

Cidade Ilha

O documentário etnográfico autoral como alternativa
à exotização, a partir da cidade do Porto

Ana Clara Nunes Roberti

Tese de Doutoramento apresentada
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
em Design

Orientadora

Helena Maria de Azevedo Coelho dos Santos

PhD, Professora, Universidade do Porto

Co-orientador

Daniel da Cruz Brandão

PhD, Professor, Universidade do Minho

Porto, 2020

A presente investigação foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Doutoral FCT PD/00048/2012.

Constituição do Júri:

Presidente:

Doutor Heitor Manuel Pereira Pinto da Cunha e Alvelos
Professor Associado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Vogais:

Doutor Anselmo Neto Ferreira Canha
Professor Auxiliar da Escola Superior Artística do Porto

Doutor Daniel Ribas de Almeida
Professor Auxiliar da Escola das Artes da Universidade Católica

Doutor Paulo António dos Santos Silva
Professor Auxiliar do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e do Território da
Universidade de Aveiro

Doutor José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho Carneiro
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Doutora Helena Maria de Azevedo Coelho dos Santos
Professora Auxiliar da Faculdade de Economia da Universidade do Porto

Resultado final:

O presente trabalho foi *aprovado por unanimidade* depois de julgadas as Provas de Doutoramento, prestadas a 14 de julho de 2020 por Ana Clara Nunes Roberti.

Agradecimentos

Aos que

Orientaram

Colaboraram incansavelmente

Incentivaram

Escutaram pacientemente incontáveis vezes

Acreditaram

Aos meus pais.

Palavras-chave:

Ilhas do Porto

Documentário etnográfico autoral

Exotização do outro

Metodologia reflexiva

Registro audiovisual participativo

RESUMO

Cidade Ilha é uma investigação de carácter teórico-prático, que propõe o documentário etnográfico autoral como alternativa às abordagens de consumo e exotização de populações socioeconomicamente vulneráveis e historicamente estigmatizadas. Os casos trabalhados são espaços que se configuram como microcosmos, ilhados no cerne da malha urbana, onde há um modo de vida enraizado. Estes locais são aqui designados como *ilhas*, uma ideia que parte de uma tipologia própria – as ilhas do Porto – e ganha corpo teórico e conceitual ao longo desta investigação, tornando-se mais abrangente e plural.

Para cumprir os objetivos propostos, comprometemo-nos com o aqui e agora do trabalho de campo e o encontro ético com o *outro*, isto é, o assunto/tema. Estas componentes são fundamentais para guiar as ações referentes à recolha e ao tratamento do material textual, imagético e sonoro que emerge dos mesmos, ou seja, os resultados desta investigação. A máquina de filmar (e fotografar) é adotada não apenas como uma ferramenta ou instrumento, mas como uma *forma de pensar*.

No momento em que este estudo se desenvolve, estas *ilhas* estão a passar por processos de transformações profundas, sobre os quais os seus moradores têm pouco, ou nenhum, domínio. Este cenário, que pode implicar o seu desaparecimento ou dispersão, leva à criação de uma abordagem *cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva*, que é, precisamente, onde reside o interesse deste trabalho.

Keywords

Ilhas of Porto

Authorial ethnographic documentary

Exoticization of the *other*

Reflexive methodology

Participatory audiovisual recording

ABSTRACT

The Island City is a theoretical-practical investigation, which proposes the authorial ethnographic documentary as an alternative to approaches of populations that are socioeconomically vulnerable and historically stigmatized, without consuming or exoticizing them. The cases studied are spaces that act like microcosms, isolated despite being in the heart of the city, where there is a rooted way of life. These places are here designated as *islands*, an idea that starts from an already exist typology - the "Islands of Porto" - and gains theoretical and conceptual body throughout this investigation, becoming more plural.

In order to fulfill the proposed objectives, we commit ourselves to the here and now of fieldwork and the ethical encounter with the *other* (the subject/theme). These components are fundamental to guide the actions related to the collection and treatment of textual, image and sound material that emerges from them, that is the results of this investigation. The camera is considered not only as a tool or instrument but as a way of thinking.

During this study, these islands are undergoing processes of profound transformation, over which they have little if any, control. This scenario, which may imply its disappearance or dispersion, leads to the creation of accurate, dialogued, patient, little invasive approach, which is precisely the interest of this work.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	15
1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	27
1.1 Transe-lúcido: arte e ciência	27
1.2 Filme etnográfico	30
1.3 Autoria, responsabilidade e participação	33
1.4 Crise representativa	37
1.5 Falar sobre o encontro	41
1.6 A verdade do aqui e agora	43
1.7 Modos de se documentar	46
1.8 Documentário(s), razão e inspiração	49
1.8.1 Porque Não Sou o Giacometti do Século XXI	50
1.8.2 An Angel in Doel	52
1.8.3 Ama-San	54
1.8.4 Edifício Master e Últimas Conversas	55
1.9 Cidade Ilha – conceito	57
2. METODOLOGIAS	63
2.1 Fagocitose	63
2.2 Presença, observação, reflexão	66
2.2.1 Não Participativa	66
2.2.2 Participativa	68
2.3 Ausência e organização	71
2.3.1 Dissecar a palavra	72
2.3.2 Painéis	73
2.3.3 Levantamento dos espaços	74
2.3.4 Definição e justificativa dos espaços	77
2.4 Reconhecer o subjetivo como legítimo	78
2.5 Conversas formais e informais	80
2.6 A equipe e o material	82
2.7 Experimentar em conjunto	84
2.8 Diários	85
2.8.1 Diário Escrito – Relatos	86
2.8.2 Diário imagético	87

2.9	Retorno e Audiência	88
2.10	Pensar com a câmera: “Uma ideia na cabeça e uma câmara nas mãos”	91
2.10.1	O Quadrado do Beija Flor	92
2.10.2	O Vítor Restante	94
2.10.3	Sobreiro	98
2.11	Pensar sem a câmera	101
2.12	Considerações gerais	103
3.	TRAJETOS	105
3.1	A investigação anterior – Escadarias: a descoberta do outro, o início do aprofundamento	106
3.2	Fase exploratória: Citadocs e derivas	110
3.2.1	Citadocs: o barco para a Ilha	110
3.2.2	Retratos únicos: uma Ilha	111
3.2.3	Uma rua inteira	113
3.2.4	O Karaoke, a validação e o alívio	116
3.2.5	Os alternativos, o clã e a première	118
3.2.6	Deambulações	122
3.2.6.1	The Tour	123
3.2.6.2	Três deambulações	126
3.2.7	A extensão e a permissão para a incerteza	133
3.2.8	O bloco e as abelhas	135
3.3	Trajetos teóricos e empíricos sobre os objetos de estudo	138
3.3.1	Bela Vista	140
3.3.1.1	A Varanda de Manuel	141
3.3.1.2	832	145
3.3.1.3	Ilhados em ilhas, o conceito a concretizar-se	149
3.3.2	O Quadrado do Beija Flor	151
3.3.2.1	Beija Flor, exercício	152
3.3.3	Dona Leonor	159
3.3.3.1	Bairro Rainha Dona Leonor: primeira visita	166
3.3.3.2	Celeste, Catarina, Alda	173
3.3.3.3	Entrevista adiada	178
3.3.3.4	Alda, Bete e Inês	180
3.3.3.5	O conceito de ilha fora dos corredores	181
3.3.4	Tapada	182
3.3.4.1	Primeiras abordagens à escarpa das Fontainhas	185
3.3.4.2	A imersão no bairro e na luta	191

3.3.5 Sobreiro	200
3.3.5.1 A proposta	201
3.3.5.2 Trabalho de campo prévio	202
3.3.5.3 Fóruns comunitários	203
3.3.5.4 Observações finais	206
3.4 A dialética exigida pelas ilhas	208
4. ABORDAGENS (IMAGÉTICAS) SOBRE OS TRAJETOS	211
4.1 A forma importa	211
4.2 O etnógrafo realizador	213
4.3 O encontro do filme etnográfico	215
4.4 Adequação das Entrevistas	219
4.5 Participação direta: o caso dos jovens do Sobreiro	222
4.6 Os limites físicos do campo	224
4.7 Manuseio da câmera: enquadramento, foco e movimento	229
4.8 Editar ao filmar	236
4.9 O simbólico como produção de sentido	238
4.10 Trajetos visuais e sonoros na construção de um conceito	242
5. CONCLUSÕES	243
5.1 Considerações gerais	243
5.2 Interesses	245
5.3 Desdobramentos, aplicabilidade e contributos	246
5.4 Limitações	248
5.5 Considerações finais – Não é o que se pode fazer com o mundo.	249
BIBLIOGRAFIA	253
FIGURAS	259



INTRODUÇÃO

*Cidade Ilha*¹ é um projeto que se baseia no documentário etnográfico e no design da imagem para refletir sobre alternativas às agendas de exotização e consumo do *outro*². Realizada entre Outubro de 2015 e Setembro de 2019, a investigação refere-se, mais especificamente, a populações enraizadas que configuram microcosmos singulares na malha urbana, espaços socioeconomicamente vulneráveis, historicamente estigmatizados, e, de alguma forma, *ilhados*, ainda que possam se situar geograficamente em meio ao caos citadino. Para além desta condição, estão em risco de desaparecer, dispersarem-se, ou a passar por processos de transformações profundas, sobre os quais têm pouco, ou nenhum, domínio.

Partimos de um fenômeno, as *Ilhas do Porto*³, enclaves habitacionais que surgiram em resposta ao grande fluxo de pessoas do campo para a cidade, na segunda metade do século XIX, para chegarmos a um *conceito* que metaforiza a designação original: *Cidade Ilha*. Esse conceito percorre todo o trabalho de pesquisa, e foi sendo desenvolvido numa vertente multidisciplinar que combina, no âmbito dos estudos artísticos, o documentário e os estudos culturais, numa investigação que se pautou, desde o início, por diálogos entre teoria e prática. Pretendemos que este conceito, mais abrangente e *plástico* – no sentido de ser adaptável, maleável – possa ser aplicado em outros contextos e ciências, tornando-se versátil e interventivo.

O interesse deste trabalho reside na redução de uma objetividade clara no tratamento destas populações – *ilhas* – organismos ativos, reativos e dinâmicos, e na introdução

1 Financiada pela *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*, FCT, esta investigação tem como ponto de partida o estudo *Fixos no Transitório* (Roberti, 2015), realizado no âmbito do Mestrado em Design da Imagem, como será abordado no capítulo III.

2 O *outro*, nesta investigação, refere-se ao assunto, ao tema e/ou personagem no contexto do documentário.

3 As ilhas são configurações residenciais que surgiram para atender a uma fluência migratória de um período industrial forte na cidade do Porto. Estes enclaves habitacionais abrigavam os trabalhadores das fábricas, muitas vezes localizados nas traseiras de uma casa maior, o que contribuiu para uma morfologia espacial bastante própria. Estas locais continuam a existir, ainda que em condições e com propósitos diferentes daqueles que lhes deram origem.

de uma subjetividade autoral cautelosa. Trata-se, antes de mais, do aprofundamento da autocrítica documental e artística, sobre o *consumo*, intencional ou não, de pessoas e comunidades que se encontram em situações delicadas, vulneráveis, ou de risco, no sentido identitário. Para tal, foi empregada uma abordagem *cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva*.

Assim, podemos afirmar com segurança que a intenção desta investigação é afastar o tom paternalista e o tratamento destes espaços e pessoas como objetos fadados a integrar uma amostra do *típico*. Este trabalho é feito não sobre processos de mudanças passados, mas que estavam a decorrer. Tencionamos, portanto, *acompanhar* estes casos de perto, a partir dos moradores dos locais retratados, falar sobre as pequenas e grandes nuances diárias dos que lutam para permanecerem como *memória viva*.

O trabalho de campo e a produção imagética e sonora são o cerne da investigação que se apresenta. E, por isso, serão mencionados e discutidos ao longo de todo este documento. Os resultados destes processos levaram à criação de peças fílmicas e fotográficas, disponibilizadas através de uma plataforma online, que se concebeu como parte integrante da leitura deste documento, disponível em: cidadeilha.wordpress.com.

É importante salientar que o documentário não é, neste estudo, apenas uma ferramenta, ou técnica para a recolha de imagens. Mas sim uma forma de pensar, uma base teórico-prática de reflexão crítica, um instrumento de aproximação do objeto, e um medidor de confiança entre o *eu*, investigador/realizador, e o *outro*, documentado.

Pertinência da investigação

Consideramos que esta investigação é não apenas necessária, mas urgente. Os locais escolhidos como casos de estudo são sintomáticos, resultantes de um contexto maior, que abrange, no momento em que este trabalho se apresenta, um largo número de populações em situações semelhantes. A exemplo de outras cidades europeias, e não só, a cidade do Porto tem passado por uma efervescência cultural, arquitetónica, turística e comercial nos últimos anos. Este panorama beneficia uma variedade de setores, mas pode levar ao desaparecimento de realidades, pessoas, e lugares enraizados na história mais íntima de alguns dos seus espaços.

Pergunta de investigação

Como forma de orientar as ações e o foco desta investigação, foi criada uma pergunta de partida. Ao longo do processo, esta sofreu modificações para se adaptar ao desenvolvimento e ao amadurecimento do estudo. Assim, foi elaborada a seguinte questão principal:

Como documentar, de forma autoral, através da imagem e do som, comunidades em extinção ou dispersão, que partilham uma herança cultural, sem torná-las alvo de exotização e consumo?

Esta pergunta se desdobra nos seguintes conceitos a abordar nesta tese:

- *O documentário autoral*

1. Documentário imagético e sonoro (imagem fixa e movimento);
2. Trabalho de autor no âmbito do documentário.

- *Objeto*

Populações urbanas enraizadas na cidade do Porto, em extinção ou dispersão, que partilham uma herança cultural e vivem em contextos estigmatizados.

- *Argumento a defender*

Perigo de ênfase da condição de estigmatização, exotização e/ou consumo do *outro*.

Objetivos

Definida a pergunta de investigação, objeto e argumento, estabelecemos uma série de objetivos que este trabalho ambiciona cumprir:

- Contribuir para a salvaguarda do património cultural e identitário de comunidades urbanas em extinção ou dispersão;
- Criar alternativas, em contextos referentes ao áudio e ao visual, às abordagens de exotização, paternalismo e consumo do *outro* no que toca à interpretação e à representação de populações urbanas vulneráveis socioeconomicamente;

- Compreender a posição do autor num projeto documental e de investigação científica no seu conflito com a temática e o objeto concreto;
- Identificar a importância da etnografia, autoria e participação dentro das diferentes tipologias do documentário audiovisual;
- Propor o documentário como ferramenta de ação e comunicação, na relação entre o autor e o objeto retratado;
- Afirmar a devolução, sob a forma de mais-valia, dos resultados da investigação, na área do documentário, aos universos que os originaram;
- Compreender o papel do *design* como denominador comum de atividades multidisciplinares que integram o mesmo projeto e objetivos.

Os objetivos listados influenciam-se, são complementares entre si, e delimitam as ações e as bases desta investigação tanto no âmbito prático, quanto no teórico.

Espaços trabalhados

Apesar de assumir a ideia de *cidade ilha* como um *conceito* abrangente, não limitado a um lugar ou tipologia específicos, esta investigação estipulou alguns casos de estudo para se trabalhar com o aprofundamento e a aproximação pretendidos. Foram escolhidos exemplos capazes de demonstrar a diversidade deste conceito e a necessidade do realizador/investigador se adaptar a cada um deles.

Todos os casos reúnem uma série de fatores que os aproxima e, portanto, leva-os a enquadrarem-se no conceito de *cidade ilha*:

- Há uma forte ligação identitária entre os moradores e o local onde vivem;
- Podem ser considerados microcosmos no meio do caos urbano, isto é, têm uma dinâmica própria, diferente de tudo aquilo que os cerca geograficamente;
- Estão a passar por transformações que partem de iniciativas externas, portanto, que lhes afeta, podendo causar a sua dispersão ou extinção, entretanto, não possuem grande capacidade de controle sobre as mesmas;
- São constituídos por uma morfologia espacial *peculiar*, que condiciona e/ou proporciona um modo de vida próprio, onde os limites entre o espaço público e o privado são tênues.

Partindo da premissa de que as cidades não são territórios neutros, havendo uma complexa dimensão sociológica que imprime diferentes lógicas nos seus espaços,

interessa-nos a ideia de apropriação social, por parte dos moradores dos locais escolhidos. Em outras palavras, o sentido produzido por aqueles que o habitam.

Justamente por isso, e como será apresentado nos capítulos seguintes, foram definidos três casos de estudo principais e três projetos piloto. Estes últimos serviram para testar os limites e a adaptabilidade do conceito a realidades diferentes, assim como para esclarecer questões que surgiram ao longo da investigação e que não poderiam ser respondidas através dos casos principais. Cada um destes projetos foi guiado por personagens e assuntos específicos dentro dos locais escolhidos, variando conforme à relação estabelecida durante o trabalho de campo e a consequente adequação à abordagem inicial, como será especificado no capítulo das metodologias. Os projetos piloto foram realizados nos seguintes contextos:

Bairro do Sobreiro – Localizado na cidade da Maia, Portugal, é um bairro social da década de setenta do século passado, que abriga mais de seiscentas famílias (cerca de mil habitantes), constituído por blocos habitacionais e torres (prédios de dez andares, mais altos que os blocos). A maior parte da população é composta por idosos. Na altura em que o trabalho se desenvolveu, o Sobreiro estava a preparar-se para as obras de reabilitação propostas pelos órgãos públicos responsáveis pelo bairro.

Comunidade do Beija Flor – Distrito rural, pouco populoso (cerca de duzentos habitantes), pertencente à cidade de Tocantins, Brasil, próximo à Serra de São José. Consiste num campo de futebol no centro, onde são sediados campeonatos regionais, cercado por casas dos quatro lados. Nas esquinas, saem ruas de terra menores, com menos habitações.

Ilhas de São Vítor – A Rua de São Vítor, freguesia do Bonfim, Porto, possui uma grande concentração de ilhas e, por esta razão, foi abordada em diferentes fases deste estudo, como será apresentado no capítulo dos Trajetos. Para a realização de um trabalho em parceria com uma investigação sobre o desaparecimento do comércio tradicional na cidade do Porto – que será apresentado nas metodologias –, foi escolhida uma ilha completamente habitada e cuidada, de forma coletiva, por seus moradores.

Os três casos de estudo escolhidos para o desenvolvimento desta investigação, localizam-se no Porto, em diferentes regiões da cidade:

Ilha da Bela Vista – Ilha camarária, localizada na freguesia do Bonfim. Passou por um grande processo de reabilitação, concluído em 2016, financiado pelos órgãos públicos responsáveis. A ideia era torná-la um exemplo a ser seguido por outros aglomerados habitacionais da cidade. Antes das obras, em 2014, quando visitada pela primeira vez pela investigadora, a Ilha tinha 43 casas, mas apenas 12 estavam habitadas. Nesta altura, a população local tinha uma média de idade avançada, quase todos eram idosos

e os filhos já não viviam na Ilha. Os moradores antigos permaneceram no local e, depois da reabilitação, passaram a ser 35 casas, todas habitadas.

Rainha Dona Leonor – Bairro social, localizado na União das Freguesias de Lordelo do Ouro e Massarelos. Faz parte da primeira geração de bairros sociais da cidade, construído na década de 50. Atravessou, também, um processo de reabilitação intenso, concluído em 2019, em que os antigos cinco blocos habitacionais foram demolidos para a construção de uma nova estrutura. A partir de uma parceria público privada, a Câmara cedeu parte do terreno – localizado em uma área privilegiada da cidade – para particulares, permitindo que fizessem habitações privadas para a venda, com a condição de que fossem estes a construir as novas habitações sociais a custo zero para o munícipe. Antes das obras, o local contava com 100 fogos, distribuídos em cinco prédios, ocupados por 52 famílias (128 habitantes). A idade dos moradores era variada, idosos, adultos e crianças. Depois das obras, o novo bairro passou a abrigar estas famílias e mais 18, sendo um total de 70 habitações sociais distribuídas em dois edifícios. A autarquia anunciou o novo Dona Leonor como o melhor bairro social do país. Assim como na Bela Vista, apesar do bairro passar por demolições, os moradores permaneceram nas imediações do local durante todo o processo.

Bairro da Tapada – Localizado na freguesia da Sé, na escarpa das Fontainhas. Com 35 casas habitadas, todas pertencentes a particulares, e uma média de 50 moradores de diferentes faixas etárias, o local foi vendido a uma empresa privada em 2017. Na medida em que os contratos a prazo vencessem, a intenção desta era reabilitar as casas e criar alojamentos locais, supostamente para finalidades turísticas. Os moradores só foram notificados após a venda estar concluída e se recusaram a sair de suas casas, onde viviam há gerações. Depois de dois anos de reuniões, assembleias públicas, e da criação da Associação de Moradores do Bairro da Tapada, os habitantes conseguiram conquistar o direito de permanecerem no local. A Câmara Municipal exerceu o seu direito de preferência e comprou o bairro dos novos proprietários, fazendo com que a Tapada passasse a ser um bairro social, respondendo diretamente aos órgãos públicos responsáveis.

Por serem casos que têm em comum ações que envolvem diferentes agentes (empresas, projetos financiados, órgãos públicos, etc.), torna-se fundamental esclarecer que estes *não* integram o foco desta investigação. O que nos interessa é olhar para a forma como estas populações enraizadas atravessam os processos a que são submetidas. Avaliar o grau de comprometimento, estruturas técnicas, acordos políticos, vantagens e desvantagens do ponto de vista dos impulsionadores destas iniciativas, são questões que não abrangem o espectro deste estudo e nem sequer poderiam ser analisados pelo mesmo. Desta maneira, não serão citados nomes de empresas e/ou pessoas que fazem parte deste contexto mais alargado. Não por uma questão de desconsiderar a importância dos mesmos em tais processos, mas sim por uma postura definida e focada, que propõe um recorte distinto dos já existentes e oferecidos por

diferentes meios (investigações em outras áreas, imprensa, entre outros). A intenção é deslocar um tema, um cenário, para outra área e ponto de vista, outra forma de interpretá-lo e trabalhá-lo.

Esta investigação, como será frisado e sustentado ao longo deste documento, não sai dos limites físicos dos casos de estudo (exceto no caso dos projetos piloto). Assim, todas as informações sobre o andamento dos processos em voga no momento em que este trabalho se realiza, são adquiridas através dos moradores em questão. Portanto há, assumidamente, apenas um lado explorado dentre vários possíveis, o dos moradores. Sabemos o que estes sabem, da forma como sabem.

Enquadramento

Dentre as linhas de investigação propostas pela unidade de acolhimento (ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura), este trabalho integra a designada como *Future Places*. A partir de três pontos expressos por trechos retirados do site⁴ do curso (reproduzidos no original, em itálico), é possível demonstrar e justificar o enquadramento referenciado:

This stream proposes to address shifts currently occurring in the socio-economical landscape, through a multiple calibration of the civic vocation of contemporary media: em todos os casos de estudo, pretendíamos acompanhar um cenário que estava a decorrer, contemporâneo, latente. As ações que trouxeram uma nova conjuntura para os locais escolhidos foram acompanhadas a partir dos seus moradores, no momento em que aconteciam. O compromisso cívico com estas pessoas foi estabelecido neste âmbito, a investigação documental se propôs a seguir e olhar para estas realidades com cautela e paciência, a partir dos que são diretamente afetados, ou beneficiados, por ela.

New media have been reconfiguring expectations, channels, needs, compulsions, rituals of engagement: os novos meios de captação de som e imagem, assim como a facilidade de acesso e disseminação do material produzido, propiciam a criação de conteúdo independente, colaborativo e autoral. As premissas estabelecidas para este projeto foram favorecidas por este panorama, que permitiu desenvolver o trabalho de forma maleável e participativa, priorizando a realidade do ponto de vista dos moradores dos casos de estudo, e libertando-o de vínculos comerciais e ideológicos com agendas e interesses pré-estabelecidos.

4 Disponível em: <https://phddesign2017.wordpress.com/the-program/streams/>

Communities at risk may, paradoxically, become the center for the emergence of a healthier template of cooperation and solidarity: a *Cidade Ilha* que dá título a esta investigação, refere-se, precisamente, a populações enraizadas em risco de desaparecer, ou dispersarem-se. Em alguns casos, devido ao envelhecimento dos moradores, em outros, mediante o risco de serem obrigados a deixarem as suas casas, devido as novas dinâmicas socioeconômicas e políticas da cidade. Há, ainda, os locais que têm passado por transformações espaciais intensas que podem alterar, para o bem ou para mal dos seus habitantes, uma vivência estabelecida há gerações. Nestes novos panoramas, acompanhamos um senso de união e solidariedade entre os próprios moradores, seja para reclamar os seus direitos a terceiros, seja para apoiarem-se mutuamente nos novos cenários que se instalam.

Como ler, ver e ouvir esta investigação

Este documento escrito não deve ser lido de forma isolada, mas sim acompanhado pelos objetos desenvolvidos ao longo desta investigação, que sendo de natureza visual e prática, não devem ser apenas descritos, mas sim *vistos* e *ouvidos*. Para entender a espiral de ação e reflexão na qual se desenvolve este estudo é preciso acompanhar o seu fluxo de trabalho, composto por uma longa e forte presença no terreno, pela construção de peças áudio e visuais, e pela análise conceitual e teórica de ambos.

A parte textual entrelaça estes três pilares distinguidos, que se influenciam mutuamente e, por isso, devem ser vistos como um conjunto no contexto desta investigação. Jay Ruby, em *A Future for Ethnographic Film?* (Ruby, 2008, p. 9), acredita que o filme etnográfico pode beneficiar-se de uma abordagem mais abrangente, que envolva elementos variados, como a utilização de plataformas online, fotografias, texto, e diferentes tipos de vídeo (com duração e estilos distintos, por exemplo). Apesar de, ao contrário do autor, considerar a narrativa um elemento importante na maioria dos casos discutidos, julgamos que esta variação colaborativa de suportes e ferramentas pode ser benéfica para um estudo como o que se apresenta. Acreditamos que o trabalho etnográfico pode e, em alguns casos, deve, ser considerado arte, introduzindo um caráter sensível e dramático na sua ação, recolha, e produção de conteúdos (Castañeda, 2006, p. 75).

As obras que fazem parte deste trabalho de investigação estão todas disponíveis no site criado para o projeto. Ele encontra-se dividido em quatro partes:

- Descrição geral, *home* – composta pelo resumo e o *teaser* do projeto;
- *Diário imagético* – onde constam as imagens, fotografias, recolhidas no trabalho de campo de forma mais alargada, isto é, tanto na fase exploratória,

quanto na fase imersiva, com locais e eventos que não necessariamente integram os casos principais, mas que contribuíram para a trajetória da investigação. Estas séries fotográficas estão divididas por título e são acompanhadas por pequenos textos;

- Os três casos de estudo principais, *Bela Vista*, *Dona Leonor*, e *Tapada* – cada um destes tópicos contém uma seleção do material visual produzido sobre estes espaços, em fotografia e em vídeo;
- E os *pilotos* – reunindo os três projetos produzidos nesta categoria, *Sobreiro*, *Beija Flor* e *O Vítor Restante*. Em cada um dos itens correspondentes também há o material visual (filmes e fotografias) produzidos sobre os espaços destacados.

Listagem das peças produzidas

Para facilitar uma visão geral sobre as principais peças produzidas nesta investigação (com exceção das séries fotográficas do diário imagético, salvo alguns casos de destaque), será apresentada uma lista com o título e um pequeno resumo para cada uma delas, divididas nas *categorias vídeo documental e séries fotográficas*. Todas estão disponíveis no site do projeto.

. Vídeo documental

Cidade Ilha (Portugal, 2019, 5min): teaser de apresentação do projeto.

Manuel e Júlia (Portugal, 2014, 4min): minidocumentário de autoria conjunta, realizado a partir de um workshop colaborativo com o coletivo *Citadocs* (o coletivo será apresentado com mais detalhes no capítulo III) na Ilha da Bela Vista, antes das obras de reabilitação. Este é o único objeto produzido antes do início da investigação *Cidade Ilha*, e foi fundamental para o seu surgimento.

Para-raios (Portugal, 2019, 3min): vídeo realizado no dia em que os antigos moradores da Ilha da Bela Vista mudaram-se para as novas casas reabilitadas do local, já em caráter definitivo, em Outubro de 2016.

O Quadrado do Beija Flor (Brasil, 2017, 12min): filme sobre a comunidade do Beija Flor, realizado como projeto piloto. Este é o único espaço rural trabalhado neste projeto.

Sobreiro: Quero-me aqui (Portugal, 2018, 25min): documentário realizado em parceria com a *Rede Europeia Anti-Pobreza*, EAPN⁵, sobre o bairro do Sobreiro, na cidade da Maia. Faz parte dos projetos piloto.

O Vítor Restante (Portugal, 2018, 4min): em parceria com o projeto de investigação *Cidade-Vitrina*, que aborda os desafios enfrentados pelo comércio tradicional da cidade do Porto, o vídeo retrata uma ilha localizada em São Vítor e um comércio local, na Rua do Almada, ambos em risco de desaparecer.

. Séries fotográficas

Celeste e Catarina, casa velha (Dona Leonor): série realizada na casa de Catarina e Celeste, duas moradoras (neta e avó) dos blocos habitacionais do Dona Leonor, antes da demolição das habitações antigas, em 2018.

Catarina, casa nova (Dona Leonor): série seguinte, fotografada logo após as moradoras, Catarina e Celeste, irem para as habitações construídas no novo bloco, em 2019.

Alda e Bete (Dona Leonor): fotos feitas após a entrevista com as moradoras Alda e Bete, em 2018, na casa de cada uma delas. Alda estava numa habitação provisória do bairro enquanto aguardava a conclusão das obras, a antiga já havia sido demolida na altura; Bete vivia em outra área do bairro, também pertencente à Câmara, mas em melhores condições, portanto, não passaria por obras de reabilitação intensas.

Bela Vista, Ilha antiga: imagens da antiga Ilha da Bela Vista, em 2014, antes do início das obras de reabilitação.

Bela Vista, novas casas: parte da Ilha já estava reabilitada e os moradores antigos puderam mudar-se para as novas casas (em 2016), o restante da Ilha ainda estava em obras.

Jovens do Sobreiro: fotos da exposição realizada pelos jovens do bairro do Sobreiro, tiradas entre junho e julho de 2018.

Retratos do Sobreiro: série de retratos realizados ao longo de 2018 sobre os idosos do bairro do Sobreiro.

Tapada: uma noção geral do cotidiano acompanhado no bairro da Tapada, entre 2017 e 2019, através de imagens de diferentes ocasiões e épocas do ano.

5 Mais informações sobre a *Rede Europeia Anti-Pobreza* no site: eapn.pt

Retratos do Bairro da Tapada: retratos dos moradores da Tapada em frente as suas casas (em 2018), com a finalidade de criar uma exposição de fotografias futura.

São Vítor, Maria José: imagens feitas durante a realização do projeto piloto *O Vítor Restante* (2018), na Ilha da personagem Maria José, na rua de São Vítor.

The Tour (diário imagético): fotografias realizadas num passeio pelo Porto, de quatro horas, intitulado “Islands”, em 2016.

Ilhas de São Vítor (diário imagético): fotografias realizadas durante o trabalho de campo exploratório nas ilhas de São Vítor, no contexto do workshop do coletivo Citadocs, em 2015.

Estrutura da tese

Este documento foi dividido em cinco capítulos:

- Capítulo I: Enquadramento teórico
- Capítulo II: Metodologias
- Capítulo III: Trajetos
- Capítulo IV: Abordagens (imagéticas) sobre os trajetos
- Capítulo V: Conclusões

O primeiro capítulo explora as bases teóricas do trabalho, fundamentais para ancorá-lo, sem o limitar. Conhecemos os autores e artistas mais influentes e as áreas de interesse principais: o documentário etnográfico, os estudos culturais e o design da imagem. Fundamentado o enquadramento e o recorte escolhido, apresenta-se o conceito de *cidade ilha*.

No capítulo das *metodologias* apresentamos a lógica de ação desta investigação, baseada na comparação com o processo de *fagocitose*. Assumimos o caráter dialético do trabalho e a sua abordagem maleável – *cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva*.

Os *trajetos* demonstram, através de textos mais prosaicos, os processos de aproximação no trabalho de campo. Divide-se em duas partes, os *relatos iniciais*, descrevendo a importância do coletivo Citadocs no aprimoramento da autocrítica do projeto, e

as derivas, numa fase mais exploratória; e os *relatos sobre os objetos de estudo*, que apresentam a relação da investigadora com os casos escolhidos.

No capítulo IV explicamos o processo de produção dos resultados dos trajetos. Assume-se a importância da forma e do estilo num trabalho documental deste cunho, capaz de revelar as suas intenções e propósitos. São abordadas questões mais específicas relativas à preparação e ao próprio ato de filmar, fotografar e/ou gravar o áudio, demonstrando a relevância destes momentos para os personagens envolvidos e os resultados obtidos.

As conclusões retomam os objetivos apresentados na primeira parte, a pertinência dos resultados obtidos com relação à pergunta de investigação inicial, assim como as limitações do trabalho. Reiteramos os interesses da investigação, a sua aplicabilidade, desdobramentos futuros e contributos.

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1 Transe-lúcido: arte e ciência

É, com efeito, na faculdade de destacar e caracterizar as variantes fundamentais da experiência sensível que reside o poder do próprio artista. (Hall, 1986, p. 90)

Ao partir da premissa de que o filme etnográfico é científico (assunto que será discutido no próximo tópico deste capítulo), é possível afirmar que a relação entre as inquietações artísticas, exercidas através do ato de filmar e produzir conteúdo imagético e sonoro, e a reflexão pré e sobre estes momentos, representa o ciclo de ações deste trabalho. Subjetividade e cientificidade atuam concomitantemente e de forma interdependente. O reconhecimento da existência desta relação, inclusive no próprio âmbito documental, não será novidade, o que interessa neste caso, entretanto, é demonstrar *como* este processo de coexistência se desenvolveu, trazendo-o para uma relação bastante próxima e particular.

By emphasizing the scientific obligations of the ethnographic filmmaker and the scientific nature of ethnographic film, I do not wish the reader to think that I am in any way falling into the old and somewhat cliched argument in documentary film discussions concerning art and science; that is, the erroneous idea that there is some inherent conflict between something called the “art” of the film and the science of anthropology. (Ruby, 1975, p. 105)

A subjetividade deve ser aqui reconhecida como uma questão não apenas teórica, mas que a própria autora teve que interiorizar, assumir e resolver. Em *Cidade-Ilha* a câmera não é um mero instrumento, ou técnica de registro, tão pouco os seus resultados. Estes

são admitidos como uma *forma de pensar*. Trata-se de uma maneira particular e, portanto, subjetiva, de exercitar e organizar o estudo e a reflexão teórica. Pensar enquanto se anda com a câmera nas mãos e entender o que se deve e o que, especialmente, não se deve filmar. Para compreender melhor esta vertente do trabalho, é importante ressaltar que o estilo documental assumido neste projeto não conta com uma equipe de filmagem. Sendo assim, é a investigadora quem realiza, filma e edita todas as peças produzidas – esta opção será abordada no capítulo referente às metodologias.

Esta *forma de pensar*, que se desenvolve com a câmera no terreno, já foi descrita de diferentes formas por realizadores e autores influentes na área do documentário. Dentre eles: Dziga Vertov e o *cine-olho*, reconhecendo a câmera como extensão do próprio corpo humano e o filme como veículo de expressão da sensibilidade do seu autor; Jean Rouch e o *cine-transe* do seu *ballet cinematográfico*; e David MacDougall, que define esta relação com as imagens como uma forma diferente de *saber*:

We are putting ourselves in a sensory state that is at once one of vacancy and of heightened awareness. (...) We learn to inhabit what we see. (...) So, simply to look, and look carefully, is a way of knowing that is different from thinking. (MacDougall, 2006, p. 7)

Enrica Colusso, realizadora que também opta por filmar suas obras, relaciona estes autores no artigo sobre o seu filme *ABC Colombia* (Colusso, 2007), e fala deste processo como *um estado receptivo*, chamando-o de *transe-lúcido*:

An acutely receptive state, during which one tunes in to the slightest movements of the other's body (mimesis) and listens to its faintest inflections, intentions and expressions with a highlighted focus and a concentration uncommon to daily encounters" (Colusso, 2017, p. 142).

É esta a razão principal que justifica a opção por dirigir e filmar ao mesmo tempo, para que seja possível experienciar este *estado* no terreno com o assunto em questão. O momento em que a câmera age é, inevitavelmente, parte integrante do encontro com o *outro*, uma forma de se relacionar com o assunto, e é isto o que este projeto pretende explorar.

A própria literacia da expressão *transe-lúcido* contém o equilíbrio do qual se fala neste trabalho. Trata-se de uma forma de agir, que pretende deixar o caráter artístico e subjetivo livres para atuar, mas sempre guiados por uma atitude profundamente reflexiva. O *transe* provocado pela ação da câmera diante dos personagens e eventos, precisa ter uma sensibilidade *lúcida* para entender o que se deve fazer com ela: para onde apontar; por onde circular; até qual distância se aproximar; e, neste caso, em que é controlada pela etnógrafa/realizadora, como reagir e responder à interação

com os personagens do outro lado da câmera. Neste sentido, voltamos ao *ballet cinematográfico* de Rouch:

For me then, the only way to film is to walk with the camera, taking it where it is most effective and improvising another type of ballet with it, trying to make it as alive as the people it is filming. I consider this dynamic improvisation to be a first synthesis of Vertov's ciné-eye and Flaherty's participating camera. (Rouch & Feld, 2003, p. 38)

Entretanto, considera-se neste trabalho que a lucidez deste *ballet* se fundamenta, também, na decisão de *não* filmar, captar áudio, ou fotografar, determinados momentos do trabalho de campo, ainda que estes possam ser potencialmente relevantes para o filme, ou emocionalmente apelativos. O que permite tomar este tipo de decisão é a proximidade com o assunto. Por esta razão, os habitantes dos espaços trabalhados neste projeto não foram registrados, através da imagem e/ou do som, nas primeiras abordagens – salvo alguns casos especiais que serão relatados e justificados no capítulo sobre os *Trajetos*. Depois de conhecer melhor, presencialmente, as dinâmicas coletivas das populações em questão, começa a ser possível fazer este discernimento e passar para a fase seguinte. Esta corresponde a aproximação mais particular de cada morador. A partir deste exercício, gradual e cauteloso, estabelece-se uma relação de confiança e intimidade com estes locais e pessoas, tornando possível controlar o *transe-cinematográfico* de forma mais justa e honesta para os personagens envolvidos:

There are occasions and circumstances when the presence of a camera can be inhibiting, or possibly compromising politically or ethically, for the protagonists or even for the filmmaker. Clearly under these circumstances, the camera has no place (...) In the course of a prolonged period of research, the ethnographer may well decide only to use his or her camera during certain restricted periods and for certain very specific purposes which lend themselves particularly well to a filmic treatment. (Henley, 2000, p. 220)

A investigação prolongada e imersiva, como realça Henley, permite que a decisão sobre o que filmar, ou deixar de, seja progressivamente mais assertiva. Entretanto, este pensar com a câmera, ou pensar enquanto se filma, provoca dois efeitos contraditórios. O etnógrafo – e cameraman – poderá produzir um registro mais honesto e fiel sobre o encontro com o *outro*, os efeitos desta interação e a ação dos personagens em momentos decisivos, porém, estará mais exposto e suscetível ao erro. Para ilustrar este tipo de situação, Henley compara a etnografia filmica à etnografia escrita:

(...) filmmaking is generally a much more intrusive activity than other forms of anthropological field research. As such, it has the

capacity to bring to the surface the ambiguities in the power relations between observer and observed much more starkly than is the case, say, with a researcher equipped only with a note-pad. The latter can scribble down a few notes and decide what to do with them afterwards; but a filmmaker will often have to negotiate much more specifically the terms under which his or her activity can take place. As a result, the nexus of relationships through which a representation is engendered tends to be more evident in a film than in a written text, particularly in the case of a film shot in an observational style. (Henley, 2000, p. 215)

Apesar de, no caso dos filmes, ainda haver a fase correspondente à edição e pós-produção, este transe-lúcido, ou cine-transe, obriga o realizador a selecionar enquanto filma. Trata-se de uma síntese, ou relatório cinematográfico, feito durante a própria observação, sendo assim, sob pena de falha irreversível (Rouch & Feld, 2003, p. 39). Falhar pode significar não documentar, visualmente, momentos decisivos para a compreensão do tema retratado, não enquadrar, ou focar da maneira pretendida um evento repentino, ou, mais grave do que todos os exemplos citados, quebrar a relação de confiança e intimidade estabelecida com o *outro*, ao deixá-lo desconfortável e inseguro na presença da câmara e do realizador/etnógrafo.

Entender que a subjetividade, pelo menos no âmbito do documentário, é necessária para se chegar à ética (Renov, 2008, p. 173), foi a peça chave para o desenvolvimento moral e científico desta investigação. Para tal, as suas implicações foram assumidas e trabalhadas através de conceitos como o *transe-lúcido*, o *pensar com a câmara*, de forma a aprender a *habitar as imagens* numa espiral constante de prática e reflexão, ou, reflexão enquanto se pratica.

1.2 Filme etnográfico

(...) we must assume that when a filmmaker says that his film is ethnographic he wishes to be taken seriously. (Ruby, 1975, p. 105)

As características compreendidas no presente trabalho permitem enquadrá-lo numa vertente mais específica do âmbito do documentário, o filme etnográfico. Assim como o próprio campo documental, trata-se de um domínio poroso, com características e limitações que variam conforme o contexto temporal e temático. Como forma de delimitar esta amplitude e demonstrar as bases desta investigação de forma mais clara, serão trabalhados os conceitos de Jay Ruby e Paul Henley sobre o assunto. É

importante salientar, porém, que este trabalho não se aproxima de todos os pontos defendidos por estes autores.

Como anunciado no início deste capítulo, esta investigação parte da premissa de que o filme etnográfico é científico. Tanto Ruby, como Henley, o consideram como tal e é este um dos pontos que justificam o enquadramento deste projeto neste âmbito. Torna-se fundamental, entretanto, reafirmar a ideia discutida anteriormente: a subjetividade e o caráter artístico assumidos nas peças produzidas, não entram em conflito com esta ideia, são, muito pelo contrário, características complementares e indissociáveis do rigor científico e das bases teóricas estudadas e aplicadas. Estas colaboram, como já mencionado, para o próprio entendimento e aprimoramento da componente ética.

Para Ruby, o filme etnográfico deve ser considerado etnografia fílmica, não sendo tratado como um mero instrumento de outras disciplinas, mas como uma prática, uma forma de conhecimento etnográfico *per se* (Ruby, 1975, p. 104). Para tal, o autor utiliza como exemplo a distinção feita por Jean-Luc Godard entre *filmes sobre a revolução e filmes revolucionários*, sendo este último a opção valorizada (Ruby, 1975, p. 109). Entretanto, para ser assim considerado, o filme etnográfico deve cumprir regras próprias do domínio científico, tal como a etnografia escrita – naturalmente de forma adaptada:

An ethnographic work must contain statements which reveal the methodology of the author. To be considered scientific, an ethnography must contain an explicit description of the methodology used to collect, to analyze and to organize the data for presentation (...) Ethnographers must be able to defend their methodological decisions on the basis of their scientific logic. (Ruby, 1975, p. 107)

Da mesma forma, Henley reitera:

The apparatus may be indispensable but it is not in itself sufficient: a theoretical rationale is also clearly necessary if ethnographic filmmaking is finally to be accepted as a worthwhile academic activity. (Henley, 2000, p. 210)

Em coerência com estas ideias, esta investigação se afirma como uma etnografia fílmica, visual e sonora, que foi capaz de se desenvolver e produzir conclusões na medida em que estabeleceu arestas, bases teóricas, e definiu metodologias de ação. A combinação deste documento escrito e das peças produzidas, pretende reforçar esta ideia se apresentando como um trabalho que, necessariamente, precisa de ambos para ser considerado completo naquilo que pretende exprimir.

Sendo o filme etnográfico um domínio significativo dentro da antropologia, torna-se importante esclarecer o papel desta disciplina nesta investigação, como forma de posicionar, também, o seu caráter científico. Apesar de não poder ser classificado como um trabalho puramente antropológico, ou realizado num contexto acadêmico que siga de forma canônica estes princípios, este projeto se beneficia e se aproxima de muitas ideias próprias desta matéria. Ter como objeto de estudo populações enraizadas e trabalhar com a observação, participante e não participante, numa aproximação gradual e cautelosa com as mesmas, são exemplos que tornam esta aproximação não só evidente, mas necessária:

Both anthropologists and observational filmmakers vary in the relative importance they give to participation on the one hand and observation on the other. But whatever the exact mix, there is a common belief that understanding should be achieved through a gradual process of discovery, that is, through engagement with the everyday lives of the subjects rather than by placing them within predetermined matrices, whether a script in the case of the filmmakers or a questionnaire in the case of anthropologists. (...) In representing these people, it is not only the most visible and public aspects of their lives that are taken into account: both anthropologists and observational filmmakers will often find significance in the minutiae of daily life (...). (Henley, 2000, p. 218)

Apesar das semelhanças destacadas, Henley é ainda mais específico ao diferenciar, no próprio domínio fílmico, o documentário antropológico do etnográfico. De acordo com o autor, trata-se de uma diferença de intenção e foco, sendo que as imagens exercem um papel mais autônomo e ativo no filme etnográfico, valorizando o ponto de vista do realizador/etnógrafo através da sua expressividade, e mais ilustrativo e secundário no antropológico, como um meio para descrever teorias e argumentos verbais. Com base nesta distinção, seria possível reafirmar a posição deste trabalho no âmbito do filme etnográfico.

In the light of this distinction, then, an anthropological film would typically be concerned with some general theoretical issue in which the visual images provide evidence for an abstract verbal argument carried as a voice-over on the soundtrack. In a film of this kind, visual images are generally reduced to no more than a passive role (...) In contrast, I will be concerned here with the potential of filmmaking as a means of ethnographic research into particular concrete events and situations. Clearly, an ethnographic account of a particular event or circumstance that takes the form of a documentary film need not, and indeed cannot, be purely descriptive. The subject matter chosen

for a documentary, the juxtaposition of particular sequences, even of particular shots, the platform given to particular protagonists and points of view, and, most importantly, both the manner in which it was produced in the field and the esthetic finish given to it afterwards in the edit suite, are all bound to derive, be it implicitly or explicitly, from the analytical posture of the filmmaker. (Henley, 2000, p. 217)

Para além da relação intrínseca com a antropologia, o filme etnográfico é influenciado, ou pode ser, por diferentes fontes de conhecimento: técnicas cinematográficas e artísticas, fundamentos científicos das áreas das ciências sociais e do design, teorias baseadas no trabalho de campo. Todos os exemplos citados interessam nesta investigação. Portando, este estado de abertura e multidisciplinariedade reforçam o enquadramento deste projeto nesta área:

It is a well-articulated genre distinct from the conceptual limitations of realist documentary and broadcast journalism. It borrows conventions and techniques from the whole of cinema—fiction, documentary, animation and experimental. A multitude of film styles vie for prominence—equal to the number of theoretical positions found in the field. (Ruby, 2008a, p. 5)

Por último, ambos os autores apontam uma capacidade do filme etnográfico que é fundamental para este trabalho: demonstrar, de forma mais explícita e autêntica, a experiência do encontro entre o *eu*, documentarista/etnógrafo, e o *outro*, o assunto (Henley, 2000, p. 213). Neste caso, como a intenção é precisamente acompanhar o desenrolar destes momentos de negociação e cumplicidade, as reações à presença da câmara, ou mesmo a discussão sobre temas relacionados ao próprio projeto, são registrados e mantidos nas peças produzidas. Em algumas situações isto acontece de forma mais sutil, como a observação da postura, gradativamente mais confortável, dos personagens diante da câmara, que deixam de encará-la diretamente, por exemplo. Em outras, de maneira mais evidente, principalmente através das crianças que participam de alguns dos filmes e questionam diretamente a pessoa que está atrás da câmara sobre as suas intenções. Estes exemplos e questões serão discutidos nos capítulos III e IV.

1.3 Autoria, responsabilidade e participação

A questão sobre a participação ativa do assunto na construção do filme etnográfico, e no documentário em geral, não pode seguir um conjunto de ações generalizado, ou pouco maleável, mas sim disposto a adequar-se às necessidades de cada caso

retratado. Como já discutido neste capítulo, sabemos que se trata de um campo com características e limites porosos, que oscilam e se adaptam conforme o contexto, as intenções do realizador e a sua relação com o tema abordado.

Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza” própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora. (Nichols, 2010, p. 135)

Nesta investigação, como investigadora e realizadora, assumo a *voz fílmica* das peças produzidas e dos relatos contidos neste documento. Ou seja, tanto as decisões mais teóricas, sobre a escolha do tema e as metodologias de ação, quanto as mais técnicas, relativas aos equipamentos utilizados, o foco e o enquadramento das cenas, assim como o processo de edição, são tomadas, predominantemente, pela etnógrafa.

Entretanto, apesar de assumir o estilo e a autoria final dos materiais produzidos, não significa que o assunto não tenha uma participação ativa, em diferentes graus, na construção dos objetos. Pelo contrário. Considera-se, neste trabalho, que o envolvimento dos personagens é imprescindível para tornar ético o encontro entre o *eu* e o *outro*, e deve ser demonstrado nos resultados finais.

This process, as Rouch eloquently argues, not only produces a very particular, unique, kind of knowledge and insight into the reality explored and its layers of complexity, but it is also – at least for filmmakers working within a certain tradition – a fundamental condition of the ‘ethical encounter’ (...) (Colusso, 2017, p. 151)

Jean Rouch valorizava este caráter participativo como uma forma de empoderamento do assunto. A crescente portabilidade dos dispositivos de captação de som e imagem, principalmente depois do aparecimento das câmeras de 16mm, impulsionaram e facilitaram este processo (Rouch & Feld, 2003, p. 15). A liberdade de andar com uma câmera mais leve, e ser capaz de gravar, ao mesmo tempo, som e imagem, possibilitou que o cineasta se aproximasse e se envolvesse com o tema retratado durante o próprio o momento das filmagens, permitindo a experiência do *cine-transe*, ou *transe-lúcido*, discutido no início deste capítulo. Para Nichols, este ponto de viragem na história do documentário possibilitou o surgimento de novos subgêneros, que poderiam se afastar de estilos mais clássicos, caracterizados pela neutralidade, a indiferença e a distância com relação ao assunto. (Nichols, 2010, p. 144).

Uma das intenções deste trabalho é evitar o tratamento paternalista e a visão passiva sobre os indivíduos e populações que se encontram em situações socioeconomicamente

desfavoráveis. Sendo assim, este tipo de envolvimento do personagem, e, de certa forma, o seu empoderamento, tem especial interesse na presente investigação. Esta participação é variante, sendo adaptada conforme as pessoas e o tema envolvidos. No capítulo III e IV, serão apresentadas situações em que os atores foram convocados em momentos e circunstâncias diferentes, como por exemplo, através do próprio controle da câmera, ou da projeção do material bruto filmado antes da fase de edição.

Digital video has clearly made the long tradition of showing the rushes to your characters – as a way of sharing the experience and process of filmmaking with them – a far easier task than when Flaherty had to build his developing lab at Hudson Bay to project his images for Nanook, or when Rouch showed his material on a small moviescope viewer. (Colusso, 2017, p. 151)

Pretendemos, portanto, entender as dinâmicas, motivos e interesses envolvidos nos casos trabalhados, compreendendo que a maioria destes não parte da investigadora e nem pode ser orientada por ela. De forma a agir em equilíbrio com esta pluralidade, foram adotadas medidas que estimulavam a participação do objeto de acordo com os limites propostos pelo mesmo.

No caso do bairro Rainha Dona Leonor, por exemplo, o papel de produção – e o elo de ligação com os habitantes do bairro – foi desempenhado pela cuidadora de idosos do centro social local e por uma das moradoras. Foram elas as responsáveis por agendar entrevistas e destacar os eventos de interesse para o projeto (a demolição dos blocos, a mudança para a casa nova, etc.). Para além disso, todas as imagens feitas sobre as personagens foram impressas e presencialmente entregues a elas antes de serem divulgadas em qualquer outro meio.

Já no bairro da Tapada esta participação ganhou outros contornos. Pode-se dizer que fui incorporada à estratégia de luta dos moradores, que tinha como propósito a permanência dos mesmos no local. Neste caso, o trabalho se adequou, de forma mais evidente, às necessidades dos personagens, e não o contrário. A comissão de moradores aceitou a minha participação e confiou a mim o controle da parte documental de todo o processo que atravessavam. Da minha parte, me comprometi a retratar a luta a partir do *lado*, ou ponto de vista, dos habitantes da Tapada.

Todos estes exemplos serão melhor compreendidos e explicados ao longo deste documento, especialmente nos capítulos III, referente aos relatos de campo, e IV, sobre as abordagens imagéticas exploradas.

Cooperatively produced and subject-generated films are significant because they represent an approach to documentary and

ethnographic films dissimilar to the dominant practice. They offer the possibility of perceiving the world from the viewpoint of the people who lead lives that are different from those traditionally in control of the means for imagining the world. (Ruby, 2008b, p. 50)

Entretanto, optar por uma produção, até certo ponto, *cooperativa*, que incorpore em diferentes níveis a participação dos personagens, não significa torná-los alvo dos efeitos dos seus resultados. Assumir a *voz filmica* quer dizer, também, ser o responsável final pela obra e as eventuais reações e consequências provocadas pela mesma. O documentário é aqui encarado como uma representação subjetiva de um recorte de uma determinada realidade, *uma forma de olhar* (Colusso, 2017, p. 141), e não uma janela transparente para o real.

A abertura para a participação ativa do assunto no desenvolvimento e nos resultados desta investigação mantem-se durante todo o processo da sua construção, incluindo ações que têm resultados mais explícitos nas peças produzidas, como as imagens realizadas pelos próprios personagens. Entretanto, quem delimita o tema e articula as técnicas das áreas envolvidas neste trabalho é a investigadora, que deve ser, portanto, a responsável final por esta *forma de olhar*. O comportamento das pessoas retratadas, suas ações e modo de vida não devem ser julgados *per se*, é importante, e necessário, lembrar que as imagens presentes nas peças foram escolhidas e editadas pela sua autora final.

I am suggesting that even with cooperatively produced films, the moral burden of authorship still resides with the filmmaker. While a multivocal approach to the documentary does empower subjects, it will not absolve the filmmaker from the ethical and intellectual responsibility for the film. (Ruby, 2008b, p. 55)

Para que esta autoria resulte de forma moral e ética, é necessário que o ponto de vista adotado e as intenções do trabalho sejam esclarecidos e expostos. Neste caso, a intenção é tentar transmitir estas ideias através das decisões referentes ao estilo e a linguagem das próprias peças produzidas e deste documento escrito. Sobre este último, as discussões destinadas ao enquadramento teórico e às metodologias aplicadas e desenvolvidas, agem de forma mais direta nesse sentido. Os relatos de campo e as descrições sobre os objetos produzidos, revelam os trajetos que resultaram nestas opções e no recorte interpretativo realizado:

As the acknowledged author of a film, the documentarian assumes responsibility for whatever meaning exists in the image, and therefore is obligated to discover ways to make people aware of point of view, ideology, author biography, and anything else deemed relevant

to an understanding of the film, that is, to become reflexive. (Ruby, 2008b, p. 53)

Para finalizar a discussão sobre as questões ligadas à participação do assunto, será apresentada, de forma pontual, a relação feita por Ruby e Rouch sobre dois realizadores clássicos da história do documentário: Dziga Vertov e Robert Flaherty. Segundo os autores, para Vertov, na sua lógica do *cine-olho*, como já referenciado neste capítulo, a câmara atuava como os olhos do cineasta, e o filme como um veículo de expressão para a sua sensibilidade. Para o segundo, o filme era um meio para se tentar replicar a visão do outro sobre o seu próprio mundo, o assunto deveria, portanto, opinar e interferir diretamente durante a produção da obra (Ruby, 2008b, p. 51).

Neste sentido, é possível dizer que, beneficiando-se do avanço e do barateamento das tecnologias de captação de som e imagem, esta investigação se situa entre ambas as ideias. Por um lado, ao assumir o caráter autoral e sensível do documentarista nas suas obras, e por outro, incluindo a participação ativa do assunto na construção do retrato feito sobre si. Rouch ajuda a ilustrar esta posição ao descrever como seria, na sua visão do futuro do documentário, a relação das ideias de Vertov e Flaherty com estes novos dispositivos:

And tomorrow? . . . Tomorrow will be the time of completely portable color video, video editing, and instant replay (“instant feedback”). Which is to say, the time of the joint dream of Vertov and Flaherty, of a mechanical ciné-eye-ear and of a camera that can so totally participate that it will automatically pass into the hands of those who, until now, have always been in front of the lens. (Rouch & Feld, 2003, p. 46)

1.4 Crise representativa

Para se chegar ao posicionamento descrito no tópico anterior, sobre o envolvimento do assunto no material produzido, este trabalho atravessou um momento de crise e autocrítica sobre o seu direito de representá-lo e a forma como fazê-lo. Esta fase foi relatada e exposta no artigo *Para cidadãos? O bloqueio exercido pelo “outro” num estágio de abordagem caótica em uma investigação* (Roberti, 2016):

Durante o período exploratório desta investigação, entre as questões levantadas num período de considerações metodológicas, uma em específico despertou a atenção e o bloqueio do processo investigativo: o *consumo* do *outro*. A partir de qual perspectiva este trabalho documental interessa? A procura da salvaguarda de uma herança

cultural é justa quando é feita a partir de quem e por quem? Qual é a dosagem coerente de participação e *feedback* na construção de um projeto como este? Qual é a medida para o trabalho de autor na reprodução de um repertório documental focado em comunidades enraizadas que estão a desaparecer? (Roberti, 2016, p. 237)

A solução para dar seguimento a esta investigação e responder a estas questões foi, precisamente, assumi-las e trabalhá-las, incorporando estes dilemas e reflexões como parte integrante do próprio trabalho. Para tal, foi necessário compreendê-lo como um processo dialético, que envolve a imersão e o afastamento do trabalho de campo, o exercício prático como uma forma de *pensar com a câmara*, e a análise de dados e bases teóricas que dão corpo ao tema escolhido. Este percurso será descrito e exemplificado nos capítulos referentes às metodologias e aos trajetos.

O amadurecimento desta postura se deu a partir do entendimento de que este tipo de autorreflexão é, não apenas natural, mas benéfica em trabalhos deste género. “(...) ethnographic films encourage constant reassessments. Far from being a measure of their unreliability, this is, in my view, one of their particular merits” (Henley, 2000, p. 222). Para exemplificar esta ideia, este processo será comparado à um fenómeno maior, reconhecido por George Marcus e James Clifford como *crise representativa* (Ruby, 2008b, p. 52). Trata-se, aqui, do âmbito documental e antropológico no período pós-moderno, analisado por Henley e Ruby⁶.

Questions of voice, authority, and authorship have become a serious concern among documentary filmmakers and anthropologists. Who can represent someone else, with what intention, in what “language,” and in what environment is a conundrum that characterizes the postmodern era. (Ruby, 2008b, p. 50)

No caso particular desta investigação, entretanto, este processo autorreflexivo tornou-se mais intenso na medida em que as experiências práticas começaram a ser desenvolvidas. A permeabilidade entre o que é considerado espaço público e privado nos locais escolhidos como objeto de estudo, provocavam este questionamento sobre o *direito de estar ali*, de olhar, filmar e considerá-lo como *exótico*. Além disso, o tema escolhido para esta investigação, parecia ser cada vez mais apetecível para as agendas midiáticas. Estes locais e pessoas eram abordados, retratados e comentados por diferentes veículos de comunicação e redes sociais, de forma pública, ou particular.

6 Sobre o contexto pós-moderno, estas questões críticas foram impulsionadas pelo fim da era colonial, período em que a soberania do homem ocidental, de classe média e heterossexual, foi colocada em causa. E pelo desenvolvimento e a afirmação de novos géneros entre o que era conhecido como ficção e a não ficção, até então (Ruby, 2008b, p. 53).

O receio de que este trabalho fosse absorvido por uma angulação oportunista, paternal ou condenatória, *paralisou* ocasionalmente esta investigação e a fez olhar para si própria, seus objetivos e metodologias de ação.

Nesta fase, em busca de orientação teórica e exemplos visuais, o filme *Agarrando Pueblo* (Mayolo & Ospina, 1977) aparece numa discussão sobre o *eu*, por trás da câmera, e o *outro*, filmado por ela, numa entrevista com Michael Renov (Renov, 2008, p. 172). A obra simula, de forma satírica, a produção de um documentário, supostamente para ser vendido a emissoras europeias, sobre a miséria, a insanidade e as más condições em que vivem as pessoas do “terceiro mundo”, nesse caso, na América Latina. Com a fachada de um filme político-social, que denunciaria a pobreza existente em países economicamente mais frágeis do que as grandes potências, os documentaristas escancaram o oportunismo na busca pelo retrato da miséria. Os personagens acreditam que, quanto mais pobre, frágil e insano, maior o apelo para se vender o filme.

Agarrando Pueblo é de 1977, mas permanece contemporâneo para o tema desta investigação, ainda que acrescido e agravado por outros contextos. A linha que justifica o trabalho de retratar populações em situação de risco, pobreza, ou qualquer outro tipo de fragilidade que afasta a sua relação com quem o faz, é tênue, alimentada perigosamente por boas intenções e um senso de justiça potencialmente confuso e pouco apurado.

No filme *Linha Vermelha* (Costa, 2011), José Filipe Costa faz uma reflexão sobre o impacto do papel do realizador e do documentário numa determinada realidade ao revisitar o trabalho de Thomas Harlan, em *Torre Bela* (Harlan, 1977). O filme de Harlan retrata um momento histórico no ato do seu desdobramento: a ocupação da Herdade da Torre Bela (Ribatejo, Portugal), na altura propriedade do Duque de Lafões, por antigos trabalhadores agrícolas e prisioneiros políticos no contexto revolucionário pós 25 de Abril. Para analisar este possível impacto, ouvimos gravações de momentos que não entraram no filme e percebemos que algumas das cenas mais dramáticas e polêmicas, nomeadamente quando os protagonistas “invadem” a casa do Duque, foram encenadas e direcionadas pelo realizador. As entrevistas com outros membros da equipe esclarecem que parte destas pessoas, inclusive o ator principal, já haviam entrado na casa diversas vezes antes da cena, porém numa perspectiva de museu, de curiosidade, e não numa ocupação violenta e deslumbrada como a que vemos no filme.

Décadas depois, já na altura em que foi feito o *Linha Vermelha*, ainda ouvimos os próprios moradores da região a condenar àqueles que protagonizaram a sequência, dizendo que “deveriam ter vergonha” da forma como se portaram. Outros, apesar das imagens provarem o contrário, afirmam que não presenciaram o momento. A

questão aqui colocada é a seguinte: uma situação impulsionada pela ação do documentário, provocou consequências comprometedoras para os personagens, dentro do seu próprio espaço, por gerações. As imagens da invasão se mantêm, mas são exibidas em conjunturas distintas, descontextualizadas, não ambientadas. Uma questão problemática já que, como dito por Costa, “a memória está sempre a mudar”.

Os relatos dos membros da equipe técnica e as reflexões de Harlan que assistimos em *Linha Vermelha* fazem deduzir um certo fascínio do realizador pelo momento revolucionário vivido na altura. Este entusiasmo, e a vontade de produzir um filme independente que pudesse ser, ele próprio, “instrumento de luta”, parece ter impulsionado a criação de cenários irreais e, de certa forma, comprometedores para os seus atores. Além disso, fez com que a revolução da Torre Bela fosse a mais conhecida do período em questão, apesar de ter havido muitas outras. “Será que se o teu filme não tivesse aquela sequência, a imagem da Torre Bela seria a mesma?” (José Filipe Costa, em *Linha Vermelha*).

Sem estabelecer qualquer tipo de comparação direta com o filme de Harlan, é possível, e necessário, afirmar que, o trabalho de *Cidade Ilha* tem uma postura política declarada, porém, auto consciente dos seus limites. O que um investigador, ou cineasta, entende como sendo uma missão *bem intencionada*, não justifica qualquer tipo de postura com relação ao assunto que o coloque numa situação de superexposição, ou suscetível ao seu consumo e exotização em outros contextos, acadêmico, artístico, ou intelectual, por exemplo.

Until recently, most victims have passively allowed themselves to be transformed into aesthetic creations, news items, and objects of our pity and concern. Society condones this action because it is assumed that the act of filming will do some good-cause something to be done about the problems. (...) Socially concerned and politically committed documentarians erroneously assume that a compelling documentary automatically produces a desired political action. Perhaps it is time to realize that the image may be more impotent than powerful when it comes to changing the world and therefore one needs a different justification for making films. (Ruby, 2008b, p. 52)

O lado político deste trabalho se revela na busca do encontro ético no trabalho de campo, da honestidade e do compromisso com o objeto de estudo, e do evitar uma abordagem paternal, comum quando estas populações são retratadas. Portanto, o primeiro foco é, como referido pelo realizador João Moreira Salles ao discorrer sobre as *dificuldades do documentário*, o assunto, ou o personagem, em si:

Essa crença – descabida – na força do documentário como instrumento importante de transformação social explica boa parte dos problemas éticos nos quais incorremos (...) Documentário teria usos. Talvez, mas meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. (Salles, 2005, p. 71)

Assim, nesta investigação, o filme etnográfico é trabalhado não como um veículo para a construção de verdades absolutas, ou como instrumento de salvação para os temas retratados. Mas sim, e em acordo com as respostas do documentário independente à crise de representação pós-moderna, como uma forma de se falar *com* e *sobre* o *outro*, desafiando a noção de objetividade no gênero, e questionando a autoridade do realizador (Ruby, 2008b, p. 53). A intenção passa a ser, portanto, encontrar abordagens direcionadas para lidar com o assunto de forma particular, através de um processo dialético que se baseia em testes feitos dentro e fora do trabalho de campo (Henley, 2000, p. 222).

“In short, if ethnographic film is attacked, it is because it is in good health, and because, from now on, the camera has found its place among man.” (Rouch & Feld, 2003, p. 30)

1.5 Falar sobre o encontro

A respeito das obrigações do documentário com relação aos seus personagens, assim como da valorização da intervenção do assunto no desenvolvimento desta investigação, interessa falar mais especificamente sobre o momento em que o encontro com o *outro* se desenvolve, no próprio trabalho de campo. Para tal, será utilizado como base o autor Quetzil Castañeda, no seu artigo *The Invisible Theatre of Ethnography: Performative Principles of Fieldwork* (Castañeda, 2006).

Castañeda fala sobre o caráter representativo e performativo dentro do trabalho etnográfico, comparando-o, diretamente, com o *Invisible Theatre*⁷, desenvolvido por Augusto Boal. A partir do reconhecimento da complexidade do que é produzido e vivido no trabalho de campo, o autor discute como repensar a importância do mesmo

7 Trata-se de uma das fases que resulta no *Teatro do Oprimido*, um tipo de teatro de rua, que tem, como objetivo, provocar mudanças sociais de forma “suave”, ou não violenta. Dessa forma, a atividade pretende não apenas representar a realidade, mas alterá-la enquanto decorre, através da interação com o “público” (Castañeda, 2006, p. 77).

no momento em que decorre, e não apenas através dos resultados posteriores a serem apresentados para audiências distintas.

Da mesma forma, como será exemplificado no decorrer deste documento e das peças produzidas, esta investigação tenciona voltar o olhar para o momento em que o trabalho se desdobra, no ato da filmagem, na interação com o assunto. Como consequência, um dos objetivos é reduzir a ansiedade relativa à fase posterior, de interpretação do material recolhido e, assim, focar na execução e na importância do trabalho etnográfico e documental *per se*.

(...) the experience and interaction of fieldwork is a potentiality that corresponds not to the right then and there but to the subsequent reconstitution of information and experience as knowledge in writing, text, and representation that circulates for other audiences of readers and viewers detached from the specific time and space of the fieldwork. In many ways, the moralism of ethnographic writing (...) is precisely the (im)possibility of rendering, not only ethical dilemmas but this invisibility of fieldwork, into transparency. (Castañeda, 2006, p. 82)

Escrever, falar, ou fazer filmes sobre o encontro com o *outro* é diferente de dizer quem é, ou são, estes *outros*. Assumir a experiência e as vulnerabilidades do documentarista no terreno, liberta, com os devidos cuidados, o trabalho de dilemas éticos da ciência etnográfica e documental, como a exotização do objeto de estudo e o complexo de superioridade de quem o define como tal. Castañeda fundamenta que estudar o trabalho etnográfico no seu carácter performativo, no seu próprio ato e caminhos construídos através da vivência no trabalho de campo, é aproximá-lo de sua essência, de sua autodefinição, e conseqüentemente, valorizar a relação com os personagens envolvidos (Castañeda, 2006, p. 86).

O foco na ação do trabalho de campo *per se*, contribui para que se possa observar outros tipos de dinâmicas. Como por exemplo, o *teatro invisível* executado pelas duas partes, investigador e *investigado*. É comum falarmos sobre a forma como o assunto age mediante a presença do documentarista, da câmara e etc. Entretanto, esta relação compreende uma espécie de *atuação* de ambos os lados. O etnógrafo também atua, muda as suas estratégias e o seu comportamento para conseguir as informações que pretende. "(...) in the dynamic of participant observation, fieldworkers are spectators who engage purposefully in the quotidian activities and events that constitute the life-world they research." (Castañeda, 2006, p. 84)

O roteiro, ou as perguntas de investigação, levados pelo investigador, provocam o alvo dos seus questionamentos. O objeto de estudo não é passivo, reage, remonta as

questões, improvisa e interpreta, ou seja, cria sentidos próprios. A *peça*, aqui com duplo sentido, é resultado desta interação, em parte premeditada, em parte reinventada. O retrato que é produzido não diz quem é o *outro*, ou o que o define, mas é, antes, a interpretação do “aqui e agora do trabalho de campo” (Castañeda, 2006, p. 87), da peça criada a partir deste encontro. “Further, the value of an encounter in terms of the research problem under investigation may have a fortuitous relation to the strategic staging of fieldwork interactions.” (Castañeda, 2006, p. 87)

Interessa retratar o efeito resultante da presença e da aproximação, ou da falta de, da investigadora e do assunto. Destaca-se, portanto, a valorização do trabalho de campo como experiência e resultado nesta investigação. Seria este, não apenas o momento para a recolha de informações, mas também para a produção destas.

I set out to make the case that fieldwork is, or should be regarded as, art. (...) We need to introduce or reintroduce a more dramatic contrast between doing fieldwork and gathering data... (Castañeda, 2006, p. 75)

O espaço de incertezas e experimentação existente no trabalho de campo deve ser aqui encarado como parte integrante e fundamental do mesmo. É nesta zona de instabilidade que reside o caráter mais humano e empírico deste tipo de atividades, não devendo, assim, ser descartada, desconsiderada, ou pouco explorada pelo receio de transparecer insegurança.

1.6 A verdade do aqui e agora

Destacada a importância e o lugar do trabalho de campo, o passo seguinte para definir as arestas e as metodologias de ação deste estudo, foi assumir uma forma de se comportar neste e especificar o tipo de informação que interessaria ser recolhida e produzida. Compreender esta questão significava, também, ir para o terreno com uma ideia mais clara sobre conduzir a relação e a interação com o assunto, com, ou sem a câmara.

Assim, foi estabelecido que a *verdade* desta investigação tem como princípio assumir e respeitar aquilo que o *outro* pretende oferecer e/ou apresentar diante do documentarista. Se, ao ligar a câmara, ou o gravador, há uma mudança de postura imediata por parte de quem se apresenta diante deles, então será esta a verdade do *aqui e agora* do trabalho de campo.

A interação das pessoas retratadas com a câmera e o documentarista, as mudanças de foco e direção repentinas, o andar enquanto se filma, o *transe-lúcido*. Tudo isto integra a forma de se fazer o tipo de documentário etnográfico em questão. Trata-se da combinação do improvisado, do caráter dinâmico e não controlável da realidade, e da câmera como extensão do próprio corpo, assumindo os olhos e as mãos de quem filma o cenário. A esta combinação intrínseca, acrescenta-se a importância da intuição enquanto exercício de confiança no instinto do próprio documentarista. “(...) what is there is that sudden intuition about the necessity to film, or conversely, the certainty that one should not film.” (Rouch & Feld, 2003, p. 43)

Nesse sentido, Jean Rouch revela-se, mais uma vez, fundamental para este trabalho. Steven Feld aponta quatro temas principais para descrever a produção fílmica e os contributos teóricos de Rouch para o documentário, todos eles relevantes para a investigação aqui apresentada:

To further situate this general overview of Rouch’s career and films, it is useful to review the four key themes that are revealed in his films and writings. These are an attempt to synthesize and elaborate the key documentary impacts of Robert Flaherty and Dziga Vertov; the refinement of the concepts of cinema vérité and direct cinema; the development of the ethnographic fiction genre; and the preoccupation with filmic conventions of reflexivity, authorship, autocritique, and “shared anthropology.” (Rouch & Feld, 2003, p. 12)

O *Cinéma Vérité* de Rouch compromete-se com a verdade do momento em que filma. A câmera transita entre os cenários, caminha nas mãos do documentarista, descarta a necessidade de repetições para se buscar o melhor ângulo de uma ação, e assume a participação ativa do que e de quem é filmado. Estas características permeiam o trabalho de recolha e tratamento do material desta investigação, e reforçam a valorização do trabalho de campo como momento decisivo na produção direta de conteúdo.

It is this aspect of fieldwork that marks the uniqueness of the ethnographic filmmaker: instead of elaborating and editing his notes after returning from the field, he must, under penalty of failure, make his synthesis at the exact moment of observation. In other words, he must create his cinematic report, bending it or stopping it, at the time of the event itself. (Rouch & Feld, 2003, p. 39)

Como consequência, este tipo de cinema se afasta do *glamour* das grandes produções e do espírito colonialista com relação ao assunto. Ao invés disso, se aproxima das relações espontâneas e improvisadas entre o *eu* e o *outro* e dá voz às individualidades.

Para além do *Cinéma Verité*, outros movimentos cinematográficos trabalharam formas distintas de se abordar o assunto que interessam nesta investigação. Paul Henley reúne algumas características comuns entre eles que se aproximam do estilo aqui praticado:

(...) the making of ethnographic films had been greatly influenced by the cluster of filmmaking approaches known variously as cinema verite, direct cinema, observational cinema, participatory cinema and so on (...) what they had in common was a commitment to making films that largely followed the activities of the protagonists rather than directing them according to some predetermined script, as earlier filmmakers had tended to do, be it on account of technical limitations or as a matter of esthetic preference. Observation was an intrinsic aspect of all these new approaches, but it was a process of observation that arose from an active participation in the protagonists' lives rather than being the sort carried out from some remote watchtower (...) (Henley, 2000, p. 212)

Assim como a aproximação e a participação mais ativa da câmara nas ações dos personagens, assumir o cunho autoral e subjetivo do trabalho ajuda a afastar o conceito de verdade absoluta sobre um tema. Trata-se da interpretação de um recorte possível, dentre infinitas outras possibilidades, de uma determinada realidade, e não da sua caracterização, ou do seu retrato *fiel*. Para Michael Renov, é precisamente este compromisso ético do encontro o responsável por diferenciar o documentário da ficção, ainda que haja cada vez mais hibridização entre os dois campos. “That’s really what documentary has to share to the world, and we can’t, no matter how interested we are in the formal, we can’t ever give up that connection to the ethical register” (Renov, 2008, p. 174).

Ao se libertar da ilusória objetividade e do compromisso com uma verdade absoluta, o documentário transita entre variações, torna-se apto a assumir a interferência do seu autor e a participação ativa do assunto que aborda. Esta abertura para a experimentação torna tênue a linha entre o documentário e a ficção e abre precedentes para se assumir o caráter ficcional presente em todos os documentários e o documental na base de toda a ficção. A diferenciação feita por Renov parece esclarecer esta questão sem, no entanto, privar ambos os campos dos resultados deste cruzamento.

Assume-se, portanto, que o documentário etnográfico trabalhado nesta investigação é, em sua essência, o encontro com o *outro*, seja este uma cidade, uma população, ou uma pessoa. Encontro este, regido, inevitavelmente, pela subjetividade do olhar de quem provoca e constrói o objeto final e a daquele que reage ativamente a esta ideia.

Trata-se de um diálogo ético sensível à atitude de quem controla a câmera e de quem opta por aceitá-la. Uma negociação constante do *aqui e agora* do trabalho de campo.

(...) our challenge is to remain connected with this notion of the ethical, that the relationship always is about the I and the thou, myself and the person on the other side of the camera (...) (Renov, 2008, p. 172)

1.7 Modos de se documentar

Como demonstrado no tópico anterior, a forma de se relacionar com o assunto é, no âmbito do documentário, fundamental para entender que tipo de material se pretende produzir e as suas possíveis consequências. Apesar de uma categorização de estilos imutáveis a serem seguidos não ser viável, ou bem-vinda, neste campo, há outras maneiras de se estudar e agrupar noções, mais ou menos gerais, sobre os diferentes modos de se fazer documentário. Nesse sentido, como já referenciado neste capítulo, Bill Nichols, em *Introdução ao Documentário* (Nichols, 2010), define e agrupa características que resultam em seis subgêneros: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo, e performático.

Ao analisar os estilos definidos por Nichols de forma mais objetiva e direta, é possível dizer que este trabalho tem mais ligações com o *participativo*. Incluído pelo próprio autor na esfera do *Cinéma Verité*, neste modo temos “a sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência” (Nichols, 2010, p. 155), algo que neste caso pode ser refletido pelo próprio movimento de câmera, referenciado nas descrições sobre o *transe-lúcido* e o *ballet cinematográfico*. Do ponto de vista do espectador, “supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva.” (Nichols, 2010, p. 155)

Entretanto, como o próprio autor defende, uma mesma obra poderá, e provavelmente terá, relação com características de vários subgêneros. É o cenário assumido nesta investigação, que transita entre os outros estilos consoante os seus interesses.

As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (Nichols, 2010, p. 136)

Ainda que ao descrever estas características o autor esteja a referir-se a peças fílmicas propriamente ditas, o mote que alimenta o modo reflexivo se aproxima, por exemplo, das discussões teóricas e práticas propostas por este documento:

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto do encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta connosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação. (Nichols, 2010, p. 162)

O trecho anterior resume duas preocupações tratadas neste projeto: a valorização e o reconhecimento da complexidade da relação com o *outro no aqui e agora do trabalho de campo*, e as questões éticas e reflexivas relacionadas ao encontro da obra com a audiência. Michael Renov reconhece estes pontos como uma tríade fundamental no encontro ético e subjetivo do documentário, representados, a partir de uma interpretação livre, na *figura 1*. “So it’s always a tripartite thing: it’s the subject behind the camera, the object of the camera’s gaze and the audience.” (Renov, 2008, p. 174)

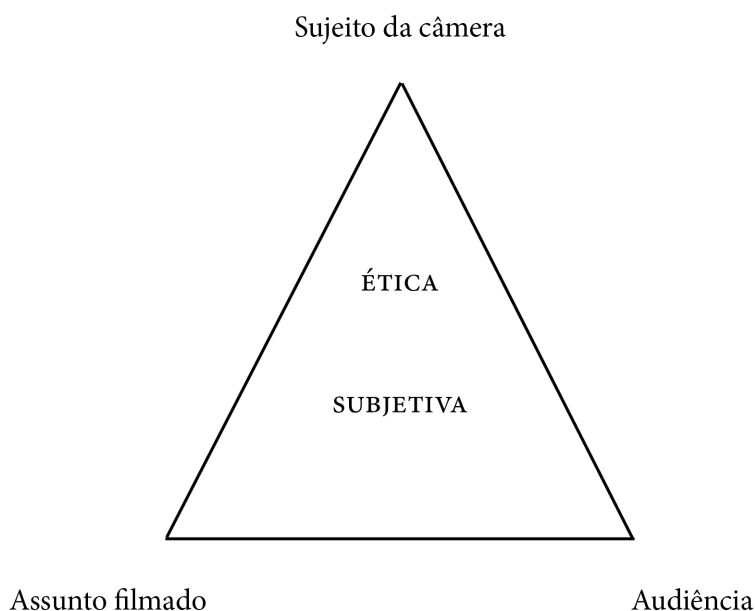


Figura 1: Representação livre da triangulação ética de Renov.

Nichols descreve a natureza de cada filme como uma impressão digital, que dá individualidade ao realizador. Ao caracterizar esta voz própria, ele reconhece o caráter autoral do documentário, legitima a sua pluralidade, as diferentes possibilidades de se abordar um tema e de se fazer um recorte de determinada realidade.

Acrescida a esta espécie de aval, a maneira como o autor justifica o aparecimento de cada uma destas formas se aproxima daquilo que este trabalho busca, através do design da imagem e do documentário. Nichols afirma que os diferentes modos de se documentar aparecem consoante o momento histórico e as suas consequentes necessidades e questionamentos:

Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento. (Nichols, 2010, p. 137)

Neste caso, o projeto surge a partir da busca por *alternativas do documentário autoral* para se abordar *populações urbanas enraizadas que estão a passar por transformações profundas*, de forma a criar opções diferentes das representações oferecidas pela agenda midiática contemporânea sobre estas situações.

As conclusões gerais de Nichols sobre a classificação destes seis subgêneros discorrem sobre dois pontos que devem ser aqui destacados. O primeiro, trata do quadro que resume as características e as deficiências de cada um dos subgêneros, organizados por década e, assim, apontando às necessidades que fazem surgir os modos reproduzidos na *figura 2*. O segundo, é o reconhecimento do próprio autor sobre o hibridismo inevitável destes formatos, que não devem, portanto, ser considerados de forma engessada, mas sim maleável e porosa (Nichols, 2010, p. 136). Prender-se a classificações restritas e puristas deste cunho não interessaria a este projeto.

- Os modos do documentário**
Principais características
– Deficiências
- Ficção hollywoodiana [anos 10]:** narrativas ficcionais de mundos imaginários
– ausência de "realidade"
- Documentário poético [anos 20]:** reúne fragmentos do mundo de modo poético
– falta de especificidade, abstrato demais
- Documentário expositivo [anos 20]:** trata diretamente de questões do mundo histórico
– excessivamente didático
- Documentário observativo [anos 60]:** evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem
– falta de história, de contexto
- Documentário participativo [anos 60]:** entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história
– é excessiva em testemunhas. história ingênua. invasivo demais
- Documentário reflexivo [anos 80]:** questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos
– abstrato demais, perde de vista as questões concretas
- Documentário performático [anos 80]:** enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo
– a perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso "excessivo" de estilo.

Figura 2: Os modos do documentário.(Nichols, 2010, p. 177)

1.8 Documentário(s), razão e inspiração

A análise dos tipos de documentário descritos por Bill Nichols é um exercício de projeção e identificação para o nosso projeto, apoia e amplia o entendimento do documentário autoral e à sua constante problematização, a procura por novos modelos, características e necessidades. Acrescido a este estudo, torna-se fundamental assistir e compreender diferentes obras neste âmbito, numa busca por ampliar os horizontes

e as arestas do mesmo, de forma a posicionar e inspirar os objetos construídos neste trabalho. Mais uma vez, numa sequência de projeção e identificação.

Nesse sentido, destacam-se cinco filmes, de quatro realizadores: *Porque Não Sou o Giacometti do Século XXI* (Pereira, 2015); *An Angel in Doel* (Fassaert, 2011); *Ama-San* (Varejão, 2016); *Últimas Conversas* (Coutinho, 2015) e *Edifício Master* (Coutinho, 2002), todos em sintonia com as questões exploradas neste projeto, do ponto de vista teórico, visual e sonoro. Em contextos diferentes, com exceção da primeira, todas as obras selecionadas foram visionadas, pelo menos uma vez, com a presença do diretor ou de um representante que possui relações próximas com o mesmo e o filme.

1.8.1 Porque Não Sou o Giacometti do Século XXI

Porque às vezes tu ficas em tal estado em que tu te sentes miserável, porque aquilo mexe contigo, tu sentes que... Quem és tu? Por que hás de estar ali a filmar? Aquilo é demasiado... é maior do que tu, esmaga-te como indivíduo. Tu és uma substância pequenina (...) Porque é que hás de merecer estar... estar ali a receber tanta generosidade, quem és tu? (...) E às vezes precisas mesmo de te olhar ao espelho e partir o espelho.” (Pereira, 2015, 0:48:00)

O filme de Tiago Pereira é uma reflexão sobre o seu próprio trabalho em *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria* (MPAGDP), um espólio audiovisual de tradição oral e memória coletiva em Portugal⁸. Ao levar a câmara para os vinte e oito distritos do país mais as Ilhas (Açores e Madeira), o realizador registrou centenas de manifestações musicais e coreográficas, histórias e cantigas, tendo como protagonista grupos e indivíduos com repertórios consideravelmente distintos entre si. Como resultado, é possível navegar no mapa disponibilizado pelo site do projeto e assistir à performance musical gravada em cada região (AMPAGDP, 2011).

Essa reflexão autocrítica, que assistimos o próprio realizador a fazer sobre o seu projeto, tem, em diversos aspectos, afinidades com os questionamentos desta investigação, principalmente se remetermos para a fase de bloqueio descrita neste capítulo como *crise representativa*. Em ambos os casos, são projetos que poderiam seguir com a sua proposta inicial, justificada pela necessidade de se documentar tradições e modos de vida em extinção, *preservar*, através do documentário, a história de pessoas e locais

⁸ O documentário de Tiago Pereira faz referência, no próprio título, ao etnólogo Michel Giacometti (1929-1990), que durante o período do Estado Novo em Portugal, foi responsável por um importante trabalho de recolha e estudo sobre a música tradicional portuguesa.

numa lógica de perpetuar a memória oral e visual. Entretanto, na medida em que o trabalho se desenvolvia, viram-se diante de uma série de questionamentos sobre o seu direito de estar, filmar e representar estas realidades, de certa forma, alheias ao seu mentor – Tiago Pereira não é músico, eu não nasci em uma ilha, ou bairro social.

Quem somos nós para dizer se eles cantam mal, ou tocam mal, eu não toco nada. Percebo tanto de música como percebo de outra coisa. Tenho um ouvido e é isso que eu faço, fundamentalmente, ouço. (Pereira, 2015, 0:11:40)

Em *Porque Não Sou o Giacometti do Século XXI*, estas questões são expostas e analisadas através de uma conversa informal com uma amiga do realizador, que também acompanhou o projeto discutido. E de uma espécie de diário em vídeo, onde Tiago Pereira fala, sozinho, diretamente para a câmera. Para ilustrar os pontos abordados nestes relatos, assistimos ao longo do filme a excertos das gravações do projeto, alguns com a performance dos personagens, outros com os preparativos para tal, e ainda os que acompanham momentos do próprio realizador no terreno. Na maior parte das vezes, não há uma análise, ou referência sobre as imagens que especifique quem são aquelas pessoas, ou porque aquele é um bom exemplo para o tema do diálogo em curso. Assim, o próprio filme serve não só como provocador, mas como veículo para a discussão.

Neste trabalho, as questões levantadas por este processo de autorreflexão são bastante próximas e têm intenções semelhantes, mas são expostas através de outro arranjo. Não há, nas peças produzidas, uma análise direta sobre o trabalho por parte de quem o faz. Ou seja, a realizadora não fala diretamente para audiência num diálogo aberto e individual, como faz Tiago Pereira. O material áudio e visual aqui produzido é o resultado, ou a consequência deste processo dialético que questiona e age, ou vice e versa. Este documento escrito, por outro lado, acompanha-o e tem como papel ser mais explícito na abordagem a estas questões.

Uma das conclusões a que chega Tiago Pereira sobre o seu projeto e, ao que parece, sobre a sua forma pessoal de trabalhar, é também muito semelhante ao que ocorre neste caso. Cada vez mais, na medida em que se ganha experiência com as reflexões levantadas pelo trabalho documental e o *pensar com a câmera*, enaltecer o personagem e tratá-lo com dignidade e ética se consolida como uma premissa base, que deve transparecer nos resultados.

É uma questão de enaltecer as pessoas. Dar-lhes dignidade. (...) Queres que eles se vejam e se sintam bonitos. (...) Isto é sobre as pessoas e as pessoas têm que se sentir bem com aquilo que fazem. (...) Este trabalho é sempre um trabalho humanista. Tem a ver com o

que tu vais encontrar (...) Tem sempre a ver com a pessoa que vais encontrar. (Pereira, 2015, 0:28:00)

1.8.2 An Angel in Doel

No contexto do *Festival Family Film Project*, no Porto, em 2017, o realizador holandês Tom Fassaert apresentou e discutiu o documentário *An Angel in Doel* (Fassaert, 2011), que revelou-se especialmente interessante para este projeto.

A primeira razão que justifica este interesse é o próprio assunto abordado: um retrato sobre a pequena vila de Doel, em Antuérpia, que seria legalmente demolida, e a sua última moradora, Emillienne, que se recusa a sair de casa. O local começou a despertar interesses externos devido à sua localização estratégica, próxima ao porto de Antuérpia. A associação da obra com *Cidade Ilha*, ainda que pudesse ser apenas pelo tema escolhido, era evidente.

Ao assistir o filme e ouvir as considerações do realizador, as paridades se estenderam não só pelo tema, mas também pela abordagem ao mesmo. Fassaert não passa a ser morador de Doel, assume seu papel de documentarista e a presença da câmara. Mas aproxima-se o suficiente para inseri-la, sem constrangimento invasivo, na cozinha de sua protagonista. O filme ouve, vê e respira na casa e no jardim de Emillienne. Opta por encontrar e conviver. As visitas entram e saem do local, a câmara continua e, com ela, o documentarista. Como o próprio realizador afirmou na ocasião da exibição, trata-se de uma forma de sairmos – documentaristas – da nossa zona de conforto, para onde não há praticamente controle nenhum.

A maior parte dos planos é feita dentro da casa e no jardim. O filme não sai de Doel. Permanece naquele ambiente, na sua transformação avassaladora, na saída gradual dos vizinhos, na desertificação da vila e no misto de resistência e ansiedade de Emillienne, que receia, ou aguarda, a demolição de sua casa. Esta escolha exclusiva de ambiente ressalta a intensidade e o foco da abordagem escolhida. Não interessa, neste caso, procurar todas as facetas da história. Entrevistar os responsáveis pela demolição, esclarecer os seus propósitos, esmiuçar o que virá a ser a vila, entender o que é progresso, ou não. Interessa o que diz respeito à realidade de uma idosa que vive na pequena vila e pretendia morrer na casa em que habitava há muitos anos.

Eventualmente, a casa de Emillienne seria demolida, a ordem já havia sido dada, mas a forma como ela lida com esta situação, com as *mudanças profundas que lhe afeta, mas não lhe compete*, interessa. A pequena grande luta desta moradora, neste ambiente em específico, é o recorte de uma realidade que é muito maior, que a engole

e dissolve. É esta recolha de informação próxima, não paternal, e intimista, que aproxima, ainda mais, esta obra do trabalho aqui apresentado.

A opção por filmar apenas no local onde se situa o tema escolhido é um estilo praticado pelo americano Frederick Wiseman há décadas, estudado neste projeto precisamente por esta razão. O número de filmes do realizador é tão grande quanto a diversidade dos mesmos, mas têm esta característica em comum: não saem de um espaço físico pré-determinado. Parte considerável dos seus documentários abordam instituições americanas. A câmara adota o espaço correspondente à instituição escolhida e não sai de suas imediações. Registra os eventos que ocorrem diante de si naquele determinado momento e lugar.

O que acontece do lado de fora é outro filme, ou não é adequado para incluir no filme. Isso me ajuda a estabelecer limites. Quando eu fiz o filme sobre previdência social, tudo aconteceu em um edifício (...). Olhar intensamente um local fez com que o filme tivesse uma certa densidade que poderia não ter tido se tivesse se espalhado, dessa forma ele seria mais diluído ou superficial. (Wiseman, 2001, p. 12)

Este tipo de estratégia foi aplicada, predominantemente, em todos os locais trabalhados neste projeto. Os objetos construídos revelam um lado, uma perspectiva, que é o ponto crucial do filme, ao invés de se deixar sobrecarregar, ou *diluir*, pelo contexto geral que abrange a temática localizada. Não são filmes sobre o que é a gentrificação, ou reportagens que buscam ouvir todos os vértices de uma questão. Trata-se das *miudezas* inseridas em grandes processos que passam a gerir comunidades urbanas enraizadas. Um recorte num meio efervescente, num turbilhão de informações e notícias. Centrar a câmara nestes espaços sobre os quais interessa falar é uma estratégia que ajuda a evidenciar as opções tomadas.

Tanto em Doel, como na Bela Vista e no Dona Leonor (dois dos nossos casos de estudo), testemunha-se a transformação, a demolição literal, a força e o som das máquinas num ambiente que parece demasiado familiar, calmo e silencioso para tal. Por seu turno, a resistência de Emilienne, que acompanha e luta pela sua permanência no local de todas as formas que conhece e tem acesso, encontra paralelismo no caso da Associação de Moradores do bairro da Tapada: marca a não aceitação passiva de um cenário, ressalta o valor da habitação para aqueles que nela se enraizaram e afasta o tratamento paternalista das pessoas que se encontram neste tipo de situação.

1.8.3 Ama-San

No âmbito do festival de cinema documental *Porto Post Doc*, em 2016, a portuguesa Cláudia Varejão apresentou o documentário *Ama-San* (Varejão, 2016). A projeção e a conversa pós-sessão com a realizadora relevaram proximidade com este projeto.

A escolha do tema pode parecer, à primeira vista, distante do universo trabalhado em *Cidade Ilha*. O filme aborda, como anuncia o próprio título, as *Ama-San*, mergulhadoras japonesas que recolhem, em apneia, *Haliotis*⁹ no fundo do mar, uma tradição que existe há mais de 2000 anos. Entretanto, para além de acompanharmos estes mergulhos, compreendemos que as *Ama-San* são um modo de vida. Entramos na privacidade, na simplicidade e na força do cotidiano destas mulheres e de suas famílias.

O primeiro plano do filme é dentro da casa de uma das personagens, vemos o filho mais novo numa refeição enquanto assiste televisão. Só assistimos ao primeiro mergulho com mais de vinte minutos de filme. Somos antes apresentados às simplicidades, as miudezas da rotina, até passar pelos rituais de preparação e o mergulho em si. Já é anunciado ao espectador que interessa perceber as *Ama-San* com um olhar íntimo, como um universo completo, uma atividade intrínseca a um estilo de vida.

A realizadora explicou que, apesar de milenar, a prática tem se extinguido e tende a desaparecer. Um exemplo desta tendência é a média de idade das mergulhadoras, entre os 50 e os 85 anos. O pequeno grupo que acompanhamos no filme mergulha junto há 30 anos e parece resistir com orgulho no exercício de sua função, quase como uma espécie de ritual.

Apesar do cenário pouco otimista do ponto de vista da perpetuação das *Ama-San*, o filme se afasta de um tom dramático, ou apelativo. Opta por resgatar uma memória visual e sonora desta tradição, de forma a celebrá-la em seu próprio território, combinando o desafio de enfrentar o frio em apneia e a introspeção do silêncio entre as rochas debaixo d'água. É por este tipo de abordagem, diante de um modo de vida enraizado e em possível extinção, que o filme se aproxima dos interesses deste projeto.

Ama-San é um documentário íntimo, cauteloso e especialmente sereno. Percebe-se isto através das cores, dos planos próximos dos personagens e do movimento de câmera lento, que vira-se para aquilo que quer ver no momento em que as ações decorrem diante da lente. A câmera parece segura e confortável para ver e ouvir os diálogos corriqueiros que se desenrolam entre os personagens.

9 *Haliotis* são pequenos moluscos gastrópodes marinhos, encontrados em águas moderadamente profundas. São valorizados na gastronomia asiática.

De volta à classificação proposta por Nichols, seria possível buscar características do *modo observativo* que se adequam a este documentário. As personagens do filme parecem ignorar a presença da câmera, da realizadora e da equipe de filmagem. O cotidiano acontece numa ordem, aparentemente, natural.

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que decorre. (Nichols, 2010, p. 150)

Entretanto, os planos aproximados e a segurança da câmera afastam a sensação de olhar pelo “buraco da fechadura” (Nichols, 2010, p. 148), descrita por Nichols como própria deste estilo. O registro particular, porém sutil, contribui para evitar este tipo de *voyeurismo*.

Quando relatou a experiência do ponto de vista etnográfico documental, Cláudia Varejão descreveu uma questão que, na sua opinião, resultou numa postura mais relaxada das protagonistas diante da sua presença, ainda que não se conhecessem fora do contexto do filme: não conseguiam se comunicar diretamente, precisavam de um intérprete para tal. Não havia um idioma comum entre os dois lados, o da documentarista e o das personagens. Esta barreira acabou por libertar, segundo as impressões de Cláudia, as Ama-San de eventuais constrangimentos. Sabendo que não seriam compreendidas no momento das filmagens, pelo menos do ponto de vista linguístico, acabaram por, segundo a visão da realizadora, “ignorar” a sua presença e agir mais naturalmente.

O registro documental deste modo de vida enraizado, em risco de extinção, feito por uma *outsider* – apesar de ser em proporções diferentes, dada a facilidade do idioma, por exemplo – e a opção por fazê-lo através, não só do mais espetacular, mas também do íntimo, do simples e do cotidiano, justifica o destaque do filme neste trabalho. O tom enaltecido e sereno, apesar dos riscos que as personagens enfrentam no seu ofício – todos os anos algumas Ama-San morrem presas nas rochas – e o fato de ser uma tradição em perigo de extinção, reforça esta identificação com *Cidade Ilha*. Vale referir, entretanto, que os casos trabalhados neste projeto sofrem outros tipos de mudanças, mais abruptas, e face às quais os visados não têm capacidade de domínio para controlar.

1.8.4 Edifício Master e Últimas Conversas

O trabalho do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, tem especial interesse para esta investigação, os seus objetos construídos, e não só. A obra do realizador serve

como fonte de inspiração, esclarecimento e experimentação. Destacam-se, para este projeto, dois filmes: *Edifício Master* (Coutinho, 2002) e *Últimas Conversas* (Coutinho, 2015), sendo este último um documentário editado e lançado postumamente.

Ambos combinam traços gerais da obra de Coutinho. São filmes baseados, essencialmente, em entrevistas feitas pelo realizador a pessoas anônimas. Os entrevistados são relacionados por uma situação que lhes é comum, no caso de *Edifício Master*, são todos moradores de um mesmo prédio em Copacabana. Em *Últimas Conversas*, trata-se de estudantes do ensino público do Rio de Janeiro, que estão no mesmo estágio escolar e, portanto, têm a mesma faixa etária.

Apesar de fazerem parte, pelo menos sob um aspecto, de uma mesma comunidade, seja ela dos moradores de um prédio, ou dos estudantes adolescentes de escolas públicas, Coutinho evidencia a singularidade de cada personagem. Através do seu tipo de abordagem – entrevistas realizadas pelo próprio diante da câmera – o realizador deixa-se guiar pelos interesses e a demanda da pessoa que está diante de si e assumiu o compromisso de colaborar com o filme. Não há um guião generalista para homogeneizar os personagens de acordo com o universo escolhido para o filme. Esta posição evidencia a aproximação, ou pelo menos uma tentativa de, do documentarista/etnógrafo ao seu objeto de estudo, ao observar, ouvir, e criar respostas de acordo com o que lhe é oferecido.

Esta abordagem maleável, que se adapta e se adequa não apenas ao tema geral, como por exemplo, uma ilha ou um bairro social, mas também às pessoas que partilham o mesmo, foi um dos princípios aplicados neste trabalho. A aproximação, o discurso e a utilização da câmera variam com relação ao local trabalhado e também com a pessoa com quem se trabalha. Esta questão será melhor exemplificada no capítulo referente às metodologias.

Estas características, referentes ao trabalho de Coutinho, foram discutidas numa exibição especial do filme *Últimas Conversas*, em 2017, no Porto, com a presença do documentarista João Moreira Salles, produtor do filme. Abordou-se não apenas este, mas a obra do realizador como um todo. Salles atribuiu a capacidade de adaptação de Coutinho e a sua aptidão para conduzir entrevistas ao seu *ouvido generoso*, e ao interesse genuíno pelas pessoas com quem conversa e aquilo que dizem. O realizador escolhia temas que lhe interessavam pessoalmente, o que contribuía neste sentido. Não se tratava, entretanto, de ouvir as pessoas *pedosamente, como um padre*, mas sim com um senso de igualdade ontológica. Dessa forma, segundo a visão do produtor, o documentarista se afasta do *pecado original dos letrados*: saber pelo outro, mostrar um caminho.

Eu trabalho na incerteza, na ignorância. Porque eu não sei o que é a vida do outro (...) O que interessa são as digressões, hesitações, retomadas de texto, gaguejadas, lapsos extraordinários. (Coutinho, 2009)

As digressões e hesitações apreciadas por Coutinho revelam o tipo de informação que interessa ao realizador recolher, a verdade do *aqui e agora*, aquilo que o entrevistado, ou objeto de estudo, deseja contar e a forma como conta. Aproximando-se, assim, das ideias de Jean Rouch sobre a verdade estar na transmissão da experiência e não dos fatos contados. A aceitação da presença do documentarista, e dos efeitos causados por esta, e o respeito pela postura adotada pelos personagens, são preceitos valiosos para o presente trabalho e o seu tipo de registro documental.

Tanto em *Edifício Master*, quanto em *Últimas Conversas*, vemos filmes despídos: os cenários para as filmagens, a equipe reduzida, a franqueza e a exposição da vulnerabilidade do realizador. No primeiro, Coutinho e a equipe se instalam no prédio durante as gravações e vão à casa de cada entrevistado. No segundo, os adolescentes vão ao encontro de Coutinho, um a um, numa mesma sala. A respeito destas produções, Salles afirma que agir com recursos mínimos é, também, politicamente importante. Nesse sentido, o foco da obra é o seu próprio tema, o encontro com o personagem.

Da mesma forma, em *Cidade Ilha* os filmes são construídos com base na ação do trabalho de campo, com recursos mínimos relativos à produção e à equipe. A recolha do material documental é feita com base na observação participante e não participante, em que se prioriza a disponibilidade para ouvir e presenciar uma situação comum aos personagens: as mudanças profundas no cotidiano onde estão enraizados.

1.9 Cidade Ilha – conceito

Com base no estudo e na experiência narrados neste documento e adquiridos no trabalho de campo junto dos espaços delimitados como objeto de estudo, chega-se à formulação do conceito que rege o presente trabalho: *Cidade-Ilha*. Para discorrer sobre este, serão utilizadas duas obras de dois autores diferentes: *A Dimensão Oculta* (Hall, 1986) e *A Produção do Espaço* (Lefebvre, 2000).

A obra de Edward T. Hall é relevante para esta investigação para se discutir sobre a ideia de *microcosmos* cultural e social. Neste caso, nos referimos às *ilhas* que se criam com um ambiente e modo de vida próprios em meio ao tecido urbano complexo de uma cidade que ganha novos moldes, novas lutas, num misto de acolhimento e desaparecimento. De forma complementar, no caso de Henri Lefebvre, é o reconhecimento da apropriação do mesmo, da produção de sentido por parte de quem o ocupa e a

consequente ideia de autoridade social, que o trazem para fundamentar este conceito. Em ambas as obras temos um conjunto de observações e teorias referentes *ao uso do espaço pelo homem* (Hall, 1986, p. 119).

Ainda que, em alguns casos, Hall fale mais especificamente de culturas que residem em países e regiões distintas e utilizam idiomas diferentes – como nas comparações feitas entre japoneses e franceses – as discussões provenientes do seu neologismo, a *proxémia*, e do conceito de *dimensão oculta*, parecem se adequar também a escalas menores, que interessam especialmente neste projeto. *Microculturas*, microcosmos dentro de um espaço comum, um mesmo país, cidade ou bairro, que habitam espaços físicos e sensoriais distintos daqueles que os cercam, ainda que sejam a uma rua de distância.

Interessa-nos, com efeito, esse tipo de experiência profunda, geral, não verbalizada, que todos os membros de uma mesma cultura partilham e comunicam uns aos outros, sem disso se darem conta, e que constitui o pano de fundo por referência ao qual todos os demais acontecimentos se situam. (Hall, 1986, p. 8)

A *experiência profunda* de Hall seria, no caso destas *ilhas*, todo o conjunto de acontecimentos e ações cotidianas que se sedimentam como um modo de vida enraizado e próprio destes espaços. A localização e a disposição morfológica são o *pano de fundo* onde esta vivência se desenrola, de forma a condicioná-la e moldá-la num exercício constante. Os corredores das Ilhas do Porto privam as suas casas do contato direto com a rua. Os moradores fazem uso deste espaço a partir de um acordo comunitário, tácito, muitas vezes inconsciente, já que decorre de um *modus vivendi* comum, que diz respeito, *grosso modo*, apenas a quem nele vive. A disposição dos varais, as festas de São João, os aniversários nos pátios, as pequenas plantações e a criação de animais, fazem parte da história e do usufruto destes locais a partir destas regras estabelecidas por parte de quem o habita. Neste sentido, aplicamos a *proxémia* de Hall:

“O termo <proxémia> é um neologismo que criei para designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico” (Hall, 1986, p. 11).

Esta dinâmica própria das relações criadas nos e pelos espaços, *ilhas*, torna-os organismos vivos, não passivos, de forma a serem produtos e produtores de sentido. A obra destacada de Lefebvre¹⁰ insere-se neste âmbito:

À sua maneira, produtivo e produtor, o espaço (mal ou bem organizado) entra nas relações de produção e nas forças produtivas. Seu conceito não pode, portanto, ser isolado e permanecer estático. (Lefebvre, 2000, p. 7)

Consideramos, portanto, o espaço como uma produção social. Esta produção de sentido parte de forças e intensidades diferentes. Ao projetar um bairro social, ou ao improvisar a construção de uma ilha no quintal de casa, impõe-se uma lógica. As pessoas, os grupos que habitam estes locais, por sua vez, se apropriam dos mesmos, lhe conferem um sentido próprio. Sendo assim, compreende-se que as cidades não são territórios neutros, há uma complexa dimensão sócio-simbólica que lhe imprime sentido, e é esta vertente que interessa a este trabalho e à formação do conceito aqui discutido.

(...) utilizações diferentes de sentidos diferentes correspondem necessidades de espaço diferentes, seja qual for o sector de escala considerado. Toda a forma de ordenação do espaço, do escritório à pequena ou grande cidade, exprime o comportamento sensorial dos seus construtores e dos seus ocupantes. (Hall, 1986, p. 168)

Valorizar este sentido, criado por parte daqueles que vivem nestes locais, é um dos objetivos principais deste projeto. Procurar compreender que são modos de vida próprios, criados a partir da convivência com o espaço e a vizinhança ao longo dos anos. Quando estes são ameaçados por contextos externos, temos uma quantidade intensa de notícias, imagens e discussões a cerca do tema – apesar de, na maioria das vezes, como será analisado mais à frente, tratar-se de casos específicos que cumprem interesses já pré-estabelecidos de uma agenda midiática. É comum, por exemplo, que os moradores não tenham voz direta em algumas abordagens. Entretanto, em certo ponto, pergunta-se por que estes espaços e populações seriam, então, importantes, e a razão pela qual a sua extinção pode ser dramática. É neste sentido que atua o projeto *Cidade Ilha*, procurando, para tal, focar-se em um *lado* da questão, entrar no íntimo,

10 A reflexão de Lefebvre teve como base principal os bairros sociais franceses conhecidos como HLM, Habitation à Loyer Modéré, que, apesar de enquadrarem-se em contextos naturalmente distintos e terem se desenvolvido de maneiras diferentes, estabelecem paralelismos com alguns dos casos abordados neste projeto. Estas habitações surgiram nos anos 60, período em que a França recebia um grande fluxo de imigrantes para trabalhar, assim como no caso das Ilhas do Porto, que apareceram como uma solução inicial para abrigar os trabalhadores que iam para as fábricas da cidade.

no cotidiano simples e nos *pequenos dramas avassaladores* destas pessoas e lugares. Uma celebração paciente:

(...) temos uma necessidade urgente de rever e alargar a nossa concepção da condição humana, de dar provas de mais abertura e maior realismo na nossa visão dos outros e na nossa visão de nós próprios. Temos que aprender a decifrar as mensagens <silenciosas> com tanta facilidade como as comunicações escritas ou faladas. (Hall, 1986, p. 17)

O enraizamento do qual se fala no conceito de *cidade ilha* se refere a este sentido, ou sentidos, que os habitantes de um local produzem no e para o mesmo. “(...) cada 'sujeito' se situa num espaço onde ele se reconhece ou então se perde, do qual ele usufrui ou modifica.” (Lefebvre, 2000, p. 61). As mudanças de ordem estrutural e arquitetónica num projeto de reabilitação, por exemplo, podem fazer com que os habitantes *se percam* dentro do seu espaço, rompendo com o sentido criado pelos mesmos no decorrer de sua vivência e experiência.

Esta rede complexa de interações entre o homem e o seu ambiente torna o problema da renovação urbana e da integração das minorias na cultura dominante muito mais árduo do que habitualmente se pensa. (Hall, 1986, p. 15)

As intervenções, quase cirúrgicas, feitas ao longo dos anos pelos moradores nas casas da Bela Vista, ou nas habitações dos blocos demolidos do Dona Leonor, são rompidas para que se criem novos modelos, novos sentidos. Poderá, naturalmente, ser de interesse dos próprios moradores que melhorias sejam feitas e isso dependerá, especificamente, da forma como é concebido cada projeto. Entretanto haverá sempre um período de adaptação, ou, nos casos mais dramáticos, como na possível expulsão dos moradores da Tapada, a privação e a extinção destes produtos culturais que são os espaços vividos.

A *cidade ilha*, ou as *ilhas* da cidade (agora no sentido literal), correspondem aos espaços que sofrem alterações intensas, *que lhes afetam, mas não lhes competem*. São as questões que se desenvolvem nestes contextos que interessam a este trabalho.

As Ilhas do Porto existem e são consensualmente admitidas quando, de alguma forma, é conveniente. Surgiram quando a população rural ocupou a cidade em massa e não apareceram outras soluções para suprir a demanda de habitação a baixo custo – lembrando que, inicialmente, as ilhas eram propriedade dos industriais, e não bairros sociais camarários. Tornaram-se um problema devido ao caráter de imprevisto no qual surgiram, às más condições de saneamento e outros tantos agravantes que envolvem estruturas e saúde pública. Voltam a ser solução quando a gentrificação e

o turismo intensificam-se e, desta vez, abrigam estrangeiros que querem *ver e experimentar* um modo de vida *típico*, ou estudantes que deixaram de encontrar casas a preços razoáveis no centro da cidade. E assim, sem poder competir com as dinâmicas sociais que surgem fora do seu controle, os antigos moradores saem de suas habitações, ora solução, ora problema.

As populações economicamente desfavorecidas habitam regiões e espaços que lhes são concedidos quando convém a outras forças (sociais, capitais, etc.). Nos relatos das moradoras do Dona Leonor ouvimos as razões pelas quais foram para o bairro. Uma série de infortúnios, incêndios, derrocadas, enchentes, fizeram com que tivessem que abandonar as casas antigas, em más condições, entre os anos 50 e 70 no centro histórico. Sem ter onde morar, as famílias tiveram como solução ir viver no Dona Leonor. E foram agradecidas. Porém, na altura da construção do bairro, elas diziam que *ali* não havia *nada*, a cidade estava *longe*, continuavam perto do rio, mas distante de tudo. Mais de cinquenta anos depois, o cenário é outro, a localização tornou-se apetecível e uma das zonas mais caras e luxosas da cidade. Os interesses mudaram, o bairro foi cercado por outros modos de vida e contextos sociais. A solução para reabilitar os antigos blocos habitacionais, já consideravelmente degradados, foi ceder parte do terreno a um particular para a construção de apartamentos de luxo, sob o compromisso de que o mesmo construísse novas casas para os antigos moradores nas proximidades.

(...) esse espaço homogêneo se fragmenta: lotes, parcelas. Em pedaços! O que produz guetos, isolados, grupos pavilhonares e pseudoconjuntos mal ligados aos arredores e aos centros. Com uma hierarquização estrita: espaços residenciais, espaços comerciais, espaços de lazer, espaços para os marginais etc. Uma curiosa lógica desse espaço predomina: que ele se vincula ilusoriamente à informatização e oculta, sob sua homogeneidade, as relações “reais” e os conflitos. (Lefebvre, 2000, p. 11)

Há, portanto, dois lados distintos que fazem parte do mesmo contexto: a autoridade social, exercida pelos habitantes de um local, que produz sentido e modela o espaço como seu, criando dinâmicas próprias que resultam em tipos distintos de microcosmos. Esta customização atua a ponto de tornar a presença daqueles que não habitam estes núcleos desconfortável, como se estivessem penetrando num ambiente privado e íntimo, ainda que se tratem de espaços públicos, exteriores às habitações propriamente ditas. E por outro lado, a imposição externa, que pode extinguir sentidos enraizados, e/ou produzir novos, ainda que o impulsionador das propostas não resida no local. Neste último caso, pode-se tratar de pressões provenientes de demandas distintas, como por exemplo, a venda de habitações, ilhas ou bairros inteiros, para a criação de alojamentos para turistas, um sistema mais lucrativo para os proprietários.

Ou a construção de moradias luxuosas que atendam aos interesses de outras classes econômicas, que passaram a valorizar zonas da cidade antes habitadas pelos mais pobres, como no caso do centro histórico do Porto.

Não pretendemos apresentar estas *ilhas* – que são múltiplas, e não apenas o fenômeno das Ilhas do Porto – como locais que intencionalmente, ou conscientemente, isolam-se, mas que são, também eles, afastados, *ilhados*, pela própria urbe que habitam. Trata-se do modo como a cidade se está a isolar em relação a estas questões, processos e demandas. Apesar deste trabalho ter como foco o interior destes microcosmos, será sempre necessário relembrar que uma *ilha* é, também, o que a rodeia.

A *Cidade Ilha* surge nesta dicotomia, abordando locais, *ilhas*, com *sentidos* enraizados e códigos particulares, construídos ao longo dos anos por seus habitantes e regidos por uma dinâmica própria, diferenciando-se do espaço envolvente, com base na autoridade social dos mesmos. Entretanto, estão a passar por transformações intensas provenientes de contextos externos. Não cabe, a esta investigação, o julgamento entre o que é bom ou mau nesta nova ordem. Mas interessa compreender que estas mudanças poderão alterar ou, no limite, extinguir, estes espaços *ilhados*, e observar o processo, tanto quanto possível, sob a ótica e a experiência dos seus habitantes.

Para cumprir estes interesses, a etnografia visual e fílmica foi eleita para atuar nestes cenários dinâmicos e mutáveis. De forma a negar a abordagem paternal, de observação exótica, que tem como consequência o consumo destas populações e locais em situação de fragilidade, este trabalho propõe acompanhar este processo enquanto decorre, ao mesmo tempo em que compreende como se comportam estes espaços para que seja possível respeitar os seus limites. A relação da investigadora com estes habitantes, como esperamos demonstrar ao longo de todo o trabalho, é o que torna possível registrar, através dos relatos, da imagem e do som, esta experiência do lado, ou do ponto de vista, dos mesmos.

2. METODOLOGIAS

2.1 Fagocitose

A investigação que se apresenta desenvolve-se sob um conjunto de ferramentas que emergem da experimentação fenomenológica no terreno e do confronto, e/ou da complementaridade desta com bases teóricas. A informação proveniente do trabalho de campo e da análise de autores, obras e realizadores, encaminham e modelaram este projeto, reforçando as premissas que o motivaram.

Assim, admite-se que a investigação científica e o conhecimento produzido são obtidos através de um processo dialético, que se baseia em testes e não em verdades enrijecidas e absolutas. Trata-se, portanto, do resultado de um diálogo autorreflexivo constante, que combina prática e teoria, acertos e reajustes, imersão e afastamento do trabalho de campo. Tendo em conta que o objeto de estudo deste projeto são populações dinâmicas, com realidades próprias e que independem deste trabalho, esta atitude não poderia ser distinta.

(...) the recognition that scientific inquiry consists of hypothesis testing rather than the search for eternal truths caused some philosophers of science to argue that the progress of scientific knowledge can be understood as a dialectical process. (Ruby, 2008, p. 53)

Estes testes são realizados através da presença no terreno, da convivência nos espaços delimitados que interessam à investigação. Na medida em que se desenvolvem, tornam-se mais direcionados e permitem uma ação mais customizada e própria para as pessoas, ou personagens, envolvidos. A análise dos resultados de cada ação é feita através da sua fundamentação (e confronto) com obras e autores que se aproximam das temáticas em questão, da produção dos relatos de campo escritos, das imagens e dos sons recolhidos para, só então, passar a uma fase de seleção e tratamento deste material. É fundamental ter em consideração que as peças produzidas neste projeto não são sobre o *outro*, mas sobre o *encontro com o outro*. Sobre a relação criada e

documentada entre uma investigadora, documentarista, e populações urbanas e enraizadas que estão a passar por mudanças profundas e extremamente sensíveis – uma pluralidade de encontros, portanto, e de outros, que fazem depender o trabalho das condições reais dos processos em curso.

First, fieldwork is necessarily improvisational, mobile, fluid, flexible, and transformative; and these performative qualities mean that there is a gap between the doing and the design of fieldwork (...) (Castañeda, 2006, p. 82)

Não pode haver, como descrito por Castañeda, uma ordem rígida neste processo. Para agir em conformidade com o que se pretende neste trabalho, será sempre preciso mantê-lo maleável e suscetível às demandas da realidade do próprio objeto de estudo, principalmente tratando-se de populações fragilizadas por diferentes motivos.

(...) não perder de vista as diferenças e os contrastes singulares [da realidade], sob pena de um risco de rigidez estrutural, que, à força de testar hipóteses, cegasse as virtualidades de uma relação aberta e reflexiva entre a condução teórica e a observação empírica. (...) interpõe-se um processo de permanente tacteamento e revisão crítica dos passos a seguir. As decisões metodológicas e técnicas dispõem, aí, de um papel determinante, já que, tomadas a partir de uma lógica de conceptualização e pressuposição teóricas, condicionarão a seguir os desenvolvimentos da investigação, e revelarão os efeitos da sua adequação aos objectivos perseguidos, ou, pelo contrário, a sua vulnerabilidade ou mesmo desajustamento. (Santos, 2001, p. 107)

Foram escolhidos três espaços principais como objetos de estudo, de forma a poder experimentar e adequar diferentes abordagens a cada um deles. Esta foi uma das estratégias adotadas para demonstrar que, apesar de enquadrados num mesmo conceito, *cidade ilha*, devido a uma série de características compatíveis entre si, estes locais não deveriam ser tratados de forma homogênea. Para cada um destes microcosmos, deveriam ser adaptadas abordagens de aproximação próprias, que resultariam, também, em *outputs* diferentes. Entretanto, ao longo do exercício da observação participativa, este fator tomou uma proporção ainda mais restritiva: os habitantes de um mesmo espaço também precisam de uma abordagem particular.

Assim, o processo de investigação passou por um exercício constante de assimilação e reflexão para acrescentar e/ou excluir. Metaforicamente, na biomedicina encontramos um fenômeno cujas fases processuais se assemelham a este exercício:

englobar, digerir, incorporar e eliminar. Trata-se do processo da *fagocitose*¹¹. Realizado por células capazes de se movimentar, consiste no transporte de macromoléculas sólidas, exteriores à célula, para dentro da mesma, sendo, assim, englobadas. Ao formar pseudópodes (falsos pés) com a membrana plasmática, a célula incorpora estas partículas que, posteriormente, serão digeridas e o que não for necessário será excluído para fora desta.

A partir desta metáfora, desenvolveu-se um modelo visual para ilustrar este processo teórico-prático de absorção e reflexão que rege os métodos utilizados nesta investigação. É possível afirmar, portanto, que a dinâmica do modelo apresentado se encontra implícita em todas as ferramentas que serão apresentadas neste capítulo.

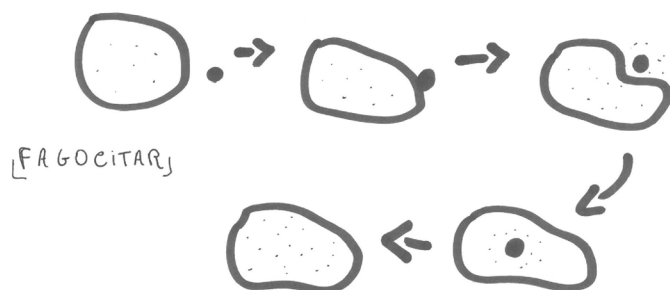


Figura 3: Fagocitose (processo)

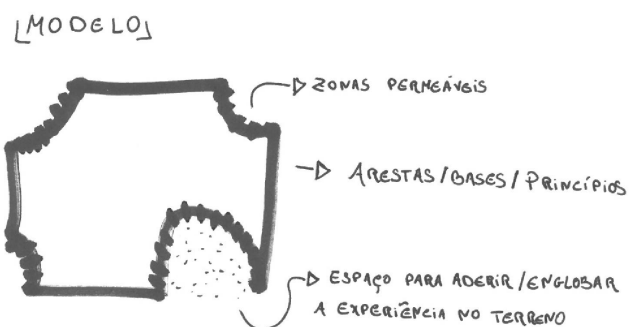


Figura 4: Fagocitose (modelo)

¹¹ A fagocitose é um processo complexo, estudado com profundidade por disciplinas ligadas à biologia. Nesta investigação, será apresentado apenas o suficiente para se compreender a analogia utilizada como base para o modelo desenvolvido.

As arestas deste modelo representam as premissas, as bases do trabalho, definidas no enquadramento teórico (cap. I). Estas precisam estar claras e sólidas para proporcionar, com segurança, a criação do espaço permeável, aberto para se adaptar ao trabalho de campo e reestabelecer a sua forma de refletir e agir. Os relatos do capítulo III ilustram este constante diálogo de ideias e ações através da experiência no terreno.

As ferramentas resultantes deste ciclo interdependente entre o caráter empírico e o teórico serão apresentadas a seguir.

2.2 Presença, observação, reflexão

Tratando-se de um trabalho com bases no documentário etnográfico e no design da imagem, a *observação direta participativa e não participativa* têm um valor indissociável nesta investigação. Estas categorias – que remetem à classificação de Nichols sobre o documentário participativo (Nichols, 2010, p. 135) – são aplicadas neste estudo de maneira abstrata, como forma de apresentar e discutir as nuances na relação entre a investigadora/documentarista e a realidade documentada. Assim, os graus de participação e interação não são absolutos, foram diferentes em cada um dos espaços trabalhados, variando conforme o desenvolvimento do próprio trabalho de campo, o interesse dos personagens no projeto, e a situação que cada caso atravessava. As peças produzidas foram construídas conforme tais variantes e, portanto, refletem este processo.

Como já discutido no capítulo I, o *aqui e agora* do trabalho de campo atua, simultaneamente, como espaço de recolha e de produção de informações, mas também de questões que, sem ele, não seria possível equacionar. A seguir serão apresentadas as duas categorias destacadas.

2.2.1 Não Participativa

Torna-se necessário ver, ouvir e interagir nos espaços de interesse para esta investigação, antes de mais, para compreender com mais precisão quais serão os objetos de estudo e a razão para tal. Da mesma forma, num primeiro momento, através de uma observação menos participativa, este processo foi fundamental para traçar os tipos de abordagens a serem exercidos numa fase posterior do trabalho: cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva.

Neste sentido, as deambulações que serão descritas nos relatos do capítulo III, foram muito importantes. Por exemplo, a participação em *tours* guiados pelas ilhas e bairros

do Porto – organizados por iniciativas das próprias juntas de freguesia, ou por empresas particulares de turismo – serviram, não apenas como uma oportunidade para entrar em locais com características privadas – ainda que não sejam oficialmente considerados como tal, em alguns casos –, mas também para observar o comportamento dos próprios guias e dos demais participantes destas atividades. Se este tipo de proposta existe e atende a uma demanda, significa que estes espaços despertam, no contexto em que a investigação decorre, algum tipo de interesse público e comercial. Há, portanto, uma interpretação – transmitida pelos guias e acrescentada pelos participantes – que contribui para a formação de uma imagem, ou classificação, destes locais e seus habitantes. A partir desta observação, surgem uma série de questões, que apesar de não terem sido propriamente investigadas, ou se tornado parte do objeto deste estudo, colaboraram para a construção e o entendimento do conceito de *cidade ilha*: os responsáveis teriam algum acordo, ou autorização prévia, por parte dos moradores dos locais visitados? Seriam pagos? Qual o interesse dos participantes? Que tipo de perguntas fariam? Como a população local reagiria?

Este tipo de questões, pontos de observação, ainda que aparentemente externos ao objeto específico do estudo, mostraram-se importantes, também, para se começar a compreender – presencialmente, e não apenas através da interpretação midiática, ao consumir as notícias divulgadas pelos veículos de comunicação, por exemplo – que tipo de interesse estes espaços despertam no momento em que a investigação é feita, como são abordados e porquê.

Por outro lado, as visitas livres, ainda pouco participativas (isto é, pouco interativas com os lugares e as pessoas), feitas por conta própria e mais frequentes no reconhecimento inicial de cada caso de estudo, auxiliaram no entendimento de outros pontos, como a observação das dinâmicas particulares de cada um destes espaços. Os horários em que há maior movimento de pessoas; a variação da faixa etária dos moradores; as formas de se habitar o espaço comum – como no caso dos corredores das ilhas, ou dos pátios dos bairros – e usufruir do mesmo; assim como o fluxo de pessoas de fora, não locais, que transitam nestas áreas. Estas, a exemplo do que é descrito nas *deambulações* do capítulo III, podem ser caracterizadas como incursões sem objetivo preciso, que não fosse o de olhar, da forma mais discreta e despercebida possível, e captar o ambiente e a vivência nos espaços públicos e semipúblicos em questão. Parte destas visitas (as que foram filmadas e/ou fotografadas), compuseram o diário imagético¹², criado ao longo desta investigação – que será apresentado mais a frente neste capítulo.

12 Disponível em: cidadeilha.wordpress.com/category/diario-imagetico

2.2.2 Participativa

‘Estar presente’ exige participação; ‘estar presente’ permite observação. (Nichols, 2010, p. 153)

É coerente afirmar que a *observação participativa*, a presença mais ativa no trabalho de campo, é a ferramenta que move, firma e remodela este trabalho. O *encontro com o outro* é aqui considerado um ponto crucial para afastar o risco de *exotizar e consumir* os universos trabalhados nas representações construídas sobre estes. Assim, a interação cautelosa e paciente com os mesmos é o momento onde se compreende como recolher informações e material áudio e visual, relevantes para a investigação.

A observação direta associada à participação permitiu a este trabalho chegar a questões que não poderiam ser descobertas, ou compreendidas, por outras vias. Nem o levantamento histórico, nem o estudo de obras e autores próximos das temáticas abordadas, ou a própria observação não participativa – resguardada a importância destes elementos em outros pontos da investigação – poderiam agir neste sentido. Ao estabelecer uma relação gradativa de confiança com as populações trabalhadas, foi possível chegar às *miudezas* cotidianas – e ao serem *pequenas*, ou mesmo quase *invisíveis*, são, porventura as que tomam sentidos mais profundos, que só podem ser compreendidos, ou observados, se o investigador se aproximar, presencialmente e pacientemente, delas – ou às grandes lutas particulares nestes ambientes – como no caso da formação da Associação de Moradores do Bairro da Tapada, relatada no capítulo III – que se tornaram, na medida em que a investigação avançava, o foco de interesse do trabalho documental.

São vários os exemplos que ilustram este tipo de observação, ou descoberta, dos detalhes íntimos, pequenos e profundos, nos casos acompanhados. Nas atividades realizadas no período que antecedia as obras de requalificação da Ilha da Bela Vista, percebi que havia um grande receio por parte da população local, reduzida e idosa: falecer antes de verem o processo concluído e, assim, estarem numa casa provisória – neste caso, localizada na própria Ilha e oferecida pela Câmara como solução até que as obras fossem finalizadas – quando, e se, este dia chegasse. Ainda que as intenções da requalificação fossem promissoras na ideia dos órgãos públicos que a impulsionou – promover mais habitações sociais com condições mínimas/dignas de habitabilidade e assim voltar a povoar a Ilha, que estava a tornar-se deserta, e incluir os antigos moradores, proporcionando-lhes moradias novas –, havia questões que afligiam o cotidiano dos moradores.

Morrer durante um período provisório e turbulento de obras era uma delas, mas se desfazer da porta da casa antiga, feita (pelos próprios moradores) com madeira do Brasil há décadas, também. São questões que passam, mais uma vez, pelas *miudezas*,

que são a vida de moradores, agora (mais) frágil, assim como os detalhes customizados de suas casas ao longo dos anos. Ainda que não haja solução possível, ou cabível, para tais particularidades, elas não deixavam de existir. Com a idade que tenho na altura em que desenvolvo esta investigação, questões como estas não seriam sequer consideradas sem o contato com estas pessoas. Reforçando a ideia explorada no capítulo I, interessa-nos o momento em que o encontro com o *outro* se desenvolve, a dedicação em ouvir e observar no *aqui e agora* do trabalho de campo, através de uma abordagem cautelosa e paciente.

Estar ativamente no campo de estudo permitiu, de forma mais concreta e sensível, a conscientização de que um trabalho deste cunho escolhe lidar com a vida do *outro* e assim, inevitavelmente, exercer alguma influência sobre ela. Com a constante aproximação destes locais e pessoas, chegou um momento em que foi preciso compreender e aceitar esta responsabilidade para seguir com a investigação, ou então, abdicar do seu viés. No caso da Tapada, por exemplo (descrito no capítulo III), sob o risco de serem expulsos do bairro por uma empresa privada, ou diante da ansiedade com a forma como a Câmara iria proceder caso comprasse as habitações, qualquer imagem transmitida sobre o local poderia causar problemas de interpretação por parte dos demais envolvidos com relação a posição e o comportamento dos moradores, e, assim, consequências na futura resolução da situação.

O “investigado” tem a sua própria agenda, o seu cotidiano, a sua vida, que vai muito além das preocupações e expectativas do trabalho que é feito pelo investigador (ou sequer tem relação com ele). Por esta razão, a partir desta agenda, é necessário adaptar e transformar ações previamente planejadas para o trabalho de campo. “These subjects have agendas, interests, and motives that bring them into definitive relationships with the fieldworker.” (Castañeda, 2006, p. 84)

Voltamos à Tapada, pela quebra que uma situação de crise, inesperada, provoca no cotidiano dos moradores, e, desse modo, pela radicalidade que uma mudança não prevista provoca no trabalho de investigação – é importante lembrar que os moradores só receberam a notícia da compra do bairro por uma empresa privada depois desta já ter sido realizada. Acompanhar as reuniões da Associação de Moradores da Tapada (criada em 2017) e conversar com os habitantes, tornou evidente alguns dos riscos que a angulação de um retrato sobre o local poderia trazer, uma vez que as consequências poderiam interferir diretamente no processo. Transmitir uma imagem de degradação e abandono, por exemplo, poderia legitimar a expulsão dos moradores, ou justificar a proposta de um projeto de obras não desejado pelos mesmos (a forma como os próprios moradores incorporaram este trabalho documental na luta para permanecer no local será explicada no capítulo III). Um documentário, uma exposição fotográfica, ou uma peça de áudio referente a estes locais, pessoas e situações,

pode, ainda que de forma inocente, influenciar estes processos iminentes, e, em particular, de forma negativa para os envolvidos.

Estas questões foram compreendidas na medida em que a investigação se tornava mais presente e imersiva. E a própria relação com o objeto (isto é, as pessoas) se foi transformando, ela própria, podendo tomar conta do curso da investigação. A partir de certo ponto, os moradores acordaram entre si que não permitiriam que “estranhos” fotografassem, ou filmassem o local. Devido à importância do momento que atravessavam e ao aumento do fluxo de pessoas – jornalistas, compradores, etc. – tornava-se difícil controlar as intenções de quem entrava no bairro e o que poderiam *levar* de cada visita. Nessa altura, numa reunião da Associação, salvaguardaram de imediato que eu não entraria nestes termos, pois já havia “dado a conhecer” quem era e as minhas intenções. A forma como se deu a aproximação com estas pessoas e a disponibilidade para estar presente foram fundamentais para esta resolução. De alguma forma, eu já fazia parte da luta.

Os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentaram (...) Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente. (Nichols, 2010, pp. 153, 154)

Como referenciado na introdução deste capítulo, a observação participativa revelou e encorajou uma atitude necessária para se trabalhar em conformidade com os objetivos deste projeto: adequar a abordagem não apenas a cada espaço (aqui chamados de *Ilhas*), mas também a cada família ou morador do mesmo.

Trata-se de evidenciar que estas populações não são homogêneas e, portanto, não devem ser tratadas, ou retratadas, como tal. A idade pode ser um exemplo disto, enquanto denotadora de diferentes modos de comunicar. No Dona Leonor, a moradora mais jovem (vinte e seis anos) pediu que nos comunicássemos por uma aplicação de troca de mensagens. A partir daí, o diálogo tornou-se mais prático e constante. E foi através deste meio que, por iniciativa própria, ela enviou-me as primeiras fotos da casa nova, ainda no dia da mudança. Como nas visitas anteriores eu já havia percebido que o dia da mudança não seria um bom momento para estar presente – só havia o carro do tio para o transporte e os horários não dependiam delas –, esta foi uma maneira de participar na ação. Com outra moradora, do mesmo bairro, a situação foi diferente. Idosa e estando ciente de que as mudanças estavam a lhe “afetar a cabeça”, ela sentia-se pouco segura para marcar compromissos comigo por conta própria. Apesar de notar que ela tinha um telefone e usava-o aparentemente com facilidade, nunca lhe pedi o número. Ao invés disso, dizia para marcar algo através da cuidadora

do centro social do bairro, ou então da moradora mais jovem, com quem eu trocava mensagens frequentemente. Este simples anúncio, feito todas as vezes antes de ir embora, deixava-a visivelmente mais tranquila.

Da mesma maneira, as nossas conversas e entrevistas começavam sempre junto de outras pessoas, até que fosse confortável o suficiente para irmos a espaços mais particulares, como a própria casa, e falarmos mais à vontade dos mesmos assuntos. Foi um tipo de aproximação mais lenta, se comparada a outros casos desta investigação e até do próprio bairro, mas eficiente e bem recebida.

No caso da Tapada, também não teria sido possível me aproximar das pessoas sem procurar diferentes estratégias de participação. Inicialmente, o contato com alguns moradores se deu através da presença constante, mas pouco invasiva, no bairro e nos seus arredores. Já com a Associação de Moradores, o primeiro contato foi através de uma introdução mais formal nas assembleias. Para demonstrar as minhas intenções, *dar a conhecer*, ouvir as histórias do passado e as questões contemporâneas, foi preciso realizar um trabalho que respeitasse a individualidade e as particularidades de cada uma das pessoas envolvidas.

Nesse sentido, é importante lembrar que o interesse das peças produzidas neste projeto é precisamente nestes momentos. Estas deverão refletir o *encontro com o outro*, e não dizer categoricamente quem ele é. Dessa forma, evidencia-se o caráter de base construtiva da observação direta e dos seus graus de participação. Considerada como o momento de negociação, convívio e produção de material, esta é a fase onde se aplicam, com mais intensidade, os princípios de abordagem que foram definidos previamente com a observação não participativa: cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva. “(...) o documentário não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema”. (Salles, 2005, p. 130)

2.3 Ausência e organização

Antes de iniciar o contato mais intenso com os locais escolhidos, nomeadamente o Rainha Dona Leonor e o bairro da Tapada, foi necessário fazer uma pausa no trabalho de campo para se investir numa fase de preparação. Num momento em que as bases da investigação ainda se mostravam confusas e indefinidas, foi preciso reunir a informação recolhida no terreno e confrontá-la com estudos, obras e autores relacionados às questões de interesse.

Naturalmente, como já explicitado neste capítulo, as abordagens deveriam se manter maleáveis, com zonas suscetíveis a absorção do conhecimento proveniente do

trabalho de campo participativo, fazendo referência ao modelo da fagocitose. Entretanto, com o avanço do trabalho e precedendo uma fase mais imersiva no terreno, este espaço de experimentação precisava ser melhor orientado.

Tornou-se necessário, portanto, ter um grau de preparo mais avançado, com objetivos melhor estruturados, para que fosse possível me apresentar diante das pessoas com quem pretendia trabalhar. Trata-se, antes de mais, de uma questão de respeito ao próprio objeto de estudo, neste caso, populações que estavam a passar por situações particulares e sensíveis. O que este trabalho quer destas pessoas? O que elas poderiam querer com este trabalho?

Para tal, com a ideia de incentivar o caráter dinâmico e aberto ao improvisado do documentário, sem deixar que o trabalho atue na contramão de suas premissas, foram realizados alguns exercícios:

2.3.1 Dissecar a palavra

Os textos referentes à investigação até esta altura começavam a criar uma rede de termos e títulos própria. Para compreender melhor a pertinência e a coerência destes, foi feita uma análise do material escrito, tendo em atenção, principalmente, a pergunta de investigação. Como já referenciado na Introdução, a adaptação desta ao desenvolvimento e ao amadurecimento do projeto, é parte fundamental da metodologia de trabalho. Processo este, que nos fez chegar, relembra-se, à seguinte questão:

Como documentar, de forma autoral, através da imagem e do som, comunidades em extinção ou dispersão, que partilham uma herança cultural, sem torná-las alvo de exotização e consumo?

Durante o percurso para se elaborar esta pergunta, percebemos que o significado e a razão das palavras utilizadas para definir a investigação e os seus anseios precisavam ser atualizados e clarificados, para se evitar interpretações ambíguas. Outros, se reafirmavam e era necessário destacá-los.

Um discurso próximo à temática da gentrificação, do turismo e do tratamento do *típico*, começava a impregnar o trabalho, levando-o para abordagens que se afastavam de sua essência e do entendimento do conceito de *Cidade Ilha*. As dinâmicas relacionadas a estes termos fazem parte do contexto da investigação, mas não deveriam ser o seu foco. Não seria viável, tampouco honesto e coerente com a proposta deste trabalho, incorporar estes discursos de forma central. Trata-se de uma questão de evitar conceitos apelativos e disponíveis, por vezes tentadores, que não são, necessariamente, adequados, fazendo com que o cerne da investigação seja diluído, perca-se.

A postura deste estudo é acompanhar, de forma próxima e constantemente adaptada, um lado, dentre todos os possíveis, destes processos enquanto decorrem. Assim, foi preciso rever e reajustar estes pontos para transmitir a investigação através dos termos que melhor representá-la-iam. Nesse sentido, a questão de investigação foi analisada como um exemplo catalisador destes termos e, como resultado, foi sendo reformulada com alterações profundas.

Algumas palavras-chave identificadas neste processo foram: *herança cultural*; *trabalho de autor*; *repertório documental*; *consumo e exotização do outro*; *populações enraizadas*; *novos media* (neste caso, referindo-se unicamente a tecnologias de captação de som e imagem); e *agendas midiáticas*. Sobre esta última, é importante esclarecer que este não é um trabalho de identificação e análise crítica sobre exemplos pontuais destas agendas, mas sim uma alternativa a estas.

De forma pragmática, um dos objetivos deste exercício foi evidenciar que esta investigação *tencionava* valorizar a memória oral e visual de populações urbanas enraizadas que estão a desaparecer, ou a ser radicalmente alteradas. E que isto seria feito *através* da presença e do contato direto nestes ambientes, *para* afastar o olhar paternalista e criar alternativas às atuais abordagens de exotização e consumo do *outro*.

2.3.2 Painéis

Para organizar o fluxo de ideias que tomava proporções maiores devido à relação com a revisão de literatura, incursões nos espaços e produção própria, foram elaborados painéis temáticos escritos à mão. Feitos em folhas de cartolina tamanho A3, estes foram uma estratégia para esclarecer e visualizar tópicos (temas) relevantes para o processo de investigação.

A imagem como uma *forma de pensar*, referida no capítulo I, também se enquadra nesta metodologia. Neste caso, utilizar o papel como base tornou o processo mais livre e desimpedido. Os elementos de ligação, setas, símbolos e etc. foram aplicados de forma mais espontânea, sem mediação digital, e possibilitou a visualização, mais abrangente, de ideias e temas.

O tratamento da informação através de quadros temáticos livres foi um ponto crucial no desbloqueio de questões éticas e teóricas do trabalho, facilitando a explicitação geral do projeto. A partir deste exercício, foi possível avançar com mais segurança, coerência e ritmo. Estes painéis serviram como material de consulta ao longo de todo processo. Em momentos mais críticos, confusos, ou pouco evidentes, voltar a este material foi de grande ajuda.

De forma resumida, os temas destacados, que verteram para o enquadramento, foram:

Um conceito, não um lugar – Conclui que o trabalho partiu de um fenômeno, as Ilhas do Porto, mas se transformou em um conceito, *cidade ilha*. Quais espaços chamaram a atenção nesta investigação? Por que foram escolhidos? Quais características eles têm em comum? São pequenos cosmos, *ilhas*, construídos através da vivência de seus habitantes, que possuem uma morfologia espacial própria e estão *escondidos* a vista todos.

Subjetivo + Artístico + Científico – Destaca a relação fundamental e delicada entre o subjetivo, que atende o caráter interpretativo, autoral e artístico do trabalho, e o científico, que garante o rigor, o contributo para o conhecimento e a reflexão sobre os objetos produzidos.

Características essenciais – Estabelece as premissas básicas desta investigação: considerar que a informação obtida no trabalho de campo tem interesse em si própria, as pessoas envolvidas discursam sobre o que acreditam, podem, ou querem; afastar o registro que *olha por olhar e invade por invadir*, numa espécie de safari humano, que busca pelo *típico*, pelo *exótico*; procurar compreender o retorno, a retribuição e o valor do trabalho para os envolvidos como objeto de estudo.

Autores – Destaca quatro autores, de áreas distintas, que auxiliaram nesta fase de bloqueio do trabalho. Resume a razão pela qual foram evidenciados, como podem contribuir para as estratégias de abordagem no trabalho de campo e no tratamento do material recolhido: Michael Renov e a triangulação do impulso/motivação, subjetividade e encontro ético; Quetzil Castañeda e a valorização do *aqui e agora* do trabalho de campo; Henri Lefebvre e a ideia do espaço como produção social; João Moreira Salles e Frederick Wiseman sobre a delimitação e o tratamento do tema no documentário.

2.3.3 Levantamento dos espaços

Como já explicitado no capítulo I, uma das premissas deste trabalho é valorizar a informação dada pelo objeto de estudo, a forma como é partilhada, a razão e o contexto. Sendo assim, não interessa testar a veracidade factual e objetiva do discurso dos personagens em questão. Entretanto, isto não invalida a importância de um levantamento histórico e contemporâneo sobre os espaços que compõe este projeto.

Este tipo de estudo serve como ferramenta de aprimoramento para a aproximação das populações trabalhadas, de forma a demonstrar interesse e comprometimento

com a realidade das mesmas. Para além de contribuir para uma visão mais aprofundada dos espaços, possibilitando a formulação de questões mais eficazes e compatíveis com o tema, a serem feitas durante as conversas exploratórias e as entrevistas.

Para tal, foram consultadas reportagens antigas e atuais sobre a história dos locais em questão; vídeos disponibilizados nas redes sociais dos próprios moradores; e documentos proporcionados por órgãos governamentais, através do site e do Arquivo Municipal da Câmara do Porto, contendo informações sobre os bairros – ano em que surgiu, planta arquitetónica, número de habitantes atuais, etc. – e a situação na qual se encontravam no momento da investigação¹³. Acrescido a isto, a consulta em redes sociais e blogs pessoais revelaram dados e reações de carácter mais íntimo – a exposição de fotografias familiares, por exemplo, e declarações abertas sobre ações de grande impacto nos bairros, como o momento de demolição de alguns prédios, filmados por moradores.



Figura 5: Post sobre a demolição do bloco do bairro Dona Leonor

13 Informações consultadas através do site do Arquivo Municipal do Porto, em: gisaweb.cm-porto.pt e do estudo “Ilhas” do Porto: *Levantamento e Caracterização* (Vázquez & Conceição, 2015), proposto pelo município.



Figura 6: Bairro Rainha Dona Leonor em 1975. Fonte: Arquivo Municipal do Porto

No caso da imprensa, foram feitas buscas semanais online por notícias sobre os espaços principais da investigação no decorrer do seu desenvolvimento – estes documentos, que serviram para propósitos específicos, não serão apresentados e analisados nesta tese. A partir desta pesquisa foi possível observar que os veículos de informação – jornais, revistas, páginas em redes sociais, televisão, canais de vídeo – produzem este tipo de conteúdo com uma abordagem semelhante e, na maior parte das vezes, são divulgados durante o mesmo período temporal. Trata-se de momentos pontuais que anunciam alguma situação extrema (como a venda do bairro da Tapada, em 2017), ou apresentam decisões políticas que revertem em consequências diretas (conclusão das obras de reabilitação na Ilha da Bela Vista, em 2016, e o anúncio da parceria público/privada no caso do Rainha Dona Leonor, em 2017, por exemplo).

Ficou claro que há um grande fluxo de informações sobre estes espaços em momentos-chave bastante específicos, como os referidos atrás. É raro, entretanto, haver o acompanhamento destes, ou pelo menos a divulgação pública dos mesmos. No caso da Tapada, por exemplo, na altura em que o bairro foi vendido, em 2017, a notícia foi divulgada pelas principais agências da comunicação social. Havia visitas constantes de jornalistas e políticos ao bairro e aos moradores. O desenrolar do caso, por outro

lado, teve pouca, ou quase nenhuma, expressividade. É natural que os meios ligados ao jornalismo, por exemplo, não tratem estas questões de outra forma, seja pela falta de apelo da notícia, seja por problemas de disponibilidade, relacionados com as prioridades da informação a dedicar atenção, das próprias empresas.

É neste âmbito que este projeto atua, de forma a se comprometer com o acompanhamento próximo destes casos através do ponto de vista daqueles que são diretamente afetados por estas situações extremas, e não se limitando a retratos informacionais, como seriam, por exemplo, no caso de uma investigação em Jornalismo ou mesmo Comunicação Social. A abordagem paciente e imersiva assenta numa outra perspectiva e numa outra abordagem (ver capítulo I), a disponibilidade de presenciar o desenrolar de processos longos, ver as expectativas e ansiedades que estes provocam em populações vulneráveis a decisões externas que influenciam diretamente o seu cotidiano.

Para assumir a subjetividade e o tom artístico numa investigação científica deste cunho torna-se, ainda mais necessário, trazer informações de carácter objetivo sobre o tema, referenciando, mais uma vez, a importância de uma atitude dialética. A análise do tratamento destes locais e pessoas por parte dos veículos mediáticos auxilia a compreender, também, sob qual ângulo estes são retratados, para além de esboçar uma noção sobre a opinião pública de modo geral.

2.3.4 Definição e justificativa dos espaços

Num mundo que nos afoga em informações, compreende-se com facilidade que seja possível alguém sentir-se a perder o pé no interior do seu próprio campo. (Hall, 1986, p. 7)

O exercício de delimitar precisamente quais seriam os locais trabalhados com base na razão pela qual foram escolhidos, foi uma estratégia essencial para delinear as arestas do projeto. Este exercício, assim como no caso dos painéis temáticos e do levantamento dos espaços, permitiu uma relativização mais bem orientada.

Relembra-se que a decisão de abordar mais de um espaço como objeto de estudo justifica-se na elaboração do conceito de *Cidade Ilha*, fazendo com que o trabalho deixe de ser sobre um fenómeno, ou local específico (capítulo I). Para além disso, possibilita a demonstração de abordagens diferentes para populações que, com frequência, são tratadas de forma homogênea.

Se, à primeira vista, estes grupos parecem idênticos e dão a ideia de falarem todos eles a mesma língua, uma análise em profundidade

revela numerosas diferenças implícitas, informúladas, na sua estruturação do tempo, do espaço, dos objectos e das relações humanas. (Hall, 1986, p. 8)

Para incorporar este projeto, os locais escolhidos deveriam ter em comum as seguintes características: funcionar como *microcosmos*, situados na malha urbana da cidade, com um modo de vida enraizado e relativamente independente; estarem a passar por transformações que lhes afetam, mas sobre as quais têm pouco, ou nenhum, controle; terem uma morfologia espacial peculiar (apresentada individualmente nas descrições do capítulo III), que seja capaz de influenciar o seu cotidiano, relações entre vizinhos, e modo de vida; e serem populações socioeconomicamente vulneráveis.

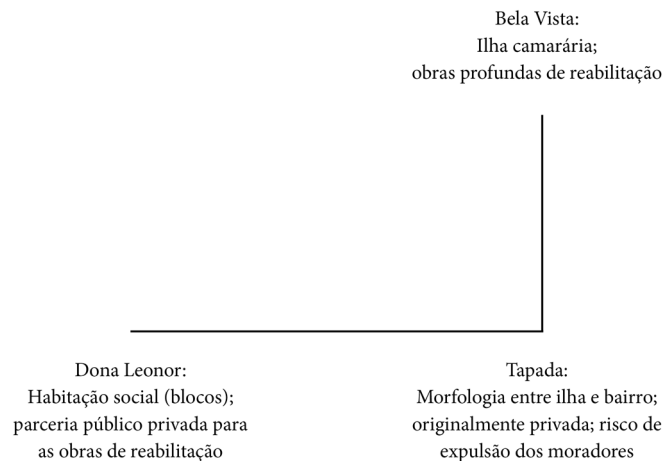


Figura 7: Representação baseada na localização geográfica dos locais destacados

2.4 Reconhecer o subjetivo como legítimo

Reconhecer e desenvolver a subjetividade nos processos de trabalho desta investigação foi fundamental para o seu desenvolvimento. Como descrito em um dos painéis temáticos mencionados neste capítulo, trata-se da combinação equilibrada entre o subjetivo e o científico, de forma a refletir sobre as inquietações artísticas que motivaram o projeto. Apresentam-se dois elementos que exemplificam a importância da subjetividade neste âmbito: a produção fílmica documental e os relatos de campo na primeira pessoa.

(...) if documentary studies doesn't really take of subjectivity truly, it can't possibly have a deep, grasper understanding of what the ethical issues are, because objectivity won't get you there. (Renov, 2008, p. 173)

A subjetividade compreende todos os níveis deste processo documental: a relação do documentarista com o objeto, a interferência da câmera e a interpretação do material recolhido neste *encontro*. Nesta última etapa, na fase da montagem, o caráter subjetivo torna-se ainda mais evidente: selecionar, excluir e compor sob uma lógica dentre várias possíveis.

(...) cada aspecto de um filme representa uma escolha. A escolha do tema, do modo de filmá-lo, quantas cenas filmou, o modo como as usou, a ordem das cenas, tempo do filme, onde é exibido, etc. A ideia é criar uma ilusão, por mais temporária que ela seja, de algo que funciona como um filme. Mas é extremamente subjetivo. (Wiseman, 2001, p. 5)

O processo de realização do filme pode ser mais intenso quando o documentarista está presente em todas as etapas que compõe a sua produção, como no caso deste trabalho: ver, ouvir e sentir o ambiente nas gravações e, posteriormente, interpretar e criar os objetos finais a partir das informações recolhidas.

Lo que los filmes tienen que decir acerca de la condición humana o acerca de temas de actualidad no puede separarse de cómo lo dicen, cómo esta forma de decirlo nos emociona y nos afecta, cómo nos comprometemos con una obra, no con una teoría de la misma. (Nichols, 1997, p. 18)

Reconhecer que o estilo de escrita dos relatos de campo poderiam fazer parte do contributo científico foi, também, um momento importante para o desenvolvimento desta investigação. O texto livre e visual, apresentado de forma discreta na dissertação de mestrado (A. C. N. Roberti, 2015), foi destacado pelo júri como a essência do trabalho, sugerindo que esta categoria deveria ganhar maior notoriedade no documento escrito. Esta legitimação encorajou a produção e a inserção deste tipo de relatos nesta tese. São textos que evidenciam a presença nos espaços trabalhados, dão corpo à sensibilidade. "(...) seria empobrecedor utilizar apenas uma modalidade de texto. Não rejeitámos, por isso, o comentário impressivo, a reflexão existencial ou o esboço teórico." (Fernandes, 2002, p. 26)

Os microcosmos abordados neste projeto são organismos dinâmicos, vivos e sensíveis. Portanto, admite-se nesta investigação, que para acompanhá-los e interpretá-los é preciso agir em conformidade. Por esta razão, o trabalho é caracterizado pela sua

maleabilidade, suscetível às adaptações requeridas pelo objeto de estudo, e, necessariamente, envolve a subjetividade nos processos de recolha e produção de informação.

2.5 Conversas formais e informais

As filigranas do discurso é que são o real. Então eu tenho que ter uma grande fé na possibilidade da palavra. (Coutinho, 2009, p. 130)

As entrevistas e conversas exploratórias foram desenvolvidas através da convivência nos espaços trabalhados neste projeto. Sendo o *encontro com o outro* parte fundamental para responder às inquietações desta investigação, a maneira de as conseguir e a forma como foram adaptadas a cada interlocutor/entrevistado/personagem são parte integrante não só da construção, mas dos resultados do trabalho.

Optar por retratar as mudanças pelas quais passam os moradores destas ilhas e bairros, pela perspectiva dos mesmos, significa valorizar o que estas pessoas têm a dizer. Este discurso verbal e não verbal é, nesta investigação, o retrato do que estão a passar, a ansiedade, o desânimo, a luta, a crença numa vida melhor.

Para cumprir o objetivo de entender as particularidades destes locais e pessoas, este trabalho aposta no reconhecimento e na aceitação destes discursos de forma a não duvidar dos mesmos. As informações sobre os processos judiciais, a venda das casas, as obras de requalificação, assim como a descoberta dos detalhes e das funcionalidades das casas novas, são obtidas exclusivamente através dos moradores. Sendo assim, temos um discurso composto por expectativas e, por vezes, incertezas, quando os próprios moradores anseiam e aguardam as decisões que serão tomadas sobre o local onde vivem. Estamos em *pé de igualdade* com estas pessoas. Sabemos o que elas sabem, da maneira como sabem.

Para adequar estas entrevistas, ou conversas, ao entrevistado, foram utilizadas diferentes abordagens. O local escolhido variava conforme o grau de intimidade e o tema tratado. Na Tapada, por exemplo, quando havia algum desdobramento importante no caso da venda do bairro, estas questões eram tratadas diretamente com as duas figuras centrais da Associação de Moradores, na maior parte das vezes com a câmara e o gravador de áudio. Eram os porta-vozes do bairro para estas questões, de forma a evitar possíveis maus entendidos ou qualquer posicionamento que pudesse prejudicar, ou interferir na causa – a luta para permanecer no bairro. No caso destes assuntos mais densos, as conversas eram feitas dentro das casas destes representantes, num ambiente mais controlado. Isto é, reduzindo a possibilidade de imprevistos e interrupções alheias ao assunto, apenas com pessoas convidadas, com mais liberdade

e segurança para se discutir sobre os temas em questão, sendo possível, por exemplo, interrompermos a gravação a qualquer momento. Por outro lado, quando as notícias eram de conquistas e alívio, o clima poderia ser outro, suscetível a interferências externas mais espontâneas, possibilitando que outros personagens, moradores, entrassem livremente na cena, e não só os que faziam parte da Associação.

No Dona Leonor, as entrevistas foram mais direcionadas, guiadas por um roteiro de perguntas (sempre adaptado ao momento em que estas eram realizadas, por isso, muitas vezes não era seguido de forma rigorosa), e utilizava-se apenas o gravador de áudio. Como o tempo de convivência no bairro era menor, assim como o grau de proximidade com as pessoas, se comparados ao caso da Tapada, estas foram as medidas consideradas mais eficazes. As fotografias eram feitas sempre depois das conversas, de forma a permitir que as pessoas tivessem mais tempo para se sentirem confortáveis com a minha presença e a da câmera. Assim, para além de estendermos o diálogo de forma mais descontraída, as pessoas também procuravam mostrar cenários de interesse que haviam sido discutidos na entrevista.

Na Bela Vista, as entrevistas eram feitas de forma diferente. No dia em que os moradores foram levados para as novas casas, por exemplo (em outubro de 2016), o ritmo foi mais dinâmico e imprevisível. Os temas eram conduzidos quase exclusivamente pelas pessoas e os eventos que atravessavam a câmera naquele momento de expectativa e curiosidade. As histórias da casa antiga eram interrompidas para tentarmos descobrir, por exemplo, como funcionava o fogão novo. Ou, quando outro morador entrava na casa em que estávamos para anunciar que descobriu o que eram os postes altos que os pedreiros haviam instalado. Foi um momento em que a câmera, e a documentarista, testemunharam uma travessia para estas pessoas, o desconhecimento sobre o *novo*, que ocupava o lugar do *velho*. Para os moradores idosos, que viviam naquele espaço, a sua *Ilha*, há décadas, conhecendo todos os seus detalhes e transformações ao longo dos anos, foi uma etapa de grande impacto.

Como o trabalho de campo e, portanto, as entrevistas e as gravações, foram realizadas apenas por uma pessoa, adotaram-se algumas medidas específicas. Em momentos de mais ação, como no dia da mudança da Bela Vista, a câmera estava sempre nas mãos, com o microfone integrado, pronta para gravar não apenas os diálogos diretos, mas também o movimento das pessoas e as constantes interferências. Entretanto, nas entrevistas que abordavam os desdobramentos do caso da Tapada, a câmera permanecia num tripé, sem mudança de enquadramento, e ao lado do entrevistador, nunca à frente. Dessa forma, era possível estabelecer uma relação mais próxima com o entrevistado, respeitar o seu discurso estando atenta ao que ele dizia e como dizia, para conduzir a conversa de acordo com o momento em que ela decorria. “Eu uso essa técnica de que a câmera existe, mas fica no lugar dela; a pessoa fica confortável, pode se mexer, atender o telefone.” (Coutinho, 2009, p. 130)

É importante ressaltar que, em todos os espaços trabalhados, estas técnicas não foram as únicas a serem aplicadas. Nos três, houve momentos em que a estrutura planejada foi integralmente adaptada ao contexto no momento em que decorriam as entrevistas. Como nos casos em que se julgou necessário abdicar por completo de um roteiro de perguntas elaborado previamente. A ausência de qualquer material de recolha – câmera, microfone, ou bloco de notas – também foi necessária no diálogo com algumas pessoas. As entrevistas e conversas contribuíram com diferentes formas e graus de interesse neste trabalho, revelando-se sempre necessárias para o desenvolvimento do projeto e a compreensão mais alargada e sensível do tema.

Voltamos, portanto, às *miudezas*, já mencionadas neste capítulo, mas agora noutra vertente. Através da presença participativa, imersiva, no trabalho de campo, o investigador precisa criar as suas *miudezas*, coerentes e necessárias de acordo com a sua relação com objeto. *Sutilezas* que implicam em metodologias próprias, customizadas de acordo com esta vivência.

2.6 A equipe e o material

A redução da equipe e do material de captação de som e imagem conforme o objeto trabalhado é uma estratégia que vem sendo testada desde o primeiro filme da realizadora. *Boniek Bauer* (A. C. Roberti, 2013), um documentário sobre um personagem que, juntamente com um grupo de amigos, realizava filmes amadores com uma filmadora Vhs na década de 90, foi filmado com apenas três pessoas (som, câmera e realização). A intenção, já nesta altura, era minimizar o desconforto dos participantes, que nunca haviam sido entrevistados, e criar um ambiente familiar e descontraído nas gravações. Ainda assim, a presença do grupo chamou a atenção da pequena cidade mineira onde o trabalho foi feito (Tocantins). Em *Caiu um Homem Ali no Quintal* (A. C. Roberti, 2015), passei a realizar todos os processos sozinha (produção, som, câmera e edição). Neste caso, a região escolhida para o documentário, as Escadas das Verdades e do Codeçal, no centro histórico do Porto, era ainda mais íntima e restrita.

Por considerar que este estilo de ação tem tido bons resultados para o tipo de documentário desenvolvido, optou-se por continuar a explorá-lo neste trabalho. A exemplo do que aconteceu nas escadarias do Porto (entre 2013 e 2015), os moradores dos locais escolhidos para esta investigação não me conheciam, portanto, era preciso estabelecer uma relação de confiança entre ambos os *lados*. Este encontro, entre documentado e documentarista, se desenvolveu de forma direta e disponível. As pessoas sabiam quem ia filmá-las, fazer as perguntas e trabalhar sobre o material recolhido. Dessa forma, não foi necessário delimitar dias de rodagem específicos para

o filme. As filmagens aconteciam quando havia motivos para tal, sendo que alguns desses momentos foram destacados pelos próprios moradores – ligavam para noticiar algum acontecimento, propunham atividades de colaboração, convidavam para comparecer a eventos, etc.

O tipo de equipamento utilizado na captura de som e imagem deveria, portanto, ser o menos invasivo o possível. Assim, poderia se adaptar a qualquer espaço e ser facilmente deslocado, seguindo a ação e o assunto e não o contrário. A montagem ágil deste material facilita a captura do momento *fresco*, familiar, casual. Para além disso, ao perceberem que não há grandes complicações para se preparar o *set de filmagem*, as pessoas sentem-se mais confortáveis para fazer as gravações em espaços mais privados e menos intimidadas para realizar o discurso que pretendem.

O equipamento leve e móvel, a flexibilidade da filmagem, significam que você está sempre preparado, pronto para começar, e toda a ideia é aproveitar-se do acaso. Não apenas filmar coisas que você previu, mas filmar o inesperado. Essas são as melhores cenas. (Wiseman, 2001, p. 20)

Entretanto, esta redução da equipe e do material ao limite também provoca algumas restrições. Para as entrevistas, a câmera precisa, quase sempre, permanecer estática, para que seja possível desenvolver um diálogo focado no entrevistado, abstendo-se de preocupações estético visuais durante a conversa. Também os diálogos espontâneos, que surgem durante a gravação de momentos variados, ficam sujeitos à tentativa de manter os personagens confortáveis, priorizando a interação e evitando apontar a câmera diretamente para estes neste tipo de ocasião, por exemplo.

A disponibilidade física também interfere. A impossibilidade de manusear, ao mesmo tempo, um gravador externo e a câmera enquanto se acompanha uma ação, limita uma destas captações. Para estas situações, optou-se por utilizar microfones aco- plados à câmera, *shotgun*, para que fosse possível otimizar as gravações. Entretanto, reconhece-se que a qualidade do som poderá ser comprometida em alguns casos. Da mesma forma, o filme passa a assumir a luz ambiente, ou natural, quase na sua totalidade, já que a utilização de material para aprimorar a fotografia torna-se praticamente inviável.

Estas limitações integram uma escolha, uma opção de estilo. Acredita-se que a redução da equipe e do material de filmagem é benéfica para o tipo de documentário que se pretende desenvolver. O nível de confiança e a proximidade com relação aos personagens, objetos de estudo, e a liberdade para gravar com espontaneidade e agilidade são, mais do que a preocupação com as restrições descritas, o interesse deste trabalho.

2.7 Experimentar em conjunto

Num trabalho em que a maior parte dos processos são coordenados e realizados pela mesma pessoa, a autocrítica e a autorreflexão são uma constante fundamental. Entretanto, o olhar demasiado imersivo na investigação trouxe, por vezes, o risco da dissolução do seu propósito e dúvidas na avaliação da sua comunicação. Por estas razões, foram desenvolvidos momentos de criação coletiva e de exposição pública do trabalho em curso.

A natureza da comunicação faz com que um enunciado em curso de elaboração só possa ser imperfeitamente formulado por escrito, permanecendo, em parte e muitas vezes no essencial, escondido no espírito do seu próprio autor. Mas este não está consciente disso, porque, ao ler o seu manuscrito, completa-lhe automaticamente o sentido. (Hall, 1986, p. 9)

O reconhecimento da importância da redução da equipe de ação de acordo com o tema abordado, não invalida outros tipos de exercícios coletivos. Estes foram capazes de beneficiar a investigação direta, ou indiretamente, sem interferir nos aspectos que primam pelo trabalho individual, como descrito no subcapítulo anterior.

A participação como membro do coletivo *Citadocs: documentários sobre para e por cidadãos* (CITADOCS, 2015), responsável por workshops abertos sobre vídeo documental, especialmente entre 2014 e 2018, contribuiu neste âmbito, ao trabalhar questões relacionadas ao documentário coletivo, tanto com os outros integrantes do grupo, quanto com os participantes dos diferentes workshops¹⁴. A escolha dos temas para as oficinas; a análise do tipo de reação que este provocava nos que trabalhavam como documentaristas, e naqueles que foram retratados; as ponderações a cerca dos resultados produzidos; e as questões éticas que este conjunto de ações levantaram, são exemplos de contributos que só puderam ser revelados através do trabalho conjunto e da observação do mesmo (estas questões serão abordadas, com mais detalhes, no capítulo III).

Numa outra fase da investigação, a partilha do trabalho em desenvolvimento auxiliou o amadurecimento de outras frentes. Como por exemplo, através de comunicações em conferências, como nos Encontros de Doutoramento em Design (Porto e Aveiro), entre 2016 e 2019, e na Conferência Internacional sobre Cinema, Arte, Tecnologia e Comunicação em Avanca, em 2015; de mostras destinadas a posters, na Faculdade de

14 Workshops apresentados em: futureplaces.org/projects/citadocs

Belas Artes da Universidade do Porto e nos encontros Ciência Viva (Lisboa); fóruns de discussão no âmbito do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+); e de exposições de vídeos e filmes, tais como na Mostra de Cinema de Tiradentes (Brasil), em 2016, no Festival de Cinema de Avanca (Portugal), também em 2016, e no evento REACH, *First International Conference Resilient Cultural Heritage and Communities in Europe* (Hungria), em 2017.

Esta investigação procura testar formas de se retratar populações vulneráveis sem *consumi-las*, isto é, sem tratá-las como um objeto turístico ou folclórico, por exemplo. Por este motivo, entendeu-se necessário avaliar a opinião de diferentes públicos mediante as formas sobre as quais este trabalho produz conteúdo. A apresentação pública do artigo *Para Cidadãos?* (A. C. N. Roberti, 2016) foi um destes exemplos. O desconforto provocado pelas questões levantadas acerca da autoridade do etnógrafo/documentarista nestes locais e da forma como as *boas intenções* do mesmo muitas vezes tentam justificar as suas ações, foi evidente e provocou longos debates sobre o tema. Nesta altura de autocritica, descrita na *crise representativa* do capítulo I, o projeto questionava a sua proposta inicial: o mapeamento visual e sonoro das Ilhas do Porto. Estas discussões foram mais um contributo no sentido de abdicar desta ideia e focar na aproximação e no aprofundamento de casos específicos, ao invés de tratar estes espaços como uma espécie de museu particular e/ou priorizar uma vertente mais exaustiva e comparativa, porém, necessariamente menos aprofundada.

A reação da audiência durante a exibição dos filmes apresentados – como, por exemplo, nas sessões do *Sobreiro* (A. C. Roberti, 2018c), realizadas no próprio bairro e na sala de cinema próxima ao local, que serão descritas mais a frente neste capítulo e também nos Trajetos – e as questões levantadas durante as comunicações dos vários *papers*, agiram como uma espécie de *termómetro*. Assim, foi possível compreender o que os resultados do projeto eram capazes de provocar, o tom e o tipo de caminho que estavam a seguir e se iam de encontro aos propósitos estabelecidos, principalmente com relação à maneira de se retratar o *encontro com o outro*.

Nesse sentido, o trabalho com o design, a imagem (fixa ou em movimento) e o som, gera inputs e feedbacks fundamentais para os objetivos desta investigação. Estes meios provocam sensações e reações imediatas, fomentam interpretações do próprio interlocutor, tornando-o capaz de complementar e dar sentido ao trabalho apresentado.

2.8 Diários

Dada a importância do trabalho de campo etnográfico nesta investigação, intenso e imersivo, foram criadas estratégias para organizar o volume de material que ia sendo

obtido. Neste caso, foram realizados dois tipos de diários que acompanharam todo o processo: escrito e imagético. Trata-se do desenvolvimento de uma ferramenta dupla já explorada no mestrado (A. C. N. Roberti, 2015, p. 81), que se mostrou positiva para este estilo de trabalho. A seguir, apresenta-se uma breve descrição e a justificativa de cada um dos diários.

2.8.1 Diário Escrito – Relatos

Os relatos de campo são parte integrante fundamental desta investigação, acompanhando o seu amadurecimento conforme as situações vividas no trabalho de campo, assim como as consequentes reflexões sobre as diversas experiências. São compostos por descrições objetivas, interpretações subjetivas, impressões, desabafos pessoais e todo o tipo de comentários que se situam entre a procura de objetivação científica por um lado, e artística por outro. Luís Fernandes, em *um diário de campo nos territórios psicotrópicos*, descreve o lugar da etnografia ao reconhecer a sua pluralidade:

Se estiver algures, é entre a arte e a ciência. Do lado da arte, exige o treino do olhar com a minúcia com que se treinam o escultor ou o arquitecto; convoca a capacidade narrativa e o domínio do texto semelhantes aos do novelista – e não há verdadeiro etnógrafo que não habite a escrita pelo lado de dentro; exige a análise e a extracção de formalismos própria ao ensaísta. Do lado da ciência não dispensa as aprendizagens standard próprias à tradição de qualquer comunidade científica; e, por muito que se diga dela ser um modo personalizado de trabalho empírico, chamando o investigador à participação e ao envolvimento, não dispensa o cultivo da imparcialidade nem a procura do rigor (...) (Fernandes, 2002, p. 23)

É importante ressaltar que nem todos os textos produzidos ao longo deste estudo foram incluídos neste documento. Alguns por terem deixado de ser o foco da investigação, outros pelo tom mais expressivo do que informativo. Nem por isso, porém, deixaram de ser relevantes para o desenvolvimento do trabalho. Muitos deles, mais da esfera do emocional no campo do subjetivo não partilhável, serviram para expressar e organizar ideias que se mostravam confusas devido aos confrontos entre os estudos teóricos e a realidade vivida.

As impressões *frescas* do que foi observado e vivenciado no trabalho de campo não poderiam ser recolhidas com a precisão desejada senão fossem estes documentos. As anotações e os textos feitos no caderno, o diário, mantêm vivo o lado real destes momentos, o encontro com o objeto de estudo. Por esse motivo, estes textos foram escritos de forma *livre*, sem formatação pré-definida e, na maioria das vezes, sem a mediação

digital. O exercício desta liberdade permitiu extrair o caráter mais dinâmico destas experiências. Com o decorrer do trabalho, estes textos foram revisitados e reformulados, quer com a devida distância face ao caráter emocional que os envolvia, quer mediados pela progressiva reflexão teórica – equilibrando-os e permitindo a seleção e extração do conteúdo conforme as necessidades das diferentes fases da investigação.

Como já discutido neste capítulo, no tópico *reconhecer o subjetivo como legítimo*, estes textos são inseridos ao longo do presente documento de acordo com a situação e o tema abordados. Dessa forma, acredita-se que seja possível combinar um olhar amadurecido sobre o trabalho realizado com a *frescura latente* do que foi vivido no trabalho de campo.

O diário ordena, através do fio narrativo, a dispersão de acontecimentos do dia- a-dia. Mas não ordena apenas o dado descritivo – ordenam-se uma série de cognições e de sentimentos que constantemente se produzem no contacto permanente com a vida social do local. Escrever estas notas de terreno é, portanto, processo de construção de sentido. (Fernandes, 2002, p. 26)

2.8.2 Diário imagético

O *diário de palavras*, ou *escrito*, é composto exclusivamente por texto. Entretanto, dada a natureza visual deste trabalho, optou-se por construir um diário imagético (A. C. Roberti, 2018a), formado por fotografias feitas em diferentes contextos do trabalho de campo.

Trata-se da aplicação de um processo iniciado no trabalho de mestrado (A. C. N. Roberti, 2015), que organizou as visitas ao terreno em séries fotográficas através de uma plataforma online, por ordem de acontecimento (A. C. Roberti, 2014). Cada sessão de fotos continha apenas um conjunto de imagens. Na presente investigação, entretanto, as séries são acompanhadas por pequenos textos, ou excertos de relatos e artigos mais extensos, de forma a contextualizar o momento retratado e possibilitar uma reflexão aprofundada¹⁵.

Esta plataforma é utilizada como um catálogo de imagens organizado por títulos, que pode ser facilmente consultado. O volume e a alta resolução do material produzido durante o exercício da observação, exige que os arquivos de imagem (vídeo ou fotografia) e áudio sejam colocados em discos externos, por uma questão de espaço. Ter

15 Disponível em: cidadeilha.wordpress.com/category/diario-imagetico

as imagens, em tamanho reduzido, disponíveis a partir de qualquer dispositivo capaz de se conectar à internet, facilitou o acesso a este banco de imagens. Para além disso, a seleção e a disposição das fotos dessa forma facilitam a visualização do material.

O compromisso de preencher e organizar este catálogo, ou *diário imagético*, motivou a análise do material visual recolhido em cada visita, de forma a que fosse realizada a filtragem das imagens que mais interessavam para o trabalho, e, assim, ir compondo a reflexão central para os objetivos da investigação. O tratamento de cada um dos arquivos selecionados, também foi capaz de otimizar o trabalho de forma gradativa, evitando o acúmulo de material para a pós-produção. Selecionadas e tratadas, as fotos ficaram à disposição para serem revisitadas e utilizadas conforme as necessidades do trabalho.

2.9 Retorno e Audiência

Fieldwork has meaning and value for those who have allowed it to happen in their midst. (Castañeda, 2006, p. 86)

Para cumprir os objetivos estabelecidos nesta investigação, é necessário garantir que aqueles que fizeram parte desta como objeto de estudo tenham acesso ao material produzido, neste caso, séries fotográficas, peças de áudio e filmes. Antes de se tornar público – em festivais de cinema, ou em exposições, por exemplo – este deverá passar pela apreciação dos seus protagonistas. Como será descrito no capítulo III, ao relatar a experiência do Citadocs na exibição dos documentários do workshop *Rescuing Oral Memory* (2015) – na Sede do Sporting Clube de São Vitor, em fevereiro de 2016 – considera-se necessário devolver os resultados a quem os propicia. Trata-se, para além de cumprir parte do que acreditamos ser o compromisso ético com o personagem, de observar se o retrato realizado sobre os mesmos lhes parece satisfatório, ou se cria algum tipo de desconforto.

Este retorno deve ser programado e estudado, estando disposto a variar conforme o tema e o contexto envolvidos. Para este projeto, considera-se que, num cenário ideal, este seria um momento exclusivo e deveria acontecer num local próximo e socialmente confortável para os envolvidos. Entretanto, nem sempre foi, e será, possível, cumprir todos estes requisitos.

A primeira projeção do filme das escadarias, *Caiu um Homem Ali no Quintal* (A. C. Roberti, 2015), aconteceu em 2015 e conseguiu cumprir este cenário num evento em que a exibição para os moradores era o único objetivo. Foi realizado no próprio local, de forma independente, e composto apenas pelos moradores e seus convidados.

Entretanto, as exibições do Sobreiro (A. C. Roberti, 2018c), entre outubro e dezembro de 2018, por exemplo, ocorreram de forma diferente. A organização que produziu o projeto garantiu a liberdade de criação durante a realização do filme e empenhou-se para estimular a participação da população envolvida nos processos. Porém, as questões relacionadas aos eventos de exibição precisaram ser submetidas a agendas políticas e sociais externas, relacionadas com o projeto e os seus financiadores, como forma de apresentar os resultados alcançados aos mesmos.

A sessão de estreia foi realizada num cinema de rua próximo ao bairro do Sobreiro e foi agendada de acordo com a disponibilidade dos políticos que estavam envolvidos no projeto, nomeadamente os que estavam ligados ao Ministério da Administração Interna e ao Pelouro da Habitação, Desenvolvimento Social e Bem-estar da Câmara Municipal da Maia. No evento também estavam os representantes da organização responsável pela iniciativa, seus parceiros e financiadores, e os moradores que participaram do filme direta, ou indiretamente. A presença das figuras políticas mencionadas deu um carácter mais formal ao evento, ao mesmo tempo que valorizava o projeto e seus participantes, permitindo que estes *falassem* diretamente para as autoridades públicas, nem sempre uma missão fácil, segundo os relatos dos próprios.

Esse encontro de audiências distintas num mesmo espaço durante a estreia causou, pessoalmente, mais apreensão. Sem permitir que os personagens do filme pudessem previamente se expressar sobre a obra, sentia a responsabilidade de poder comprometê-los diante daquele público e perante o trabalho realizado. Felizmente, a experiência correu bem do ponto de vista dos moradores, que deram um feedback positivo e emotivo.

Já a segunda exibição do filme, em dezembro de 2018, correu de forma consideravelmente diferente. Menor, e realizada dentro do próprio centro social do Bairro, suscitou outro tipo de reações. A maioria dos personagens não pôde comparecer à sessão, sendo assim, a maior parte do público era composto por moradores do bairro que não participaram do documentário e que não haviam comparecido à sessão de estreia no cinema. O discurso que fiz antes de apresentar o filme revelou-se pouco adequado ao contexto, não foi capaz de alinhar devidamente às expectativas da audiência, que era parte integrante da realidade retratada, mas não falava diretamente sobre ela e nem sequer sabiam quem eu era. As reações variavam: algumas pessoas estavam emocionalmente comovidas e vieram agradecer, outras reclamavam sua presença no filme, afirmando que tinham coisas a dizer e que não foram ditas. Houve ainda quem questionasse a seleção dos personagens, criticando a escolha de jovens assinalados pelas autoridades por “maus comportamentos”, ou risco de criminalidade.

A ideia de que é preciso <aprender a ver> nunca passa pela cabeça de ninguém. No entanto, uma vez reconhecida, tal ideia revela-se

muito mais esclarecedora do que a antiga hipótese, muito difundida, segundo a qual uma <realidade> estável e uniforme é registada por um sistema receptor passivo, de modo que aquilo que é visto é idêntico para todos os homens e fornece uma referência universal. (Hall, 1986, p. 83)

Em todos os casos, estes primeiros contatos do filme com os seus personagens e o seu local de origem, são fontes valiosas de informação e possibilitam trabalhar a relação de confiança com as pessoas envolvidas. A aprovação, ou a falta dela, as reações e as emoções provocadas pela obra – realizada a partir da interpretação subjetiva do *encontro* – é o momento de prova e validação do trabalho. Esta é uma maneira de compreender melhor a visão de quem esteve diante da câmara. Temos largas discussões sobre as estratégias e os dilemas presentes no trabalho de campo. Entretanto, considera-se aqui que é necessário discorrer, também, sobre o retorno e o significado deste processo para os seus protagonistas, já que são eles os responsáveis diretos pela existência deste material e deste conhecimento subsequente.

Feito este contato entre a obra e os seus participantes, firma-se o compromisso estabelecido entre o *eu* e o *outro*. Esta interpretação, ou este retrato, passa a ter, a partida, o aval e o conhecimento dos envolvidos.

O que sou é extremamente agradecido pelo fato dessas pessoas terem conversado comigo. E eu espero que eles, quando encontrem alguém da comunidade que os viu, os tenha em boa conta. É o que espero. (Coutinho, 2009, p. 134)

Entretanto, é necessário ter em atenção que, a aprovação do personagem não isenta o realizador das possíveis consequências do seu retrato quando este for partilhado, ou apresentado, em outros contextos. Estas pessoas podem não ter o mesmo tipo de olhar, ou conhecimento, e mesmo a *malícia*, que as pessoas do meio científico e artístico estão habituadas a ter. Por isso, a apreciação, ou a concordância destas não pode ser utilizada como justificativa, ou absolvição para a possível repercussão de uma obra. Esta questão tem relação direta com o que é discutido no capítulo I sobre a *autoria e a responsabilidade* do realizador/investigador.

Often people are flattered when they see themselves and later become disillusioned when the critics make negative comments about the life they see portrayed on the screen. At events like the annual Flaherty Film Seminar, documentarians attempt to justify their films by saying the subjects saw the film and loved it. (...) Documentary filmmakers seldom know the potential problems people in their films may face. (...) I am arguing that most people are not informed

enough to exonerate the producer. Advice, consent and cooperation are necessary but not sufficient when dealing with the potential for exploitation. (Ruby, 2008, p. 55)

Nenhuma destas preocupações invalida, entretanto, a importância da participação, do encontro ético na devolução dos resultados e na demonstração do trabalho realizado para os personagens envolvidos. A apreciação e o conforto destes com o material resultante é um passo inicial e indispensável para a trajetória da obra – remetemos para a tríade fundamental de Michael Renov, do capítulo I, que relaciona o sujeito da câmera (documentarista), o assunto filmado, e a audiência com base numa ética subjetiva.

2.10 Pensar com a câmera: “Uma ideia na cabeça e uma câmara nas mãos”

Esta investigação não tem uma ordem precisa, ou enrijecida, que determine previamente a ação da teoria e da prática. Estes processos são complementares e dependentes entre si. O desenvolvimento de um, leva ao exercício do outro. Como já descrito neste capítulo, no tópico *ausência e organização*, e será relatado mais a frente, nos *trajetos*, em certas alturas foi preciso interromper o trabalho de campo para pensar sobre o que foi observado, entender os dados recolhidos e confrontá-los com autores e obras coerentes com os temas abordados. Um ciclo similar aconteceu com o uso da câmera.

O acúmulo de informação proveniente da observação direta e das reflexões teóricas, levou à necessidade de rever criticamente os rumos da própria investigação através do exercício da imagem e do som. Trata-se de um estilo de trabalho que vê, no ato de filmar e fotografar, uma forma própria de estudar o assunto, enxergá-lo sob uma perspectiva que é, ao mesmo tempo, mais profunda e sutil. Esta sutileza envolve perceber os detalhes, subjetivos, que podem alterar o tom do retrato realizado, compreendida através da produção de imagens, do olhar (pessoas e lugares) através, também, da câmera, e do seu envolvimento nestes ambientes.

Esta necessidade de *praticar o conhecimento* surge ao longo desta investigação em momentos específicos para servir a propósitos diferentes. Para que fosse possível aplicar esta prática foram criados os *projetos piloto*. São peças fílmicas que tratam de assuntos diretamente ligados às questões que foram surgindo na medida em que o projeto se desenvolvia. Estas tinham como objetivo responder, ou compreender, as inquietações teóricas, artísticas e éticas deste trabalho sem que, para tal, fosse necessário abordar os objetos de estudo, ainda incertos durante alguns destes exercícios.

Trata-se, em suma, de uma série de ensaios, ponto de partida para o desenvolvimento e a consolidação do universo desta investigação.

Todos os locais abordados nos projetos piloto têm uma ligação própria com o conceito de *cidade ilha* (capítulo I), alguns mais evidentes, como as Ilhas de São Vítor, outros mais complexos, como o bairro do Sobreiro. Resultaram em três peças filmicas, *O Quadrado do Beija Flor* (A. C. Roberti, 2017); *O Vítor Restante* (A. C. Roberti, 2018b); e *Sobreiro: Quero-me aqui* (A. C. Roberti, 2018c), que serão descritas a seguir de acordo com a importância e o lugar que cada uma ocupa nesta investigação. A primeira e a terceira compreendem processos mais longos e profundos, por esta razão serão abordadas de forma mais detalhada, também, nos capítulos seguintes.

2.10.1 O Quadrado do Beija Flor

Brasil, 2017, documentário, 12min.

As visitas aos potenciais objetos de estudo traziam à tona questões sobre a *estranheza* do encontro entre o *eu* e o *outro*. A imersão em espaços que não pertenciam ao meu universo, na posição de documentarista, trazia desconforto para ambos os lados, insegurança por parte de um, desconfiança por parte de outro. A busca por formas de se fazer um retrato honesto de realidades alheias e as estratégias para se aproximar das mesmas, eram pontos de discussão que vinham se desenvolvendo desde o projeto de mestrado.

Tornava-se cada vez mais importante entender porque a minha presença, pelo menos numa fase inicial, causava este tipo de estranheza nestes locais. Não se tratava de um problema apenas teórico, neste âmbito, tanto no campo do documentário, quanto no científico, estes temas já foram amplamente discutidos. Mas sim de uma questão que se prende à própria subjetividade, de forma que a autora/documentarista precisava interiorizá-la. O que distanciava a relação entre o documentarista e o tema escolhido? Por que era preciso tanto pudor e cautela para avançar na relação com estas populações? Seria o fato de ter sido criada em outro país? A forma de falar, os costumes e o comportamento, seriam os maiores responsáveis por estas questões?

Para tentar entender efetivamente estas hesitações, propôs-se um exercício prático imersivo: voltar às *raízes*. A ideia era ir ao Brasil, conhecer o Beija Flor, uma comunidade que esteve, desde criança, próxima da minha realidade, mas que nunca havia visitado presencialmente. Este último requisito era fundamental, um filme de família, por exemplo, se afastaria dos propósitos do experimento. Era necessário replicar certas condições do cenário da corrente investigação: não conhecer os integrantes

do estudo, nem o espaço que habitavam. A partir deste encontro direto, deveria ser produzido um material áudio e visual.



Figura 8: Imagem da comunidade do Beija Flor

As características do local escolhido eram, também, fundamentais para alinhar as condições de realização. O Beija Flor não foi destacado por acaso, mas sim pela sua morfologia espacial peculiar, diferente de tudo que o rodeia. Trata-se, em resumo, de um campo de futebol cercado por casas dos quatro lados. A disposição das casas faz com que o campo se transforme numa espécie de palco, os moradores sabem quem entra e quem sai nas ruas finas que o cercam. Fazem-se festas anuais, campeonatos rurais de futebol e piqueniques aos fins de semana. O espaço influencia um modo de vida ao mesmo tempo que é por ele influenciado.

A prática espacial, que engloba produção e reprodução, lugares especificados e conjuntos espaciais próprios a cada formação social, que assegura a continuidade numa relativa coesão. (Lefebvre, 2000, p. 59)

Com estas condições, seria possível explorar outro tipo de população, não urbana, e perceber possíveis pontos de ligação e de diferença com os casos de estudo visados até então. Para além de experienciar o contato com pessoas que não necessariamente pediram para ser retratadas.

O avanço do estudo teórico contribuía para o encorajamento deste exercício. Por um lado, sentia que começava a ter bases sólidas sobre as quais trabalhar, por outro, precisava *experimentar* toda a informação estudada. Nesta fase, ter algum material visual próprio para se analisar parecia fundamental para desbloquear o confronto de ideias e estimular a capacidade de criação.

Os resultados deste experimento revelaram que, ainda que eu tivesse sido criada a 10 quilômetros do local, e os residentes conhecessem outras gerações da minha família, eu continuava a ser uma estranha. Não se trata, portanto, de uma questão de proximidade geográfica ou linguística, neste caso por ter nascido e crescido no Brasil, mas sim de não pertencer ao mesmo universo que o objeto de estudo. Não partilhamos o mesmo contexto social, cultural e econômico. Na maioria dos casos, nem mesmo a faixa etária, já que parte dos moradores são idosos. Ou o próprio estilo de vida, marcado pelas particularidades das condições espaciais do local habitado, *ilhado*. “Ao longo do seu desenvolvimento cultural, o homem domesticou-se a si próprio, criando desse modo uma série de novos mundos, todos eles diferentes entre si.” (Hall, 1986, p. 16)

2.10.2 O Vítor Restante

Portugal, 2018, documentário, 4min.

A chamada para a participação de vídeos para integrar a conferência REACH¹⁶, *First International Conference Resilient Cultural Heritage and Communities in Europe*, foi uma oportunidade para se produzir outro trabalho prático no âmbito deste projeto. O tema apresentado se adequava ao que estava a ser desenvolvido nesta investigação, já que abordava o modo de vida e a herança cultural de comunidades enraizadas face a mudanças sociais contemporâneas.

Para esta ocasião, especificamente, a proposta foi trabalhada em conjunto com outro trabalho de investigação, ligado ao desaparecimento das lojas cinquentenárias do Porto (Nestor, Fernandes, & Barreto, 2018). A parceria foi feita com o intuito de desenvolver uma peça ligada ao contexto vivenciado por estes espaços, o pequeno

16 Realizada em Budapeste, no Museu Nacional Húngaro, entre os dias 10 e 11 de Maio de 2018.

comércio antigo do centro da cidade e as populações enraizadas dos bairros e ilhas. Ambos situados em áreas agora cobiçadas por outros tipos de investimentos – turismo, restauração e habitações de luxo –, situação que os coloca em risco de fecharem as lojas, ou de serem expulsos de casa.



Figura 9: Ilha da personagem Maria José

O vídeo documental de quatro minutos (tempo estipulado pela conferência) abordou a situação através de dois exemplos. De um lado, uma Ilha que se mantinha completamente habitada e era preservada por seus moradores, situada na Rua de São Vítor, freguesia do Bonfim, na parte oriental da cidade, onde a realidade de muitos destes espaços já era diferente. De outro, uma antiga loja de ferragens gerenciada por um senhor chamado Vítor, que, sem conseguir contratar funcionários, resiste sozinho numa rua cobiçada pela bolha imobiliária, onde, segundo o mesmo, a renda subiu 400% nos últimos anos. Durante as filmagens foi possível observar a rotina deste senhor, que controlava e cuidava de todos os detalhes daquele espaço, tratava os clientes com proximidade e assumia, pessoalmente, gostar do seu negócio e estilo de vida.

Por esta razão, insistia em manter a loja, ainda que o cenário fosse desfavorável do ponto de vista comercial. A resiliência e o nome destes dois casos dão título ao vídeo: *O Vítor Restante*.

A Rua de São Vítor já havia sido trabalhada em dois momentos que contribuíram para esta investigação: numa oficina do Citadocs, na edição de 2015, quando os participantes trabalharam sobre um aglomerado de ilhas, resultando na exibição do material produzido no próprio local; e na participação do tour *Percurso pelas Ilhas*, organizado pela freguesia do Bonfim. Ambas as experiências serão descritas no capítulo dos *trajetos*. Tendo em conta este histórico, julgou-se interessante voltar ao local para realizar este projeto piloto, ainda que as Ilhas de São Vítor não estivessem cotadas como objeto de estudo principal.



Figura 10: ilha de São Vítor quando tinha apenas uma moradora

Inicialmente, a ideia era encontrar uma Ilha que havia sido abordada no âmbito do Citadocs. Na altura, em 2015, tinha apenas uma habitante, com idade próxima dos quarenta anos, já avisada pelos proprietários sobre a possibilidade de se vender o espaço. Depois de muitas voltas na Rua, sem sucesso, em busca do local, fui ao café da sede do Sporting Club de São Vítor, onde havia sido realizada a exibição das curtas do workshop. O funcionário da sede e alguns moradores locais disseram que a Ilha

havia sido efetivamente vendida e que não era fácil reconhecê-la por conta do muro na fachada, havia sido transformada num hotel.

Neste intervalo de tempo, entre 2015 e 2017, a senhora que vivia no local teve que sair, mudou-se para outra casa, mas ia todos os dias à Ilha porque os novos donos a contrataram como funcionária do empreendimento. O casal que relatou esta história convidou-me para visitar a Ilha em que viviam, estava habitada e *bem cuidada*. Foi então que se tornaram, ao lado do proprietário da loja de ferragens, os protagonistas deste vídeo.

O relato do que havia acontecido à antiga habitante da Ilha era sintomático e metafórico. Quase literal. Era o retrato do lugar dos moradores socialmente desfavorecidos em uma cidade em mudança avassaladora – o caso aconteceu em menos de dois anos, entre a saída da última habitante e a residência de novos. Ter este contexto como foco exigiria uma visão macro, mais comprometida com o fenômeno da gentrificação, do turismo e da bolha imobiliária que crescia num ritmo constante. A história desta habitante/funcionária era, por si só, um objeto de estudo complexo.

Entretanto, a espontaneidade e o imprevisto deste trabalho de campo encaminharam a atenção para outro caso, que se mostrou capaz de cumprir os requisitos pretendidos. Era um espaço para ser celebrado, preservado e, ainda que brevemente, sentido. Enquanto assistimos aos detalhes da casa do casal, ou da loja de ferragens, ouvimos a descrição do cenário que é vivido por aqueles que resistem. A moradora da Ilha fala sobre o espírito de solidariedade nestes ambientes, a forma como os vizinhos se relacionam e colaboram, em conjunto, para o bem-estar pessoal e coletivo. Vítor, descreve com orgulho a relação de cooperação entre os lojistas da rua, que indicam os estabelecimentos dos colegas quando sabem quais são as necessidades dos clientes. Ambos, entretanto, preocupam-se com o novo contexto que se desenvolve rapidamente a sua volta: moradores antigos a serem expulsos por novos proprietários, e o aumento da renda dos imóveis localizados no centro da cidade.

Mais tarde, com os objetivos melhor definidos – a utilização do documentário etnográfico autoral como alternativa à exotização – a *Cidade Ilha* optou por focar nos impactos internos causados pelas mudanças nos microcosmos urbanos habitados. O contexto não deixaria, porém, de ser uma peça importante na escolha e no entendimento da situação pela qual estes espaços estavam a passar. Produzir um material prático voltado para estas questões contribuiu para compreendê-las de forma mais sensível e, também, para delinear com mais precisão o tema e a abordagem que interessariam a esta investigação.

2.10.3 Sobreiro

Portugal, 2018, documentário, 25min.

A convite da EAPN, *Rede Europeia Anti-Pobreza*, foram realizados um filme e uma exposição fotográfica no Bairro do Sobreiro, localizado na cidade da Maia, grande Porto, durante o ano de 2018. Financiado por instituições públicas de apoio social, esta iniciativa era parte integrante de um projeto maior, envolvendo outros bairros e ações. A proposta feita para este estudo era, através da participação ativa dos moradores (alguns escolhidos pela investigadora, outros pelo centro comunitário do local), criar um material audiovisual capaz de contar a história do bairro e ajudar a desmistificar os preconceitos enfrentados por estes. Tanto os jovens, quanto os mais idosos, sentiam que eram estigmatizados por viverem num bairro social, muitas vezes relacionado a um ambiente de violência e, neste caso em específico, venda e consumo de drogas.



Figura 11: Imagem feita pelos jovens do bairro do Sobreiro.

Contribuir para quebrar a frequente estigmatização a que estão sujeitos os habitantes dos bairros sociais, *ilhas* da cidade, tornava-se um objetivo cada vez mais próximo desta investigação. Assim, o projeto foi visto como uma oportunidade para unir interesses e exercitar esta vertente do trabalho através da imagem e do som. O convite

da Rede foi justificado pela área de desenvolvimento deste estudo e da experiência da investigadora nestes temas. Sendo assim, a proposta desenvolvida no bairro do Sobreiro foi, desde o princípio, assumida como parte integrante desta investigação, mais especificamente, através das peças-piloto.

Por estar localizado fora dos limites da cidade do Porto, trabalhar a realidade deste bairro foi importante para testar e desenvolver a aplicabilidade do *conceito* em outros espaços. Esta seria, também, uma forma de atuar sobre contextos não necessariamente dependentes da ação do turismo, por exemplo, já que este fenômeno não tem o mesmo impacto na cidade em questão.

Depois de realizar as visitas para tomar conhecimento do local, foi possível confirmar que o Sobreiro se enquadrava no tipo de espaço abrangido pelo conceito, então ainda em construção, de *cidade ilha*. A disposição dos blocos habitacionais, concentrados num espaço comum exclusivo, parecia inscrever seus habitantes numa realidade, até certo ponto, comunitária. Não tinham vizinhos diretos que não fossem do próprio bairro. Entretanto, estavam a uma curta distância da área mais nobre e movimentada da cidade da Maia. Vista de cima, esta composição tornava-se ainda mais evidente. A dimensão do local, entretanto, era bastante maior do que a dos objetos de estudo que vinham sendo trabalhados.



Figura 12: imagem geral do Sobreiro feita pelos jovens do bairro.

A situação do Sobreiro tinha características próximas das do caso Dona Leonor. Quando surgiram, ambos tinham o intuito de abrigar populações economicamente desfavorecidas e situavam-se em uma área isolada, em termos de estruturas urbanísticas. Com o passar do tempo, a cidade se desenvolveu à volta destes espaços, que passaram a ser cobiçados pela, então, localização privilegiada. São fenômenos similares, replicados em cidades diferentes, legitimando o reconhecimento de um ciclo comum entre estas *ilhas* urbanas. Além disso, os dois bairros estavam prestes a passar por um processo de reabilitação proposto pelas suas Câmaras Municipais.

Outra razão que motivou a aceitar a participação no projeto foi o fato de poder trabalhar em conjunto com uma instituição de apoio social, propiciando uma ação diferente do percurso que vinha a ser feito. Através desta experiência, foi possível comparar e fazer reflexões mais ponderadas sobre a atuação conjunta em uma investigação deste tipo. Trata-se de um projeto realizado com mais suporte para a sua execução e produção, mas que precisou, por outro lado, de lidar diretamente com uma agenda política e social externa, já que foi financiado por outros órgãos públicos. O trabalho cumpriu o seu ciclo completo: preparação, filmagem, divulgação e exibição.

O documentário aborda dois tipos de personagens: os primeiros moradores do bairro, já idosos; e um grupo de jovens entre os treze e os dezesseis anos. Com histórias de vida distintas, os idosos contam porque e como foram morar no Sobreiro, como se sentem no local e como achavam que eram vistos pelos *de fora*. Os jovens, através das experiências com a câmara fotográfica analógica e com as filmagens, mostram a sua visão sobre o bairro e a forma como o habitam.

O trabalho com os adolescentes foi uma experiência diferente da abordagem feita nos casos principais desta investigação, mas que se aproxima das metodologias utilizadas com as crianças das escadarias no projeto de mestrado. Trata-se, uma vez mais, de uma estratégia de adaptação, de permitir que a abordagem seja flexível e coerente com o espaço trabalhado e, principalmente, com os personagens em questão. Os encontros com os jovens do Sobreiro eram agendados pelo centro comunitário do bairro e pela Rede, o acesso ao local era, portanto, limitado e, por se tratar de outra cidade, mais complicado. A combinação destes fatores significava um tempo de aproximação menor com relação a este público que, em contrapartida, exigia paciência e disponibilidade para se ganhar confiança e aceitação.

Entregar as câmeras (analógica e digital) aos jovens e criar uma exposição fotográfica pública com os resultados, foi uma forma de conquistar parte desta confiança, além disso, foi uma ferramenta eficaz para, através da imagem, entender a visão que tinham sobre o bairro e a forma como o ocupavam. Mais do que isso, valorizar o trabalho produzido por eles permitiu criar um espaço, e um motivo, para ouvir as

reflexões destes adolescentes sobre o local onde vivem e como se sentem com o estigma que enfrentam por parte das pessoas de fora do bairro.

2.11 Pensar sem a câmera

Neste trabalho, a ação da câmera passou por fases diferentes, variando de acordo com o desenvolvimento da relação com objeto de estudo. Num primeiro momento, as imagens eram gerais, menos íntimas e não se relacionavam diretamente com os moradores dos locais trabalhados. Depois, sem a câmera, foi necessário estreitar relações com as pessoas envolvidas, explicar as intenções do trabalho, gerar confiança mútua e perceber a forma mais eficaz e confortável para se abordar cada situação. Interessa explicar, neste tópico, a importância da ausência da câmera na fase seguinte a esta, depois de já livremente ser aceita no trabalho de campo.

No capítulo I, o tópico *falar sobre o encontro* discorre, através do *Invisible Theatre of Ethnography* de Castañeda, sobre a valorização do trabalho de campo *per se*, ou seja, no momento em que decorre. Nesta perspectiva o foco volta-se para a ação no terreno, libertando-se da preocupação constante com o relato posterior, neste caso, através da imagem e do som. Durante esta investigação, foi possível entender que, em algumas ocasiões, é mais importante apenas presenciar, interagir, analisar e repensar as estratégias a serem utilizadas conforme os cenários observados.

There is a value (ethical, moral, political, human, scientific) of ethnography that is the “right here, right now” of fieldwork. Any textual solution will only be the dissolution of that value. This is not an appeal to eliminate the project of representation, but to recognize two substantively different forms of value in these two distinct modes (...) the separation of these values might liberate ethnography from the burden of “moral science” in order to explore alternative and different agendas of representation, communication, and dissemination of knowledge. (Castañeda, 2006, p. 87)

A aproximação aos moradores trazia a crescente responsabilidade de subentender quando não se deveria filmar ou fotografar. O percurso deste trabalho atravessou momentos que dariam força e impacto aos materiais produzidos, mas não se sentiu no direito de registrá-los. A confiança das pessoas era também alimentada neste sentido. Elas sabiam, através de um acordo mais sensível do que verbal, que poderiam desabafar, confessar o desânimo em momentos decisivos, tirar os sapatos em casa, ou discutir assuntos familiares que surgiam espontaneamente. Nada disso foi filmado e, em alguns casos, nem sequer será relatado neste documento.

É frequente lermos e assistirmos considerações sobre o que e como se deve filmar. Estar atento ao momento certo, na hora certa; não deixar *escapar* situações inusitadas e espontâneas; saber enquadrar o objeto filmado, ou fazer um recorte de luz favorável; etc. O contrário, entretanto, já não é comum. Trata-se de uma questão, científica e artística, de tentar aprender o que se deve abandonar e aceitar que esta abdicação é tão importante quanto, ou mais, dominar o trabalho com a câmara, ou a escrita acadêmica. Constata-se que a aliada principal na resolução deste dilema (sempre variável e sob risco de erro) é a própria experiência no trabalho de campo, junto do objeto de estudo. *Tatear* para, aos poucos, compreendê-lo.

No caso da Tapada, por exemplo, durante o longo compasso de espera sobre as decisões relativas à compra do bairro (entre 2017 e 2019), os moradores receberam a visita de novos supostos herdeiros dos proprietários, que vinham reclamar o seu direito sobre o local. Surpreendidos, viram-se ainda mais inseguros e receosos sobre a situação de risco em que se encontravam. Tinha-me preparado para documentar os relatos sobre essa visita, mas ao chegar ao bairro percebi que esta recolha não deveria acontecer como o planejado.

Notei que a moradora que havia me contado sobre o ocorrido por telefone, estava diferente do costume. Era uma das maiores forças ativas no bairro, sempre firme e esperançosa, com a missão de motivar e conscientizar os demais para a causa que afetava a todos. Nesse dia estava abatida, desanimada, o cansaço ameaçava a luta. Era o dia para falar, não para *aparecer*. A câmara nem sequer saiu da mochila. Limitei-me a sentar no seu sofá, ouvir e mostrar empatia. Mais tarde, na casa do presidente da Associação, depois de jantarmos e falarmos sobre outras questões, o momento já parecia oportuno para fazer o registro da nova situação, que seria capaz de dar outros contornos ao caso. Esta poderia ser uma peça importante na história que se desenrolava sobre o bairro, mas isto não significa que deveria ser *arrancada* a qualquer custo, ou de qualquer forma.

Por razões diferentes, as refeições na casa dos moradores da Tapada, algumas planejadas, outras espontâneas, nem sempre eram gravadas. Naturalmente, há imagens destes momentos, importantes para celebrar e valorizar o modo de vida destas pessoas de forma íntima e despretensiosa. Entretanto, estar sempre com a câmara à frente dos olhos não me permitiria interagir, gesticular, comer ao mesmo tempo que os demais, ou estar disponível para ajudar no que fosse preciso. O impulso de gravar dava lugar, quando necessário, à importância de simplesmente se sentar a mesa enquanto a *comida ainda estava quente*.

It is not always or usually not at all very clear what doing ethnographic fieldwork really is or when one is doing it, especially when the research is primarily based in participant observation, informal

interviewing, and other activities that are rarified and disciplinary versions of everyday practices hanging out, talking, listening, remembering, engaging with people, asking questions, sharing stories and information about oneself and others. In other words, the invisibility of fieldwork as ethnography has precisely to do with the relationship of research practices to everyday life. (Castañeda, 2006, p. 79)

2.12 Considerações gerais

Em síntese, as peças deste trabalho não poderiam ser um boletim informativo, ou uma projeção que apela ao sensacionalismo para abordar a situação de risco de populações vulneráveis. O interesse desta investigação é, por outro lado, acompanhar, entender a sensibilidade da recolha de informação no trabalho etnográfico e produzir resultados a partir desta dinâmica, que inclui presença e disponibilidade. Remetendo, assim, para a abordagem apresentada no início deste capítulo: *cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva*. “O documentário não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema.” (Salles, 2005, p. 6).

O capítulo seguinte irá refletir sobre os *trajetos*, isto é, o percurso da investigadora ao longo deste projeto, enfatizando a imersão no trabalho de campo de diferentes formas. Assim, esperamos ser possível ilustrar a construção e a aplicação dos métodos apresentados no presente capítulo.

3. TRAJETOS

Os trajetos apresentados neste capítulo integram os resultados deste trabalho e, por isso, convocam toda a informação produzida (de diferentes formas) ao longo do mesmo. Os textos aqui desenvolvidos devem, como referenciado na *introdução*, ser articulados com as peças áudio e visuais criadas, para que seja possível se chegar ao entendimento mais completo e profundo desta investigação e do conceito de *cidade ilha*.

Como já ressaltado nos capítulos anteriores, a escrita com base no relato de campo é uma parte fundamental deste trabalho. Desde as impressões diretas e mais expressivas sobre a presença da investigadora no trabalho de campo, até às reflexões mais cuidadas sobre os eventos ocorridos, a multiplicidade de registros (capítulo II) reflete a essência desta investigação, apresentando a sua forma de analisar e interpretar a realidade que designou como objeto de estudo e os seus desdobramentos.

Os relatos destacados¹⁷ são textos centrais (e nunca isolados), que revelam os trajetos percorridos e construídos por este estudo de forma a ressaltar esta diversidade de materiais recolhidos, que foram gradativamente moldados, consoante o que era indicado, ou exigido, pelos casos abordados.

Dado o elevado volume destes textos, algumas vezes escritos apenas à mão num diário destinado para tal, foram selecionados aqueles que, acreditamos, serem os mais relevantes para o entendimento destes trajetos. Estes, assim como as peças produzidas, são agora revisitados e analisados sob a ótica do conceito de *conceito ilha*.

Como forma de melhor organizá-los, foram divididos, nesta ordem, em três partes: a investigação anterior, que deu origem a este trabalho; os relatos de campo desenvolvidos numa fase inicial da investigação; e os que dizem respeito aos locais escolhidos

17 A maneira como estes textos foram elaborados difere-se do restante deste documento. Adotando um cunho mais pessoal, a maior parte dos que serão apresentados neste capítulo, foram escritos em primeira pessoa, por exemplo.

como objeto de estudo e que resultaram em peças produzidas neste contexto (incluindo os projetos piloto).

3.1 A investigação anterior – Escadarias: a descoberta do *outro*, o início do aprofundamento

A principal impulsionadora deste estudo é a investigação que o antecede, *Fixos no Transitório* (A. C. N. Roberti, 2015), realizada no âmbito do Mestrado em Design da Imagem¹⁸, entre 2013 e 2015 (já mencionada no capítulo II).

O encontro com o objeto de estudo deste trabalho de mestrado surgiu em uma deriva pela cidade, sendo a investigadora, nessa fase, ainda uma recém conhecida de alguns espaços do Porto, mas que começava a ganhar intimidade. Localizado precisamente debaixo da ponte mais admirada da região, D. Luís I, o primeiro ponto que chamou a atenção para o lugar foi a significativa mudança de ambiente relativamente ao que o cercava – ruas cheias de carros, comércio, transportes públicos e turistas. Era como adentrar num grande quintal criado no centro, cada vez mais concorrido e efervescente, da cidade.

Bacias, estendais, brinquedos de criança, vasos de plantas. Tudo isso é deixado no chão, logo aos pés ou à cabeça de qualquer um que venha a passar por esse percurso. O público dá lugar ao privado. Tudo o que configura aquele espaço parece discorrer sobre quem nele vive, mesmo não se tratando de suas casas, do ponto de vista físico. O que está à volta, fala de quem por ali está. (A. C. N. Roberti, 2015, p. 33)

A maneira como os moradores habitavam aquele espaço, mais especificamente os degraus, ou seja, o espaço para além da porta de suas casas, diferenciava-se abruptamente de tudo o que os cercava. Como descrito na citação acima, o cenário encontrado nestas escadarias parecia uma espécie de microcosmos, possivelmente motivado, também, pela sua própria morfologia espacial, como foi constatado no desenvolvimento da investigação:

As escadas aparecem como potenciadoras deste ambiente. São capazes de impedir que ali passem carros, motos ou outros tipos de

18 Mestrado pertencente à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

veículo. Isso contribui para que as crianças possam estar, sem perigo, a brincar pelo espaço, ainda que sem a supervisão dos pais. As escadas são muitas, o que faz com que quase nenhum transeunte as utilize como passagem do ponto de vista prático; com exceção dos moradores, os que ali passam são turistas ou curiosos. A largura das escadas é menor do que a das ruas, o que torna as casas mais próximas umas das outras e sendo assim, também os vizinhos. Apesar de desconfortáveis para subir e descer, parecem propensas para se sentar e assim, de repente, juntam-se alguns moradores entre os degraus para conversar. (A. C. N. Roberti, 2015, p. 35)

Trata-se de um trabalho que começou pelo interesse num modo de vida próprio, característico, que resultava numa linha tênue entre o que era espaço público e espaço privado. Percorrer estas escadarias demonstrou, desde o início do estudo, que a presença de alguém que não fosse morador, ou turista, causava estranheza e desconfiança. A imersão neste local e a aproximação com as pessoas foi, portanto, cautelosa, paciente e suscetível a reformulações constantes no que toca à abordagem.

O interesse pela construção dessa autoridade social, essa apropriação do espaço de forma enraizada e geracional – as pessoas que viviam nas escadarias, na sua maioria, habitavam o local há décadas – se manteve durante todo o estudo e se estende para este que se apresenta. Entretanto, na medida em que se aprofundava, chegava-se a questões e condições que alargaram o entendimento do caso e do seu contexto. Estas, não poderiam ser percebidas senão experienciadas no trabalho de campo, através, essencialmente, do contato com os moradores, influenciados e influenciadores do espaço estudado.

Ambicionando fazer um retrato sobre um modo de vida próprio, enraizado e localizado na peculiaridade do isolamento em pleno cerne da malha urbana, o trabalho acabou por ser testemunha de uma população em risco de desaparecer. A cadeia de acontecimentos e consequências agravada pela gradativa intensificação do desenvolvimento de sistemas de urbanização, como o metro (desde 2005), que passou a circular literalmente acima das casas; do interesse externo que se voltava, durante o próprio período de desenvolvimento da investigação descrita, para o centro da cidade como local para habitação ou investimento turístico, por muito tempo evitado por aqueles que tinham opção de escolha; dentre outras características próprias dos processos de gentrificação, gerava resultados irremediáveis. O que antes circundava o território *ilhado* pelos degraus, infiltrava-se a um ritmo considerável e perturbava aqueles que o habitavam.

A convivência e a crescente intimidade com os moradores, permitia que a investigação compreendesse alguns detalhes e peculiaridades que caracterizavam aquele

cotidiano, mas também os momentos de tensão com as visitas de estrangeiros, potenciais compradores, às casas. O dilema de não suportar o pó, o barulho e as enxurradas do metro e, ao mesmo tempo, temer o dia em que se iria para uma nova casa, mais silenciosa, mas possivelmente mais afastada das escadarias. Os relatos, surpreendentemente descontraídos, sobre os corpos que caíam nos quintais e varandas depois de se atirarem da ponte. As casas que começavam a ficar desabitadas e depois apareciam demolidas. As paredes que tinham gravado a caligrafia das crianças e passaram a ser pintadas de branco. Os grupos de turistas que eram cada vez maiores e mais frequentes e a facilidade e a boa disposição que os moradores tinham para lidar com estes.

Ao analisar este fluxo de informações e o aprofundamento no caso das escadarias, é possível identificar quando o conceito de *cidade ilha* começou a ganhar forma, a ser elaborado, ou percebido. A observação da construção de um espaço isolado, também como uma forma de se *defender* do que o cerca e, ao mesmo tempo, do interesse por parte dos de fora que nele adentravam, ainda que de passagem (perante algo *exótico*, *típico*, como no caso dos turistas que transitavam pelas escadas e fotografavam os moradores), permitia destacar um fenômeno próprio.

O reconhecimento destas questões, que faziam parte do dia-a-dia das escadarias, trouxeram à tona um universo mais complexo e indissociável daquele que inicialmente se pretendia retratar. As novas dinâmicas que compunham o cenário socioeconômico da cidade penetravam no isolamento das escadarias e não só. Acompanhar a intensidade das mudanças que alteravam o cotidiano desta população, ou ameaçava extingui-lo, motivou o surgimento, a adaptação e o aprofundamento da presente investigação.

Para além disso, o ritmo das mudanças dava outro tipo de pertinência ao estudo imagético e sonoro que estava a ser feito. Os registos eram, cada vez mais, únicos, já que o cenário retratado se transformava constantemente, seja pela ausência dos moradores antigos, seja pela nova configuração arquitetônica do espaço e das casas.

Um dos resultados da investigação descrita foi um documentário¹⁹ (A. C. Roberti, 2015), que abraçava as novas questões na medida em que estas, gradativamente, surgiam num trabalho de observação participativa e autocrítica. Nesse sentido, trata-se da valorização do *encontro ético com o outro* no âmbito do documentário etnográfico e a necessidade de transmiti-lo nos resultados finais, o que se mantém, de forma mais aprofundada, no presente estudo.

19 Teaser do documentário disponível em: vimeo.com/145889232

Compreender que as *boas intenções* de um investigador e/ou documentarista não são o suficiente para legitimar a sua presença em um ambiente habitado, vivo e dinâmico foi o maior desafio e aprendizado de *Fixos no Transitório*. Este enfrentamento, na altura ainda prematuro, contribuiu para a continuação do trabalho de investigação que se apresenta tornando-se, aos poucos, a sua fonte principal de questionamentos, autocrítica e amadurecimento.

Os espaços que surgiram como potenciais objetos de estudo na sequência de *Fixos no Transitório* refletem assim o interesse em locais que se constituíram, ao longo dos anos, como uma espécie de *microcosmos*, que se diferencia dos demais por um conjunto histórico social complexo, e não pela distância física, como descreve Guy Debord:

Chega-se à hipótese central da existência de pontos de charneira psico-geográficos. Mede-se as distâncias que efetivamente separam duas regiões de uma cidade, distâncias que podem ter pouquíssima relação com a distância física entre elas. (Debord, 1958)

Os primeiros a serem trabalhados na sequência da investigação descrita, foram as Ilhas do Porto, como será relatado nos próximos tópicos, principalmente através da criação do coletivo Citadocs. As escadarias e as ilhas tinham características que justificavam esta linha de interesse, eram *pontos de charneira psico-geográficos*. Assim, na medida em que a investigação se desenrolava, passaram a surgir outros casos, não necessariamente enquadrados dentro da tipologia clássica de uma ilha, mas que despertavam outros sentidos para a palavra (*ilha*), metafóricos, sintomáticos. Destacamos, mais uma vez (capítulo I), o interesse por locais que são microcosmos culturais e sociais, produtos e produtores de sentido, onde há um forte senso de autoridade social incutido. Estas *ilhas* confirmavam a existência de populações com um estilo de vida próprio, diferente daquilo que as cercava, isoladas pela própria cidade, e que se encontravam em situações complexas, mais controladas por aqueles que estão fora dos seus *domínios* (no sentido territorial). O interesse num conceito que compreendesse estes espaços, *ilhados*, começou então a ser desenvolvido, resultando na presente investigação, *Cidade Ilha*. A seguir, serão apresentados os trajetos que ilustram este percurso de interesses.

3.2 Fase exploratória: Citadocs e derivas

3.2.1 Citadocs: o barco para a Ilha

O *Citadocs* é um coletivo criado em 2014, no âmbito do *Future Places MediaLab*²⁰ (FUTUREPLACES, 2008), que tem como objetivo desenvolver narrativas orais e visuais através do “documentário sobre, para e por cidadão” (CITADOCS, 2015). A metodologia de base é a realização de workshops livres de curta duração que resultam em peças documentais de áudio e vídeo.

Por a autora ser parte do coletivo desde a sua criação, torna-se fundamental não só referi-lo, mas também discorrer sobre a sua influência mútua e inevitável no desenvolvimento desta investigação. De forma intencional, os temas e questões levantados por ambos se aproximam, fazendo com que o coletivo se torne uma plataforma de testes e discussões, com base nas releituras que a investigadora faz desta experiência, como apresentado no capítulo sobre as metodologias.

A listagem dos objetivos do Citadocs auxilia no esclarecimento de tal proximidade: identificar e explorar novas formas de documentar através da coletividade incentivando o uso de dispositivos móveis acessíveis; desafiar os cidadãos para o exercício de olhar para a cidade, que lhes é comum, através do registro áudio e visual; documentar a cidade do Porto, suas transformações e invisibilidades; e produzir criações documentais como resultado do trabalho desenvolvido.

As iniciativas realizadas entre 2014 e 2017, no âmbito do *Future Places*, têm especial interesse para a *Cidade Ilha*. Estas, provocaram e testaram questões relacionadas ao desenvolvimento do projeto e ao gradual aprimoramento da sua autocrítica, principalmente em questões relacionadas à exotização de populações socio e culturalmente fragilizadas (e estigmatizadas) através do documentário. Por esta razão, a seguir serão destacados os seguintes workshops: *Rescuing Oral Memory* (duas edições com o mesmo nome, uma em 2014, outra em 2015); *An Uncertain Film* (2016); e *Doc Under the Block* (2017).

20 “Curated by Heitor Alvelos, FUTUREPLACES has been addressing the dynamics between new media and the socio-cultural fabric since 2008. A multitude of workshops, projects, talks, creative events and think-tanks has woven itself onto a wide network of local and international resonance.” (FUTUREPLACES, 2008)

3.2.2 Retratos únicos: uma Ilha



Figura 13: Ilha da Bela Vista, antes das obras

Em 2014, foi realizado o primeiro workshop do que viria a ser o Citadocs (CITADOCS, 2015), nesta altura com o nome: *Doc4citizens*, coordenado por Daniel Brandão e Vanessa Rodrigues. Depois de participar nesta iniciativa, me juntei a ambos para formarmos o coletivo Citadocs.

Esta edição, *Rescuing Oral Memory*, tinha como objetivo realizar registros documentais sobre a Ilha camarária da Bela Vista, no Porto, que estava prestes a passar por um processo de reabilitação intenso. Até esta altura, eu nunca havia entrado numa ilha e pouco sabia sobre este tipo de habitação.

Estava a trabalhar no projeto *Fixos no Transitório* e percebi, ao entrar na Bela Vista, evidências que a aproximava do espaço que estava a ser estudado na época. As escadas eram protegidas do tráfego e da agitação que as cercavam por conta dos seus numerosos degraus, a Ilha pelo portão de entrada e os corredores apertados. Além disso, ao conversar com os moradores da Bela Vista, percebemos que viviam no local há gerações. Era possível notar, em ambos os espaços, um modo de vida particular e enraizado, criado e customizado pelos habitantes destes locais a partir de uma dinâmica própria, destacando uma espécie de autoridade social destes com relação ao espaço que habitavam.

As semelhanças e particularidades com o caso das escadarias fez com que o interesse neste tipo de habitação fosse instantâneo. O microcosmo que se criava nos corredores da Bela Vista abriu precedentes para o projeto que se seguiria. Ainda em bruto, a noção do conceito *cidade ilha* começava a ser reforçada. O isolamento, a vivência enraizada e as transformações a partir de intervenções externas, estabeleciam afinidades com as escadas e apontava para um contexto maior, que ia além dos corredores da Bela Vista.

O retrato e as narrativas recolhidas durante o workshop não poderiam ser feitos em outra altura. A Ilha iria mudar radicalmente num curto espaço de tempo, seja pela arquitetura, seja pelos moradores. Das 43 casas que havia na Bela Vista, apenas 12 estavam habitadas. Com as obras, a ideia era melhorar as condições de habitação e construir 35 núcleos, que contemplariam os moradores antigos e os novos (“Reabilitação da Ilha da Bela Vista,” 2015). Portanto, seriam estruturas, pessoas e relações diferentes daquelas que havíamos encontrado.

Como resultado do *medialab*, foram produzidas seis peças²¹. O documentário do qual participei ativamente foi *Manuel e Júlia* (Roberti, Davanzo, & Santos, 2014), realizado sobre um antigo casal de moradores da Ilha. A produção deste material expôs e reforçou algo que começava, ainda sem muita consciência, a ser explorado em *Fixos no Transitório*: o registro de populações enraizadas em transformação. No caso da Bela Vista, este era um propósito evidente: a Ilha, vivida e vagarosamente customizada ao longo dos anos pelos moradores, estava prestes a passar por mudanças e tornar-se completamente diferente daquilo que víamos no momento pré-obras.

Realizado o workshop, outra constatação veio à tona: a maior parte dos moradores que habitavam a Ilha eram idosos. Os filhos destes já não viviam no local, o que leva a crer que, dentro de alguns anos, as famílias dos antigos residentes já não habitariam mais a Bela Vista. Uma consequência deste fato é a extinção das fontes de conhecimento que tínhamos no momento em que se deu o *medialab*. As histórias e a vivência cultivadas por estas famílias e a relação entre vizinhos, deixaria de existir para dar lugar a novas dinâmicas sociais que chegariam com os futuros moradores. Este senso de urgência, de mudança iminente, que também se revelava em *Fixos no Transitório*, ainda que com contextos diferentes, motivou o surgimento do atual projeto.

Nesse sentido, para além das derivas, mais ou menos orientadas, entre algumas das ilhas da cidade, um dos primeiros passos para avançar com esta investigação foi a contextualização destes espaços: o que são; quantas são; desde quando existem; como se encontram atualmente; etc. O livro “*Ilhas*” do Porto: *Levantamento e Caracterização*

21 As peças referenciadas estão disponíveis no site do Citadocs: citadocsblog.wordpress.com

(Vázquez & Conceição, 2015) foi lançado pela Câmara Municipal nesta fase do projeto e contribuiu para suprir esta necessidade de informações. O próprio levantamento era prova do cenário de mudanças pelo qual as ilhas começavam a passar e dos possíveis interesses externos nestes espaços.

3.2.3 Uma rua inteira



Figura 14: ilhas de São Vítor

A outra edição do *medialab Rescuing Oral Memory*, em 2015, que se seguiu ao da Ilha da Bela Vista, já com o coletivo Citadocs oficialmente formado – portanto, já assumindo o meu papel como tutora, juntando-me aos outros dois integrantes mencionados –, tinha como proposta abordar não uma, mas um aglomerado de ilhas. Nesta altura, a investigação *Fixos no Transitório* já havia sido realizada e a presente, *Cidade Ilha*, recentemente iniciada.

A Rua de São Vítor, na freguesia do Bonfim, foi o espaço escolhido para o trabalho do coletivo por abrigar uma concentração deste tipo de habitação. Desta forma, seria possível deixar os participantes mais livres para encontrarem as ilhas e as histórias que gostariam e conseguiriam documentar, um modelo diferente do aplicado na Bela

Vista, em que os grupos eram previamente direcionados para os moradores com quem iriam realizar as entrevistas.

Um conjunto de recomendações técnicas e processuais foi desenvolvido e distribuído pelos participantes de forma a facilitar o trabalho no terreno. O contributo surgiu dos resultados provenientes da experiência do workshop anterior a este, procurando suprir possíveis dúvidas que poderiam surgir ao longo do trabalho na ausência dos tutores, e também abranger aqueles que não tivessem prática no campo do audiovisual, uma vez que não havia pré-requisito para a participação na atividade.

Semanas antes do workshop, os tutores realizaram um trabalho de campo prévio. Fomos à algumas ilhas em São Vítor para falarmos com os moradores sobre a ideia de levarmos os participantes para a Rua para conhecerem o espaço e um pouco da história local. De maneira informal estivemos, através destas conversas, a buscar possíveis temas a serem abordados pelos participantes, a conhecer melhor o universo sobre o qual queríamos trabalhar, e a tentar sair da Rua com uma espécie de consentimento por parte dos moradores.

Esta preparação para a atividade pareceu pacífica e deixou-nos confortáveis para prosseguirmos com a ideia. A maioria dos participantes não conhecia as Ilhas de São Vítor, e alguns desconheciam por completo o conceito de ilha como habitação. Depois de uma contextualização histórica no próprio local, os participantes deveriam descobrir livremente onde iriam buscar as memórias orais para retratar. Estiveram dois dias a fazer esta recolha e a editar o material sob a supervisão dos coordenadores. Como resultado, foram realizadas oito peças: sete vídeos e um áudio.

Paralelamente, a investigação *Cidade Ilha* continuava a busca por delimitar o seu objeto de estudo, ainda insegura sobre o que e como deveria ser retratado, mas mantendo a intenção de trabalhar o universo das Ilhas do Porto. A realização do workshop se esquadrava como trabalho de campo: entrar em ilhas diferentes, conversar com os moradores, realizar um output prático sobre a experiência, e observar a reação e o interesse dos participantes do *medialab* sobre a temática. Este último ponto era capaz de revelar como pessoas com *backgrounds*, repertórios e idades diferentes respondiam às informações e ao encontro com estes espaços. Uma espécie de termómetro sobre o impacto que as ilhas tinham num grupo heterogêneo que habitava a cidade que as abrigava, mas nunca nenhuma delas, especificamente. Observar os discursos e assuntos que partiam deste contato e a forma como os participantes lidavam com a *documentação* sobre este *outro*, contribuiu para o melhor entendimento do tema e para a elaboração das futuras estratégias a serem empregadas no trabalho de campo.

Entretanto, após o workshop, uma crise reflexiva e autocrítica começou a integrar a investigação. Que tipo de trabalho estaria eu a fazer? Se iria trabalhar com

o documentário assumidamente autoral, que tipo de retrato faria sobre estes lugares? Não poderia, a própria investigação, cair na armadilha de exotizar estes locais e pessoas? Haveria a pretensão de explicar ao mundo *intelectualizado* e *culto* o que e quem são? Entrar, sem que me fosse pedido, nesses locais que são, na realidade, privados, não seria também *invadir*? Nesta fase, foi necessário considerar e assumir estes questionamentos e, posteriormente trabalhá-los com as devidas bases teóricas e empíricas, como foi apresentado no capítulo referente ao enquadramento teórico.

O slogan criado para o Citadocs era, já nesta altura: *documentários sobre, para e por cidadãos*. Até então, parecia que estávamos a abranger apenas o “sobre”, que é, naturalmente, uma parte essencial do propósito, mas não a sua totalidade. Reparávamos na tendência em trabalhar com este um terço. O “para” e o “por” não tinham lugar nas iniciativas do coletivo. E teriam na investigação?

Torna-se importante esclarecer, neste âmbito, o uso do termo cidadãos. Nunca deixamos de nos referir aos participantes dos *medialabs* como tal. Entretanto, compreendemos que o grupo de cidadãos trabalhado era restrito a uma parcela específica compreendida por aqueles que tinham acesso semelhante a educação, a habitação e ao trabalho, e condições financeiras aproximadas. Trabalhávamos a temática das ilhas, mas nunca com os moradores de uma delas a produzir conteúdo. Estes eram sempre retratados, mas nunca viam os resultados produzidos. Resultados estes, partilhados entre os próprios participantes do workshop, conferências e seminários sobre documentário e novas mídias de captação de áudio e vídeo, entre outros temas da área.

Sem uma ordem necessariamente clara sobre provocador e provocado, esta rede de questões e críticas permeavam o ambiente do coletivo e, cada vez de forma mais intensa, a minha própria investigação. O trabalho de campo não poderia avançar enquanto estas dúvidas se mantivessem suspensas. Era preciso repensar, expor e dialogar. Remete-se, mais uma vez, para a *crise representativa* abordada no capítulo I, sobre o enquadramento teórico, em que a procura por bases sólidas de discussões teóricas e práticas sobre este contexto foi fundamental no processo de interiorização destes questionamentos.

Neste momento, é produzido o artigo, já referenciado, *Para cidadãos?* (A. C. N. Roberti, 2016), como forma de pontuar, tentar esclarecer e tornar pública – através da apresentação e da publicação do mesmo por meio de conferências – esta fase de bloqueio do estudo. A ideia de *ilha* como conceito, e não apenas como uma designação para o fenómeno das Ilhas do Porto, e o papel da investigação com relação a estes espaços, ainda estavam a ser construídos, *lapidados*. Era necessário compreender melhor a complexidade do objeto de estudo, experienciá-lo e, então, classificá-lo.

3.2.4 O Karaoke, a validação e o alívio

Meses depois do workshop na Rua de São Vítor, em fevereiro de 2016, o coletivo Citadocs organizou, em parceria com a Sede do Sporting Clube de São Vítor, uma noite de exibição do material produzido para os moradores daquela rua. A devolução dos resultados ao local onde foi feito o trabalho era um dos objetivos do Citadocs desde o princípio, mas até então, não havia sido atingido. A intenção era começar a experienciar o “para cidadãos”.

O evento foi planejado com cautela e a escolha do local era fundamental. Nas discussões do coletivo havia uma unanimidade: a exibição não poderia ser feita fora de São Vítor. Não se tratava de convidar os moradores, mas de levar os resultados até eles. A sede do clube foi uma escolha segura, os moradores estavam habituados a frequentar o local, sentiam-se à vontade, e já havia eventos previamente organizados para os mesmos.

A distribuição dos cartazes e *flyers* foi feita ilha a ilha, casa a casa. No próprio dia da exibição fomos, horas antes, relembrar as pessoas que haviam participado dos filmes sobre o evento, que integrou a noite de karaoke programada pela Sede. Era uma estratégia que angariava público para ambas as atividades.

20 FEV
Sábado, 21h
 Sede do Sporting Clube de S. Vítor

Projeção de 8 mini-documentários sobre moradores das ilhas de São Vítor.

Realizados no âmbito do workshop de áudio e vídeo documental, "Rescuing Oral Memories: Citadocs @ São Vítor", um Citizen Lab do Futureplaces 2015.

A média de duração de cada vídeo é de 4 minutos.

Rua de São Vítor, 120-122, Porto.
 e-mail: citadocs@gmail.com
<https://citadocsblog.wordpress.com>
<http://futureplaces.org/labs/rescuing-oral-memory-2/>

MUSEU DO RESGATE
 FUTURE PLACES
 MEDIALAB FOR CITIZENSHIP
 citadocs
 documentários sobre para por cidadãos

Figura 15: Flyer de divulgação, Citadocs

Com exceção daqueles que não havíamos encontrado em casa, a sala de exibição e karaoke ficou composta com moradores que faziam parte dos filmes, familiares, e participantes do workshop que nunca tinham ido à sede. O espaço estava cheio de interesse e curiosidade. Houve quem aparecesse depois de reconhecer a foto de um familiar, ou conhecido, no cartaz de divulgação.

O material mostrado, de acordo com a reação da sala, pareceu despertar interesse, ainda que fosse pelo riso coletivo, ou pelas conversas pós exibição entre os participantes que fizeram os filmes e os moradores. Todos ficaram para a noite de karaoke e dança.

É importante salientar que o momento descrito ajudou a sedimentar as ideias discutidas no capítulo das metodologias, no tópico sobre *retorno e audiência*. Consideramos que este processo é parte do encontro ético com o *outro*, para além de ser uma forma de reconhecer o significado e o valor que o trabalho tem para os que permitiram que este acontecesse (Castañeda, 2006, p. 86). A exibição em São Vítor foi fundamental para o entendimento do que viriam a ser as premissas desta investigação.

Organizar e presenciar o evento impulsionou outro tipo de motivação para este projeto (*Cidade Ilha*), preso nas questões e nos receios aqui já explicitados. A exibição, naturalmente, não solucionou estes impasses, mas relembrou um objetivo importante e imprescindível neste trabalho: a celebração. Não significa ignorar e encobrir os problemas dos locais abordados, que são, inclusive, parte importante do motivo pelo qual foram escolhidos. Tampouco contribuir para o romantismo e a fantasia do típico que vive bem e feliz interpretando o seu papel como peça de um museu aberto em uma cidade histórica. Entretanto, o aprofundamento e a análise dos perigos do consumo e da exotização do *outro*, arrastavam a investigação para uma falta de propósito obscura. O filme de Mayolo e Ospina citado na discussão teórica do capítulo I, *Agarrando Pueblo* (Mayolo & Ospina, 1977), acusa a mercantilização da desgraça, da miséria. Mas não é este o universo vislumbrado para o retrato dessas populações. Celebrar em conjunto e valorizar as histórias e pessoas destes locais, ora a margem, ora em um destaque perigoso, é um objetivo fundamental deste tipo de documentário.

Para cumprir este papel, não é suficiente levar o material produzido e interpretado para o meio acadêmico e artístico, sem prejuízo de valor destas manifestações, parte integrante e essencial da investigação. Mas é preciso, também, devolver os resultados a quem os propicia. O feedback, a valorização e o compromisso com o retorno dos resultados e a possível aprovação dos mesmos, têm lugar insubstituível no estilo de documentário aqui pretendido. Os primeiros espectadores do filme das escadas, *Caiu um Homem Ali no Quintal* (A. C. Roberti, 2015), foram os moradores, em uma exibição privada no próprio local – mencionada no capítulo II. Só a partir daí, o filme ganhou espaço nos festivais de cinema e afins.

Relembramos, mais uma vez, a tríade ética do documentário proposta por Michael Renov, referenciada no capítulo I: o documentarista, o assunto a ser filmado e a audiência (Renov, 2008, p. 173). Este último elemento, no caso em questão, volta-se para a relação inicial entre os dois primeiros. Retornar com a obra para os seus protagonistas é contribuir para consolidar o compromisso estabelecido entre o *eu*, com a câmera, e o *outro*, diante dela. As audiências que poderão surgir depois deste encontro do assunto com o documentário não poderão ser sempre controladas. Uma obra depois de pronta já não pertence ao seu autor, ou autores, que se libertam da noção de quando esta será assistida ou experienciada e por quem.

A presença na exibição do filme *Tarrafal* (Neves, 2016), no Festival de Cinema *Porto Post Doc* (Porto/Post/Doc), aborda diretamente os pontos salientados neste tópico com relação a audiência e o retorno da obra para os seus personagens, e contribui para a discussão dos mesmos, para além de acompanhar o desenvolvimento do projeto. Por essa razão, será desenvolvida no relato a seguir.

3.2.5 Os alternativos, o clã e a *première*

Durante o desenvolvimento desta investigação, foi sempre importante frequentar ambientes em que o documentário tivesse uma posição de destaque. Conferências, festivais, sessões de cinema, etc. como parte da audiência, ou como participante ativa, manter um sentido de alerta sobre o que se está a passar neste campo contribuiu para o melhor entendimento do próprio projeto e das suas abordagens, assim como o seu sentido de autocritica, como já referenciado nas metodologias no tópico *experimentar em conjunto*. Nesse sentido, fui assistir a uma série de sessões no Festival de cinema documental *Porto Post Doc*, uma delas era a da apresentação do filme *Tarrafal*, do realizador Pedro Neves.

O filme retrata o bairro São João de Deus (Porto), demolido por ordens públicas em 2008. O bairro era conhecido e estigmatizado pela atividade ligada às drogas, tráfico e consumo desenfreado dos toxicodependentes no próprio local. Para além disso, parece ter acolhido uma diversidade de moradores marginalizados por diferentes razões e contextos, como a população cigana.

O evento que assisti foi a segunda exibição do filme, a primeira havia sido realizada também no festival, na mesma semana. Ambas contavam com a presença do realizador e de moradores antigos e atuais (do que restou) do bairro. Não havia lugares vazios na sessão.

A missão de Pedro Neves não parecia simples. Com todos os estigmas relacionados ao local que escolheu retratar – temas delicados e não propriamente *bem vistos* –,

ainda havia um agravante: falar sobre um bairro que praticamente já não existe, quase um *não lugar*. Não era fácil sair *ileso* desta missão e deste retrato sobre o *outro*, da realidade dos moradores e não moradores, do bairro e do não bairro. Os próximos textos descrevem esta experiência com mais detalhes.

Os alternativos

Cheguei, para a minha sorte, alguns minutos antes da sessão. A sala de espera já estava cheia, alguns preocupados em ficar na fila, outros nem tanto. De tudo e todos que estavam ali, havia muito do que já me era bastante familiar, nomeadamente o público dos festivais de artes que procura ser sempre diferente, alternativo, peculiar, *artístico*. Digo isso sem depreciar os adjetivos, trata-se de uma forma de expressão particular, e é benéfico, ou mesmo necessário, que haja liberdade e espaço para tal. Entretanto, um grupo se destacou mediante toda esta expressividade e venceu a batalha do diferente. Eram os antigos moradores do bairro São João de Deus.

No meio de toda aquela mistura comum, eles destacavam-se. A própria ocupação do espaço já os denunciava. Estavam organizados em grupos grandes, parte deles preocupados em garantir os lugares lado a lado na sala e, por isso, sempre atentos ao momento em que seria permitida a entrada. A outra parte do público parecia menos ansiosa, mais dispersa e despreocupada com estes possíveis transtornos.

A questão aqui passa, pura e simplesmente, por estarmos habituados a representar ou a assistir este *outro* em espaços como teatros, cinemas, etc., mas não a vê-los no mesmo ambiente. Não são espaços físicos de tanta miscigenação, pelo menos não tanto quanto, aparentemente, nas telas e nos palcos dos quais somos espectadores.

Neste caso, os bilhetes para os filmes do festival custavam três euros e o teatro onde o evento ocorria localizava-se numa zona central da cidade, acessível a pé, ou por diferentes opções de transportes públicos. Não se trata, portanto, de uma questão financeira, ou de inacessibilidade. Mas, talvez, dos motivos pelos quais estamos acostumados a fazer documentário, ou para o público a quem estes são destinados, aos nossos *comuns*. A exibição do *Tarrafal* fugia a este ciclo, tentava devolver os resultados de forma a fundir estes públicos num ambiente pouco usual a, pelo menos, uma parcela destes.

O clã

Dentre os moradores presentes havia uma família que me chamou a atenção. O pai e a mãe, supus, guardavam lugar na fila, eram os primeiros. Os filhos, adolescentes, sentados no único lugar disponível para a espera. Imaginei que haviam chegado cedo e se organizaram desta maneira.

Abriram a sala. O pai chama os filhos enquanto ergue um dos braços em proteção para que as outras pessoas da fila esperassem, com o outro passa a mão nas costas de um a um dos adolescentes, quase como se os tivesse contando. Passados os quatro, ele confere se a mãe está atrás e entram. Em fila, estavam o pai, a abrir caminho, os filhos no meio, guiados por ele, e a mãe, a última. Assim se mantiveram. Calhou de me sentar junto da família, a mãe estava ao meu lado.

A première

O realizador disse algumas breves palavras antes do início da sessão, prometendo ficar para depois do filme e responder a eventuais questões. Logo ao dizer o nome do local retratado, a senhora ao meu lado, a mãe, diz em alto e bom som: “o nosso bairro!”. Parecia orgulhosa e a querer que, aqueles que a olhassem, soubessem de onde vinha.

Os olhares por cima dos ombros estavam só a começar.

Logo que nos sentamos ela coloca o lenço por cima do nariz e reclama do mau hábito das pessoas de não “tomarem banho”. O cheiro da sala cheia, que eu já não percebia depois de frequentar sessões seguidas, lhe causava algum enjoo. Ri, começamos a conversar um pouco e ganhei simpatia suficiente para estar confortável naquela fileira.

À medida em que os personagens do filme apareciam, os moradores os reconheciam. Apontavam, comentavam entre si, os adolescentes achavam graça. Nas cenas que gostavam mais, gravavam com o telefone, como nas que tinham música. O flash ligado como uma lanterna ajudava na missão do registro na sala escura. O resto do auditório é que parecia não achar tanta graça.

Assistir a um filme sobre um tema que lhe interessa é uma coisa. Assistir a um filme que lhe *pertence*, é outra. A família que estava ao meu lado tinha reações que o resto da sala não tinha, afinal, *participavam* do filme de forma diferente dos demais. Se o cheiro incomodava de um lado, as reações incomodavam de outro. Alguns “shhhhhhh”, olhares explícitos e comentários de reprovação em cochicho marcaram presença durante a sessão.

Considerações sobre a exibição

Mais do que o conflito relatado de coabitação num contexto que uniu grupos de *espectadores* (ou *expectadores*) com expectativas distintas, o que mais me chamou atenção foram os comentários que ouvia por estar ao lado da família de moradores. Quando eram abordadas questões sobre as consequências da estigmatização das

peessoas que viviam no bairro, havia um senso de identificação explícito. Falavam sobre as entrevistas de emprego e a maneira como eram rejeitados logo depois de dizerem onde viviam. A senhora ao meu lado, a mãe, concordou de prontidão: “isso era verdade, era verdade! Mesmo assim”. Entretanto, depois de descrições seguidas sobre cenários mórbidos que se formavam em decorrência da situação da droga no bairro, a família pareceu ficar incomodada. “Então, estão a fazer como sempre fizeram nas notícias, é só isso que falam do nosso bairro.” A mãe numa ponta, o pai na outra, se curvavam para concordar com o que sentiam mediante àquela representação do local onde viviam.

Ao lado deste publico senti a ansiedade pela qual um realizador passa ao mostrar a obra que fez aos retratados. É sempre o momento mais difícil de toda a construção do filme, pelo menos para mim. Ali, vi e ouvi o conforto e o desconforto que costumo temer e esperar. O agravante era estarmos todos no *mesmo saco*.

As expectativas do público não estavam, claramente, alinhadas, e nem poderiam estar. Que fique claro, estas observações não passam por dizer que não deve haver miscigenação numa sala de espetáculos, artes, etc., pelo contrário, esta foi justamente a questão inicial do texto. Mas passa sim, por destacar a forma como é realizado o primeiro visionamento do filme com relação aos que foram nele representados. A conversa sobre o feedback, bom ou mau, tem a possibilidade de ser feita em conversa direta. Sem olhares por cima dos ombros, sem constrangimentos na fala e nas reações. O que não exclui a ideia de começar a proporcionar alguma mudança de hábito, ou quebra, na homogeneidade do publico dos festivais de cinema, principalmente documentais.

There is a wide range of theoretically diverse traditions of ethnographic research that prioritize fieldwork and its encounters, but this valorization becomes eclipsed by the higher superordinate project of representation, that is of ethnography not as fieldwork but as the representation and recirculation of “knowledge” and/or “experience” to audiences outside and beyond the audiences and encounters of fieldwork. (Castañeda, 2006, p. 85)

Como já referido, a presença neste tipo de eventos foi importante para tornar o projeto e suas questões gradativamente mais amadurecidos. O caso das exibições do *Sobreiro* (A. C. Roberti, 2018), por exemplo, apresentado no capítulo II, ocorreu depois da sessão do *Tarrafal*, e beneficiou-se desta experiência para organizar e entender estes eventos, assim como lidar com as reações provocadas pelos mesmos.

Da mesma forma, as derivas e deambulações realizadas numa fase em que o projeto procurava definir-se, delimitar e entender o que viria a ser o seu objeto de estudo

principal, proporcionaram uma visão mais abrangente e apurada sobre o contexto que se consolidava. Trata-se da busca por um entendimento macro, antes de partir para o detalhe e focar no essencial, e da combinação constante de exercícios teóricos e empíricos. Os próximos relatos descrevem diferentes experiências desta fase.

3.2.6 Deambulações

As investigações assim destinadas a se levar a cabo sobre a disposição dos elementos do meio urbano, em relação íntima com as sensações que provocam, não querem ser apresentadas senão como hipóteses audazes que convém corrigir constantemente à luz da experiência, através da crítica e da autocrítica. (Debord, 1955)

As derivas realizadas ao longo deste projeto tiveram papel fundamental no aparecimento e no desbloqueio das sucessivas questões que surgiram na medida em que este se desenvolvia. A presença física no território citadino auxilia a entender as dinâmicas da cidade a partir do contato direto com a mesma, de acordo com os diferentes graus de participação experienciados.

A fundamentação da importância da deriva feita pelos *Situacionistas* e a sua consequente *psicogeografia* (*Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*, 2003, p. 23) – isto é, a procura por ambiências psíquicas dentro da cidade – se aproxima deste projeto nesta fase de deambulações. Esta prática, sendo uma forma de participação, ajuda a afastar o perigo da espetacularização e da passividade frente ao consumo midiático da vida cotidiana.

A deriva é um tipo específico de errância urbana, uma apropriação do espaço urbano pelo vivenciador através da ação do andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas, e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação (...) (Jacques, 2012, p. 213)

Para observar os microcosmos que surgem a partir da apropriação do espaço urbano, torna-se fundamental interagir com a cidade, neste caso, através de derivas guiadas pelo interesse despertado por aquilo que o próprio ambiente citadino oferece e dispõe.

Como forma de ilustrar a importância destes processos para a investigação, serão apresentados relatos resultantes de derivas distintas, todas em 2016. O primeiro, refere-se a um passeio realizado com um guia contratado; e os seguintes dizem respeito a uma série de três deambulações realizadas na mesma semana, entretanto, com

propósitos e abordagens distintas (uma deriva completamente livre, uma caminhada direcionada, e uma visita guiada).

3.2.6.1 The Tour

Por indicação de um amigo que já tinha algum conhecimento sobre o projeto, em junho de 2016, encontrei um programa de tours, peculiar, no Porto. Organizado por arquitetos, o programa apresenta-se como uma alternativa aos padrões dos pacotes de turismo oferecidos pelas grandes agências deste ramo, através de temas que incitam discussões políticas e sociais ao longo dos passeios. Depois de quase quatro horas ininterruptas de caminhada, compreendo que faça sentido. Os guias têm, de fato, acesso privilegiado a alguns *cantos* da cidade, como palácios abandonados, ou privatizados, e cooperativas de moradores.

O guia parecia tentar partilhar tudo o que sabia sobre os temas abordados dentro daquele espaço de tempo. Uma pasta com folhas de tamanho e quantidade consideráveis, cheia de mapas, ilustrações e afins, estava sempre a ser mostrada, folheada, guardada, colocada entre os joelhos e retirada outra vez. Dos primeiros passos ao milésimo, o orador entusiasta parecia sempre querer cumprir a máxima do encarte distribuído logo no ponto de encontro: “good tourists go shopping, the worst go everywhere”.

Das categorias disponíveis no site para a marcação, o passeio que mais me interessava era, como intitulado no formulário online, o “The ‘Islands’ Tour”. Do pouco que supus, as expectativas não foram propriamente cumpridas. Posso ter interpretado mal o formulário, que poderia ser apenas uma forma de compreender os interesses das pessoas que agendam o tour, ou qualquer outra coisa para controle interno da organização. O fato é que o passeio me pareceu demasiado amplo, abrangendo todos os *pacotes*, ou categorias, apresentados no site, e não apenas as Ilhas do Porto. Ainda assim, foi interessante e calhou bem: em tempos de escritas científicas, acadêmicas e, em alguns momentos, endêmicas, é preciso descruzar as pernas sentadas e voltar a cruzá-las em movimento. Pessoalmente, muitas vezes é assim que me surgem as ideias, os trabalhos e, quase sempre, o salvamento dos mesmos.

Pontos de interesse para o conceito de ilha

A experiência do tour, isto é, as conversas preparadas pelo guia e as que os participantes procuravam instigar, trouxeram pontos de vista e ideias interessantes para se pensar teoricamente e abordar empiricamente o conceito de *ilha* desta investigação.

Um dos cenários visitados parecia um quintal. Gerido por uma espécie de cooperativa, o local era um espaço voltado para plantações da comunidade que o cercava. Antes eram ilhas. A configuração espacial dificultava esta conexão, já que só havia ruínas das construções das casas que ali já existiram. Entretanto, o pequeno portão de entrada, seguido de um terreno que surpreende em tamanho e em demarcações precisas, denunciava este passado.

Ao começar um discurso que explicava o que são, a história, e a atual situação destes espaços, o guia fala sobre a razão da configuração típica destes locais. Com isso, provoca a percepção de um ciclo interessante que se encaixava naquele local *como uma luva*: jardim, habitação, jardim. As ilhas são, normalmente, corredores longos e estreitos, porque assim eram os quintais da *casa grande*. Ali, onde estávamos, as casas deixaram de existir e, apesar de haver propósitos diferentes dos de outrora, o local voltava a ser jardim. Uma transformação tão inesperada quanto esta, desperta a curiosidade de saber o que pode vir a se tornar as outras ilhas da cidade.



Figura 16: Imagem feita durante o “the islands tour”

Para dar corpo ao discurso, o orador explica como este tipo de moradias não é recente e nem exclusivo, e usa o exemplo dos *prédios* da Roma antiga, comparando as ilhas como se fossem uma variação horizontal destes.

“O Airbnb das classes sociais”. Foi assim que os demais participantes do *tour*, todos turistas, definiram o fenômeno das ilhas. Uma metáfora de efeito sarcástico, mas pertinente, se levada em conta a dualidade dos problemas gerados pelo surgimento das ilhas. Em outros tempos, foram uma solução rápida e menos *preocupante* para o Estado, em meio ao atropelo da era industrial na segunda metade do século XIX – havia cerca de vinte mil habitantes somente nas ilhas (Vázquez & Conceição, 2015, p. 6). Agora, surgem outras soluções mundialmente conhecidas sobre a acomodação na era da *turistificação*, que também *isentam* o estado de grande *preocupação*, ou controle. Ainda mais irônico nesta afirmação é saber que as soluções do alojamento local para os turistas é parte agravante do problema atual das ilhas, muitas vezes localizadas em zonas que agora são apetecíveis para este tipo de investimento – regiões recentemente restauradas, com fácil acesso de transportes públicos, variedade de comércio e vistas privilegiadas sobre a cidade – causando o aumento das rendas, ou, em casos mais drásticos, a expulsão dos seus antigos moradores.

“*Apartheid* social”. Apesar da redundância dos conceitos, para quem estava presente no momento da conversa, pareceu claro que as ilhas eram uma espécie de *apartheid* das classes menos favorecidas economicamente, de modo que estas eram afastadas do antigo centro da cidade, ou mesmo das fachadas das ruas. A partir do momento em que a presença destas pessoas *não interessa* em determinados espaços, criam-se soluções em bairros à margem, periféricos, para que haja este afastamento do cotidiano do centro. Ao mostrar mapas com demarcações de habitações sociais construídas fora do *miolo* da cidade, o guia fundamenta estas considerações de forma visual. Afirma, como arquiteto, que tais moradias são construídas sem as noções de convívio em comunidade, o que, em muitos casos, é o estilo de vida das pessoas que vão passar a habitá-las.

Voltamos ao que foi discutido no capítulo I, sobre a definição do conceito de *cidade ilha*. A própria cidade isola estes espaços, faz com que fiquem *ilhados*, obedecendo à uma lógica que depende menos da vontade dos seus habitantes e produtores de sentido, e mais de dinâmicas sociais e comerciais.

“It is almost charming, isn't it?”. Foi assim que o guia começou a descrever um momento intrigante do passeio, quando finalmente pudemos entrar numa ilha habitada. Subitamente um grupo de pessoas a falar línguas estrangeiras entrou naquele espaço que parecia cada vez mais íntimo. E afinal, era. Íntimo e particular.

As ilhas não são espaços públicos, mas presumi que haveria algum acordo entre os moradores e os guias da organização. Um senhor idoso entrou pelo portão e, de repente, a fala ficou apressada assim como os passos nos corredores e nas varandas que estávamos. Percebi que havia alguma tensão e fui, já do lado de fora, procurar saber se os moradores do local estavam cientes do *tour*, que parecia acontecer com

alguma regularidade. A resposta foi *não*, e a conversa desviada. Fiquei confusa com a situação, com os ideias e a execução da proposta. Não discuto a boa intenção e a iniciativa dos que se propuseram a organizar aquele tipo de atividade. Os turistas pareciam interessados e descobriam um outro lado da cidade, realidades afetadas com o próprio fenômeno da turistificação e da gentrificação. Entretanto, questiono-me sobre os detalhes sutis, para nós, que parecem escapar involuntariamente quando lidamos com o território, e a vida, do *outro*. Afinal, a linha que nos faz participar do *espetáculo* é tênue.

Um *tour* longo, mas importante na formação e na fomentação de ideias e questões, principalmente àquelas relacionadas às possíveis abordagens a espaços vulneráveis socio e economicamente. O olhar dos turistas diante destes locais e pessoas era curioso e, pelo menos aparentemente, genuíno – a própria proposta do *tour* segmentava os participantes, explicitava um posicionamento político e crítico com relação aos problemas provocados pelo turismo desenfreado. Mas revelava, também, a busca pelo exótico, o *típico*, que parece ser inevitável.

Andar é preciso.

3.2.6.2 Três deambulações

Meses depois do *tour* descrito anteriormente e depois de uma fase de caráter mais teórico e estratégico do projeto – descrita no tópico *ausência e organização*, no capítulo II –, o conceito de *cidade ilha* começava a tomar forma e achei que poderia ser interessante voltar a praticar uma série de *derivas*. Este momento fora do trabalho de campo, permitiu ter uma noção mais clara e precisa dos territórios de interesse na cidade, as *ambiências psíquicas*, devolvendo a confiança necessária para voltar a praticá-lo. Entretanto, alimentar o lado menos previsível e objetivo da investigação também era necessário para a sua dinâmica e equilíbrio.

Durante uma semana (em setembro de 2016), andei cidade a fora. Fiz três percursos bastante diferentes entre si, nenhum deles terminantemente planejados.

Deriva por deriva

Dia de Sol, ruas cheias de pessoas, calor agradável. Resolvi que esta *deambulação* deveria ser sem rumo, para onde as ideias, ou as próprias pernas, levassem. Apesar da falta de paradeiro certo, havia uma intenção geral: encontrar o maior número de ilhas possível. Não era preciso entrar, filmar, falar. Nada. Apenas identificá-las.

A conclusão do dia foi simples: não encontrei nenhuma.

Um dia inteiro andando por um território onde eu sabia, devido aos estudos analíticos da fase anterior, que havia um número considerável de pequenos portões e muitas casas. Vale ressaltar, porém, que fui a locais em que a presença das ilhas era menos óbvia, evitando, por exemplo, a Rua de São Vítor, que eu já conhecia bem e havia sido trabalhada no contexto do Citadocs. Sem remorso, deixei que as distrações fizessem parte do percurso, a imprevisibilidade anda ao lado da deriva, do documentário e, muitas vezes, é quem os constrói. Entretanto, em mais de um momento, passava pela minha cabeça como era possível não conseguir identificar nenhum desses espaços. Não era um fracasso, mas, no mínimo, uma conclusão estranha e desconfortável.

Depois de virar algumas esquinas reparei que havia uma característica em específico que me interessava: o silêncio. Parecia ser ele o guia desta deriva. Eu era sempre atraída para onde pudesse haver o silêncio de um quintal, mesmo no meio do centro de uma cidade cheia de agitação e movimento. Pode ser influência do último projeto etnográfico, no qual passei meses em uma comunidade isolada por escadas no centro do *grito* urbano. Vielas, ruas estreitas, e quase *oficialmente ilegais*, coordenadas por uma ordem própria. Eram os locais onde eu costumava para e observar.

A mudança repentina de ambientes em uma mesma rua no espaço de alguns metros; a clara divisão de uma cidade em zonas de distintas atmosferas psíquicas; a linha de mais forte inclinação – sem relação com o desnível do terreno – que devem seguir os passeios sem propósito (...) E a menor investigação revela que as diferentes influências, qualitativas ou quantitativas, dos diversos cenários de uma cidade não se podem determinar somente a partir de uma época ou de um estilo de arquitetura, e ainda menos a partir das condições de vida. (Debord, 1955)

Para além da conclusão de não ter conseguido encontrar ilhas espontaneamente, pelo menos naquele dia, foi possível, também, identificar o que constantemente impedia as minhas expedições quase despreziosas: o privado. Não foi o receio por ser mulher, o que infelizmente ainda provoca algumas ressalvas, ou por estar sozinha com equipamentos de algum valor (câmera, lentes, etc.). Mas sim o fato de entrar em espaços que têm *dono*, que pertencem a alguém. Vez ou outra me deparava com alguma evidência que explicitava a posse dos terrenos, casas ou construções.

O mesmo receio se aplica as ilhas. São propriedades privadas, um espaço comum a algumas pessoas e não a mim. Não me parece fácil, ou de bom grado, atravessar um portão (quando aberto) e permanecer num espaço tão íntimo, pertencente a outras pessoas. Pessoas que eu não conheço. Pessoas que não me conhecem.

Caminhada direcionada

Com uma estratégia diferente à da última deriva, saí mais direcionada, com um parceiro certo. Sem câmera, ou gravador. A ideia era experimentar uma ida ao terreno quase oposta a anterior.

Optei por ir a uma Ilha que já conhecia de muitas vistas, mas não mais do que isso. Em frente ao Largo Alberto Pimentel e próxima do prédio em que trabalho, passar por este portão era habitual. Apesar de a porta estar quase sempre fechada, o que pode logo esclarecer o mistério de ser ou não uma Ilha, há uma grade larga, que permite a quem está do lado de fora olhar para o corredor. Não é possível vê-lo até o final, mas percebe-se logo a sequência de pequenas casas, parece um espaço habitado e bem cuidado. Sempre que passava por ali pensava em como era inaceitável nunca ter procurado saber mais sobre aquela Ilha, simplesmente por estar inúmeras vezes no caminho.

O que me agradou desde o princípio e facilitou a estratégia de aproximação ao local, foi o fato de existir um banco logo em frente ao portão. Um banco público, no meio de um largo com uma fonte. Finalmente uma situação na qual me sentia confortável para *estar ali* e observar com calma.

A ideia não era falar com nenhum morador, pelo menos naquela visita. Era simplesmente observar. Os horários mais movimentados; quando saem mais pessoas; quando chegam mais pessoas; quem são os moradores; se preocupam-se em fechar o portão ou só encostam; tentar encontrar alguma criança que viva no local; etc. As intenções foram rapidamente alteradas. Mal tive tempo de me sentar e uma moradora sai da Ilha, Dona Manuela.

A senhora havia trazido um balde, sentou-se no banco que estava à minha frente e depois foi para a fonte. Enchia, lavava, despejava, enchia outra vez. Voltou a sentar-se. Não devo ter esperado dez minutos para trocar o plano inicial por uma conversa. Fui para perto da senhora para que pudéssemos falar melhor. Perguntei se morava ali, disse que tinha conhecido as histórias das ilhas e havia gostado muito, estava curiosa para saber mais.

A conversa começou devagar, sem grandes pretensões. De repente estava eu com a moradora mais antiga daquela Ilha. Dona Manuela vivia ali há 45 anos. Contou que já não moravam crianças, mas que antes “havia muita canalha”. Entretanto, deu a entender que os moradores tinham idades variadas. Era uma Ilha cheia, com habitantes que tinham “muito gosto em ali estar”, inclusive ela, que respondeu à pergunta com um sorriso.

Estivemos a falar das obras na rua, de como o trânsito estava alterado, do tempo, do Verão de São Martin, da fonte de água limpa. Ela disse que a região costuma ser tranquila, menos aos finais de semana. Eu nunca havia pensado em como era para os moradores, mas o largo realmente estava sempre cheio de pessoas nas madrugadas desses dias. Dona Manuela não fez esta observação com pesar, achava que também era bom ver o “movimento dos jovens”.

Para o bem do que me afligia depois da última caminhada, a senhora disse que havia muitas ilhas nas redondezas, mas que não era fácil identificá-las. Contou que ela própria, apesar de viver ali há tantos anos, ainda descobria ilhas nas ruas mais próximas. A sua era fácil de identificar, já que o portão é composto por grades, mas a maioria tem portas que tapam a visão do interior e, assim, confundem-se facilmente com as casas *normais*.

Não queria tornar a conversa, ou a situação, desagradável. Disse à Dona Manuela que *ia andando*, mas que como trabalhava ali perto, nos veríamos mais vezes. Já se precavendo, ela disse que não tinha facilidade em guardar nomes ou feições, mas afirmei que, nesse caso, iria cumprimentá-la pelo nome. Ela riu e continuou no banco do Largo.

Desta deriva pude tirar duas conclusões. A primeira é que, ainda que se saiba previamente da existência de ilhas em zonas específicas da cidade, não conseguir identificá-las é algo expectável. A segunda, diz respeito ao estilo de vida da moradora, que parecia estar mais ligada à sua própria Ilha, não havendo tanta interação com as vizinhas. Caso diferente do que verifiquei na Rua de São Vítor, por exemplo, onde há um aglomerado de ilhas, mais facilmente identificáveis, e alguma interação entre os habitantes destas, que conhecem a história, o nome e os que vivem na vizinhança. Cheguei a ouvir, em São Vítor, relatos sobre os casamentos que surgiram entre os moradores de diferentes ilhas. Mais uma vez, relembra-se a necessidade de não considerar estes locais de forma homogênea, ainda que estejam classificados de acordo com a mesma tipologia – ou enquadrados num mesmo conceito – a maneira de habitá-los e vivenciá-los não é, e não poderá ser, a mesma.

Visita guiada

Na sexta feira da mesma semana realizei a terceira deriva, também essencialmente diferente das duas anteriores: fui a um *tour* pelas Ilhas de São Vítor, uma iniciativa da *Explore Bonfim* (Bonfim, 2018), uma organização da própria junta de freguesia a qual pertence a Rua, que visa divulgar e promover atividades desta zona para os moradores e o público em geral. Anunciado nas redes sociais como um *Percurso pelas Ilhas*, o passeio já se encontrava esgotado no seu limite de vinte pessoas. Resolvi ir mesmo assim. Sendo gratuito, imaginei que algumas pessoas poderiam desistir na

véspera. Ou, na pior (ou melhor) das hipóteses, tentaria não me fazer notar e acompanhá-los. A segunda opção teve que ser a eleita para os devidos efeitos. Para a minha surpresa, o passeio estava cheio e eu não era a única a extrapolar o limite. Surpresa ainda maior foi o público, quase totalmente composto por senhoras idosas, que não viviam na região, ou pelo menos não nas ilhas.



Figura 17: Ilhas de São Vitor

Na organização, dois jovens e o guia, que parecia ser a pessoa ideal para a atividade, era geógrafo e havia vivido em São Vitor, e para o público que tinha. As senhoras achavam graça das piadas, se apressavam quando era preciso dar seguimento na visita e paravam a conversa entre si quando este lhes chamava a atenção. Ao observar as conversas paralelas, percebi que o grupo já estava habituado a fazer aquele tipo de visitas e alguns pareciam já conhecer o guia de outros passeios.

Pontualíssimos, fizeram com que os meus cinco minutos de atraso fossem realmente um atraso. Neste caso, acabou por ser uma vantagem, cheguei de forma discreta e assim permaneci, pouco notada, entre os ombros das senhoras. Na sequência da apresentação do guia como geógrafo, foram apresentados uma série de mapas e explicações sobre o local, sua história e configuração espacial. Informações que eu não fazia ideia e que me serviram, depois, para ganhar confiança em conversas sobre o tema com pessoas de outras áreas.

A razão pela qual a praça da Alegria, situada no meio da Rua de São Vítor, tinha uma disposição pouco usual; a quem pertencia aquele terreno antigamente; porque a Rua, apesar de central, não dá “a lado nenhum”; o tamanho das vigas antigas; a razão para as casas serem como são; etc. A conversa sobre os detalhes das ilhas foi aparecendo na medida em que caminhávamos e entrávamos nestas.

Fui, sem receio, de câmara no pescoço e garrafa de água na mochila. Me aproveitei do fato de estar infiltrada em um *tour clássico*, uma visita guiada, que permitia pessoas com este tipo de atitude e estereótipo. Estive à vontade para entrar nos lugares indicados. Olhar sem receio. Ajeitar o zoom e o foco da máquina fotográfica.

Era engraçado ver aquelas vinte e tal pessoas se espremerem em forma de canudo, precisavam se apertar para que coubessem dentro dos corredores das ilhas, com o cuidado de não derrubar nenhum vaso de planta ou qualquer outro pertence dos moradores.



Figura 18: Participantes do Percurso pelas Ilhas, em São Vítor

Por conta de trabalhos anteriores, como no caso do Citadocs, eu já conhecia quase todas as ilhas apresentadas. O guia, como já salientado, era morador da Rua de São Vítor, o que lhe deixava à vontade para falar com os moradores, cumprimentar e afastar o olhar de incômodo e desconfiança. Os mais curiosos eram os próprios moradores, que olhavam para os participantes do *tour*. No lugar deles, também olharia.

Foram escolhidos exemplos diferentes entre as ilhas, mas todas haviam sido avisadas sobre a visita. Uma delas, com as casas todas habitadas, tinha piso antiderrapante (colocado em conjunto pelos próprios moradores) e pequenos quadros e plantas do lado de fora das casas. O guia disse que aquele era um exemplo de ilha onde os moradores se davam bem uns com os outros, bem cuidada e tranquila. Entretanto, ressaltou que não eram todas assim. Algumas tinham problemas sérios de segurança, infraestrutura e abandono, por exemplo.

Fomos também a uma ilha quase deserta, que já havia sido vendida para um grupo de artistas. Queriam transformá-la em atelier, galeria de exposição, estúdios e afins. O guia ressaltou o caráter *cool* que as ilhas têm adquirido e salientou a particular proximidade de São Vítor, uma rua cheia de ilhas, à Faculdade de Belas Artes.

Depois de entrar em quatro ilhas, fomos para o Duque de Saldanha. Um bloco de casas com uma arquitetura curiosa, diferente daquela que o rodeia. O guia explicou que o local havia sido construído para ser um tipo de alternativa às ilhas, por exemplo, e que na época, e ainda hoje, foi bastante inovador. Entretanto, não foi replicado com sucesso.

Ironicamente, o bloco, criado como alternativa às ilhas, ou para estimular o desaparecimento e a substituição destas, enquadrava-se no conceito mais alargado de *ilha* que estava a ser desenvolvido por esta investigação. Mais tarde, através do Citadocs, o Duque de Saldanha foi melhor estudado para a criação de um workshop de vídeos no local, que será apresentado mais à frente neste capítulo.

O passeio terminou com uma senhora, moradora antiga do Bonfim, recitando uma série de poesias de autores diversos. Enquanto declamava com energia, contava, também, um pouco de sua história. Afirmava, com muito gosto, seu orgulho *em pertencer* ao local e a forma como conhecia *todos* os moradores do Bonfim.

Como resultado, saí do *tour* com algumas imagens, informações novas e uma boa dose de caminhada. O passeio foi relevante, também, por quebrar expectativas, inclusive com relação ao próprio público – esperava, como no outro *tour*, encontrar turistas, ou uma participação mais jovem interessada na temática das ilhas, atualmente em voga, como explicado pelo próprio guia ao longo do passeio.



Figura 19: Bloco Duque de Saldanha

Reforçar o conhecimento da pluralidade destes locais, ainda que enquadrados na mesma tipologia clássica de Ilhas do Porto, foi importante para destacar o quão necessário é falar sobre o caráter heterogêneo dos espaços que viriam a integrar o conceito de *cidade ilha*.

Afinal, eu sabia menos do que imaginava sobre a Rua e as suas ilhas, que já havia visitado diversas vezes, e ainda menos sobre os que têm interesse nestas.

3.2.7 A extensão e a permissão para a incerteza

A fase mais intensa de derivas, exemplificada nos relatos anteriores, aliada ao estudo de movimentos, obras e autores relacionados ao documentário, o encontro com o *outro*, e a etnografia (fundamentais para, mais tarde, reforçar o *enquadramento teórico* do capítulo I), coincidiu e culminou na elaboração do *medialab An Uncertain Film*, em 2016. Nesta altura, a investigação começava a compreender melhor as questões relacionadas à *crise representativa* (capítulo I).

Junto com os outros integrantes do Citadocs, discutimos propostas diferentes daquelas que já havíamos executado. Ao invés de retratar o universo do *outro*, neste caso,

dos moradores das ilhas, a ideia era voltar o documentário para a experiência do próprio documentarista. Trata-se da exposição e da valorização da interação com a câmera, as situações e os espaços gravados. A seguir, a descrição do *medialab*:

The lab within the lab. A camera wanders off, registering the fragmented reality through several points of view of the ephemeral spontaneous. This lab will challenge participants to get lost, stumble upon what's surrounding them, where curiosity emerges as a *leitmotiv*, having the moving camera as a tool for direct experience. Later on, the multiple visions will be edited in a collective documentary. (Roberti, Brandão, & Rodrigues, 2016)

As referências utilizadas no workshop, para contextualizar os participantes com o tema proposto, são todas compatíveis e importantes para *Cidade Ilha: o Cinéma Vérité* de Jean Rouch, seus propósitos, objetivos e obras; exemplos clássicos da história do documentário como Dziga Vertov (Hicks, 2007), e atuais como o projeto *Life in Day* (Macdonald & Scott, 2010), para falar sobre o retrato do cotidiano e das dinâmicas da cidade como um organismo vivo; Marshall McLuhan e as noções que discorrem sobre “os meios de comunicação como extensão do homem” (McLuhan, 1994) e o entendimento do próprio “meio como mensagem” (McLuhan, Fiore, & Agel, 1967); e a valorização da prática da *deriva*, por Guy Debord (Debord, 1958).

Cada participante pôde fazer livremente as suas derivas filmadas pelo Porto, com o compromisso de trazer o material para o visionamento no dia seguinte e falar sobre a experiência em grupo. Nós, como tutores, realizaríamos a edição dos 70 gigas de material produzidos pelos 42 participantes do workshop para criar um *teaser* de aproximadamente três minutos (CITADOCS, 2016).

Os registros tiveram como foco a própria experiência dos participantes no terreno de trabalho. Este experimento era de interesse tanto do coletivo – *documentários sobre para e por cidadãos* – quanto do projeto de investigação que eu estava a desenvolver. Este, encontrava os seus caminhos na valorização do documentário etnográfico autoral e no reconhecimento da subjetividade como ferramenta essencial na procura pela ética dentro e fora do trabalho de campo (questões abordadas no tópico *reconhecer o subjetivo como legítimo*, capítulo II). Assumir a ação do documentarista e o que ela provoca foi, precisamente, o maior aval de liberdade e desbloqueio que tive para seguir com o desenvolvimento deste trabalho e atravessar a sua *crise representativa* (capítulo I).

3.2.8 O bloco e as abelhas

Se no *medialab An Uncertain Film* a ideia era alargar o tema e pensar na cidade como um campo de possibilidades para a interação com os documentaristas, participantes do workshop, a proposta seguinte do Citadocs volta a reduzir o terreno. Dessa vez, não seriam ilhas, mas sim habitações criadas como *solução* para as mesmas: o Bloco Duque de Saldanha.

Construído em 1940, é o bairro social mais antigo da cidade. Surgiu como uma alternativa às ilhas, em uma fase em que estas já eram consideradas problemáticas.

Ao longo dos últimos 150 anos, a cidade conviveu mal com as ilhas. As ilhas foram e são, justamente identificadas como um problema. Construídas, na sua maioria, de forma precária, aproveitando todas as nesgas de terreno (...) a certa altura o drama da habitação no Porto atingiu tal dimensão que se multiplicaram as iniciativas privadas e públicas para lhe dar resposta. Desse espírito de iniciativa resultam os bairros operários, os agrupamentos de casas económicas, a primeira geração de bairros municipais de habitação coletiva (Duque de Saldanha, S. Vicente de Paulo, Pereiró e Rainha D. Leonor). (Vázquez & Conceição, 2015, p. 2)

Precisamente por esta razão, acrescido ao fato de já termos trabalhado com a temática das ilhas, decidimos eleger o local para ser a base do trabalho.

Do ponto de vista do projeto *Cidade Ilha*, interessava explorar habitações com outros tipos de configurações espaciais, que não fossem classificadas como ilhas, mas que pudessem alimentar a palavra como conceito e não apenas como tipologia. O fato de o bloco ter sido criado como uma alternativa às ilhas estabelece, de antemão, esta ligação. Sendo assim, este exercício seria válido tanto para o desenvolvimento de novas abordagens para o coletivo, como para esta investigação.

A arquitetura do bairro, pouco comum na cidade, chamou a atenção desde a primeira visita que fiz ao local, no *Percurso pelas Ilhas* – tour já descrito neste capítulo. Dispõe de apenas uma entrada, assim como as ilhas, tem o formato em U e um número considerável de habitações, 117, segundo os dados da Câmara Municipal do Porto.

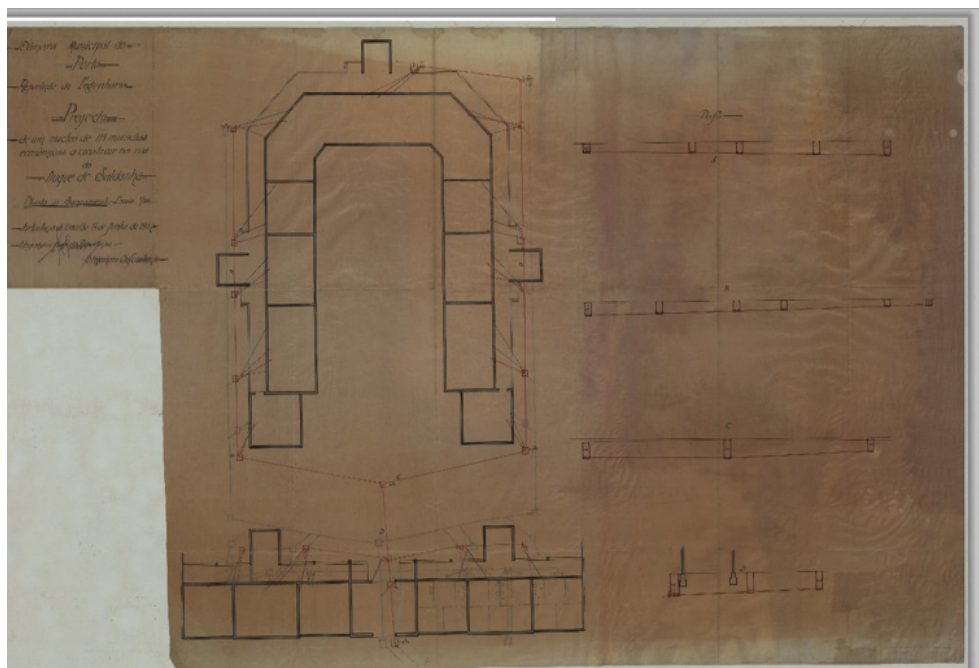


Figura 20: Duque de Saldanha, Projeto de um núcleo de 115 moradias económicas a construir na Rua do Duque de Saldanha , Arquivo Municipal do Porto

A proposta do workshop era explorar o espaço, do ponto de vista físico e histórico, e as possibilidades entre as fronteiras do documentário e da ficção. Diferente das duas primeiras edições, nesta pretendíamos criar um vídeo final sem recorrer ao uso de entrevistas gravadas.

Este experimento serviu como uma espécie de teste para as possibilidades de se trabalhar as peças construídas na presente investigação. Foi criada uma base sólida sobre o objeto escolhido através do levantamento histórico com os documentos do Arquivo Municipal da Câmara; das pesquisas de conteúdos relacionados ao local nas redes sociais, como por exemplo as publicações dos próprios moradores a descrever festas antigas que aconteciam no pátio do bairro, fotografias pessoais do edifício, e relatos sobre a proliferação de colmeias nas instalações do bloco; e do trabalho de campo previamente realizado com os moradores, feito por nós, tutores, para verificar a disponibilidade e aceitação por parte dos moradores com relação à atividade. A partir deste trabalho de preparação, a ideia era tornar o conteúdo moldável o suficiente para a criação de narrativas ficcionadas.

Na primeira sessão com os participantes, expusemos todos os dados recolhidos no trabalho de pesquisa descrito. Esclarecemos que, para se fazer um documentário com

as características pretendidas precisávamos, primeiro, contextualizar. A matéria proveniente destas pesquisas era a base que serviria de suporte para criar.

What stories lie underneath Bloco Duque de Saldanha which are so unexpected that could turn into a film? We've started to unveil dozens of stories that we've found on social media about this block and we want the camera to witness the boundary between reality and cinema in a hybrid approach. A film will be edited and produced as a final outcome. (A. C. Roberti, Brandão, & Rodrigues, 2017)

Os participantes foram divididos em grupos com temas específicos para a recolha de imagens e som ambiente: janelas; jardins; animais de estimação; movimento de pessoas no pátio; escadas; entre outros elementos correspondentes à parte estrutural do prédio. Diferente das edições anteriores, esta estratégia é justificada pela intenção de aproximar o material produzido da ficção. Para tal, ainda que contássemos, de bom grado, com o caráter imprevisível do documentário, era interessante mostrar a necessidade de se buscar por imagens mais pré-definidas, que servissem para ilustrar e atender o roteiro criado.

O roteiro, desenvolvido em conjunto, utilizava como base uma das histórias encontradas nas redes sociais e confirmada por algumas pessoas do bairro, a proliferação de colmeias. Num tom quase de denúncia e desagrado, alguns moradores se manifestaram preocupados com as colmeias de abelhas que apareceram no bloco. A partir deste mote, foi criada, por nós, uma situação extrema, em que o bloco havia sido tomado por um enxame de abelhas e, por isso, os moradores já não poderiam sair de casa. Com esta história como pano de fundo, a intenção era explorar a morfologia espacial do bloco, no sentido mais literal da palavra, inteiriço, cheio de janelas, poucas portas à mostra e apenas uma ligação direta com a rua. O fato de ter sido construído durante o Estado Novo, o que justifica, em parte, o tipo de arquitetura adotada, também serviu como matéria para se criar uma narrativa com clima de tensão, suspense e privação.

O vídeo final, *Doc Under the Block* (CITADOCS, 2017), coerente com o arquivo do coletivo, não ultrapassa os cinco minutos. A forma como o título é inserido no início do filme, o primeiro plano do reflexo do bloco numa poça de água à espera de alguém que a atravessasse, a trilha sonora mixada e os diálogos criados em voz-off, são opções que alimentam o caráter ficcional do mesmo. Detalhes estilísticos dão o tom dúbio de um documentário ficcionado, ou vice e versa.

Retomando as definições de Bill Nichols (Nichols, 2010) apresentadas no capítulo I, é possível entender os resultados das peças audiovisuais do Citadocs como experiências

que transitam entre os diferentes *tipos* de documentário. *Doc Under the Block*, por exemplo, se aproximaria mais das características do modo poético e performático:

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais (...). Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo (...) Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático. (Nichols, 2010, p. 138; 170)

Por outro lado, no workshop anterior, em *An Uncertain Film*, para além da proximidade com o estilo *poético*, há, também, alguma influência do modo *participativo*. A proposta era explicitar, de forma mais incisiva, a interação do *cameraman* com o seu tema: um dia na cidade. As filmagens eram sobre uma experiência, sobre a relação dos participantes, neste caso, documentaristas, com a cidade naquele dia, naquele momento. O resultado foi uma construção fragmentada sobre esta interação e não um objeto fílmico que tencionava dizer o que e como é a cidade do Porto.

Esta combinação de estilos através da experiência coletiva no Citadocs, auxiliou na compreensão do que seria a abordagem, ou os modos mais indicados, para se explorar em *Cidade Ilha*. Trata-se de um entendimento destas classificações do documentário através, não só do estudo teórico, mas da prática. Da mesma forma, as derivas relatadas neste capítulo colaboraram para a observação e a imersão no contexto contemporâneo da cidade, utilizando esta prática como uma forma de participação e vivência no trabalho de campo.

3.3 Trajetos teóricos e empíricos sobre os objetos de estudo

Grande parte da atenção e do esforço desta investigação residiu na procura pelo objeto de estudo. Para entendê-lo e construí-lo, foi preciso estabelecer uma relação dialética de confronto com realidades, ilhas urbanas, que auxiliaram a compreender as intenções e as limitações deste trabalho. A *cidade ilha* é concretizada através destes casos, objetos.

Por esta razão, os próximos tópicos destinam-se a relatar as experiências com os espaços trabalhados. Estes relatos serão mais detalhados do que os já apresentados

neste documento até então, de forma a que a aproximação, os desafios e os objetos construídos a partir desta imersão sejam melhor compreendidos. É importante ressaltar que estes textos terão um caráter mais narrativo e pessoal, destacando os pontos mais sensíveis e reflexivos deste estudo.

Acredita-se que esta investigação se tornou mais intensa e interessante a partir do momento em que assumiu os seus objetos construídos – filmes, sessões fotográficas, peças de áudio – como parte do percurso e não como objetivos finais. Os processos e os resultados estão interligados, como consequência, as peças artísticas surgiram de forma natural e contínua, numa espiral de ação-reflexão, sendo possível compreendê-las dentro dos seus próprios temas.

Serão destacados dois tipos de espaços: os que deram origem às peças piloto, estratégia discutida no capítulo II, no tópico *pensar com a câmara*: a comunidade do Beija Flor (Tocantins, Brasil) e o Bairro do Sobreiro (Maia, Portugal); e os objetos de estudo principais, onde foi dedicada a maior parte do desenvolvimento desta investigação, todos situados no Porto: Ilha da Bela Vista, Bairro Rainha Dona Leonor, e Bairro da Tapada. A ordem em que serão apresentados não será necessariamente cronológica, mas de forma a acompanhar o desenvolvimento da investigação.

3.3.1 Bela Vista



Figura 21: Ilha da Bela Vista, antes das obras, 2014

O papel da Ilha da Bela Vista nesta investigação foi compreendido num estágio já avançado do estudo – no seguimento da realização do trabalho no bairro do Sobreiro, em 2018. Depois de uma fase de envolvimento intenso com as populações dos outros dois casos – Dona Leonor e Tapada – e do desenrolar de acontecimentos relevantes nestes contextos, foi possível enxergar de forma mais clara e amadurecida qual seria a atuação desta realidade neste estudo e, por consequência, delimitar que o trabalho de campo neste espaço seria o primeiro a ser concluído.

A Bela Vista, assim como as escadarias de *Fixos no Transitório*, foi fundamental no surgimento e no arranque deste trabalho. Foi por acompanhar, entre 2014 e 2018, o processo de reabilitação deste espaço e os seus moradores, a morrer e a viver, antes e depois da nova vida na Ilha, que passei a questionar todo o trabalho que vinha fazendo, desde o mestrado até o surgimento de *Cidade Ilha*.

Num primeiro momento, esta fase intensa de autocrítica bloqueou as ações da investigação, principalmente no que correspondia ao trabalho de campo, como discutido no capítulo I. Mais tarde, sob uma visão mais ponderada e ancorada pelo estudo teórico, voltar à Bela Vista permitiu identificar a essência deste trabalho, o recorte

que interessava dentro dos processos complexos pelos quais estas pessoas e cidades passam. Este interesse se resumia na metáfora do jardim de Manuel, primeiro morador entrevistado no local, que será explicada nos textos a seguir.

Pode-se dizer que o papel da Bela Vista nesta investigação é estrutural, de base. Ao longo do desenvolvimento do trabalho, nos momentos de dúvida, voltar às reflexões sobre o trabalho de campo feito neste local foi essencial. O desenrolar dos processos desta Ilha levantou questões importantes e solucionou outras, de forma a guiar as ações dos demais espaços assinalados para o estudo.

Para entender este processo, foram desenvolvidos dois textos, que são parte integrante dos resultados e da reflexão que aqui está a ser apresentada: *A Varanda de Manuel*, discutido no fórum UD17²², que confronta dois momentos presenciados na Ilha (2014 e 2016); e o relato de campo 832, resultado da visita ao local um ano depois das obras já estarem concluídas (2017).

3.3.1.1 A Varanda de Manuel

A Bela Vista foi a primeira ilha da cidade com a qual tive contato, através das atividades organizadas pelo Citadocs, em 2014, no âmbito do *Festival Future Places MediaLab for Citizenship* – como já referenciado neste capítulo. As condições do local eram, já nesta altura, consideravelmente particulares. Na época, tratava-se de uma das poucas ilhas pertencentes à Câmara Municipal, a maioria era privada, e estava prestes a passar por um processo de reabilitação.

A proposta da atividade era fazer uma recolha da memória oral e visual da Ilha, conversar com os moradores, a maioria em idade já avançada, e explorar o local antes das obras de reabilitação que estariam por vir. Como não conhecia esta realidade, tal trabalho de campo instigou curiosidade acerca destes espaços e serviu como um teste de experimentação. Sobre este último, os resultados continuaram a ser explorados, como será apresentado a seguir.

Dois anos depois da primeira visita, de onde surgiram resultados na forma de mini-documentários audiovisuais e sonoros, as obras avançaram e os moradores estariam prontos para habitar as novas casas. Por esta razão, entendi que seria um momento relevante para se investigar, assim como comparar e validar o material recolhido

22 O UD17: *Noisewise*, foi a sexta edição da série de conferências UD, *Fórum de Investigação em Design em Face aos Atuais Desafios do Conhecimento*, realizada pelo centro de investigação ID+, a Universidade do Porto e a Universidade de Aveiro. Ocorreu entre os dias 16 e 17 de Outubro de 2017.

anteriormente. Acompanhada por um interlocutor privilegiado – um dos arquitetos consultor do processo de reabilitação, com quem já havia conversado em outras ocasiões a respeito deste e de outros temas – voltei ao local para ver o espaço, as pessoas, mudanças e permanências que poderiam estar presentes na Ilha da Bela Vista.



Figura 22: Ilha da Bela Vista durante as obras de reabilitação

Reflexões e impactos sobre o trabalho de campo

Antes de ir para o terreno nesta visita, foi preciso realizar um preparo pessoal crítico. A Ilha da Bela Vista estaria, provavelmente, radicalmente alterada e não caberia, no âmbito da investigação, fazer qualquer juízo de valor sobre o estado em que se encontraria o local. Ao invés disso, este seria um trabalho de campo disposto a observar a recente configuração do espaço e a tentar entender como os moradores se relacionavam com este.

A visita foi agendada para o dia em que as pessoas seriam realocadas para as suas novas casas. Era preciso ter atenção às sutilezas exigidas por este momento, principalmente

com a intenção de se usar a câmera. Não era possível prever a situação em que se encontrariam os moradores, em sua maioria idosos e a viver no mesmo local durante, praticamente, toda a vida. Entretanto, pressupunha-se que não seria uma recolha de informação simples.

Atravessar a entrada da Ilha já foi o suficiente para demonstrar que o cenário era novo. Novo arranjo de casas, novo chão, novas cores. Os moradores, até então, praticamente os mesmos. Enquanto esforçava-me para lembrar a complexidade visual e a atmosfera do local que haviam sido testemunhadas dois anos antes, em 2014, comparando com a tinta fresca que agora compunha a fachada das casas, veio à tona o exercício praticado previamente: era preciso observar e ouvir.

Desde logo, se as novas fachadas pareciam demasiado sem cor, era porque eram novas e ainda inabitadas. As persianas modernas poderiam facilitar o dia a dia no lugar do arrastar das antigas cortinas de pano. Era preciso entender como os moradores reagiriam às novas instalações. Seriam estas vantajosas para aqueles que as aguardavam ansiosos, ou a cortina lhes interessava mais do que a persiana?

Manuel e Júlia eram alguns dos moradores com os quais tive contato na visita anterior, foram protagonistas do minidocumentário que corealizei, *Manuel e Júlia* (Roberti, Davanzo, & Santos, 2014). O casal, inicialmente retraído na presença dos participantes da atividade durante as gravações, depois de ganhar confiança já não queria deixar de falar sobre toda uma vida de trabalho, “o paraíso” que era viver naquele lugar e a “agonia” da espera de uma obra que “se calhar já não seria para eles”²³.

Júlia foi uma das primeiras pessoas que reconheci no local na segunda visita. Sentada na varanda da casa nova e de frente para a antiga, que ainda seria reformada e habitada por outros moradores, tinha um ar diferente e exausto. No início da conversa a senhora contou, em voz falhada, que o marido havia falecido. A fala parecia corresponder com o cenário presente. O jardim estava quase vazio. A planta que resistia, ao lado de Júlia, parecia também exausta com a mudança. Quem cuidava do jardim era Manuel.

Rosa, outra antiga moradora, também havia contribuído para o registro anterior. Havia contado muitas histórias, cheias de energia, e vivia a mesma situação: ia mudar de casa naquele dia. Morou setenta anos na casa “velha” e não conseguia encaixar a chave na fechadura nova. Parecia ainda não ser capaz de fazer juízo de valor sobre

23 Citações referentes à entrevista realizada para o minidocumentário *Manuel e Júlia* (Roberti, Davanzo & Santos, 2014)

as mudanças recentes. Nostálgica e curiosa ao mesmo tempo, falava da casa antiga, tentava subir as novas escadas e fazia planos para onde iria encaixar a cama e a louça.

Conclusões sobre as visitas

O material recolhido na primeira visita à Ilha da Bela Vista ganhou outro valor depois do processo de reabilitação. Os minidocumentários sobre Rosa, Júlia e Manuel, já tinham sido assistidos e apresentados em contextos diferentes, mas passavam a ter uma dimensão distinta. Os detalhes de um espaço habitado e diariamente moldado por seus moradores podem, de alguma forma, ser agora comparados com o novo universo daquele local, recente, mas que irá ganhar o seu próprio sentido.

O receio dos idosos, que temiam falecer durante o período das obras e não conseguir voltar para a casa, é um tipo de questão que parece só ser possível descobrir e compreender com um trabalho de campo paciente e mais disposto a ouvir do que a falar. Manuel havia dito em um dos documentários, “se calhar já não é para nós”, e parece ter tido alguma razão, pelo menos no seu caso.

A descrição sonora, quase visual, de Rosa dentro de sua casa antiga no documentário anterior, instigava uma sensibilidade diferente quando comparada a cena em que ela se adaptava à fechadura da casa nova. Desta vez, Rosa descrevia a “casa velha” que já não existia e acrescentava ao discurso as impressões sobre a presente, que seria futura.

A pertinência e a validação da ação do documentário em contextos como o aqui relatado, trazem pensamentos críticos em dois sentidos. Por um lado, a afirmação do seu valor como ferramenta de registro quando se está diante de uma situação de transformação, como a descrita neste subcapítulo. Por outro, a tomada de consciência de que o discurso e as iniciativas práticas de salvaguarda cultural e preservação de determinados microcosmos urbanos, refletem consequências nos detalhes mais íntimos e cotidianos para aqueles que, verdadeiramente, irão viver e conviver com o novo panorama proposto.

Não significa dizer, entretanto, que o processo de reabilitação da Bela Vista não tenha levado em consideração os seus residentes. As tomadas de decisão e os processos envolvidos não foram acompanhados neste estudo e não são o foco desta investigação – como esclarecido na *introdução* deste documento. Interessa, antes, presenciar e ouvir como o desenrolar deste cenário é vivido por parte dos antigos moradores destes espaços.

Em relação ao estudo sobre *populações enraizadas em transformação*, chega-se, através desta experiência²⁴, a um foco de interesse para esta investigação. Enquanto máquinas e mestres de obras passavam de um lado para o outro na nova Ilha da Bela Vista, o que parecia resumir o contexto e ter o seu próprio valor era o vaso de planta que tentava ser recomposto por Júlia na sua nova varanda (*Para-raios*, 0:02:55). Pode ser mais complexo, e ao mesmo tempo sutil, mas impõe-se a refletir sobre o que é capaz de expressar este jardim, que tem lugar em uma cidade que passa por intensa efervescência cultural e patrimonial. A *cidade ilha* é, também, a varanda de Manuel. Estas pequenas *ilhas*, que podem se apresentar na (aparente) simples forma de um vaso de plantas, interessam a este estudo, constroem e sedimentam o seu conceito.

3.3.1.2 832

Um ano depois de documentar a mudança dos antigos moradores para as novas casas, fui revisitar a Ilha da Bela Vista, em novembro de 2017, com a finalidade de definir, mais precisamente, o cenário a ser trabalhado na investigação.

Numa semana em que as visitas a possíveis contextos, locais espalhados pela cidade que tinham em comum o seu *caráter ilha*, foram constantes e variadas, esta foi deixada por último. A ordem não foi por acaso. Sabendo que a Ilha se encontrava, há pouco tempo, em processo de reabilitação, tornava-se mais fácil contar com novas circunstâncias a cada ida ao terreno. Contava que existam, mas estava longe de saber quais eram.

No dia em que os moradores mais antigos mudaram-se para as novas casas, o local estava matematicamente dividido pelas obras. As duas ruas da Ilha tinham casas acabadas de construir de um lado e fachadas antigas do outro. O próprio chão estava *cortado* ao meio. De um lado betão fresco, do outro paredes antigas.

Neste momento, portanto, ainda havia uma comparação literal do antes e do depois das obras de reabilitação. Uma ideia do que era e do que passaria a ser a Ilha da Bela Vista. Na altura, o som ambiente era composto pela conversa dos poucos moradores e dos mestres de obras que circulavam pelo local para finalizar a metade restante. Agora já não era assim.

Mesmo estando habituada a passar pela rua com alguma frequência, para chegar à Ilha precisei consultar qual era o número da porta. Como é, em geral, uma característica própria destes lugares, não é difícil passar pelos pequenos portões sem notá-los,

24 Apresentada na forma do minidocumentário *Para-raios* (A. C. Roberti, 2017b), disponível em: cidadeilha.wordpress.com/2019/11/12/bela-vista

à primeira vista parecem despreziosos. 832. Por sorte, estava escrito na parede em números grandes e bem legíveis, caso contrário, como o portão era novo, passaria despercebido por mim.

Outra entrada também havia sido construída, me lembro de ter passado por ela ainda no período das obras. Ambos os acessos estavam trancados. Ainda tentei empurrar discretamente para verificar se o portão estava apenas encostado, mas era preciso ter a chave.

Decidi esperar que algum morador passasse. Andei pela rua para ver se encontrava algum rosto conhecido e para tentar evitar a sensação de que estava ali de vigia, como quem planeja um *ataque*. Sabia que esta espera poderia levar algum tempo, ou talvez nem chegasse a ver ninguém, afinal, os moradores que conhecia eram todos idosos e, em alguns casos, com mobilidade reduzida. Foi quando me lembrei de Rosa, que parecia ter sempre mais energia do que idade, e poderia ter mais disposição para sair de casa.

Enquanto esperava, não faltaram pessoas a entrar e a sair da Ilha. Eu não conhecia nenhuma delas. Gente jovem, famílias, carrinhos de criança. Inicialmente, ainda considerei que poderiam ser parentes dos moradores e que estavam ali para visitá-los. Eu sabia que quase todos moravam sozinhos, mas tinham família.

Entre este abrir e fechar do portão alguém me fez, sem saber, o favor de deixá-lo des-trancado. Poderia ser a minha chance de entrar. Cheguei perto de fazê-lo, mas achei que não deveria. Se estava o dia todo trancado, era porque não competia a ninguém que não tivesse chave, entrar. Mais uma vez lembro-me da constatação de que estes são locais *privados*, íntimos. Recordava, enquanto enfrentava este pequeno dilema, uma conversa com um dos arquitetos do SAAL²⁵ – o mesmo que havia me acompanhado na visita à Bela Vista em 2016, no dia em que os moradores foram para as novas casas. Ele dizia que nos últimos cinco anos as pessoas têm colocado portões nas ilhas e trancado, e que estas medidas haviam se tornado mais comuns devido ao recente cenário destes espaços e da própria cidade, novos ocupantes, novas configurações.

Depois de algum tempo nos arredores da Ilha, vi uma pessoa que me parecia familiar. Era o Luís. Ele havia sido personagem de um dos minidocumentários resultante da visita ao local durante o primeiro workshop do Citadocs. Não fui eu quem o entrevistou, mas conseguia identificá-lo por conhecer o material do projeto.

25 O SAAL, Serviço Ambulatório de Apoio Local, foi um projeto português de arquitetura e participação nascido da Revolução do 25 de Abril de 1974 e durou até 1976. Tinha como proposta trabalhar as habitações de comunidades desfavorecidas em todo o país através de brigadas lideradas por arquitetos em colaboração com estas populações. No caso do Porto, as ilhas eram o foco de atenção.

Depois de vê-lo parado do lado de fora do portão, comecei a conversa:

“É o Luís, não é?”

"Sim..."

Respondeu desconfiado, mas tentei explicar como o “conhecia” para tentar tornar as coisas mais confortáveis, e deixei claro que ele provavelmente não se lembraria de mim. Parecia recordar-se vagamente da história de estudantes que fizeram entrevistas com os moradores da Ilha há alguns anos, mas imaginei que não haviam sido os únicos a passar por ali e a abordar as pessoas, principalmente com um grande processo de reabilitação camarário em voga.

Expliquei que, de certa forma, estava a acompanhar o processo que acontecia na Ilha e por esta razão conhecia alguns moradores. Comecei a falar sobre estes e dali em diante a conversa começou a mudar, Luís já se sentia mais confortável para falar comigo sobre o local e outros temas em geral.

Logo de início recebi uma notícia com a qual não contava, Rosa havia falecido há cerca de dois meses. Das vezes em que fui à Ilha ela se revelava sempre como uma das *personagens protagonistas*. O material mais requisitado do arquivo do *Citadocs*, por exemplo, era o primeiro áudio de Rosa. Com a fala cheia de energia e histórias, era uma das pessoas com a qual eu estava ansiosa para passar uma tarde inteira a ouvir.

Luís contou que um dia ela havia se sentido mal dentro de casa e “pronto”.

Durante a conversa entendi que era ele quem cuidava dos idosos da Ilha, os antigos moradores. Era o proprietário mais jovem das doze casas que existiam antes das obras, nascido e criado no local. Lembro-me, em conversas com as pessoas que o haviam entrevistado para o minidocumentário, de dizerem que Luís havia tido alguma complicação de saúde e deixou de trabalhar cedo. Supus que isso lhe daria mais tempo para dar assistência aos mais velhos.

Já me sentia à vontade para dizer que estava ali para visitar a Ilha, imaginei que as obras já estariam avançadas, ou concluídas, e gostaria de ver os resultados e as pessoas. Disse-me logo que não havia problema nenhum, para entrar, e me acompanhou.

Já não havia linhas que dividiam o lado *novo* e o *velho*. Era tudo novo. Vi alguns moradores recentes do lado de fora, pendurando as roupas para secar, mas não encontrei ninguém que eu conhecia. Fomos para a parte onde ficavam as casas dos antigos moradores.

Ali percebi o cuidado e a liberdade que Luís tinha com os demais. Entrou na casa de Ana sem bater, a fadista que escrevia poemas e já tinha os seus 80 anos. Voltou e disse que a senhora estava a dormir. Tentei ir à casa de Júlia, mas ele também verificou que ela estaria a dormir. Depois, fomos à casa que pertencia à Rosa, e Luís disse que ainda estava desocupada e era o próprio quem tinha as chaves, desde que ela havia falecido.

Enquanto andávamos pela Ilha, conversávamos sobre como ela estava agora. A Ilha estava cheia, mas ele ainda não conhecia ninguém.

Sáimos e fomos para o portão, do lado de fora. Enquanto estávamos do lado de dentro, tudo era muito silencioso. Havia sempre a sensação de que não podíamos falar alto, ou sobre todo o tipo de assunto. Afinal, não era propriamente simples falar sobre a *nova ilha* na presença dos seus novos ocupantes.

Do lado de fora, o assunto rendeu por horas. Luís gesticulava com expressividade, não estava chateado, ou nervoso comigo, mas com os temas sobre os quais discutia. Era uma pessoa interessada por muitos assuntos, conhecia autores, filmes, novelas, história, etc. Questões sérias e triviais, e tinha uma opinião formada sobre todas elas.

Perguntou sobre mim. Queria saber no que eu trabalhava, meu signo, em que região da cidade morava, etc. Perguntas ao meu respeito, mas que me ajudavam a entender melhor quem era o meu interlocutor.

No final da tarde, uma senhora saiu da Ilha e chamou por ele. Pedia um favor, que não entendi muito bem o que era. Ele, entretanto, respondeu de prontidão que poderia tratar do pedido e eu me apressei em dizer que também já precisava ir para a casa, assim se sentiria à vontade para ir sem *cerimônias*. Ele acenou satisfeito: “Conversaste com o Luís!”. “Claro que sim, eu sei!”

O susto e a Rosa

Da última vez que eu havia estado na Ilha, uma das primeiras notícias que tive foi a da morte de Manuel. Era o morador com quem eu mais tinha tido contato. Orgulhoso da porta que havia mandado fazer com “madeira boa do Brasil”, estava receoso com as obras, assim como a esposa, Júlia. Tinha medo de perder as “suas comodidades”, conquistadas com muitos anos e diferentes tipos de trabalho. Mas o maior receio era não conseguir esperar o processo e falecer antes das obras ficarem prontas. Vendo-o falar e a cuidar do seu jardim repleto, o drama não parecia ter motivos para se concretizar. Manuel, entretanto, faleceu antes de ir para a casa nova.

Na época, o choque da notícia num dia cheio de mudanças e novidades na Ilha, me fez parar e refletir sobre outras delicadezas, para além das escadas, chuveiros e outras

estruturas que eram instaladas no local. Me levou a escrever o texto *A Varanda de Manuel*, e uma mudança de postura.

A última imagem que tenho de Rosa foi a tentar entrar na casa nova. A fechadura era “tão pequenina” que ela não conseguia destrancar a porta (*Para-raios*, 0:00:25). Havíamos conversado um bom tempo no meio da desarrumação das mudanças. O marido já havia falecido e ela vivia sozinha, agora na casa nova, depois de morar setenta anos na antiga.

No espaço de tempo em que conheci a Bela Vista, uma série de mudanças ocorreram. De 42, havia apenas 12 casas habitadas, e dentro desta pequena quantidade de moradores, vi dois falecerem. Agora a Ilha estava cheia. Cheia de novas casas e ocupantes, mas tornava-se mais vazia “na rua de baixo”. Os doze, diminuem, e os trinta e tal da “rua de cima”, aumentam.

Havia, momentaneamente, uma sensação de que aquele espaço me escapava pelos dedos. Era preciso ter feito mais imagens das obras? Do antes das obras? Deveria ter me apressado com a recolha e a quantidade de material? Falado mais com Rosa? Talvez não. A maneira como comecei, desde então, a enxergar este contexto é distinta do olhar que tinha antes. Mantenho o sentido de urgência em documentar estes locais e pessoas que começam a deixar de existir, em todos os sentidos. Mas começo a ver como esses processos se dão e o que quero dos mesmos, o que procuro dentro desta complexidade. Procuro os *Ilhados*, a vivência, o drama e a celebração destes espaços, destas pessoas, ambos diluídos numa efervescência de mudanças que afetam, bem ou mal, o seu cotidiano.

3.3.1.3 Ilhados em ilhas, o conceito a concretizar-se

As obras na Bela Vista trouxeram, sem margem para dúvidas, melhorias para o espaço de forma geral. Não é preciso sequer entrar na Ilha para notar as diferenças. Precisei conferir o número da porta para me orientar, o portão era novo, e no tempo em que estive do lado de fora, vi entrar e sair pessoas com muito mais frequência do que antes. E eu já não conhecia nenhuma delas.

Todas as fechaduras *pequeninas* já tinham as suas chaves. Ilha cheia e não demolida, como é o destino de muitas nos tempos que correm. Um mérito que precisa acalmar o saudosismo das portas e portões antigos e diferentes uns dos outros. Mas existiam ali doze casas ocupadas, que já não existem. As casas e alguns dos seus moradores.

Pequenos e intensos dramas se perdem no meio destas grandes mudanças. É preciso, também, falar sobre estas realidades. O medo de não estar vivo até as obras serem

concluídas e não poder voltar para casa; a dificuldade de entrar na casa nova com uma fechadura que não conhece e não cabe nas mãos já trêmulas; a impossibilidade de chegar ao piso de cima por conta das escadas altas.

É uma questão de apropriação. Os moradores antigos produziram o sentido do seu espaço durante décadas. Transformaram suas casas e jardins durante 70 anos. A conquista de ter chuveiro e sanita próprios, a porta de “madeira boa e escura”, os pequenos e muitos pertences, enfeites e fotografias espalhados por cada canto do seu espaço. Todos estes detalhes são, na realidade, tudo menos detalhes para os seus criadores. São gigantescos. Não se pode parar grandes obras, ou deixar que um bairro fique intocável até o seu último morador estar de pé, ou sentado no sofá da sala. É natural que não. Mas estes grandes detalhes, nem por isso deixam de existir.

Só com a Ilha quase completamente habitada, consegui compreender melhor a “rua de baixo”, onde foram colocados os antigos moradores. Ficaram lado a lado, juntos. É um pormenor atencioso dos que planejaram a reabilitação. Mas é também um atestado de que a ilha destes moradores agora era aquela rua. Num espaço de convivência comum tão íntimo como aquele, e estando habituados a conhecerem-se todos, é um choque ter na porta de casa mais de 30 pessoas novas das quais nunca se ouviu falar. É provável, e natural, que com o passar dos dias, e da vida, surjam novos laços e a Ilha seja novamente apropriada em conjunto. Mas para já, parece apenas difícil para os que ficaram. Parecem apenas *ilhados*.

Quando vi Júlia pela primeira vez depois do marido falecer, ela tentava rigorosamente colocar de pé as antigas plantas do jardim de ambos, que pareciam exaustas depois das mudanças. Aquela preocupação no meio do barulho e da confusão das obras, parecia maior do que todo o resto. Foi aí, foi neste momento, que entendi sobre o que deveria falar, ou pelo menos comecei a entender.

Ainda que seja feita com muita cautela e participação, a mudança não pode ser completamente pensada para eles. E talvez não haja maneira de o ser. Agora a Ilha estava cheia, habitada e vai sobreviver. Tudo isso é benéfico, são fatos puros. Mas há que se falar, e de se lembrar, das equações que jogam com esta espécie de matemática tão objetiva. Se há uma certeza a qual cheguei é a de que é preciso estar no campo, estar no terreno, para ouvir e ver, sem pressa, os dilemas que não poderiam ser compreendidos, ou sequer considerados, por quem não passa por eles. Com a minha idade e a minha condição social, não conseguiria imaginar os pequenos desejos e anseios de quem trabalhou uma vida inteira para estar agora sossegado para morrer em casa com os seus. Um exemplo expressivo é nunca ter construído a minha própria casa de banho. Quando não se pode controlar por completo as decisões sobre o espaço que habitou e apropriou durante 70 anos, é difícil. Ainda que inviável, a casa velha importa. E os seus doze moradores também.

Não pretendo entrar no fogo cruzado e nos paradoxos entre governantes, senhorios e moradores. Trata-se dos resultados concretos, práticos, e suas minúcias. Trata-se da fuga, ou da alternativa, aos discursos agendados que ouvimos. Ora eufóricos com grandes mudanças promissoras, ora *resmungões*, catastróficos e nostálgicos, sobre manter pessoas e locais como se fossem museus. Mas sempre rápidos e encaixados no tamanho da tela dos nossos computadores ou televisores.

Confirmando a certeza de que não quero incutir drama onde não há, ou fazer filmes melancólicos que suscitem negativismo e nostalgia exacerbada. Mantenho fixa a ideia que me levou a todos estes locais, enaltecê-los. Mas há, invariavelmente, na medida em que me aprofundo no tema e nas suas implicações, mais densidade. As sutilezas tornaram-se mais complexas do que eu poderia pintar na minha inocência anterior. É preciso levar o documentário ao cerne destas delicadezas.

3.3.2 O Quadrado do Beija Flor

Numa lógica de abordagem diferente da apresentada no caso da Bela Vista, a comunidade do Beija Flor foi trabalhada, entre 2016 e 2017, no âmbito dos *projetos piloto*, discutidos no capítulo II, referente às metodologias.

Este surge num momento da investigação em que as considerações éticas sobre a relação do documentário, e do documentarista, com o *outro*, levaram a questionamentos específicos. Tendo em conta, como já descrito, o desenvolvimento das ideias e contornos do projeto mediante a análise e o estudo de autores e obras, e a realização e participação em workshops e derivas, começou a haver segurança o suficiente para se produzir um objeto prático. Nesta fase, era importante que este não fosse realizado diretamente dentro dos espaços cogitados como objetos de estudo principais. Foi a partir daí que surgiu este primeiro experimento como *projeto piloto*.

O resultado foi o documentário *O Quadrado do Beija Flor*²⁶ (A. C. Roberti, 2017a). O relato completo sobre as razões, a experiência e o resultado do filme será apresentado a seguir:

26 Disponível em: cidadeilha.wordpress.com/2019/09/02/beija-flor

3.3.2.1 Beija Flor, exercício

Preâmbulo

A ideia de exercitar a prática do documentário e as abordagens que andavam em mente ainda inexploradas, levaram a um exercício que considere válido ou, pelo menos, merecedor de alguma coragem.

Queria produzir um filme, curta metragem, que me permitisse explorar algumas ideias com cuidado e liberdade. Assim, decidi ir conhecer, durante as férias, a comunidade do Beija Flor (Minas Gerais, Brasil). Conhecer o lugar e as questões levantadas no decorrer da investigação. Julguei, de impulso, que poderia ser interessante ir ao encontro do que me era *mais próximo*, para poder colocar-me à prova em campo de maneira diferente daquilo que vinha fazendo.

Quando digo: “do que me era mais próximo”, refiro-me a familiaridade com o local, já que se trata de uma comunidade rural que pertence à cidade onde vivem os meus avós. Ali, fui criada entre os meses de férias da escola e os finais de semana. Entretanto, nunca havia andado para os *lados de lá*. Ou na cidade (que, para os padrões do Brasil é considerada de pequeno porte, com muito dos hábitos e vícios de uma vila ou aldeia), ou no campo, mas na direção oposta ao local.

Sobre o Beija Flor, lembro-me de ouvir comentários sobre as festas que aconteciam anualmente e de ver os meus pais saírem de casa para irem a estas celebrações. Além disso, recordava-me de um episódio peculiar que levou um canal de televisão a ir ao local averiguar um caso sobre a aparição de extraterrestres. Nem mais, nem menos.

Não sabia muito bem a razão para nunca ter ido ao Beija Flor, ou ter tão pouco conhecimento sobre tal. E este *não saber* parecia ser um bom equilíbrio entre documentar algo que me era relativamente familiar, mas um tanto desconhecido.

Relato

Fui, num dezembro quente como deve ser no hemisfério sul. No caminho, com o meu pai, alguns quilômetros de terra de chão e muitas perguntas sobre o local. Descobri que se tratava de um campo de futebol com casas a volta, puro e simplesmente. Esta informação já foi o suficiente para me deixar com ideias na cabeça. Que imagens um local com esta morfologia daria?

Soube também que ali viviam duas famílias e que estas não se davam bem uma com a outra, não se “misturavam”. O campo de futebol, já havia sido cenário de tiros de marido traído e sediava, regularmente, jogos do campeonato rural da região, é um

campo bem cuidado, “bom para jogar bola”. A combinação destes elementos, mais o caso dos extraterrestres, tornava o sereno Beija Flor – assim o havia considerado inicialmente – num enredo de novela.

Como decidi ir à comunidade num impulso, nem sequer tive tempo de criar grandes expectativas, e era esta uma das intenções. Mas ainda assim, o que eu já ouvia, superava qualquer julgamento sobre o ambiente pacato de uma roça. O caminho foi feito com a cabeça em efervescência. O terreno parecia cada vez mais fértil para criar e eu procurava antecipar esta criação nas estratégias de abordagem:

O que vou fazer quando chegar lá? Agora preciso pensar rápido. Como posso filmar essa morfologia tão peculiar? Com qual das famílias vou falar? Exploro essa divergência entre elas? É interessante, e até engraçado, pensar em famílias quase “inimigas” num contexto tão demarcado territorialmente quanto as arestas de um campo de futebol. Aposto nesta história? Preciso ter cuidado para não ficarem chateados comigo. Todo aquele assunto sobre os extraterrestres, poderia dar um tom muito cômico? Sobre quais histórias vou perguntar? Poderia ser uma boa ideia ter estes relatos ilustrados com imagens do local em si e não daqueles que falam sobre ele, isso poderia protegê-los e dar margem para o espectador criar os cenários e pessoas.

Esta ansiedade é expressada nas primeiras cenas do documentário. Nelas, só se consegue distinguir a cor da terra batida e o verde do campo, que se misturam, quase fundindo. A câmera corre pelo mato verde não homogêneo. A música de ritmo marcado, batuque forte, reforça o turbilhão de ideias que passa na cabeça que vai por aquele caminho.

Ao chegar, depois de alguns quilômetros de estrada de terra, encontrei um cenário que, por um lado, me era familiar: as casas, as montanhas, os pés de manga. Por outro, a disposição destes elementos, era inusitada. Era, de fato, um campo de futebol com pequenas casas a volta. Em cada vértice do campo saíam ruas de terra estreitas e gradativamente com menos casas. A Serra de São José, que eu sempre avistava da cidade e parecia estar tão longe, era logo ali, e cercava a comunidade como uma grande parede de fundo. Havia uma sensação de limite, aquelas são as últimas habitações que se consegue enxergar estando no local.

Não quis tirar a câmera da mala para não tornar a minha chegada agressiva. Já havia reparado que ali seria impossível não ser notada. As casas cercavam o campo com as janelas e varandas viradas para este. Quase uma arquibancada permanente para o centro retangular da comunidade. Chegar de carro já foi alarde o suficiente. Ali, o veículo eleito costuma ser a moto, ou a bicicleta. Um carro ocupa praticamente todo o espaço da rua formada entre o campo e as habitações.

Mais uma vez, a morfologia do local se apresentava decisiva na maneira como se comportar no mesmo. No estudo das escadarias do centro histórico do Porto, este foi um fator de grande importância para se compreender o estilo de vida e ocupação do espaço para *além das portas das casas* dos moradores. O comportamento dos habitantes, a forma como lidam com o espaço comum e recebem os que ali chegam, parece ser intrinsecamente condicionada, ou pelo menos influenciada, por estas condições. No caso do Beija Flor, a disposição das casas permitia aos moradores ter o campo sempre como uma espécie de palco. É fácil ver quem chega, quem sai, quem fica.

Me parece cada vez mais evidente a importância deste tipo de observação para o trabalho de campo. Entendo que não usar a câmera pode ser fundamental para estar atenta a algumas destas observações. Entretanto, em outros casos, a estratégia parece ser justamente o contrário. Há momentos em que estar livre da tentação e do compromisso com a câmera ajuda a olhar mais, e melhor. Por outro lado, a simultaneidade do pensar e filmar, ou do filmar enquanto se pensa, também surpreende – retomando a ideia da câmera como *extensão do próprio corpo*, do *cine-olho* e do *ballet cinematográfico*, do capítulo I. Sendo assim, prefiro, e acredito ser possível, apostar nas duas metodologias, procurando equilibrá-las – questões discutidas nos tópicos *pensar com a câmera* e *pensar sem a câmera*, no capítulo II.

Neste dia, no Beija Flor, não falei muito. Filmei ainda menos. Conversei com uma moradora conhecida da minha família e não mais. Deixei a conversa e a câmera para trabalharem na visita seguinte, um 25 de dezembro à tarde.

Julguei que poderia ser interessante aproveitar a oportunidade e visitar o local em um domingo de natal. E foi. Debaixo das sombras das árvores que cercam o campo, haviam famílias que descansavam do calor depois do almoço. Entretanto, o meio do campo, onde o Sol insidia forte, estava vazio. Me aproximei de um dos lados e avistei um grupo de pessoas que me interessava, estavam na outra margem. Para chegar até lá, precisava atravessá-lo por completo. Dessa vez, com a câmera nas mãos.

Encontrei um senhor e dois netos debaixo de um pé de manga. Só agora penso no quanto esta cena me atraiu por ser familiar. Vinha da minha infância, eu, meu avô e meu primo num domingo, debaixo de um pé de manga. As crianças usavam uma corda amarrada à árvore para balançar, da mesma forma que fiz tantas vezes. Me apresentei como sendo de Tocantins, a cidade dos meus avós. Disse que estudava *coisas sobre filmagens* e tinha achado o Beija Flor muito interessante e bonito e, por isso, levava a câmera comigo.

Sentei-me no banco improvisado e comecei a falar com as crianças. Soube o nome de cada uma e que moravam em Tocantins, mas iam todos os finais de semana para lá para visitar os avós. Em dado momento perguntei se queriam filmar para mim, já

que conheciam o lugar muito melhor do que eu. Assustaram-se e a primeira reação da menina foi dizer que não queria. Assegurei que não precisava se preocupar, eu iria colocar a câmera no seu pescoço e assim não caía, se fosse esse o problema. O avô incentivou e ela pegou a câmera.

A partir daí, mais um primo chegou e as três crianças queriam filmar. Estabeleceram, entre elas, uma ordem para a atividade. Continuei sentada conversando com o avô e ajudava as crianças sempre que necessário. Comecei a falar também com a mãe de uma delas, que chegou para entender a movimentação e se mostrou bastante receptiva. As conversas sobre o local eram gravadas apenas com o áudio. Até que fui convidada para entrar em casa e tomar um copo de água, fazia muito calor.

As imagens feitas pelas crianças ficaram interessantes, para além da provocação de inverter os papéis. Inicialmente, se mostraram incomodadas em serem filmadas e foi por isso que pedi a elas que assumissem o controle. No filme, logo depois de ser questionada pela menina, Lavígneia, sobre o que eu estava fazendo ao apontar a câmera para ela, há um corte seco para as imagens feitas por ela própria, onde percebemos a tentativa de apresentar os primos e o avô. “Eric, olha pra cá!”

É interessante observar essa troca de papéis. Se a câmera causa estranheza, e possivelmente desconforto, o que acontece quando, de certa forma, invertermos os lugares? E se for o *outro* atrás da câmera? Quem vai aparecer sou eu, a minha voz, e o que quiserem mostrar. Não foi a primeira vez que fiz tal experiência, entregar a câmera como uma moeda de confiança. Nestas tentativas, funcionou.

Há, nesta ação, duas justificativas:

Confio em você a ponto de lhe entregar o meu material de trabalho. A ponto de querer usar as suas imagens ao invés das minhas. Para mim, é evidente que você irá conseguir mostrar este local, ou esta situação, melhor do que eu, pelo menos neste momento. Valorizo e me interesso pelo seu conhecimento sobre este lugar, que lhe pertence. Para mim, ele é construído por quem o habita.

Se a câmera incomoda deste lado, fique então do outro. Se eu estiver disposta a estar na frente e não atrás da câmera, consigo me afastar da hipocrisia de achar que é natural estar na sua posição, daquele que é registrado? Me aproximo da posição de “documentado” e mostro este nosso encontro, ao invés de tentar mostrar quem você é.

A visita, supostamente, planejada

A visita seguinte foi pensada para não chamar tanta atenção, ser mais *camuflada*. Por isso, uma das decisões foi ir de moto e não de carro. O engano veio numa lição

descarada. O simples fato de usar capacete já era o suficiente para denunciar que éramos de fora. Chamei um primo para me acompanhar nesta visita e foi ele que, logo ao chegarmos, percebeu que éramos os únicos de capacete.

A presença, ainda que discreta, de outra pessoa se mostrou interessante em muitas observações, como a questão do capacete. Por estar preocupada com o registro, percebi que alguns apontamentos me escapavam. Enquanto eu me concentrava em fazer planos e perceber detalhes que me transmitiam a atmosfera da comunidade, ouço o meu primo se perguntar o que aquelas pessoas costumavam “fazer da vida”, já que estavam ali, no meio da manhã de um dia de semana, com um ar aparentemente tão tranquilo e despreocupado.

Notei que, até então, só havia ido ao local nos finais de semana, quando havia mais agitação. Nesse dia, a primeira coisa que me impressionou foi o silêncio. Numa descrição bucólica, mas real, a mistura de sons se resumia ao que ficava a cargo dos pássaros, do vento nas folhas das árvores cheias e, de vez em quando, do barulho de uma moto ou dos pneus de uma bicicleta no chão de terra.

Depois de andar e filmar o que queria, sentei-me em um dos bancos que cercam o campo. Observei as poucas pessoas que passavam, os meninos debaixo de uma árvore dividindo um telefone e o sinal de rede (*O Quadrado do Beija Flor*, 0:07:00). Até que encontrei Marlon. Não tinha mais do que dez anos de idade e eu havia notado que ele andava à minha volta já fazia algum tempo. Quando comecei a conversar, se mostrou muito tímido. Mudei então das palavras para a câmera e perguntei se me poderia fazer o favor de filmar. Se assustou com a câmera no pescoço, mas o susto não durou muito tempo. A avó estava por perto e procurei entender se este contato tinha a sua aprovação. De imediato ela achou boa ideia e incentivou o menino a fazer o que eu havia sugerido. Sabendo que isto não ia gerar desconforto por parte dos responsáveis pela criança, fiquei mais tranquila.

Expliquei ao Marlon como funcionava a câmera, deixei o modo automático ligado para facilitar e avisei que o som também seria gravado e, por isso, tudo o que ele, ou as pessoas filmadas dissessem, ficaria ali registrado também. Ressaltei que poderia estar à vontade para andar e filmar o que quisesse.

Enquanto ele ia experimentar a câmera, eu conversava com a avó e uma vizinha. Diziam que era um menino agitado, “não parava quieto”, só gostava de futebol e era habilidoso no esporte. Para a surpresa do que eu poderia esperar depois destas afirmações, Marlon filmou, com muita calma, quase uma hora. Estava sempre atento à “luzinha vermelha”, quando a gravação parava, voltava para o banco onde eu estava e dizia: “apagou”. Eu arranjava, ele continuava.

No início, ele parecia estar sempre sob a minha supervisão, ainda que não fosse a minha intenção. Se afastava ligeiramente, parecia concentrado no que filmava, mas estava sempre onde eu poderia vê-lo. Até que, em dado momento, desapareceu. Não o vi por um bom tempo e controlei a curiosidade de saber por onde andava e o que fazia. Os resultados desse *sumiço* foram surpreendentes e valiosos.

Depois de alguns dias, assisti ao material bruto e pude visualizar, pela primeira vez, o que poderia vir a ser o filme. Não fazia ideia do que iria encontrar nas gravações, e se fizesse, não seria a certa. Normalmente, filmo e edito todo o material sozinha. Dessa vez, estava *refém* do que as pessoas que usaram a câmera iriam me oferecer como matéria. É preciso ressaltar que, para além disso, parte do resultado obtido foi influenciado pela minha presença, a maneira como me comportei diante dos que aceitaram o desafio, o que lhes pedi, como pedi, etc.

Assistindo às filmagens, descobri que Marlon tinha entrado em casa com a câmera. Havia sido confrontado por um primo, ou irmão, que não se conformava com aquela câmera em seu pescoço e muito menos com a explicação que recebia sobre a situação (*O Quadrado do Beija Flor*, 0:05:15). Quis filmar um cachorro recém-nascido. Entrou pela casa a dentro e deixou no áudio o som das panelas de pressão que cozinhavam o feijão para o almoço. Percebeu quando era preciso mais, ou menos, luz para que a filmagem ficasse melhor. Cantou. Correu. Falou com pessoas que tentavam descobrir quem eu era. E, finalmente, quis também aparecer na frente da câmera (*O Quadrado do Beija Flor*, 0:10:05).

Conclusões e questões

A ideia de levar a câmera para um ambiente que me pudesse ser mais familiar, veio, também, da intenção de me testar em campo. Tratou-se de uma oportunidade para produzir material de análise.

Na altura em que filmei *O Quadrado do Beija Flor*, a construção de obras e objetos para a investigação estava atrasada com relação ao que eu havia planejado inicialmente. Entretanto, compreendi que tal atraso não era propriamente um problema, mas uma mudança de postura. Acredito ser preciso tempo e delicadeza para lidar com o que o objeto de estudo passou a ser, por isso, este trabalho tornou-se gradativamente mais sutil do que o ato de apontar câmera e documentar.

Supus, que sendo tão próximo de onde nasci, o ambiente escolhido para o exercício poderia, pelo menos, suavizar o *traquejo* com a câmera. Julguei que estaria mais desinibida e *corajosa* ao lidar com *os meus*. Mas não eram *meus*. Foi rápida a tomada de consciência de que a câmera iria causar estranheza ainda que a pessoa que a controlasse tivesse nascido a 10 quilômetros daquela comunidade.

Constato que a minha presença, e a da câmera, serão notadas, bem, ou mal, desde que eu não *pertença* ao universo retratado. Este *pertencer* passa por fatores e níveis variados e muito diferentes. Classe social, modo de falar, parentesco, formação, crenças, etc. Se a minha *curiosidade* e o meu trabalho são direcionados para os que não pertencem tão intimamente ao meu universo, seja por admiração e/ou pela vontade de provocar, de alguma forma, mudanças, é preciso levar estes fatores em conta. Suavizar, ou tornar confortável, a presença no terreno me parece cada vez mais distante da ideia de tentar camuflar, ou tornar-se um *nativo na tribo*.

Entregar a câmera a algumas pessoas da comunidade não significou, necessariamente, que eu soubesse mais a fundo sobre a vida destas. Pelo contrário. Não passei muito tempo em contato com os que aceitaram colaborar e tampouco procurei fazer perguntas demasiadamente pessoais, ou *clássicas*. Procurei saber sobre a visão que tinham sobre o local que me interessava explorar naquele momento. Ou, com sorte, a visão que passam a ter a partir do momento em que isto é pedido, ou questionado, por um desconhecido.

A ideia de ter escolhido crianças para filmar passa, especialmente, por esta segunda observação. Acredito na espontaneidade que elas ainda conservam, e no impulso de fazer mais o que lhes *vem à cabeça*, do que cumprir as expectativas de quem lhes entrega algo que nunca haviam testado antes, uma câmera profissional.

Num primeiro exame, verificamos que o documentário não é uma coisa só, mas muitas. Não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número definido de estilos. (Salles, 2005, p. 57)

O material do exercício revelou a intenção de não investigar intimamente a vida das pessoas locais com quem tive contato, ou ainda de conseguir respostas historicamente embasadas sobre o passado do espaço retratado. Não perguntei idades, o que mais gostam na comunidade, o que gostariam que mudasse, o que havia, o que já não há. Nada disso interessava neste caso. Uma conversa num banco debaixo de um pé de manga foi o suficiente para narrar o filme de doze minutos. As imagens são compostas por aquilo que as pessoas quiseram me oferecer naquele momento e o que, pacientemente, registrei na medida em que sentia a atmosfera local, os detalhes e os planos gerais que, de acordo com a minha experiência, compunham aquela ambiência. Esta foi a forma de contar este *encontro* com o Beija Flor.

3.3.3 Dona Leonor

Depois da experiência na comunidade do Beija Flor, começo a *libertar* a investigação dos corredores das ilhas e a valorizar e reconhecer a ideia mais plural que vinha se desenvolvendo neste trabalho. Nesse sentido, escolher o bairro Rainha Dona Leonor como objeto de estudo, foi decisivo para alimentar e consolidar o conceito de *cidade ilha*.



Figura 23: Bloco C do bairro Rainha Dona Leonor

Tomei conhecimento sobre o local através das notícias que anunciavam a demolição do bairro social para a construção de um novo. Para avaliar o potencial interesse deste na investigação, foram realizadas, numa primeira fase, uma série de visitas exploratórias – disponíveis na plataforma online através do *diário imagético*. Este trabalho de campo tinha como objetivo verificar em que estágio estariam as obras; a morfologia espacial; as condições de habitação aparentes; as formas de ocupação do espaço comum; e a atmosfera do bairro: receptividade, sensação de segurança, acessos e fluxo de não residentes.

Numa segunda fase, foi iniciada uma pesquisa mais aprofundada sobre a história, o contexto e o cenário contemporâneo do local. Através de informações disponibilizadas pelo próprio Arquivo Municipal e das notícias sobre o bairro na comunicação social – frequentes durante o anúncio das obras –, foi possível recolher os dados necessários.

O Dona Leonor, assim como o já referido bloco Duque de Saldanha, faz parte da primeira geração de bairros municipais de habitação coletiva do Porto, surgindo na década de 50 como possível solução num período de crise relativamente às ilhas (Vázquez & Conceição, 2015, p. 2). Antes das obras abrigava 128 residentes (52 famílias), distribuídos por cinco blocos com capacidade para 100 habitações.

Segundo relatos dos próprios moradores, inicialmente as pessoas foram viver no local em caráter provisório. O bairro foi construído em uma zona afastada do centro, com poucos acessos e recursos. Entretanto, com o passar dos anos, as moradias passaram a ser fixas e oficiais, e a cidade cresceu até chegar ao bairro. No momento em que esta investigação decorre, verifica-se que a região onde se situa o Dona Leonor é cobiçada, considerada de luxo. Com vistas para o rio e para o mar, bons acessos, restaurantes conceituados e habitações de alto valor comercial, o bairro foi sendo cercado por uma atmosfera expressivamente diferente daquela que havia quando surgiu.

Numa pesquisa mais aprofundada foi possível descobrir que as obras de reabilitação do bairro eram uma promessa antiga aos moradores. A Câmara Municipal tinha dificuldades em encontrar um acordo que fosse considerado suficientemente benéfico para a situação.

Em 2017, entretanto, foi realizada uma parceria público privada que viria solucionar este quadro (Portoponto, 2017)²⁷. No acordo, a Câmara cede parte do terreno do bairro, considerado de alto valor comercial, a uma entidade particular. Esta, por sua vez, se compromete em construir 70 habitações sociais em parte do terreno, de forma a abrigar as 52 famílias que já vivem no local e outras 18 (Carvalho, 2017). Para tal, os cinco blocos antigos seriam demolidos, dando lugar a um novo e maior, onde residiriam estas pessoas. O restante do terreno seria destinado a apartamentos de luxo, sem relação direta com o órgão público. Com este acordo, as obras ficariam a custo zero para a Câmara e o bairro seria, enfim, reabilitado.

Todo este processo estava programado para ocorrer no mesmo espaço temporal proposto para esta investigação. O anúncio da parceria público privada, o início e

27 Apresentação do projeto do bairro Rainha Dona Leonor em Reunião do Executivo: <https://www.youtube.com/watch?v=-3IoY0rqAH0>.

a conclusão das obras. Assim, seria possível acompanhar, junto dos moradores, este ciclo completo de transformação. Este foi um dos motivos que impulsionou o desenvolvimento do trabalho neste contexto.



Figura 24: Bairro Rainha Dona Leonor

Acrescido a este ponto, o bairro cumpria os requisitos que começavam a ser definidos por esta investigação: era um microcosmo urbano, as habitações sociais estavam cercadas por uma área luxuosa de grande apelo comercial, e estava a passar por transformações profundas que alterariam o cotidiano e o modo de vida dos seus habitantes. Isto significava que os moradores estavam prestes a atravessar as obras de requalificação, deixar a casa *velha* e se preparar para a habitação e os vizinhos novos.

Com a combinação destes fatores e a decisão de assumir o conceito de *cidade ilha* de forma mais alargada, para além do fenómeno das Ilhas do Porto, o Dona Leonor foi admitido como objeto de estudo nesta investigação.

Depois das visitas exploratórias, do levantamento e da contextualização do espaço, o passo seguinte foi estabelecer contato com o centro social da região. A dimensão do bairro era consideravelmente maior do que a das ilhas que já haviam sido trabalhadas, para além disso, a disposição dos cinco blocos não facilitava a aproximação aos moradores. Neste cenário, a relação com o centro social poderia ser fundamental, um catalisador para iniciar o contato direto com as pessoas.

A ideia inicial era propor uma série de retratos para as famílias residentes enquanto ainda estavam nas casas antigas e, a partir desta troca, estabelecer algum contato com os moradores. Sabendo que havia 52 famílias no bairro, estava disposta a arrancar com o projeto ainda que o volume de pedidos para os retratos fosse grande. Entretanto, o desenvolvimento do trabalho de campo levou a uma estratégia diferente, em menor escala, porém mais profunda no que se refere a aproximação com o *outro*.

O centro social foi uma peça importante neste processo, colaborando como ponto de partida para a mediação entre a investigadora e os moradores. Nas primeiras reuniões, feitas apenas com os técnicos do local, foi possível compreender o panorama geral da situação. As obras já haviam avançado para a fase de demolição. Com a promessa de permanecerem no bairro durante todo o processo, os moradores dos primeiros blocos a serem demolidos já haviam sido realojados para os apartamentos desabitados dos últimos. Segundo a cuidadora dos idosos, esta era uma questão que incomodava algumas pessoas, principalmente aquelas que vivam na mesma casa há muitos anos e haviam feito investimentos para a melhoria desta. Entretanto, outros viam a situação com otimismo e aguardavam ansiosos as novas condições de habitação.

Moradores de seis casas dos blocos frequentavam o centro. Todos idosos, com exceção da neta de uma das senhoras. A partir dos primeiros contatos com os técnicos e responsáveis, foram marcadas reuniões para que eu pudesse explicar a estes moradores quem eu era, porque havia escolhido o Dona Leonor, quais eram as minhas intenções e o tipo de trabalho a ser proposto.



Figura 25: Alda, no quarto da casa provisória

Representantes de três casas compareceram a estas reuniões. Através da conversa com estas pessoas e a cuidadora, compreendi que, possivelmente, os demais não iriam se juntar ao projeto. Alguns por não estarem interessados, outros por limitações físicas e mentais. No decorrer das reuniões, entretanto, outros se juntaram às conversas, nomeadamente antigas moradoras dos blocos, que agora viviam em outro tipo de habitação dentro do próprio bairro. Moravam nas casas geminadas com jardim, maiores e em melhores condições do que os apartamentos dos blocos naquele momento.

Com esta aproximação gradativa, destacaram-se dois casos que viriam a se tornar as peças-chave para o desenvolvimento do trabalho no Dona Leonor: Celeste e a neta Catarina, e Alda. Todas viviam na mesma casa há décadas.

Alda fazia parte dos moradores que precisaram ir para uma habitação provisória, em outro bloco, para aguardar o processo. Havia realizado uma série de obras na casa antiga ao longo dos anos que a habitou, algumas intervenções grandes, outras *cirúrgicas*. Acreditava que a casa estava “a sua maneira” e sofria com o processo de mudança. A habitação provisória não lhe agradava, ainda que as suas demandas tivessem sido atendidas pelos responsáveis pelas obras – melhorias nas paredes e na casa

de banho, por exemplo. Sentia que o processo estava a “lhe afetar a cabeça”, andava mais “esquecida” e insegura.

Por outro lado, Celeste e Catarina, avó e neta, iriam permanecer na mesma casa até o dia da mudança final, já que o bloco no qual viviam seria um dos últimos a ser demolido. O apartamento ficava no quarto e último andar, sem elevador ou rampa e era um problema diário para Celeste, com 86 anos na altura. Uma questão também complicada, e cotidiana, acontecia na casa de banho. Catarina, de 26 anos, precisava subir na sanita para dar banho à avó, o espaço era minúsculo e não havia outra maneira de fazê-lo. Outro incômodo era não poderem estar ambas em todas as divisões da casa ao mesmo tempo, não havia espaço. A nova habitação não teria escadas, seria mais espaçosa, a casa de banho mais confortável. Catarina dizia que “parecia uma criança” e não via a hora de viver em melhores condições com a avó. Celeste, aguardava paciente, mas precisava “mentalizar” que não iria levar todos os pertences da casa antiga para a nova.



Figura 26: Catarina e Celeste a caminho da casa antiga

Tratava-se de dois casos que representavam expectativas e ansiedades distintas no âmbito de um mesmo processo, de um mesmo contexto. Por esta razão, e por

reconhecer a complexidade do momento vivido por estas três pessoas, estes foram os destacados para representar o projeto no Dona Leonor. Assim, seria possível acompanhar o processo com maior proximidade, foco e atenção. As nuances de um e outro exigiram adaptação e maleabilidade constante na ação do trabalho de campo.

A ideia de utilizar a fotografia como recurso para a recolha de dados e representação da situação, se manteve. Neste contexto, a imagem fixa parece ser capaz de transmitir melhor o impacto desejado pelo trabalho, como por exemplo, na comparação do espaço antes e depois dos blocos demolidos. Da mesma forma, no registro dos detalhes dentro das casas, congelados no tempo por anos, antes de serem embalados, ou descartados na mudança para a casa nova. Além disso, a fotografia poderia ser um retorno mais palpável para estas pessoas, um registro da casa antiga.



Figura 27: Celeste na casa antiga

O áudio foi, também, um recurso utilizado no trabalho com este objeto de estudo. Menos invasivo que a câmera, permitia conversas longas com as moradoras, registrava as descrições e impressões destas ainda dentro das casas antigas e, mais tarde, das novas. O retrato da presença e da vivência nestes espaços torna-se mais forte a partir desta ambiência, propiciada pela componente sonora.

A seguir, serão apresentados relatos de campo correspondentes a diferentes fases do trabalho no Dona Leonor: *Bairro Rainha Dona Leonor: primeira visita; Apontamentos sobre as visitas seguintes ao Dona Leonor; Celeste, Catarina, Alda; Entrevista adiada; e Alda, Bete e Inês.*

3.3.3.1 Bairro Rainha Dona Leonor: primeira visita

Depois de alguma pesquisa geral sobre a história do bairro, as freguesias as quais este pertencia e há quanto tempo existia, decidi ir visitá-lo. Demorei cerca de vinte minutos num transporte público, requisitado por turistas e locais, para chegar no ponto mais próximo indicado. A região me era bastante familiar, a calçada larga com bancos a beira rio, a linha do elétrico e uma vista de se passar o dia todo a olhar. Por esta razão, achei estranho não conhecer o bairro. Até que comecei a subir as ruas íngremes que levavam a ele, que levavam a uma *ilha* urbana.



Figura 28: Rua principal do bairro Rainha Dona Leonor

Passei, em dois minutos e poucos passos, da avenida requisitada por bicicletas e carros topo de gama, para um sossego quase completo. Parecia ter saído da cidade. Ou,

pelo menos, da agitação da cidade. A rua de pedra tinha blocos habitacionais de um lado, e casas geminadas do outro. Era um dia de muito Sol, e os blocos pareciam especialmente quentes com suas muitas e pequenas janelas. A grosso modo, pareciam mesmo blocos, uma grande caixa vazada por retângulos menores.



Figura 29: Casas geminadas e bloco habitacional, bairro Rainha Dona Leonor



Figura 30: Detalhe de um bloco do bairro Rainha Dona Leonor

Andei primeiro pela rua de casas geminadas. Tinham dois andares, quintais, boa parte utilizados para o cultivo de hortas, e eram cercadas por portões baixos, a altura do joelho. Levei a câmera, mas com a condição de tentar ser o mais discreta possível, não conhecia o local e não queria que as pessoas me conhecessem já por detrás das lentes. Como não havia quase ninguém pelas ruas, comecei a fazer algumas imagens de forma ágil. Foi quando me deparei com Maria José.

Era moradora de uma das casas geminadas e tentava, com bastante dificuldade, descer a rua com galões de água. Fui ajudá-la e começamos uma conversa despretenso. Ela dizia o quanto era difícil descer a rua para a casa depois das obras e explicou que aquelas pedras haviam sido retiradas e depois recolocadas, o que fazia com que algumas se sobressaíssem, e era esta a sua dificuldade. Não estava acostumada com o novo caminho das mesmas pedras.



Figura 31: Casas geminadas do bairro Rainha Dona Leonor

Foi então que descobri que as obras já haviam começado, apesar de ainda haver muito para se fazer. Os blocos habitacionais eram o principal alvo da reabilitação. Foi essa a informação de Maria José, que concordava que algo deveria ser feito com aquele espaço, do outro lado da rua, devido as condições de moradia precárias. Apesar de fazer parte do mesmo bairro social, a discrepância entre os blocos de habitação plurifamiliar e as casas geminadas era evidente.

Ainda por esta rua de pedras, o acesso principal, identifiquei o centro social. Parecia em bom estado e ativo. Carros que pertenciam a entidade circulavam com alguma frequência pelas ruas. Decidi não estabelecer contato por ainda não saber quais informações seriam relevantes resgatar, ou qual tipo de parceria poderia propor, se fosse este o caso. Naquele momento, observar era o suficiente.

Com os dados que havia pesquisado, sabia que o bairro deveria ser maior do aquilo que via. Reparei que a rua que dava acesso para as casas geminadas era numerada e, por isso, deveria haver outras. E havia. Uma série de ruas fazem ligação, praticamente, apenas umas às outras. Ou seja, limitam o trânsito do público de fora do bairro. Quem não mora nas casas destas ruas, não tem, supostamente, motivos para passar

por elas. Isto faz com que o fluxo de pessoas seja predominantemente de moradores, isolando-os – ou tornando-os *ilhados*. Não havia nada que justificasse uma presença alheia, atalhos para outras ruas, comércio, restaurantes, bares, etc.



Figura 32: Rua do bairro Rainha Dona Leonor

Antes de explorar mais a fundo o terreno, percebi que já começava a ser notada. A avenida beira rio é movimentada e requisitada, mas ali, onde eu estava há algum tempo, havia pouco trânsito. Os que chegavam, de carro, bicicleta, ou a pé, iam diretamente para a casa. E começavam a reparar que havia alguém ali *sem fazer nada*. Achei que ir ao supermercado poderia ser boa ideia.

Me custou carregar as compras nas horas seguintes, ao descer e a subir as ruas e as escadas do bairro, mas funcionou. Já não causava tanta estranheza ao levar as minhas compras. Fui andar pelas mais de dez ruas cheias de casas idênticas. Pelo caminho, vizinhos conversando no portão de casa, crianças que saíam da escola (que funcionava dentro do próprio centro social) e sossego. O ambiente me era familiar por ser semelhante ao de uma cidade pequena, uma vila. Mais uma vez, parecia ter saído da cidade, ainda que estivesse tão próxima de sua agitação. Quase todos os pontos do bairro têm vista para o rio. De certa forma, era como se estivesse cercado não só por ruas, mas também por água.

Na parte mais alta do bairro já havia movimentações ligadas às obras. Um dos blocos parecia estar preparado para a demolição, encontrava-se desabitado. Ainda consegui fazer algumas imagens do que restava do local, como as paredes e as escadas escritas, provavelmente por jovens do bairro, com mensagens, dedicatórias, nomes próprios, etc. Como já explicado no início deste subcapítulo, o bairro iria se transformar em algo bastante distinto do que ali estava.



Figura 33: Escadas do antigo bloco do bairro Rainha Dona Leonor.



Figura 34: Caixas de correio do bairro Rainha Dona Leonor

Apontamentos sobre as visitas seguintes ao Dona Leonor:

- Os blocos de habitação social não são como os prédios das ruas que cercam o bairro. A ocupação das áreas comuns, públicas ou privadas, é diferente. Algumas pessoas vão à rua de pijama para fumar, por exemplo, há armários e vasos de plantas nas portas das casas e nos corredores. A atmosfera de intimidade, a *apropriação* do local, e provavelmente o sentimento de pertença, podem ser distintos.
- Sons: nas ruas do bairro, havia uma mistura do som dos pássaros, folhas no chão, cortadores de grama, carros e sensores dos tratores e escavadoras que trabalhavam nas obras.
- As demolições dos blocos começariam de cima para baixo, ou seja, partem do que se localiza no ponto mais alto da rua.
- Um detalhe importante: as portas feitas de tecido, ou fios, foram uma das responsáveis pela escolha do local como objeto de estudo. Simbolizam a customização do espaço por parte de seus moradores, assim como a permeabilidade entre o público e o privado, o conforto e o desconforto na relação com os vizinhos e os transeuntes. Não veda o som e tapa, apenas parcialmente, a visão de quem está de fora, mas permite aproveitar a ventilação que vem da rua.
- Há moradores de todas as faixas etárias.
- Centro social: prédio amplo, em boas condições. Possui centro de dia e infantil. Veículos da instituição circulavam com frequência nas ruas do bairro.
- Via-se muitos moradores cuidando dos quintais e jardins nas casas geminadas.
- As ruas de dentro do bairro parecem dar acesso apenas às habitações. Não passam transportes públicos entre elas, tampouco veículos de não moradores.
- As imagens que fiz já não poderiam ser repetidas, as obras avançavam rapidamente e, por isso, as modificações no espaço eram constantes.

3.3.3.2 Celeste, Catarina, Alda

Na segunda vez que me reuni no Centro Social Dona Leonor (ODPS), conheci, como já destacado, um dos casos que viria a ser central neste projeto: Celeste e Catarina. Avó e neta me foram apresentadas através da cuidadora Andreia. Chegamos a conversar um pouco, mas eu ainda precisava de preparo para levar um conteúdo mais bem direcionado. Ainda assim, me receberam com simpatia e algum ar de dúvida sobre o que eu poderia propor a ambas. Expliquei que voltaria em breve, para uma reunião apenas com os moradores das casas propostas pela cuidadora.

Saí do Centro com a reunião agendada para a semana seguinte. Dessa vez, a ideia era encontrar os oito moradores das seis casas que frequentavam o local. Celeste e Catarina entravam na conta.

Preparei o que iria dizer, breves perguntas e um esquema de trabalho para apresentar. Me antecipei em mostrar uma estrutura de trabalho, mesmo tendo a certeza de que esta deveria permanecer aberta e adaptável. Dessa forma, para além de direcionar efetivamente as ações, já mostraria aos moradores o que pretendia, de forma geral.

No dia da reunião, notei que apenas metade do número inicial estava presente. Três casas, quatro pessoas, Alda, Leonor, Celeste e Catarina. Como já relatado, a cuidadora confirmou que alguns moradores poderiam não fazer sentido naquele contexto, por terem idade bastante avançada e limitações físicas e mentais. Outros, de acordo com a fala das presentes, não se interessaram pelo convite.

Durante o encontro, disse quem eu era, o que fazia, como trabalhava e a razão para ter ido parar ao Dona Leonor. Depois, pedi a cada uma que se apresentasse e fiz as perguntas que havia preparado: Quem havia sido realojada por conta das obras? Quem se manteve na mesma casa a espera? Há quanto tempo viviam no bairro (não necessariamente na mesma casa)? Viviam com mais alguém? Caso não, teriam familiares que moravam perto do bairro, ou na cidade? Teriam disponibilidade para participar do projeto durante a semana?

Leonor disse pouco. Respondia educadamente às questões, mas não parecia disposta a se alongar. Ao perguntar sobre a disponibilidade para participar do projeto, não foi capaz de dizer que não, mas não parecia muito confortável com a ideia. Compreendi que não deveria insistir.

Alda estava mais disposta a falar. Assim como Leonor, precisou ser realojada durante o período das obras. O bloco de ambas havia sido demolido. Alda lamentava muito a situação. O que mais lhe “doía” era a perda da casa antiga. A ansiedade para ver a nova, entretanto, deu lugar, em parte, às saudades desta. Descrevia os detalhes da casa que tinha, construídos e customizados ao longo dos anos para deixá-la a sua maneira. Chamava a habitação provisória de “fundão”, já que esta não tinha vistas para o rio e estava, literalmente, virada para os fundos do bloco, no rés do chão. Reconheceu que o responsável pelas obras se disponibilizou a conhecer a casa que habitava antes da demolição, para entender a razão das queixas e das exigências que tinha antes de ser realojada. Assim foi feito, a casa provisória passou por alguns “arranjos” a fim de receber Alda e a filha “em condições”.



Figura 35: Alda, na casa provisória

A história de Alda era longa, interessante e cheia de detalhes. Contou que foi para o Dona Leonor depois de ver a Ilha em que vivia, no centro do Porto, desmoronar. Morou em mais de uma casa no Dona Leonor; teve que dividir a mesma habitação com outras famílias; viveu no bloco que agora estava demolido; mora no “fundão”; e ia se mudar para a casa nova. A trajetória de Alda é um exemplo do que vem sendo apresentado ao longo desta investigação. A vulnerabilidade socioeconômica destas populações obriga-as a passar por transformações, para o bem e para o mal, que partem mais de forças externas do que da sua própria iniciativa, ou vontade.

Celeste e a neta tinham outro tipo de roteiro. Na casa, vivam apenas as duas. “Quando a mãe mudou, ela não quis ir, quis ficar aqui comigo. ‘A minha avó é que me criou’, dizia ela.” Celeste contava orgulhosa e a neta concordava. Catarina tinha 26 anos e se dedicava a cuidar da avó, de 86. Com a idade, Celeste já tinha algumas limitações físicas. Ela havia sido uma das primeiras moradoras do bairro. Foi com a família em caráter provisório, enquanto não lhes era atribuída outra casa. Qual foi a surpresa quando receberam a notícia, “podem estar sossegados, esta casa já não é provisória.”

Depois da conversa dentro das instalações do centro, as três me convidaram para conhecer as casas. Alda, inicialmente desconfiada, agora parecia já saber o suficiente para se sentir confortável, e foi quem mais insistiu para que eu fosse conhecer o espaço e entender do que é que estávamos a falar. A filha estava em casa, o que a surpreendeu e a deixou ainda mais aliviada, já poderia me apresentar e explicar a razão do trabalho proposto.

Não levei a câmara, nem o microfone. Apenas um caderno e uma caneta. Havia me comprometido, naquele dia, só a falar e a ouvir.

Depois de subir os quatro andares de escadas, foi a vez de Catarina mostrar a casa em que vivia com a avó. Já no caminho, dizia que estava ansiosa para ir para a casa nova. Era difícil subir as escadas com Celeste e haviam-lhe prometido um elevador no novo bloco. O banho, como já referido, era ainda mais complicado. “Para dar banho a avó, tenho que subir na sanita”, dizia enquanto mostrava como tinha que fazer para lidar com a tarefa diária. Apontava para as infiltrações e as falhas na parede e dizia que não valia a pena arranjar a casa, já que iam se mudar para a nova em breve, segundo prometeram. “Não vale a pena apanharmos mais amor pela casa.” Falou e depois riu para suavizar, explicando que tinha apreço pela habitação, mas já não conseguia deixar de pensar na que viria. “Pareço uma criança, ando a sonhar com a casa nova.”

Leonor, a pedido de Alda, ainda me levou a porta de casa, mas parecia um pouco desconfortável, o marido estava a descansar. Não entrei e agradei pela disponibilidade e pela conversa.

Antes de ir embora, estive um tempo do lado de fora dos blocos enquanto conversava com Alda e Catarina. As duas pareciam satisfeitas e dispostas a colaborar com o trabalho que eu havia apresentado. Fiquei com o número de Catarina e disse que entraria em contato.

Catarina abraçou “Aldinha” e disse que era para se animar, “a casa será boa, vais ver”.

Dois casos e suas razões

Os cinco blocos somavam 128 moradores. Deste número, eu poderia contar, inicialmente, com seis casos. Dos seis, fiquei com dois. Ao contrário do que poderia ser esperado, se levado em conta o plano de fazer o maior número de fotografias de família o possível, me sentia bastante satisfeita com as histórias que tinha em mãos.

A possibilidade de se alargar o trabalho e integrar mais pessoas, não estava encerrada. O próprio formato anteriormente elaborado não havia sido descartado, poderia

fazer sentido no desenvolvimento das ações. Entretanto, o trabalho de campo, naquele momento, se adequava a complexa simplicidade dos dois casos apresentados.

Alda era o apego, a dor da casa que foi destruída contra a sua vontade, os transtornos de ser realojada em idade avançada, a vigilância do que “vem por aí”. Catarina e Celeste a ansiedade, o sonho da novidade, das melhores condições, da possibilidade de se viver com mais qualidade e melhor. Não se trata do lado positivo e do negativo. Mas sim de histórias e vivências que sentem a experiência, de um mesmo contexto, de forma completamente diferente.



Figura 36: Catarina na parede que customizou, na casa antiga

3.3.3.3 Entrevista adiada

Por causa de uma greve do centro social, a entrevista com Alda precisou ser adiada. Este era o ponto de encontro escolhido por ela – como já referido no capítulo das metodologias, Alda sentia-se pouco segura para marcar as entrevistas por conta própria em sua casa, tinha receio de esquecer-se dos compromissos, acreditava que estava a ter mais dificuldades para lidar com este tipo de situações por causa da idade e do cansaço. Entretanto, eu só soube da greve quando cheguei ao local. Enquanto aguardava, falei com Catarina por mensagens. Ela alertou que Alda provavelmente havia assumido que, com a greve, a entrevista ficava sem efeito.

Decidi ir à casa da moradora entender melhor o que se passava. Leonor, a vizinha com quem eu também já havia conversado, abriu a porta. Parecia me reconhecer, cumprimentou e foi chamar a dona da casa. A hipótese de Catarina se confirmava e Alda, com muita simpatia, disse que poderíamos falar outro dia. Ficou para a semana seguinte, durante a tarde, “por causa dos almoços e assim”.



Figura 37: Varanda de uma casa geminada do bairro Rainha Dona Leonor

Aproveitei que estava no bairro e dediquei o dia a observar o local. Com o início das entrevistas, já não fazia este tipo de trabalho de campo há algum tempo. As obras, o movimento de pessoas, o novo prédio em construção, as casas geminadas. Como levava material, pude fazer imagens e recolha de áudio. Me sentia mais confiante para andar com a câmara. Talvez, por saber melhor o que queria retratar no bairro e por já ter contato com as pessoas que iriam colaborar com o projeto.

Em uma das casas havia uma senhora na porta, não a fotografei, apenas as plantas, muito floridas e bem cuidadas, que estavam no quintal da frente. Ela olhou e sorriu. Como esta, encontrei outras poucas pessoas pela rua, acenávamos um bom dia ou um boa tarde.

Já quase a ir embora, entre as ruas das casas geminadas, uma moradora interrompeu-me e disse: “está a fotografar as casas?” Respondi que sim. A senhora seguiu, mas depois voltou para perto de mim: “sabe que não pode fotografar as casas sem autorização, não é?” Argumentei que não tinha a intenção de fotografar ninguém, apenas as ruas e as casas do lado de fora e perguntei de quem seria esta autorização, se da Câmara Municipal, ou dos moradores. Ela afirmou que, “mesmo assim, há pessoas que não gostam” e que a autorização a qual se referia era a dos próprios moradores. Não prolonguei a argumentação, disse que “tudo bem” e arrumei o equipamento para ir embora. A senhora, desta vez um pouco mais atrapalhada, disse que não se importava, que a sua casa era ao fundo da rua, e aconselhou que eu fosse ao muro ver a vista para o rio, que era bonita. Disse que sim e me encaminhei para o local.

Este pequeno episódio me fez relembrar todas as questões e receios relacionados ao *outro* e ao meu direito de estar nestes lugares, sem conhecer todas as pessoas que o habitam, e observar. Assumi que poderia transitar pelo local com mais confiança por já ter definido o meu objeto de estudo, mas isto não justificava àquela maneira de agir no espaço em questão.

Por mais que não parecesse haver grandes problemas com o que eu estaria fazendo – para todos os efeitos, eu circulava apenas pelo espaço público, e nem sequer me aproximava dos portões para fotografá-los –, era necessário lembrar que aquele local foi escolhido justamente por ser uma *ilha*. O isolamento, as *regras* e as dinâmicas próprias, afastavam-se do cenário da rua de baixo ou de cima. Era preciso considerar que aquele espaço pertencia muito mais a senhora que vivia na casa da frente do que a mim, que andava por entre as ruas.

3.3.3.4 Alda, Bete e Inês

Depois da tentativa falhada de falar com Alda, por conta da greve, voltei ao centro social no dia em que havíamos agendado. Tinha algum receio de que ela se esquecesse, mas confiei que estaria no centro na hora combinada por conta do lanche.

Fui recebida pela cuidadora que me auxiliava no contato com os idosos, Andreia, que me levou à sala de convívio onde estava Alda. Ela sorri ao me ver, mas confessa que já não se lembrava do nosso combinado. “Minha cabeça não anda bem menina...”. Levantou-se, pediu à Catarina que a acompanhasse e convidou mais duas senhoras, Bete e Inês. Fomos nos sentar numa mesa mais afastada da sala.

As outras senhoras também moravam, ou pelo menos já tinham morado, no bairro. Começamos a conversar de forma relaxada enquanto eu preparava o gravador e os microfones de lapela. Era este o clima que deveria manter-se ao longo do encontro. Elas começaram por dizer, com alguma insegurança, que não sabiam o que deveriam falar, mas a própria Alda explica que era sobre o bairro, nada além disso. Complemento dizendo que era eu quem não conhecia o local e era por isso que estava ali, queria ouvir o que elas sabiam e eu não.



Figura 38: Bete, na porta de casa

A entrevista sem roteiro

Como não conhecia as outras duas senhoras que se juntaram à conversa, comecei por Alda, mas deixando-as livres para interferir quando achassem oportuno. Expliquei que estavam a ser gravadas ao mesmo tempo e que não precisavam se preocupar com a *hora certa de falar*, caso quisessem interromper. Num primeiro momento, interfeiri pontualmente na conversa para dar a entender que o clima seria descontraído. Interessava-me um diálogo livre e convidativo a lembranças que pudessem surgir entre elas. A experiência prévia com a entrevista das outras moradoras, Catarina e Celeste, também contribuiu para que eu pudesse conduzir o diálogo com mais segurança.

Os primeiros tópicos direcionados à Alda, foram pensados para deixá-la à vontade e dariam margem para que fosse mais fácil lembrar de eventos marcantes e impressões sobre o local e a sua história de vida. Como ela própria já havia confessado, em outras ocasiões, que estava insegura com a sua capacidade de memória e raciocínio rápido, foi necessário ter mais atenção a esta preparação inicial. No decorrer da conversa, as outras senhoras ajudavam-na a lembrar de situações, dados e momentos, além de contribuírem com as suas próprias histórias. Alda falou com disposição e muita segurança. Lembrava-se, sorria. Lembrava-se, tremia. Lembrava-se, enchia os olhos de lágrimas.

Nas escadarias do Codeçal, em *Fixos no Transitório*, aconteceu algo semelhante. Utilizei um roteiro de questões para abordar com Lala, a moradora com quem eu tinha mais proximidade e que se mostrava mais disponível para contribuir com o projeto. Depois desta experiência, estava segura para realizar as restantes sem o *papel*, de forma a explorar com mais facilidade a atmosfera que o momento das entrevistas poderia proporcionar.

Catarina tinha praticamente a minha idade, era a moradora com quem eu tinha mais contato. Ela ajudou a produzir o trabalho, sendo uma ponte fundamental com as outras senhoras. Sendo assim, é possível afirmar que, em ambos os casos, estas *entrevistas piloto* auxiliaram a elaborar e a conduzir, com mais segurança, as seguintes.

3.3.3.5 O conceito de ilha fora dos corredores

A partir da leitura dos relatos apresentados, torna-se importante reforçar o que foi dito no início deste subcapítulo: integrar o Dona Leonor como um dos objetos de estudo principais, ou seja, assumi-lo como uma *ilha*, foi uma decisão significativa para a elaboração do conceito e a sua pluralidade. Quanto mais o trabalho aprofundava-se neste caso, mais sólida tornava-se a construção desta ideia.

O Dona Leonor não precisava estar enquadrado na tipologia clássica das Ilhas do Porto para ser estudado nesta investigação. O bairro apresentava, como já referido, elementos que justificavam, de forma cada vez mais clara, a sua inserção no conceito de *ilha*. O caminho percorrido na fase exploratória (as derivas, os workshops, o bloco Duque de Saldanha) e nos projetos piloto (com o Beija Flor e o Sobreiro, que será relatado mais a frente), conduziram esta escolha de forma gradativamente mais segura.

A experiência no trabalho de campo, por sua vez, destaca a importância de identificar outras *ilhas*, em outras escalas e com diferentes sentidos. Apesar de inseridas num contexto maior, o do próprio bairro – os seus blocos e os mais de cem moradores – as personagens escolhidas no Dona Leonor viviam, também elas, nas suas pequenas *ilhas*, as suas casas, com motivos e anseios próprios, diferentes do da porta ao lado. Reconhecemos, portanto, a exigência de adaptar o trabalho e as suas abordagens de acordo com *detalhes* próprios da realidade estudada, próprios de cada *ilha*, como será reforçado no próximo subcapítulo sobre o bairro da Tapada.

3.3.4 Tapada



Figura 39: Assembleia dos moradores do bairro da Tapada

O caso do bairro da Tapada foi o último a integrar os objetos de estudo principais. A experiência adquirida no desenrolar dos demais e a complexidade da situação vivida pelos moradores do local, fizeram-no o responsável final pelo amadurecimento deste projeto em termos práticos.

O trabalho desenvolvido no bairro reuniu as premissas, as arestas traçadas para esta investigação, e experienciou a dimensão e os limites da relação com o *outro*, evidenciando a responsabilidade de lidar com a realidade do mesmo. Este exercício foi materializado através de questões relacionadas a aproximação e/ou afastamento do terreno, consoante o momento vivido pelos moradores; a tomadas de posição, assumindo posturas no trabalho de campo com mais clareza diante do assunto; e a necessidade de apurar a subjetividade e assumir a sensibilidade intrínseca na recolha e no tratamento do material imagético e sonoro resultante.

The best of the documentary tradition has always valued that relationship between the self and another, that connection of the encounter, what happens between me on my side of the camera and my subject (...) So there's always that circulating ethical question about how are we treating one another... what are the relations that exist among us. (Renov, 2008, p. 174)

A situação que me levou a ir ao local pela primeira vez foi semelhante ao que ocorreu no caso do Dona Leonor. Uma série de notícias anunciavam a venda de um bairro inteiro, com 35 casas habitadas, situado na Escarpa das Fontainhas. Conhecia a região pelas vistas para o rio, as antigas e extintas feiras que aconteciam nos finais de semana, e as celebrações durante as festas de São João. Entretanto, o cenário era diferente. Não se tratava, como nos outros dois objetos de estudo, de uma proposta para melhorias na habitação social. O local era privado, as intenções do investimento eram outras e os residentes corriam o risco de serem obrigados a sair do bairro sem qualquer garantia.

Sobre este último ponto vale ressaltar que, a diversidade das situações pelas quais os espaços destacados passavam, demonstra o recorte deste estudo: o foco é o ponto de vista dos moradores, o que e como passam por mudanças que lhes foram impostas, sejam estas com intenções benéficas para os residentes, no entendimento de quem as propõe, ou não. Interessa a forma como atravessam estes processos, retratado através das *miudezas* que firmam o sentimento de pertença nestes espaços enraizados.



Figura 40: Área comum do bairro da Tapada

Os conteúdos midiáticos que tratavam do assunto revelavam a posição dos moradores diante deste cenário: iriam lutar pela permanência na Tapada. Sendo uma das intenções deste projeto ir contra uma abordagem paternalista, comumente adotada quando se trata de populações fragilizadas econômica e socialmente, esta postura despertou especial interesse em investigar a situação.

Por outro lado, a localização do bairro contribuía para uma morfologia consideravelmente particular: situa-se numa escarpa, de frente para o rio. O terreno ingreme, de elevação aguda, não permite a entrada de carros e dificulta o acesso, ainda que a pé, de pessoas que não conhecem o local. À primeira vista, se adequa aos estereótipos de uma clássica Ilha do Porto: um corredor com casas sequenciadas dos dois lados e apenas uma entrada, exclusivamente para pedestres. Entretanto, o nome escrito nos azulejos do portão, “Bairro da Tapada”, e a afirmação segura dos moradores, afastam esta classificação. Assumem que o local não é uma ilha porque já teve duas entradas, antes da outra metade do bairro ficar inabitada e inacessível devido ao aluimento de terra ocorrido em 2000. Contam que, *em outros tempos*, havia acesso direto à rua,

mais pessoas passavam por dentro do bairro, não só os moradores, e “até a polícia” transitava pelo local quando necessário.

Situada entre a classificação de ilha e bairro, a atravessar um processo conflituoso de apropriação e expulsão devido a iniciativas privadas, e com os moradores dispostos a lutar para permanecer no local onde nasceram, a Tapada enquadrava-se como um objeto de estudo de *Cidade Ilha*.

Acompanhar esta luta tornava-se, na medida em que o trabalho de campo se desenvolvia, um motivo cada vez mais seguro e palpável tanto para mim, como documentarista e investigadora, quanto para os moradores, de frente para a câmara. O registro insistente e paciente através da perspectiva destes, revelava-se como um potencial contributo para aquele *lado da batalha*. Havia, da parte do projeto, interesse e preocupação com uma causa urgente para aquelas pessoas.

Tratava-se, portanto, de registrar o desenrolar deste processo, a luta e o dia-a-dia destes moradores, por meio de uma abordagem diferente da oferecida pelos média, ou partidos políticos. Para tal, propôs-se aprofundar a visão do caso e acompanhar a história unicamente do ponto de vista dos moradores, legitimando esta opção de forma parcial e, ao mesmo tempo, rigorosa no âmbito do documentário e da investigação.

Para melhor retratar o percurso deste trabalho, os tópicos seguintes serão: *primeiras abordagens à escarpa das Fontainhas*, um relato de campo sobre as primeiras visitas ao local; e *a imersão no bairro e na luta*, que descreve os detalhes da imersão no espaço e na situação vivida pelos moradores.

3.3.4.1 Primeiras abordagens à escarpa das Fontainhas

Como já referido no início deste subcapítulo, decidi ir à escarpa das Fontainhas depois de saber que um bairro inteiro da região, que alguns chamavam de Ilha, havia sido vendido e os antigos moradores corriam o risco de ser expulsos. As notícias do empreendimento tinham grande apelo nos média. Reportagens extensas com fotos, vistas, pessoas e histórias de vida dramáticas; parágrafos curtos que anunciavam a compra do bairro; blogs de partidos políticos que relatavam a sua visita ao local e a sua posição perante a situação.

O passeio das Fontainhas já era um velho e admirado conhecido meu. A ponte do Infante, a extinta feira da Vandoma, as vistas, o São João, a escarpa íngreme em direção ao rio. *Do lado de lá* da ponte vê-se a pedra, a dureza e a insistência do amontoado de casas em se manter de pé. Olham para o rio numa harmonia inusitada e ao mesmo tempo coerente. Apesar conhecer o local há algum tempo, nunca tinha adentrado

por entre as ruas da escarpa, vista, por mim, quase sempre de cima pra baixo, do parrapeito do passeio. Não sabia sequer por onde entrava para passar por elas.



Figura 41: Imagem do bairro da Tapada visto do Passeio das Fontainhas

Durante a visita, vi escrito nos azulejos de um portão de entrada: *Bairro da Tapada*. Não quis atravessá-lo, apesar de não haver porta, eu ainda não conhecia ninguém do local. Ali, na escarpa, por entre as escadas, as subidas e descidas, o chão de pedra, o sossego e a força do rio e as suas pontes imponentes, senti o mesmo que sentia nas escadarias da Sé, em *fixos no transitório*. O ambiente de um modo de vida criado, construído, enraizado. Eu precisava mesmo ir às Fontainhas.

Imagens, algumas conversas e a materialização das notícias

Comecei a fazer algumas visitas ao Passeio e à Escarpa das Fontainhas por conta própria. Numa espécie de deambulação geograficamente delimitada, passava por algumas portas, ruas, muros, sofás posicionados de frente para a vista do rio e por cães que saltavam para cima de mim e não me deixavam olhar pelas frestas dos corredores, modelados à medida por seus habitantes. Uma rampa para a moto, cordas para estender as roupas, vasos para as plantas.



Figura 42: Sofá em frente ao rio, Escarpa das Fontainhas

Não levei a câmera, apesar de notar que alguns turistas fotografavam por ali com suas grandes lentes. Mas levava num bolso o telefone. Assim, fotografava discretamente quando sentia que estava sozinha. Era necessário levar algumas imagens para olhar, marcar e pensar. Na rua de cima, puxava assunto com quem saía do portão da Tapada, ou subia as escadas. Foi assim que conversei com quem eu já conhecia através das notícias. Ia reconhecendo os rostos e os nomes que vinham antes das vírgulas para dizer as idades. Lurdes e Maria Augusta, por exemplo.

Lurdes me deu o braço e, enquanto olhávamos a vista e o bairro, contava como foi crescer ali. Não tinham casas de banho, tinham baldes. “Nesta altura ninguém, para além de nós, queria colocar aqui os pés.” Não havia ponte, quando necessário, atravessavam de barco. Não tinham praia, mas tinham o rio, “fresco e bom”. Punham biquínis, iam até a outra margem, e passavam o dia.

Lurdes recebeu a notícia sobre a venda do bairro, assim como os outros moradores da Tapada. Primeiro chegou a carta e depois os novos proprietários. “Disseram que não compraram isto para fazer caridade.” Os residentes ainda não sabiam o que fazer diante da situação. Alguns contratos eram antigos e poderiam estar legalmente protegidos, outros eram recentes, como no caso das pessoas que mudaram para outra casa

dentro do próprio bairro, por exemplo. Eu disse que queria acompanhar a história que se desenrolava, principalmente porque soube, através das notícias, que queriam lutar para permanecer ali. Ela deu um sorriso discreto. Parecia não saber se eu falava sério, ou se isso poderia fazer alguma diferença no que se passava.

Já Maria Augusta foi um dos casos mais dramáticos anunciados pela imprensa. Assim que a vi subir as escadas para levar o lixo aos contentores, reconheci. Era a senhora de 94 anos, que também foi apanhada de surpresa com a notícia da venda do bairro. Estivemos também a conversar. Ela falou sobre o local, o marido doente que estava aos seus cuidados e fez considerações gerais sobre a sua família e história de vida. Os assuntos se misturavam e o Sol descia para se por. Maria Augusta, com muitos desejos de felicidades e alegrias, se despediu e desceu para a sua casa.

Fortaleza

Descer a Calçada das Carquejeiras, na escarpa, e olhar para cima, provoca vertigens e intimida. Quem está de frente para as paredes de pedra sente que está do lado de fora de uma fortaleza, impenetrável. As pedras parecem estar a avisar que, a qualquer momento, vão desabar sobre os olhos de quem as vê. Do lado de dentro, proteção. Assim como os degraus das escadarias da Sé, as pedras da escarpa parecem cercar, isolar, ilhar.



Figura 43: Escarpa das Fontainhas

As obras em frente ao muro da Calçada tinham andaimes enormes e lançava nuvens de poeira que penetravam a escarpa. Ali, em minutos, era fácil ficar coberto de pó. Todo este cenário dava um ar de *progresso* e mistério à descida íngreme da rua e à fortaleza de pedras.

As paredes falam

Diferente do que me acontecia nas escadarias da Sé, a presença que marcava os cafés do Passeio das Fontainhas era masculina. Demorei a encontrar uma mesa vazia, estavam sempre cheias de pessoas que, aparentemente, vivam nas proximidades. Quando me sentei, vi o movimento intenso de arrumações para o prédio que ficava em cima do café. Quadros com fotos da cidade, cobertores e travesseiros brancos, objetos de decoração. O prédio estava a ser reformado e o serviço, pela maneira como os trabalhadores interagiam com quem estava na rua, parecia ser feito pelos próprios moradores da região. O que via e ouvia, me levava a crer que a habitação seria destinada a aluguel para turistas.

Em uma das ruas da escarpa, reparei em uma casa pequena com a fachada de pedra, aparentava ser uma construção antiga. Também estava a ser reformada e por entre a porta aberta vi que, do lado de dentro, já estava completamente nova. Os homens que trabalhavam do lado de fora, também pareciam morar por ali. Numa outra visita, a casa apareceu completamente grafitada, com palavras ofensivas direcionadas ao turismo, “Fuck Turism”, entre outras expressões como “Porto Nosso”. Enquanto eu atravessava a rua ouvia os moradores das casas ao lado dizerem: “Tem algum jeito isso?”, com tom de reprovação sobre a fachada vandalizada.



Figura 44: Paredes pintadas na Escarpa das Fontainhas

3.3.4.2 A imersão no bairro e na luta

O primeiro contato com os moradores do bairro ocorreu, como exemplificado no texto anterior, de forma casual e sem entrar no local. As pessoas subiam as escadas que davam acesso à rua de cima e paravam no muro onde eu estava encostada. Enquanto descansavam da subida, conversávamos. Ali, comecei a conhecer melhor alguns residentes. Através destas conversas eu recolhia histórias, ouvia impressões e me informava sobre a situação que se desenrolava com a compra do bairro, como a formação da Associação de Moradores, por exemplo.

Através do contato de um antigo professor das Belas Artes, amigo de um morador da região, o Ruca, consegui ir às Fontainhas acompanhada de alguém que conhecia bem, ou pelo menos de uma forma diferente da minha, a região. Contactei-o e depois de alguns desencontros, fomos para uma caminhada ensolarada. Havíamos conversado e concordado que seria a melhor maneira de visitar o local e possivelmente encontrar algum morador da Tapada.

Enquanto falava sobre há quanto tempo vivia nas Fontainhas e como era estar ali, Ruca contou a história que presenciou, “quando construíram a ponte, isso já começou

a mudar. Pessoas foram expulsas, ‘cortaram’ o bairro. Depois proibiram a feira da Vandoma. Agora isso, cartas de despejo para dar lugar a Alojamento Local e afins.”

Não demorou para que, no mesmo café em que eu havia estado em outra visita, encontrássemos dois conhecidos de Ruca. João, nascido e criado na escarpa, e Zé, especificamente na Tapada. Demos início a uma longa conversa sobre a situação em que se encontrava o local, os protestos contra os despejos e a forma como eram abordados pela imprensa. Sobre este último ponto, um deles dizia: “Isso de vir aqui falar que está tudo triste e que somos coitadinhos, isso não vale para nada. Essas reportagens não valem para nada.”

Na semana anterior, eu havia ido a um protesto contra os despejos – fotos disponíveis no *diário imagético*, em *Unidos e Unidas Contra os Despejos*²⁸. Não foram muitas pessoas, mas as que estavam, de todas as faixas etárias, manifestaram por horas debaixo de chuva e frio com faixas, música e palavras de ordem. João havia comparecido e dizia-se chateado, “na hora da revolução, poucos participam”. Quando disse que também havia estado na manifestação, senti que ganhei alguma credibilidade no meu posicionamento e naquilo que dizia. Ao consultar as imagens do evento vi João com um carrinho de criança, acompanhando os protestos. Mais tarde, depois de sairmos do café, Ruca voltou ao assunto dizendo que ele e outros tantos moradores não queriam falar dessa situação, “custa, machuca”, e por isso muita gente nem sequer ia às manifestações.

28 Imagens disponíveis em: cidadeilha.wordpress.com/2019/02/06/unidos-e-unidas-contra-os-despejos



Figura 45: Manifestação Unidos e Unidas Contra os Despejos

“Meu avô morava na tapada, meu pai nasceu na tapada, eu nasci na tapada”, disse Zé. E reforçou o que eu já havia escutado de outros moradores do bairro, “Quando andávamos por aí com baldes nas mãos porque não tínhamos nem casa de banho, ninguém queria passar por perto. Agora mandam-nos embora.”

Durante a conversa, eu ouvia mais do que falava, mas era convidada a participar para dar a conhecer o meu trabalho, as minhas intenções e opiniões pessoais. Zé disse que ficava contente quando alguém se interessava pelo seu bairro daquela maneira e fomos, os quatro, visitar a Tapada, eu, pela primeira vez. Fui apresentada a alguns moradores que passavam e, antes de ir embora, Zé ressaltou: “podes vir quando quiseres, esteja à vontade, aqui ninguém lhe faz mal.”

Oficialização

As pesquisas constantes sobre notícias e eventos relacionados aos objetos de estudo, levaram ao conhecimento do *Seminário do Porto para uma Carta da Habitação*, no

dia 30 de junho de 2018, sobre os desafios da habitação na cidade. O que mais interessava no evento era a presença do presidente da Associação de moradores do Bairro da Tapada, Alfredo, que eu ainda não conhecia. Depois de ouvir as suas declarações, fui ao bairro procurá-lo para falar sobre a possibilidade de integrar o bairro no projeto. A esposa atendeu a porta, disse que não estava, mas ofereceu o número de telefone do marido e disse que eu poderia ligar. Alfredo atendeu o telefone e foi bastante receptivo, disse que eu deveria comparecer à próxima assembleia dos moradores, no final de semana.

Ao chegar ao local marcado para o evento, antes da reunião, me apresentei pessoalmente ao presidente da Associação e aos outros integrantes da mesa. Durante a reunião, sentei-me junto de onde estavam os demais moradores, e tentei ser discreta. Entretanto, fui convidada à mesa para falar quem eu era e esclarecer o que queria fazer com relação ao bairro. Eu não estava à espera daquele momento, mas depois do *susto*, constatei que seria a maneira mais honesta e prática de fazer isto. Se a proposta era, de certa forma, expor o caso e as pessoas envolvidas, era justo que eu também começasse por expor a mim própria diante dos mesmos.

Expliquei que trabalhava com documentário, e havia me interessado pelo caso porque estava a lidar com temas relacionados às transformações pelas quais os bairros e espaços enraizados da cidade passavam. Falei sobre o projeto anterior, na Sé, para dar um exemplo do tipo de trabalho que eu fazia, e ressaltéi que a ideia principal era acompanhar a luta dos moradores, celebrar o local e tentar mostrar porque era importante preservar e conviver com lugares como aqueles. O discurso não poderia ser mais despido e menos planejado e materializou, para mim própria, o que era esta investigação.

O contato prévio com alguns dos moradores presentes, através das visitas anteriores, foi de grande ajuda neste momento. Enquanto falava, encontrava rostos conhecidos, que me olhavam com empatia e acenavam calmamente. No final, depois de responder à algumas perguntas, foi proposta uma votação para que o meu trabalho, e a minha presença, fossem admitidos no bairro. Felizmente, a decisão foi positiva e unânime, registrada em ata. Neste momento, eu começava a entrar para *aquele lado* da luta.

Participação e aproximação

A primeira visita ao bairro, depois da assembleia, foi conjunta. Havia outra pessoa interessada no caso, uma jornalista que pretendia escrever um artigo sobre a situação da venda da Tapada. Assim, foi combinado o dia e a hora, juntamente com os moradores, que propuseram uma ronda de entrevistas nas casas daqueles que quisessem participar.

Prevendo que, nas visitas seguintes passaria a estar sozinha, aproveitei este primeiro momento para levar a câmara e registrar o diálogo dos moradores de forma mais focada nas gravações. A jornalista tinha uma lista de perguntas, pedia para ver as cartas que anunciavam a compra, etc. Enquanto isso, eu pude estar mais à vontade para olhar as pessoas, as casas e gravar o que captava a minha atenção no momento.

Neste dia, ouvi a história do que estava a acontecer no bairro através dos relatos de diferentes moradores, entendi como estavam a organizar a luta, li os primeiros contratos de arrendamento e as cartas que anunciavam a venda. O medo de sair do local onde nasceram, da noite para o dia e sem qualquer garantia, numa cidade que tem extrapolado os valores dos preços da habitação constantemente, era grande, mas a indignação não ficava por menos. Vi que o que mais agrediu àquelas pessoas no discurso dos novos proprietários, foi dizer que não haviam comprado o bairro para fazer caridade. A afirmação não parecia fazer sentido para os moradores, apenas ofender, e a resposta era unânime, “Nós nunca pedimos a caridade de ninguém. Estamos a pagar a nossa renda. Vivemos onde nascemos.”

A partir deste momento, passei a ser convidada para todas as assembleias de moradores. Me sentia à vontade para poder levar a câmara e o gravador, circular entre o espaço e as pessoas durante as discussões e propostas. Quando aconteciam eventos e situações relevantes para o desenrolar do caso, os moradores contactavam-me e eu ia ao local para conversarmos melhor e gravar os relatos. Assim, apesar de manter sempre a abertura para o imprevisto e o carácter exploratório, as idas ao bairro passaram a ter propósitos mais definidos.



Figura 46: Aviso de reunião para os moradores da Tapada

Uma das estratégias pensadas pela associação foi realizar uma exposição de fotografias sobre o bairro. A ideia era mostrar a história e o modo de vida do local, habitado pelas mesmas famílias há gerações e agora prestes a serem expulsas. Era uma forma de reforçar, por vias alternativas, a opinião pública e pressionar as entidades governamentais a agir.

Para concretizar a ideia, os moradores pediram a minha ajuda. Estava envolvida no caso e era a única pessoa próxima com experiência neste âmbito. Não hesitei em aceitar. O convite invertia a direção habitual das ações, o *assunto* convidava a documentarista a participar, incluía, propunha. Esta mudança no modo de ação era um ideal, até então, não alcançado.

Com a aproximação da resolução do caso, apontando para um parecer favorável, a exposição não se concretizou. A Câmara estava prestes a assumir a posse do bairro e os moradores consideraram que, vencendo o processo para permanecer no local, a iniciativa ficava sem efeito e o dinheiro poderia ser poupado para outros fins. Íamos arcar com todos os custos associados à exposição, já que aliar parceiros – instituições,

financiamentos públicos, etc. – neste caso em particular, poderia ser arriscado para as intenções da proposta.

Naturalmente, aceitei a decisão sem qualquer argumentação. Tratava-se de uma iniciativa dos próprios residentes, e o efeito pretendido deveria atingir os objetivos dos mesmos. Entretanto, todo o processo de planejamento para a exposição foi de grande valor para a investigação e o documentário. Os moradores se empenharam em reunir suas fotografias antigas sobre a Tapada, um momento importante de recolha de histórias e memórias. Olhavam para as imagens e relatavam o que eram, lembravam eventos e pessoas. Foi organizada, também, uma sessão de fotos com todos os que quiseram participar e, assim, foi possível registrar as fachadas das casas e os seus habitantes tal como estavam naquele momento, antes de qualquer alteração no bairro. Tanto para a recolha de material, quanto para a minha aproximação dos moradores, foram atividades importantes.





Figuras 47, 48, 49: Arquivo pessoal dos moradores da Tapada

Registro paciente

Passado o anúncio da compra da Tapada, o bairro deixou de ser assediado. Jornalistas, políticos, estudantes, etc. Era natural que, sem resolução concreta, ou previsão para tal, o caso deixasse de despertar atenção e perdesse o seu caráter de notícia, ou tema midiático. Entretanto, é precisamente este o registro que interessa a este trabalho.

O objetivo do documentário sobre o bairro não é comunicar os eventos mais importantes sobre o caso, ou pelo menos não só. Mas sim, acompanhar e mostrar os longos compassos de espera dos moradores entre as decisões políticas e judiciais, a insegurança de não saberem em quem confiar, o medo de serem expostos de forma prejudicial num momento delicado, a ansiedade da espera de notícias sobre as quais não tinham controle, as quebras de expectativa, o cansaço e a exaustão, a alegria em momentos de descontração, a esperança e a insistência na causa. Com, ou sem a câmera, esta investigação optou por acompanhar os moradores e o bairro na luta que se propuseram a enfrentar.



Figura 50: Bairro da Tapada

3.3.5 Sobreiro



Figura 51: Imagem feita pelos jovens do bairro do Sobreiro

Como já descrito no capítulo referente às metodologias, um dos casos que integrou os *projetos piloto* foi o bairro do Sobreiro, na cidade da Maia, Portugal. O trabalho foi realizado a partir de uma parceria com a Rede Europeia Anti-Pobreza, EAPN, e teve como resultados um documentário, *Sobreiro: quero-me aqui* (A. C. Roberti, 2018c), e uma exposição fotográfica de mesmo nome. Na altura em que o projeto foi realizado, em 2018, o local se encontrava num momento pré-obras de reabilitação.

O processo envolveu a participação do centro comunitário e da associação de moradores do bairro, e dois grupos de residentes: os idosos, primeiros a habitar o local, e os jovens, entre os treze e os dezesseis anos. A seguir, será relatado com mais detalhes a experiência e o trabalho de campo deste caso, o único nesta investigação – como já apresentado no capítulo II – que envolveu a participação de uma instituição externa.

3.3.5.1 A proposta

A parceria com a EAPN surgiu a partir do convite da instituição para produzir um material audiovisual como resultado de um programa, contra a exclusão social, que integrava cinco bairros sociais do grande Porto. O escolhido para a experiência conjunta com esta investigação foi o Sobreiro, na Maia. Nas reuniões com a Rede, as responsáveis destacaram que era essencial deixar que os moradores se envolvessem no processo de forma direta e participativa. O objetivo era contar a história do bairro através destas pessoas e, assim, contribuir para quebrar o estigma que sofriam por parte dos não moradores.

Os dois pontos destacados pela EAPN iam ao encontro do que era desenvolvido nesta investigação: incluir o objeto de estudo na produção do seu próprio retrato, e oferecer uma alternativa à estigmatização, já existente, nos discursos sobre estes espaços *ilhados* dentro da própria cidade, neste caso, em específico, com relação ao tráfico de drogas e a violência.

Durante as reuniões com a Rede, o centro comunitário e a associação de moradores, foram coletados alguns dados importantes para se compreender o contexto do Sobreiro naquele momento pré-obras de reabilitação, propostas pelas autoridades governamentais responsáveis pelo mesmo: o bairro tinha cerca de mil residentes, sendo quase metade deste número composto por idosos; uma das maiores queixas da população era, precisamente, sobre a precariedade da infraestrutura das casas e das áreas comuns; o local quase deixou de ser um bairro social para ser vendido à iniciativa particular, apesar do processo não ter sido concluído, parte dos moradores chegaram a ser realojados nesta fase.

Como este caso envolveu uma instituição externa, foi preciso alinhar algumas questões antes de iniciar o trabalho. Foi decidido que um documentário, de no máximo 30 minutos, seria o resultado final do processo e assim que estivesse pronto, deveria ser exibido para os moradores. Sendo o Sobreiro um bairro populoso, sobre o qual eu não tinha conhecimento prévio com relação as dinâmicas e as pessoas que o habitavam, foi acordado que, numa primeira fase, os residentes participantes da experiência deveriam ser escolhidos pelos parceiros envolvidos que tinham mais proximidade com o bairro: o centro comunitário e a associação de moradores. Por último, me foi garantida total liberdade criativa e artística para produzir o documentário e trabalhar com a população local.

3.3.5.2 Trabalho de campo prévio

O primeiro contato para entender a realidade do local, foi através de uma visita guiada ao centro comunitário do bairro. O responsável pela instituição de apoio explicou todas as atividades que realizavam, tanto recreativas, quanto de formação, e enfatizou o trabalho desenvolvido com um grupo de residentes idosos.

A variedade da oferta oferecida pelo centro, me fez entender que seria importante manter um foco de ação e definir os potenciais participantes do documentário, afastando o risco de diluir os objetivos iniciais em outras possibilidades.

Já nesta primeira visita, foi possível avaliar a importância que o espaço teria na mediação entre quem propunha o projeto, a EAPN e eu, e os envolvidos, os moradores do Sobreiro. Já havia uma relação de confiança entre o centro comunitário e os diferentes segmentos da população do bairro: jovens, indicados para frequentar o local pelas Comissões de Proteção de Crianças e Jovens (CPCJ) por diferentes razões (comportamento, questões familiares, desempenho escolar, etc.); idosos, que integravam o clube sênior; adultos, a procura de formação para atuarem no mercado de trabalho; famílias de etnia cigana, que habitavam o bairro há gerações e frequentavam o centro em atividades pontuais.

A descrição destes diferentes públicos reforçou a importância de reconhecer a heterogeneidade dos moradores do bairro e de não os tratar, ou os representar, como um grupo único, um bloco homogêneo. Adaptar as estratégias e abordagens de acordo não só com o espaço trabalhado, mas levando em conta as particularidades de cada morador, ou grupo de moradores, é algo que já vinha a sendo trabalhado nesta investigação, como discutido no tópico *Participante*, no capítulo II.

A segunda ida ao bairro foi uma espécie de tour, guiado por dois representantes da associação de moradores. Visitamos as torres – os prédios mais altos – e os blocos, as áreas comuns, os terraços e o interior das casas. Enquanto andávamos por estes espaços, ambos falavam sobre o descaso das autoridades públicas responsáveis pelo local e a falta de cuidado de alguns dos próprios moradores. Concordavam que o estado atual do Sobreiro desencorajava os residentes a terem apreço pelas casas, acreditando que, se “colocassem o bairro em condições”, as pessoas teriam outro tipo de postura e estima.

Foram relatados, também, alguns episódios sobre o tráfico de drogas e atritos pontuais entre moradores. O Sobreiro era um bairro composto por pessoas vindas de lugares e estilos de vida diferentes e, sendo o número de habitantes por prédio, consideravelmente elevado – as torres tinham dez andares –, aconteciam situações de choques culturais ocasionalmente. Entretanto, ambos concordavam em dois pontos

positivos, mais tarde reforçados por todos os entrevistados para o filme: a segurança dentro do bairro e o tamanho das habitações.

As áreas comuns eram, naquele momento, espaços vazios cobertos por cimento e relva. Tudo o que era apontado pelos senhores já não existia: parque com diversões para crianças, quadra esportiva, balneários, etc. Algumas destas estruturas ainda estavam no local, porém trancadas e desativadas, devido ao mau estado.

Os relatos dos guias tornaram a visita densa, carregada. A urgência em resolver os problemas que interferiam no dia a dia do bairro, fazia com que o discurso dos representantes da associação se traduzisse quase numa lista de demandas necessárias. Depois de refletir sobre a experiência, defini que o desafio daquele projeto seria valorizar e dar a conhecer outro lado do Sobreiro, um bairro *isolado*, apesar de se situar no centro da cidade da Maia, ao lado da Câmara Municipal e dos principais meios de acesso. Para tal, não seria necessário mascarar os problemas e os desafios enfrentados pelos moradores, mas sim apresentá-los de outra maneira, explorar e aprofundar discursos abafados pela necessidade de se fazer ouvir, sem sucesso, em tom de denúncia.

Antes de terminar a visita, um dos moradores disse que era normal serem abordados para entrevistas requisitadas pela comunicação social, ou estudantes. Entretanto, nunca chegaram a ver os resultados do que era feito, apesar de haver sempre esta promessa. Esta seria a primeira diferença do trabalho realizado no Sobreiro, os resultados voltariam para aqueles que o produziram.

3.3.5.3 Fóruns comunitários

Uma das estratégias utilizadas para entender a realidade do bairro, foram os fóruns comunitários. Propostos pela EAPN, a ideia era convidar grupos de moradores de faixas etárias distintas, para falar sobre diferentes tópicos referentes ao bairro: história, segurança, estigmatização e necessidades atuais. Foram realizados dois fóruns, ambos no centro comunitário, um com os idosos, outro com os jovens.

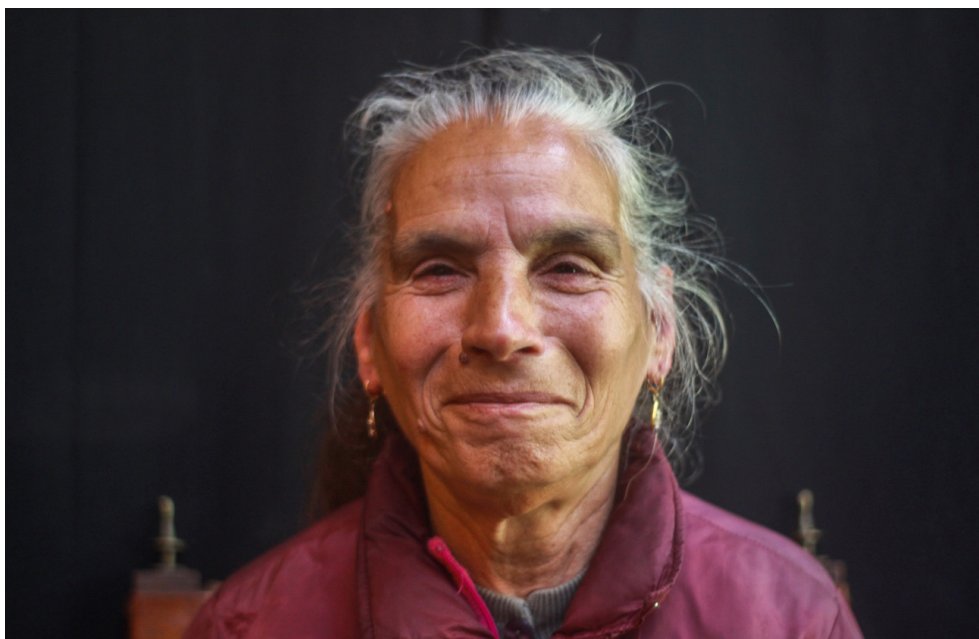
O primeiro foi com os idosos. Neste, as técnicas que trabalhavam para a Rede foram as responsáveis por elaborar o roteiro de perguntas e conduzir as discussões. Os quase quarenta participantes foram divididos em três mesas, cada uma mediada por uma técnica. Como eu estava apenas a observar, pude circular livremente entre os grupos e ter uma noção geral dos discursos, fazer anotações e destacar possíveis personagens para o documentário.

Para que fosse possível começar a me aproximar deste público, mesmo sem estar a coordenar o fórum, propus uma sessão de retratos individuais, ou de família, no final

da sessão²⁹. Com um fundo neutro, posicionei a câmera e convidei-os, ressaltando que depois levaria as fotografias aos que participassem, de forma gratuita. A iniciativa teve boa aceitação e foi um momento descontraído, deixando margem para um próximo encontro, a entrega dos retratos.



29 Os Retratos dos idosos do Sobreiro estão disponíveis em: cidadeilha.wordpress.com/2018/06/08/retratos-idosos-do-sobreiro



Figuras 52, 53, 54: Retratos dos moradores do Sobreiro

Alguns temas se destacaram do ponto de vista do projeto. Os moradores acreditavam que o bairro era visto sempre de *fora para dentro* e que há muitos anos *carregavam nos ombros o estigma de viver no Sobreiro*, um bairro social. Apesar de se sentirem seguros dentro do local e ser este um dos grandes pontos positivos ressaltados, os relatos sobre as impressões dos não moradores era semelhante: tinham medo de entrar no bairro.

As reclamações sobre as más condições de habitação eram recorrentes, diziam-se *cansados das promessas políticas* e das circunstâncias nas quais viviam naquele momento. Entretanto, quando contaram histórias pessoais e do bairro, os participantes foram unânimes num ponto: consideravam-se com *muita sorte* por terem conseguido uma casa no Sobreiro, “o coração da Maia”.

O fórum dos jovens foi coordenado por mim. Tratava-se de um grupo menor, oito moradores entre os treze e os dezesseis anos. O início da sessão foi mais complicado, os participantes conheciam-se e pareciam estar mais preocupados em fazer brincadeiras com os colegas e chamar a atenção para si. Ao deixar que eles próprios se acalmassem e entendessem que aquele não era um ambiente disciplinar, ou de desafio, a atividade mudou de tom e fluiu.

Os jovens discorreram sobre anseios particulares, expectativas do que queriam ser quando fossem mais velhos e, assim como no caso dos idosos, sobre o estigma que enfrentavam por viver naquele bairro. Consideravam que eram discriminados na escola e em situações cotidianas fora do Sobreiro, “quando estamos juntos a passear, muita gente fica com medo, atravessam a rua, dizem que vamos roubar”. Os pontos positivos, entretanto, eram as amizades e a liberdade que tinham dentro do bairro. Sentiam-se, desde muito novos, à vontade para andar e brincar, sem hora para chegar em casa, “as mães confiam em nós, aqui”.

Apesar de conduzidos de maneiras diferentes, a decisão de não filmar se aplicou a ambos os fóruns. Tratava-se do primeiro contato com aquelas pessoas, era preciso estabelecer uma relação de confiança e deixá-las à vontade para falar mais abertamente sobre os temas propostos, muitos deles, delicados. Assim, foi possível estabelecer um diálogo mais aberto e desimpedido, principalmente no caso dos jovens.

Os fóruns auxiliaram a conhecer melhor as personalidades e os discursos que foram explorados mais adiante no projeto. A escolha dos personagens para o documentário, as atividades propostas para os jovens, e os assuntos abordados nas entrevistas individuais, se beneficiaram diretamente destes momentos.

3.3.5.4 Observações finais

Trabalhar com o documentário num bairro de quase mil residentes, teve implicações em diferentes níveis. A maior parte delas, neste caso, foram observadas a partir dos momentos de exibição do filme. As duas projeções relatadas no capítulo II, exemplificam parte destas questões com base na reação do público e no ambiente no qual se realizaram.

Colocar o nome do bairro como título do filme foi uma solução prática, que buscava o consenso geral. Entretanto, tornou-se uma *armadilha*. As expectativas criadas, principalmente por parte dos moradores que não participaram do filme, possivelmente não foram cumpridas. Transmite-se a ideia de que aquela obra será capaz de dizer o que é o Sobreiro em sua totalidade, o que, naturalmente, o filme não faz e não poderia fazê-lo. Ainda mais problemático é perceber que estes moradores foram assistir a um documentário com o nome do local onde vivem e não foram, sequer, consultados ou entrevistados sobre o tema. A mudança do título do filme não poderia resolver todas estas questões, mas possivelmente colaboraria para alinhar melhor as expectativas da audiência.

Por outro lado, foi interessante observar a veracidade da metáfora feita pelos idosos durante o fórum comunitário e as entrevistas: “o Sobreiro é o coração da Maia”,

recebeu pessoas vindas de outros continentes e regiões do país e, assim, povoou a cidade. Enquanto realizava os testes de projeção no cinema em que o filme seria exibido, o técnico, inicialmente pouco interessado, sentou-se em uma das cadeiras da sala e assistiu ao filme todo. Disse que também havia morado no Sobreiro quando criança e lembrava-se de todos os detalhes descritos pelos personagens. Da mesma forma, no dia do evento, o segurança do espaço disse-me algo parecido, também tinha vivido no Sobreiro e há muitos anos não ia ao bairro, apreciou a oportunidade de vê-lo no filme.

Ainda no dia da estreia, no final da sessão, fui abordada por um arquiteto que trabalhou muitos anos no bairro. Disse que estava emocionado depois de ver o documentário, porque mesmo depois de tanto tempo trabalhando no local, nunca havia olhado para o Sobreiro daquela maneira e nem imaginado as histórias de vida contadas no filme. Reconheceu que era difícil perceber o caráter sensível destes espaços, “muitas vezes precisamos estar preocupados com números, medições e contas”, e agradeceu pelo trabalho desenvolvido.

A forma como o filme chegou a estas pessoas e a maneira como elas o receberam, foi uma das grandes validações deste caso e do projeto, de forma geral. Assim como a fala emocionada e o agradecimento dos idosos que participaram do documentário, no final da sessão, acalmando a ansiedade e a preocupação sobre o compromisso estabelecido com os personagens, o registro justo e respeitoso com os mesmos.

Acrescido a estes momentos, observar o comportamento e as reações dos jovens no dia da estreia foi, no mínimo, gratificante. Comportavam-se como autores, como responsáveis pelas peças exibidas e se orgulhavam do que tinham para apresentar como resultado. Circulavam pela exposição – descrita com mais detalhes no capítulo IV – com o cartaz e as legendas que fizeram para as fotografias, fotografaram-se na frente do poster do filme e junto com as instituições e figuras públicas presentes, e deram entrevistas para os meios de comunicação que fizeram a cobertura do evento. Estavam fora dos limites do bairro, mas sentiam-se *empoderados*, prestigiados.



Figura 55: Estreia do filme Sobreiro: quero-me aqui

Depois de realizar o filme, retornei ao Sobreiro e presenciei um cenário bastante distinto do que eu havia retratado. As obras de reabilitação haviam sido retomadas e seriam intensas. Esta mudança, aguardada ansiosamente pelos moradores, tinha duas consequências: por um lado, revelou que o filme poderia se tornar obsoleto, temporal. Parte das entrevistas era sobre a longa espera pelas obras e o desejo de ver o bairro em melhor estado. Uma solução possível para esta questão, poderia ser equilibrar melhor o discurso durante as gravações, apontando para um panorama geral e não tão datado e específico. Por outro, tornava-se um registro único de um momento vivido pelo bairro e seus moradores, que já não poderia ser feito neste novo cenário.

3.4 A dialética exigida pelas ilhas

Os relatos e as peças (fotográficas e videográficas) apresentados neste capítulo demonstram a construção, gradativa, do conceito de *cidade ilha*. O *pensar com a câmera e sem câmera* (capítulo II) foi fundamental para compreendê-lo, reconhecê-lo e, mais do que isso, para equilibrar as ações no trabalho de campo e as consequentes produções, imagéticas e textuais, que emergem do mesmo.

Trata-se, mais uma vez, de reforçar o tom dialético que acreditamos ser exigido por um trabalho deste cunho: olhar para as realidades em questão e reajustar as metodologias traçadas, de acordo com as necessidades de cada uma delas. Esta maleabilidade, que permite a ação da *fagocitose*, é parte essencial do *encontro* ético do documentário etnográfico explorado nesta investigação.

Grande parte do esforço deste trabalho residiu no reconhecimento (e no olhar) das *ilhas* formadas, ou *isoladas*, pela própria cidade e aquilo que as cerca, assim como das particularidades, *miudezas*, de cada uma delas. Acreditamos que, para se trabalhar com estas realidades, é preciso estar presente *para* as mesmas e, assim, ser capaz de praticar (e combinar) uma abordagem *cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva*.

O próximo capítulo segue a lógica dos *trajetos*, de forma a sedimentar e construir o conceito de *cidade ilha* através dos objetos autorais produzidos pela investigadora. Para tal, este irá apresentar, mais a fundo, os motivos que justificam o estilo e as etapas de produção das peças realizadas.

4. ABORDAGENS (IMAGÉTICAS) SOBRE OS TRAJETOS

4.1 A forma importa

Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo. (Salles, 2005, p. 66)

As peças produzidas neste trabalho são, como referenciado ao longo deste documento, não apenas um complemento para esta investigação, mas o cerne da mesma. Trata-se de um estudo imagético e sonoro, que optou por estes elementos por serem, do ponto de vista teórico e prático, a área de interesse e especialização da investigadora, sendo este projeto um ponto de aplicação dos conhecimentos adquiridos até então e, também, de amadurecimento dos mesmos.

O vídeo, a fotografia e o som, são aqui considerados como uma forma de aproximação, relação, e interpretação do *encontro* do etnógrafo/realizador com o assunto. Como demonstrado, por exemplo, através da análise das sessões de exibição destinadas aos personagens e da participação e do envolvimento dos mesmos no processo de construção das peças – questões abordadas no subcapítulo *autoria, responsabilidade e participação*, no capítulo I.

Estes elementos configuram, portanto, uma *oportunidade* de trabalhar os limites da invasão e da espetacularização da vida do *outro* por parte de quem produz o seu

retrato artístico e de demonstrar este processo e os seus resultados. Ou seja, uma prova *sensitiva* deste encontro.

Dessa forma, todos os espaços trabalhados resultaram em material videográfico, fotográfico e/ou sonoro. Em alguns casos, apenas uma destas componentes, em outros, a combinação das três. Como já apresentado e justificado nesta investigação, este uso foi empregado de acordo com o que se revelou mais adequado a cada um dos casos de estudo, adaptando-se, de forma dialética, sempre que necessário.

Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo. Éste podría ser el lema de más de un documentalista, pero pasa por alto lo cruciales que son la retórica y la forma a la hora de alcanzar este objetivo. (...) Las cuestiones de estructura y estilo se alteran y evolucionan, se transforman y se adaptan a las condiciones sociales cambiantes, a la historia cuasi autónoma del género del cine documental, así como a las contingencias inmediatas que se plantean durante el acto de la filmación en sí. (Nichols, 1997, p. 14)

Subescrevendo a citação de Nichols e considerando que a forma é, ou deve ser, resultado de como se deu este encontro do documentarista com o seu tema, este capítulo destina-se às reflexões e considerações sobre as peças produzidas. Para tal, serão abordadas as características transversais a todas elas e as escolhas estilísticas aplicadas em casos individuais. Os filmes e as sessões fotográficas correspondentes aos exemplos que serão discutidos estão disponíveis na íntegra na plataforma online criada para *Cidade Ilha* (A. C. Roberti, 2018a) e estarão indicados com o link e o título correspondentes.

É importante lembrar, todavia, como já referido com as ideias de Castañeda (Castañeda, 2006, p. 82) no capítulo I, que esta investigação reconhece que não parece ser possível transmitir, na sua totalidade, os dilemas e adaptabilidades que têm lugar no trabalho de campo. Haverá sempre parte do valor do *aquí e agora* da ação no terreno que será intransmissível na forma textual, visual ou sonora, e que tem interesse apenas em si própria, para os envolvidos nesta. Entretanto, nenhum destes fatores elimina a importância do material resultante. A forma escolhida para recolhê-lo e interpretá-lo diz, por si só, muito sobre as premissas e os objetivos da investigação.

De modo geral, mas principalmente no caso dos objetos fílmicos produzidos, expressa-se o ponto de vista explorado através de *técnicas novelísticas*, como exemplificado pelo realizador documental Frederick Wiseman:

(...) quando se lê um romance, ele não lhe diz diretamente o que pensar sobre os personagens. Ele lhe diz indiretamente, através das

conversas, das escolhas das palavras, descrição das roupas, das situações, dos conflitos existentes, do modo como os conflitos são resolvidos. É isso que tento fazer nos filmes. Meu ponto de vista é expresso indiretamente por meio da estrutura, e não diretamente por meio da narração, o que é uma técnica novelística. (Wiseman, 2001, p. 6)

Esta forma indireta – ainda que assumida e explícita, indicada como a *voz filmica*, no capítulo I – é crucial para compreender a postura admitida nesta investigação e, conseqüentemente, nas peças produzidas. São filmes que não pretendem apresentar “conclusões categóricas sobre essências alheias” (Salles, 2005, p. 66). Por esta razão, interessa falar sobre o que foi registrado, incluído ou excluído nas peças e os motivos para tal; os personagens escolhidos e a relação estabelecida com os mesmos; os pormenores simbólicos e quase literais. Assim como os enquadramentos dos planos, o movimento de câmera, os locais de filmagem, e as diferentes maneiras de se conduzir as entrevistas. Estas questões remetem para um tipo específico de registro etnográfico que tende, constantemente e de forma dialética, a adaptar-se e a aproximar-se do seu objeto de estudo através da valorização do encontro ético com o mesmo.

Ao longo deste capítulo, as peças produzidas em todos os espaços trabalhados serão apresentadas como exemplo das diferentes abordagens e opções estilísticas empregadas, nomeadamente: o conjunto de fotografias e os dois vídeos, mini documentários, produzidos na Ilha da Bela Vista, *Manuel e Júlia* (Roberti, Davanzo, & Santos, 2014) e *Para-raios* (A. C. Roberti, 2017b); as filmagens do caso da Tapada, assim como a sessão fotográfica com os moradores e as imagens de arquivo dos mesmos; as fotografias da área exterior do bairro Dona Leonor e as de dentro das casas das personagens participantes, assim como as gravações de áudio correspondente às entrevistas com as mesmas; o *teaser* desta investigação, *Cidade Ilha* (A. C. Roberti, 2019); e os resultados das peças piloto: o documentário *O Quadrado do Beija Flor* (A. C. Roberti, 2017a), e a exposição fotográfica e o filme *Sobreiro: Quero-me Aqui* (A. C. Roberti, 2018c).

4.2 O etnógrafo realizador

Como já referido no capítulo das metodologias, esta investigação opta por uma abordagem documental que já vem sendo trabalhada desde o primeiro filme realizado por sua autora: a redução da *crew*, ou equipe de filmagem e edição. A crescente portabilidade, aliada à qualidade, dos meios de captação de som e imagem, permitem ao etnógrafo – desde que tenha formação adequada para tal – filmar, gravar o som, editar e produzir os seus filmes de forma independente. Neste trabalho, a autora é a responsável por todos estes processos.

O resultado desta opção transparece em diferentes níveis nas peças produzidas. São filmes que optam por buscar a proximidade, a confiança e a intimidade do personagem, e investem na agilidade para se filmar, ou fotografar, o inesperado e/ou casual, ao invés de uma estrutura e de um resultado tecnicamente *mais elaborados*. Os equipamentos de captação de som e imagem são parte integrante da relação com o objeto e não um aparato à parte, que necessita forçar a sua entrada ou aceitação. Entender quando é conveniente ligar a câmera, ou quando é de bom tom desligá-la, passa a depender unicamente da noção e do bom senso do etnógrafo, que gradativamente vai conhecendo os seus personagens e as situações envolvidas. Ainda que nem sempre assertivo, é um processo fluido. Trata-se de formas de linguagem (como a escrita) que permitem ao autor *olhar, pensar e escrever* com especificidades próprias, através da máquina de filmar e fotografar e, posteriormente, na fase de montagem, onde todo o conteúdo é revisitado e reinterpretado.

O material resultante é, portanto, coerente com esta abordagem. Todas as imagens obtidas em *Cidade Ilha* assumem a luz natural do momento de captação. Há um trabalho de pós-produção nas cores na altura da edição, mas nunca uma preparação de luz e fotografia no trabalho de campo. Mesmo nos casos em que as entrevistas foram gravadas em ambientes mais controlados – como dentro das casas das moradoras do Dona Leonor, ou dos responsáveis pela Associação de Moradores do Bairro da Tapada – onde seria possível montar um *set de filmagem* com mais investimento nestes aspectos, isto não foi feito. Nestas situações, não se tratou de uma limitação física, por ser uma única pessoa, mas sim da criação de um ambiente confortável, discreto e que não parecesse, de alguma forma, pretensioso para os personagens. Mais uma vez, a intenção é assumir uma postura diante do assunto.

Jean Rouch, acredita que, no caso específico dos filmes etnográficos, o etnógrafo *deve* ser o realizador e o *cameraman*, com exceção dos casos em que os próprios personagens assumem este papel, como acontece em muitos dos seus filmes.

Personally, unless forced into it, I am violently opposed to crews. The reasons are many (...) in today's manner of shooting sync-sound direct cinema, the director can only be the cameraman. It is the ethnographer alone, to my mind, who really knows when, where, and how to film, in other words, to "direct." Finally, and this is without a doubt the decisive factor, the ethnographer must spend a long time in the field before beginning to shoot. This period of reflection, apprenticeship, and mutual awareness might be quite long (...) and is thus incompatible with the schedules and salaries of a crew of technicians. (Rouch & Feld, 2003, p. 36)

A questão sobre dedicar um longo período de tempo no trabalho de campo, inclusive antes de começar as filmagens, é também um fator importante nesta decisão. Nesta investigação foram destacados três espaços principais e três pilotos, o que implica uma maior disponibilidade para se realizar as peças pretendidas. Muitas vezes, os eventos a serem filmados foram indicados pelos próprios personagens, de forma que os dias e horários das gravações dependiam mais destes do que da investigadora. Esta postura, que prioriza a agenda do assunto e não a do documentarista, ou de terceiros, colabora para a construção de um retrato que pretende precisamente isto: valorizar o *lado* do outro, acompanhá-lo no seu ritmo e entender as suas necessidades e interesses.

Not every documentary filmmaker shoots her own films, though for the many who do the identification of one's own gaze with that of the camera and the search for the right distance from the subject, of which the image is a direct reflection, has an irresistible attraction. I clearly belong to this group, as filmmaking is for me inseparable from the act of filming itself. (Colusso, 2007, p. 145)

Além do gosto pessoal pelo ato de filmar, como assumido por Enrica Colusso, esta ação parece ser capaz de transmitir o olhar *direto* do etnógrafo e realizador. Como já referenciado, a intenção é admiti-lo como parte integrante de uma linguagem própria. Voltando à ideia de *cine-transe*, esta é uma componente que contribui para a subjetividade e o caráter autoral, assim como para a experiência no trabalho de campo.

Reconhece-se, portanto, que ao responsabilizar-se pela postura de realizador e *cameraman*, o etnógrafo produz consequências a nível técnico, autoral e ético, que são inteiramente assumidas neste trabalho, de forma intencional. O encontro com o assunto é, também, o encontro com a câmera, o ato de filmar e a atitude de não filmar.

4.3 O encontro do filme etnográfico

Esta relação entre documentarista e documentado mediada pela câmera, é parte fulcral do desenvolvimento desta investigação, demonstrando a atitude adotada no trabalho de campo de ambos os lados. No capítulo I, uma das razões apresentadas para justificar a escolha do filme etnográfico foi, precisamente, a sua capacidade de transmitir, de forma mais autêntica e *despida*, este encontro mencionado no tópico anterior.

A relational process – between the filmmaker and the subject – that, inscribing itself in the film images and the film-text, becomes an integral part of the narrative the film delivers, thus also allowing the audience to partake and witness the unfolding of that particular encounter and of its ethical significance. (Colusso, 2017, p. 144)

As reações despertadas pela presença da câmera, sejam elas de incômodo ou de fascínio, aparentam ser mais evidentes, ou pelo menos mais diretas, quando o trabalho envolve crianças e adolescentes. Em *Fixos no Transitório*, por exemplo, a presença das crianças conduziu as ações no terreno de diferentes formas (A. C. N. Roberti, 2015, p. 70), foram uma espécie de porta de entrada para a realizadora e para a própria câmera naquele espaço. Perguntavam diretamente o que lhes interessava saber, questionaram a presença *estranha* no local, até ao momento em que se sentiram confortáveis e quiseram participar, inclusive através do próprio ato de filmar.

Seguindo, em parte, a experiência desta metodologia, o filme *O Quadrado do Beija Flor* (A. C. Roberti, 2017a) beneficiou desta relação com a crianças, deixando que o encontro destas com a câmera fosse ainda mais explorado e evidenciado. Como já referenciado, a primeira cena do documentário, depois da introdução com o texto de abertura – 0:01:00–, quando a câmera vira-se, pela primeira vez, diretamente para uma personagem, Lavígneia, a criança reage imediatamente à ação com uma expressão clara de desconforto, “o que *cê tá* fazendo?”. Na cena seguinte, depois de um corte seco, a câmera já se encontra nas mãos da personagem. Esta passagem relata exatamente o que aconteceu durante o trabalho de campo. No momento em que a criança se sentiu incomodada, a estratégia foi alterada para se adaptar ao que parecia mais indicado para a situação, ou para a personagem, neste caso. Entregar a câmera para os moradores do Beija Flor não foi algo premeditado, mas sim uma estratégia de adequação aplicada de acordo com a experiência de trabalhos já realizados.

Depois de quebrar este estranhamento inicial, demonstrado no próprio filme, a câmera passou a circular entre as crianças presentes, fazendo com que eu estivesse mais à vontade e disponível para conversar com os adultos daquela família, enquanto elas produziam imagens do local. Quando a câmera voltou para as minhas mãos, o primeiro contato já havia sido estabelecido, tanto com as crianças, quanto com os mais velhos, e o ambiente estava mais propício e confortável para que eu pudesse filmar. A sequência de imagens e cortes iniciais procura evidenciar estes desdobramentos do trabalho de campo, do encontro com o *outro*.

Ainda no Beija Flor, há outro exemplo no filme, também com as crianças, que demonstra como a máquina de filmar pode provocar questões. Quando Marlon decide, por conta própria, ir filmar dentro de casa e chama pelo irmão Caíque para abrir a porta – 0:05:05–, este desconfia da presença da câmera, acha a situação suspeita e

começa insistentemente a questioná-lo. Sem nunca vermos o rosto de Caíque, porque não é este o foco de atenção de Marlon, ouvimos as suas perguntas, “o que é isso Marlon?”, “porquê?”, “que mulher é essa?”. O irmão não parece interessado em respondê-lo, tampouco o pai, que quando entra em casa, já ciente da situação, desvaloriza os questionamentos de Caíque. Entretanto, parecem todos plausíveis e legítimos. Por que estaria o irmão, com uma câmera como a aquela, a filmar repentinamente, por conta própria, dentro de casa?

Os planos sequência de Marlon foram mantidos quase na íntegra na versão final do filme. A decisão de entrar em casa, a conversa com o irmão, os testes de som através dos barulhos com a boca, das músicas que canta e do bater forte dos pés no chão de terra e, por fim, a decisão de tentar, ele próprio, aparecer em frente a câmera, são contributos valiosos para se entender a interação livre do personagem com a câmera. Em nenhum destes momentos, inseridos no documentário, eu estava a supervisioná-lo, Marlon nem sequer estava no meu campo de visão enquanto filmava.

O trabalho no Beija Flor, cumprindo a sua missão de piloto, talvez seja o mais *experimental* de todos os objetos produzidos. Não no sentido estilístico e abstrato do termo, mas de acordo com o significado mais amplo da palavra, experimentar, exercitar, ousar – como discutido no tópico *pensar com a câmera*, no capítulo das metodologias. O uso de músicas como trilha sonora na montagem final; o texto escrito nos letreiros da primeira parte do filme; os longos planos sequência feitos pelos personagens. Todos estes elementos são explorados neste documentário, assim como o fluxo narrativo não linear e uma espécie de ritmo duplo, que varia entre a agitação da autora que anseia realizar um filme naquele espaço, e a calma e a serenidade das pessoas que esta encontra no local a ser retratado. Como já relatado no capítulo II, este documentário surge com este propósito, colocar em prática o acúmulo teórico naquele estágio da investigação, experimentar técnicas e adaptar abordagens para serem aplicadas e reestudadas. É um filme que, mantendo sempre a premissa de respeitar os seus personagens, apresenta-se, sem medo, de forma mais *despida*, testando os limites da câmera e o encontro desta, e da realizadora, com os personagens.

No caso da Tapada, há momentos em que é estabelecido um diálogo direto entre os moradores, personagens, e a pessoa por trás da câmera, a investigadora. Este ambiente, que deixa as pessoas à vontade para interromperem um plano com uma conversa séria ou trivial, ou para passarem despreocupadas em frente a câmera, foi criado de forma gradativa e intencional, e é uma das razões que alimenta a escolha da realizadora como a responsável por filmar. Quando as imagens são feitas sem o tripé, não há claquete, o som está acoplado à câmera. Também não há, como já descrito, preparação de luz, ou qualquer outro elemento para compor o *set*. As filmagens surgem de forma fluida, quando a ocasião parece oportuna, ainda que seja durante um diálogo,

desde de que este não tenha que ser interrompido à custa desta ação – como discutido no subcapítulo *a equipe e o material*, capítulo II.

Em outras ocasiões, a fala dos personagens é direcionada especialmente para a presença da câmera. Ao filmar alguma situação inusitada de forma desprevenida, como por exemplo a tentativa repetida e sem sucesso de arranjar os enfeites da festa de São João, que haviam-se estragado com o vento, com um cabo de vassoura, uma moradora grita de longe, em tom divertido, que aquilo não era para ser gravado, “olha bem o que a Clara está a filmar!”

De forma ainda mais despreziosa, durante a mesma festa, um grupo de crianças pergunta se pode saltar por cima da realizadora e da câmera, posicionada próxima ao chão durante o enquadramento do plano. Esta atitude de não inibição diante da câmera, mas sim de referência direta à mesma, considerando-a parte desta relação, ou uma oportunidade para interação, é importante para demonstrar, através das peças produzidas, a postura assumida no trabalho de campo.

Outro exemplo deste tipo de atitude está no vídeo *Para-raios* (A. C. Roberti, 2017b), produzido na Ilha da Bela Vista no dia em que os moradores antigos iriam mudar-se para as novas casas, reabilitadas. A peça documenta o reencontro da realizadora com estes, todos idosos, assim como a ansiedade e a curiosidade dos mesmos para entender como será a Ilha e a habitação a partir daquele momento. Nesta atmosfera de agitação e novidade, a câmera está sempre nas mãos, nunca no tripé, transita pelo cenário caminhando, por exemplo, entre os mestres de obras para, a convite de uma das senhoras, ir ver a casa nova.

(...) film by its nature is resolutely concrete and particular. It is most effective in representing the performative aspects of culture defined in the broadest sense—political performances, religious rituals, esthetic endeavors of the most diverse kinds, the symbolic construction of everyday life. It is also particularly effective at giving some idea of what these experiences mean to those who participate in them. This it does by showing the emotional or psychological impact that these experiences have or by providing the protagonists with the opportunity to give their own explanations about them. (Henley 2000, p. 213)

O movimento de câmera deste vídeo representa o ambiente experienciado pela realizadora. Ouvimos uma das moradoras perguntar, “quer vir ver a minha casa?”. O próximo plano segue-a, no seu ritmo, até a casa, e acompanha o pequeno primeiro dilema: encaixar a chave na nova fechadura, menor do que a anterior. Dentro das casas, o diálogo por vezes é interrompido com a chegada de outros moradores, que trazem

mais informações sobre o que descobriram sobre as novas estruturas; ouvimos as senhoras a discutirem e repensarem sobre a posição dos móveis; e percebemos que, em dado momento, a câmera sai das mãos e fica pendurada no pescoço da investigadora, enquanto esta tenta entender como funciona o fogão sensível ao toque com uma das moradoras. São estes momentos que compõem a peça produzida, porque refletem o encontro destas pessoas com as novas casas, o lugar da câmera nestes momentos, e a própria relação da realizadora com a situação documentada.

4.4 Adequação das Entrevistas

Fala-se, mais especificamente, da presença e do lugar da câmera no terreno. Entretanto, outros elementos utilizados pelo investigador/etnógrafo para a recolha de informação, também influenciam no desenvolvimento das dinâmicas do *aqui e agora do trabalho* de campo, e, naturalmente, traduzem-se nas peças finais. No caso desta investigação, foram utilizados recursos diferentes nas entrevistas, que são, por isso, um bom exemplo para ilustrar estas questões.

O microfone e a câmera criam ambientes completamente distintos no momento da gravação. Sobre o primeiro, as pessoas aparentam ficar mais tranquilas, sentem que podem olhar para onde quiserem e, na maioria dos casos que experienciei, ficam confortáveis mais rápido, habitua-se com mais facilidade. Não estão preocupadas em ajeitar a roupa e não pedem para repetir a fala, por exemplo.

As fragilidades criadas, ou expostas, pela presença da câmera são igualmente interessantes, constroem uma verdade própria de uma determinada situação. Entretanto, como esta investigação trabalhou com diferentes casos de estudo, nem sempre foi esta a intenção ou o objeto de análise principal. O contato que a realizadora tinha com as moradoras do Dona Leonor, por exemplo, não era tão intenso e frequente quanto com a população da Tapada. Trata-se de um outro tipo de abordagem, e uma das estratégias que facilitou a aproximação destas pessoas foi abdicar do vídeo e explorar o som.

Em algumas entrevistas, como nas realizadas no centro social do bairro Rainha Dona Leonor, o próprio espaço condicionava a liberdade de filmar. Estávamos numa sala comum, com outras dezenas de pessoas, seria um processo mais delicado de lidar com questões burocráticas relacionadas à autorização de imagem, por exemplo. Para além disso, uma câmera num tripé, despertaria a atenção dos não envolvidos, o que poderia trazer desconforto para as senhoras que estavam comigo. Para as funcionárias do Centro, que teriam que controlar os idosos que estivessem dispostos a investigar o que estava a acontecer, também poderia ser problemático.

A ideia de não utilizar a imagem em vídeo no Dona Leonor, não foi uma decisão tomada no dia e local das gravações. Todos os fatores momentâneos listados contribuíram para reafirmar a escolha, mas, a exemplo do que já havia sido feito com as moradoras Catarina e Celeste na residência das mesmas, a intenção era explorar o som e a imagem fixa.

Na primeira conversa gravada que tive com Catarina, a tia e a avó, levei um roteiro de perguntas, que havia elaborado especificamente para a ocasião. Primeiro, estivemos só eu e Catarina e, apesar de não estar sempre com os olhos no papel e deixar a conversa fluir, foi de grande ajuda poder consultar as questões. O caso do Dona Leonor, a exemplo dos outros que compõe esta investigação, é iminente. Aquela conversa poderia e, provavelmente seria, a última feita dentro da casa antiga. Ainda que eu fizesse as mesmas perguntas e abordasse os mesmo tópicos depois da mudança, não conseguiria aquele conteúdo, ou a mesma atmosfera, transmitida através da fala das personagens e das imagens do local. Nas novas habitações, as questões colocadas para o diálogo deveriam ser outras. Por esta razão, poder consultar o roteiro garantiu que todos os tópicos pretendidos fossem abordados naquele contexto.

Pelo mesmo motivo, antes da entrevista seguinte, com Alda, Bete e Inês, revi as questões e adaptei o roteiro de acordo com o que já conhecia das entrevistadas. Quando cheguei ao Centro Social, reparei que havia esquecido o caderno com as perguntas. Ter usado papel e lápis não me permitia ir buscar ao smartphone nenhum documento semelhante ao que havia sido elaborado.

A opção pela escrita analógica se deve a um gosto pessoal, mas não só. Observo que há uma grande diferença entre olhar para um papel escrito à mão, ou para um aparelho como um smartphone ou tablet. Consultar o telefone, por exemplo, cria um momento de distanciamento, principalmente quando não se tem muita intimidade com o interlocutor.

Neste caso, por mais que a ação de utilizar um dispositivo eletrônico fosse em prol do próprio diálogo/entrevista, a interferência digital poderia proporcionar uma quebra de atenção, ou de cumplicidade. Para além de outras distrações, como as notificações, o bloqueio de tela e a própria exposição da hora. Com o papel na mesa, entrevistador e entrevistado sentem-se menos constrangidos caso queiram olhar, não há invasão de privacidade, luzes de fundo, ou preocupação com o tempo que dura a entrevista.

No Sobreiro, como já relatado, o filme baseou-se em dois segmentos da população: os primeiros moradores, idosos, e os jovens. A abordagem com relação a estes grupos foi bastante distinta, inclusive durante as entrevistas filmadas.

Foram escolhidos cinco idosos para participar do filme. Estas conversas foram filmadas em locações diferentes, conforme a indicação dos próprios personagens. A maneira como estes locais integram o filme diz mais sobre os entrevistados do que sobre os espaços em si. Os discursos mais pessoais, onde são relatadas histórias de vida complexas e com mais carga emotiva, foram gravados dentro da residência dos personagens. Já os que apresentam conteúdos mais focados no bairro em si, sobre as estruturas, o estado de degradação, ou as demolições, foram filmados na sede da associação, no centro comunitário, e em espaços que os personagens consideravam agradáveis no bairro.

Nestas entrevistas, os temas abordados nos fóruns comunitários foram aprofundados e individualizados. Os entrevistados, vindos de lugares diferentes e por razões diferentes, representavam a multiplicidade das histórias de vida do Sobreiro. O bairro foi personificado nas palavras destes, responsáveis por dar a base sólida do filme, a contextualização e a história do local retratado.

Com os jovens, a estratégia para conseguir gravar as entrevistas teve que ser outra. Numa sala reservada no centro comunitário, pedi que entrassem, separadamente, para que vissem os resultados das fotografias analógicas que pedi que fizessem e, depois, fossem entrevistados. Já havia notado que quando estavam em grupo agiam de maneira distinta, mais agitados e preocupados com a opinião dos outros colegas. Algumas declarações, e a forma como foram dadas neste momento reservado, foram consideravelmente diferentes do que aquilo que já tinham me dito quando estavam juntos, mais ponderadas e sensíveis. As fotografias foram oferecidas aos seus autores e o áudio das entrevistas utilizado em vários momentos do filme.

A ideia inicial era utilizar apenas o gravador de áudio. Entretanto, com receio de deixar escapar imagens importantes deste momento, optou-se, também, por utilizar a câmera no tripé. Depois de analisá-las, constatou-se que era preferível termos mantido o plano inicial. A justificativa principal é o desconforto visível que a câmera, posicionada daquela maneira, causou nos rapazes. Habitados a serem chamados à atenção por comportamentos considerados inadequados pela escola, pelo centro comunitário, e outras instituições com as quais tinham relação, aquela disposição dos elementos, numa sala vazia, poderia parecer uma espécie de interrogatório, mais uma obrigação que tinham que cumprir. Estas imagens não aparecem no filme, já que, para além do ambiente descrito, é mais interessante ouvir o que dizem os jovens enquanto vemos as imagens construídas pelos próprios através das fotografias e filmagens que realizaram, momento em que estabeleceram outro tipo de relação com a câmera.

Apesar de terem sido utilizadas no documentário final de forma bastante distinta, estas entrevistas foram inspiradas pelo filme *Últimas Conversas* (Coutinho, 2015),

apresentado no capítulo I. No documentário de Coutinho, assim como no filme do Sobreiro, os adolescentes vão ao encontro do diretor num espaço por ele determinado. Em ambos os casos, as salas escolhidas não possuem elementos significativamente apelativos, seja para os personagens, seja para o público. Foi uma abordagem diferente daquelas que já haviam sido realizadas ao longo desta investigação, mas considerou-se que poderia ser uma situação oportuna para fazer este teste.

Como já frisado em diferentes pontos deste documento, é fundamental para esta investigação buscar constantemente pela adequação do trabalho aos seus personagens, seja através dos equipamentos utilizados numa entrevista, da locação escolhida, seja da própria decisão de não filmar.

4.5 Participação direta: o caso dos jovens do Sobreiro

No capítulo I discute-se a *Autoria, a responsabilidade e a participação* no âmbito do documentário e, mais especificamente, a forma como estes conceitos foram combinados e aplicados nesta investigação. Sobre a participação direta dos personagens na produção de conteúdos imagéticos e sonoros, o caso dos jovens do Sobreiro, citado no tópico anterior sobre a questão das entrevistas, é um dos mais expressivos neste estudo.

O grupo de trabalho selecionado – pelo centro comunitário do bairro e pela investigadora – era composto por quatro rapazes que tinham entre treze e dezesseis anos. A altura das filmagens coincidiu com as férias escolares de verão (junho, julho e agosto de 2018), e alguns precisavam passar o dia no centro comunitário, por indicação das Comissões de Proteção de Crianças e Jovens (CPCJ). Sendo assim, desde que concorrassem, tinham disponibilidade para participar no projeto.

Para integrar a visão deste grupo de forma mais ativa no documentário, sugeri à EAPN que adquirisse máquinas fotográficas analógicas para distribuir aos quatro rapazes que aceitaram o desafio. Da minha parte, entreguei a câmera e o microfone para que também pudessem fazer gravações. O centro comunitário não permitia que saíssem sozinhos, por isso, acompanhei-os nestes momentos, mas deixando-os sempre à vontade para escolher onde e o que iriam filmar e fotografar.

A ideia de utilizar uma câmera analógica era dar outra dimensão da produção imagética para os participantes. Habitados às imagens digitais, ilimitadas, que podem ser facilmente manipuladas ou apagadas, nenhum dos rapazes tinha experiência com máquinas daquele tipo. Quando entenderam que havia um número limite de fotos

em cada rolo e que a fotografia, uma vez tirada, não poderia ser apagada, ou imediatamente visualizada, sentiram-se receosos e desafiados. Cada imagem era uma a menos, portanto, era preciso pensar e escolher o que valeria a pena retratar.

Parte das imagens foram feitas dentro de uma zona inativa do bairro, os antigos balneários e a quadras para atividades físicas, local que os representantes da associação de moradores já me haviam apresentado. Neste, assim como em muitos momentos, deixei que os jovens andassem por conta própria, sabia onde estavam, mas não queria *vigiá-los*. Deste percurso, surgiram imagens fortes sobre o estado de abandono e ocupação das estruturas comuns do bairro. O *desbravamento* dos rapazes, que andavam por entre salas escuras, inundadas, degradadas e cheias de lixo, chocou parte da audiência no dia da estreia, principalmente parte dos moradores, que não conheciam o estado em que se encontravam estes espaços.

Entregar o equipamento aos jovens foi uma demonstração de confiança, tanto na capacidade de manuseio e cuidado com o material, quanto no potencial do que seria produzido por parte deles. A melhor maneira de fazer esta experiência resultar foi conduzi-la de forma espontânea, livre e improvisada. Numa primeira fase, elaborei um documento com instruções para utilizarem as máquinas e sugestões para que participassem com os próprios smartphones, mas não funcionou. Notei que aquele ambiente, semelhante a uma aula convencional, com uma figura de autoridade que instruí e distribuía indicações para uma determinada atividade, com a mediação de um documento, não despertou qualquer curiosidade por parte dos jovens.

O material resultante desta experiência foi apresentado aos seus autores em duas sessões privadas: a entrega das fotografias e do rolo, seguida de entrevistas individuais, já descritas neste capítulo; e a exibição das filmagens realizadas pelos mesmos. Ambas antes de iniciar a edição final do filme e a preparação para a exposição fotográfica. Nestas ocasiões, foi frisado que aquele era o momento para dizer o que não queriam que fosse utilizado no documentário, ou na exposição, tendo em atenção que o filme se tornaria público no futuro.

(...) the filmmaking anthropologist, by screening his work, is able to share the results of his activity with his hosts and thereby give them another chance to understand if not actually to sympathize with what he is doing. (Henley, 2000, p. 221)

Apesar de conter cenas em que usavam linguagem menos própria, *palavrões*, e vermos situações polêmicas, como a ocupação de uma das instalações inativas do bairro como moradia por parte de desconhecidos, os jovens não excluíram praticamente nada do conteúdo que produziram. Um deles começou por dizer, receoso, que talvez não fosse boa ideia incluir alguns destes momentos, mas os colegas rapidamente

discordaram, afirmando que não haveria impedimento por parte deles e que estavam satisfeitos com todo o material. Instantaneamente o rapaz mudou de opinião e reforçou o discurso da maioria.

Apesar do posicionamento dos jovens, aparentemente despreocupados e dispostos a assumir o conteúdo que produziram, optei por retirar trechos que possivelmente poderiam comprometê-los, ou envergonhá-los, quando exibidos na estreia, por exemplo. Esta postura reforça o que foi discutido no capítulo I com a referência aos textos de Ruby (Ruby, 2008, p. 55), sobre a responsabilidade final das peças produzidas. A participação destes jovens, através das componentes fotográfica e videográfica, é um contributo valioso para o caso do Sobreiro, e para esta investigação como um todo. Entretanto, apesar de oferecer a eles a oportunidade de selecionar e censurar a produção, é natural que não tenham o conhecimento e a *malícia* para fazer este tipo de discernimento com plena consciência das possíveis implicações.

É também importante levar em conta o comportamento dos mesmos quando estão em grupo, observado ao longo do trabalho. Constatou-se que, por vezes, os rapazes adequavam a sua conduta e atitude de acordo com o coletivo, a opinião dos colegas, sempre preocupados em não destoar do grupo. Neste caso, coube à investigadora analisar estas questões, antecipar possíveis consequências para os jovens, e dar o parecer final na fase da edição.

4.6 Os limites físicos do campo

Outras estratégias, que passaram por assumir uma atitude autoral por parte da investigadora, foram adotadas como forma de antecipar, e evitar, desdobramentos potencialmente prejudiciais para o assunto. A delimitação física do espaço a ser documentado é um exemplo disto, e teve especial influência no caso da Tapada.

As filmagens, fotografias e gravações de áudio nunca saíram dos limites do bairro. Todas as informações às quais se têm acesso foram obtidas através dos moradores, dentro daquele espaço. O espectador saberá aquilo que os moradores sabiam, da forma como estes sabiam. Os demais envolvidos no caso, os compradores, a Câmara Municipal, empresas, etc., não foram procurados para esclarecer questões, ou acrescentar informação. O documentário irá acompanhar o caso inteiramente a partir da perspectiva dos habitantes do bairro, seja em momentos de esclarecimento, seja em momentos de dúvida. O realizador Frederick Wiseman é conhecido por utilizar este tipo de premissa em seus filmes:

O que acontece no edifício que abriga a instituição, ou, no caso de Belfast, Maine, a zona do canal, a área geográfica é algo que pode ser incluído no filme. O que acontece do lado de fora é outro filme, ou não é adequado para incluir no filme. Isso me ajuda a estabelecer limites. Quando eu fiz o filme sobre previdência social, tudo aconteceu em um edifício. (Wiseman, 2001, p. 12)

Houve situações que ocorriam fora dos limites do bairro, como as Assembleias Municipais e as conversas entre o presidente da Associação de Moradores e o presidente da Câmara Municipal. Apesar de, possivelmente, contribuírem para um apelo mais forte na edição final do filme, nenhum destes momentos foi gravado. A situação dos moradores era delicada e incerta, o apoio de uma instituição governamental parecia ser a única solução possível para controlar o caso e evitar a expulsão destes. *Assediar* estas reuniões com a câmera poderia influenciar, ou condicionar de forma não favorável, o comportamento, tanto dos políticos, quanto dos próprios moradores. Por este motivo, como forma de proteger a luta dos habitantes deste tipo de interferência, que a princípio só garantiria o *benefício* da própria peça final, foi estipulada esta forma de ação.

Neste ponto, é interessante lembrar, guardadas as devidas proporções dos contextos, o filme *Linha Vermelha* (Costa, 2011), discutido no capítulo I. A decisão de Harlan de seguir constantemente o protagonista e líder dos ocupantes da Torre Bela – nas reuniões com os militares e, mais tarde, na cena mais polêmica do filme, durante a *invasão* ensaiada da casa do Duque – fez com que o personagem assumisse uma postura diferenciada, voltada para a sua *atuação* de frente para a câmera. Nas palavras do próprio realizador, “a câmera deu visibilidade ao Wilson, a câmera observou-o... Observou até que ponto tinha impacto, e uma certa força... E ao dar-lhe atenção deu força. No fim das contas ele convenceu-se de que a câmera estava sempre a filmá-lo.” (Thomas Harlan, em *Linha Vermelha*)

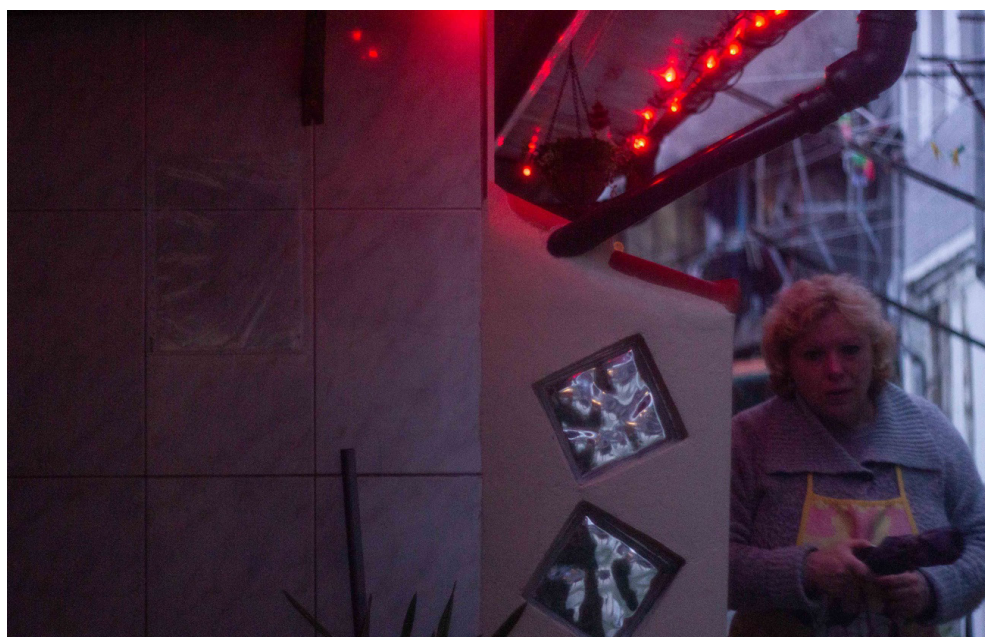
Este tipo de postura, provocada, ou reforçada, pela presença da câmera e da direção do realizador, não é compatível com os objetivos desta investigação, que pretende, ao invés disso, encontrar alternativas para este tipo de consequência. A delimitação do espaço e a decisão de acompanhar o caso da Tapada através exclusivamente dos moradores serve como uma espécie de pré filtragem da informação, feita pelos personagens envolvidos. Assim, ouvimos aquilo que estes, os moradores, consideram relevante sabermos. Com os episódios narrados já decorridos, apesar de sempre *frescos*, recentes, sentia-me livre para contar com o efeito provocado pela presença da câmera. O filme vive dentro do bairro. Tudo o que *modela* a informação que chega naquele espaço, o tempo para digerir as notícias, acalmar, afligir ou aliviar, faz parte do filme.

As imagens de *Cidade Ilha* retratam, como já discutido, o desenrolar do caso, e têm como pano de fundo diferentes ocasiões, como as férias, o verão, as festas de São João, o Natal, o inverno, etc³⁰. Tudo isso ambientando dentro do bairro. A proposta é mensurar o compasso de espera destas pessoas e atravessar todos estes eventos, que passam a ser vividos pelos moradores de acordo com a situação que enfrentavam, no espaço onde a enfrentavam. Por vezes, assumindo o cansaço, alheios à inocência e a falta de preocupação dos filhos e netos. Mas, na maioria delas, insistindo em celebrar e desfrutar alguns destes motivos como forma de ganhar força e dar ânimo à luta.



30 Imagens (fotos) que representam este cotidiano do bairro da Tapada estão disponíveis em: cidadeilha.wordpress.com/2020/01/09/tapada-2





Figuras 56, 57, 58, 59, 60: Imagens do bairro da Tapada

A ideia do filme será, acima de tudo, levar o registro insistente que surge de uma abordagem *cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva*. “(...) há um forte senso de obrigação para que o filme seja um relato justo do que vi, tentar ser justo com aqueles que me permitiram entrar em suas vidas.” (Wiseman, 2001, p. 20)

4.7 Manuseio da câmera: enquadramento, foco e movimento

O impacto da câmera também pode ser, até certo ponto, controlado de acordo com questões mais técnicas, como o tipo de lente escolhido, o enquadramento adotado e o movimento. Estas decisões demonstram a ação de *pensar com a câmera*, ou, como apresentado no capítulo I, o uso desta como uma *forma de pensar*.

Filmar com o equipamento nas mãos, ou no tripé, por exemplo, tem reflexos não apenas no tipo de imagem resultante, mas também na própria maneira de conduzir o trabalho de campo e a relação com o tema retratado.

Em *Cidade Ilha*, destacam-se dois casos em que a câmera foi utilizada no tripé: nas entrevistas filmadas, e na sessão de retratos para a exposição da Tapada. No primeiro, trata-se, como já explicado no capítulo das metodologias, de uma estratégia para lidar com estes momentos, sendo uma única pessoa a responsável por conduzir a entrevista, filmar, e gravar o áudio. Além disso, faz com que os entrevistados se habituem mais facilmente aos equipamentos, que estão parados durante toda a conversa, deixando-os à vontade para falar, interromper, e olhar para onde quiserem. No segundo, o tripé foi um recurso para manter um enquadramento semelhante entre as fotografias, que mostravam os moradores em frente a fachada de suas casas³¹. Naquele momento, estavam todos a lutar pelo mesmo, pela permanência naquele bairro, naquelas residências, estavam de pé, enraizados, e prontos para enfrentar o que fosse necessário por aquele local. Assim, a ideia era criar um tipo de padrão imagético, que demonstrasse esta postura e aproximasse, visualmente, as pessoas.

31 Os retratos do bairro da Tapada estão disponíveis em: cidadeilha.wordpress.com/2018/10/18/sessao-fotografica-com-os-moradores





Figuras 61, 62, 63, 64: Retratos do bairro da Tapada

Entretanto, de forma geral, é possível dizer que a opção eleita para a maioria dos casos foi a câmera nas mãos. Isto é, com focagem e enquadramentos suscetíveis à variação do movimento, que *obedecia* às necessidades do momento e dos personagens filmados. Ter o equipamento *solto*, maleável, permitiu explorar a ideia do *cine-olho* de Vertov, a *living camera*, que penetra na realidade do *aqui e agora do trabalho de campo* ao invés de apenas observá-la (Rouch & Feld, 2003, p. 38). Rouch valoriza esta ideia, especialmente no filme etnográfico, referenciando o *cine transe* como resultado desta dinâmica:

(...) instead of using the zoom, the cameraman-director can really get into the subject. Leading or following a dancer, priest, or craftsman, he is no longer himself, but a mechanical eye accompanied by an electronic ear. It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, “ciné-trance.” (Rouch & Feld, 2003, p. 39)

Como frisado por Rouch, o uso de lentes também interfere diretamente na dinâmica do *cine transe*. A câmera no tripé, com uma lente zoom de grande alcance, permite ao etnógrafo/realizador observar sem *presenciar*. Ele vê, mas está, fisicamente, longe da ação e dos seus atores. Ao adotar este estilo, é natural que haja menos envolvimento direto com o tema, menos negociação e outro tipo de ética nesta relação.

(...) one must recognize that they only bring the camera and man together optically, because the camera always rests at a distance. Actually, this type of shooting more closely resembles a voyeur looking at something from a faraway perch, and zooming in for the details. This involuntary arrogance on the part of the camera is resented not only a posteriori by the attentive viewer but also by the people who are filmed, because it is like an observation post. (Rouch & Feld, 2003, p. 38)

Por esta razão, as lentes utilizadas neste trabalho tinham pouca, ou nenhuma, capacidade de zoom. Foram apenas duas, uma 35-55mm e uma 50mm, sendo esta última com maior entrada de luz. Seguindo a lógica do *cine transe*, quando a câmera *escolhia* um determinado personagem, preocupando-se menos com o que estava à sua volta, ela aproximava-se deste, ou seguia-o, ainda que o foco, ou o enquadramento, pudessem ser *prejudicados*. Este estilo foi adotado, por exemplo, durante a primeira conversa com António, membro da Associação de Moradores da Tapada. Foi o momento em que houve maior proximidade com este morador, quando contou a sua história no bairro e o seu primeiro encontro com os novos proprietários do local, na

altura – 0:01:00, teaser *Cidade Ilha*³² (A. C. Roberti, 2019). Estas imagens foram feitas dentro da casa de António, com pouca luz, o que também influenciou a escolha da lente mais clara.

Durante as assembleias dos moradores da Tapada, principalmente quando realizadas na área comum do bairro, a câmara circulava entre as pessoas, as notícias e discursos. Não permanecia parada num único plano, tinha personalidade, ação e *vontade própria*. As imagens variavam entre o foco num personagem de destaque, e planos mais abertos, onde víamos a reação das pessoas sobre os assuntos tratados, reforçando o caráter coletivo e o contexto envolvido. Era importante lembrar constantemente, e visualmente, que tudo aquilo decorria dentro do bairro – 0:00:53 do teaser (A. C. Roberti, 2019) –, a câmara estava ali, a realizadora, os moradores. Este é o local escolhido, este é o interesse.

Nas fotografias dentro das casas do bairro Rainha Dona Leonor há, também, uma alternância de enquadramento, que prioriza ora o pormenor, ora o todo. As imagens que procuram as particularidades, mostram os detalhes da casa velha, customizados há décadas, cristalizados e enraizados, e os da casa nova que se mantêm, ou que começam a moldar o novo espaço. O todo ajuda a entender o conjunto da casa, a composição geral, a forma como os pormenores encaixam-se e como fazem sentido na presença das personagens, que muitas vezes aparecem nas fotos.

32 Teaser disponível em: cidadeilha.wordpress.com



Figura 65: Catarina na casa antiga, bairro Rainha Dona Leonor



Figura 66: Catarina na casa nova, bairro Rainha Dona Leonor

No Sobreiro, tratando-se de um bairro grande – em extensão e em número de habitantes – foi necessário, através de outros recursos, fazer planos gerais para contextualizar o espectador. Como as torres eram prédios altos, de dez andares, parte das imagens foram feitas no topo destas, como a que vemos ao 0:01:45 do filme (A. C. Roberti, 2018c). Este plano, precisamente por ser aberto e conter muita informação, é estático e ligeiramente mais longo que os seguintes. Nele, entendemos a morfologia espacial do Sobreiro, uma série de blocos semelhantes em sequência, diferentes das outras construções, mais distantes, que estão à volta. Mais tarde, aos 0:15:36, vemos um plano mais aproximado dos blocos, em que um deles é consideravelmente mais novo do que o outro. Esta observação, que parecia um detalhe na imagem geral, serve para ilustrar a fala do personagem, que explica que as propostas de requalificação do bairro são constantemente interrompidas, fazendo com que alguns prédios estejam em melhor estado do que outros.

Os planos mais abertos também são importantes para apresentar a morfologia clássica de uma Ilha do Porto. Trata-se de uma realidade específica, que poderá não ser do conhecimento do espectador, sendo a disposição espacial fundamental para entender a história e a dinâmica comunitária destes locais – no teaser, aos 0:01:50, vemos o corredor da Ilha da Bela Vista, antes das obras. Aos 0:02:03 do mesmo vídeo, vemos a comparação entre as casas antigas, de um lado da rua, e as novas, do outro. E assim, a exemplo dos blocos do Sobreiro, é possível comparar esta transformação em curso num plano fixo e relativamente mais longo.

No Beija Flor, os planos gerais e extensos também são essenciais para se compreender a ambiência experienciada e o *ritmo* do local. A natureza envolvente é um elemento forte, que destaca a comunidade como o único caso rural de *Cidade Ilha*. Por isso, muitas imagens do filme são dedicadas a mostrar, com paciência, a cadeia de montanhas que cercam o Beija Flor – aos 0:02:15 e aos 0:03:24, por exemplo –, o chão de terra, e as árvores grandes e fartas que, com a força do vento, formam o som predominante em diversas horas do dia.

Sobre o movimento, é possível dizer que a câmara vai onde é *convidada* a ir. Utilizando, mais uma vez, o exemplo do *Quadrado do Beija Flor*, temos, ao 0:01:30, uma personagem que anda calmamente como se estivesse a guiar o plano, e chega a olhar para trás, verificando se a realizadora a acompanhava. Em seguida, vemos imagens de outro ambiente, mais íntimo, particular – fogão a lenha, roupas penduradas, crianças brincando – estamos na casa da moradora, fomos conduzidos até lá, convidados a entrar.

Da mesma forma, e talvez mais evidente, acontece em *Para-raios*, quando ouvimos Rosa a perguntar, “quer vir ver a minha casa?”. A resposta para a questão é apresentada nas imagens seguintes, quando a câmara segue a senhora, assim como no plano

descrito do Beija Flor, até à sua porta, “entre menina”. A partir daí, a câmara pode percorrer os detalhes de dentro da habitação, e entendemos que aquele é o dia em que os antigos moradores passariam a residir nas casas recém-construídas. Há sacos e objetos ainda por organizar. Rosa, ao observar o novo espaço, lembra da sua trajetória dentro daquela Ilha, o nascimento, os pais, o casamento, a casa velha e a chegada, recente, naquela.

This technique is particularly useful in ethnographic filming, for it allows the cameraman to adapt to the action as a function of the spatial layout. He is thus able to penetrate into the reality, rather than leaving it to unroll itself in front of the observer. (Rouch & Feld, 2003, p. 38)

Assim, disposta a agir conforme o convite dos personagens e as situações que se desenrolam no momento das filmagens, a câmara está *disponível* para se adaptar. O enquadramento, o movimento e o foco, agem em conformidade com uma negociação, na maior parte das vezes não verbal, entre o realizador e o assunto. Trata-se de uma postura, ou um estilo, que tem como intenção evitar o controle da situação a partir de uma agenda, ou demanda, que interesse apenas a um lado, o do documentarista, afastando a lógica do *consumo* do *outro*. “To the filmmaker, then, image-making is largely an extension of the self towards other, rather than a form of reception or appropriation”. (MacDougall, 1998, p. 29)

4.8 Editar ao filmar

Todas as decisões tomadas durante as filmagens, como as exemplificadas no tópico anterior, são consideradas, também, como uma forma de edição. Ou seja, este é um processo que se realiza não apenas numa fase posterior à recolha do material. Acredita-se que, para agir em conformidade com a ideia de *cine-olho* de Vertov, é preciso reconhecer que o ato de editar está intrínseco em todas as outras partes da produção do filme, ou série fotográfica, neste caso.

The director-cameraman who shoots direct cinema is his own first spectator in the viewfinder of the camera. All of his bodily improvisations (camera movement, framing, shot lengths) finally result in editing while shooting. Here again we are back to Vertov’s idea: “The ciné-eye is: I edit when I choose my subject (from among millions of possible subjects). I edit when I observe (i.e., film) my subject (making a choice among millions of possible observations)” (“A.B.C. of the Kinoks”). (Rouch & Feld, 2003, p. 39)

Portanto, a escolha do tema, dos personagens e eventos a serem trabalhados são também decisões relativas a edição. Assim como a maneira de conduzir a câmera durante as filmagens. Trata-se da criação de uma *verdade temática* (Rouch & Feld, 2003, p. 32), desenvolvida no *aqui e agora* do trabalho de campo, que será transmitida de acordo com uma série de fatores que serão combinados na fase dedicada apenas à montagem. Ao escolher uma, dentre as infinitas possibilidades de enquadramento, por exemplo, estamos a condicionar, ou a proporcionar, um determinado ponto de vista para ser utilizado na montagem final das peças produzidas.

Mais uma vez, ser a etnógrafa a responsável por filmar e editar os objetos imagéticos e sonoros, facilita o controle dos processos conforme a proposta da investigação:

The application of this feature of ethnography to film assumes that the theory of culture held by the ethnographic filmmaker would lead him to select certain events for filming, to film them in a certain way and then to edit those images in a manner which not only reflects the theory but articulates the theory intentionally in a form possible for an audience to interpret. (Ruby, 1975, p. 107)

No caso da *Cidade Ilha*, as questões que dizem respeito à ética, à negociação, à aproximação e ao encontro com o *outro*, devem estar evidentes para a audiência. Estas são pensadas desde o estudo teórico dos temas de interesse, passando pelo momento de recolha do material, até à montagem e pós-produção. O trabalho da investigadora é articular estes trajetos de forma coerente.

Paul Henley fala sobre a interferência do cinema na observação participativa, argumentando que o próprio aparato, até certo ponto, conduz a ação do etnógrafo/realizador de forma catalítica, culminando no efeito de editar enquanto se filma.

On the basis of my own experience, I would suggest that filmmaking has a catalytic effect on the participant-observer process. Even in the video era, there is a limit on how much you can actually film. This serves to concentrate the mind— whilst still in the field (...) It can also concentrate the minds of the protagonists as to what it is about their lives that they specifically want to present to you. (Henley, 2000, p. 220)

Apesar da crescente melhoria e barateamento das tecnologias de captação de som e imagem, ainda assim, como frisado por Henley, o armazenamento é limitado. Houve momentos, durante as filmagens, em que o limite do cartão de memória, e/ou problemas técnicos relacionados a este, fez com que a realizadora precisasse analisar as imagens já recolhidas através do visor da câmera, para apagar as que seriam

potencialmente menos relevantes e gerar espaço para gravar outras. Foram momentos em que a ação de editar no próprio trabalho de campo, ou produzir o *relatório cinematográfico* durante a observação, como discutido no capítulo I, foi mais evidente e mais suscetível ao erro.

É natural, entretanto, que haja uma fase posterior designada exclusivamente à edição do material produzido, ou à montagem do mesmo. Nesta, temos o processo de filtragem, seleção e justaposição dos elementos visuais e sonoros, que criam uma determinada narrativa conforme o que foi trabalhado nas outras fases, portanto, idealmente, segue um fluxo orgânico de produção.

A pós-produção destes resultados também tem pormenores significativos, como o ajuste de cores e a afinação do som. As imagens do bairro Dona Leonor depois da demolição dos blocos, por exemplo, foram feitas num dia de muito Sol, e a leitura das placas que diziam o nome das ruas do bairro era dificultada pelos reflexos e intensidade da luz. Neste caso, era fundamental que o texto da placa ficasse legível, já que aquele espaço estava praticamente irreconhecível, se comparado ao que era antes, com os antigos cinco blocos. Para facilitar esta indicação, a área da placa mostrada nas fotografias foi trabalhada com esta finalidade, reforçando o contraste e reduzindo a sobre-exposição.

De forma geral, pode-se dizer que os ajustes feitos nesta fase se preocuparam em harmonizar as imagens produzidas para cada peça, trabalhando-as de forma que estas ficassem visualmente coerentes e confortáveis. Optou-se por reforçar a lógica que foi seguida nas filmagens, ou seja, manter uma atmosfera mais natural, que remeta o espectador às realidades retratadas de forma subjetiva e autoral, mas não didática, ou demasiado evidente.

4.9 O simbólico como produção de sentido

Apresentadas as considerações sobre o processo geral de edição, que tem como resultado as peças produzidas, interessa falar sobre os pontos específicos que dão o tom do todo. A negociação documentada, que se desenvolve no decorrer e no aprofundamento do trabalho de campo, permite compreender, gradativamente, os detalhes, as *miudezas*, que compõe estes cenários e espaços. O interesse deste trabalho reside, em grande parte, nestas delicadezas que, através das imagens, funcionam como produção de sentido de forma simbólica, e não apenas literal. A câmera, para além da ação do *aqui e agora*, também procura estes motivos enraizados, naturais e espontâneos, customizados pela vivência nestes locais.

Em *Sobreiro: Quero-me aqui*, aos 0:12:15, ouvimos o presidente da Associação de Moradores, Ademar, dizer que viviam cerca de 600 famílias no bairro. A imagem que vemos neste momento é a das caixas de correio de uma das torres, escolhida para o cartaz de divulgação do filme. A importância desta, que aparece a meio do documentário, quando já havíamos começado a conhecer melhor o Sobreiro através dos seus moradores, está na forma como estas caixas foram tratadas pelos residentes. Dispostas em conjunto, com a indicação dos números de 1 a 10, de forma a distinguir os andares, há vasos de plantas em quase todas as sequências. Todos bem cuidados, assim como as caixas. Este pormenor, demonstra o zelo e a customização espontânea de uma área comum, ou seja, fora dos limites da residência destas pessoas, representando uma forma de olhar para o espaço como seu, como merecedor de apreço. Isto contrasta com as imagens feitas pelos jovens sobre as estruturas inativas do bairro, fechadas e fora do controle dos moradores.



Figura 67: Caixas de correio do sobreiro

No tour *Percurso pelas ilhas* do Bonfim e nas edições do Citadocs em São Vítor (capítulo III), é possível verificar situações que podem ser comparadas a esta e parecem representar, de forma geral, a mesma ideia. Exemplos simples, mas significativos, são os objetos colocados pelos moradores nos corredores das ilhas, ou seja, na área comum do local. Vemos tapetes, vasos de plantas, e pequenos conjuntos de mesas e cadeiras. Estes detalhes, que modificam visualmente os espaços que pertencem a um grupo de residentes, criam também uma dinâmica própria do seu cotidiano, propõem novos usos, sentidos e paisagens, numa lógica de composição própria, vivência, ou convivência, coletiva.



Figura 68: Ilhas de São Vítor

Seguindo esta mesma noção, de apropriação, ou autoridade social, por parte dos moradores com relação ao espaço onde vivem, temos também o exemplo de alguns pontos específicos da Bela Vista. A sequência de pequenas bandeiras decorativas de papel, colocadas entre as casas, que aparecem num plano fixo e longo no início de *Manuel e Júlia*, ilustra o discurso da personagem de que viver ali “é um paraíso”, complementado pela fala do marido. Ambos justificam esta caracterização pela forma

como os moradores convivem uns com os outros. As imagens seguintes, que descrevem visualmente as declarações do casal, mostram outra parte da decoração feita no espaço comum, e os vasos de plantas colocados do lado de fora de casa. Todos estes elementos parecem ir contra a ideia de desertificação da Ilha – que se verificava no momento pré-obras de requalificação –, também explicada por estes, que falam sobre a diminuição das casas habitadas, e parecem demonstrar que, ainda que com poucos moradores, o local tem um espírito de coletividade que resiste.

O jardim do lado de fora da casa destes personagens, como já relatado no texto *A Varanda de Manuel*, tem também um papel simbólico significativo, quase epifânico, neste trabalho. Mantê-lo cheio, diverso e bem cuidado, parecia essencial para Manuel. Depois do seu falecimento e no dia da mudança para a nova habitação, Júlia tentava insistentemente manter o que parecia ser a única planta que resistiu, ou a acompanhou, neste processo. Por esta razão, a cena final de *Manuel e Júlia* e de *Para-raios* estão diretamente relacionadas. A primeira mostra Manuel a cuidar do jardim, na casa antiga, na segunda, vemos Júlia, sua esposa, no local onde será o jardim da nova habitação.

Há, também, exemplos em que a composição da imagem é a responsável por criar um sentido metafórico. Aos 0:02:09 do filme *Sobreiro*, há um plano fixo em que vemos uma estrutura de linhas quase geométricas: a sombra do bloco projetada no chão, composto por retângulos idênticos e de cor quase semelhante (alguns mais desgastados, outros mais escuros). Três jovens entram no plano pela esquerda, andando em grupo e de forma descontraída, assim como os três pássaros que atravessam o percurso sincronizados. A fluidez destes dois conjuntos contrasta com a sequência de linhas exatas traçadas pela arquitetura do bairro e do jogo de sombras do bloco.

Tanto os jovens, quanto os pássaros, quando inseridos naquele plano geral, parecem pequenos em termos de escala, mas são eles que diferenciam e dão movimento ao plano. É uma referência à dinâmica do próprio local. Trata-se, como já indicado, de um bairro grande, com blocos habitacionais e torres de dez andares e que, no momento das filmagens, não tinha qualquer estrutura que estimulasse atividades conjuntas e de lazer para os seus moradores, estavam todas destruídas e inativadas. Entretanto, apesar da paisagem quase uniforme – prédios, concreto, e relva – há pormenores que mostram a apropriação e o zelo dos moradores, como a caixa de correios. Assim como a presença ativa dos jovens que, ao longo do filme, revelam que a maior vantagem de viver no bairro é a liberdade que sentem dentro dele, podem circular livremente pelo espaço por conta própria, explorá-lo, ocupá-lo.

Para ser coerente com a proposta e os objetivos desta investigação, as imagens são produzidas de forma a priorizar e potenciar estes pormenores, através do movimento de câmara, do foco em determinados objetos, e da sua própria composição,

como descrito através dos exemplos apresentados. Propõe-se, com este estilo de trabalho, olhar para as minúcias como parte do todo, ou, mais do que isso, como responsáveis pelo todo.

4.10 Trajetos visuais e sonoros na construção de um conceito

O conjunto de obras destacado neste capítulo compõe, como já referenciado, os resultados desta investigação, assim como os relatos apresentados nos trajetos do capítulo III. As decisões de linguagem e estilo das peças imagéticas e sonoras construídas representam, elas próprias, a forma como este trabalho abordou as realidades designadas como objeto de estudo, é através deste processo que fundamentamos o conceito de *cidade ilha*.

Na medida em que se compreende as *miudezas* e as grandes lutas destes espaços – e reconhece-se que todas elas importam, todas elas são parte da construção destas *ilhas* – este estudo torna-se potencialmente mais apto a lidar, ou a dialogar, com os mesmos e adaptar as suas metodologias de ação, práticas e teóricas, mais uma vez, de forma dialética.

Os processos e etapas descritos neste capítulo procuram reforçar a ideia do *cine-olho* que vem sendo abordada neste documento, de forma a comprovar o *transe-lúcido* entre arte e ciência (capítulo I) que combina espontaneidade, subjetividade, rigor científico e ética no trabalho de campo, no encontro com o *outro*.

5. CONCLUSÕES

5.1 Considerações gerais

Os capítulos deste documento apresentaram e discutiram o enquadramento teórico, baseado no filme etnográfico, no *transe-lúcido* do ato de filmar e nos dilemas entre a ideia de autoria, responsabilidade e participação; assim como as metodologias aplicadas e desenvolvidas num ciclo constante de *fagocitose*. Os trajetos, relatados em alguns casos de forma mais prosaica, aproximaram o leitor da experiência do trabalho de campo, o cerne desta investigação, conduzindo-o até às peças produzidas através das *abordagens (imagéticas) sobre os trajetos*, valorizando a forma e o estilo como parte integrante e fundamental deste estudo. Esta tese é, portanto, um meio que visa propiciar o relato e o debate dos temas trabalhados e uma base para as análises e desdobramentos futuros.

A pergunta de investigação inicial procurava uma equação capaz de balancear e responder a questão sobre *como documentar, de forma autoral, através da imagem e do som, comunidades em extinção ou dispersão, que partilham uma herança cultural, sem torná-las alvo de exotização e consumo*. Não seria cientificamente correto, ou coerente, afirmar que foi possível chegar a uma resolução precisa, exata, um molde a ser preenchido e reutilizado de forma integral. Chega-se, por outro lado, à conclusão de que é possível valorizar e legitimar a postura artística e subjetiva do realizador/investigador nestas circunstâncias, mas sob condições inalienáveis. A primeira é descartar a ambição de dizer *quem é o outro*. Interessa, antes, falar sobre o *encontro com o outro*, personagens, temas, situações. Depois, assumir total responsabilidade sobre os resultados, textuais, imagéticos, sonoros, etc. Trabalhar com formas de participação direta do *assunto* – ao entregar-lhe a câmera, ou mostrar os cortes brutos do filme antes da edição final, por exemplo – e priorizá-lo como primeira audiência da peça produzida, não isenta o realizador da responsabilidade final e total sobre a mesma.

Como declarado logo na introdução desta tese, para entender e acompanhar este trabalho é preciso *ler, ver e ouvir* o que foi produzido. Trata-se de um conjunto composto

por resultados de diferentes formatos, interdependentes entre si, para construir um todo. Tendo esta premissa salvaguardada, é possível dizer que este conjunto confirma o caráter dialético desta investigação. Teoria e prática influenciam-se numa espiral contínua e construtiva, ora fomentando inquietações científicas e artísticas, ora solucionando-as.

A plataforma online utilizada para o projeto, foi criada com o objetivo de facilitar o acesso ao material produzido, principalmente no caso do vídeo e de sequências fotográficas compostas por um número elevado de imagens. Sendo de livre acesso e capaz de agregar o extenso material imagético e sonoro produzido, acredita-se que esta foi uma solução democrática e plausível para os que têm interesse neste estudo.

Tanto os capítulos descritos, como o material disponível na plataforma, reforçam a capacidade dupla que a imagem pode vir a ter, de ser ferramenta e resultado. Isto é, desde o momento em que é captada, a imagem reflete a negociação do trabalho de campo e a interpretação da realizadora. O material final, ou seja, a peça produzida, é resultado direto da participação e envolvimento com o tema e personagens. Neste caso, o *encontro com o outro* é a base para conduzir a câmera e lidar com o material na fase de edição e pós-produção.

A imagem é, portanto, assumida como uma *forma de pensar*, agir e regular os limites da ética no trabalho de campo, inclusive, e talvez principalmente, pela decisão de não filmar em determinados momentos (ver capítulo II). Para além disso, é um instrumento facilitador no processo de, até certo ponto, devolver os resultados aos participantes de forma tangível. Apresentar um filme, ou entregar fotografias, permite mostrar os resultados do trabalho, e conseqüentemente a interpretação feita pela investigadora, aos seus protagonistas, neste caso, àqueles que foram retratados.

Sobre as metodologias, a definição rigorosa dos limites geográficos e temáticos foi fundamental para o desenvolvimento desta investigação de forma focada e justa. Para não se diluir em temas que fazem parte do contexto dos assuntos trabalhados, que são também transversais a outros bairros, ilhas, e espaços da cidade vulneráveis socio e economicamente, foi preciso esclarecer o campo de estudo e a abordagem escolhida. Sob a ótica do design da imagem e do documentário etnográfico, foram trabalhados casos específicos através de um mesmo lado da questão, o dos moradores, possibilitando o aprofundamento e a aproximação com relação às realidades destacadas. Caso contrário, devido ao largo leque de conceitos e bibliografia disponíveis, esta investigação poderia tornar-se dispersa e, ainda mais grave, homogeneizadora. Neste caso, o interesse reside, por outro lado, numa especificidade precisa, na atenção direcionada a cada caso e personagem, que juntos, e na sua pluralidade, deram origem ao conceito de *cidade ilha*.

5.2 Interesses

Se passarmos para o singular, é possível apresentar o *interesse* deste trabalho numa metáfora, que quase deixa de o ser para tornar-se literal, o *jardim de Manuel* (ver capítulo III). Abdica-se da ambição de abordar com profundidade os discursos do *típico*, da gentrificação, da turistificação, das políticas sociais e de reabilitação, para se olhar para o *pormenor*. No caos urbano de uma cidade em voga no âmbito comercial e cultural (com diferentes propósitos e sentidos), interessa falar sobre como o jardim de Manuel comporta-se diante de um cenário de transformações profundas que atingem o íntimo.

Esta investigação olha para as *miudezas*, as nuances e as lutas diárias dos que são diretamente afetados, para o *bem* e para o *mal*, nestes processos, ainda que tenham pouco, ou nenhum controle sobre os mesmos. Trata-se de acompanhar os pequenos e grandes anseios destas pessoas, assim como as suas expectativas e conquistas, com a paciência e a sensibilidade que muitas vezes nos escapa. Fartas de serem categorizadas – os *típicos*, os *coitados*, os que *atrapalham* o livre *desenvolvimento* comercial das cidades – estas populações são constantemente colocadas em *ilhas* ideológicas e conceituais.

Tratar estes casos através de um retrato sensível, não significa explorar o drama, a nostalgia, ou apoiar-se num discurso *sisudo* do *antes é que era*. Significa, por outro lado, acompanhar estas transformações e lutas quando deixam de ter interesse apelativo, quando perdem o *caráter notícia*. Os compassos de espera entre decisões judiciais, ou entre sair da casa antiga e ir para a nova, por exemplo, são períodos conturbados, incertos e, em geral, não abordados ao retratar estas pessoas e lugares. Grande parte deste trabalho dedicou-se em acompanhar, com a mesma intensidade que os eventos considerados *principais*, ou mais apelativos, os momentos expectantes. Consideramos que se trata de uma lacuna ética e sensível a ser preenchida e é, portanto, uma forma de evitar a exotização e o consumo do *outro*. Uma mudança de ponto de vista, foco e interesse, priorizando o ouvir, receber.

O valor do enaltecimento também age neste sentido. A categorização das agendas midiáticas que procuram o apelo da figura dos fragilizados, marginalizados, parece estar estabelecida e *entranhada* no senso comum. Interessa, sem procurar mascarar a densidade e as dificuldades destas situações, apresentar um outro retrato destas pessoas e lugares, celebrando-os. Relembrar este caráter positivo e enaltecido ao longo do projeto, foi fundamental nos momentos de crise, para recuperar a sanidade e os propósitos do trabalho.

Outro interesse determinante no caráter desta investigação é a valorização do trabalho de campo em si próprio. Isto é, focar na ação deste enquanto decorre, principalmente quando envolve as pessoas que serão retratadas, antes de pensar nos seus possíveis resultados (na forma de texto, ou imagem) e audiências futuras para tal. Acreditamos que esta ideia poderá colaborar na tentativa de estabelecer uma relação mais honesta com os envolvidos e atingir resultados mais fiéis e justos, em conformidade com o assunto abordado. Destaca-se, mais uma vez, a valorização do encontro com o *outro* no momento em que este decorre.

5.3 Desdobramentos, aplicabilidade e contributos

Este documento abordou a fase de aproximação dos casos de estudo, a reflexão crítica sobre os processos realizados, e a construção dos objetos imagéticos e sonoros. A divulgação das peças produzidas para o público/audiência e os desdobramentos possíveis deste contato, farão parte de uma fase seguinte – com exceção de alguns casos, como o filme e a exposição sobre o bairro do Sobreiro, relatados neste documento; e o Citadocs, que, apesar de ter um envolvimento importante nesta investigação, atua de forma independente, através do coletivo.

Não descartamos a importância da apresentação dos artigos, posters e obras, em círculos mais restritos, como conferências, fóruns, entre outros contextos científicos, essenciais para o desenvolvimento crítico deste trabalho. Entretanto, nesta fase, quando falamos da divulgação como desdobramento futuro, referimo-nos a uma maior abrangência e diversidade de públicos. Através, por exemplo, de festivais de cinema, exposições e exposições em diferentes esferas, e o livre acesso online dos conteúdos produzidos.

O documentário com a temática voltada exclusivamente para o bairro da Tapada será, também, um investimento futuro, já para além dos limites desta tese. O filme aguarda a resolução do caso e da luta dos moradores, sobre a qual, assim como estes, esta investigação não pôde controlar. Portanto, esta produção não acompanha o período temporal de escrita deste documento, e exigirá tempo e dedicação para a fase de montagem e pós-produção. Nenhuma destas questões é vista como uma limitação, acredita-se que o trabalho de campo realizado e o material recolhido, cumprem o necessário para integrar esta tese no estágio em que esta se apresenta. O filme que será realizado tem como objetivo, também, ser apresentado publicamente em contexto municipal e nacional, preferencialmente com a presença dos envolvidos. Esta será uma forma de legitimar esta relação de trabalho e contribuir para a inserção e o empoderamento destes em contextos onde, habitualmente, não têm participação

ativa. Para os moradores interessa, acima de tudo, mostrar a *luta* que enfrentaram para permanecerem em suas casas.

Os dados obtidos e interpretados nesta investigação estão abertos para serem analisados como uma alternativa, dentre várias possíveis, que combina o design da imagem e o documentário etnográfico. Os desdobramentos futuros refletem-se, principalmente, na *plasticidade* do conceito aqui desenvolvido. Trata-se da ideia que orientou este trabalho e ganhou um corpo teórico e conceitual na medida em que este era construído.

A *cidade ilha* desenvolve-se sob uma ideia que reconhece e olha para a malha urbana como um cenário onde há *ilhas* dentro de *ilhas*, microcosmos dentro de microcosmos. A metáfora sobre as Ilhas do Porto propõe esta ideia de isolamento, da porta fechada para a rua, para a cidade, e da cidade que fecha-se para a *ilha*.

Considerando o conceito adaptável e maleável, acreditamos na sua aplicabilidade em outros contextos e áreas de estudo, com a finalidade de verificar se a sua consistência se mantém. Para tal, e a exemplo do que foi feito neste trabalho, é preciso testá-lo através de abordagens específicas e customizadas para cada cenário e área científica escolhidos. Nesta investigação, a própria ideia de *ilha* desdobra-se em várias dimensões, tornando-se mais abrangente do que a designação da qual partimos – as Ilhas do Porto como tipologia, os enclaves habitacionais da segunda metade do século XIX.

O tipo de situação retratado neste trabalho, no momento em que este se apresenta, está em constante transformação e reajuste. Trata-se, portanto, de um campo para se investigar que exige um tratamento, acima de tudo, sensível, cauteloso e ético.

Assim, um dos contributos desta investigação refere-se ao objetivo de reconhecer e valorizar o documentário etnográfico como um meio qualificado e capaz de olhar para estas realidades, *ilhas* criadas e isoladas pela própria cidade onde estão inseridas. Acreditamos no compromisso ético do documentário com o *outro*, isto é, o seu *encontro* com o tema e personagens, e na sua competência com relação a mostrar (dar a ver) as particularidades de realidades distintas através de um viés artístico e comprometido com as mesmas. Levá-lo, portanto, ao cerne das *delicadezas* destes assuntos. Por isso, pretendemos continuar a explorar e produzir nesta área de atuação por meio de uma abordagem *cirúrgica, dialogada, paciente, pouco invasiva*.

5.4 Limitações

Algumas condicionantes exigiram que fossem feitos reajustes na investigação para que esta pudesse se desenvolver de acordo com os seus princípios. Os exemplos que tiveram mais impacto serão destacados a seguir.

No caso da Bela Vista, há uma lacuna criada, desde as primeiras abordagens do Citadocs, que não foi preenchida. Ainda que, a propósito deste estudo e de forma independente, a investigadora tenha continuado a acompanhar o caso e os moradores durante o processo, os resultados obtidos não foram *devolvidos* aos mesmos. Quando falamos em resultados, referimo-nos, mais especificamente, aos minidocumentários realizados em grupo no âmbito do workshop *Rescuing Oral Memory* (em 2014) e às fotografias do local no momento pré obras de requalificação.

As visitas realizadas depois de concluídas as obras revelaram questões sensíveis que desencorajaram, ainda que momentaneamente, o retorno deste material aos moradores. O caso da Ilha que teve mais impacto nesta investigação, e aquele no qual a investigadora esteve mais envolvida durante a ação do Citadocs, foi o do casal Manuel e Júlia. Ao descobrir, no dia da mudança para as casas novas, que o marido havia falecido e perceber a reação da esposa ao falar no assunto, a investigadora optou por não mostrar as imagens das entrevistas feitas a ambos na altura da visita anterior. A intenção é devolver este material aos participantes da Bela Vista, entretanto, acreditamos que o melhor momento para o fazer seja numa fase futura e mais serena para os moradores.

Outra questão que foi capaz de restringir algumas ações do projeto, refere-se ao suporte para apresentar parte do material produzido neste trabalho, que pode ser financeiramente dispendioso. Criar uma exposição de fotografia independente, isto é, realizada com o contributo financeiro apenas da investigadora e dos moradores, pode tornar-se complicado, ou inviável. O mesmo se coloca em relação à entrega de todas as imagens produzidas dos bairros em questão, impressas e com boa qualidade, para os envolvidos.

Apesar da restrição financeira limitar algumas atividades que poderiam ser benéficas para o desenvolvimento e a divulgação do projeto, para parte dos temas e situações abordados nesta investigação, poderia ser problemático aceitar financiamento externo. Foi necessário afastar quaisquer implicações e/ou condicionantes ideológicas e de interesses comerciais de outros parceiros, durante o desenvolvimento do trabalho – com exceção do caso do Sobreiro, em que o próprio convite partiu de uma entidade externa, configurando uma proposta de experimentação diferente, como discutido no capítulo III.

Com as peças produzidas já realizadas, construídas de forma independente – apenas com o envolvimento da investigadora e dos moradores –, passa a ser possível divulgar o trabalho e concorrer a apoios que tenham interesse no mesmo e se mostrem benéficos para tal. Ou seja, optou-se por trabalhar com condicionantes financeiras na fase de desenvolvimento prático e teórico, para que fosse possível guiar a investigação de acordo com um lado da questão, o dos moradores. A única negociação desenvolvida até o momento em que este documento é escrito, é entre a realizadora e os personagens.

Apesar de ser uma das intenções futuras deste trabalho, como referenciado no tópico anterior, será preciso aguardar, por tempo indeterminado, a viabilização do material produzido na íntegra. A maioria dos festivais de cinema e concursos na área de interesse deste projeto, exigem que o trabalho não tenha acesso aberto ao público até à data de avaliação e divulgação proposta pelos mesmos. Por esta razão, a solução encontrada foi fazer com que o endereço da plataforma online utilizada esteja indisponível nos motores de busca, sendo necessário ter os endereços listados neste documento para se ter acesso aos conteúdos.

5.5 Considerações finais – Não é o que se pode fazer com o mundo.

O processo de produção e desenvolvimento desta investigação, possibilita-nos chegar, de forma mais segura e madura, a considerações esboçadas inicialmente. A primeira delas, e possivelmente a mais evidente, é a necessidade vigente de criar novas formas de abordar estas pessoas e lugares, isto é, buscar por outras maneiras de se relacionar com estas *ilhas*. Para tal, e em conformidade com o que foi realizado neste trabalho, acreditamos que é urgente reajustar os discursos produzidos sobre estes contextos e, conseqüentemente, o retrato e a imagem produzida *sobre* os mesmos. Trata-se de contribuir para uma forma alternativa de pensar, através do documentário etnográfico e do design da imagem, temas contemporâneos, exaustivamente explorados em diversos veículos e meios.

Apostamos no reconhecimento de que é o documentarista/investigador quem deve estar disposto a se adequar aos casos de estudo, *ilhas*, que se encontram em situações limítrofes, vulneráveis e expectantes, como as aqui relatadas, e não o contrário. A ideia de trabalhar com este tipo de realidade parte do *eu*, que é, portanto, quem depende do *outro* e deve estar disponível e maleável para se aproximar da realidade do mesmo, sem consumi-la. Uma interferência de fora nestas conjunturas pode comprometer, negativamente, os envolvidos. Portanto, a investigação não deve *caminhar*

por conta própria, o processo de negociação precisa ser *dialético*, estar aberto a uma constante readaptação, ciente das suas consequências.

Em *Cidade Ilha*, olhamos as imagens como uma expressão tangível desta experiência do trabalho de campo, ou seja, do encontro com o *outro* e a sua realidade complexa. Utilizada como instrumento de aproximação e prova de confiança, a câmera foi um elemento não apenas importante, mas intrínseco nas relações entre realizador e documentado.

As imagens realizadas foram capazes, também, de mostrar mudanças físicas profundas em cenários enraizados e customizados por seus habitantes há décadas. E, mais tarde, de apresentar o início das novas configurações que começaram a ter lugar nestes mesmos espaços. Neste âmbito, documentamos diferentes reações e formas de se receber estas mudanças, priorizando sempre a visão dos que são diretamente afetados por estas, ou seja, os moradores destas *ilhas*.

Por último, é necessário assumir o papel social ativo desta investigação. Para entender o lugar e a postura política deste estudo, foi necessário passar por um processo de amadurecimento interno crítico, despindo a palavra *política* de uma carga, também ela, estigmatizada e negativa. De forma clara e pragmática, é pelo respeito e a dedicação de ouvir, sem pretensões de consumir e exotizar com foco numa audiência futura (concentrando-se no *aqui e agora do trabalho de campo*), e pelo recorte feito do tema abordado (um *lado*, o dos moradores), que este trabalho assume a sua postura política.

Portanto, pretende-se que o interesse e as preocupações do documentário voltem-se para dentro do seu próprio tema, afastando a ambição de olhar para o gênero como um *justiciero* que se apresenta diante de ciclos específicos e comuns da sociedade, longe do domínio do assunto retratado. Em resumo, “não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem.” (Salles, 2005, p. 71)

BIBLIOGRAFIA

AMPAGDP. (2011). A Música Portuguesa a Gostar dela Própria. Retrieved from <http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/>

Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas Sobre a Cidade. (2003). (E. d. S. Abreu, Trans. P. B. Jacques Ed.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Explore Bonfim (2018). Retrieved from <https://www.explorebonfim.com/>

Carvalho, P. (2017). A partir de Maio, começa a nova vida do bairro Rainha D. Leonor, no Porto. Retrieved junho de 2019, from Público <https://www.publico.pt/2017/04/04/local/noticia/obras-no-rainha-d-leonor-no-porto-podem-arrancar-no-proximo-mes-1767660>

Castañeda, Q. E. (2006). The Invisible Theatre of Ethnography: Performative Principles of Fieldwork. *Anthropological Quarterly*, 79, 75-104.

CITADOCS (Writer). (2016). An Uncertain Film. In. Portugal: Future Places.

CITADOCS (Writer). (2017). Doc Under the Block. In. Portugal: Future Places.

CITADOCS. (2015). Citadocs: Documentários sobre, para e por cidadãos. Retrieved from <https://citadocsblog.wordpress.com/>

Colusso, E. (2017). The space between the filmmaker and the subject – the ethical encounter. *Studies in Documentary Film*, 141-156. doi:10.1080/17503280.2017.1342072

Colusso, E. (Writer). (2007). ABC Colombia. In G. Avvantaggiato (Producer). Itália, França.

Costa, J. F. (Writer). (2011). Linha Vermelha. In J. Matos & A. I. Strindberg (Producer). Portugal, Alemanha: Terratrema.

Coutinho, E. (2009, janeiro/março 2009) *A entrevista como método: Uma conversa com Eduardo Coutinho/Interviewer: F. Frochtengarten.* USP, São Paulo.

Coutinho, E. (Writer). (2002). Edifício Master. In B. Formaggini (Producer). Brasil: Videofilmes Produções Artísticas.

- Coutinho, E. (Writer). (2015). *Últimas Conversas*. In J. M. Salles (Producer). Brasil: Video Filmes.
- Debord, G. (1955). Introduction à une critique de la géographie urbaine. *Les lèvres nues*, 6.
- Debord, G. (1958). Théorie de la dérive. *Internationale situationniste*, 2, 19-23.
- Fassaert, T. (Writer). (2011). De engel van Doel. In D. Sinke (Producer). Holanda, Bélgica.
- Fernandes, L. s. (2002). Um Diário de Campo nos Territórios Psicotrópicos. In T. Caria (Ed.), *A Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento.
- FUTUREPLACES. (2008). Future Places Medialab for Citizenship. Retrieved from <http://futureplaces.org/>
- Hall, E. T. (1986). *A Dimensão Oculta* (M. S. Pereira, Trans.). Lisboa: Relógio D'água.
- Harlan, T. (Writer). (1977). Torre Bela. In P. Willats, A. Devoto, & J. P. A. d. Santos (Producer). Portugal, Itália.
- Henley, P. (2000). Ethnographic film: Technology, practice and anthropological theory. *Visual Anthropology*, 207-226. doi:10.1080/08949468.2000.9966800
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. London and New York: I. B. Tauris.
- Jacques, P. B. (2012). *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA.
- Lefebvre, H. (2000). *A Produção do Espaço* (D. B. Pereira & S. r. Martins, Trans. 4 ed.). Paris: Éditions Anthropos.
- Macdonald, K., & Scott, R. (2010). Life in a Day [Documentary film]: Youtube.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema* (L. Taylor Ed.). Nova Jersey: Princeton University Press.
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.

- Mayolo, C., & Ospina, L. (Writers). (1977). *Agarrando Pueblo*. In. Colombia.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. Cambridge: The MIT press.
- McLuhan, M., Fiore, Q., & Agel, J. (1967). *The Medium is the Massage* (1996 ed.): Penguin Books.
- Nestor, M., Fernandes, J. R., & Barreto, S. (2018). *Retails Scapes: the contemporary metamorphosis on the historical retailing tissue*. Paper presented at the Amps conference 15, Londres.
- Neves, P. (Writer). (2016). *Tarrafal*. In RedDesert (Producer). Portugal.
- Nichols, B. (1997). *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2010). *Introdução ao Documentário* (5 ed.). São Paulo: Papyrus Editora.
- Pereira, T. (Writer). (2015). *Porque Não Sou o Giacometti do Século XXI*. In AMPAGDP (Producer). Portugal.
- Câmara Municipal do Porto. (1937 - 1971). Projeto de um núcleo de 115 moradias económicas a construir na Rua do Duque de Saldanha. from Câmara Municipal do Porto <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/646273/>
- Câmara Municipal do Porto. (2015). *Reabilitação da Ilha da Bela Vista*. Retrieved from <http://www.porto.pt/noticias/comecou-a-reabilitacao-da-ilha-da-bela-vista>
- Porto/Post/Doc. Porto/Post/Doc. Retrieved from <https://www.portopostdoc.com/>
- Portoponto. (2017). *Novo bairro Rainha Dona Leonor vai ser o melhor do país sem custos para a Autarquia*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=-3IoY0rqAH0>
- Renov, M. (2008) *What's at stake for the documentary enterprise? Conversation with Michael Renov/Interviewer: A. Bonotto & G. d. B. Sotomaior*. (Vol 4), Doc On-line, São Paulo, Brasil.
- Roberti, A. C. (2014). *Fixos no Transitório*. Retrieved Junho, 2019 <https://fixosnotransitorio.wordpress.com/>

- Roberti, A. C. (2018a). Cidade Ilha. Retrieved Junho, 2019 <https://cidadeilha.wordpress.com/>
- Roberti, A. C. (Writer). (2013). Boniek Bauer. In A. C. Roberti (Producer). Brasil.
- Roberti, A. C. (Writer). (2015). Caiu um Homem Ali no Quintal. In. Portugal.
- Roberti, A. C. (Writer). (2017a). O Quadrado do Beija Flor. In. Brasil.
- Roberti, A. C. (Writer). (2017b). Para-raios. In. Portugal.
- Roberti, A. C. (Writer). (2018b). O Vítor Restante. In A. C. Roberti & M. Nestor (Producer). Portugal.
- Roberti, A. C. (Writer). (2018c). Sobreiro: Quero-me Aqui. In EAPN (Producer). Portugal.
- Roberti, A. C. (Writer). (2019). Cidade Ilha. In. Portugal.
- Roberti, A. C. N. (2015). Fixos no Transitório: A decifração da permeabilidade entre o público e o privado nas escadarias do centro do Porto por meio de um estudo imagético e sonoro. (Mestrado), Universidade do Porto, Porto. Retrieved from http://catalogo.up.pt:80/F/?func=direct&doc_number=000182957&local_base=UPB01
- Roberti, A. C. N. (2016). *PARA cidadãos? O bloqueio exercido pelo “outro” num estágio de abordagem caótica em uma investigação*. Paper presented at the UD16: Sobrevivência, Aveiro, Portugal.
- Roberti, Davanzo, & Santos (Writers). (2014). Manuel e Júlia. In. Portugal.
- Roberti, A. C., Brandão, D., & Rodrigues, V. (2016). An Uncertain Film. Retrieved from <http://futureplaces.org/labs/an-uncertain-film/>
- Roberti, A. C., Brandão, D., & Rodrigues, V. (2017). Doc Under the Block. Retrieved from <http://futureplaces.org/labs/doc-under-the-block/>
- Rouch, J., & Feld, S. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ruby, J. (1975). Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? *Studies in Visual Communication*, 2(2), 104-111.

Ruby, J. (2008a). A Future for Ethnographic Film? *Journal of Film and Video*, 5-14. doi:10.1353/jfv.0.0005

Ruby, J. (2008b). Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside — An Anthropological and Documentary Dilemma. *Society for Visual Anthropology Newsletter*, 7, 50-67. doi:10.1525/var.1991.7.2.50

Salles, J. M. (2005). A dificuldade do documentário. In J. S. Martins, C. Eckert, & S. C. Novaes (Eds.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais* (pp. 57-71). Bauru: EDUSC.

Santos, H. M. d. A. C. d. (2001). «Coisas que dão sentido à vida» Processos de construção social em artes de intermediação. (Doutor), Universidade do Porto, Porto.

Varejão, C. (Writer). (2016). Ama-San. In V. J. João Matos, Mayumi Mitsuhashi, Masumi Shibahara e Matsumi Koiso (Producer). Japão, Portugal: Terratrema.

Vázquez, I. B., & Conceição, P. (2015). *“Ilhas” do Porto: Levantamento e Caracterização*. Porto, Portugal.

Wiseman, F. (2001) *Frederick Wiseman/Interviewer: P. Markun, L. C. Merten, L. c. Nagib, A. Labaki, L. z. d. Oliveira, L. Bambosi, W. Carvalho, & S. r. Rizzo*. Roda Viva, Fundação Padre Anchieta; Labjor/Unicamp; Nepp/Unicamp, São Paulo.

FIGURAS

- 47 Figura 1: Representação livre da triangulação ética de Renov.
- 49 Figura 2: Os modos do documentário.(Nichols, 2010, p. 177)
- 65 Figura 3: Fagocitose (processo)
- 65 Figura 4: Fagocitose (modelo)
- 75 Figura 5: Post sobre a demolição do bloco do bairro Dona Leonor
- 76 Figura 6: Bairro Rainha Dona Leonor em 1975. Fonte: Arquivo Municipal do Porto
- 78 Figura 7: Representação baseada na localização geográfica dos locais destacados
- 93 Figura 8: Imagem da comunidade do Beija Flor
- 95 Figura 9: Ilha da personagem Maria José
- 96 Figura 10: ilha de São Vítor quando tinha apenas uma moradora
- 98 Figura 11: Imagem feita pelos jovens do bairro do Sobreiro.
- 99 Figura 12: imagem geral do Sobreiro feita pelos jovens do bairro.
- 111 Figura 13: Ilha da Bela Vista, antes das obras
- 113 Figura 14: ilhas de São Vítor
- 116 Figura 15: Flyer de divulgação, Citadocs
- 124 Figura 16: Imagem feita durante o “the islands tour”
- 130 Figura 17: Ilhas de São Vítor
- 131 Figura 18: Participantes do Percurso pelas Ilhas, em São Vítor
- 133 Figura 19: Bloco Duque de Saldanha
- 136 Figura 20: Duque de Saldanha, Projeto de um núcleo de 115 moradias económicas a construir na Rua do Duque de Saldanha , Arquivo Municipal do Porto
- 140 Figura 21: Ilha da Bela Vista, antes das obras, 2014
- 142 Figura 22: Ilha da Bela Vista durante as obras de reabilitação
- 159 Figura 23: Bloco C do bairro Rainha Dona Leonor
- 161 Figura 24: Bairro Rainha Dona Leonor
- 163 Figura 25: Alda, no quarto da casa provisória
- 164 Figura 26: Catarina e Celeste a caminho da casa antiga
- 165 Figura 27: Celeste na casa antiga
- 166 Figura 28: Rua principal do bairro Rainha Dona Leonor
- 167 Figura 29: Casas geminadas e bloco habitacional, bairro Rainha Dona Leonor
- 168 Figura 30: Detalhe de um bloco do bairro Rainha Dona Leonor
- 169 Figura 31: Casas geminadas do bairro Rainha Dona Leonor
- 170 Figura 32: Rua do bairro Rainha Dona Leonor
- 171 Figura 33: Escadas do antigo bloco do bairro Rainha Dona Leonor.
- 172 Figura 34: Caixas de correio do bairro Rainha Dona Leonor
- 175 Figura 35: Alda, na casa provisória
- 177 Figura 36: Catarina na parede que customizou, na casa antiga
- 178 Figura 37: Varanda de uma casa geminada do bairro Rainha Dona Leonor

- 180 Figura 38: Bete, na porta de casa
- 182 Figura 39: Assembleia dos moradores do bairro da Tapada
- 184 Figura 40: Área comum do bairro da Tapada
- 186 Figura 41: Imagem do bairro da Tapada visto do Passeio das Fontainhas
- 187 Figura 42: Sofá em frente ao rio, Escarpa das Fontainhas
- 189 Figura 43: Escarpa das Fontainhas
- 191 Figura 44: Paredes pintadas na Escarpa das Fontainhas
- 193 Figura 45: Manifestação Unidos e Unidas Contra os Despejos
- 196 Figura 46: Aviso de reunião para os moradores da Tapada
- 198 Figuras 47, 48, 49: Arquivo pessoal dos moradores da Tapada
- 199 Figura 50: Bairro da Tapada
- 200 Figura 51: Imagem feita pelos jovens do bairro do Sobreiro
- 205 Figuras 52, 53, 54: Retratos dos moradores do Sobreiro
- 208 Figura 55: Estreia do filme Sobreiro: quero-me aqui
- 228 Figuras 56, 57, 58, 59, 60: Imagens do bairro da Tapada
- 231 Figuras 61, 62, 63, 64: Retratos do bairro da Tapada
- 234 Figura 65: Catarina na casa antiga, bairro Rainha Dona Leonor
- 234 Figura 66: Catarina na casa nova, bairro Rainha Dona Leonor
- 239 Figura 67: Caixas de correio do sobreiro
- 240 Figura 68: Ilhas de São Vítor

