cortes dos seus ensaios que eu acho ajudam a realçar essa evolução. Ninguém salta obstáculos sem trabalho e ela trabalhou para isso.

Dito assim, pode parecer algo cliché, mas, na verdade é uma luta universal e já por isso tentei com que fosse o mais subtil possível, não havendo grandes referências a esta evolução. Num corte prévio, a parte dos *talking heads* em que a

Joana está a falar para a câmara sobre este assunto, nas passagens que eu citei, essa cena estava antes da Joana começar a tocar para acentuar ainda mais as suas inseguranças. Eventualmente, decidi retirar essa cena por achar que torna o enredo demasiado óbvio quando na verdade é suposto dar mais textura e não ser o foco do filme. Para além disso, achei que voltar a usar *talking heads* torna-se seria demasiado abrupto, podendo dar ao espectador a expectativa que as *talking heads* iam voltar e que o filme ia acabar como começou - expectativas essas que seriam defraudadas - e que este instrumento não se enquadra na composição estética e artística da segunda parte do filme. O tom da primeira parte é mais informativo, enquanto o tom da segunda parte é mais ligeiro, experiencial e emocional.

Capítulo III: Influências

Hangout movie

O gênero de um filme é uma categoria do cinema baseada nas similaridades dos elementos narrativos (romance, terror), resposta emocional ao filme (drama, comédia) ou local (*space opera*, *western*).⁵ O estudo do gênero em filmes nada mais é que uma extensão do estudo dos gêneros literários.⁶

No onnipresente site de cinema IMDb (Internet Movie Database), os filmes da sua base de dados são classificados como Drama, Romance, Comedy, Short, Crime, Thriller, Mystery, Family, Action, Fantasy, Adventure, Sci-Fi, Animation, History, Horror, Music, War, Biography, Documentary, Musical, Sport, Western, Film-Noir, Adult. A maioria tem mais do que eu gênero.⁷

O gênero existiu sempre que existiram filmes. Inicialmente vindos da literatura e do teatro, estes gêneros moldaram-se e solidificaram-se na Era Clássica de Hollywood nos anos quarenta e cinquenta.⁸ Desde então, a popularidade dos gêneros foi variando, mas a maioria dos gêneros tem-se mantido relativamente estáveis. Em anos recentes, podemos argumentar que existe o filme de “super-herói” ou o filme de banda-desenhada, mas o primeiro podia ser classificado como fantasia ou aventura e o segundo na adaptação. Ainda assim, isto mostra que existem muitas maneiras de categorizar filmes, muitos gêneros e subgêneros, e a nossa perspectiva altera com a evolução do meio. Podemos então até olhar para filmes do passado com uma nova perspectiva, encontrar um padrão entre filmes antigos e filmes atuais e criar uma nova categoria. Uma dessas novas categorias é o *hangout film*.

⁵ GRANT, Barry Keith, 2007. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London, New York: Wallflower

⁶ ALTMAN, Rick, 1999. *Film / Genre*. London: British Film Institute

⁷ IMDb | Help | Genres, 2019

⁸ JAMESON, Richard T., 1994. *They went thataway: redefining film genres: a National Society of Film Critics video guide / edited by Richard T. Jameson*. San Francisco: Mercury House

O primeiro registo do termo "hangout film" foi em 2013 na revista *New Yorker* num perfil ao realizador Quentin Tarantino escrito por Larissa MacFarquhar.⁹

"One of the many personal genres that Tarantino has made up is "hangout movies" - movies whose plot and camerawork you may admire but whose primary attraction is the characters."

- Larissa MacFarquhar

Se foi de facto Quentin Tarantino que inventou o termo "hangout movie" é algo dúbio. É um termo comum na *pop culture*, em fóruns, blogues e *subreddits* e o primeiro registo é esse.

"A hangout movie is one that you watch over and over again, just to spend time with them. "Rio Bravo," one of Tarantino's three favorite movies of all time (the two others are "Taxi Driver" and "Blow Out"), is a hangout movie. Richard Linklater's "Dazed and Confused," perhaps Tarantino's favorite movie of the nineties, is another hangout movie, and when Tarantino is abroad, in a hotel or some apartment he's rented, if he feels lonely he goes to a video store and rents "Dazed and Confused," and then he doesn't feel lonely anymore. The characters in the movie have become friends of his."

- Larissa MacFarquhar

Tarantino refere-se, portanto, a *Rio Bravo* como um "hangout movie", um Western de 1959 realizado por Howard Hawks. O filme, de duas horas e vinte e um minutos, conta a história de um xerife que enfrenta quase sozinho um poderoso rancheiro que domina a região. É indicado como *hangout film* porque o enredo se materializa a cerca de uma hora do início do filme, sendo ele dominado pelo tempo passado com os seus peculiares personagens.

⁹ MACFARQUHAR, Larissa, 2013 - "The Movie Lover", *The New Yorker* 12/10/2003

“Reservoir Dogs” and “Pulp Fiction” aren’t hangout movies, but Tarantino hopes that “Jackie Brown” has become one. He hopes that people will see it the first time just to get the plot out of the way, and then, whenever they feel in need of a certain sort of company, watch it again.”

- Larissa MacFarquhar

Embora *Jackie Brown* (1997) não seja normalmente pensado com um *hangout movie*, Tarantino reforça a ligação entre o *hangout movie* e o enredo. O enredo só existe como pretexto para passarmos tempo com os personagens do filme. Esta ligação é reforçada por Matt Zoller Seitz¹⁰, o crítico de cinema, que na sua compilação dos melhores filmes da década de 2010, escreveu:

“Paul Thomas Anderson’s “Inherent Vice” is also an example of a sub-type of American crime film that’s not hugely different from what’s known as a “hangout movie.” In this kind of film, there is a mystery, and it does get solved by the end (though sometimes only partially), but the exercise is ultimately a pretext to hang out with eccentric characters and soak in their time and place.”

- Matt Zoller Seitz

Em todos estes filmes, os personagens tomam precedência ao enredo. Mas, se nestes filmes o enredo é um pretexto para passar tempo com os personagens, ele ainda existe e é facilmente delineado. No entanto, existem filmes que levam o conceito ainda mais longe, nomeadamente os filmes do realizador Richard Linklater. Desde a sua estreia com *Slacker*, em 1991, e, mais tarde com *Dazed and Confused* em 1993 e *Before Sunrise* em 1995, os seus filmes solidificaram e estabeleceram o género.

¹⁰ SEITZ, Matt Zoller, et alli, 2019 - “ The Best Films of the 2010s”, RogerEbert.com 04/11/2019.

"One does not so much watch a Linklater film as float down its river, acquainting oneself to its characters and musing alongside them about the nature of love, life, and time."

- Jake Orthwein

Linklater elevou o gênero desprendendo-o completamente do enredo. Se Tarantino esperava que o espectador visse *Jackie Brown* (1997) uma, duas, três vezes para chegar ao ponto em que se esquecia do enredo e apreciava o filme apenas pelos seus personagens, Linklater evita o enredo por completo. A força do filme não está no conflito, mas na presença. Há quem assuma que este desinteresse pelo enredo como falta de tensão, mas eu teria que discordar.

"Unlike the traditional, narrative-driven film, the hangout film doesn't rely on tension to maintain interest."

- Jake Orthwein

Um filme como *Before Sunrise* (1995) não usa a tensão de uma forma tradicional, mas ela continua lá. A tensão apenas não se encontra no enredo, mas nas relações entre os personagens. Os personagens não têm objetivos perfeitamente delineados, não têm um adversário para derrotar, uma mulher para conquistar, um mistério para resolver. Os seus objetivos estão para além do filme. São existenciais, pessoais e vão para além dos contornos do filme. Durante o filme, nada será resolvido, estaremos apenas a acompanhar o personagem durante essa etapa. O foco do filme não é a ação, mas a reflexão. O *hangout film* não é apenas uma estrutura, mas uma diferente perspetiva de vida.

"Rather, the hangout film is characterized by a certain lightness of tone, and—perhaps most crucially—a languid, almost meandering pace."

- Jake Orthwein

Alguns aspetos que caracterizam o *hangout film* seriam um tom leve e o ritmo lento e contemplativo. Filmes como *Dazed and Confused* (1993) e *Before Sunset* (2004) avançam sem pressa e emanam um certo relaxamento.

O *hangout film* também usa a música de uma maneira diferente. Se, na maioria dos filmes, a música é usada para complementar a cena ou por vezes até compensar sequências em que o filme se torna moroso, no *hangout film* a música muitas vezes é utilizada apenas para ser apreciada.¹¹

Uma relação que define o *hangout movie* é também a sua relação com o tempo. Usando o exemplo de *Before Sunrise* (1995), dois jovens viajantes ficam em Viena à espera do comboio que só irá chegar de manhã e decidem passear juntos pela cidade. Não há qualquer tipo de objetivo ou obstáculo narrativo. A tensão existe no tempo. Linklater em especial utiliza o tempo como uma ferramenta. Essa característica é mais aparente na sua trilogia *Before*, em que estas personagens se reencontram de nove em nove anos em *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004) e *Before Midnight* (2013), e em *Boyhood* (2014), onde um rapaz cresce durante doze anos.

Finalmente, o grande marco do *hangout film* acaba por ser o esperado: as suas personagens. Dando tão pouco ênfase ao enredo, é natural que assim o seja. Mas as personagens não podem ser simplesmente complexas. Nós temos que gostar delas. Porque se não gostarmos delas, não vamos querer dar-lhes o nosso tempo e rever o filme uma, duas, dez vezes. E o que seria de um *hangout film* se não quiséssemos passar tempo com ele.

Quando finalmente decidi fazer um documentário sobre a *Jam Session*, tinha na ideia de fazer algo no estilo do *hangout movie*. À medida em que o filme foi evoluindo, e o filme começou a focar-se mais nos três personagens e na relação deles, essa ideia reforçou-se. A primeira versão que saiu do filme - o "Ensaio de Jazz" - era um puro *hangout movie* e o seu sucessor, a versão final - o "Porto Jazz" - ainda manteve um pouco do seu ADN, principalmente na segunda parte.

O enredo é breve, senão impercetível, e todo baseado no crescimento da personagem da Joana. O filme vive da interação destes personagens e da audiência começar a conhecê-los e querer, eventualmente, passar tempo com eles.

¹¹ ORTHWEIN, Jake , 2017 - "A Brief History of the 'Hangout' Film", Film School Rejects 20/04/2017

Mockumentary

O *Mockumentary* (sigloneização das palavras “mock” e “documentary”) é um género de filme ou série de televisão que retrata eventos fictícios apresentados como documentário normalmente com o objetivo de satirizar o tema. O género, com origem nos anos 60, foi popularizado por *This Is Spinal Tap* (1984) nos anos 80. Existem exemplos recentes deste género como *The Office* (2005-2013) ou *American Vandal* (2017-2018).

A primeira parte do “Porto Jazz” utiliza uma das convenções do cinema documental, os *talking heads*. Esta é uma ferramenta que eu inicialmente não achava que se enquadrava no tipo de filme que eu queria fazer, ou seja, algo mais semelhante ao *hangout movie*, mas, a partir do momento que isso se tornou uma opção, tentei ver qual seria a melhor forma de editar esta sequência. Como nunca fui um ávido consumidor de documentários, e os documentários que eu conheço melhor estão mais longe da clássica estética documental, as referências que eu segui foram as do *mockumentary*.

Essa influência é bastante evidente, por exemplo, na sequência de planos em que o Joaquim está a pensar na pergunta. É algo que revela algo sobre a personalidade do personagem, distraído e aluado, mas tem um efeito cómico. Existem outras situações em que não é tão evidente. O *mockumentary* é caracterizado por cortes rápidos e reação.

Ao cortar certas passagens ou linhas de pensamento, que até estariam tematicamente relacionadas e faziam sentido juntas de um ponto de vista da informação, a meio, estou a realçar momentos com alguma ligeireza cómica que ficariam perdidos na conversa caso ela continuasse, mas que são realçados pelo corte. Cortar o plano logo a seguir ao personagem ter dito algo cómico levanta esse momento e dá outro tom à cena. O mesmo acontece quando uma cena é cortada e o que vem a seguir tem uma intenção cómica. A primeira frase da cena e a última são as mais importantes e decidir onde cortar e a ordem é essencial para o fluir e o tom da sequência.

Como eu queria algo que fluísse rápido optei por cortes rápidos e abruptos logo a seguir ao personagem acabar de falar, sem dar espaço para respirar. Como queria que a sequência tivesse um tom mais ligeiro, decidi acentuar as partes em que o conteúdo era mais cómico.

Dito isto, tentei contrabalançar as cenas de *talking heads* com cenas em que os personagens estão em casa a tocar, a cuidar dos instrumentos e a conversar

mais descontraidamente - provavelmente por não estarem a responder a perguntas numa entrevista, mas apenas a conversar. Este contraste acrescenta alguma dinâmica à cena e evita que o espectador se canse de um *setup* ou de outro.

***The Grand Budapest Hotel* e o framework**

The Grand Budapest Hotel é um filme de Wes Anderson de 2014. Uma das características principais desse filme, para além do estilo habitual do realizador cujo *mise-en-scène* pode ser igualado a um filme de *stop motion*, é a maneira como usa *frameworks* ou enquadramentos, ou seja, um tipo de estrutura com várias camadas. No caso do "The Grand Budapest Hotel" (2014), estamos a ver uma história escrita num livro em que o narrador do livro é uma das personagens em que ação propriamente dita se desenrola.

Este tipo de estrutura, não rara no cinema, é particularmente bem utilizada neste filme, com a *framework* a encontrar um nível de nostalgia na história que de outra forma não estaria lá - ou pelo menos não com a mesma intensidade. Este enquadramento é muitas vezes utilizado para dar coesão a um filme.

No "Porto Jazz", eu optei por utilizar a sequência do carro, que podia ser apenas uma cena, como *framework* para a segunda parte do filme. É raro existir uma *framework* que não acompanha o filme do início ao fim, mas acho que neste caso se justifica. A primeira parte não varia muito em locais e em formato, é bastante simples: três músicos, cada um no seu elemento. A segunda parte, com os vários ensaios e a *Jam* precisava de algo que os unisse para evitar a banal sequência Ensaio, *Jam*, Ensaio, *Jam*. A intenção é que a segunda parte do filme tenha a mesma coesão que a primeira e acho que funciona bastante bem.

***Breathless* e o jump cut**

Um *jump cut* é uma transição abrupta, tipicamente num plano sequencial que dá a ilusão que o personagem no plano saltou de um lado para outro, quebrando a

continuidade.¹² Quando comecei a pós-produção, e a rever grande quantidade de filmagens que tinha, e ao mesmo tempo a criar uma estética, explorei várias opções.

Quando considerei o *jump cut*, lembrei-me logo do *Breathless* (1960) de Godard¹³. Segundo o próprio¹⁴:

"...first films are always very long. Since after thirty years [of living], people try to put everything into their first film. So they're always very long. And I was no exception to the rule. I had made a film that lasted two and a quarter or two and a half hours; and it was impossible, the contract specified that the running time not exceed an hour and a half. And I remember very clearly... how I invented this famous way of cutting, that is now used in commercials: we took all the shots and systematically cut out whatever could be cut, while trying to maintain some rhythm."

- Jean-Luc Godard

A minha situação chegou, num ponto, a assemelhar-se à de Godard. A primeira versão do filme, "Ensaio de Jazz", tinha mais de duas horas e o *jump cut* foi uma das técnicas que usei para a encurtar. Embora Godard descreva a sua utilização apenas como uma questão prática, a verdade é que ele continuou a utilizar esta técnica nos seus filmes seguintes.

No caso do "Porto Jazz", eu tinha várias cenas interessantes, mas muito longas que se fossem mostradas na totalidade seriam maçadoras. Devido ao *setup* de filmagens, só uma câmara e apenas uma oportunidade de filmar, muitos dos clips de filmagens são *one shots*, sem planos de outros ângulos. Portanto as opções que tinha, seriam editar o filme usando demasiados planos intercalares, abdicar

¹² MORROW, Justin, 2014 - "What Jean-Luc Godard's 'Breathless' Can Teach You About Jump Cuts & Editing", No Film School 18/12/2014

¹³ RASKIN, Richard, 1998 - "Five explanations for the jump cuts", p.o.v. filmtidskrift, 6, dezembro

¹⁴ GODARD, Jean-Luc, 1980. Introduction à une véritable histoire du cinéma. Paris: Albatros

partes importantes ou utilizar o *jump cut*. Mas não quero dar a ideia que foi algo utilizado como última opção. É uma opção estilística como outra qualquer.

Por exemplo, na cena no segundo ensaio em que o Joaquim está a limpar a guitarra enquanto ouvimos *My Favorite Things* no piano: o Joaquim limpar a guitarra é a cena mais importante para aquele personagem, mostra o amor e a dedicação que ele tem pelo instrumento, e a relação que ele tem com a música. No entanto, mostrar a ação na totalidade seria moroso. O *jump cut* não só resolve esse problema, como eleva a cena quando cortado ao som da música.

Outro exemplo, no mesmo ensaio quando a Joana está a cantar, vemos o início e o final da música, com o *jump cut* a separá-los. Neste caso, o *jump cut* até acentua a continuidade, mas o facto de ser abrupto assiná-la ao espectador a passagem de tempo. Embora teria com certeza sido agradável ouvir a Joana a cantar a música completa, assistir na integra reduziria o impacto da sua performance no final.

Guy and Madeleine in the Park

Guy and Madeleine in the Park (2010), o primeiro filme de Damien Chazelle, é um filme de música, de jazz e tem várias influências do documentário, muito em parte pela maneira como foi produzido ao estilo *guerrilla filmmaking*. Portanto, é seguro dizer que tem bastantes semelhanças com "Porto Jazz". Foi um filme que me impressionou pela sua estética vincada. Fiquei especialmente admirado pela forma como utilizada o *zoom* e o grande plano.

O grande plano, quase plano pormenor, e a maneira com era utilizado criava uma intimidade diferente com o personagem. Já o *zoom* dava a ideia de que nos estávamos a aproximar de um personagem, um sinal ao espectador que agora o tom da cena mudou, quando era *zoom in*, ou, quando era *zoom out*, uma espécie de plano geral surpresa que nos dava mais contexto.

Utilizei várias vezes estas técnicas durante o filme, embora os zooms tenham sido tecnicamente complicados de concretizar. Um dos meus planos preferidos é o plano pormenor da cara da Joana quando está a tocar piano no início do filme.

Capítulo IV: Estudo Empírico

Equipa técnica

A equipa técnica do filme é muito pequena, apenas constituída por mim e pelo Manuel César. Existem várias razões para isso.

Na parte das filmagens, não faria sentido contar com uma equipa maior. O mais importante era captar o que estava a acontecer naquele momento. Muitas vezes não havia tempo para preparar a câmara, escolher o plano. Flexibilidade, agilidade e atenção foram chave. Os dois cenários principais em que nos encontrámos também o ditaram. Foram eles os seguintes: 1) uma sala pequena com cadeiras, repleta de instrumentos musicais com muito pouco espaço e 2) o auditório transformado em bar bastante ocupado com pessoas a conversar, a beber e a tocar música onde a mobilidade eram também reduzida - e os enquadramentos não tão reduzidos. Espaço era um elemento essencial a ter em conta. Ao desempenhar o papel de operador de câmara muitas vezes não tinha espaço para me mexer e isso acabou por influenciar a estética do filme.

Eu desempenhei o papel de realizador, operador de câmara e entrevistador. O Manuel César foi operador de som.

Na parte da pós-produção, a falta de recursos acabou por ditar que a equipa se mantivesse. Acabei por fazer todo o trabalho de pós-produção desde edição até à correção de cor. Na área do som, fiz a edição do som e o Manuel encarregou-se da mistura de som. Desempenhei também todo o trabalho de produção do filme.

Devo salientar que contei com a ajuda preciosa do Professor Luís Miranda, professor na Escola Superior de Artes do Porto e realizador de cinema e audiovisual de obras como *DISTORTED TREE I* e *DISTORTED TREE II*. O Professor Luís deu ideias para a reformulação do filme na transição de "Ensaios de Jazz" para "Porto Jazz", mas sobretudo ensinou-me vários conceitos úteis na correção de cor e mostrou-me a perspetiva e o "desenrascango" necessário a um realizador independente.

O Manuel César, um grande amigo que altruisticamente participou no filme apenas por amizade, foi alguém que conheci na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, onde estudei. O Manuel, para além de um Mestrado em Engenharia Informática e Computação, tem um Mestrado em Multimédia também

pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto onde adquiriu as capacidades que lhe permitiram responder às responsabilidades relativas ao som do filme.

Eu já tinha experiência em algumas áreas, mas desempenhei muitos destes papéis pela primeira vez. A arte na qual eu me sinto mais confortável - a construção de guiões - foi, curiosamente, a menos exercitada neste projeto. Para além disso, desempenhei o papel de Assistente de Realização numa curta-metragem de Luís Vieira Campos. Este filme foi uma experiência diferente porque, embora eu tenha trabalhado em documentário como realizador, tive a sorte de ter uma equipa maior e um ambiente mais pousado. Neste caso, tive de desempenhar o papel de operador de câmara pela primeira vez, o que por um lado até me deu uma perspetiva diferente do que trabalhando apenas como realizador, mas requereu que eu me apoderasse de um *skillset* diferente. Relativamente à pós-produção, a edição era algo em que tinha alguma experiência e me sentia minimamente confortável, mas foi a primeira vez que fiz correção de cor - e não só correção, mas estilização da cor em função do filme.

Neste aspeto, a produção do filme acabou por se revelar um excelente processo de aprendizagem.

Equipa Artística

Embora seja um universo acolhedor, uma vez que se tem a oportunidade de o conhecer, o mundo do jazz é algo insular, algo centrado em si mesmo, o que dificulta a entrada de forasteiros - que era aquilo a que estava reduzida a minha condição. Foi com a ajuda da Vera Morais que consegui chegar a conhecer os três elementos principais da equipa artística do filme - a Joana Alhau, o João Cardita e o Joaquim Festas.

A Vera foi a primeira pessoa a quem propus que colaborasse comigo num projeto de cinema - que, na altura, na minha mente ainda não estava definitivamente pensado para vir a assumir a forma de um documentário. Abordei-a após a ouvir cantar numa *jam session*, e de ver a forma como se enquadrava naquele contexto. Já então tinha idealizado os artistas que desejava ver protagonizar o meu filme: um grupo heterogéneo de entre três a cinco pessoas, tão diferenciados uns dos outros quanto possível - não queria que fossem todos do mesmo género ou que tocassem o mesmo instrumento (pois, neste universo, o

instrumento que cada um toca acaba por fazer parte da caracterização das próprias pessoas). Por um lado, um grupo homogéneo representaria mal a comunidade da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo e, para captar a essência de algo tão característico desta instituição quanto a *jam session*, tinha-me imposto a mim mesmo a intenção de captar a sua diversidade. Por outro lado, não era do meu interesse filmar pessoas muito parecidas entre si na medida em que no cinema, e na curta-metragem em particular, não é ideal ter personagens muito parecidos entre si pois tornam-se mais propensos a serem confundidos pelo público, que tem dificuldade a estabelecer, à partida, a diferenciação entre personagens que se apresentam com o mesmo corte de cabelo, por exemplo. Este fenómeno é comum em *test screenings*, em que a audiência confunde personagens parecidos no início do filme.

Devido à sua agenda preenchida, a Vera só pode ser vista, neste filme, na cena em que a Joana, o Joaquim e o Cardita estão na ESMAE a ver um concerto. A Vera é a cantora que se pode ver nessa cena, mas o seu contributo foi muito além desse pequeno fragmento. Foi através dela, que fez questão de me ajudar a encontrar quem pudesse integrar o elenco artístico do filme, que conheci este trio que, não só reuniam as características elementares de que eu estava à procura, como ainda cumpriam um requisito particularmente difícil de ser encontrado por um forasteiro: eram amigos de longa data.

Qualquer grupo, por mais coeso que se revelasse musicalmente e por mais que correspondesse à heterogeneidade que se impunha como pré-requisito, não poderia ter resultado tão satisfatoriamente quanto este. À heterogeneidade que é imediatamente visível entre estes três músicos, opõe-se um passado bastante homogéneo que, embora invisível perante a câmara, estabelece uma certa orgânica entre eles que se revela na forma de estar. Da mesma forma que, se estivesse a trabalhar com um guião, os personagens teriam de ter um passado que lhes concedesse verosimilhança na sua relação com o mundo ficcional, o facto de os três personagens do que acabou por ser um documentário terem um passado comum dá-lhes uma forma de estar orgânica, pela interação fortemente moldada pela passagem do tempo.

Cheguei até estas três pessoas primeiramente através do Cardita, que me foi apresentado pela Vera, e que tinha acabado de ingressar no primeiro ano da ESMAE. Antes de entrar na ESMAE, o Cardita tinha estudado no Conservatório de Música de Coimbra, que oferecia um curso profissional em jazz - equivalente ao 12º ano de escolaridade - muito bem reputado em Portugal. Também por Coimbra tinham passado o Joaquim Festas e a Joana Alhau, com quem me deparei no

primeiro ensaio a que o Cardita me levou - o qual, curiosamente, decorria no âmbito da preparação do exame da Joana.

Assisti a diversos ensaios e, antes mesmo de saber da existência desta coincidência de percursos, propus a colaboração no meu filme também à Joana e ao Joaquim. Observando a interação dos ensaios - por onde passaram vários outros músicos, que pude observar - tornou-se claro, mesmo sem ter recorrido a casting propriamente dito, que existia uma empatia muito especial entre estas pessoas que imediatamente percebi como podendo ser um fator muito benéfico para o filme.

Os pré-requisitos, esses, também estavam completamente assegurados. Embora o Joaquim e o Cardita possam ser percecionados como ligeiramente parecidos, os seus caracteres divergem muito, e tentei tornar claras essas diferenças logo à partida, para que fossem rapidamente assinaladas pelo espectador. O filme começa com entrevistas, logo, para além de fazer corresponder imediatamente a cada personagem o respetivo instrumento (Joaquim - guitarra, Cardita - bateria, Joana - voz), as personalidades e aspetos pessoais são estabelecidos antes das cenas de grupo surgirem. Aos personagens na sua entrevista pessoal também se associam espaços diferentes, o que contribui para uma individualização visual até do ambiente que envolve cada um deles.

Quaisquer pessoas que tivesse escolhido para integrar este filme teriam, inevitavelmente, uma história pessoal e um passado. Essa dimensão fica, contudo, frequentemente obliterada pela ação presente. Tendo este trio do outro lado da câmara, tive sempre assegurada a presença de um subtexto que se movia em paralelo com a ação presente. Para além de terem referências comuns, estas personagens tinham crescido no sentido de refletirem a essência da ESMAE, e em particular da *jam session* - que era justamente o que interessava ao filme.

O João Cardita estudou no Conservatório de Música de Coimbra, tirou a "Licenciatura em Música - Variante de Jazz" especializado em Bateria na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Cardita faz parte dos grupos "Festas|Alhau|Narduzzi|Cardita" (com os seus amigos do elenco Joana Alhau e Joaquim Festas e Gianni Narduzzi no contrabaixo) e "Uniforme" (com Inês Pereira na voz, João Almeida no trompete, Bernardo Tinoco no saxofone alto, Filipe Dias na Guitarra, Miguel Meirinhos no piano e João Fragoso no contrabaixo).

A Joana Alhau estudou no Conservatório de Música de Coimbra, tirou a "Licenciatura em Música - Variante de Jazz" especializada em Canto na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Joana faz parte dos grupos "Festas|Alhau|Narduzzi|Cardita" (com os seus amigos do elenco João Cardita e Joaquim Festas e Gianni Narduzzi no contrabaixo), "Echo Oche", um trio de vozes,

com Inês Pereira e Sofia Sá. Recentemente também participou num projeto chamado "Jazz na Aldeia" do "Eixo do Jazz, Associação Luso-Galaica para Promoção do Jazz" para levar jazz a sítios onde é menos comum ouvi-lo onde tocou "música de Mário Laginha com o Mário Laginha".

O Joaquim Festas estudou no Conservatório de Música de Coimbra, tirou a "Licenciatura em Música - Variante de Jazz" especializado em Guitarra na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Joaquim faz parte dos grupos "Festas|Alhau|Narduzzi|Cardita" (com os seus amigos do elenco Joana Alhau e João Cardita e Gianni Narduzzi no contrabaixo) e "North Camels Large Ensemble" também conhecidos como "camelos" (com Pedro Jerónimo no trompete, Gil Silva no trombone, João Paulo Silva no saxofone alto, Rafael Gomes no saxofone barítono, Zé Stark na bateria, Joni Axel no contrabaixo e Miguel Meirinhos no piano).

Instrumentos

A maioria dos materiais de gravação utilizados nas filmagens deste filme foram obtidos por requisição à Escola Superior de Artes do Porto, no qual este projeto tese e filme se inserem. Mantendo o conceito do *no-budget movie* esta era a única opção. Foram exploradas outras possibilidades, nomeadamente material de colegas ou amigos que o podiam disponibilizar, mas a opção de requisição de material da escola acabou por prevalecer por várias razões: o material era relativamente recente e de qualidade e com o modelo de requisição sabíamos com o que podíamos contar - não tendo que devolver material porque o proprietário precisava de o utilizar.

As câmaras disponibilizadas pela escola eram a Sony Alpha 7 e a Canon XC10. Contra intuitivamente, acabei por escolher a Canon XC10 apesar de ser considerada a máquina "inferior". Isso deve-se a várias razões:

Embora a Sony Alpha 7 seja uma excelente máquina e tenha uma excelente qualidade de imagem, inclusive com a opção de gravar em 4K, a Canon oferece outro tipo de flexibilidade. No contexto de documentário, a nossa abordagem de *guerrilla filmmaking* não nos dá a possibilidade de preparar o plano, fazer os ajustes e esperar pelas condições ideais para começar a filmar. Muitas vezes temos simplesmente que apontar a camara e filmar, com um ou dois segundos para fazer a composição do plano e ir ajustando à posterior. A XC10 é mais rápida e eficaz nessa preparação.

A XC10 oferece ainda outras vantagens que a Sony Alpha 7 não dá. A capacidade de fazer zoom automático mais facilmente e sem mudar a lente é muito útil para o *setup* que nós tínhamos. A possibilidade de passar de um plano geral para um grande plano para um médio foi essencial para conseguir muitos dos planos do filme. Para além disso, o próprio zoom em si faz parte da estética do filme. Eu não queria esconder os zooms, queria assumi-los e com eles a essência documental e presencial do filme.

Dito isto, no final de contas as câmaras são apenas ferramentas e o mais importante é como as usamos. Sendo este um filme no-budget, sem diretor de fotografia e operador de câmara dedicado, eu fiz de operador de câmara e o facto de eu já estar bastante familiarizado com a XC10 foi um fator a seu favor. Outro fator de logística foi o facto da escola ter uma Sony Alpha 7 e duas Canons XC10, dando a possibilidade de requisitar a câmara durante mais tempo e fazer filmagens mais longas.

Nas filmagens usei também um *shoulder rig* nalgumas situações, embora pela falta de espaço nos locais de filmagem, como, por exemplo, o Café Concerto Francisco Beja na ESMAE onde foi filmada a *jam session*, acabei por optar por usar apenas a máquina. Para além disso, e isto é uma daquelas coisas de que nos apercebemos no local, usar apenas a máquina torna-se mais discreto e menos intrusivo, ajudando a interferir o menos possível com os personagens, ou pelo menos ajudá-los a ignorar a sensação de que estão a ser filmados, mesmo sendo.

Utilizei um tripé apenas um pouco nas entrevistas e nalgumas situações em que pretendia obter um plano geral mais estável. Nas entrevistas, fazia sentido utilizar o tripé para me libertar e falar com o entrevistado mais à vontade colocando-me de igual para igual numa conversa e não na posição de realizador. No entanto, no decorrer da entrevista também peguei na câmara porque filmar em *hand-held* se adequava mais à estética do filme.

Em termos de áudio, utilizámos um *audio kit* da Roland cuja principal característica era a sua brilhante capacidade de sugar a energia de dezenas de pilhas AA com perche direcionado para captar mais facilmente a voz dos intervenientes e menos o som ambiente. Uma lapela foi utilizada nas entrevistas.

Material

Imagem:

- Canon XC10 + SD Card
- Shoulder Rig
- Tripé

Áudio:

- Audio Kit
 - Gravador Roland
 - Perche
 - Adaptador jack auricular
 - Pilhas AA
- Lapela

CONCLUSÃO

"E depois lembro-me que estava lá a fazer a prova e a professora de canto.

— Então agora improvisa!

que é uma parte importante do jazz que é nós pomos o tema e depois cada um ou um de nós faz uma improvisação sobre a harmonia do tema e ela:

— Então agora improvisa!

— Improviso?

— Sim, improvisa.

— Pois... não sei.

Pronto. E não sabia. Nem ouvia jazz nem sabia. Não sabia nada. E pronto. E depois fui aprendendo."

— Joana Alhau

Na introdução desta Memória do Trabalho de Projeto em Cinema, comecei por comparar o ato de filmar e realizar documentário à improvisação de um músico de jazz.

Sendo as influências que expus neste documento equivalentes ao ritmo e à harmonia sobre os quais os músicos de jazz constroem a sua improvisação, a minha relação com essa base foi muito semelhante na medida em que, chegada a hora de começar a filmar, era da minha criatividade do momento que dependiam as decisões que materializava com o meu instrumento: a câmara.

Revendo todo o processo que levou à conclusão de Porto Jazz, não consegui deixar de pensar em algo que a Joana disse no filme referindo-se à improvisação e à sua própria aprendizagem - e que, como se verifica, não pude deixar de pôr em epígrafe nesta conclusão. O teor dessa frase evoca, de uma forma simples, aquilo que toda a reflexão que aqui foi conduzida leva a concluir. Eu tinha as minhas ideias, as minhas influências, e sabia o que queria fazer. Mas nem sempre sabia como chegar lá. No entanto, todas as condições do desenvolvimento do filme

ditaram que eu tivesse que fazer muitas tarefas novas, desempenhar muitos papéis que nunca tinha desempenhado - desde operador de câmara a colorista - e fiz o que qualquer um teria feito no meu lugar: improvisei. Aprendi com essa improvisação. E, se calhar ainda mais importante, aprendi a improvisar.

Como diria a Joana: "Não sabia nada. E pronto. E depois fui aprendendo."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, 2018. "Documentary, Experimental and Animated Films" in *Film Art: an Introduction*, 8th edition. New York: McGraw-Hill

GRANT, Barry Keith, 2007. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London, New York: Wallflower

JAMESON, Richard T., 1994. *They went thataway: redefining film genres: a National Society of Film Critics video guide* / edited by Richard T. Jameson. San Francisco: Mercury House

ALTMAN, Rick, 1999. *Film / Genre*. London: British Film Institute

Artigos:

MACFARQUHAR, Larissa MacFarquhar, 2013 - "The Movie Lover", *The New Yorker* 12/10/2003

SEITZ, Matt Zoller, et alli, 2019 - "The Best Films of the 2010s", *RogerEbert.com* 04/11/2019

ORTHWEIN, Jake, 2017 - "A Brief History of the 'Hangout' Film", *Film School Rejects* 20/04/2017

MORROW, Justin, 2014 - "What Jean-Luc Godard's 'Breathless' Can Teach You About Jump Cuts & Editing", *No Film School* 18/12/2014

RASKIN, Richard, 1998 - "Five explanations for the jump cuts", *p.o.v. filmtidsskrift*, 6, dezembro

GODARD, Jean-Luc, 1980. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros

Sites:

IMDb | Help | Genres, 2019

<https://help.imdb.com/article/contribution/titles/genres/GZDRMS6R742JRGAG>

Filmes:

WELLES, Orson, "F for Fake" (1973)

DE SICA, Vittorio, "Ladri di Biciclette" (1948)

HAWKS, Howard, "Rio Bravo" (1959)

TARANTINO, Quentin, "Jackie Brown" (1997)

TARANTINO, Quentin, "Pulp Fiction" (1994)

TARANTINO, Quentin, "Reservoir Dogs" (1992)

ANDERSON, Paul Thomas, "Inherent Vice" (2014)

LINKLATER, Richard, "Slacker" (1990)

LINKLATER, Richard, "Dazed and Confused" (1993)

LINKLATER, Richard, "Before Sunrise" (1995)

LINKLATER, Richard, "Before Sunset" (2004)

LINKLATER, Richard, "Before Midnight" (2013)

LINKLATER, Richard, "Boyhood" (2014)

LINKLATER, Richard, "Everybody Wants Some!!" (2016)

REINER, Rob, "This Is Spinal Tap" (1984)

DANIELS, Greg, "The Office" (2005-2013)

PERRAULT, Dan, YACENDA, Tony, "American Vandal" (2017-2018)

ANDERSON, Wes, "The Grand Budapest Hotel" (2014)

CHAZELLE, Damien, "Guy and Madeline on a Park Bench" (2009)

Porto Jazz, 2019
Ricardo Leal