

A Comunidade enquanto protagonista no cinema documental: o caso particular de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar', de André Guiomar
Diogo Machado Ferreira

11/2023

Diogo Machado Ferreira. A Comunidade enquanto protagonista no cinema documental: o caso particular de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar', de André Guiomar

A Comunidade enquanto protagonista no cinema documental: o caso particular de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar', de André Guiomar

Diogo Machado Ferreira

11/2023

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Diogo Machado Ferreira

**A Comunidade enquanto protagonista no Cinema Documental:
o caso particular de *A Nossa Terra, o Nosso Altar*, de André
Guiomar**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização: Fotografia e Cinema Documental

Orientação: Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Vila do Conde, novembro de 2023

Diogo Machado Ferreira

**A Comunidade enquanto protagonista no Cinema Documental:
o caso particular de *A Nossa Terra, o Nosso Altar*, de André
Guiomar**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização: Fotografia e Cinema Documental

Membros do Júri

Presidente
Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Orientadora
Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente
Prof. Doutor Jorge Manuel Costa Campos
UMAI – Universidade da Maia

Vila do Conde, novembro de 2023

RESUMO ANALÍTICO

A comunidade do Bairro do Aleixo é apresentada enquanto *personagem documental* e protagonista do filme ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (André Guiomar, 2020), tendo sido levado a cabo neste filme um contacto próximo e humano com a comunidade que permitiu à equipa com esta desenvolver relações interpessoais que se revelaram fundamentais para que fosse possível atingir os limites de representação comunitária pretendidos. A relação de poder que se estabelece entre a realização e a *personagem* no seu processo de construção é uma dimensão que acompanha o cinema documental desde os primórdios e, no caso deste filme, foram reveladas preocupações éticas, morais e técnicas que vieram estabelecer novos limites de relação e construção documental com as *personagens* e que lhes veio atribuir um papel ativo na construção narrativa do mesmo.

Através de uma revisão teórica sobre i) alguns dos principais períodos estéticos do cinema e a forma de fazer *personagem* inerente a cada um deles; ii) a *comunidade* enquanto conceito da Sociologia e Psicologia e iii) análise de alguns filmes nos quais a *comunidade* surge como protagonista; reúnem-se as condições para uma análise aprofundada sobre os domínios éticos, morais, emocionais e técnicos do contacto estabelecido entre André Guiomar e a comunidade do Bairro do Aleixo para a realização de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, um filme que lhes oferece uma oportunidade de inscreverem a sua visão sobre a sua própria história por meio deste filme documental.

Palavras-chave: Personagem Documental; Comunidade; *A Nossa Terra, o Nosso Altar* Bairro do Aleixo; André Guiomar;

ABSTRACT

The Bairro do Aleixo community is presented as a documentary character and protagonist in the film 'Our Land, Our Altar' (André Guiomar, 2020), with close and humane contact having been established with the community in the making of this film. This contact allowed the team to develop interpersonal relationships that proved crucial in achieving the desired limits of community representation. The power dynamic established between the production and the character in its construction process is a dimension that has accompanied documentary cinema from its inception. In the case of this film, ethical, moral, and technical concerns were revealed, setting new boundaries for the relationship and documentary construction with the characters, assigning them an active role in its narrative construction.

Through a theoretical review of i) some of the main aesthetic periods in cinema and the inherent character-building methods of each; ii) the community as a concept in Sociology and Psychology; and iii) an analysis of some films in which the community emerges as the protagonist, the conditions are met for an in-depth analysis of the ethical, moral, emotional, and technical domains of the contact established between André Guiomar and the Bairro do Aleixo community for the production of 'Our Land, Our Altar,' a film that offers an opportunity to convey the community's perspective on their own history through this documentary film.

Keywords: Documentary character; Community; *A Nossa Terra, o Nosso Altar*; Bairro do Aleixo community; André Guiomar

SUMÁRIO

Lista de ilustrações.....	8
Glossário.....	9
0 - Introdução	11
1 – O Conceito de Personagem no Cinema Documental.....	16
1.1. Uma tipologia para a personagem documental: alguns detalhes sobre o seu processo de construção no cinema documental, a perspetiva narrativa como forma de representação, a diferença entre <i>personagem</i> e <i>ator/atriz social</i>	17
1.2. A volatilidade da personagem documental enquanto conceito ao longo de alguns dos períodos históricos e estéticos de maior relevância	25
1.2.1. O período clássico: a preponderância da perspetiva <i>griersoniana</i>	26
1.2.2. O período moderno: o <i>cinéma-vérité</i> e o espaço aberto para a <i>performatividade</i> da personagem documental.....	34
1.2.3. O séc. XXI e uma nova perspetiva da realização documental sobre o tema e as personagens abordadas. ‘Les Glaneurs et la glaneuse’ (2000, Agnès Varda) e a inclusão da realização na narrativa fílmica como <i>personagem documental</i> e elemento propiciador de novos confrontos de perspetivas documentais	39
2. A Comunidade e as suas dimensões Psicológica e Sociológica	45
2.1. A dimensão psicológica da Comunidade	47
2.2. A dimensão sociológica da Comunidade: o confronto entre o pensamento clássico e contemporâneo	52
2.3. ‘Não-Lugares’ de Marc Augé e ‘88:88’, de Isiah Medina. um filme em que a representação da <i>comunidade</i> enquanto <i>personagem cinematográfica</i> é feita através da desfragmentação dos sons e das imagens	61
3. A Comunidade e a sua representação no Cinema Documental.....	65
3.1. ‘Comunidade’ (2012, Salomé Lamas).....	66
3.2. ‘No quarto da Vanda’ (2000, Pedro Costa)	69
3.3. ‘Santo Forte’ (1999, Eduardo Coutinho).....	74
4. O caso particular de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (2020) André Guiomar.....	85
4.1. Entrevista e conversas sobre o filme em questão: análise de conteúdo	88

4.2. Breve Contexto Social, Histórico e Arquitetónico do Bairro do Aleixo: um segundo despejo e a edificação de um filme realizado perante uma ideia em comum	96
4.3. Questões de abordagem da realização e produção do filme: as condições reunidas para o ato de realização.....	107
4.4. Questões técnicas do filme: as decisões técnicas que marcaram o processo de rodagem.....	120
4.5. Momento zero: trabalho de registo da memória de uma comunidade em vias de desaparecimento.....	124
4.7. A segunda fase de rodagem: a decisão de parar de filmar, o interregno em que comunidade existia em 2019, passados seis anos em suspenso.....	132
4.8. Questões éticas e morais no contacto: as relações de proximidade estabelecidas entre o realizador, a sua equipa e os habitantes do Bairro do Aleixo ..	135
4.8.1. Um filme político, mas humano: <i>“Interessava-me abrir e não fechar”</i>	136
4.8.2. A necessidade de estabelecimento de regras com a comunidade para poder filmar determinados lugares e pessoas do bairro	138
4.8.3. A partilha no quotidiano como princípio para partilha na intimidade: “Nós acompanhávamos mais do que apenas estar a filmar. A certa altura partilhávamos a vida com eles”.....	139
4.8.4. Tempo e proximidade: “Quanto mais tempo, respeito e dignidade, mais intimidade se consegue”	142
4.9. A comunidade do Bairro do Aleixo como personagem documental: o papel das personagens do filme no ato de construção cinematográfica e a existência de uma ideia partilhada entre a realização e a comunidade enquanto protagonista	143
CONCLUSÃO	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
ANEXOS	161
Anexo A – Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 1 no Cinema Trindade sobre ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’.....	163
Anexo B – Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 2 no Cinema Trindade sobre ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’.....	188

Anexo C – Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 3 no Cinema Trindade sobre ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’	226
Anexo D – Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Entrevista com André Guiomar sobre ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’	247

Lista de ilustrações

Figura 1 - Frame de 'Nanook of the North' (1922, Robert Flaherty).....	27
Figura 2 - Frame de 'Housing Problems' - 3m28s - (1935, Edgar Anstey & Arthur Elton)	32
Figura 3 - Frame de 'Chronicle of a Summer' - 6m36s - (1961, Edgar Morin & Jean Rouch).....	37
Figura 4 - Quadro 'Des glaneuses', de Jean-François Millet (1857).....	40
Figura 5 - Agnès Varda num dos momentos de autoperformatividade no seu filme 'Les Glaneurs et la glaneuse' (2000)	40
Figura 6 - <i>Frames</i> de 'Les glaneurs et la glaneuse' (2000, Agnès Varda).....	43
Figura 7 - Frames de 'Les glaneurs et la glaneuse' (2000, Agnès Varda).....	44
Figura 8 - Frame de 'Comunidade' - 2m13s - (2012, Salomé Lamas).....	66
Figura 9 - Frame de 'O quarto da Vanda' - 40m05s - (2000, Pedro Costa)	70
Figura 10 - Frames de 'Santo Forte' (1999, Eduardo Coutinho)	75
Figura 11 - Frame de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 1h08m15s - (2020, André Guiomar)	78
Figura 12 - Frame de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 1h08m15s - (2020, André Guiomar)	104
Figura 13 - Frame de 'Torres' - 2m08s - (2013, André Guiomar).....	109
Figura 14 - Frame de 'Torres' - 4m56s - (2013, André Guiomar).....	110
Figura 15 - Frame de 'Pele de Luz' - 6m33s - (2018, André Guiomar).....	111
Figura 16 - Frame de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 22m10s - (2020, André Guiomar)	145
Figura 17 - Frame de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 24m40s - (2020, André Guiomar)	146
Figura 18 - Frame de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 30m18s - (2020, André Guiomar)	147

Glossário

Alodoxia - Se a *doxa* corresponde àquilo que é pressuposto, que é tomado como adquirido, que permanece inquestionado, então a *alodoxia* é esse erro de percepção e de apreciação que consiste em reconhecer, pressupor ou tomar uma coisa por outra. (Queirós, 2018)

Anomia social – Conceito desenvolvido pelo sociólogo francês Émile Durkheim para explicar a forma como a sociedade cria momentos de interrupção das regras que regem os indivíduos. O termo deriva da palavra grega *nomos*, que significa “norma”, “regra” e precedida pelo prefixo de negação a- (“não”).

Consciente coletivo - O conjunto de crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade e que é independente das condições particulares em que os indivíduos estão colocados; eles passam, ela permanece. Não muda a cada geração, mas, ao contrário, liga uma às outras gerações sucessivas. Portanto, é completamente diversa das consciências particulares, se bem que se realize apenas entre indivíduos. Ela é o típico psíquico da sociedade. (Durkheim, 1978b)

Sentimento Psicológico de Comunidade - A percepção de pertença, interdependência e compromisso mútuo que liga os indivíduos de uma comunidade. (Sarason, 1974)

Pólis – Modelo das antigas cidades gregas que revigorou desde o final do período homérico, período arcaico, clássico e que perdeu importância pelo domínio romano. No período da Antiguidade Grega, a *pólis* representava uma cidade independente cujo governo era exercido por cidadãos livres.

Revisionismo histórico - Estudo e reinterpretação da História com base na ambiguidade dos factos históricos e na imparcialidade com que esses factos são descritos.

0 - Introdução

‘A Nossa Terra O Nosso Altar’ é um filme marcado pela sua capacidade de conquista de confiança de uma comunidade frágil, do Bairro do Aleixo (Porto), que até então se habituou a ver-se na câmara (maioritariamente dos canais televisivos que a procuravam) como um inimigo que tratava a sua subjetividade à luz dos preconceitos (consumo de droga e outros comportamentos desviantes) de que a sociedade se habituou a atribuir-lhes. O olhar de André Guiomar retira os membros desta comunidade do seu estatuto de pária, atenta nas suas questões mais profundas e fraturantes e, por isso, pela primeira vez somos capazes (enquanto espectadores) de ver as gentes do Aleixo com humanidade, sensibilidade e alguma esperança no futuro que lhes pertence. Esta relação de proximidade imanente entre a equipa do filme e uma comunidade massacrada pelos retratos supérfluos e vagos que lhes vinham a ser feitos, marcou sobremaneira a definição do âmbito da pesquisa neste projeto. Neste filme, as personagens, habitantes do bairro, uns mais do que outros obviamente, tomaram consciência do papel que podiam ocupar na construção da narrativa do filme e do espaço que lhes é dado pelo autor para esta sua afirmação. Esta abertura metodológica permitiu um contacto inédito com pessoas que, desde o surgimento do Bairro do Aleixo em 1974, viveram isoladas física e subjetivamente em relação ao resto da cidade. Por isso, este filme é hoje um documento importantíssimo na história da cidade do Porto.

Desde a Antiguidade Clássica que a componente gregária do ser humano tem vindo a ser destacada, assim como lhe têm vindo a ser atribuídos domínios que lhe auferem uma condição enquanto *ser social*. (Aristóteles, trad. 2003) Referindo que “para além de um animal gregário, o ser humano é, por natureza, um animal social”, Aristóteles destaca a capacidade humana de, por meio da fala, o ser humano ter a capacidade de comunicar o seu “sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e de outras qualidade morais”, que o destaca dos demais seres vivos. (Aristóteles, trad. 2003) O filósofo grego refere que “é a comunidade de seres com tal sentimento que constitui a família e a *polis*”, ficando destacada assim a importância desta virtude humana enquanto fenómeno basilar que garante os seus princípios de sociabilidade e interdependência. (Aristóteles, trad. 2003)

Desde este período histórico até ao final do séc. XVIII, por altura da Revolução Liberal Francesa e o início da Revolução Industrial, os princípios de sociabilidade

garantidos por uma proximidade geográfica vieram a ser colocados em causa pelo desenvolvimento dos meios e vias de comunicação e pelo consequente estabelecimento de grandes aglomerados populacionais nas cidades. (Jovchelovitch, 2004). Autores da Sociologia como Ferdinand Tönnies ou Zygmunt Bauman, contemporâneos desta fase de transição global, vieram estabelecer alguns princípios teóricos que permitiram começar a perceber aquilo que define a *comunidade* enquanto forma de sociabilidade, contributos que permitiram à área científica da Psicologia investigar os desígnios psicológicos inerentes à vida em *comunidade* e qual o papel que vinha a desempenhar nos processos de garante de bem-estar físico e emocional individual e coletivo, bem como na formação identitária dos indivíduos que a constituem perante as repercussões já nesta época sentidas pelos efeitos das revoluções tecnológicas e sociais referidas supra. Estes vieram colocar em causa os limites geográficos que garantiram durante séculos as condições para que a *comunidade* se fizesse constituir por um conjunto de pessoas que “partilha uma mesma noção sobre o mundo” (Bauman, 2001; Tönnies, 1944), que se define por representar, tal como defende Sarason, “o sentimento de que somos parte de uma grande e estável estrutura da qual podemos depender” e que se baseia num acordo tácito de suporte-mútuo que, tal como também refere Sarason “é fundada numa vontade partilhada dos seus membros em manter uma interdependência na qual fazemos aos outros aquilo que esperamos que nos façam a nós”. (Sarason, 1974, p.157)

Por considerar que este i) é um tema que se relaciona com o meu percurso pessoal - pelo facto de ter assistido, desde o final dos anos 90 do séc. XX, à dissipação gradual dos limites geográficos que definiam Fermentões (Guimarães), onde nasci, como uma comunidade unida pelos mesmos valores morais e que se autorreconhecia perante uma identidade partilhada, o que hoje acontece apenas residualmente, e ii) ter visto estes domínios de sociabilidade representados no retrato comunitário dos habitantes do Bairro do Aleixo em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (2020, André Guiomar); escolhi investigá-los nos domínios do cinema documental.

A comunidade enquanto conceito chave na formação e afirmação do meu processo identitário começou a evidenciar-se em 2019, aquando da minha visita à Aldeia Satanawa, na Amazônia, Estado do Acre, Brasil. Aí vive parte da comunidade indígena do povo Noke Kuin e o tempo aí passado permitiu-me conhecer e filmar

algumas das características principais que definem esta comunidade enquanto povo: cosmovisão, costumes, práticas de saúde, habitação e alimentação, danças, medicinas sagradas que encontram na floresta, lutas políticas que travam pela sua autodeterminação, entre outros. Através destes pontos, que constituem o património subjetivo das gentes de Satanawa, foi-me possível ter contacto com uma forma de sociabilidade que apenas conhecia através do imaginário da tradição oral da minha família (avós, pais e familiares mais próximos que viveram na primeira metade do século XX no lugar onde nasci e cresci: Fermentões, Guimarães, Portugal). O contacto com uma comunidade que nos dias de hoje continua a escolher viver recolhida na sua subjetividade e com alguns princípios de sociabilidade que se assemelham àqueles que meus familiares diziam existir em Fermentões quando nasceram, permitiu-me tomar conta de noções como a da necessidade de devolução do conhecimento adquirido no exterior através do regresso de um membro da comunidade a esta mesma depois de um tempo fora. Esta noção fez-me ver de forma diferente o trajeto pessoal que estava a realizar até então (tinha saído de casa oito anos antes e sem perspectiva de regresso) e perceber a importância do impacto que a comunidade onde nasci e cresci continua a ter na minha formação enquanto indivíduo.

A possibilidade de encontro humano gerado pelo cinema documental tem permitido o conhecimento de novas realidades através de relações que se fazem cada vez mais próximas em prol de filmes que têm revelado com um sentido ético cada vez mais apurado e que influencia a sua estética. Nesse sentido, esta investigação teórica contempla uma análise detalhada dos desígnios da construção da comunidade do Bairro do Aleixo como *personagem documental coletiva* que é protagonista deste retrato comunitário, bem como da análise de outros filmes documentais no qual a *comunidade* surgiu como protagonista: Comunidade (2012, Salomé Lamas), ‘O quarto da Vanda’ (2000, Pedro Costa) e ‘Santo Forte’ (1999, Eduardo Coutinho), com o intuito de melhor poder perceber algumas das formas de representação anteriormente usadas neste sentido.

A complexidade da relação do realizador com a *comunidade* quando esta é personagem é uma dimensão do cinema documental que o tem vindo a acompanhar desde a génese da sua afirmação enquanto género e, por isso, nesta investigação teórica serão também abordados alguns dos desígnios que estabelecem a *personagem*

enquanto conceito do cinema documental para que se consigam também estabelecer as ligações que auferem à *comunidade* as condições para que possa apresentar como uma tipologia de personagem documental que é alvo de uma construção cinematográfica e narrativa por parte da realização. Segundo Aida Vallejo, “os princípios narrativos aplicados na construção das personagens documentais são utilizados para articular a estória e para provocar identificação no espectador”. (Vallejo, 2016) Neste sentido, estabelecem-se relações de poder entre a realização e as personagens documentais porque a construção destas depende sempre da visão da realização, tal como refere Vallejo, “não só sobre essas pessoas, mas também sobre o papel no discurso da realidade que vão apresentar”. (Vallejo, 2016). Desta forma, salienta-se a importância de uma investigação teórica sobre a volatilidade da *personagem documental* ao longo de alguns dos principais períodos estéticos do cinema para que se consigam contextualizar os domínios da abordagem humana e cinematográfica de André Guiomar no filme alvo de análise mais extensa nesta dissertação teórica: ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’. Revendo alguns dos princípios utilizados pela realização de filmes como ‘Nanook of the North’ (Robert Flaherty, 1922), ‘Housing Problems’ (Arthur Elton & Edgar Anstey, 1935), ‘Chronicle of a Summer’ (Edgar Morin & Jean Rouch, 1961) e ‘Les glaneurs et la glaneuse’ (Agnés Varda, 2000) percebe-se como alguns dos domínios estéticos, éticos, sociais, filosóficos e tecnológicos manifestados ao longo do último século da história do cinema documental influenciaram a relação entre a *personagem documental* e a realização.

Partindo de uma questão do meu universo íntimo, pretendo perceber melhor os domínios teóricos que formam social e psicologicamente a *comunidade* com o objetivo de entender algumas das implicações que esta tem na formação identitária e pessoal do indivíduo e a complexidade que acarreta nos dias de hoje o seu tratamento enquanto *personagem documental*. A partir de uma investigação teórica das suas bases sociais e psicológicas e do seu envolvimento na história do cinema documental enquanto *personagem*, adentramos na análise das metodologias de realização de André Guiomar com a comunidade do bairro do Aleixo, no filme ‘A Nossa Terra, O Nosso Altar’ (2020), sob um ponto de vista ético, moral, emocional e técnico com o objetivo de conhecer por que linhas se coseu o ato do encontro do autor do filme com uma comunidade que

reconheceu no seu olhar uma possibilidade de criação, desenvolvimento e partilha de uma ideia em comum.

Pretende-se com esta investigação entender quais foram as bases que levaram ao sucesso deste filme, conhecer algumas das implicações do contacto com *comunidades* enquanto *personagem* no cinema documental e dominar melhor a arte do encontro e da construção de uma relação de proximidade com pessoas cada vez mais conscientes da imagem enquanto dispositivo de criação de subjetividade.

1 – O Conceito de Personagem no Cinema Documental

A *personagem* enquanto conceito no cinema documental é um tema ao qual não tem sido dedicada muita atenção por parte dos teóricos do cinema. Tal como refere Bezerra, “se no cinema ficcional esta questão é bem desenvolvida, o mesmo não se pode dizer em relação ao documentário” (Bezerra, 2015, P. 297). Um dos contributos fundamentais a este propósito é o de Bill Nichols quando estabelece uma diferença teórica entre *personagem* e *ator/atriz social* (doravante denominada: *ator social*). Precisamente pelo facto de, tal como refere Nichols, o termo *personagem* trazer da tradição ficcional “uma sensação de distanciamento estético entre um mundo imaginário em que os atores realizam a sua interpretação do mundo histórico no qual vivem as restantes pessoas”, defende a aplicação do termo *ator social* para uma melhor distinção entre as diferentes abordagens cinematográficas (Nichols, 1991, P.76). Nichols explicita que o que destaca o *ator social* como elemento do documentário, e que o afasta do conceito de *personagem* do cinema de ficção, é “a capacidade que os indivíduos têm em se representarem a si mesmos perante a câmara e os outros” (Nichols, 1991, P.76). Defende que este ato de autorrepresentação pode ser considerado uma interpretação, porém, como também refere, “este conceito deve recordar-nos que os *atores sociais*, as pessoas, conservam a capacidade de atuar dentro do contexto histórico em que se desenvolvem”, o que não podemos atribuir às personagens do cinema de ficção e dado que o conceito de autorrepresentação nos ajuda a definir uma distinção de relevo (Nichols, 1991, P.76).

Ainda no âmbito de contribuições teóricas importantes acerca do papel da *personagem* (ou *ator/ atriz social*) destaco Aida Vallejo. A pesquisadora espanhola traz para a discussão teórica algumas dinâmicas que fundamentam a construção das personagens documentais que as relacionam com os princípios dramáticos estabelecidos pelo teatro e pela literatura, e que o cinema ficcional já vinha a analisar e a utilizar preponderantemente desde a sua génese. Explorando a aplicação de alguns princípios narrativos na construção das personagens documentais por parte dos realizadores, ajuda-nos a perceber como este domínio estético influenciou e ajudou a estabelecer o cinema documental como género relevante do cinema.

É também Vallejo quem formula teoricamente a hipótese sobre as relações de poder estabelecidas entre a realização e as personagens documentais na medida em que esclarece que os critérios de seleção e construção da personagem “dependem da visão da realização não só sobre essas pessoas, como também sobre o seu papel no discurso da realidade que vão representar” (Vallejo, 2016, P.74), característica que atestaremos como bastante relevante nas tipologias que se foram definindo para a personagem documental ao longo da história do cinema, revistas por Bezerra (Bezerra, 2015).

Neste sentido, percebe-se que os domínios de relação estabelecida entre a realização e a personagem documental se vão alterando ao longo dos vários períodos históricos e estéticos da história do cinema, enquanto se vão alterando também os princípios filosóficos dominantes e se vai assistindo ao desenvolvimento tecnológico que permite novas possibilidades de escrita cinematográfica. Estabelecendo três períodos históricos e estéticos de referência: clássico, moderno e contemporâneo; Bezerra ajuda-nos a atribuir uma tipologia de personagem para cada um dos períodos e, assim, melhor poder delinear a trajetória da personagem documental enquanto conceito do cinema (Bezerra, 2015). Partindo do potencial da perspectiva narrativa de representação documental e das relações de poder inerentes à realização no processo de escrita e construção enunciadas por Vallejo (Vallejo, 2016), lançam-se as bases para uma melhor compreensão da evolução da personagem documental enquanto conceito ao longo dos períodos históricos e estéticos supracitados.

1.1. Uma tipologia para a personagem documental: alguns detalhes sobre o seu processo de construção no cinema documental, a perspectiva narrativa como forma de representação, a diferença entre *personagem* e *ator/atriz social*

Para Aida Vallejo “na perspectiva narrativa do documentário, a construção das personagens estabelece-se como uma das estratégias para articular uma história” (Vallejo, 2016, P.72). A autora espanhola apresenta a narrativa como elemento cinematográfico utilizado com intuito de levar a cabo uma complexificação do exercício de representação social do cinema documental que, tal como refere, há muito deixou para os documentários televisivos o recurso a meras *talking heads*, nos quais é

dada muito pouca informação sobre a personagem documental para além daquela que está presente no seu discurso e que serve o propósito do filme (Vallejo, 2016, P.72).

Tal como refere Vallejo “os recursos narrativos e a construção das personagens servem como recursos para provocar identificação no espectador” (Vallejo, 2016, P.89). Aludindo aos princípios narrativos amplamente estudados no campo do cinema de ficção e que atribui aos princípios documentais do cinema, Vallejo refere-se a uma perspectiva de Colleyn, antropólogo e documentarista nascido em 1949, para verificar o fenómeno de transformação da pessoa comum em personagem documental possibilitada pelo cinema (Vallejo, 2016, P.73). Tal como refere Colleyn, a construção das personagens acontece através do dispositivo filmico, uma vez que é este que transforma a pessoa do mundo real numa personagem documental (Colleyn, 1993). Nas palavras de Colleyn (traduzidas por Vallejo):

La noción de “construcción de personaje” da cuenta de una serie de necesidades de orden dramático: en el cine, un personaje no existe hasta que no ha sido construido y el espectador ha llegado a conocerlo. La investigación previa sirve normalmente para efectuar un verdadero *casting* de “profesionales de la vida cotidiana”. (...) Puede evaluarse su conocimiento, su representatividad, su “cinegenia”, sus relaciones interpersonales. (...) Los personajes pueden así mismo ser elegidos por sus defectos que, utilizados como marcas emblemáticas, adquieran un valor simbólico. (Vallejo, 2016, P.103)

Utilizada com o intuito de oferecer maiores níveis de identificação por parte do espectador em relação à realidade tratada, a forma como estes princípios de construção narrativa do filme são usados permite levantar o véu sobre a visão da realização sobre o tema escolhido. Desta forma podemos perceber que o carácter narrativo da personagem documental em muito interfere no processo de seleção e escolha das personagens. Tal como refere Vallejo, “os critérios de seleção das personagens documentais implicam a visão da realização não só sobre essas pessoas, como também sobre o seu papel no discurso da realidade que vão representar” (Vallejo, 2016, P.74). Neste sentido, apresenta dois caminhos possíveis como pontos de partida para a construção das personagens documentais: em primeira instância, a escolha de pessoas representativas do tema e, noutra abordagem, a escolha de pessoas que representem um estado de excecionalidade em relação ao tema escolhido. Nas palavras da autora:

La construcción de personajes en el documental es un proceso textual basado en la selección, y sometido al criterio del equipo de realización. En este proceso pueden tomarse dos caminos. En el primero elige a personas representativas o que se consideren como “parte de la media” para construir los personajes y así buscar un discurso más universal a través de la historia particular (...). El segundo camino se centra en explorar la personalidad única de alguien que sale de lo común y construye el personaje explorando su excepcionalidad. (Vallejo, 2016, P.74)

Tomando conta de alguns dos caminhos possíveis para a construção da personagem documental, percebemos que este é um processo no qual, tal como refere Vallejo, “é convertida uma pessoa do mundo real numa imagem documental” (Vallejo, 2016, P.75). Pelo facto de esta relação entre realidade e imagem criada estabelecer uma série de diferenças entre personagem documental e personagem de ficção, Vallejo apoia-se no conceito de *ator social* de Bill Nichols para se referir a este elemento narrativo do cinema documental (Vallejo, 2016, P.75). Pelas palavras de Nichols (na tradução da autora):

Yo utilizo el término “actor social” para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a si mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven. Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente. La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino. (Vallejo, 2016, P.76)

Desta forma, Nichols estabelece alguns princípios teóricos fundamentais para que possa ser feita uma distinção entre *personagem* (que associa mais diretamente ao cinema de ficção) e *ator social* (que associa ao documentário). A característica que salienta o cariz autêntico do *ator social* no cinema documental é a sua capacidade para representar dentro do contexto histórico do qual faz parte, que se distingue de *personagem* (da ficção) na medida em que prevalece uma sensação de distanciamiento estético entre um mundo imaginário em que os atores realizam a sua interpretação e o mundo histórico em que vivem as pessoas “reais”, entre as quais se situam os espectadores. Neste sentido, Vallejo distingue *ator social* de *personagem* na medida em que o primeiro “é a construção que o filme fez dessa pessoa”, e a segunda “uma interpretação de ações escritas por outra pessoa” (Vallejo, 2016, P.75). Tal como refere

Vallejo, “a pessoa pertence à realidade, e o *ator social*, ao mundo projetado” (Vallejo, 2016, P.75), numa alusão ao termo de Plantinga: *projected world*.

No podemos afirmar que una persona sea nerviosa porque el documental la muestra de esta manera, ya que puede ser la presencia de la cámara la que provoque ese comportamiento. Sin embargo, como actor o actriz social sí que podemos atribuirle la característica de nervioso/a. La persona pertenece a la realidad, y el actor/actriz social al mundo proyectado, y por lo tanto es una imagen mental que el espectador se hace sobre esa persona. (Vallejo, 2016, P.75)

Através da sua formulação teórica, Vallejo ajuda-nos a perceber algumas especificidades da construção dos atores sociais do cinema documental que se revelam importantes (Vallejo, 2016, P.77). Aquela que destaco neste momento é a da relação de poder que se estabelece entre a realização e os atores sociais.

Aquí la cuestión no es tanto desde cuántos puntos de vista distintos se cuenta la historia, sino qué relaciones de poder hay entre quien “redacta” el discurso y quien lo protagoniza. Si el héroe es el actor social elegido por el realizador, el discurso construye al otro como el yo, ya que la primera persona pertenece a quien guía la acción, es decir, al protagonista. Por lo tanto, en esa construcción va a quedar inscrita la visión o el juicio ideológico del realizador sobre el actor social. (Vallejo, 2016, P.77)

Fica por demais evidente que o papel da construção da *personagem* (ou *ator social*) que é colocado nas mãos da realização e produção do filme em muito dependerá das intenções e visões sobre o mundo destes agentes do cinema. É, como teremos oportunidade de ver no ponto seguinte deste capítulo, através da capacidade narrativa e criativa (como defende Grierson) de tratamento da realidade, que o cinema documental encontrará a sua força de representação do real e de maior identificação por parte dos espectadores, uma vez que, tal como defende Bezerra “(o ser narrativo) constitui-se como um elo fundamental entre a história narrada e a realidade de quem assiste ao filme. (...) além de fazer a história avançar em termos narrativos, a personagem prende a atenção e desencadeia um processo de projeção-identificação no espectador” (Bezerra, 2015, P.297). Numa tentativa de melhor compreender um mundo que se revelou em constante mutação (principalmente do ponto de vista social e tecnológico) ao longo dos últimos séculos, tal como defende Bezerra “o cinema documental fez uso dos domínios narrativos estabelecidos pelo teatro e pela literatura

(e já amplamente explorados no cinema de ficção) para se estabelecer como género do cinema” (Bezerra, 2015, P.297).

Neste sentido, desenvolvida mais detalhadamente no ponto seguinte deste capítulo, importa referir a revisão teórica de Bezerra que nos ajuda a encontrar uma tipologia para a personagem documental através da sua trajetória de volatilidade verificada ao longo dos três períodos históricos de maior relevância: o clássico, o moderno e o contemporâneo. A estes, Bezerra atribui três tipos de personagem documental. No período clássico do cinema documental apresenta a personagem como meramente ilustrativa da visão da realização. Tal como defende o autor brasileiro, “o sujeito não se pronuncia como indivíduo, uma vez que é uma representação coletiva” (Bezerra, 2015, P.305); no cinema moderno, destaca o surgimento de personagens documentais às quais é dado espaço para a manifestação da sua subjetividade pela possibilidade de colocarem a sua “fala” no filme (pelos desenvolvimentos tecnológicos e surgimento de equipamentos de captura de som direto registados à época), no entanto, tal como refere Bezerra, nesta fase do cinema, “o sujeito fala, mas ainda como categoria social enunciada pela realização” (Bezerra, 2015, P.305). Por último, no período contemporâneo, que Bezerra define como o período estético onde se manifesta uma forma de fazer cinema “da narrativa em primeira pessoa, do autorretrato, da autobiografia, no qual o realizador cria um filme a partir de si, ainda que interaja também com e para o “outro””, coloca a hipótese do surgimento de um cariz performático das personagens documentais (Bezerra, 2015, P.305). Tal como defende Bezerra, neste período estético do cinema, “a performance aparece como um modo eficaz de marcar uma presença no mundo do cinema e da vida” (Bezerra, 2015, P.305).

Assim, numa abordagem teórica ao papel que a personagem documental foi ocupando nas várias formas de fazer cinema que se desenvolveram ao longo da história, percebemos que, tal como refere Bezerra, “cada um destes períodos (históricos e estéticos) configurou um estilo de personagem, a partir de métodos e ideias dominantes de se fazer documentário, bem como da tecnologia disponível” (Bezerra, 2015, P.298).

Antes de partir para o ponto seguinte deste capítulo, desloca-se, de novo, a atenção para o pensamento de Vallejo (Vallejo, 2016, P.79) quando coloca também a hipótese de *personagens coletivos* pelo facto de esta última tipologia de *personagem*

coletiva ser aquela que me servirá a partir do terceiro capítulo desta dissertação teórica pela sua relação com o estudo de caso de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ enquanto filme que pretende ser um retrato comunitário do bairro do Aleixo.

También es posible en el documental la construcción de personajes como entes colectivos. Las connotaciones ideológicas de esta construcción implican una categorización de la persona en función de sus características comunes con el resto de las que conforman su categoría y, por lo tanto, una pérdida de su especificidad e identidad personal. Esta concepción ideológica sobre el individuo en la sociedad nos permite analizar la construcción de identidades colectivas que propician los diferentes discursos. (Vallejo, 2016, P.79)

Esta forma de representação cinematográfica, tal como defende Vallejo “implica uma categorização da pessoa em função das características comuns que partilha com as outras pessoas da categoria da qual faz parte e, por isso, revela-se assim uma perda da sua especificidade e identidade pessoais em prol de um retrato comunitário” (Vallejo, 2016, P.79). Esta questão releva-se quando o objetivo é a construção de um personagem coletivo, uma vez que há a necessidade de, antes que o espectador se possa identificar com a mesma, as personagens individuais se revejam no todo que estão a representar.

No caso de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, o fenómeno de representação pretendeu-se coletivo e, por isso, complexificou-se o processo de construção das *personagens*. Segundo Vallejo, neste tipo de representação coletiva, quando a representatividade conseguida não é considerada justa e “real” por parte dos restantes membros da categoria retratada, corre-se o risco de esta vir ser recusada como tal (Vallejo, 2016, P.85).

Si un filme muestra a una persona y la construye como parte de una clase social, los que se consideran a si mismos pertenecientes a dicha clase social buscan implícitamente una identificación, pero si ven que esa persona no es representativa de su clase se produce el rechazo del filme. Éste siempre va a tener ese potencial representativo. (Vallejo, 2016, P.85)

Neste sentido, assumindo que a personagem documental terá sempre um *potencial representativo*, como lhe chama Vallejo, quando o objetivo cinematográfico é uma representação ampla e justa, a importância do tempo na representação documental fica por demais evidente (Vallejo, 2016, P.85). No caso de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, de André Guiomar, passaram-se seis anos entre o início e o término da

rodagem. Muitas relações pessoais foram desenvolvidas com os habitantes do bairro e personagens (atores sociais) do filme e, pela aceitação e identificação reveladas, não só por parte dos habitantes do bairro, como também por portuenses e portugueses que conheciam um pouco da sua realidade, percebe-se que foram conseguidos níveis elevados de representatividade.

É precisamente pela consciência de que havia uma necessidade de contrariar (e até mesmo destruir) a noção estereotipada construída em torno da comunidade do bairro do Aleixo, revelada no trabalho realizado ao longo dos seis anos de rodagem de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, que se percebe o cuidado extremo do realizador na delimitação dos limites de representação das personagens que escolheu para o seu filme. Precisamente por ter como objetivo contrariar o estigma e o preconceito instalados sobre os habitantes do Aleixo desde a génese do bairro, realizou um trabalho longo que procurou trazer para as suas personagens determinadas características passíveis de identificação por parte do espectador comum. Procurou trazer para o seu filme perspectivas humanas e sociais que pudessem ser identificadas como suas (espectadores) que, naquele contexto (o do filme) está em vias de desaparecimento. O potencial do processo de projeção-identificação no espectador apontado por Bezerra (Bezerra, 2015, P.297) ganha preponderância no pensamento de Vallejo (Vallejo, 2016, P.85) na medida em que a pesquisadora espanhola defende que se veio a formular ao longo da história do cinema uma espécie de acordo tácito entre realizador e espectador que define o ator social como *tipo*, ou seja, representativo da classe a que pertence. Pelas palavras da autora:

La trayectoria del documental y el papel de éste en el medio televisivo y, en general, dentro del discurso mediático, parece que lleva a un acuerdo tácito entre espectadores y realizadores. Éste consiste en dar por hecho por parte del espectador que el actor social elegido para el documental funciona como tipo, es decir, es representativo de la clase a la que pertenece. (Vallejo, 2016, P.85)

Neste sentido, percebe-se a necessidade da realização em trabalhar os domínios narrativos da personagem do cinema documental através do seu potencial de representatividade para que se verifique a hipótese que refere Ramos de “o documentário aparece(r) quando descobre o seu potencial de singularizar personagens que corporificam asserções sobre o mundo” (Ramos, 2008, P.26). A esse respeito,

Vallejo permite-nos ainda perceber algumas das dinâmicas estabelecidas em prol do nível de representatividade pretendido na construção das personagens documentais por parte da realização.

Muchos/as realizadores/as, cuando construyen una clase, tienden a buscar por su parte lo que consideran representativo. Esto no implica no haya distintas lecturas posibles, sino que la construcción de una clase propicia una serie de lecturas basadas en el estereotipo (...) Por otro lado, el documental puede construir su actor o actriz social en su individualidad al margen de toda clasificación o rompiendo con el estereotipo. Pero al igual que lenguaje oral, el lenguaje audiovisual es una construcción basada en la delimitación y, por lo tanto, en clasificación. De este modo, la tipificación siempre va a estar inscrita en el propio discurso, ya que, para el espectador, la inteligibilidad del filme pasa necesariamente por el establecimiento de tipos que le permitan comprender la realidad. (Vallejo, 2016, P.85)

Vallejo salienta assim a inevitabilidade de existência de um fenómeno de *classificação* ou *tipificação* da realização em relação à personagem documental durante o processo de construção da mesma. Referindo que este é um domínio da natureza da linguagem audiovisual, que defende ser por princípio “uma construção baseada na delimitação e, por isso, na classificação”, atesta a inevitabilidade de que esta “sempre vai estar inscrita no próprio discurso (fílmico)”. Segundo Vallejo, esta é uma condição preponderante para garantir a inteligibilidade do filme por parte do espectador, na medida em que é precisamente esta *tipificação* da personagem que lhe permite encontrar espaço para a identificação pessoal com a mesma (Vallejo, 2016, P.85).

Conferindo o potencial dramático da personagem documental, o seu papel enquanto protagonista de uma asserção sobre o mundo (que se faz por meio de um discurso fílmico que pressupõe uma relação de poder inerente entre à realização), e pela classificação e tipificação exigidas no seu processo de construção e projeção-identificação do espectador, percebemos que estes são domínios chave para uma melhor compreensão do desenvolvimento ético e estético da personagem documental ao longo do tempo como elemento preponderante para o estabelecimento do documentário como género de referência do cinema.

Atentar mais detalhadamente na forma como estes domínios se foram alterando no decorrer de alguns períodos chave da história do cinema, permite-nos perceber que a volatilidade da personagem documental registada em várias formas distintas de fazer cinema em muito se deve, tal como refere Bezerra, à mudança de paradigma filosófico,

social e político e à evolução tecnológica (Bezerra, 2015, P.298). Focando-nos i) na perspectiva dramática de *tratamento criativo da realidade* apresentada teoricamente por Grierson e explorada por Flaherty em ‘Nanook of the North’ (Flaherty, 1922); ii) no surgimento do *cinéma vérité* e o cariz etnográfico dos filmes de Jean Rouch e, por fim, iii) na performatividade adotada pela realizadora em ‘Les Glaneurs et la glaneuse’ (Agnés Varda, 2000) e na sua participação como atriz do próprio filme, pretende-se entender a amplitude de aplicabilidade e tratamento da personagem documental ao longo de vários períodos históricos e estéticos de referência para um maior conhecimento deste conceito do cinema.

1.2. A volatilidade da personagem documental enquanto conceito ao longo de alguns dos períodos históricos e estéticos de maior relevância

Desde o início da história do cinema que a *personagem documental* tem ocupado um lugar de relevo no processo de escrita cinematográfica. ‘Nanook of the North’ (Flaherty, 1922) é um dos filmes que marca o início de uma trajetória documental que oferece aos seus personagens um caráter narrativo e que é considerado inovador pelo facto de, tal como defende Grierson, representar uma *construção criativa da realidade* (Grierson, 1946). Foi neste filme, tal como refere Bezerra, que Grierson, pela primeira vez, “observou a realidade estruturada dramaticamente” (Bezerra, 2015, P.298). Este potencial de construção dramática e narrativa do cinema documental é um dos domínios que em maior medida influenciou o reconhecimento de ‘Nanook of the North’ como o primeiro filme “verdadeiramente” documental.

Na década de 1950, com o surgimento do primeiro aparelho de captura de som direto e a perspectiva etnográfica do cinema de Jean Rouch, a corrente *cinéma vérité* estabeleceu-se como manifestação artística e, sobretudo científica, que atribuiu um novo espaço à personagem documental. As metodologias do campo da etnografia aplicadas à forma de fazer cinema, colocam o realizador, que neste caso também é o operador de câmara, num papel de observação-participação da realidade tratada que despe a personagem documental do cariz poético, representativo e dramático

enunciados nos primórdios e atribui à imagem um novo cariz de autenticidade, uma vez que a presença desta não interfere “aparentemente” na realidade que filma.

Já numa fase mais recente do cinema documental, permitida pelo surgimento do vídeo analógico na década de 1980 e pela subsequente revolução digital, tal como refere Bezerra, verificou-se “não só a popularização e diminuição dos custos da produção audiovisual, mas também pelas novas possibilidades estético-narrativas que permitem a construção de um novo modo de *ser* personagem no documentário” (Bezerra, 2015, P.303). Agnès Varda é o exemplo escolhido para explorar e para melhor apresentar o carácter performático da realização enquanto personagem do próprio filme que é possível, tal como refere Bezerra, pelo facto de “em muitos casos, o realizador ser o detentor dos meios de produção fílmica (câmara e computador para edição), o que facilita um olhar para si e a construção da autoimagem da forma que lhe pareça mais interessante” (Bezerra, 2015, P.303).

Estas são algumas das abordagens documentais exploradas nos subpontos que se seguem neste capítulo, através dos quais se pretende delimitar e identificar determinadas características que se foram evidenciando no tratamento e construção da personagem documental ao longo da história do cinema. Poder perceber como alguns domínios estéticos, sociais e tecnológicos manifestados ao longo do tempo, influenciaram a relação entre a *personagem documental* e a realização documental, e de que maneira esta revisão teórica permite analisar com maior propriedade as dinâmicas e metodologias do contacto de André Guiomar com a comunidade do Aleixo, é um dos objetivos deste trabalho.

1.2.1. O período clássico: a preponderância da perspectiva *griersoniana*

Amplamente explorada desde a Antiguidade Clássica, tal como refere Bezerra, “a *personagem* é um elemento narrativo da literatura e do teatro que foi adotado pelo cinema desde os seus primórdios” (Bezerra, 2015, P.297). Aristóteles, Platão, Ovídio, Sófocles, Aristófanes ou Virgílio são alguns dos pensadores gregos e romanos do período da Antiguidade Clássica que, embora não tenham estabelecido formalmente uma noção de *personagem* enquanto conceito, nos ajudam a compreender a importância da sua dimensão dramática para um “tratamento criativo da realidade”, tal

como lhe chamou Grierson (Grierson, 1946, P.97). Na tragédia grega, as personagens representam figuras icónicas e arquetípicas que apresentam virtudes, defeitos, qualidades ou vícios humanos que personificam ideias abstratas como coragem, justiça, vingança, entre outras. Tal como refere Roisman na *The Encyclopedia of Greek Tragedy* (Roisman, 2013) apresentadas por meio da representação teatral, as *personagens* contribuem para a expressão de ideias e reflexões sobre a condição humana nesse período histórico. Assim, por meio da expressão artística, já utilizavam elementos do real na prática criativa com o intuito de verem representadas ideias e reflexões sobre o estado das coisas.

Partilhando a noção do documentário como um “tratamento criativo da realidade”, John Grierson, cineasta escocês que junto de Robert Flaherty e Dziga Vertov se destacou no início da história do cinema documental, enaltece a sua capacidade de transformar o material da realidade numa narrativa dramática. Tal como refere Rebelo, podemos dizer que os irmãos Lumière em 1895, quando filmam a saída dos trabalhadores de uma fábrica dos arredores de Paris em ‘*La sortie de l’usine Lumière à Lyon*’, criam o primeiro documento em filme (Rebelo, 2017, P.10). No entanto, só em 1922, como elucida Bezerra, com o filme ‘*Nanook of the North*’, de Robert Flaherty é que John Grierson “assistiu pela primeira vez à realidade estruturada dramaticamente no cinema documental” (Bezerra, 2015, P.298).



Figura 1 - *Frame* de 'Nanook of the North' (1922, Robert Flaherty)

Colocando a sua personagem principal: Nanook (e a sua comunidade), em confronto com a Natureza, Flaherty explora a última como elemento narrativo que é signo de uma força antagónica do filme que exalta a luta diária destes seres humanos pela sobrevivência num lugar do globo com condições climatéricas e geográficas muito particulares. A capacidade de Flaherty estruturar dramaticamente estes elementos e a partir deles construir narrativamente o seu filme documental é a inovação cinematográfica inovadora que Grierson identifica em ‘Nanook of the North’ e vem a explorar na sua investigação teórica.

Grierson parece estar ciente que existe um poder da criação cinematográfica enquanto manifestação artística de interpretação da realidade, porém as suas asserções sobre o potencial do cinema enquanto arte revelam inquietações em relação às intenções de alguns dos autores dos projetos que lhe vinham a ser dedicados. Não pressupõe que os grandes estúdios não têm a capacidade de realizar grandes obras causadores de impacto positivo no mundo, apenas propõe uma nova estética cinematográfica que aproxima o documentário de uma perspectiva que lhe atribui características poéticas que lhe permitem um tratamento criativo da realidade.

É em ‘First principles of documentary’ (Grierson, 1946), um ensaio originalmente publicado na revista ‘Cinema Quartely’, que o cineasta escocês demarca manifestamente algumas das suas ambições e novos métodos do documentário que foram sobremaneira importantes para a sua afirmação como género cinematográfico no devir da história do cinema. De uma forma direta e clara, Grierson apresenta aqueles que considera como os princípios fundamentais para a contínua exploração de um modo de fazer cinema que promove um contacto mais amplo com a realidade e faz uso da tecnologia recente para estar num lugar de maior proximidade com a *personagem* que inquire para o acontecimento fílmico. Considera-se importante referir alguns dos princípios de maior relevância apontados por Grierson para aquilo a que chama *realistic cinema*:

- (1) We believe that the cinema’s capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story;
- (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation over more complex and

astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanic recreate. (Grierson, 1946, P.97)

Assumindo um contacto mais direto com a realidade e com quem filma, Grierson consegue trazer novas propedêuticas para uma forma de arte que crê ter também uma finalidade social e pedagógica, para além da de criação de ficções mediadas por intenções particulares dos grandes estúdios e dos atores que estes contratam. Assim, parece ter estabelecido novos limites para o documentário, atribuindo-lhe novos pontos de contacto entre os domínios da arte e da realidade, entre quem filma e quem é filmado, características que veio inaugurar no cinema documental. Para que fique clara a forma como o cineasta pretende olhar para aquilo que vinha a ser feito na arte cinematográfica e atribuir ao documentário novos domínios, a que chama *tratamento criativo da realidade*, apresento o terceiro ponto deste mini manifesto escrito no início dos anos 30:

(3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement which tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space and time. Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shimsham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actor. (Grierson, 1946, P.97)

‘Nanook of the North’ é um filme de Robert Flaherty estreado em 1922 e considerado por muitos como o primeiro filme “verdadeiramente” documental da história do cinema. Grierson, seu contemporâneo, usa-o como exemplo para destacar as características que considera que Flaherty inaugurou na tradição documental da época e aquelas que pretende desmarcar da sua proposta para o cinema documental¹.

(...) With Flaherty it became an absolute principle that the story must be taken from the location, and that it should be (what he considers) the essential story of the location. His drama, therefore, is a drama of days and nights, of the round of the year's seasons, of the fundamental fights which give his people

¹ A este propósito importa referir que as imagens que compõem a versão final de ‘Nanook of the North’ representam o momento de uma segunda visita de Flaherty a Hudson Bay, na qual o realizador pediu a Nanook e à sua comunidade para representarem para a sua câmara algumas das ações que havia filmado numa primeira visita entre 1914 e 1915. Patricia R. Zimmerman e Sean Zimmerman Auyash referem que em 1920, depois de conseguir financiamento da empresa de produtos de luxo francesa Revillon Frères, Flaherty regressou a Hudson Bay para realizar um segundo filme. (Zimmermann & Auyash, 2014, P.1)

sustenance, or make their community life possible, or build up the dignity of the tribe. Such an interpretation of subject-matter reflects, of course, Flaherty's particular philosophy of things. A succeeding documentary exponent is in no way obliged to chase off the ends of the earth in search of old-time simplicity, and the ancient dignities of man against the sky. (Grierson, 1946, P.98)

Revelando uma das questões que dão a 'Nanook of the North' um carácter artístico inédito: a capacidade de dramatização e colocação da Natureza como *personagem* do filme; Grierson revela um dos pontos nos quais se pretende distanciar de Flaherty: a incapacidade de esta perspectiva representar o mundo sob os desígnios filosóficos do mundo moderno e da imediaticidade que este vinha a exigir naquele tempo. Grierson pensa e coloca o cinema documental ao serviço de um questionamento das novas questões sociais e humanas que começavam a surgir com a revolução industrial e o surgimento das cidades que marcam a era moderna. Uma das críticas que aponta a Flaherty é a incapacidade do seu filme se colocar neste lugar de questionamento sobre o futuro. Embora fazendo um tratamento criativo da realidade, fá-lo retratando uma forma de sociabilidade antiga, que não deixa de dignificar, mas que também não deixa de conseguir esconder que dela não faz parte e que as representações para a câmara que conseguiu de Nanook e da sua comunidade, revelam um olhar distante.

Indeed, if I may for the moment represent the opposition, I hope the Neo-Rousseauism implicit in Flaherty's work dies with his own exceptional self. Theory of natural apart, it represents an escapism, a wan and distant eye which tends in lesser hands to sentimentalism. However, it be shot through with vigor of Lawrentian poetry, it must always fail to develop a form adequate to the more immediate material of the modern world. For it is not only the fool that has his eyes on the ends of the earth. It is sometimes the poet: sometimes even the great poet, as Cabell in his 'Beyond Life' will brightly inform you. (Grierson, 1946, P.98)

Grierson revela assim o potencial de criação narrativa no documentário de Flaherty e destrinça alguns pontos de um filme que contacta o real com o intuito de, tal como defende Brian Winston, revelar o seu carácter documental enquanto explora e aplica uma diegese dramática que cria tensão entre as forças do filme: Homem e Natureza (Winston, 1988). Podemos dizer que o filme já não é documental apenas na medida em que cria um documento de um momento da realidade *per se*, uma vez que passa a assumir um valor de construção dramática que coloca elementos do real (personagens, comunidades, paisagens, etc.) em justaposição. As terras geladas do

Norte do Canadá, onde vivem os esquimós de Hudson Bay, personagens do filme de Flaherty, perfilam-se como elemento dramático que se coloca como antagonista na luta desta comunidade contra a força manifestada pela Natureza. Tal como refere Alex D. Reid: “While the protagonist pushes one way, the antagonist pushes another. They are the oppositional force in the story, doing everything in their power to make sure that the protagonist fails and that they succeed” (Reid, 2020). Partindo desta definição de *antagonista*, amplamente aceite no cinema contemporâneo e na construção narrativa dos seus personagens, percebemos que Flaherty atribui à Natureza um princípio narrativo que a coloca neste filme como força que se opõe à resiliência da comunidade de esquimós da qual Nanook faz parte. Flaherty inaugura assim uma forma de fazer cinema que, a partir de um material da realidade constrói uma narrativa dramática que pretende exaltar e enunciar a sua visão por meio do contacto com os elementos que filma. Assim, coloca a personagem documental do seu filme no lugar do herói na luta contra a Natureza. Tal como Bezerra nos ajuda a perceber, “ao propor que o documentarismo inglês deveria filmar as questões sociais e o mundo do trabalho, Grierson adicionou a retórica da função social à estruturação narrativa da realidade efetuado por Flaherty, criando um outro personagem do tipo-ideal para a tradição documental: a vítima” (Bezerra, 2015, P.299).

Para além de estar ciente da preponderância da construção narrativa do cinema documental, Grierson manifestou também a sua sensibilidade para o papel que esta forma de fazer cinema pode desempenhar sob um ponto de vista pedagógico e social e fez uso do surgimento da tecnologia de captura de som para “dar voz” à personagem documental. Tal como refere Rebelo, a transferência da personagem documental do lugar do herói para o da vítima é encontrada uma das primeiras vezes em ‘Housing Problems’ (1935) realizado por Edgar Anstey e Arthur Elton sob os desígnios griersonianos que marcaram a tradição documental britânica por mais de trinta anos (Rebelo, 2017). ‘Housing Problems’ é um filme que inaugura o uso de entrevistas como elemento de criação cinematográfica que pretende “dar voz” a pessoas a quem não é atribuído pela realização nenhum valor científico ou académico que valide as suas falas. Ainda assim, estas têm uma participação fulcral no filme, pois são as únicas pessoas que podem discorrer sobre o assunto do mesmo, uma vez que são elas mesmas

quem vive nos bairros em questão e que lidam os problemas de construção que lhes são inerentes e revelados no filme.

Em ‘Housing Problems’ podemos perceber uma intenção estética de representação criativa das personagens no terceiro minuto do filme. Acedemos à casa de uma das personagens cuja participação se assume plena de intensidade. Esta é-nos apresentada num plano que revela um tratamento cuidado no enquadramento e iluminação que, para além de iluminar e revelar alguns problemas estruturais da casa, faz uso do corpo da personagem para criar uma sombra nas suas costas que a agiganta a si e ao seu discurso.



Figura 2 - *Frame* de 'Housing Problems' - 3m28s - (1935, Edgar Anstey & Arthur Elton)

No entanto, mesmo perante o carácter inovador da perspectiva griersoniana, o uso inédito da entrevista enquanto recurso formal que atribui um lugar de fala a pessoas socialmente desfavorecidas está ainda associado a uma enunciação por parte da realização do filme. Em ‘Housing Problems’, o primeiro elemento sonoro apresentado é a voz do narrador anunciando desde logo qual é o tema do filme e que este irá proporcionar o contacto com “some of the people who’s really concerned” (referindo-

se aos habitantes do bairro em questão, no distrito de Stepney). (Elton & Anstey, 1935). É através de uma narração “omnipresente” e associada a uma dimensão divina que se coloca acima das personagens, numa tentativa clara de enunciação de uma visão do tema do filme como um todo, que, tal como defende Bezerra, “a realização faz uso da fala das personagens mais para apresentar a sua visão das coisas - completada e unida através do recurso a *voice over* - do que para explorar as suas subjetividades” (Bezerra, 2015, P.299). Desta forma, tal como também defende Bezerra, “as *personagens* do período clássico do cinema documental revelam-se como elementos meramente ilustrativos da realidade a que pertencem” (Bezerra, 2015, P.299). Está ainda fora das intenções da realização, como veremos que irá acontecer mais tarde, a exploração e desenvolvimento do seu carácter performativo e potencial de autoencenação como recurso formal do cinema. Neste período histórico, a *personagem documental* parece integrar o acontecimento fílmico não para se representar como indivíduo, mas para servir como exemplo do contexto social do qual faz parte. Tal como refere Mikhail Bakhtin, “o tipo representa a posição passiva de uma pessoa coletiva” (Bakhtin, 2000, P.196).

Verificamos assim que a *personagem documental* é apresentada como uma unidade que representa o todo. No entanto, mesmo perante esta “insuficiência” estética de tratamento da individualidade e subjetividade da *personagem* como elemento sensível no acontecimento fílmico, fica claro que os princípios griersonianos se revelaram fundamentais para uma melhor definição da *personagem documental*. Conferiu-lhe um novo espaço de relevo na participação do filme, não só através da cedência de um lugar de fala que dá autenticidade ao filme pelo contacto direto com o “problema” e o tema que trata, como pelo enaltecimento da sua preponderância enquanto elemento narrativo que cria e alimenta tensões dramáticas. Estes contributos teóricos de Grierson conferiram ao documentário uma nova aura de *realismo* e contribuíram sobremaneira para a sua afirmação enquanto género cinematográfico cujo poder de representação da realidade pode ser explorado sob olhares sensíveis a questões sociais e humanas através das suas *personagens*. A atribuição de uma dimensão narrativa ao documentário permitiu um novo posicionamento da *personagem* no cinema documental e deu-lhe maior liberdade de ação no processo de construção fílmica.

1.2.2. O período moderno: o *cinéma-vérité* e o espaço aberto para a *performatividade* da personagem documental

A herança griersoniana de atribuição de um valor social ao filme documental, juntamente com a invenção quase simultânea de uma câmara leve e portátil e do primeiro sistema de captação de som móvel que permitiram o som síncrono (Jean Rouch, 2003), propiciaram a exponenciação da prática cinematográfica a outros campos das ciências sociais, promovendo um novo contacto com os seus personagens. Nos anos 50 do séc. XX, possibilitada pela objetividade científica atribuída à imagem captada *in loco* junto do objeto fílmico, Jean Rouch encontrou no cinema documental um campo de exploração para os temas da antropologia. O antropólogo-cineasta realizou várias pesquisas etnográficas em África que, por meio da inovação tecnológica e da sua sensibilidade estética, transformou em filmes como ‘Les Maîtres Fous’ (1955), incursões inovadoras à época que revelam questões da antropologia pela prática cinematográfica. Este movimento cinematográfico ficou conhecido como *Cinéma-Vérité*².

A herança dos princípios cinematográficos de Flaherty, Grierson ou Vertov estão presentes na prática de Rouch na medida em que o antropólogo-cineasta, ou cineasta-antropólogo, não dá para definir com precisão, revela estar ciente do uso da câmara como participante no processo de construção fílmico em busca de uma ideia de “autenticidade” das imagens e das ações e falas que as suas *personagens* lhe oferecem. A sensibilidade para estas questões, que vinham acompanhando a história do cinema documental até metade do século XX, permitiu-lhe assumir-se como um caso único do cinema da época e veio inspirar várias correntes estéticas relevantes da história do cinema, como a *Nouvelle Vague* por exemplo. Tal como refere Maurício Miotti, a

² Margot Dias (1908-2001), pianista, antropóloga e cineasta desenvolvia, também, por esta altura, com o povo Makonde de Moçambique, os seus primeiros trabalhos de registo documental relacionados com a antropologia. Tal como referem Almeida, Zanete e Macedo, os primeiros trabalhos de Margot foram desenvolvidos sob o ideário da política colonial no âmbito da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português e, por esse facto, foram feitos dentro de uma lógica do registo documental como ferramenta de estudo da antropologia (Almeida et al., 2023, P.120). O trabalho de Margot Dias, na sombra por décadas, tem vindo a notabilizar-se recentemente pelo trabalho que a antropóloga e cineasta Catarina Alves Costa (n.1967) tem realizado em torno do seu legado. A este propósito destacam-se a compilação e organização (em conjunto com o Museu Nacional de Etnografia) dos filmes etnográficos de Margot Dias (2016) e a realização dos documentários ‘Viagem aos Makonde de Moçambique’ (2019) e ‘Margot’ (2022).

preponderância de rodagem em exteriores e sem recurso a estúdios, a presença de indivíduos comuns como atores e a primazia dada ao improvisado e espontaneidade na realização das cenas são algumas das características do cinema de Jean Rouch que transitaram para a prática cinematográfica de alguns dos autores desta corrente estética do cinema francês (Miotti, 2021, P.211).

Jean Rouch desenvolvia os seus filmes em África pois era aí que estava o seu interesse enquanto antropólogo. No entanto, perante a evidência da potencialidade dos seus filmes contactarem e darem espaço à subjetividade individual das suas personagens, Edgar Morin percebeu que o espaço de cine-investigação antropológica de Rouch poderia ser também o da cidade, o que o levou a convidá-lo para com ele corealizar um filme em Paris no ano seguinte, que viria a chamar-se: ‘Chronicle of a Summer’, apresentado em 1961.

Num artigo chamado ‘Chronicle of a Film – For a New Cinéma-Vérité’, publicado no ‘France Observateur’ em 1960, Edgar Morin (n. 1921), sociólogo, antropólogo e cineasta, revela alguns dos motivos pelos quais vê o cinema documental, especificamente no *cinéma-vérité* de Jean Rouch, como uma ferramenta essencial para tratar questões sociais e humanas prementes na época.

The great merit of Jean Rouch is that he has defined a new type of filmmaker, the ‘filmmaker-diver’ who ‘plunges’ into real-life situations. Riding himself of the customary technical encumbrances and equipped only with a 16mm camera and tape recorder slung across his shoulders, Rouch can then infiltrate a community as a ‘person’ and not as the director of a film crew. He accepts the clumsiness, the absence of dimensional sound, the imperfection of the visual image. In accepting the loss of formal aesthetic, he discovers virgin territory, a life which possesses aesthetic secrets within itself. His ethnographer’s conscience prevents him from betraying the truth, from embellishing upon it. (Morin, 1960, P.5)

Naquela época, o cinema de Jean Rouch assumia uma clara preponderância na busca de novos limites de representação do mundo da intimidade e da “verdadeira” essência da vida no cinema. Os seus conhecimentos de pesquisa antropológica no terreno, a possibilidade de usar uma câmara e gravador de som portáteis, juntamente com a sensibilidade que revela pela câmara como elemento participante na construção do filme, colocam o realizador num novo lugar perante as personagens que filma. Adota algumas metodologias da antropologia que o colocam como observador-participante perante as comunidades e personagens que filma e atribui à sua câmara um carácter científico que exponencia e abre novos caminhos no cinema. Este novo

posicionamento da realização no papel de operação da câmara que regista as representações espontâneas das suas personagens enquanto dá um sentido narrativo ao filme, colocam-no como agente que provoca o acontecimento fílmico. Tal como refere Bezerra, “são a sua presença e o registo que fazem as únicas possibilidades de existência do filme” (Bezerra, 2015, P.299).

Confirmando o desvio da atenção para o mundo dos menos privilegiados, tanto o *Cinéma Vérité* em França como o *Direct Cinema* nos EUA e Canadá, abriram espaço para que o cinema documental se pudesse afirmar definitivamente como uma ferramenta de estudo dos temas sociais e humanos da modernidade. Havia uma intenção clara que se afirmasse como uma possibilidade de acesso a realidades desconhecidas, mas que não encerrasse essa incursão etnográfica em filmes como ‘Nanook of the North’, por exemplo. A vontade de agregar ao cinema uma função social e antropológica associa-se a uma vontade de encontrar novas formas de lidar com as questões que chegam com a modernidade. A individualidade que se revela nas cidades permite que um cidadão da mesma, ou um vizinho até, se sintam tão distantes de quem mora à sua volta como de pessoas que vivem em comunidades isoladas fisicamente e com qual tiveram um contacto apenas por meio de um filme. Neste sentido, Edgar Morin ajuda a perceber o potencial etnográfico do cinema documental em catapultar para o grande ecrã histórias que revelam de forma mais sensível a heterogeneidade das subjetividades das pessoas que, por aquela altura, habitam as cidades em cada vez maior número. Os paradigmas filosófico, tecnológico e social apresentam-se para Edgar Morin em mudança e o autor parece encontrar nesta forma etnográfica de fazer cinema de Jean Rouch um caminho para uma melhor compreensão das complexidades do seu tempo.

The honesty of this ethnographic film (Nanook of the North) makes it a hymn to the human race. Can we now hope for equally human films about workers, the pretty bourgeois, the pretty bureaucrats, about the men and women of our enormous cities? Must these people remain more foreign to us than Nanook, the Eskimo, the fisherman of Aran, or the Bushman hunter? Can't cinema be one of the means of breaking that membrane which isolates each of us from others in the metro, on the street, or on the stairway of the apartment building? The quest for a new *cinéma-vérité* is at the same time a quest for a “cinema of brotherhood”. (Morin, 1960, P.5)

O interesse da realização nas representações para a câmara de pessoas que até então pouco ou nada se conhecia, ajudou a que se estabelecesse um novo tipo de

personagem cuja principal característica é, tal como refere Bezerra, uma “certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida” (Bezerra, 2015). Os cineastas destes movimentos, com Jean Rouch à cabeça em França e Frederick Wiseman nos EUA, revelam perfeita consciência da importância das representações que conseguem das suas personagens nos seus filmes e fazem da espontaneidade deste contacto etnográfico um agente que atribui ao filme um carácter “autêntico”. Os interesses sociais e humanos destes movimentos cinematográficos permitiram o acesso inédito a domínios da subjetividade humana no acontecimento fílmico. Desta forma, assistimos no documentário moderno a um enaltecimento da colocação da *personagem documental* como indivíduo e não como elemento que representa um todo, característica que vimos estar associada aos princípios do documentário clássico.



Figura 3 - *Frame* de 'Chronicle of a Summer' - 6m36s - (1961, Edgar Morin & Jean Rouch)

Em 'Chronicle of a Summer' (1961), Edgar Morin e Jean Rouch propõe-se a estimular o cariz performático das personagens quando usam o dispositivo cinematográfico móvel de som síncrono para confrontar as pessoas que encontram nas ruas de Paris com a pergunta: “O que a faz feliz?”. O filme acontece a partir do encontro gerado entre a proposta da realização e a *performance* das personagens que nele

participam. O espaço dado à subjetividade das pessoas que habitaram Paris naquele ano de filmagens, permite a criação de um filme que se faz “apenas” pela interação entre realização-câmara-*personagem*. A intenção dos autores foi a de colocar em evidência múltiplas subjetividades que, perante um mesmo meio ambiente, neste caso o Verão de Paris no ano de 1961, se revelam muitas vezes “expectavelmente” contraditórias. Digo “expectavelmente” porque parecia ser este um dos princípios fundamentais da proposta dos investigadores franceses: colocar as múltiplas identidades e subjetividades em contacto e justaposição. Cientes da complexidade do tempo em que viviam e da multiplicidade de subjetividades e individualidades presentes na cidade de Paris, Morin e Rouch parecem ter querido criar um objeto-fílmico que enaltece uma tentativa de colocação e tratamento da *personagem documental* como um ser pleno de complexidades que, com cada uma das suas idiossincrasias, refletem a complexidade do próprio meio e tempo em que vivem.

Para além de contributo de relevo para a investigação no campo das ciências sociais e humanas na época, os filmes desta corrente do cinema moderno abrem caminho para a afirmação de um carácter *performativo* das *personagens documentais*. O carácter inédito que assume a personagem documental neste filme não deixa, contudo, de abandonar algumas das “amarras” que marcam o documentário clássico. Mesmo perante este ato de filmar concreto, despido de artifícios, as personagens não deixam de fazer parte de uma intenção muito clara da realização em utilizá-las como elementos que representam determinada categoria social enunciada previamente no argumento do filme. Por se terem proposto a trazer um “rasgo” da multiplicidade de subjetividades da cidade de Paris, em ‘Chronicle of a Summer’, Edgar Morin e Jean Rouch procuraram pessoas que, à partida, representassem questões de individualidades distintas. Por isso, apesar da sua “livre” participação, estas aparecem no filme sobretudo para corroborar a visão dos autores. O acesso e espaço dados à subjetividade das personagens, amplamente explorados no devir da história do cinema, refletem a sua tentativa de criar um documento fílmico que se faz da resposta gerada pela proposta ou “atrevimento” da realização em relação à mesma. Não é com a subjetividade de uma personagem apenas que se faz o filme, mas o contributo de Rouch e Morin é crucial para a importância que o carácter *performativo* das personagens viria a assumir no decorrer da história do cinema.

1.2.3. O séc. XXI e uma nova perspetiva da realização documental sobre o tema e as personagens abordadas. ‘Les Glaneurs et la glaneuse’ (2000, Agnès Varda) e a inclusão da realização na narrativa fílmica como *personagem documentaire* elemento propiciador de novos confrontos de perspetivas documentais

Em ‘Les Glaneurs et la glaneuse’ (2000, Agnès Varda), a realizadora francesa propõe debruçar-se sobre o tema da respiga (aproveitamento) de frutas e legumes que sobram na terra (e nas ruas) depois da apanha agrícola e da triagem dos supermercados e cidadãos em vários lugares de França entre 1999 e 2000. Através de um quadro de Millet, que filma no Musée d'Orsay (Paris), oferece uma perspetiva histórica sobre o ato de respigar que marcou sobremaneira as gerações passadas e que no tempo deste filme se enche de várias complexidades que Varda traz para o seu filme. Numa das sequências iniciais do filme, monta várias imagens em que filma o ato de respigar no campo agrícola e rural com outras que remontam ao ato de reaproveitamento do lixo das ruas das cidades. Introduce uma música do género *hip hop* que fala precisamente dessas práticas que marcavam a realidade de muitos cidadãos franceses no tempo do filme. Este encontro simbólico entre os dois atos de respigar, o rural e o urbano, que parecem ser para Varda no fundo o mesmo, ajudam a cineasta a comunicar a sua intenção de apresentar-se também ela como respigadora de imagens que faz o seu filme precisamente em sintonia com esse ato: em movimento, procurar o valor esquecido nos objetos, nas pessoas e nas novas paisagens rurais e urbanas da França desse tempo.

A partir de um posicionamento histórico que coloca em perspetiva o ato de respigar ao longo dos tempos: realizado em conjunto no tempo do quadro de Millet e individualmente no tempo das suas imagens; a cineasta apresenta-se a si e à sua câmara como elemento narrativo de contacto com o tema que escolhe tratar e com as personagens e objetos que escolhe filmar com o intuito de dar corpo e vida ao seu filme.



Figura 4 - Quadro 'Des glaneuses', de Jean-François Millet (1857)



Figura 5 - Agnès Varda num dos momentos de autoperformatividade no seu filme 'Les Glaneurs et la glaneuse' (2000)

Apresentando-se como corpo em movimento que pretende conhecer melhor determinado universo por meio das imagens que filma, Varda parece assumir que não existe uma visão unívoca do mundo e que é apenas da sua subjetividade, interesse e insistência que vai desenhando e criando, a partir do real que encontra e escolhe, uma

visão sobre o tema em questão. Esta perspectiva parece querer opor-se àquela que marcou o início da história do cinema documental abordada no primeiro ponto deste capítulo, na qual a realização e a narração do filme apresentavam uma visão concreta sobre a realidade tratada e pareciam querer apresentar mais respostas do que colocar novos questionamentos ao espectador. A sua subjetividade (mostrada através da autoencenação para a câmara do seu filme e da narração que vai colocando em causa a sua identidade à medida que vai construindo narrativamente o filme) imiscui-se com a das personagens que parecem surgir com o intuito de complexificar e exponenciar a sua visão de mundo, movimento que permite também ao espectador uma exponenciação do conhecimento desses limites (ou falta deles) da realidade.

Neste sentido, a realização e a narração não aparecem nesta obra como elementos comunicadores de uma visão estanque e aparentemente completa sobre esta realidade, mas sim como fatores propiciadores de novos questionamentos e novas posições pessoais. Sabendo que jamais poderá conhecer qualquer realidade por completo, a realizadora francesa parece querer fazer da sua presença e da sua câmara fatores geradores de novos encontros. Estes fazem-se não só no momento da filmagem entre quem filma e é filmado, mas também no momento da visualização entre o espectador e as imagens do filme.

Outro dos domínios que Agnès Varda explora tecnicamente no seu filme e que lhe permite desenvolver sobremaneira o carácter performativo da sua realização enquanto elemento narrativo é a capacidade de portabilidade e manipulação *in loco* das imagens permitida pelas câmaras digitais *MiniDv* que escolheu usar. Num momento inicial, depois de dar a conhecer as brancas dos seus cabelos e a rugosidade das peles das suas mãos, num registo íntimo e cine-diarístico, a cineasta apresenta a sua câmara e o seu potencial de criação de imagens que distorcem a perceção da realidade através do arrastamento das mesmas permitido por uma redução da velocidade do obturador da câmara. Estas novas características e acessibilidade dos dispositivos digitais de vídeo, oferecem novas possibilidades de inscrição imagética da realidade. Na sequência em que apresenta a sua câmara e as possibilidades de exploração (4^o minuto do filme), Varda parece querer dizer que está a fazer um filme com recurso a um instrumento que lhe permite manipular, cortar, escolher e seguir perspectivas e contar a estória que bem entender. Nesse momento do filme, apresenta-

se também ela como respigadora. Respiga através das imagens que captura e dá-lhes nova vida através deste filme. A autoencenação coloca-a como elemento propiciador da evolução narrativa e serve como elemento de contacto com as suas personagens. Parece querer dizer que o filme transpira a sua noção de mundo, mas que esta está em constante mutação e investigação. Escolhendo não partir de uma ideia pré-estabelecida sobre nada, constrói narrativamente um filme junto das suas personagens, possibilitando uma noção mais ampla de uma prática que faz parte do dia-a-dia da humanidade desde tempos imemoriais: o ato de respigar.

No caso de uma realizadora com a preponderância de Agnès Varda, sabemos que esta abertura cinematográfica que permite um novo encontro e contacto com as personagens documentais, é explorada com o objetivo de criar uma obra também ela aberta. Consciente de que depende da subjetividade e intenções de quem realiza e, neste caso, também filma, Varda dá-se a conhecer e coloca-se como elemento narrativo, assumindo-se a si mesma como personagem do seu filme que, por esse meio, encontra no contraste com as perspetivas dos outros uma forma de criar um filme com maior capacidade de identificação por um maior número de espectadores. Tal como defende Bill Nichols, “a característica referencial do documentário, que atesta a sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspetiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta” (Nichols, 1991, P.17).

Neste sentido, percebemos logo na sequência inicial, a intenção de autoencenação e inclusão de si mesma como personagem do filme quando, depois do título inicial, a primeira imagem que a realizadora escolhe mostrar é a da lombada da coleção do dicionário ‘Nouveau Larrousse Illustré’. As imagens que se seguem e perfazem essa sequência, mostram o significado desta palavra e uma imagem do quadro de Millet que escolhe filmar no Musée D’Orsay para dar seguimento ao filme. Procurando o significado da palavra ‘respigar’ no dicionário, parece mostrar que o seu ponto de partida não é inacessível à grande parte dos espectadores do filme, dando-lhes assim uma capacidade de integração e identificação de um processo que vão vendo ser construído à frente de seus olhos.

Através do contacto e confronto entre, por exemplo, a perspetiva de quem não permite a respiga por avareza e a de quem encontra no código penal legitimidade para

que o ato seja feito desde o nascer ao pôr do sol e por quem mais precise por ser pobre ou desfavorecido, coloca a questão de quem o faz por prazer. Edouard, chef com duas estrelas Michelin que respiga desde criança e continua essa prática no tempo do filme porque assim reduz o preço do seu menu degustação, é uma das personagens que encontra e que a ajuda a descolar o ato de respigar de uma mera atividade de luta pela sobrevivência. A associação que faz com outras personagens que são também artistas permite-lhe apresentar uma noção dos materiais que são rejeitados e que viram matéria-prima das obras destes artistas e personagens pelo prazer de lhes dar uma segunda vida, uma segunda oportunidade. Ao longo do contacto com estas e outras personagens, de uma amplitude muito grande, Varda vai demonstrando e afirmando de forma mais veemente que estes contactos e outros mais transitórios do filme não deixam de ser momentos que ela também captura (ou respiga) e a que dá uma segunda vida por meio do filme. Neste sentido, aos 30min associa diretamente o ato de respigar algo físico ao ato de filmar, capturar pequenos detalhes e momentos do dia a dia por prazer.



Figura 6 - *Frames* de 'Les glaneurs et la glaneuse' (2000, Agnès Varda)

Filmando batatas em forma de coração, noutro exemplo, atribui um valor à imagem que a associa aos domínios mais amplos do amor e a uma possibilidade de dar as mesmas batatas a quem mais precisa. Noutros momentos ilustrativos da introdução de Varda como também ela personagem do filme, aos 40m00s afirma a auto performatividade quando tenta agarrar os camiões na viagem na estrada e, já numa fase final do filme, escolhe colocar na montagem um momento que filmou por acidente a seguir à dança das tesouras, no qual associa os movimentos da tampa da objetiva da

câmara que se desenham por acidente em frente à sua lente porque se esqueceu de parar de filmar.



Figura 7 - Frames de 'Les glaneurs et la glaneuse' (2000, Agnès Varda)

Estes desígnios estéticos de Varda permitem perceber melhor o posicionamento que decidiu levar a cabo neste filme que acabam por refletir a sua noção cinematográfica de criação de um filme documental que mais do que responder a perguntas, nos permite colocar muitas outras mais. O que parece ocorrer neste filme de Varda é uma mistura de técnicas expressivas que modificam a representação realista do mundo histórico, dando espaço, como refere Bill Nichols, “a licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols, 1991, P.170). Ainda que a sua forma de filmar ainda respeite muitos dos princípios documentais tradicionais, como aqueles que são usados nos modos participativo e observativo apontados também por Bill Nichols, aqui o real ganha outra vida sob a égide da imaginação, baralhando ainda mais os limites que separam a ficção e o documentário. O mundo histórico é apresentado pela carga afetiva das imagens propostas pela cineasta e é a partir desse filtro que o espectador acede aos acontecimentos que vão sendo apresentados ao longo do filme. O que a cineasta propõe é uma adesão à sua proposta estética e de abordagem documental, incitando um deslocamento do espectador para uma perspetiva pessoal específica proposta pela cineasta que permite novos entendimentos sobre o filme.

‘Les Glaneurs et la glaneuse’ (2000, Agnès Varda) permite assim estabelecer um arco teórico de abordagem cinematográfica à personagem documental ao longo de alguns momentos chave da história do cinema que, em primeira instância servem de mote para uma leitura mais ampla do papel das *personagens documentais* na construção narrativa dos filmes em que participam e, na sequência, estabelecer pontos

de contacto mais concretos para a colocação da hipótese desta dissertação teórica: a comunidade enquanto protagonista no cinema documental.

2. A Comunidade e as suas dimensões Psicológica e Sociológica

Com o intuito de poder entender melhor a preponderância que a *comunidade* tem enquanto conceito da sociologia e psicologia, o que permite explorar com mais propriedade o seu potencial de representação no cinema documental, analisa-se o pensamento de alguns autores de relevo destas áreas científicas.

Partindo do ponto de vista de Aristóteles sobre o ser humano como um ser gregário e da sua condição de *ser social*, neste capítulo, são apresentados alguns dos domínios que vêm a definir teoricamente a *comunidade* enquanto conceito. “Uma noção partilhada sobre o mundo”, por parte dos membros da *comunidade*, apresentada por Tönnies (Tönnies, 1944) e, mais tarde também explorada por Bauman (Bauman, 2001), leva-nos a perceber a sua importância como elemento social agregador que Aristóteles refere já no período da Antiguidade Clássica.

Neste sentido, um termo relevante da psicologia e que é trazido para esta dissertação teórica é o de Sentimento Psicológico de Comunidade (SPC) elaborado por Sarason (Sarason, 1974). Verificando a importância do SPC para o estabelecimento de um sentimento de segurança e inclusão por parte dos membros de determinada *comunidade*, Sarason lançou as bases para que mais tarde McMillan e Chavis (McMillan e Chavis, 1986) pudessem desenvolver o ‘Sense of Community Index’, ferramenta que se revelou muito importante para uma melhor compreensão das dinâmicas da vida em *comunidade* através da quantificação das variáveis estipuladas para o estudo.

Ainda sobre o SPC, Brodsky, num estudo lançado em 1996 colocou, pela primeira vez, a hipótese de o SPC não revelar sempre um lado positivo. No mesmo estudo, refere que este pode ser positivo, neutro ou negativo, e apresenta o caso das mães solteiras como exemplo que comprova que o SPC nem sempre é benéfico para todos os membros da *comunidade*.

Outra das dimensões de análise apresentadas neste capítulo é a diferença estabelecida entre *comunidades geográficas* e *comunidades relacionais*. As primeiras, amplamente estabelecidas desde a antiguidade clássica pelos pressupostos de

delimitação física que se faziam valer por essa altura. De uma forma geral, às *comunidades geográficas* estão associados sentimentos de altos graus de intimidade, bem como vínculos emocionais fortes e um comprometimento moral e coesão social entre os seus membros. Já nas *comunidades relacionais*, surgidas com a modernidade, verifica-se uma diluição dos limites físicos da *comunidade* e as relações interpessoais desenvolvem-se com base nos princípios de uma sociedade utilitarista, tal como refere Mocellim (Mocellim, 2011).

Precisamente pelos desígnios verificados pelo crescimento exponencial das cidades e das alterações sociológicas que se vinham a constatar desde o final do séc. XIX, Tönnies apresentou pela primeira vez uma distinção teórica entre *comunidade* e *sociedade* (Tönnies, 1944). À primeira associa os limites da família e da vizinhança, enquanto na segunda pressupõe uma destruição desses mesmos vínculos à qual associa ao surgimento de alguns problemas de integração e bem-estar físico e emocional por parte dos indivíduos que habitam as grandes cidades. Nestas, como refere Simmel, cria-se um espaço aberto para a construção da individualidade (apud, Simmel, 1987).

Neste mesmo período histórico, Durkheim (contemporâneo de Tönnies), vê alterações na forma como os indivíduos interagem nas grandes cidades, mas não partilha da visão tão pessimista de Tönnies. Apresenta os conceitos de *solidariedade orgânica* e *solidariedade mecânica* numa tentativa de melhor compreensão dos domínios sociais em mudança por esta altura. No pressuposto teórico de *solidariedade mecânica*, Durkheim apresenta um tipo de solidariedade que pode ser traduzida em termos de um código moral que rege com eficácia a vida em grupo. Já numa sociedade integrada pela *solidariedade orgânica*, tal como refere Mocellim, “a diferenciação entre os membros do grupo é elevada, e os códigos morais não encontram grande abrangência totalizante” (Mocellim, 2011, P.115).

Em última instância, este capítulo oferece um ponto de vista sobre a obra ‘Não-Lugares’, de Marc Augé, pelo facto de o autor francês apresentar os seus ‘não-lugares’ como espaços gerados num tempo a que chama de sobremodernidade, que revelam algumas transformações sociais e antropológicas que advêm da evolução tecnológica e dos fenómenos de globalização (Augé, 1992). ‘88:88’ (Medina, 2015) surge neste capítulo pelo seu valor cinematográfico enquanto filme que se estabelece como um retrato comunitário contemporâneo no qual é apresentada, por meio de imagens e sons

desfragmentados, a volição de um quotidiano cheio de estímulos com os quais o realizador lida diariamente e que transforma num filme representativo da sua visão do mundo. A desfragmentação proposta por Medina, a meu ver, representa esteticamente uma noção sobre um mundo que não se pode mais querer compreender de forma unívoca. A forma como representa cinematograficamente a sua comunidade, permite-me lançar alguns pontos de análise úteis para uma melhor compreensão do estudo realizado sobre os filmes de representação comunitária que apresento no terceiro capítulo.

2.1. A dimensão psicológica da Comunidade

No período da Antiguidade Clássica, os gregos foram um dos primeiros povos a assumir que aquilo que constitui a génese do ser humano é a sua componente gregária e social. Na obra ‘Política’, Aristóteles dá a conhecer a sua perspetiva sobre alguns domínios da natureza social da humanidade desse tempo, revelando que a interação social e a capacidade de criar em conjunto através da coabitação de um mesmo espaço são características que percorrem a vida do ser humano desde há vários séculos.

A polis é uma criação natural e o homem é por natureza um animal social. É por natureza e não por mero acidente, não fizesse parte de polis alguma, seria desprezível ou estaria acima da humanidade [...] Agora é evidente que o homem, muito mais que a abelha ou outro animal gregário, é um animal social. Como costumamos dizer, a natureza não faz nada sem um propósito e o homem é o único entre os animais que tem o dom da fala. Na verdade, a simples voz pode indicar a dor e o prazer, os outros animais também a possuem [a sua natureza foi desenvolvida somente até ao ponto de ter sensações do que é doloroso ou agradável e exteriorizá-las entre si], mas a fala tem a finalidade de indicar aquilo que é conveniente e aquilo que é nocivo, e portanto também o justo e o injusto; a característica específica do homem em comparação com os outros animais é que apenas ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e de outras qualidades morais, e é a comunidade de seres com tal sentimento que constitui a família e a polis. (Aristóteles, trad. 2003)

Tanto no excerto da obra ‘Política’ de Aristóteles como no tríptico mitológico grego ‘Electra’, ‘Agamémnon’ e ‘Ifigénia’ percebemos a importância do contacto pessoal para o desenvolvimento psicológico e intelectual individual que se faz muito por esse meio. Principalmente no tríptico supracitado, fica claro que neste período histórico havia uma vontade e consciência claras de que o interesse individual e pessoal estaria

abaixo do interesse da comunidade, ou da *polis*, nesse caso. Estes princípios de sociabilidade têm vindo a alterar-se sobremaneira ao longo dos últimos séculos, o que levou a uma intensificação da investigação dos domínios sociais e psicológicos em mudança.

Zygmunt Bauman, na sua obra ‘Community: seeking safety in an insecure world’, publicada em 2001, revela aquela que foi apresentada também por Ferdinand Tönnies em 1887 como a característica que em maior medida define a *comunidade* (Gemeinschaft): “an understanding shared by all its members” (Bauman, 2001, P.10). Este é um fenómeno que não encontra na *sociedade* (Gesellschaft), forma de sociabilidade que se vinha a estabelecer com os novos paradigmas do mundo moderno e na qual, tal como refere Bauman, prevalece uma ideia de consenso e constante negociação para que seja possível viver junto de outros indivíduos em aglomerados tão densos como vinha a acontecer (e acontece) nas grandes cidades.

Not a consensus, mind you: consensus is but an agreement reached by essentially differently minded people, a product of hard negotiation and compromise, of lot of bickering, much contrariness, and occasional fisticuffs. The community-style, matter-of-factly (*zuhanden*, as Martin Heidegger would say) understanding does not need to be sought, let alone laboriously *built* or *fought for*: that understanding ‘is there’, ready-made and ready to use – so that we understand each other ‘without words’ and never need to ask, apprehensively, ‘what do you mean?’ The kind of understanding on which community rests *precedes* all agreements and disagreements. Such understanding is not a finishing line, but the *starting point* of all togetherness. It is a ‘reciprocal, binding sentiment’ – ‘the proper and real will of those bound together’; and it is thanks to such understanding, and such understanding only, that in community people ‘remain essentially united in spite of all separating factors’. (Bauman, 2001, P.10)

A elucidação teórica estabelecida por Bauman e Tönnies quanto ao papel basilar que uma noção partilhada sobre o mundo tem nos membros de determinada comunidade, permite-nos entender melhor a importância que esse sentimento tem no estabelecimento de índices elevados de inclusão e segurança nos indivíduos que a constituem.

Neste sentido, a componente psicológica da comunidade é uma dimensão que, tal como refere Jovchelovitch, muito tem sido explorada e verificada por psicólogos e teóricos da segunda metade do século XX dado o surgimento da aglomeração populacional nas cidades e da qual a revolução industrial e o surgimento da Era da Razão na revolução francesa de 1789 são fatores de relevo (Jovchelovitch, 2004, P.20).

Por esta altura, começamos a assistir ao início do rompimento dos principais desígnios da sociabilidade clássica, da qual a vida em *comunidade* faz parte e muitos foram os esforços científicos da psicologia e da sociologia (desenvolvido no ponto seguinte) para tentar perceber as mudanças sociais e psicológicas em curso.

Seymour Sarason foi um dos autores mais profícuos e quem maiores bases teóricas e científicas de pensamento deixou para que pudesse ser estudada com profundidade a complexa transformação dos padrões sociais na contemporaneidade através da sua teoria de Sentimento Psicológico de Comunidade (SPC): sentimento de união desenvolvido através da partilha de uma identidade comum, valores, crenças, interesses ou necessidades. Nas palavras do autor:

O sentimento de que somos parte de uma grande e estável estrutura da qual podemos depender e na qual existe uma perceção de similaridade com os outros reconhecida através de uma interdependência fundada numa vontade em manter essa interdependência dando ou fazendo pelos outros o que esperamos que nos façam a nós. (Sarason, 1974, P.157)

Esta definição permite-me lançar as bases teóricas de definição das principais características de uma forma de sociabilidade que faz parte do nosso imaginário desde tempos imemoriais: a *comunidade*; e que, tal como defende Jovchelovitch, tem vindo a ser colocada em causa com os novos paradigmas que surgem com a Era da Razão, que destronou os poderes da autoridade e religião e veio influenciar as bases de conexão entre sujeito, comunidade e cultura (Jovchelovitch, 2004, P.20).

Neste sentido, Amaro defende que o contributo de Sarason para o pensamento psicológico de *comunidade* é sobremaneira elogiado e marcado pelos seus pares como essencial para toda a discussão científica que a partir daí pôde surgir e da qual a sociologia tirou proveito para a sua investigação teórica e empírica (Amaro, 2007, P.25). Desta forma, poder perceber a amplitude dos impactos psicológicos que advêm do sentimento de *comunidade* é uma das heranças fundamentais do pensamento de Sarason dentro deste tema da sociologia.

A partir da sua teoria de SPC, autores como McMillan e Chavis (1986) puderam aprofundar cada um dos elementos lançados por este autor e desenvolver processos de quantificação do SPC com o intuito de chegar a conclusões mais detalhadas e precisas sobre o impacto deste em diferentes contextos sociais. Nesse sentido, formularam com Hogge e Wandersman em 1986 o Sense of Community Index (SCI) com o intuito de

criar uma ferramenta, testada empiricamente, para medição do SPC com base em quatro elementos-chave por si definidos: Estatuto de Membro (*Membership*), Ligações Emocionais Partilhadas (*Shared Emotional Connection*), Influência (*Influence*), e Integração e Satisfação de Necessidades (*Integration and Fulfillment of Needs*). Estes elementos de análise representam traços de sociabilidade que ajudam a uma melhor compreensão das dinâmicas que perfazem o dia-a-dia da *comunidade* e a forma como o sentimento psicológico assume importância no quotidiano das mesmas. Tal como refere Amaro, “ao nível da vizinhança, um forte SPC está associado a elevados sentimentos de proteção e de segurança, maior participação nos assuntos da sua *comunidade* e, assim, é mais provável que (os seus membros) votem nas eleições, tenham comportamentos de reciclagem, ajudem os outros e sejam voluntários” (Amaro, 2007, P.31). Desta forma, tal como também refere Amaro, “a existência de um SPC indica uma orientação positiva que mantém e fortalece a *comunidade*, e a sua ausência gera desarticulação e destrói a *comunidade*” (Amaro, 2007, P.31).

Ainda assim, fica claro através da revisão teórica de Amaro que “um SPC elevado não é sempre benéfico” (Amaro, 2007, P.31). Tal como refere o mesmo autor na obra supracitada, Brodsky, num estudo realizado e publicado em 1996 sobre mães solteiras resilientes que vivem em projetos de habitação social perigosos, defende que o SPC pode ser um conceito positivo, neutro ou negativo. No seu estudo, Brodsky apresentou resultados que indicam que para a maioria das mães solteiras do bairro em questão, era um ponto a favor destas e dos seus filhos existir um baixo SPC. O facto de uma família monoparental não caber nos domínios morais de uma *comunidade* regida pelo catolicismo cristão, por exemplo, representa uma segregação de grande parte das comunidades como um todo em relação às mulheres que são mães solteiras e que têm de lidar com esta realidade. Assim, a distância para com os vizinhos e o não envolvimento nas atividades de grupo comunitárias são decisões que estas mães solteiras tomam em prol do seu bem-estar físico e emocional. Tal como refere Amaro, “para estas mães, a perspectiva de se envolverem mais com a sua comunidade era sinónimo de sacrificar alguns dos seus valores, e finalmente pôr em perigo a segurança das suas famílias” (Amaro, 2007, P.31).

No mesmo sentido, Álvaro Domingues, geógrafo e investigador de assuntos da arquitetura que participou numa das conversas realizadas no Cinema Trindade a

propósito de uma das exposições públicas de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (que fazem parte do corpo empírico deste trabalho), permite-me apresentar melhor os domínios negativos que a proximidade física também pode causar:

A comunidade é o pequeno grupo que se autorreconhece, vive sobre si, para o melhor e para o pior. A comunidade é conhecida pelo melhor, em termos de interajuda, só que a comunidade tem um problema enorme que é que não tolera. Não tolera o outro. Se alguém é diferente, se alguém pensa de outra maneira, é expulso e fazem-lhe a vida negra. Era assim o Portugal pré-moderno até há muito poucos anos. Qualquer pessoa sabia da vida de qualquer pessoa, e depois havia especialistas na vida das outras pessoas. Especialistas da maledicência e especialistas sobre fazer a vida negra (aos outros). Fala quem viveu os primeiros 14 ou 15 anos da vida num ambiente desses e que teve uma colega da escola que com 13 anos se suicidou porque a comunidade dizia que a mãe era prostituta e ela iria pelo mesmo caminho. E a comunidade também é isso. (Domingues, 2022)

Destas palavras proferidas por Álvaro Domingues é importante destacar a amplitude que a *comunidade* enquanto fenómeno de sociabilidade pressupõe nos indivíduos que a constituem. Tal como terei oportunidade de desenvolver no ponto que se segue neste capítulo, esta tem como pontos fundamentais uma partilha comum de princípios éticos e morais que enaltecem e validam os traços identitários desta representação coletiva. Todos os comportamentos que revelem um afastamento moral em relação ao paradigma ético da *comunidade*, como o exemplo supracitado da realidade de algumas mães solteiras que participaram no estudo de Brodsky em 1996, são considerados como ataques à integridade da sua identidade comum e, dessa forma, não existe espaço, por parte dos membros que a constituem, para a afirmação de uma individualidade que não vá ao encontro das crenças e regras de sociabilidade pré-estabelecidas a que Mocellim chama de tradição (Mocellim, 2011, P.107).

No caso concreto da comunidade do Bairro do Aleixo, personagem principal de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, este fenómeno de sentimento psicológico negativo fez-se ver na relação (ou inexistência dela) com a restante cidade do Porto. O facto de uma parte dos membros desta comunidade se dedicar a atividades consideradas ilegais e representativas de uma conduta desviante com a qual a maior parte dos portuenses não se identificava, legitimou um processo de estigmatização e isolamento físico e subjetivo destas pessoas em relação ao resto da cidade e é neste contexto social que se estabelecem os princípios comunitários do bairro do Aleixo. Inerentemente relacionado com o facto de este ser um bairro altamente estigmatizado pela cidade do Porto, estabeleceu-se um isolamento físico forçado que se repercutia no distanciamento

sentido por parte dos seus habitantes em relação ao resto da cidade e que é explorado cinematograficamente no filme de André Guiomar.

A este propósito, importa referir também a diferença entre comunidades geográficas e relacionais. Tal como refere Amaro, “as primeiras, (como é o caso da comunidade do Bairro do Aleixo), estão unidas por um mesmo local, já as segundas relacionam-se através de outros domínios que não a proximidade geográfica, tais como são os interesses em comum, profissão ou crenças” (Amaro, 2007, P.29). Embora seja claro que as duas se assemelham no sentido em que ambas são compostas por pessoas e instituições, diferem-se na forma como essa partilha é feita. Importa destacar que a formação das comunidades relacionais se intensificou com o surgimento das cidades e a evolução tecnológica e que estas mudanças em muito vieram alterar os princípios sociológicos comunitários, dados que terei oportunidade de desenvolver no ponto que se segue.

2.2. A dimensão sociológica da Comunidade: o confronto entre o pensamento clássico e contemporâneo

De acordo com Luciano Oliveira, “a *comunidade* é um dos conceitos-chave desde o nascimento da Sociologia. A sua relevância nesta ciência social e humana é tal que o debate em torno da sua definição é contínuo e permanece ainda em aberto uma definição definitiva sobre este conceito” (Oliveira, 1988, P.105). Para alguns dos autores da sociologia que mencionarei neste ponto, a solidariedade dos vínculos comunitários é recriada num novo contexto (cidades). Para outros, tal como defende Mocellim, “esta é recriada apenas artificialmente, uma vez que deixam de estar ligadas por um limite geográfico, familiar e de comunhão e passam a ser essencialmente fundadas em relações de interesse e vontades próprias” (Mocellim, 2011, P.112).

A proximidade geográfica que marcara a sociabilidade clássica tem hoje outros contornos com outras complexidades. Tal como também refere Mocellim, “a palavra *comunidade* sugere uma forma de relacionamento caracterizada por altos graus de intimidade, vínculos emocionais fortes, comprometimento moral e coesão social. Na sua génese, não se trata de um vínculo meramente passageiro, uma vez que exige uma continuidade no tempo e é estabelecido, num primeiro momento, através de uma

proximidade espacial” (Mocellim, 2011, P.106). Estes limites físicos, inicialmente apresentados no terreno da sociologia por Ferdinand Tönnies têm vindo a dissolver-se na pós-modernidade (ou *modernidade líquida* como se refere Bauman) e o debate em torno da *comunidade* enquanto conceito de relevância social, tal como refere Mocellim, veio ganhar maior preponderância através da mudança de paradigma social que adveio do surgimento de um modelo de sociedade utilitarista (Mocellim, 2011, P.107).

A redescoberta da comunidade no pensamento social aparece como uma crítica ao modelo de sociedade utilitarista, cuja centralidade era colocada no indivíduo e na sua racionalidade. Vinculava-se a um modelo de sociedade e indivíduos racionais, o qual, de certa forma, apresentava-se como fundamentalmente oposto à tradição. As bases desse modelo eram o sujeito racional exaltado no Iluminismo e a aversão iluminista ao feudalismo. (Mocellim, 2011, P.107)

Hoje, através da Globalização, vão-se acabando as possibilidades de uma demarcação clara dos limites da *comunidade*, o que dificulta a fixação das pessoas num determinado lugar e coloca em causa a natureza intemporal e inquestionável destas relações humanas ao longo do tempo. Tal como defende Mocellim, “a expansão da cidade sobre o campo e a transformação das pequenas cidades em metrópoles levou a mudança no modo de vida em *comunidade* e a pessoalidade da *comunidade* foi perdendo espaço para a impessoalidade da cidade/metrópole” (Mocellim, 2011, P.111).

Neste sentido, a dicotomia entre *comunidade* e *sociedade* e as formas de sociabilidade tradicional e moderna é uma constante que nos leva a procurar as semelhanças e contrastes entre as relações sociais comunitárias e a individualização característica da vida moderna. Nisbet, não se referindo especificamente ao espaço das cidades, mas destacando o sentimento de “concorrência ou conflito, utilidade ou aceitação contratual” que as define, ajuda-nos a melhor entender a força dos vínculos emocionais e de entreajuda que definem a *comunidade* enquanto conceito da Sociologia.

Comunidade é uma fusão de sentimentos e pensamentos, de tradição e compromisso, de adesão e volição. Pode ser encontrado em, ou expressar simbolicamente, localidade, religião, nação, raça, idade, ocupação ou cruzada. O seu arquétipo, tanto histórica como simbolicamente, é a família, e em quase todo o tipo de verdadeira *comunidade* a nomenclatura da família é importante. Fundamentais para a força do vínculo da *comunidade* é a antítese verdadeira ou imaginada formada no mesmo tecido social, pelas relações não-comunais de concorrência ou conflito, utilidade ou aceitação contratual. Estes, por sua relativa impessoalidade e anonimato, destacam os laços pessoais estreitos da *comunidade*. (apud, Nisbet, 1967, p. 48)

Partindo de uma noção de *comunidade* enquanto forma de sociabilidade baseada num acordo tácito de suporte mútuo entre os seus membros elaborada por Nisbet, interessa perceber o surgimento de algumas destas características nas formas de sociabilidade presentes na modernidade. As cidades revelam-se como lugares onde o acesso a outras formas de conhecimento e assunções de vida permitem uma formação identitária individual que já não está mais estritamente ligada ao universo subjetivo do lugar onde nascemos, crescemos e, na maior parte das vezes, morremos. A anulação do isolamento físico e o acesso a outras formas de saber permite que este processo se venha a nutrir de novas referências intelectuais, científicas, morais, religiosas e culturais. No entanto, tal como defende Mocellim, “estes mesmos indivíduos parecem carecer de uma vida orientada por códigos específicos e bem delimitados, típicos da *comunidade*” (Mocellim, 2011, P.108).

Para melhor podermos compreender os efeitos do surgimento de uma nova forma de sociabilidade e os novos caminhos que imprimiu numa era plena de complexidades, fazemos então uma curta incursão pelo pensamento de alguns dos principais investigadores da sociologia. A contribuição mais conhecida de Ferdinand Tönnies, sociólogo alemão que viveu entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX, tem que ver com a tentativa de demarcação teórica entre os dois tipos de organização social à época prevaletentes: a *comunidade* e a *sociedade*. A primeira associada à Idade Média e a segunda à Era Moderna e contemporânea. Importa referi-lo pelo facto de ter inaugurado um debate teórico sobre a *comunidade* que prevaleceu durante todo o séc. XX, que ainda se atualiza e é alicerçado na História da Europa Ocidental desde a Idade Média até à Era Moderna. Tal como refere Mocellim, “Tönnies faz uso do conceito de tipos-ideais de Max Weber de forma a criar uma construção intelectual útil para a análise destes grupos sociais, mas devemos considerar que na realidade *comunidade* e *sociedade* misturam-se” (Mocellim, 2011, P.112). Dando conta das suas diferenças de génese, que no fundo marcam a mudança de paradigma social, Tönnies designa *comunidade* como “uma forma especial de relações humanas cuja natureza se funda num conjunto de estados afetivos, hábitos e tradições”, e que se contrapõe ao que chama de *sociedade*, que define como “uma forma de relações cuja natureza, pelo contrário, se funda no interesse individual racional de cada um” (Tönnies, 1944, P.96).

Um dos fundamentos que Tönnies apresenta como basilares da forma de sociabilidade comunitária é uma noção de um grupo demarcado espacialmente. Esta é uma condição que apresenta como fundamental e diretamente relacionada com a manutenção de valores partilhados e que tem vindo a sofrer alterações nos últimos tempos. Para além do espaço, Tönnies aponta o número de pessoas (reduzido, no caso da *comunidade*) como fator fundamental para a manutenção de um grupo coeso e sugere que os limites da *comunidade* são os limites da família, da aldeia e das pequenas cidades.

A teoria da *comunidade* deduz-se, segundo as determinações da unidade completa das vontades humanas, de um estado primitivo e natural que, apesar de uma separação empírica que se conserva através desta, caracteriza-se diversamente segundo a natureza das relações necessárias e determinadas entre os diferentes indivíduos que dependem uns dos outros. A fonte comum dessas relações é a vida vegetativa, que começa com o nascimento. É um facto que as vontades humanas são e permanecem unidas, ou assim se tornam necessariamente, na medida em que cada um corresponde a uma disposição corporal que resulta da sua origem ou do sexo. Esta associação, considerada como uma afirmação imediata e recíproca, apresenta-se, da maneira mais vigorosa, nas três espécies de relações seguintes: 1) a relação entre uma mãe e o seu filho; 2) relação entre esposos, que deve ser compreendida num sentido natural ou, comumente, animal; 3) a relação entre irmãos e irmãs, isto é, entre filhos que se reconhecem como descendentes de uma mesma mãe (ou pai). (Tönnies, 1944, P.99)

Comunidade, a *Gemeinschaft* de Tönnies é então apresentada como uma unidade absoluta cujo bom funcionamento das partes depende do todo. O sociólogo alemão apresenta uma noção de *comunidade* como um grupo verdadeiramente coeso, cuja organização comum pretende satisfazer todas as necessidades do grupo. No entanto, para Tönnies, a *comunidade* não é uma mera coleção de indivíduos. Esta deve revelar mesmo uma homogeneização entre os seus membros, que provém de um elevado grau de integração afetiva e familiar que leva à comunhão de conhecimentos, objetivos, costumes e cosmovisões.

Atestando o valor do papel da família na vida em *comunidade*, Tönnies apresenta-o como uma forma de sociabilidade que ocorre por meio da partilha de costumes, hábitos, tradições e valores comuns que possibilitam um alto grau de intimidade entre os seus membros.

O parentesco tem na casa o seu lugar e o seu corpo; aqui, é a vida comum sob um mesmo teto; é a posse e gozo comum dos bens, especialmente dos alimentos provenientes da mesma fonte e que são partilhados em tomo da mesma mesa; aqui, os mortos são honrados como espíritos invisíveis sempre poderosos e que reinam como protetores sobre os seus, de sorte que o temor e

a veneração comuns mantêm com maior segurança a vida pacífica e a atividade familiar. (...) A vizinhança é a característica geral da vida na aldeia, onde a proximidade dos habitantes, os marcos que limitam os campos determinam numerosos contactos entre os homens, onde o hábito de viver juntos e o conhecimento mútuo e confiante necessitam do trabalho, a ordem e a administração comuns, e dão lugar à imploração de favores e de graças junto aos deuses e aos espíritos tutelares da terra e da água que distribuem as bênçãos e conjuram o mal. (...) A amizade distingue-se do parentesco e da vizinhança pela identidade das condições de trabalho e das maneiras de pensar que delas decorrem. Ela nasce de preferência da semelhança das profissões e das artes, mas um tal laço deve ser estreitado e mantido pelos contactos passageiros e frequentes que se dão no interior de uma cidade. (apud, Tönnies, 1944, P.15)

Tal como refere Oliveira, “a *comunidade*, (*Gemeinschaft* para Tönnies), desenvolveu-se a partir de três elementos sociais fundamentais: o parentesco, a vizinhança e a amizade (Oliveira, 1988, P.108). Estes mesmos revelam três tipos de comunidades distintas na medida em que o parentesco está associado à casa familiar, a segunda à aldeia e a terceira à cidade, mas não no sentido moderno do termo”. Estes são elementos sociais que formam a base da economia agrária e comunitária e da gestão da organização das comunidades, que se revelam nos seus costumes, cosmovisão e hábitos religiosos de partilha. A economia comunitária parece então ser regida para Tönnies por princípios de troca e apoio mútuo e não por princípios de enriquecimento e acumulação de lucro assentes na sociedade das grandes cidades da modernidade. Todas as dimensões sociais da *comunidade* são regidas para Tönnies por valores religiosos, morais e estéticos partilhados pela *comunidade* e parece ter sido urgente para o sociólogo alemão definir a *comunidade* enquanto forma de sociabilidade cujos princípios considerados inquestionáveis por séculos, estavam a ser postos em causa pelo devir.

A urgência do sociólogo alemão em formular uma hipótese teórica que demarcasse a *comunidade*, enquanto forma de sociabilidade clássica, que se vinha a revelar no espaço das cidades da *sociedade*, percebe-se na medida em que o autor parece atribuir à primeira, tal como refere Oliveira, “uma atmosfera onde os valores religiosos, morais e estéticos têm uma presença determinante” (Oliveira, 1988, P.108). A perspectiva pessimista de Tönnies sobre a modernidade, tal como refere Oliveira, parece advir da “destruição dos hábitos e costumes imemoriais (das *comunidades*), e que a religião detém um lugar muito importante” (Oliveira, 1988, P.108). Tönnies parece

atribuir ao espaço das cidades, domínios de afastamento e diluição dos princípios de união fundamental que vinham a caracterizar a *comunidade*.

Nas cidades, nas capitais e, sobretudo, nas metrópoles, a vida em família entra em declínio. Quanto maior e mais extensa a influência urbana, mais os resíduos da vida familiar adquirem um carácter puramente accidental. Poucas pessoas ultrapassam pela força de vontade um círculo tão estreito. Todos são atraídos para o exterior, separados e isolados pelos negócios, interesses e prazeres. (apud, Tönnies, 1995a, P.346)

O impacto social que estas mudanças poderiam vir a ter nos indivíduos que integraram a *comunidade* clássica e que não encontram nas cidades, são para Tönnies um fator de relevo e é partir dessas contradições e dissemelhanças com a *comunidade* que o autor da sociologia ensaia uma formulação do conceito de *sociedade*. Segundo Tönnies:

A *sociedade* é um grupo de homens que, vivendo e permanecendo, como acontece na *comunidade*, de uma maneira pacífica uns ao lado dos outros, mesmo assim não estão organicamente ligados, estão organicamente separados; (...) Aqui (em *sociedade*), está cada um por si num estado de tensão em relação a todos os demais (...) Uma tal conduta negativa é normal, ela é o fundamento da posição desses 'sujeitos-forças' uns em relação aos outros que caracteriza a *sociedade* no estado de paz. Ninguém fará alguma coisa pelo outro, ninguém de bom grado permitirá ou dará o que quer que seja ao outro, salvo se isso for feito em troca de um serviço ou de algo estimado pelo menos equivalente. (apud, Tönnies, 1944, P.39)

Estas são as grandes linhas que atravessam a obra 'Comunidade e Sociedade' de Ferdinand Tönnies e aquelas que nos permitem lançar as bases da conceção, tal como refere Mocellin, da "metrópole como expressão e espaço da individualidade" (Mocellin, 2011, P.112). Dando continuidade ao pensamento de Tönnies, Georg Simmel – seu contemporâneo – apresentou "a metrópole como o espaço de expressão da individualidade" (apud, Simmel, 1987).

Na metrópole, emerge a atitude *blasé*, ou seja, uma incapacidade de reagir a estímulos e novas sensações. Essa atitude é resultante da intensidade e quantidade de estímulos aos quais os indivíduos são expostos quotidianamente na metrópole. Além disso, como o extensivo do grupo – como no caso dos grandes agrupamentos urbanos –, os contactos com outras pessoas tornam-se menos intensos e pessoais, o que – mesmo que diminuam os laços sociais – aumenta a liberdade de ação das pessoas e dos grupos. (Mocellin, 2011, P.112)

Perante as alterações verificadas, intensificou-se por esta altura a discussão no terreno da Sociologia sobre a repercussão dos novos domínios sociais da modernidade

nos vínculos pessoais e sociais dos indivíduos. Neste sentido, Émile Durkheim é outro dos pensadores do final do séc. XIX que nos ajuda a compreender as diferenças marcadas nos vínculos sociais que surgiram com a modernidade. Através dos princípios teóricos de *solidariedade mecânica* e *orgânica*, o pensador francês apresenta conceptualmente dois períodos históricos com o objetivo de também ele poder fazer uma construção intelectual capaz de revelar um pouco mais sobre a complexidade das dinâmicas sociais da época. Tal como refere Mocellim, “o pressuposto da solidariedade como um dos vínculos que está na gênese da sociabilidade, é um dos pontos em que Durkheim e Tönnies se encontram” (Mocellim, 2011, P.113). É a partir deste conceito que o primeiro explora os domínios de um princípio que transitou entre eras. Tal como refere Mocellim:

Essa solidariedade pode ser traduzida em termos de um código moral que rege a vida em grupo. (...) a forma mais clara pela qual a solidariedade opera é a moral e esta funciona como uma obrigação mútua que abarca todo um grupo social. Não se trata apenas de uma obrigação coercitiva, ela também tem seu lado “voluntário”. Abrangendo todo o grupo social, no seu aspeto quotidiano, a solidariedade pode funcionar como uma dádiva mútua. (Mocellim, 2011, P.111)

Neste sentido, interessa-me partir da distinção inerente ao binómio *comunidade* (período clássico) - *sociedade* (modernidade) marcada por Tönnies, para melhor formular as noções de solidariedade conceptualizadas por Durkheim. Também ele associa dois conceitos distintos que associa às formas de sociabilidade vigentes nos dois períodos em questão. Na sua ideia de *solidariedade mecânica*, tal como referencio na citação acima, revelam-se alguns resquícios de princípios de sociabilidade que marcaram a vida em comunidade das pequenas aldeias e vilarejos da Idade Média, tal como na *comunidade* de Tönnies.

Já o princípio de *solidariedade orgânica*, Durkheim associa-o à Era Moderna, período marcado pela extrema individualização e diferenciação dos indivíduos. Tal como refere Mocellim a propósito de uma sociedade integrada pela *solidariedade orgânica*, “a diferenciação entre os membros do grupo é elevada, e os códigos morais não encontram grande abrangência totalizante, não vindo a integrar cada um dos membros da *sociedade*” (Mocellim, 2011, P.115). Nesta forma de sociabilidade, manifestam-se formas de agir e de pensar diversas, o que, tal como defende Mocellim, se repercute “numa ampla liberdade na definição das orientações morais” (Mocellim, 2011, P.115).

Um dos exemplos que nos permite continuar a fazer uma associação direta ao contributo de Tönnies e adentrar nos princípios formuladores de solidariedade para Durkheim, é a sua visão sobre a divisão do trabalho. Com divisão do trabalho, pretende-se referir os vários níveis de diferenciação e especialização do mesmo. Durkheim associa a dinâmica do trabalho a uma função social bem mais abrangente do que meramente económica ou produtiva. Associa-a a uma função geradora de solidariedade social e esta característica imanente ao período de sociabilidade clássica transita para o período moderno com algumas alterações. A iminência das novas dinâmicas do mundo moderno, retraíram a visão clássica do trabalho como um ato de orgulho e extensão da própria vida, defendidas por Tönnies, e exponenciaram uma visão mercantilista deste como algo mensurável e transacionável.

A norma, sob o ponto de vista de um código moral partilhado, assume-se para Durkheim como um sentimento que agrega as consciências particulares dos elementos do grupo naquilo a que chama de *consciente coletivo*.

O conjunto de crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade forma um sistema determinado que tem vida própria; poderemos chamá-lo: consciência coletiva ou comum. Sem dúvida, ela não tem por substrato um órgão único; é, por definição, difusa em toda a extensão da sociedade; mas não deixa de ter caracteres específicos que fazem dela uma realidade distinta. Com efeito, é independente das condições particulares em que os indivíduos estão colocados; eles passam, ela permanece. [...] não muda a cada geração, mas, ao contrário, liga uma às outras gerações sucessivas. Portanto, é completamente diversa das consciências particulares, se bem que se realize apenas entre indivíduos. Ela é o típico psíquico da sociedade. (apud, Durkheim, 1978b, p. 40)

À semelhança dos trejeitos de uma *comunidade* unida por uma mesma conceção ética e moral sobre o mundo reveladas através de intenções claras de organização coletiva partilhada elencados por Tönnies, a *consciência coletiva* enquanto conceito, é apresentada por Durkheim como um elo fundamental que estabelece as bases das dinâmicas da vida em *comunidade* enquanto fenómeno que perdura ao longo dos tempos. Tal como refere Mocellim, “a *consciência coletiva* atua não só como norma, mas também como todo um imaginário que orienta vida social” (Mocellim, 2011, P.114).

Durkheim define este conceito como um elemento psicológico da vida social que nos permite entender a importância das dinâmicas coletivas de integração dos grupos para o bem-estar físico e emocional dos indivíduos que os constituem. O princípio de solidariedade apresentado por Tönnies transita aqui para o pensamento de Durkheim

na medida em que parece ser esta noção de responsabilidade afetiva mútua que alimenta a engrenagem dos elos que servem de conexão e equilíbrio emocional e psicológico de indivíduos que gozam nas cidades de uma maior liberdade de criação de múltiplos eus e enriquecimento subjetivo de conhecimento. Fica então mais clara a importância da tentativa de alcançar um equilíbrio social que permita fugir dos riscos que advêm da falta de integração social dos indivíduos que se tem revelado um problema na saúde mental dos indivíduos que habitam as grandes cidades.

Neste sentido, o *consciente coletivo* apresentado por Durkheim, apresenta-se como um conceito que agrega as noções individuais dos elementos do grupo e sustém as bases de integração social preponderantes para o bem-estar físico, emocional e psicológico dos indivíduos. Esta integração social, tal como discorreremos acima, foi garantida no período clássico pelos limites físicos que marcavam o território das comunidades de pequenas aldeias ou cidades e hoje revela-se de forma distinta.

As cidades parecem ser hoje feitas e vividas em função de uma ideia de produtividade e movimento. A aceleração do desenvolvimento dos meios de comunicação e dispositivos tecnológicos de informação tem vindo a aproximar cada vez mais os seres humanos de um ponto de vista subjetivo, no entanto, tem ficado cada vez mais óbvio um distanciamento físico entre esses mesmos seres que habitam os espaços urbanos de sociabilidade. A intensificação da velocidade a que nos chegam os estímulos exteriores e da demanda do mercado de trabalho, têm vindo a exigir dos cidadãos uma necessidade de recolha num espaço privado onde se possam encontrar subjetivamente com os traços identitários que procuram definir para si próprios. A aproximação subjetiva permitida pela conectividade virtual agrega os seres humanos de um ponto de vista de sociabilidade relacional. Em sentido inverso, os limites físicos que marcaram as comunidades da Idade Média têm vindo a dissipar-se, pressupondo assim um contraste entre quem nasceu e cresceu em cada um dos tempos históricos que a estes se associam. Podemos assim dizer que a *comunidade* enquanto princípio de sociabilidade, que Tönnies nos ajudou a definir, está em vias de desaparecimento. O filme ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (André Guiomar, 2020), ao qual dedico todo o 4º capítulo desta dissertação, ajuda-nos a perceber isso mesmo. A comunidade do bairro do Aleixo, personagem principal deste filme, viu o seu espaço de sociabilidade ser destruído em prol de interesses económicos e financeiros de grupos privados de

peessoas que têm uma urgência cada vez maior em gerar capital financeiro. Os seus limites físicos (Bairro do Aleixo) dissiparam-se a olhos vistos e, neste caso, o cinema surgiu como uma possibilidade de inscrição de uma memória coletiva, que atravessa os limites desta comunidade e da sua representação comunitária cinematográfica. Entre outros domínios, é urgente intensificar um pensamento crítico sobre os impactos da velocidade a que vivemos de um ponto de vista sociológico, humano e psicológico e este ensaio pretende evidenciar que o cinema documental pode ter um papel relevante na intensificação desse pensamento crítico.

2.3. ‘Não-Lugares’ de Marc Augé e ‘88:88’, de Isiah Medina. Um filme em que a representação da *comunidade* enquanto *personagem cinematográfica* é feita através da desfragmentação dos sons e das imagens

A ideia de *não-lugares* de Marc Augé ajuda-nos a perceber o caminho que temos vindo a traçar enquanto humanidade nos últimos séculos e a falsa sensação de liberdade que a noção linear da História surge. Tal como refere o autor francês, “é da nossa exigência em compreender todo o Presente que decorre a nossa dificuldade em dar um sentido ao Passado próximo” (Augé, 1992, P.32). Ao longo desta sua obra, Augé vai dando conta que o conformismo que alimenta o capitalismo vai deformando e destruindo lugares antropológicos e diminuindo sobremaneira o espaço disponível na Terra para a sociabilidade, conexão com o outro e consequentes liberdades. Vai demonstrando que os espaços comunitários estão em vias de desaparecimento em prol dos alastramentos das estruturas capitalistas para áreas mais remotas do planeta e consequente destruição dos contextos sociais e políticos desses lugares. Estes dados aumentam a cada vez mais previsível realidade de que muito brevemente não haverá nenhum lugar no mundo onde possamos estar de facto sós. Assim, o espaço íntimo é cada vez mais mental e simbólico por força das suas transformações aceleradas. Segundo Augé, a dificuldade em pensar o tempo deve-se à super abundância de acontecimentos do mundo contemporâneo no qual já coexistem quatro gerações em simultâneo que buscam um sentido na vida e que, em sentido contrário, encontram cada vez mais sinais de uma crise no mesmo sentido da vida (Augé, 1992, P.32). A escala

de mundo que hoje temos dá-nos uma noção real do nosso tamanho e incentivam as grandes instituições de poder a rumar à conquista de mais espaço no Espaço.

Tal como Marc Augé alerta, a instalação de satélites nesse mesmo Espaço permite a criação de imagens que nos dão uma nova noção do nosso tamanho no mundo e a criação de espaços virtuais onde se multiplicam as referências por forma de imagens que nos permitem aceder a um acontecimento do outro lado do mundo através de um ecrã e termos noções culturais, espaciais e paisagísticas de lugares a que nunca fomos. (Augé, 1992, P.35) Tal como refere Augé, a aceleração dos meios de transporte dá-nos uma sensação de aproximação geográfica que leva a modificações físicas consideráveis como concentrações urbanas; transferência de populações e multiplicação daquilo a que chamamos *não-lugares*: instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e de bens (vias-rápidas, nós de acesso, aeroportos); os próprios meios de transporte; grandes centros comerciais; e até mesmo campos de refugiados (Augé, 1992, P.35). Estes são apresentados pelo antropólogo francês como os únicos lugares onde hoje encontramos espaço (físico e mental) para nos encontrarmos com nós mesmos, uma vez que são lugares que assumem uma organicidade de ação em que temos a sensação de liberdade que advém do facto de o nosso caminho estar traçado à partida. Estes espaços de transitoriedade são os *não-lugares* de Augé que hoje se manifestam como evidência das mudanças psicossociais que advêm dos efeitos da globalização e que, neste caso, faz sentido associar ao filme *88:88*, de Isiah Medina.

88:88 (Isiah Medina, 2015) é um filme que ousa representar cinematograficamente uma comunidade como memória em trânsito e que marcou sobremaneira a forma como passei a ver o meu processo criativo enquanto realizador. Até ao momento havia estado incubado, tratando imagens que filmava por intuição em formato *MiniDv* e que digitalizava com uma periodicidade média de um mês. Por vezes esquecia que havia filmado determinados momentos e os havia guardado como recordação ou como memória da realidade por meio de um filme. A manipulação que imprimia nessas imagens através da montagem e da sua revisitação refletia um universo desfragmentado e aparentemente caótico que, sem esperança de poder vir a encontrar identificação em meu redor, guardava nos confins da minha intimidade e dos meus discos rígidos. Hoje percebo que ver este filme mudou a forma como me relaciono com o meu trabalho na medida em que consigo perceber de forma mais clara o modo como

esta aparente desfragmentação e caos representam também a minha noção de mundo e a forma como intuitivamente comecei a representá-lo por meio das imagens que filmava.

O filme de Isiah Medina (n. 1992), a que assisti numa sessão do DocLisboa 2015, no cinema São Jorge, tem como autor um jovem realizador canadiano que propõe 65 minutos em que a linearidade do tempo é suspensa e somos convidados (enquanto espectadores) a mergulhar no seu universo mais íntimo através de uma peça audiovisual que reflete, através de imagens e sons, uma experiência sensorial que advém da forma como sons e imagens são montados e transformados em algo novo durante o processo de montagem. Por habitar o universo das sensações e negar perentoriamente um arco da narrativa baseada nos princípios narrativos aristotélicos usados de forma *standard* na maioria dos filmes produzidos ao longo da história do cinema, este filme cria uma espécie de desconforto que se ancora na forma como determinados fragmentos do filme são como que disparados contra nós (espectadores) sem que tenhamos qualquer hipótese de os conseguir agarrar, abraçar para junto de nós mesmos e daí ousar criar uma interpretação que sirva os nossos propósitos mais conscientes. A proposta de Medina é outra. Convida-nos a assistir um filme que parece ter sido feito para penetrar na nossa mente como um *chip* ou uma semente que instiga uma leitura que não se faz sob as normas instituídas de visualização única dos filmes e inteligibilidade instantânea do seu entendimento. Quanto mais vezes o virem, mais impregnadas as imagens ficam nos cérebros dos espectadores.

Através destes fragmentos, que (como espectadores do filme), por vezes, nos chegam apenas como breves vislumbres - e da forma como os coloca em relação de justaposição, sobreposição ou em paralelo - vamos conhecendo elementos do seu universo mais íntimo. A nível visual, somos convidados a ver o interior da sua casa, da dos seus amigos, a conhecer a sua família e os entes mais queridos, a sua namorada, os tempos que passam juntos e, já no domínio sonoro: os seus pensamentos, inquietações, murmúrios, conversas que surgem nos interstícios do tempo fixado pelo realizador na montagem do filme. Esse tempo é um tempo pós-moderno.

Medina propõe *88:88* enquanto hora suspensa pelos dispositivos tecnológicos que habitam dentro das nossas habitações. O tempo do filme é esse. O tempo em que foi feito provém de uma realidade que não controla, assim como não o consegue fazer a

sua comunidade neo-tecnológica, que filma enquanto o mesmo tempo é suspenso. Em Winnipeg (Canadá), o bairro de emigrantes onde a sua família foi viver quando emigrou das Filipinas, tem vindo a ser constantemente alvo de cortes da eletricidade. Quando acontecem, todos os dispositivos mostradores do tempo, horário que perfaz o dia, apagam pura e simplesmente. A partir dessa premissa, tudo é passível de ser filmado e os demais universos vão dialogando e encontrando espaço de interpelação numa superfície fílmica que reflete uma extrema sensibilidade humana e pós-humana do realizador canadiano. De uma forma desfragmentada e aparentemente desconexa, Medina cria um filme cheio de sentidos impregnados, dentro do qual nos vai sendo proposto adentrar através da familiaridade progressiva que vamos sentindo para com as personagens, a câmara-personagem, o seu bairro e a forma como se nos apresenta todos estes universos, ela mesma muito particular, transparente e original.

Através de imagens fragmentadas, sequências entrecortadas com outras sequências que as invadem de sons fora do tempo e pensamentos que parecem manifestar o carácter caótico do mundo que trata, Medina revela o papel da arte sob o corpo de um filme que pode ser visto como uma viagem ao encontro de novas formas para lidarmos com questões que marcam a inquietação dos nossos dias enquanto indivíduos, assolam o seu íntimo e nas quais me revejo.

Como filme revolucionário que é, *88:88* manifesta a sua unicidade pela representação de uma memória da realidade de uma *comunidade* que reflete a aceleração da velocidade de disseminação da informação e das imagens em oposição aos filmes estáticos com narrativas previsíveis que alimentam uma noção da História como uma sucessão de eventos e factos acumulados que se assumem ininteligíveis a uma leitura do Passado por meio de fragmentos. Desta forma, *88:88* ousa representar uma geração inteira que se tenta encontrar num mundo totalmente desfragmentado e invadido de informações contraditórias.

Vendo-o como um filme que manifesta uma individualização das referências que são cada vez mais homogéneas, não importa que continente mostramos, podemos melhor entendê-lo como espaço de memória coletiva que reflete o universo caótico e fluído que marcam esta nossa geração. Os lugares tradicionais de memória apresentados por Augé: estátuas, praças, avenidas; servem o propósito de marcar de forma (aparentemente) intemporal, determinados acontecimentos históricos por meio

de materiais que resistem ao longo dos anos. Estes lugares tradicionais de memória apresentam-se-nos como elementos que já existiam quando nascemos e prevemos que perdurem para as próximas gerações. Representam uma noção da História estática que se quer inquestionável e, em sentido contrário, a meu ver, *88:88* assume-se como um lugar de memória em trânsito que exalta o papel da arte na resposta à aceleração do mundo e à sua importância como espaço de inscrição e registo de memória. Em *88:88*, Isiah Medina fixa um olhar sobre esta volatilidade através da partilha de um universo íntimo que revela essa velocidade do tempo e a vontade de fixá-lo enquanto memória. É um fragmento que em si mesmo formula uma nova noção de mundo e que nos pode servir como pista para uma melhor compreensão do Passado por meio das imagens.

3. A Comunidade e a sua representação no Cinema Documental

Entender de que forma podemos associar as dimensões sociológica e psicológica da *comunidade* à antropologia visual e ao cinema documental e como é que estas dimensões foram representadas pela realização cinematográfica em alguns filmes nos quais a *comunidade* surge como protagonista é um dos objetivos deste capítulo. Através da análise da *comunidade* enquanto protagonista nos filmes: ‘Comunidade’ (Salomé Lamas, 2012); ‘O quarto da Vanda’ (Pedro Costa, 2000) e ‘Santo Forte’ (Eduardo Coutinho, 1999) pretende-se perceber de que forma o cinema documental faz uso da apropriação das dimensões da *comunidade* enquanto foco para a representação, permitindo uma tomada de consciência do potencial do cinema documental enquanto dispositivo de representação comunitária.

Analisando estes três filmes sob os domínios de construção estética, ética e moral com os seus personagens documentais, tentamos definir de forma mais ampla os domínios do contacto com a comunidade do bairro do Aleixo como personagem principal do filme ‘A Nossa Terra, o Nossa Altar’.

3.1. 'Comunidade' (2012, Salomé Lamas)



Figura 8 - *Frame* de 'Comunidade' - 2m13s - (2012, Salomé Lamas)

Começar esta análise pelo filme 'Comunidade', de Salomé Lamas, permite-me estabelecer o contacto com uma realidade concreta e limitada por um espaço físico de sociabilidade que facilitam a associação a alguns dos princípios sociológicos da comunidade revistos no capítulo anterior. Neste filme, Salomé Lamas filma durante poucos dias o testemunho da experiência de alguns dos campistas que habitam um dos parques de campismo mais antigos do país: o CCL, na Costa Velha (Caparica). A delimitação física deste espaço permite que o acontecimento fílmico se circunscreva a um raio de ação concreto e, assim, é criada a geografia comunitária deste filme. Como irá ser explorado no capítulo seguinte, este é também um dos limites formais propostos por André Guiomar em 'A Nossa Terra, o Nosso Altar': nunca sair do espaço físico do bairro. Com exceção de uma cena específica, a longa-metragem de Guiomar é inteiramente filmada no bairro do Aleixo e, desta forma, os limites físicos do bairro permitem a criação de uma geografia comunitária por meio de um filme que pretende contactar os seus habitantes com o intuito de criar um retrato comunitário do lugar a que pertencem. O estabelecimento deste dado permite-nos perceber o seu valor formal na construção narrativa de ambos os filmes. Esta é, aliás, uma característica que atravessa todos os filmes analisados. Todos respeitam esta regra formal na medida em que este dado de delimitação do espaço físico como fator inerente à comunidade enquanto realidade clássica definida na sociologia (explorado no segundo capítulo),

parece ajudar ao ato da realização de filmes que documentam realidades (neste caso, comunidades) em vias de desaparecimento.

Em ‘Comunidade’, Salomé Lamas entrevista vários campistas que oferecem ao filme olhares e posicionamentos diversos para com o ato de habitar o espaço do parque de campismo do CCL. Apresentado pela cineasta como um espaço de sociabilidade sazonal (e não só) de relevância nas últimas décadas do século XX, este espaço representa os limites físicos estabelecidos para o retrato comunitário realizado neste filme. Aquilo que atribui a este universo o caráter comunitário é, em primeira medida, o espaço físico de sociabilidade dos campistas: o espaço do parque de campismo *per se*; e, em segunda instância: a relação dos campistas entrevistados com o mesmo espaço e os princípios de sociabilidade que revelam para com as pessoas que o coabitam e com quem partilham determinados subespaços do mesmo parque de campismo. Estipulados os princípios formais do filme, é permitido o contacto direto com as personagens que a cineasta escolhe filmar.

A relação com o tempo passado do CCL é oferecida pelo testemunho de um casal de campistas mais velho que dá uma perspetiva mais ampla do tempo do parque, mais especificamente durante os seus tempos áureos: anos 60 e 70 do séc. XX. Noutra medida, um par de jovens amigas oferece o contraste da perspetiva de que hoje este é um espaço com pouca atividade e, por isso, um pouco aborrecido. Lamas apresenta, por exemplo, outro conjunto de personagens que oferece ainda uma outra perspetiva sobre o contacto com o parque de campismo: uma mãe que o habita durante todo o ano com o seu filho menor pelo facto de não terem condições económicas de viver em outro lugar.

A forma como Salomé Lamas se coloca perante esta comunidade oferece uma capacidade de esta vir a assumir um espaço no filme enquanto *personagem principal*. Todos os testemunhos alimentam a construção narrativa no sentido de oferecerem um retrato representativo da comunidade em questão. Assim, este documentário faz-se com as narrativas individuais, mais ou menos dramáticas, que, em conjunto com a apresentação dos limites e geografia do lugar, constroem a narrativa filmica.

Através do contacto direto com alguns dos membros desta comunidade, o retrato comunitário dos campistas do CCL chega-nos de uma forma simples e leve que

nos permite, enquanto espectadores, entender melhor a forma como estes querem construir a memória pessoal do lugar em causa.

Através do contacto com estes e outros testemunhos, a cineasta questiona como é que a condição de campista lhes confere uma identidade comum. Assumimos que ser uma *comunidade* é mais do que ser um grupo de pessoas. Porém, aqui a rede social de suporte mútuo e entreajuda entre os habitantes existiu. Será que se foi dissipando com o tempo?

Os valores imagético e cinematográfico, que determinados graus de intimidade revelados pelas *personagens documentais* para com a câmara e pelo olhar da realização e pela produção atribuem ao filme, é um dado que se considera que este filme de Salomé Lamas poderá ajudar a clarificar. O contacto estabelecido com o objetivo de aceder a personagens distintas que ofereçam uma perspetiva ampla do universo do filme é um elemento transversal aos três filmes em análise neste capítulo. Tal como fica claro no capítulo 4, veremos que a construção das *personagens documentais* por parte da realização dos filmes analisados pressupõe sempre uma apresentação destas representando uma determinada categoria da *comunidade*. Desta forma, estabelecem-se os domínios que possibilitam uma relação de identificação-projeção por parte do espectador em relação às personagens documentais criadas e que, neste caso, se estabelecem como uma comunidade que é protagonista de todos os filmes.

Perceber de que forma um contacto mais direto e humano dos agentes da realização e produção cinematográficas para com as personagens documentais dos seus filmes pressupõe um retrato comunitário mais aberto e, por isso, mais humano e completo, é um dos objetivos neste trabalho. Nesse sentido, embora na curta-metragem ‘Comunidade’ possamos aceder a um retrato comunitário pouco profundo, na medida em que o tempo do contacto se reduziu a poucos dias, este filme é importante para perceber de uma forma simples e direta alguns domínios relevantes da abordagem e contacto com as *personagens documentais* que habitam um lugar que pressupõe barreiras físicas.

Este exemplo permite continuar a explorar outros marcos da história do cinema que ajudam a perceber melhor os domínios estabelecidos no contacto com as personagens documentais que elevam o seu papel na construção da narrativa do filme.

Tanto Pedro Costa em ‘No quarto da Vanda’ (2000), como Eduardo Coutinho em ‘Santo Forte’ (1999), assumem dimensões no contacto com as personagens dos seus filmes que revelam um respeito pelo tempo e pela complexidade das relações humanas que com elas estabelecem e que são criadas para a concretização de ambos os retratos comunitários. No caso de Pedro Costa, em ‘No quarto da Vanda’, existiu um tempo de contacto com a comunidade do bairro das Fontainhas mais dilatado. Tinha sido aliás neste mesmo lugar que Costa havia filmado ‘Ossos’ (1997) e iniciado a sua relação com alguns dos membros da comunidade do bairro das Fontainhas. A experiência do contacto permitiu-lhe, por exemplo, perceber que uma diminuição drástica do aparato cinematográfico o ajudaria a ter mais tempo e meios para um contacto mais distendido no tempo que o levariam a conseguir um filme com características diferente de ‘Ossos’. Esta e outras questões serão seguidamente abordadas.

3.2. ‘No quarto da Vanda’ (2000, Pedro Costa)

Num sentido mais amplo, permitido pela diferença no tempo do contacto, ‘No quarto da Vanda’, Pedro Costa cria também um retrato cinematográfico de uma comunidade em vias de desaparecimento. Mesmo não assumindo os seus filmes declaradamente como documentais, Costa cria-os (principalmente a partir da trilogia ‘Ossos’ (1997), ‘No quarto da Vanda’ (2000) e ‘Juventude em Marcha’ (2006)) na fronteira entre o documentário e a ficção. Inclui no domínio da ficção alguns factos verídicos que propiciam a tensão entre as duas dimensões. Em ‘No quarto da Vanda’, o realizador apresenta-se no bairro das Fontainhas, nos arredores de Lisboa, com a sua câmara, Vanda (atriz principal e que já havia participado em ‘Ossos’) e um operador de

som como testemunhas de algo que está a acontecer e desejam filmar de forma prolongada e distendida no tempo.



Figura 9 - *Frame* de 'O quarto da Vanda' - 40m05s - (2000, Pedro Costa)

Neste filme, Pedro Costa dá espaço para que os seus personagens tenham a oportunidade de falarem de si próprios e se fazerem representar num filme que, acima de tudo, lhes dá um lugar de fala inédito e se faz em torno de uma ideia partilhada entre quem o filma e quem nele se inscreve. Esta é uma característica que atravessa 'A Nossa Terra, o Nosso Altar', de André Guiomar e em ambos os casos, Pedro Costa e André Guiomar, tornam-se espectadores sem intromissão das comunidades com quem criaram os seus filmes.

No caso de Pedro Costa, adotar o sistema de vídeo digital *Mini-Dv* foi uma componente técnica que exponenciou as possibilidades de aproximação para com uma comunidade que filma com preocupações claras de interferir o mínimo possível no seu quotidiano, com o intuito de criar imagens visuais e sonoras que transmitam a crueza do seu dia-a-dia e iminente demolição do bairro onde vivem. Decidiu usar uma câmara leve, operada por si mesmo, e iluminar as personagens e os lugares do seu filme com recursos pouco invasivos (uso de espelhos para refletir a luz no exterior) e pouco

habituais no cinema da época, para poder atingir outros resultados fílmicos através desta nova abordagem.

Em ‘No quarto da Vanda’, Pedro Costa abandona a construção dramática que em ‘Ossos’ explorou do ponto de vista da tragédia grega e a que chamou de “tragédia do quotidiano”. Apresenta um filme no qual, tal como refere Melo Ferreira, “as suas personagens parecem não fazer mais do que vaguear, marginalizadas e perdidas, pelos espaços que transmitem o vazio e a degradação das suas próprias subjetividades” (Melo Ferreira, 2018, P.51). O olhar de Pedro Costa cai sobre uma comunidade que, apesar de todos os seus problemas, convive de forma solidária, apoia-se e conforta-se mutuamente no dia-a-dia de sofrimento, lembrando alguns dos pontos psicológicos que Sarason atribui ao sentimento psicológico de comunidade. Debruçando-se sobre o caráter marginal das suas personagens (do ponto de vista da opinião pública sócio-política), tal como refere Melo Ferreira, Pedro Costa revela alguns dos traços que definem a sua sociabilidade própria, familiar e comunitária (Melo Ferreira, 2018). Este dado atribui ao filme uma dimensão antropológica que o enaltece enquanto dispositivo/documento que se fez conectado com a realidade material e subjetiva de onde e quem filmou e evitou o caminho tortuoso de exploração das dimensões ilusionista e espetacular do cinema.

Pedro Costa, assim como André Guiomar em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, apresenta as suas personagens como seres que se apoiam mutuamente numa altura em que as referências físicas do seu bairro estão a ser destruídas. De acordo com Miguel Angel Lomillos, “a realidade (em ambos os casos densa e dura) é apresentada sem artifícios técnicos e filmada de forma concreta com recurso às virtudes expressivas do dispositivo cinematográfico (câmara, luz, montagem, *mise-en-scène*), e não aos elementos narratológicos do esquema dramático-narrativo (diegese, trama, atuações etc.)” (Lomillos, 2017, P.8). Pedro Costa e André Guiomar parecem insistir na possibilidade de existência de um tipo de filme que se faz com o que já existe e que encontra na realidade uma possibilidade de diálogo com o real com o intuito de formular novas narrativas de cariz artístico, político, antropológico, social e psicológico. Os seus atos de filmar com a *comunidade* são alimentados por princípios de humanidade desenvolvidos através de uma coexistência em conjunto por um determinado tempo e cuja carga emocional das relações parece transitar para a aura

das imagens que criam em conjunto. Tal como refere o Professor Melo Ferreira, “esse lado de *poesis*, no sentido de Aristóteles ou Jean-Luc Nancy, dos filmes de Pedro Costa, vai trabalhar com gente insignificante e materiais insignificantes para produzir ou fazer existir efeitos de elevado significado antropológico, sociológico, artístico e poético” (Melo Ferreira, 2018, P.27).

Trabalhando artisticamente a realidade com o maior respeito pelos elementos que a formam, resulta um filme desprovido de malabarismos e golpes de vista que conta pelos gestos e pela boca das pessoas o que é a sua vida. A utilização de planos-sequência fixos com profundidade de campo é uma característica comum de ambos os filmes que, tal como refere Melo Ferreira:

Deixando de ser convocado a entrar no filme, o espectador é colocado à distância, o que é bom pois evita o lado mais artificial e ilusionista do cinema em favor de um trabalho mais detido sobre a composição visual e sonora do filme. Isto significa que o plano-sequência fixo com profundidade de campo faz sentir o tempo na experiência do espaço e, concomitantemente, o torna mais realista. (Melo Ferreira, 2018, P.34)

Mesmo sendo colocado numa posição em que nada pode fazer para alterar a realidade a que assiste, permanecerá no espectador a sensação ou vontade de ação sobre aquilo que acaba de ter conhecimento. Tal como refere Melo Ferreira, “da parte do cineasta (Pedro Costa) não há vontade que não seja apenas a de filmar os locais e aquilo que neles acontece com as pessoas comuns que os habitam. Cabe-nos, como espectadores, emitir um juízo que é ético, moral, mas também político sobre o que vemos” (Melo Ferreira, 2018, P.45).

Esta sensibilidade para o alcance da dimensão artística dos filmes é algo que é cada vez mais raro encontrar no espectador do nosso tempo dada a quantidade de estímulos visuais que invadem o seu quotidiano diariamente. No entanto, quando conseguido, do encontro que se estabelece por meio do filme entre o espectador, as *personagens* e a realização resulta uma nova consciência. Apresentando a realidade nua, crua e sem artifícios, esta forma de filmar tem um poder político na medida em que oferece ao espectador uma visão inerentemente humana sobre pessoas cuja existência não pode mais ignorar.

As condições em que vivem estas comunidades (Fontainhas e Aleixo) foram dadas a conhecer em ambos os filmes de uma forma humana que lhes confere dignidade, sentimento que não lhes é atribuído com frequência pela sociedade. O

choque com uma realidade tão particular e, até então, desconhecida, permite um encontro por meio de dispositivo cinematográfico entre o espectador, as personagens e a realização do filme que é inerentemente humano. Este triângulo de contacto que o cinema documental permite é de sobeja importância para melhor podermos compreender o nosso tempo através do conhecimento da realidade de comunidades que, se não pelo cinema, permaneceriam ainda mais isoladas e marginalizadas.

O carácter de *heroísmo resistente* que o Professor Carlos Melo Ferreira (Melo Ferreira, 2018) atribui às personagens de ‘O quarto da Vanda’ de Pedro Costa, atravessa também ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, de André Guiomar, na medida em que trabalho com não-atores encetado por Pedro Costa em ‘O quarto da Vanda’, no qual dá lugar à intervenção pessoal dos membros do grupo para a criação dos próprios personagens, vai ao encontro do espaço que André Guiomar dá às personagens do seu filme para que criem um filme sobre uma ideia em comum.

Em igual medida, outro dos pontos de relação entre os dois filmes é o abismo que Pedro Costa observa entre o bairro das Fontainhas e a cidade de Lisboa ser semelhante ao que André Guiomar encontra entre o bairro do Aleixo e a cidade do Porto. Este isolamento físico e subjetivo enaltece os traços psicológicos de *comunidade* evidenciados por Sarason. Perante o isolamento, os habitantes de ambos os bairros, apoiam-se, mutuamente, num dia-a-dia de sofrimento e luta. Os universos subjetivo e humano destas comunidades são-nos mostrados por ambos os realizadores através de corpos, gestos e atos do quotidiano que acontecem perante a ameaça de destruição física dos bairros onde os seus personagens habitam.

A proximidade, respeito e compromisso que ambos os realizadores em questão revelam perante as realidades das comunidades por onde adentram permitem um olhar que dignifica as subjetividades e a sua representação em ambos os filmes. Esta é uma característica da abordagem para com as personagens documentais também presente no cinema de Eduardo Coutinho que, no caso do seu filme ‘Santo Forte’ (1999), é explorada por meio do diálogo com as personagens inquiridas. É, de facto, uma abordagem cinematográfica completamente distinta, mas não menos assertiva no que ao contacto direto e humano com as personagens documentais do filme diz respeito.

3.3. 'Santo Forte' (1999, Eduardo Coutinho)

Em o 'Santo Forte', Eduardo Coutinho, um dos cineastas mais importantes da história do cinema documental brasileiro e mundial, parte de duas questões principais para a realização do seu filme-retrato da favela Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro: as experiências místicas e sobrenaturais de alguns dos habitantes desta favela e o interesse pelas razões que levaram estes personagens a recorrer à religião.

O que há no Brasil é uma luta de santos de que ninguém conhece a dimensão, pelo menos no cinema. Em cada momento da vida está presente o mágico, cada ato tem significado [...] Ao falar de religião, você acaba entrelaçando histórias de família, sexo, etc. E você descobre a coerência daquelas pessoas, elas não são loucas [...] Eu sou apaixonado por esse caráter obsessivo da fala, dos santos, e queria que fosse um filme tão obsessivo quanto é o pensamento deles. (Coutinho apud, Ohata, 2013, P.228)

O principal objetivo da pesquisa, em qualquer um dos filmes de Coutinho, é encontrar bons contadores de histórias. Eduardo Coutinho procura sobretudo pessoas que revelem capacidade para se expressar perante a câmara e que cada personagem lhe conte uma história pela primeira vez perante o dispositivo cinematográfico. Tal como refere Bezerra, “a habilidade de Coutinho como entrevistador adquire um apuro excepcional para evidenciar, como um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares e a natureza performática dos atos de fala” (Bezerra, 2009, P.30). Tal como também refere Bezerra, Coutinho adota “um estilo de documentário cuja finalidade é a de fazer as pessoas narrarem as experiências de suas vidas com criatividade e improviso” (Bezerra, 2009, P.30). Acredita que é no momento da filmagem (neste caso, da entrevista) que se dá o acontecimento fílmico e é desta imprevisibilidade, sem descurar a pesquisa que realiza, que faz exaltar a capacidade das suas personagens se autoencenarem.

Por meio da entrevista, em 'Santo Forte', Coutinho oferece às suas personagens um espaço de condução narrativa do filme e esta atribuição formal permite que estas assumam um papel ativo na sua construção narrativa, fazendo com que se releve o seu papel no filme e as suas subjetividades estejam mais presentes. Em 'A Nossa Terra, o Nosso Altar', nunca é usada a entrevista como recurso formal, porém podemos assumir que é de uma abordagem *tabula rasa* para com a subjetividade das personagens documentais que Guiomar faz os domínios do seu contacto e que aqui associo a este filme de Eduardo Coutinho. Assim, importa atentar em alguns dos traços constitutivos das dinâmicas de relação pessoal entre a realização e as personagens de 'Santo Forte' para melhor acedermos aos princípios constitutivos da relação de André Guiomar com as personagens documentais do seu filme.



Figura 10 - *Frames* de 'Santo Forte' (1999, Eduardo Coutinho)

Um dos contributos fundamentais de Eduardo Coutinho é o de guiar as personagens que inquire para exponenciar o espaço de conforto destas numa partilha que depende da sua capacidade performativa e da força das suas falas. Uma das condições principais dos seus filmes, tal como referem Natália Costa e Pedro Ortiz, é a de que “tais obras não se caracterizarem por defender uma tese ou opinião, mas sim por se sustentarem em torno de entrevistados e das histórias que estes contam (Natália & Ortiz, 2017, P.6). O

que importa é a fala de cada personagem, a verdade e a sinceridade de cada uma delas, pois elas, sim, são o elemento central da narrativa”. Tal como defende Bezerra, “de ‘Santo Forte’ (1999) em diante, Coutinho formata um jeito próprio de pensar e fazer cinema documental, cuja finalidade é promover um “acontecimento fílmico” capaz de estimular um processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual” (apud, Bezerra, 2014, P.14).

Coutinho propicia assim a arte do encontro por meio da palavra. Usa-a como instrumento democrático que inclui pessoas com todo o tipo de formação literária e académica e cria assim um documento fundamental para melhor acedermos, enquanto espectadores, a uma realidade particular que não encontra suporte no universo científico e que depende do património oral e do testemunho humano para que se possa manter, de alguma forma, viva. Tal como defende João Moreira Salles, a autenticidade da personagem de Coutinho encontra-se “na presença em cena e na crença da própria palavra” (Moreira Salles, 2009).

O que importa para o Coutinho é que ela [personagem] acredite nisso [no que diz] e que essa fala tenha força. A sinceridade da experiência dela como pessoa de fé que acredita na existência de espíritos ou de orixás. Ela não mente quando diz isso. Se isso factualmente é verdade ou não, não importa para o documentário. [...] O que importa é a sinceridade da força dessa fala e do facto dela acreditar, que teve uma experiência mística, uma experiência religiosa e que possa falar dessa experiência, se comover com essa experiência e convencer o espectador que essa experiência para ela é verdadeira e real. (Moreira Salles, 2009)

Como Natália Costa e Pedro Ortiz referem a propósito do ponto de vista de João Moreira Salles, “a verdade factual, a verdade científica, com base em factos comprovados pouco importam para o documentário” (Natália & Ortiz, 2017, P.6). Os mesmos autores referem que, segundo o ponto de vista de Moreira Salles, “incluir tal verdade no documentário serve apenas para <<matar a obra>>, tirar o espectador do plano da experiência em que ele se encontra, rompendo o encanto” (Natália & Ortiz, 2017, P.6).

A verdade não é essencial para o documentário. O que é essencial para o documentário é a verdade da experiência do filme. É você acreditar naquilo que o filme oferece como experiência *de filme* [...] na força que aquilo tem como cinema. Essa é a única verdade possível do documentário. A verdade factual não é necessária para o documentário e o documentário não deveria persegui-la. (Moreira Salles, 2009)

E acrescentam: “o que Coutinho busca, e alcança com êxito, é mostrar a verdade das suas personagens através do que estas têm para partilhar. Os seus filmes não buscam histórias de heróis ou grandes feitos, mas apenas experiências que tenham potencial para oferecer ao espectador a imersão naquele universo durante os poucos minutos da entrevista” (Natália & Ortiz, 2017, P.7).

O retrato comunitário de Eduardo Coutinho em ‘Santo Forte’ é feito maioritariamente de entrevistas que se fazem de inquirições e testemunhos que revelam proximidade com as. O ato de contar estórias é colocado por Coutinho do lado da personagem documental e retira esta componente dramática e narrativa ao autor, narrador omnipresente que se destacava nos primórdios do cinema documental. A relação de Coutinho com as suas personagens faz-se de uma vontade de filmar o inédito, que já terá sido conjeturado na pesquisa, mas que ainda não se pode perceber como irá imprimir na imagem e no seu registo.

Em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, André Guiomar apresenta várias personagens principais que, por meio do registo do seu quotidiano, perfazem um retrato comunitário do bairro do Aleixo. Mesmo sendo no registo e intensidade da partilha deste quotidiano que o realizador português ancora o seu filme, há personagens que se destacam pelo carácter performático e político e que fazem dos momentos em que são filmadas, momentos de representação das inquietudes e frustrações que invadem o filme do início ao fim. Luísa Ferreira é um bom exemplo para melhor ser compreendida a dimensão performática das personagens documentais na medida em que é nas sequências em que esta é filmada, aparentemente a fazer algo banal (como temperar carne ou limpar a casa), que o discurso oral ganha maior preponderância como inscrição fílmica do contexto social e político que complexifica a realidade neste filme tratada. A partir do momento em que Luísa percebe que a câmara está ligada e lhe é dada a atenção e lugar de fala que dignificam a sua luta, esta oferece ao filme um discurso direto que nos permite, enquanto espectadores, aceder diretamente a alguns dos problemas que esta comunidade vive. Na parte final do filme, Luísa intensifica o cariz político e performático da sua personagem quando, no dia em que se despede da casa onde viveu nos últimos 40 anos, escreve na parede: “Os pobres não têm direito a olhar o rio”, numa alusão à injustiça social do despejo destes habitantes do bairro do Aleixo. Sem a necessidade de qualquer direção ou indicação de realização precisas,

Luísa participa na construção narrativa do filme e oferece a André e a nós, espectadores, o lugar de observação e contacto direto com a complexidade e fragilidade da sua realidade.



Figura 11 - *Frame* de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 1h08m15s - (2020, André Guiomar)

Esta capacidade performática das personagens é um dos elos que sustém grande parte da cinematografia de Coutinho e 'Santo Forte' é um dos exemplos mais fortes, passe a redundância. Através do espaço criado para a conversa filmada – neste caso, o espaço privado da casa de cada uma das personagens – Coutinho veste a capa de maestro que conduz cada um destes testemunhos em prol de um retrato da relação desta comunidade do Rio Janeiro com a espiritualidade e religião.

[...] para falar sobre religião, eu sabia que precisava criar um clima privado. Tanto que eu pedi a todas as personagens que estivessem sozinhas em casa. A pessoa tem de estar confortável, tem de se sentar onde ela se senta normalmente [...] eu sabia fiapos da história delas através da pesquisa, e tinha medo disso. Eu pensava: "Sei demais sobre elas. Não vou ter surpresa". Aconteceu que, com a câmara ligada, acabaram pintando coisas a mais, as pessoas contavam com mais detalhes, mais brilho. (Coutinho apud Ohata, 2013, P.248)

Ao longo das várias sequências com as várias personagens que compõem 'Santo Forte', Coutinho privilegia o grande plano, com que geralmente inicia a sequência de cada personagem. Alterna entre plano médio e planos de corte de imagens de orixás e figuras religiosas que se conectam com o contributo oral de cada personagem. Faz também uso de planos dos espaços onde está a acontecer a ação, vazios de

personagens e sem equipa. Usa-os algumas vezes como planos de corte entre as falas dos personagens.

Através do uso de imagens-sons que revelam a dissemelhança e contrastes que existem entre as subjetividades e crenças dos habitantes do mesmo bairro, Coutinho exponencia os limites desta representação comunitária. Não filma nenhuma das personagens em momentos de interação, isolando as suas subjetividades e conseguindo um equilíbrio entre as forças das falas de cada um que permite um retrato comunitário mais amplo e completo.

Para se perceber um pouco mais sobre os domínios do contacto e abordagem do cineasta brasileiro, numa fase inicial do filme, o documentarista faz uso de imagens filmadas numa fase anterior de rodagem para gerar o confronto das personagens com as mesmas. Esta ação incita não só uma manifestação da personagem para com a sua representação na imagem que vê, como revela uma intenção de desenvolver o cariz de imprevisibilidade dos momentos filmados.

Outro dado formal que é transversal à cinematografia do documentarista brasileiro, aplicada em ‘Santo Forte’ e que nos ajuda a melhor compreender o carácter performativo das suas personagens, é o uso de momentos musicais performatizados pelas personagens que apresenta. Em ‘Boca de Lixo’ (Coutinho, 1992) adentra no contacto de aproximação para com uma das personagens deste seu filme – o retrato de outra comunidade, neste caso: a que vive na boca de lixo do bairro da Luz, no centro de São Paulo - através de um momento musical no qual a personagem performatiza uma canção de sertanejo de sua autoria. Através destes momentos, o documentarista exponencia não só o carácter performático e de autoencenação da sua personagem, como lhe atribui ainda mais princípios de humanidade que contribuem sobremaneira para uma identificação mais ampla por parte dos espectadores. Este posicionamento *tabula rasa* de Coutinho permite-lhe fazer da arte do encontro uma forma de realizar um filme que faz em diálogo com quem é filmado.

Eu posso me apaixonar por uma personagem pelo que ele me deu para o filme. Fico devedor desse cara, eu amo esse cara - no momento da filmagem, claro. Para mim, a filmagem é um acontecimento único: não houve antes nem há depois. Não me importa que isso pareça metafísico [...] E outra coisa que eu quero que fique claro para as pessoas é que eu não quero nada delas. Eu não quero ficar amigo, não quero ficar inimigo, não quero que ela se transforme, não quero julgá-la, não quero nada, senão isso: a relação durante a filmagem. (Coutinho apud, Ohata, 2013, p.233)

Os domínios éticos e morais do contacto que Coutinho enceta com as suas personagens leva-o a fazer filmes que se destacam pela estreiteza do contacto desenvolvido com as pessoas que escolhe filmar. O uso de fotos-retratos que faz de cada personagem e lhes oferece no final de ‘Santo Forte’ (1999) e que já havia desenvolvido em ‘Boca de Lixo’ (1992), revelam novos domínios no ato do encontro através de uma memória visual que exalta a preocupação ética e moral do cineasta.

Ainda na componente ética e moral do contacto de Coutinho, a necessidade de pagamento de direitos de imagem é um fenómeno que Coutinho viu nascer, fazendo questão de incluir os momentos de assinatura das autorizações de filmagens no processo de encontro com as personagens, revelando um cuidado na aproximação e exaltando questões anexas ao filme e que, enquanto espectadores, aproveitamos como momentos que providenciam mais alguns segundos nos quais temos a oportunidade de melhor as conhecer. Este é um dado que nos permite perceber a importância da componente ética no contacto com a comunidade quando esta é protagonista no cinema documental. O facto de Coutinho escolher não esconder esta dimensão prática do filme, enaltece a sua sensibilidade e a intenção de nunca deixar de ser (tanto para a personagem documental como para o espectador do filme) um realizador que se apresenta num determinado local apenas e só para documentar uma realidade e uma asserção de verdade, com todas as virtudes e vicissitudes que sejam inerentes à sua prática. No caso de Lídia, acabada de contar a sua relação tão intensa com a fé em Deus que descreve de forma tão particular, o ato de assinar um documento que autoriza o uso das suas imagens e que por isso irá receber uma quantia em dinheiro leva-a a renunciar ao mesmo. Havia dito que não aceitava dinheiro para falar a palavra de Deus. No entanto, assim que a pessoa responsável pelo processo insiste um pouco e lhe diz que todas as pessoas que participaram no filme receberam aquela quantia, ela prontamente recebe o conjunto de notas. Este ato dá-nos mais alguns detalhes sobre o carácter de Lídia, ao mesmo tempo que relembra o espectador do aparato cinematográfico e da equipa que está naquele lugar com aquelas pessoas com um objetivo muito claro.

Ainda sobre o posicionamento de Coutinho perante a comunidade que filma, este faz questão em o ‘Santo Forte’ de revelar quem foi a pessoa que lhes permitiu o acesso à comunidade. Esta intenção de não esconder os pressupostos do filme atribui-

lhe um caráter de veracidade e autenticidade pois permite ao espectador colocar-se como um membro da equipa que, junto de Coutinho, vão aprofundando o universo do filme por meio das falas das suas personagens. Mais uma vez, Coutinho faz questão de revelar o seu dispositivo cinematográfico com o intuito de que o espectador não se esqueça nunca que estes têm intenções muito claras de realização de um filme. O uso de imagens da equipa de rodagem em ação é, aliás, uma constante ao longo do filme e de outras obras do autor. Este parece querer começar por se posicionar perante o tema e assumir-se como um simples curioso que quer muito ouvir aquelas pessoas e trazer a sua subjetividade da forma mais humana e respeitosa possível por meio do seu filme.

Revistos alguns princípios da relação entre a realização e a *comunidade* enquanto *personagem documental* nestes três filmes, são lançados os dados para uma melhor leitura dos domínios e princípios técnicos, formais, éticos e morais que fizeram parte do processo de realização de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’.

A abordagem de Lamas no contacto com os campistas do seu filme conecta-se com a abordagem da realização de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ na medida em que oferece às suas personagens a possibilidade (aparentemente ilimitada) de inscrição direta no acontecimento fílmico, por meio dos testemunhos no caso de ‘Comunidade’, e por meio de uma partilha do quotidiano no caso de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’. Apresentando aquela que é uma característica presente nos três filmes analisados, a delimitação física do espaço filmado serve como garante para que se possa estabelecer um retrato comunitário.

Também ele circunscrito a um espaço físico definido: o bairro das Fontaínhas, em ‘O quarto da Vanda’, Pedro Costa filma a crueza do dia-a-dia da comunidade perante a iminência da destruição do bairro. Neste filme, assistimos a um espaço dado pela realização aos personagens do filme para que falem sobre si próprios, auferindo-lhes um lugar de fala inédito e garantindo que o filme se faz sobre a edificação de uma mesma ideia que é partilhada entre quem filma e quem é filmado, característica presente também em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ e que permite trazer para ambos os filmes novos domínios antropológicos de expressão da comunidade como protagonista no cinema documental.

Por fim, através da análise das entrevistas como recurso formal do cinema de Coutinho, nas quais explora novos domínios de verdade que se ancoram na força dos

testemunhos dos seus personagens e não na verdade científica (que parece dispensar intencionalmente nos seus filmes), podemos melhor compreender o contributo do documentarista brasileiro para a realização de um retrato comunitário que se considera amplo e que dignifica as pessoas filmadas. Possibilitando que a força do retrato comunitário de ‘Santo Forte’ se concentre na performance e capacidade de autoencenação dos personagens, percebemos que o contributo de Coutinho é fundamental para a atribuição de uma nova validade e espaço dado a estas dentro do cinema documental. Consideramos que esta dimensão do cinema de Coutinho, espelhada em ‘Santo Forte’, ajuda a evidenciar o fenómeno de representação conseguido em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, na medida em que ambos os filmes oferecem às suas personagens documentais (o primeiro por meio das falas e o segundo por meio de um registo do quotidiano das personagens) um valor ao discurso que lhes auferem novos níveis de verdade. A intenção de Coutinho trazer a atenção para pessoas que até então pouca ou nenhuma validade tinha sido dada no cinema, relaciona-se com ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, na medida em que a abordagem de André Guiomar para com as personagens do Aleixo lhes deu espaço para surgirem como elementos formuladores de uma verdade que, a análise, aqui feita neste trabalho, considera que contribuiu sobremaneira para um retrato comunitário mais amplo e completo.

Através da análise dos filmes presente neste capítulo terceiro, podemos chegar à conclusão de que fazendo questão de incluir os momentos de assinatura das autorizações de filmagens no processo de encontro com os personagens, revela-se um cuidado na aproximação e exaltando questões anexas ao filme, o que, por sua vez, disponibiliza para quem filma e realiza uma maior capacidade para estabelecer os domínios de representação comunitária pretendidos.

No caso dos filmes analisados, percebemos que é a delimitação física do espaço – característica que acompanha todos os quatro exemplos – que auferem a possibilidade de criação de uma geografia comunitária. Podemos associar esta componente à perspectiva sociológica da comunidade na medida em que, tal como se pode perceber no segundo capítulo desta dissertação, foram os limites físicos dos espaços comunitários que auferiram a quem os habitava uma identidade comum que advém da partilha de um código moral e noções de mundo semelhantes. Neste sentido, podemos concluir que a criação desta geografia comunitária em todos os filmes é uma

característica que ajuda a estabelecer e clarificar os princípios que atribuem ao conjunto das respetivas personagens documentais o estatuto de comunidade que, em todos estes casos, é trabalhada como uma massa conjunta que se apresenta como protagonista de todos os filmes.

Em ‘O quarto da Vanda’, Pedro Costa apresenta os traços que definem a sociabilidade própria, familiar e comunitária das gentes do Bairro das Fontainhas na medida em que o seu olhar cai sobre uma comunidade que, apesar de todos os problemas, apoia-se e conforta-se mutuamente no dia-a-dia de sofrimento, sendo esta outra das características sociológicas da comunidade que vejo sendo usadas como foco para a representação comunitária pretendida.

Para além da questão do tempo do contacto, neste filme fica clara a importância da consciência revelada por Pedro Costa em relação ao aparato do dispositivo cinematográfico reduzido para um contacto mais próximo com a comunidade enquanto personagem documental. Esta é, aliás, uma característica que, tal como é abordado no capítulo que se segue, acompanha também a metodologia de André Guimar em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’. Reduzido o aparato, facilitam-se os domínios da relação de proximidade estabelecidos entre a realização e a comunidade enquanto personagem documental, o que permite também que os primeiros estejam prontos para filmar em mais momentos. Este ponto é relevante na medida em que possibilita uma maior capacidade de ajuste às dinâmicas do dia-a-dia da comunidade, o que, com um tempo de contacto distendido, permite um maior desenvolvimento de relações interpessoais fazendo com que a equipa (também reduzida) se integre de forma mais orgânica com o seu dispositivo no bairro possibilitando-a estabelecer-se como mais um elemento da comunidade, o que nestes casos permite aumentar os domínios de intimidade e proximidade entre quem filma e quem é filmado e ampliar os níveis de representação comunitária. Desta forma, a realização pode ousar transformar-se em espectadora, sem intromissão nas comunidades com quem cria os seus filmes.

No caso de ‘Santo Forte’, de Eduardo Coutinho, a delimitação do espaço físico da favela Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro, permite estabelecer uma unidade aos testemunhos dos moradores que participam neste filme e que oferecem a sua perspetiva individual sobre questões que, neste caso, estão associadas às tradições

religiosas de origem africana do umbanda e candomblé, manifestamente presentes e preponderantes para uma larga fatia da população brasileira.

O facto de neste filme não ser dado espaço a pais e mães-de-santo, tampouco a especialistas teóricos do assunto, mas sim a pessoas comuns que se predispõe a partilhar a sua experiência de fé, permite que seja apresentada de forma livre a sua verdade (a de cada personagem) sobre o tema. A Coutinho interessa que os seus personagens tenham a capacidade de defender a sua verdade, domínios dos quais o realizador se apropria para estabelecer os princípios de representação comunitária. Desta forma, dada a metodologia particular de realização que o cineasta brasileiro foi desenvolvendo nos seus filmes documentais, exacerba o potencial de autoencenação destes mesmos personagens para sua a câmara-olhar, que vai permitindo a Coutinho fazer deste encontro filmado (com criatividade e improviso, tal como refere Bezerra) a condição que permite a construção da narrativa global do filme.

A capacidade de o cinema de Coutinho transformar criativamente pessoas comuns em personagens fabuladoras pode ser associada à abordagem cinematográfica de André Guiomar em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, na medida em que Guiomar estabelece como princípio para o seu filme a atribuição de um lugar de fala a quem, regra geral, não o tem. A possibilidade de criação de uma nova verdade, que se faz pelo *input* das personagens destas comunidades fragilizadas, é também uma das características de relevo de ambas as abordagens documentais na relação com as comunidades nas quais se focam para a representação. Importa a ambos os realizadores que seja a sinceridade da experiência das suas personagens que permita a formulação da verdade dos seus filmes e esta é uma condição que lhes aufere novos níveis de autenticidade. No caso de ‘Santo Forte’, apresentar um fenómeno tão vasto através do testemunho das experiências místicas vividas por um grupo de pessoas que se identifica com estes fenómenos de religiosidade, permite um acesso inédito à subjetividade destes e melhor compreender a força da sua crença. Não interessa que o espectador acredite nestas formas de religiosidade, interessa sim que acredite na força das suas falas e na sua capacidade de autoencenação. No caso de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, como terei oportunidade de desenvolver no capítulo que se segue, a possibilidade de oferecer à comunidade do Bairro do Aleixo um lugar de construção de uma nova verdade sobre a realidade dos seus dias, perante uma sociedade que o tem

vindo a segregar e a estigmatizar desde a sua origem, é uma das condições de relevo deste filme.

Desta forma, para além da componente formal de delimitação de um espaço físico comunitário, e técnica sob o ponto de vista da redução do aparato do dispositivo cinematográfico por meio de equipamento e equipa de rodagem capazes de se integrarem com mais um elemento da comunidade que observa “sem intromissão”, podemos concluir que é das dimensões éticas e morais do contacto com a comunidade que depende o sucesso da construção da representação comunitária pretendida. Coutinho ajuda-nos a percebê-lo na medida em que, no caso concreto de ‘Santo Forte’, para além de revelar a pessoa que em primeira instância os levou àquela favela para desenvolver aquele filme e a equipa de filmagem em ação em vários momentos, faz questão de filmar as suas personagens no seu ambiente familiar e caseiro para que estas possam sentir-se o mais à-vontade possível e oferecer um testemunho mais próximo da sua real perspetiva interior. Estes são alguns dos domínios éticos e morais que, juntamente com os elementos formais e técnicos referidos supra, constituem os domínios que possibilitam a estes realizadores construir uma representação comunitária em todos os filmes em questão.

4. O caso particular de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (2020) André Guiomar

Filmado ao longo de seis anos (2013-2019) ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ é um filme documental em formato longa-metragem realizado com a comunidade do Bairro do Aleixo durante aqueles que foram os últimos anos de existência deste bairro da cidade do Porto. Através da participação como assistente de imagem na rodagem da curta-metragem de ficção ‘Bicicleta’, de Luís Vieira Campos, também ela rodada no Aleixo, André Guiomar teve oportunidade de testemunhar e estabelecer um contacto pessoal com alguns elementos de uma comunidade que, aos olhos da opinião pública representavam um desvio ético e moral em relação ao resto da cidade, mas que, pelo olhar do jovem realizador, manifestavam um carácter não condizente com esse preconceito e estigma generalizados e revelavam alguns princípios de sociabilidade baseados na partilha do quotidiano e de relações de suporte mútuo de apoio que Guiomar associa ao ambiente vivido na sua terra natal: Vergada (Argoncilhe, Santa

Maria da Feira) e às memórias da cidade do Porto que encontrava quando visitava os avós em criança. Pelo facto de a forma como via esta comunidade ser representada pela opinião pública não condizer com a visão que tinha tido durante a rodagem de ‘Bicicleta’ e de considerar que esta forma de ser e estar em comunidade ser, à altura, já caso raro em ambientes urbanos como o da cidade do Porto, pelo anúncio da demolição das torres que a albergavam, o realizador considerou que tal realidade poderia ter os dias contados e assim encontrou os princípios de urgência que lhe permitiram iniciar este filme. Manifestando a sua intenção de realizar um retrato comunitário dos últimos dias dos habitantes do bairro do Aleixo que lhes auferisse uma dimensão no carácter que condissesse com o das pessoas que conheceu em ‘Bicicleta’, permite-lhe oferecer uma leitura renovada sobre as subjetividades dos habitantes do Aleixo, dimensão que considero preponderante neste filme.

A constituição de uma equipa reduzida, formada por André Guiomar enquanto realizador e diretor de fotografia, Dinis Henriques como diretor de som e com Mafalda Rebelo responsável pela produção executiva e no terreno, estabeleceu-se como um dos princípios da metodologia do contacto com a comunidade, que garantiu uma presença pouco evasiva e que possibilitou o desenvolvimento de relações de proximidade com os habitantes do bairro, através das quais foram capazes, enquanto equipa, de fazer representar com profundidade a realidade frágil destas pessoas.

O compromisso partilhado pelos membros da equipa para com uma intenção de filme (todos os elementos integram o núcleo de produtores do filme, comprovando o enorme investimento pessoal neste colocado), foi apresentado por André Guiomar também como um dos elementos fulcrais para o sucesso do seu trabalho de realização e construção narrativa. Um mesmo entendimento ético e moral, partilhado pela equipa, sobre a realidade do Aleixo e a sensibilidade exigida no contacto com esta comunidade fragilizada, garantiam princípios humanos de abertura que possibilitaram a aceitação da presença equipa de rodagem no bairro.

A escolha de utilização de uma câmara que lhes garantisse uma presença “discreta”, e agilidade e pronta resposta à imprevisibilidade dos acontecimentos, entra também neste que é um dos domínios basilares da metodologia adotada no contacto com a comunidade. Ainda a este propósito, tendo em conta a sensibilidade do contexto social do bairro do Aleixo, importa referir a necessidade do pré-estabelecimento de algumas

regras para que fosse permitida a presença da equipa no bairro. São disto exemplo: i) a proibição de filmar a Torre 1 (a mais associada ao tráfico de droga) em toda e qualquer circunstância, e ii) a necessidade de contacto prévio de cada vez que pretendiam fazer uma visita. O bom cumprimento destas regras permitiu-lhes um tempo de contacto dilatado que se distendeu por seis anos.

Numa primeira fase (segunda metade de 2013), manifestamente influenciado pela abordagem documental de Gonçalo Tocha nos exercícios de representação comunitária revelados em ‘É Na Terra, Não é Na Lua’ (2011) e ‘A Mãe e o Mar’ (2013), no qual Guiomar participou como diretor de fotografia e montador, o realizador de Vergada assumiu a sua intenção de construção deste retrato comunitário do Bairro do Aleixo por meio da filmagem exaustiva do máximo de famílias e histórias que lhe oferecessem uma maior representatividade do bairro. O postergar da efetiva demolição das últimas três torres do bairro, distendeu o tempo do contacto e chegou mesmo a haver um interregno de três anos na rodagem. O facto de a data para a demolição efetiva das torres não chegar e daí advir uma realidade comunitária de suspensão e indefinição do futuro, que acabou por se alongar por seis anos, ofereceu a André e à sua equipa a oportunidade de questionamento e atualização da abordagem cinematográfica do filme enquanto viam aflorar relações pessoais que os levaram, na segunda fase do filme (2018), a tomarem a decisão de se concentrarem nas poucas famílias que resistiram e se mantiveram no bairro até ao fim dos seus dias. Esta alteração da abordagem cinematográfica representou uma intenção de trabalhar os domínios da representação comunitária sob os desígnios de um olhar poético, que transforma a realidade quotidiana de perda destas poucas famílias que ficaram até ao fim, como metáfora para a perda comum no bairro: a destruição do espaço físico que lhes vinha a garantir condições para uma vida em comunidade nos últimos 45 anos. O estreitamento das relações pessoais da equipa com estas famílias, desenvolvido ao longo dos seis anos do contacto, permitiu que fosse sendo partilhada com a comunidade uma ideia em comum: construir um filme que os representasse humana e dignamente. A consciência do poder do cinema documental enquanto forma de representação comunitária revelada por estas famílias, seja pela performatividade de algumas personagens perante a câmara, seja pela inversão dos papéis, numa fase avançada do processo, em que são as personagens quem chama André e a equipa para

filmar determinado momento que consideram importante, demonstram que esta construção em comum, na qual as personagens partilham um comprometimento e consciência de urgência na realização do filme, é um fator fulcral para a concretização de um retrato comunitário amplo, que se faz valer pela aprovação generalizada do filme por parte dos habitantes do bairro do Aleixo comprovada nas sessões de estreia no Porto Post/Doc em 2019 e ao longo das sessões de exibição pública realizadas no Cinema Trindade que se prolongaram por dez semanas em cartaz.

A partir da análise de i) três conversas realizadas entre o realizador (André Guiomar), a produtora (Mafalda Rebelo), Luísa Ferreira (habitante do bairro que resistiu no bairro até à efetiva demolição e é uma das personagens principais do filme) e outros agentes sociais do filme aquando da sua exibição pública no Cinema Trindade (Porto) e ii) de uma entrevista por mim realizada ao autor, é neste capítulo criado um mapa de texto que oferece uma visão sobre os princípios do contacto supracitados. Compreender de que forma um filme documental pode ser feito a partir de uma ideia em comum partilhada com a comunidade filmada é um dos objetivos que vi serem cumpridos através da análise do conteúdo da informação recolhida e que pode ser consultada neste derradeiro capítulo.

4.1. Entrevista e conversas sobre o filme em questão: análise de conteúdo

A entrevista e conversas contempladas no corpo empírico deste trabalho foram reunidas com intuito de se constituírem como material de apoio para uma análise mais alargada e completa dos domínios da abordagem documental levada a cabo neste filme e dos domínios da metodologia adotada sob os pontos de vista ético, moral e técnico no contacto com a comunidade do bairro do Aleixo para a realização do mesmo. Efetivamente, o corpo empírico deste trabalho é constituído por três conversas levadas a cabo no final de três exibições públicas de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, em 2022, no cinema Trindade, de duração média de uma hora e dez minutos, filmadas pela equipa técnica do Cinema Trindade e disponibilizadas para consulta pela Olhar de Ulisses e Cimbolino Filmes enquanto entidades produtoras do filme. Estas foram por mim transcritas com auxílio do software de Inteligência Artificial *Cockatoo*. A estas três conversas acresce uma entrevista com André Guiomar por mim realizada em junho de

2023, com duração de uma hora e quinze minutos, e registada e transcrita pelo mesmo meio. O painel das conversas foi integrado sempre por André Guiomar – realizador – nas Conversas 1, 2 e 3; por Mafalda Rebelo – produtora do filme – por duas ocasiões, nas Conversas 2 e 3; e, depois, também por Álvaro Domingues – geógrafo e investigador de assuntos da arquitetura – na Conversa 1; Luísa Ferreira – habitante do Aleixo e umas das personagens principais do filme – e Marcos Cruz – jornalista – na Conversa 2; e Luís Costa – um dos produtores do filme – na Conversa 3. Destas fizeram também parte alguns dos espectadores presentes, que denomino como ‘Espectador’, seguido do respetivo número que refere a ordem da sua aparição e participação no decorrer das conversas.

As mesmas tiveram como fio condutor o filme e a sua temática de representação comunitária. Identifiquei nestas entrevistas questões relacionadas com:

- i) As dinâmicas de proximidade estabelecidas entre a equipa e os membros da comunidade;
- ii) O sentimento psicológico de comunidade no Bairro do Aleixo;
- iii) O contexto social, histórico e arquitetónico do bairro;
- iv) O impacto do filme na comunidade;
- v) As regras estabelecidas para a interação, nas quais se depreendem as questões éticas e morais no contacto, a relação da comunidade com a câmara e as questões de abordagem da realização e produção do filme;
- vi) Temáticas relacionadas com a equipa do filme, nomeadamente os papéis assumidos por cada um dos elementos e as questões técnicas que definiram o filme na sua forma.

Decidi que estas conversas e entrevista deveriam formar o corpo empírico deste trabalho pelo facto de se constituírem como um dos únicos materiais disponíveis para o estudo das dinâmicas pretendidas e referidas supra. O facto de André Guiomar ser ainda um jovem realizador, apesar de já ter assinado cinco curtas-metragens: ‘Piton’ (2011), ‘Torres’ (2013), ‘Pele de Luz’ (2018), ‘Saturno’ (2022) e ‘Espinho’ (2023) e uma longa-metragem: ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (2020); repercute-se na falta de material escrito e publicado sobre as questões relacionadas com os seus filmes e, também por isso, releva-se a importância desta dissertação teórica. A entrevista por

mim realizada com André Guiomar foi levada a cabo depois de finalizada a análise e categorização das conversas referidas supra, o que me permitiu ter o espaço para corrigir a insuficiência de tratamento de alguns temas considerados importantes e que não haviam sido explorados com a profundidade pretendida durante as conversas. Para além de um aprofundamento da sua perspectiva pessoal sobre a *comunidade* enquanto fenómeno social, nesta entrevista foram afluídas questões relacionadas com as influências estéticas e formais de Guiomar para este filme (com destaque para o aprofundamento da influência de Gonçalo Tocha e Pedro Costa na sua cinematografia), bem como de questões relacionadas com decisões técnicas tomadas ao longo do filme e das relações de proximidade estabelecidas com a comunidade e o seu papel, enquanto personagem documental, na construção narrativa do filme.

Partimos do princípio que a análise dos conteúdos abordados nas entrevistas sobre o filme, beneficiaria da metodologia proposta, há já algumas décadas para análises de conteúdo, dado que esta metodologia nos permitiria identificar a presença/ausência de categorias e subcategorias relevantes para a realização deste documentário e já anteriormente abordadas, assim como a identificação de temáticas eventualmente presentes e que poderiam não ser objeto de análise neste ensaio se as entrevistas não ficassem sujeitas a uma análise de conteúdo

A ‘Análise de Conteúdo’ é uma ferramenta da área de estudos da sociolinguística e é hoje uma das técnicas mais comuns na investigação empírica realizada pelas diferentes ciências sociais e humanas (Vala, 1986). Tal como refere Vala (Vala, 1986, P.107) “a análise de conteúdo tem a enorme vantagem de poder trabalhar com a correspondência, entrevistas abertas, mensagens dos *mass media*, etc., como fontes de informação preciosas e que de outra forma não poderiam ser utilizadas de maneira consistente pela história, a psicologia ou a sociologia”.

Tal como refere Jorge Vala (Vala, 1986, P.101) a prática da análise de conteúdo pressupõe algumas operações mínimas: “Delimitação dos objetivos e definição de um quadro de referência teórico orientador da pesquisa; Constituição de um corpus; Definição de categorias; Definição de unidades de análise. A estas operações juntamos uma outra: a quantificação”.

Tendo em conta que a ‘Análise de Conteúdo’³ é uma ferramenta relacionada com a área de estudos da sociolinguística, foi feito o seu uso neste contexto pela possibilidade que oferece na estruturação de um corpo empírico e que permite uma análise mais criteriosa e organizada da informação que serve o debate e a reflexão presentes nesta investigação teórica. Assim, o *corpus* usado para uma análise de conteúdo teve como base todas as conversas filmadas sobre o filme em questão e uma entrevista ao autor pessoalmente realizada no âmbito deste projeto, aqui transcritas, catalogadas e quantificadas. Não foram feitas assunções interpretativas gerais sobre o conteúdo das conversas e entrevistas que constituem o *corpus* desta investigação empírica, foram definidas as categorias e as unidades de análise tal como são apresentadas no quadro, colocado infra, para um melhor entendimento que pode ser assumido, por exemplo, pela quantidade de vezes que determinado tema foi abordado ao longo das conversas e entrevistas, sendo inevitavelmente esse um fator de importância do mesmo. Podemos assumir uma maior preponderância de determinado tema pelo número de vezes que André Guiomar decide trazê-lo para a partilha oral da sua experiência enquanto realizador deste filme. Por isso, foram catalogadas todas as conversas e entrevista e escolhidas e quantificadas as categorias, subcategorias e sub-subcategorias de todo o *corpus* empírico.

Trago a ‘Análise de Conteúdo’ para os limites do cinema documental pelo facto de este revelar cada vez mais o seu cariz gregário e de coesão social e os limites de abordagem cinematográfica de Guiomar neste filme em muito ultrapassarem os de uma mera abordagem estética. Assumem uma componente social essencial para um contacto humano que possibilita a criação de um filme que revela proximidade e intimidade com as personagens principais.

As tabelas colocadas infra revelam a quantificação dos conteúdos analisados nesta investigação teórica acerca da comunidade enquanto personagem documental e protagonista no filme ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, de André Guiomar. Através da análise destes dados foi possível aceder, contrastar e analisar de forma direta e

³ Ainda que tenha sofrido evoluções significativas (tendo em conta a progressiva incorporação de diferentes dados passíveis de análise de conteúdo), usamos (ainda que de uma forma reduzida) a proposta de Laurence Bardin, já muito focada em textos, entrevistas, etc. por se estabelecer como obra teórica de referência.

detalhada à perspetiva dos principais agentes do filme (realizador, produtores, habitantes do bairro e personagens do filme, teóricos e outros) sobre os domínios éticos, morais e técnicos do contacto com a comunidade do bairro do Aleixo por parte da realização e produção deste filme durante a sua execução.

Tabela 1 – Apresentação da quantificação dos dados dos conteúdos analisados nesta investigação teórica por categoria, subcategoria e subsubcategoria de análise

Categoria	Sub-Categoria	Sub-Sub-Categoria	Álvaro Domingues	André Guilomar	Espectador 1	Espectador 4	Espectador 5	Espectador 7	Luís Costa	Luísa Ferreira	Marcos Cruz	Mafalda Rebelo	Total
Proximidade	Direta	-		3								2	5
Temáticas Abordadas	Sentimento de Comunidade	-	5	3				1		8		4	21
Temáticas Abordadas	Contexto social, histórico e arquitetónico do bairro	Geral	3	7						5		2	17
Temáticas Abordadas	Impacto do filme	-		2									2
Regras de Interação	Questões éticas e morais	-		19	2	1	1			2	1	8	34
Regras de Interação	Relação da comunidade com a câmara	Geral		16						2		1	19
Regras de Interação	Relação da comunidade com a câmara	Luísa		1									1
Regras de Interação	Relação da comunidade com a câmara	Zé		1									1
Regras de Interação	Questões de abordagem na realização e produção do filme	Geral	1	27					2			3	33
Regras de Interação	Questões de abordagem na realização e produção do filme	Referências Cinematográficas		2									2
Regras de Interação	Questões de abordagem na realização e produção do filme	Registo da memória de uma comunidade em vias de desaparecimento		3									3
Equipa de Realização	Papéis de cada membro da equipa	Geral		3									3
Equipa de Realização	Papéis de cada membro da equipa	Realização		5									5
Equipa de Realização	Papéis de cada membro da equipa	Produção		1									1
Equipa de Realização	Papéis de cada membro da equipa	Som		2									2
Equipa de Realização	Questões técnicas do filme	-		1									1
Totais			9	96	2	1	1	1	2	17	1	20	150

Tabela 2 – Apresentação percentual da quantificação dos dados dos conteúdos analisados nesta investigação teórica tendo em vista uma comparação entre a incidência da participação de cada um dos intervenientes

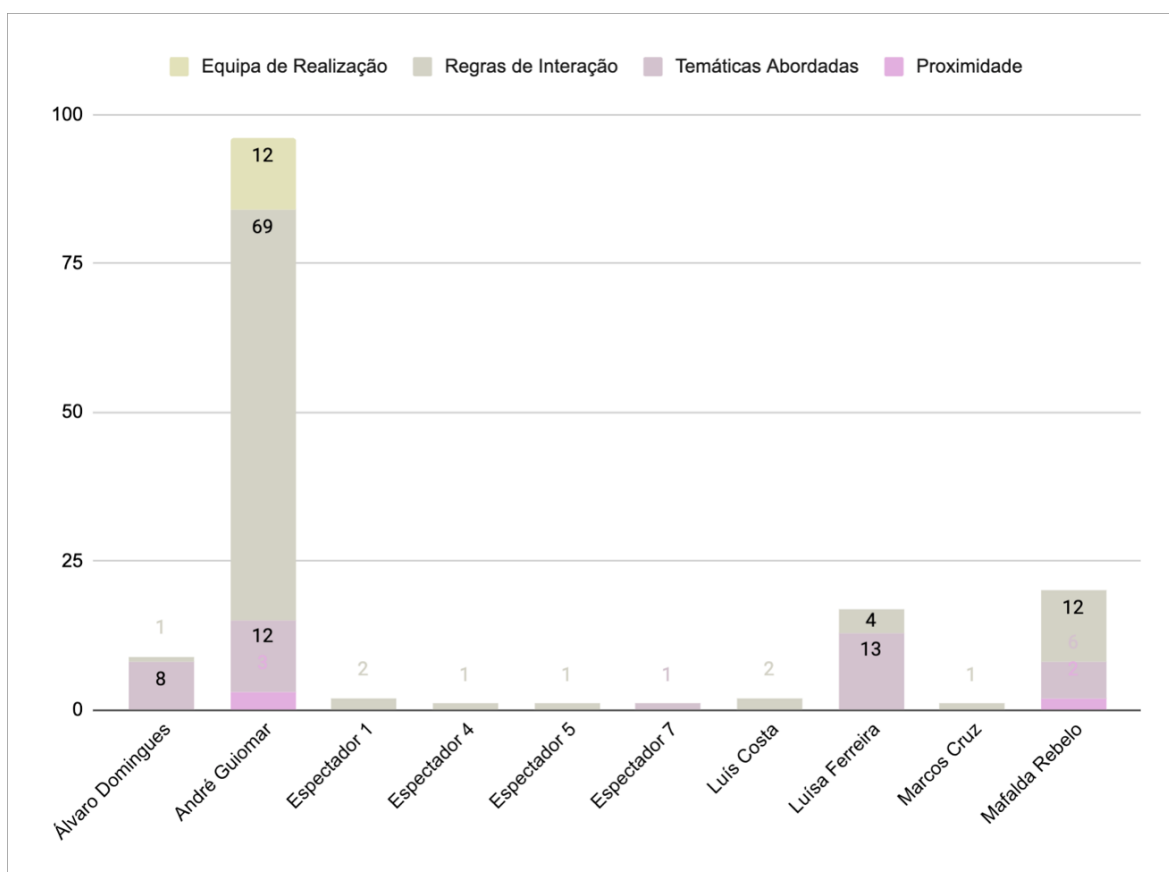
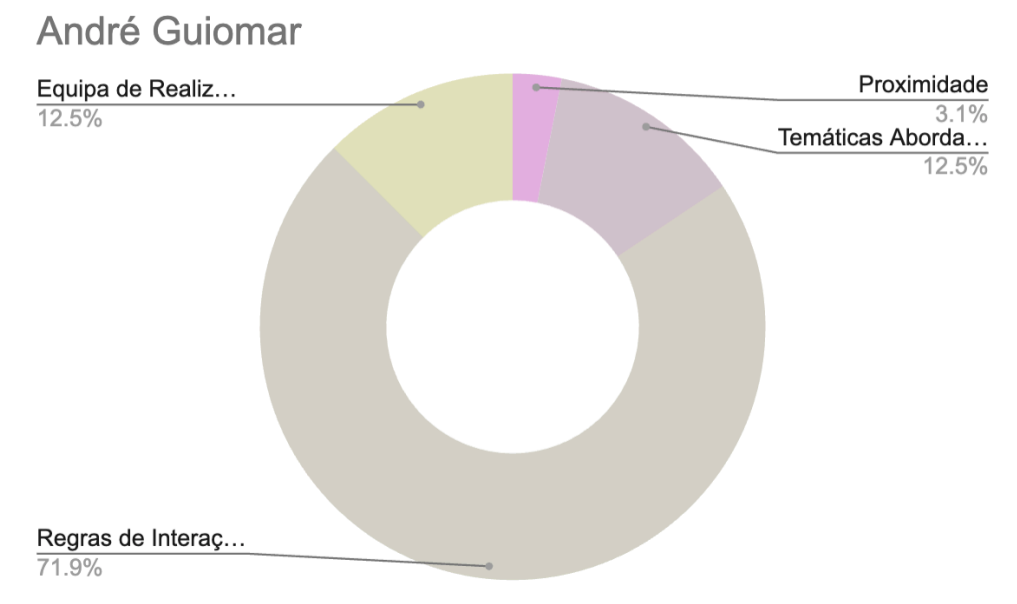


Tabela 3 – Apresentação percentual da quantificação dos dados dos conteúdos analisados nesta investigação teórica tendo em vista uma comparação entre a incidência das diferentes categorias de análise na participação de André Guiomar ao longo das conversas e entrevista aqui analisadas



O objetivo principal desta análise prendeu-se com a investigação e tratamento de dados recolhidos nas conversas e entrevista acerca do filme em questão para melhor poder compreender a forma como se estabeleceram os domínios do contacto entre a equipa do filme e a comunidade, que possibilitaram a construção da última como personagem documental e protagonista deste filme aqui analisado. Nesse sentido, foram delimitados os campos de análise às questões relacionadas com a abordagem ética e moral no contacto da equipa do filme com a comunidade do Aleixo para a realização deste filme documental, a relação da comunidade com a câmara enquanto dispositivo cinematográfico, bem como as questões técnicas que influenciaram a execução do mesmo e as temáticas relacionadas com o sentimento de comunidade (sociológico e psicológico) encontrado no bairro pela equipa do filme, o contexto histórico, social e arquitetónico do bairro e o impacto do filme na comunidade enquanto dispositivo formulador de uma nova verdade que reflete e apresenta a comunidade do Bairro do Aleixo à luz de domínios sociais e humanos inéditos.

Da análise do *corpus* do trabalho (conversas e entrevista), já explanado supra, resultou a definição das seguintes categorias, subcategorias e sub-subcategorias que se estabeleceram como unidades de análise desta investigação:

Categoria 1: Proximidade

Subcategoria 1.1: Direta

Categoria 2: Temáticas Abordadas

Subcategoria 2.1: Sentimento de Comunidade

Subcategoria 2.2: Contexto Social, Histórico e Arquitetónico do Bairro

Subcategoria 2.3: Impacto do filme

Categoria 3: Regras de Interação

Subcategoria 3.1: Questões éticas e morais do contacto

Subcategoria 3.2: Relação da comunidade com a câmara

Sub-subcategoria 3.2.1: Geral

Sub-subcategoria 3.2.2: Luísa Ferreira (habitante do bairro e uma das personagens principais do filme)

Sub-subcategoria 3.2.3: Zé (habitante do bairro e uma das personagens principais do filme)

Subcategoria 3.3: Questões de abordagem da realização e produção

Sub-subcategoria 3.3.1: Geral

Sub-subcategoria 3.3.2: Referências Cinematográficas

Sub-subcategoria 3.3.3: Registo da memória de uma comunidade em vias de desaparecimento

Categoria 4: Equipa de Realização

Subcategoria 4.1: Papéis de cada membro da equipa

Sub-subcategoria 4.1.1: Geral

Sub-subcategoria 4.1.2: Realização

Sub-subcategoria 4.1.3: Produção

Sub-subcategoria 4.1.1: Som

Subcategoria 4.2: Questões técnicas do filme

Por ser o realizador do filme e ter participado em todas as conversas e na entrevista que constituem o *corpus* deste trabalho, André Guiomar é o participante com maior número de intervenções, contabilizando-se um sub-total de 96, num total global de 150. A categoria a que se refere mais vezes é ‘Regras da Interação’, com destaque para a subcategoria ‘Questões de Abordagem na realização e produção do filme’,

referida 32 vezes, seguida da subcategoria relativa às ‘Questões Éticas e Morais do Contacto’ com 19 referências e a ‘Relação da Comunidade com a Câmara do Filme’ com 18. Podemos assumir que estes dados atestam a preponderância que as regras estabelecidas no contacto com a comunidade tiveram na realização do filme, bem como a importância dada ao estabelecimento de abordagens de realização e produção que garantissem as condições para um contacto social e humano mais próximo da equipa do filme com a comunidade.

Destacam-se também as participações de Mafalda Rebelo, produtora do filme, com 20 intervenções e Luísa Ferreira, habitante e uma das personagens principais do filme, com 17 intervenções de relevância. A preponderância das participações de Mafalda Rebelo recai sobre as regras de interação estabelecidas entre a equipa do filme e a comunidade, com 12 participações nesta categoria de análise, enquanto que o contributo de Luísa Ferreira, focou-se nas questões relacionadas com a temática do sentimento de comunidade do Bairro do Aleixo com 8 participações nesta subcategoria, oferecendo uma perspetiva de quem recebeu esta equipa no bairro e participou ativamente no filme ao longo dos seis anos do contacto.

Na onda dos participantes com menos preponderância pelo número de vezes de participação, mas não pelo valor do conteúdo partilhado, destaca-se Álvaro Domingues com 5 intervenções que foram associadas ao sentimento de comunidade, nas quais oferece uma perspetiva pessoal e teórica em que refere o facto da sua experiência e do ponto de vista de Zigmunt Bauman e Hannah Arendt, por exemplo, sobre este fenómeno da Sociologia.

Seguem-se depois as participações pontuais de Marcos Cruz, jornalista e moderador de uma das conversas, e dos espectadores que nestas participaram, com um máximo de 2 intervenções sempre associadas à subcategoria relativa às ‘Questões Éticas e Morais’ do contacto da equipa do filme com a comunidade do Bairro do Aleixo. Destaque para a participação de uma espectadora que conhecia pessoalmente algumas das personagens do filme, entretanto falecidas, que comprovou a importância da criação deste novo olhar sobre esta comunidade. Por fim, destaco a participação de Luís Costa, um dos produtores do filme, que por duas ocasiões ofereceu a sua perspetiva pessoal de proximidade sobre as questões de abordagem cinematográfica deste filme.

Tendo em conta o contexto da abordagem desta dissertação teórica sobre os domínios do contacto com a comunidade do Bairro do Aleixo por parte de uma equipa que foi obrigada a ajustar as suas metodologias de realização e produção à realidade particular desta comunidade para poder trabalhar a sua construção enquanto personagem documental e protagonista do filme, percebe-se uma maior preponderância da incidência do teor das participações ao longo das conversas e da entrevista sobre a categoria das ‘Regras da Interação’, registada por 93 vezes (num total de 150), e das ‘Temáticas Abordadas’ (sentimento de comunidade; contexto social, histórico e arquitetónico do bairro e o impacto do filme na comunidade) abordadas 40 vezes, salientando a importância que estas componentes têm na análise realizada. Pode também perceber-se a importância destas categorias pela heterogeneidade dos intervenientes das conversas, quando alguns, mesmo de forma pontual, acabam sempre por destacar algum dos domínios referidos supra.

Numa segunda dimensão, mas também não menos importante, surgem as questões relacionadas com a equipa de realização (sobre os papéis de cada membro da equipa e questões técnicas do filme) com 12 intervenções e as questões relacionadas com os domínios de proximidade estabelecidos no contacto com 5 participações levadas a cabo por André Guiomar por 3 vezes e Mafalda Rebelo por 2 ocasiões.

Pode concluir-se que a maior preponderância dada pelos diferentes intervenientes, com destaque para André Guiomar e Mafalda Rebelo como principais responsáveis artísticos do projeto e participantes em maior número de conversas, às questões relacionadas com as regras estabelecidas para a interação e às temáticas abordadas referidas supra, auferem a esta análise uma importância substancial ao que aos domínios éticos, morais, sociais e humanos diz respeito. A importância dada pela equipa do filme a estes domínios auferiu-lhes as condições para um contacto próximo, que possibilitou a realização de um filme que se assume como um documento inédito e de relevo para a comunidade do Bairro do Aleixo.

4.2. Breve Contexto Social, Histórico e Arquitetónico do Bairro do Aleixo: Um segundo despejo e a edificação de um filme realizado perante uma ideia em comum

No final da década 60, no âmbito do prolongamento do ‘Plano de melhoramentos para a Cidade do Porto’ de 1956, a autarquia da cidade projetava a edificação do espaço de construção camarária que viria a ser comumente chamado Bairro do Aleixo.

Na época, o presidente de câmara, Nuno Pinheiro Torres, nomeou o arquiteto Fernando Távora como líder da equipa responsável pela renovação urbana da zona histórica da Ribeira – Barredo, junto à margem do Rio Douro, onde vivia a grande parte da população que veio a habitar o Aleixo (Queirós, 2018, P.17).

[O Bairro do Aleixo] Esteve desde sempre destinado a acolher famílias das classes populares alojadas em contextos habitacionais que a Câmara considerava insalubres e que, portanto, previa demolir ou transformar radicalmente. (...) No caso particular do Aleixo, as 320 habitações do bairro destinar-se-iam a apoiar o desenvolvimento das operações de renovação urbana da Ribeira-Barredo, de cuja conceção e operacionalização fora encarregue, em meados da década de 1960, Fernando Távora”. (Queirós, 2018, P.17)

A necessidade de realojamento de pelo menos 40% dos habitantes deste bairro ribeirinho do centro histórico do Porto foi uma das questões apontadas *a priori* pelo arquiteto Távora. Nesse sentido, foi escolhido o terreno onde hoje estão as “cinzas” do bairro do Aleixo, também junto ao rio, mas na freguesia de Lordelo do Ouro, como local onde seria construído de raiz um bairro social que alojasse temporariamente os habitantes da Ribeira – Barredo, enquanto decorriam as obras de renovação urbana dessa zona do centro histórico do Porto. É isso mesmo que assinalam as memórias descritivas dos projeto e anteprojecto do bairro, cujo arquiteto responsável foi Manuel Teles.

Para bem se compreender a solução proposta para o empreendimento, há de referir desde já o seguinte:

- A Câmara adquiriu o terreno em condições aceitáveis de preço, considerando a sua situação geográfica na cidade;
- O terreno é, no entanto, muito acidentado pelos níveis acentuados existentes;
- O anteprojecto do agrupamento foi iniciado já depois de estar em curso o estudo de renovação urbana da zona ribeirinha, denominado Barredo, que se situa nas escarpas do rio adjacentes à ponte de D. Luís.

A efetivação da aludida renovação implica naturalmente uma transferência de população por ser indispensável o forte descongestionamento de tão típico bairro da Cidade. (apud, Teles, Manuel, 1968, P.17)

Encontrado o terreno que viria a ver crescer em altura cinco torres de treze andares que, por também este se situar junto ao Rio Douro, respeitava a proximidade com o rio que vinha a ser fator crucial na vida da maioria dos habitantes da Ribeira –

Barredo, uma vez que grande parte desta população desenvolvia trabalhos profissionais relacionados com o rio e o mar tanto nesse mesmo local, como em Gaia ou no Porto de Leixões. O lugar que viu nascer as cinco torres do Aleixo respeitava este fator de proximidade com o rio e com o mar e garantia acessos facilitados tanto a Gaia (por via da ponte da Arrábida, à altura recentemente construída - 1959), como a Leixões, uma vez que Lordelo do Ouro fica cerca de quatro quilómetros mais próximo deste local do que a zona da Ribeira -Barredo.

Contrariamente ao que se vinha verificando na construção dos primeiros bairros afetos a este plano de melhoramentos da cidade de 1956, dos quais o Bairro do Lagarteiro (Campanhã, Porto) é um exemplo, as condições estabelecidas para as casas que viriam a ser construídas no terreno do Aleixo revelavam condições inovadoras à época, tal como refere o documento depositado no arquivo da Associação de Promoção Social da População do Bairro do Aleixo, presente obra de Queirós:

Com áreas relativamente generosas se comparadas com as da maioria dos fogos construídos no âmbito da primeira e segunda fases do <<Plano de Melhoramentos>>, iniciado em 1956 (54,6, 68,8 e 75 m², respetivamente para os T2, T3 e T4, contra 43, 54 e 65 m², no máximo, nos T2, T3 e T4 dos bairros do <<Plano de Melhoramentos>>; (CMP 1967), e apresentando algumas inovações e comunidades pouco usuais ou mesmo inéditas, o bairro do Aleixo parecia querer e poder destacar-se daquilo que até essa altura predominara na edificação e habitação pública da cidade.

Numa informação apresentada em outubro de 1975 à presidência da Câmara Municipal do Porto, a propósito de problemas registados na execução da instalação elétrica das torres do Aleixo, fala-se de um critério de melhoria do nível de qualidade das habitações deste bairro em relação às que constituem a maioria dos bairros camarários. Assim, pode ver-se nas partes escritas e desenhadas das peças de projeto do Aleixo, fundamentalmente o seguinte, quanto ao citado critério de elevação do nível de qualidade:

<<Aumento de áreas úteis dos vários tipos de habitações; melhor organização interna dos fogos; substituição de pavimentos em betonilha por mosaico hidráulico nas habitações; pintura dos lambris, preterindo-se a solução dos rebocos de cimento à vista nas habitações; Instalação de rede de água quente; instalação de esgotos para bidé; arrumos amplos; espaços abertos deixados propositadamente para instalações comerciais e outras.

Para além disto, já no decorrer da obra, foi decidido apoiar a sugestão da presidência no sentido de melhorar o revestimento exterior, substituindo o fibrocimento por mosaico cerâmico, com o que, para além de se ter enriquecido o aspeto exterior dos edifícios, se obteve um acabamento mais económico e de conservação e se reforçou a resistência térmica das paredes>>. Informação incluída no <<Relatório sobre o projeto e a sua realização das instalações de utilização de energia elétrica das torres do bairro do Aleixo, (torres A e B)>>. (in Queirós, 2018, P.24)

Tendo como preocupação garantir as condições arquitetónicas que pudessem assegurar os princípios de vida em comunidade, não só se pretendia construir as torres, mas também a escola, espaços dedicados a pequenos negócios, associação de moradores dos deslocados da Barreira-Barredo. O cuidado denotado na planificação arquitetónica do bairro pode ser comprovado através das ideias que foram apresentadas para cada um dos espaços, dos quais destaco o interno, que veio a revelar preocupações de criação de espaço privado, mas que promovia um contacto com a galeria de cada andar das torres, onde decorriam as atividades de gestão da casa, partilhadas com a comunidade.

“6. Organização Interna. Na galeria tem-se acesso à entrada da habitação e é a partir dela que se desenvolve o corredor, eixo da habitação e elemento de ligação dos vários compartimentos. Desse corredor passa-se à zona cozinha-trabalho, a qual será voltada para a galeria e voltada à sala. Esta abre diretamente para a varanda e é o local privativo do fogo, onde se localiza o estendal e a lavagem de roupas, embora estes sejam pouco recolhidos. É para este local que abre a zona de trabalho destinada a pequenos trabalhos caseiros. Os quartos estão voltados para os espaços exteriores comuns por conseguinte livres de movimento da galeria. Na solução das habitações teve-se como princípio fazer a diferenciação entre a sala e a cozinha-trabalho. Esta com permanência constante e com contacto com a galeria, aquela mais isolada, com entrada independente. No entanto, a comunicação da sala com a zona de trabalho possibilita a fruição de todo o espaço útil dessas zonas, sem tirar à sala a privacidade que a família lhe queira dar. (in Queirós, 2018, P.28)

No entanto, face ao suposto carácter temporário deste bairro e a impeditivos financeiros, as pessoas que o vieram a habitar foram aquilo que podemos chamar uma espécie de cobaias de um tipo de construção em altura, inédito à época, tal como refere a memória descritiva do projeto incluído no programa do ‘concurso público para a execução da empreitada de construção e urbanização do grupo de moradia populares do bairro do Aleixo’ presente no documento depositado no arquivo da Associação de Promoção Social da População do Bairro do Aleixo que consta na obra de Queirós.

A solução em altura adotada responde a um problema económico de aproveitamento do terreno e implica condições de vida muito próximas das arregaçadas nos seus futuros ocupantes, tendo havido o cuidado de reforçar este aspeto por judiciosa conceção do conjunto de galerias, das caixas de escadas e dos elevadores, ainda que, diga-se de passagem, com algum sacrifício do custo da obra. (in Queirós, 2018, P.18)

Acumulando mais casas por metro quadrado, era possível poupar, por exemplo, na construção de rede de saneamento e instalações elétricas das casas. Isto quer dizer que por menos dinheiro poderiam garantir um teto para mais famílias. Contudo, dados

os sucessivos problemas que foram atrasando o processo de construção das cinco torres, entre os quais o problema na instalação elétrica, a qualidade dos materiais escolhidos para as casas foi sendo reduzido, junto com o tamanho das janelas e o desinvestimento das vias de acesso ao próprio bairro.

Perante estes dados, e outros relevantes presentes no livro de João Queiroz que importa conhecer para uma leitura mais completa do contexto social, histórico e arquitetónico do Bairro do Aleixo, vimos reunidas as condições para o isolamento físico destas pessoas em relação ao resto da cidade do Porto. Pode-se considerar que o desinvestimento que se veio a verificar nas obras de edificação das torres do bairro do Aleixo, aglomerando um número elevado de pessoas num mesmo espaço do qual não tinham necessidade de sair por aí encontrarem todos os dispositivos sociais de que necessitavam: casa, escola, comércio, espaços de convívio social; assim como a complexidade e turbulência do processo de mudança para o novo espaço da cidade⁴, permitiram o início de um fenómeno de *guettização* dos habitantes do bairro e fomentação de estigmas e preconceitos em relação às condições sociais e humanas daqueles que habitaram o Bairro do Aleixo desde 1974 e ainda se perpetua no presente, tal como comprova o testemunho de Luísa Ferreira, recolhido na Conversa 1 do *corpus* deste trabalho:

Eu fui mal recebida (quando saiu do Aleixo e se mudou para o Bairro de Francos). Assim como eu, tive vizinhas minhas, já antes de eu ir morar para Francos, que me diziam: “Olha, fui morar para a Mouteira (outro bairro do Porto), e mal eu cheguei lá, começaram a falar: “vem para aqui esta tralha agora do Aleixo”. **O rótulo foi connosco.** E isso me magoava-me imenso, também estar a ouvir o que se passava e falava... Porquê? Os outros bairros também não têm de tudo como nós temos? É exatamente igual, só que os outros bairros não têm vistas para o Rio Douro, nem para o Cabedelo, não têm vistas... A minha mãe morava num T4, era invejável, tinha vistas para a Ponte da Arrábida, tinha janelas à volta da casa toda. E isso é o que fez com que houvesse esta política toda e eles viessem com a história do tráfico de droga. E viu-se que o tráfico de droga... Foi precisamente a última coisa torre a ser demolida foi a Torre1 (onde decorriam as atividades relacionadas com o tráfico de droga). Só aí se viu. Só aí se viu que os interesses não têm nada a ver com o tráfico... Porque quando eles querem, eles acabam. (Ferreira, 2022, P.7)

⁴ Pela indefinição no processo de atribuição dos fogos construídos no terreno do Aleixo à população da Ribeira-Barredo, acalorada pelo ambiente revolucionário vivido depois do 25 de abril de 1974, tal como refere Queirós, “temendo, por um lado, que o Centro Social e a Comissão de Moradores do Barredo monopolizassem o acesso às habitações que a Câmara construía naquele bairro da zona ribeirinha de Lordelo do Ouro e, por outro lado, que uma ocupação “selvagem” dos fogos vagos por pessoas exteriores ao centro histórico do Porto colocasse em causa as possibilidades de acesso futuro àquelas casas camarárias, um grupo alargado de famílias do núcleo antigo da cidade acabará por “assaltar”, na noite de 12 para 13 de abril de 1975, a Torre 2, então ainda em construção” (Queirós, 2018, P.28).

O rótulo colocado nas pessoas do Bairro do Aleixo ao longo das suas décadas de história era algo que ia sendo fomentado pelas entidades camarárias e pela sociedade portuense em geral, mas foi algo que pudemos ver desconstruído neste filme através do testemunho do contacto encetado entre a equipa e vários habitantes do mesmo entre 2013 e 2019. Este é, desde logo, um fator que podemos considerar relevante enquanto consequência possível do cinema documental quando este tem como protagonista uma comunidade e dentro desta mais do que um registo de comportamento, dá voz a indivíduos particulares e permite ao espectador uma reflexão sobre uma realidade, um conceito ou um acontecimento. Perante a urgência de oferecer um outro olhar sobre a comunidade do Aleixo que desviasse o seu foco do estigma generalizado, foi criada uma possibilidade de conhecimento da realidade de uma comunidade sobre a qual muito se fala e pouco se conhece. A atribuição de um lugar de fala inédito a pessoas altamente massacradas pela forma como a imprensa reduzia o Bairro do Aleixo à temática da droga e, por isso, lhes dava pouco espaço para viverem fora desse rótulo pré-estabelecido, permite-nos (enquanto espectadores) aceder a um ponto de vista, sentimentos e realidades do quotidiano de pessoas que encontraram em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ um espaço para se inscreverem como memória da cidade enquanto personagens deste filme. Neste aspeto, este filme revela-se fundamental para a identificação do espectador sobre um tema, que pelo isolamento físico e subjetivo do bairro, não seria possível senão pelo cinema. A possibilidade de identificação do espectador com pessoas cuja vida observa ser estabelecida sob égide de alguns dos mesmos princípios morais e sociais de entreatajuda, trabalho, família e partilha de um espaço comum, pode dar início à dissolução de algumas ideias pré-estabelecidas sobre esta comunidade. Transcrevemos um excerto da Conversa 2 do *corpus* deste trabalho, no qual Mafalda Rebelo refere a sua impressão sobre o impacto deste estigma generalizado sobre os habitantes que conheceu.

Aquilo que nós descobrimos no Aleixo é que a questão da droga é percentualmente muitíssimo baixa, mas estigmatiza todo um bairro. Há inúmeras pessoas que estão a tentar viver a sua vida de forma honesta, conseguir criar os seus filhos, melhorar de alguma forma as suas condições, mas partindo desta dificuldade base onde tudo é muito difícil, onde não saber ler é uma barreira intransponível, onde de facto há poucos horizontes e há pouca perspetiva. E aquilo que nós encontramos foram pessoas humanas concretas, que de facto em muitas alturas o nível de conversação era meio esquizofrénico, porque estamos noutros níveis, mas que conseguíamos chegar a um lado humano de perceber e de gostar daquelas pessoas e de sentir que a

certa altura elas também gostavam de nós e que se surpreendiam também com o nosso processo. (Rebelo, 2022, P.12)

A importância de criação de um retrato comunitário representativo e humano fica ainda mais marcada pela validação encontrada por parte de espectadores do filme que foram surpreendidas pela capacidade deste filme em conseguir quebrar estes estigmas generalizados, tal como fica evidente no excerto da conversa 3 do *corpus* deste trabalho, na qual uma espectadora partilha o seu ponto de vista pessoal sobre o impacto social do filme.

É a terceira vez que eu vejo o filme, porque eu não sabia que ele⁵ era a personagem principal e quando me sentei aqui a primeira vez, não consegui controlar o filme inteiro, não sabia que ia ver os meus melhores amigos outra vez, quando pensava que nunca mais o ia ver na minha vida. E realmente acho que é importante perceber que este estigma que se coloca à volta dos bairros, que é importante perceberem que existem seres humanos maravilhosos por trás daquela capa, que se sentem muitas vezes encurralados nos olhares que lhes são enviados. E eu já senti isso ao estar ao lado deles. E eu sou uma pessoa que não vivi num bairro, não cresci num bairro, sou reformada, e era com muito orgulho que estava ao lado deles e que às vezes dizia: “não, as pessoas não estão a olhar assim para ti, não liguês, estás a fazer filmes”, mas realmente, é verdade, e sentir-se nesse papel de estar a ser olhado não é fácil. Portanto, estas questões que vocês abordaram aqui e eu ver o outro lado de uma perspetiva de quem não conhece e perceberem realmente que são pessoas muito humanas, que a partir do momento em que se sentem respeitadas, se dão. E quando se dão nós conhecemos uma realidade espetacular e é muito importante que este estigma acabe e que se dê oportunidades iguais a toda a gente. (Espectador 5, 2022, P.11)

Perante a construção social pejorativa sobre o Aleixo que, como referido anteriormente, começou mesmo antes da mudança dos seus habitantes da Ribeira-Barredo para este lugar, e em sentido contrário à perspetiva e vontade de quem ali morou, o espaço físico do bairro do Aleixo veio mesmo a desaparecer. Tal como refere Queirós, o anúncio da demolição foi feito por Rui Rio em meados de 2008 (Queirós, 2018, P.13). Associando o bairro única e exclusivamente ao tráfico de droga e esquecendo tantos outros habitantes que não faziam parte desses meandros, Rio anunciava a demolição das torres do Aleixo.

Neste mês de janeiro de 2012, completam-se dez anos que tive a honra, pela primeira vez, de tomar posse como Presidente da Câmara Municipal do Porto. Desde o primeiro dia, procurei que ficasse claro que a coesão social e a reabilitação da Baixa iriam ser as duas primeiras prioridades políticas. Sempre dissemos que iríamos fazer muitas outras coisas, mas estes dois objetivos teriam de estar no topo da nossa ação, já que apareciam, segundo o nosso

⁵ Refere-se a Zé, uma das personagens principais do filme que morreu subitamente pouco antes da estreia do filme.

diagnóstico, como os principais estrangulamentos ao desenvolvimento da cidade.

Ao nível das nossas políticas municipais, a coesão social consubstancia-se fundamentalmente no plano da habitação social e da educação. Foi, pois, neste contexto que a demolição da Torre 5 do Aleixo marcou o ano que agora terminou. O bairro do Aleixo foi um dos principais temas das últimas eleições autárquicas e, ao contrário de todos os meus adversários, defendia a demolição.

Nestes dez anos, já investimos mais de 140 milhões de euros na reabilitação dos bairros, em nome de uma melhor qualidade de vida para quem lá vive e em nome de mais segurança para toda a cidade. Os bairros sociais do Aleixo e de São João de Deus, dois “santuários” nacionais de tráfico de droga, não eram requalificáveis como tal. Por isso, optamos pela sua demolição. Uma acabou definitivamente em dezembro de 2008, a outra iniciou-se em dezembro de 2011. Até à demolição da última torre ainda nos falta percorrer um longo percurso, em que a crise económica nada ajuda. A ausência de crédito e liquidez bancária dificulta imenso a celeridade do trabalho do Fundo de Investimento, tendo de entregar as novas casas de habitação social à Câmara para realizar todos os atuais moradores do Aleixo que elas tenham direito. Conseguir a demolição total até o fim do próximo ano é por isso uma tarefa muito difícil, mas ainda assim é objetivo que vamos continuar a prosseguir. Uma meta que depois de alcançada permitirá também a requalificação urbanística de toda aquela zona da cidade. (apud, Queirós, 2018, P.13)

Em janeiro de 2012, Rui Rio “celebrava” dez anos à frente da Câmara Municipal do Porto e recordava publicamente a inevitabilidade da demolição do Bairro do Aleixo, entretanto com 35 anos de história. Aquele foi considerado por muitos como um dos “principais santuários da droga”, como lhe chamou Rio, situado agora numa zona menos periférica da cidade e de alto valor imobiliário, tinha como destino fatal a sua demolição e novo realojamento das pessoas que o vinham a habitar em outros bairros sociais da cidade.

Através de um exercício de revisionismo histórico⁶ complexo, do qual o trabalho dos meios de comunicação social locais fizeram parte e o isolamento físico e emocional das gentes do Aleixo foram dados cruciais, as instituições camarárias da cidade do Porto criaram as condições para a legitimação pública da destruição do espaço físico deste bairro com vista a novos projetos ainda pouco fundamentados.

⁶ O uso da expressão ‘revisionismo histórico’ reporta-se ao estudo e reinterpretação da História com base na ambiguidade dos factos históricos e na imparcialidade com que esses factos são descritos. Associo-o a este contexto pelo facto de, tal como refere Queirós, ter ficado claro que houve uma intenção de construção mediática parcial sobre o Bairro do Aleixo por parte da Câmara do Porto pela necessidade de legitimação das suas intenções de demolição do bairro (Queirós, 2018, P.17).

No conjunto de artigos incluído no número da revista 'Porto Sempre', dedicado à implosão da Torre 5 do Aleixo, por exemplo, a informação é que este propósito é veiculado não só é muito limitada, como se revela parcialmente incorreta. De acordo com os autores de um dos textos, este bairro, <<construído na década de (19)70>>, não estava, <<tanto quanto hoje se sabe>>, <<vocacionado para ser um bairro social>> (apud, CMP, 2012, P.10). Ora, ou como a consulta rápida à imprensa da época, aos arquivos da própria Câmara Municipal do Porto, facilmente revelaria que o bairro do Aleixo nunca esteve vocacionado para ser outra coisa, senão aquilo a que, com o tempo, se convencionou chamar um <<bairro social>>. (Queirós, 2018, P.17)



Figura 12 - *Frame* de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 1h08m15s - (2020, André Guiomar)

Ainda que fosse tarefa possível, por parte da autarquia, dar uma nota histórica da génese do bairro ao longos das décadas da sua existência, tal como refere Queirós, pouca era a informação que sobre estes tópicos podia ser obtida nas páginas das revistas municipais ou das declarações dos responsáveis autárquicos (Queirós, 2018, P.18).

Na medida em que não é confidenciosa nem sequer muito difícil de obter, não deixa de ser surpreendente que a informação sobre a <<vocaçãõ>> original do Bairro do Aleixo permanecesse ignorada ou equivocada no arranque da segunda década do séc. XX. (...) A persistência deste mito genético sobre o Aleixo é um bom exemplo dos efeitos de *alodoxia*⁷ que perpassa grande parte das representações e discursos sobre a cidade e, em particular, sobre a habitação pública que nela se encontra edificada. (Queirós, 2018, P.18)

⁷ A este propósito, o autor refere o termo *alodoxia* sob o prisma de “se a *doxa* corresponde àquilo que é pressuposto, que é tomado como adquirido, que permanece inquestionado, então a *alodoxia* é esse erro de perceção e de apreciação que consiste em reconhecer, pressupor ou tomar uma coisa por outra, é esse <<falso reconhecimento favorecido pelo discurso dominante>> (apud, Bourdieu, 1979, P.674). Também refere que “frequentemente vulgarizados, tais erros ou falsos reconhecimentos acarretam efeitos práticos socialmente relevantes, como o caso apresentado aliás sugere” (Queirós, 2018).

Com o início da demolição do Aleixo, a Câmara Municipal do Porto anunciava o fim de um “pesadelo urbano” da cidade e validava a importância deste objetivo social que se concretizaria sem qualquer esforço orçamental camarário. Isto porque a responsabilidade pela disponibilização de fogos para realojamento dos moradores e pela concretização da operação de requalificação urbanística da área de implantação do espaço habitacional a demolir, fora entregue em 2009 a um Fundo Especial de Investimento Imobiliário, da qual a Câmara Municipal do Porto fazia minoritariamente parte e que era controlado maioritariamente por uma sociedade de gestora de fundos de investimento ligado a um grupo financeiro privado (Queirós, 2018, P.17).

A <<fórmula encontrada” permitiria, segundo a Câmara, eliminar o <<principal centro de tráfico de droga da cidade>>, sem especial aumento da despesa do município, e contribuindo, <<ao mesmo tempo, para o aumento da segurança urbana do Porto>>. (Queirós, 2018, P.14)

Num processo sinuoso e nada linear, alguns dos habitantes do Aleixo – entre os quais, Luísa Ferreira, personagem de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ presente nas imagens colocadas supra – moveram mundos e fundos para se manterem naquele lugar. Sem sucesso, foram vendo os seus dias ali terminar e várias pessoas morreram subitamente ao longo dos últimos anos do processo. Numa das conversas que fazem parte do corpo empírico deste trabalho, Luísa Ferreira assume:

Está lá o terreno ao abandono. E morreram pessoas porque sofreram desgostos e com AVC's e não sei o que mais. Novos e pessoas mais de idade. Isso aconteceu várias vezes. Pessoas saíram dali e acabaram por falecer ninguém sabe porquê. Claro, com aquela ansiedade. Eu também a tive, também passei noites sem dormir. Também deixei de comer. E sei lá, nem vontade tinha para trabalhar, mas eu ia trabalhar. E todos os bocadinhos que tinha ia para a porta da Câmara fazer protestos. Ia para a Associação de Moradores para mandarmos uma carta não sei para onde. Ia andar pelas portas a pedir dinheiro às pessoas. E andei... porque eu também andei... E assinar um papel para levarmos para o advogado. Pronto. Gostava que as minhas netas nunca se deparem com isto, como me deparei, porque eu não desejo isto a ninguém. (Ferreira, 2022, P.15)

Hoje, já todas as cinco torres do Aleixo foram demolidas. Em julho de 2023 contamos três anos e meio que ninguém habita o terreno onde jazem as cinzas do bairro do Aleixo e ainda não há uma data prevista para o início das obras de reconstrução social previstas por Rui Rio em 2009.

Fazer um filme que lidasse de modo frontal e ultrapassasse a complexidade de todas estas questões, à partida, adivinhava-se uma tarefa exigente e, por isso, foram

estabelecidas dinâmicas no contacto com a comunidade que permitissem aceder ao espaço humano e íntimo destes habitantes que viriam a transformar-se em personagens documentais que permitem um contacto humano e poético com um tema sensível na atualidade das questões sociais e urbanas dos dias que correm. Conseguir trazer, de forma sensível, para o espaço do acontecimento cinematográfico, esta arte do encontro que o cinema permite, é um dos principais méritos do filme aqui tratado. Olhar e lidar social, humana e cinematograficamente com estas pessoas de forma *tabula rasa* permitiu que estas se identificassem com o objeto filmico e nele decidissem participar da construção de uma forma ativa.

Queremos aqui, portanto, definir o que consideramos “arte do encontro” no processo que integra a produção e a realização de um documentário como algo onde o conceito de espaço interpessoal atinge dinâmicas sociais íntimas, que ultrapassam o registo de informações, e onde o emocional retoricamente cinematográfico atinge a dimensão poética (ainda que esta possa integrar a dureza da realidade), fazendo com que o cruel real integre a construção do documental. A possibilidade dada pelo cinema enquanto estímulo de um espírito de camaradagem que advém do tempo passado em conjunto com a comunidade, com a qual é partilhado um quotidiano de familiaridade, partilha e cuidado mútuo, oferece à equipa do filme a oportunidade de aprofundamento de relações pessoais que se manifestam cruciais para o estabelecimento de vínculos pessoais fortes que aprofundam os limites de representação comunitária e documental. Conseguindo estabelecer dinâmicas positivas de contacto e comunhão com a comunidade, através de uma abordagem humana despida de preconceitos, a equipa do filme vê os habitantes que conhecem transformarem-se em personagens documentais que se identificam com o projeto de filme e acreditam na sua força enquanto documento de relevância cinematográfica, social e humana. Do tempo alargado do contacto, surgiu neste filme uma relação de confiança entre os habitantes/personagens documentais e a equipa do filme, que se fez ver pelo facto de lhes ter sido autorizado pela comunidade filmar momentos sensíveis, pessoais e de manifestação coletiva como são exemplo: a homenagem a Israel⁸; os últimos dias de vários habitantes nas suas casas, antes de entregarem as chaves à Câmara Municipal do Porto; os *karaokes*,

⁸ Uma das personagens principais da primeira parte do filme que não resistiu a um acidente viação e acabou por falecer.

momentos coletivos de despedida e partilha nos quais não foi permitida a entrada de mais nenhuma câmara para além da de André. A aceitação da sua visão enquanto cineasta por parte da comunidade em muito se deve, em primeira instância, ao cuidado na abordagem humana do contacto e ao respeito manifestado pelas múltiplas subjetividades e realidades dos habitantes do Aleixo, mas também podemos dizer que as particularidades e especificidades do contexto social e político do bairro em muito interferiram na tomada de algumas decisões relativas à abordagem da realização e produção documental de um ponto de vista técnico e formal. Atentar em algumas das metodologias de abordagem adotadas no contacto com a comunidade sob o ponto de vista técnico e da abordagem da realização e produção do filme, permitir-nos-á perceber melhor o impacto das decisões que foram tomadas em prol de uma ideia de filme que se foi mutando e adaptando às circunstâncias que a realidade ia ditando.

4.3. Questões de abordagem da realização e produção do filme: as condições reunidas para o ato de realização

André Guiomar (1988), realizador e diretor de Fotografia de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, licenciou-se em Som e Imagem pela Universidade Católica Portuguesa e concluiu o Mestrado em Cinema e Audiovisual, na mesma universidade. Trabalhou em várias produtoras de cinema como a Vende-se Filmes, Cimbolino Filmes, Promarte e é sócio fundador da Olhar de Ulisses. Realizou a sua primeira longa-metragem documental “A Nossa Terra, o Nosso Altar” vencedora do Prémio Youth Jury Award no Festival ZINEBI e do Prémio Realizador Emergente na Competição Internacional do Porto Post-Doc 2020 e com estreia mundial no Sheffield DocFest no mesmo ano. Realizou a curta-documental “Pele de Luz” (2018) vencedora do Prémio do Júri do Doclisboa 2018, “Píton”, vencedora de vários prémios internacionais, fez a imagem e montagem do filme “A Mãe e o Mar” (2013) de Gonçalo Tocha, vencedor do prémio nacional do DocLisboa em 2014 e galardoado com a melhor montagem no Cineport. Também como montador, destaca-se o trabalho na longa-metragem de ficção “Mabata Bata” (2017) de Sol de Carvalho, com a qual recebeu uma distinção no festival Ouagadougou Panafrican Film and Television Festival.

Neste filme, ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, que se assume como um retrato comunitário dos últimos dias do Bairro do Aleixo, importa referir o contexto pessoal e da filmografia do autor, realizador e diretor de fotografia, André Guiomar com a comunidade enquanto fenómeno social o tem vindo a acompanhar ao longo do seu percurso. Desde os tempos em que viveu em Vergada (Argoncilhe, Santa Maria da Feira), lugar onde nasceu, o realizador testemunhou um ambiente de partilha e presença comunitária que poderá estar na origem do interesse e sensibilidade de Guiomar para com o universo comunitário do Bairro do Aleixo e a urgência e vontade em filmar o fim dos seus dias.

Eu cresci numa terriola chamada Vergada, que é uma aldeia... na verdade é um lugar que não pertence a lado nenhum, porque pertence a dois sítios ao mesmo tempo... é uma estrada nacional que tanto para a sua esquerda como para a direita, ambos são Vergada, mas ambos pertencem a freguesias diferentes. Estou assim num limbo em que na altura pertencia a um sítio que não existia oficialmente, mas crescendo numa estradinha que na altura era de paralelo, agora é asfalto e que é perto da (estrada) nacional, mas que é só um sítio de transição. Tu apegas-te àquilo que te rodeia, obviamente, às pequenas ruas, tanto uma rua como a outra, que separam a minha casa são... só dá para passar um carro, portanto são ruas muito pequenas, o acesso não é natural, não há muita confusão. É um sítio onde estás na rua completamente tranquilo para brincar, sem grande perigo, rodeado de personagens incríveis. O meu vizinho tinha pombas. Tinha amigos com cavalos. O meu vizinho das traseiras é o cemitério, que nós sempre adorámos porque sempre foram os que se comportaram melhor (risos). O (vizinho) do lado é família, portanto eram primos e tios. E tínhamos uma ligação aberta através do quintal, portanto era quase como se pertencessemos ou partilhássemos o jardim e o quintal e as brincadeiras com a família. E daí cresces com esta habitação de que as portas estão sempre abertas para quase toda a gente. (Guiomar, 2023, P.1)

Sabemos que a comunidade, no seu sentido social de agregação e partilha, é um fenómeno que tem vindo a sofrer alterações na sua génese com o decorrer dos anos. A evolução tecnológica dos meios e modos de comunicação veio facilitar a mobilidade e conhecimento de novas realidades por parte dos indivíduos e famílias, mas também pressupõe uma quebra das “barreiras” que delimitam o espaço físico de sociabilidade e levam ao afastamento físico e emocional para com aqueles que vivem à sua volta. O facto de André ter podido viver e testemunhar uma forma de sociabilidade que se fazia de encontros e partilha do dia-a-dia com pessoas unidas pelo facto de viverem no mesmo lugar, revela-se então importante para a compreensão dos motivos que levaram o autor a encontrar fascínio e interesse na realidade do Bairro do Aleixo.

Há uma série de rotinas e de habituações comunitárias que tu desenvolves e que crias essa interdependência social e que depois há um choque muito grande quando venho para o Porto e tenho que me habituar a viver em apartamentos, que para mim já é um conceito complicado, de partilha de um espaço com quem não pertence a essa... ou por quem não tem esse espaço mental nem sentimental para partilhar espaço contigo. E, por isso, tu chegas a um átrio de um prédio... e para mim é sempre muito estranho quando das três ou quatro casas que me rodeiam eu não conheço ninguém ou tenho pouca ligação com essas pessoas. Por isso é até estranho subires num elevador com alguém porque tens esse afastamento, não tens essa proximidade, ninguém quer. És mais um número, (...) Torna-se tão *overcrowded* que de repente tu te afastas e precisas de um espaço novo que não tens e que encontras na aldeia quando precisas dessa solidão. Eu também tinha muitos momentos... Cresci a aprender bastante bem a lidar comigo sozinho, a estar sozinho em casa. Os meus pais iam trabalhar e eu ficava vários dias em casa sem problema nenhum e habituei-me rapidamente a ler, a passear, a andar de bicicleta, a ir para a beira-mar, simplesmente olhar para o mar durante horas. Habituei-me rapidamente a ter esses momentos solitários. E na cidade as coisas são todas muito confusas e não te permite ter tanto este espaço. E, por isso, acho que cresceu em mim este aspeto de comunidade, um bocadinho desta forma, quase automática. (Guiomar, 2023, P.1)



Figura 13 - *Frame* de 'Torres' – 2m08s - (2013, André Guiomar)

A mudança para a cidade do Porto para ingressar na licenciatura de Som e Imagem da Universidade Católica ofereceu a André a possibilidade de contacto e experiência direta com alguns paradigmas sociais e arquitetónicos em muito diferentes daqueles que encontrava em Vergada. O fascínio pela realidade de uma determinada comunidade como protagonista para um documentário pode advir do reconhecimento da diferença ou da similitude quando não reconhecida. O distanciamento emocional devido ao encapsulamento das pessoas dentro de suas casas, maioritariamente pequenos apartamentos construídos em altura, contrastam com a proximidade e sentimento de suporte mútuo e partilha de valores que assume ter vivido neste lugar de Argoncilhe, Santa Maria da Feira. Queremos destacar que, aliás, através de ‘Torres’ (André Guiomar, 2013) é visível o fascínio que sentiu pelo retrato, por meio de uma curta-metragem de ficção, de um jovem que vive deslocado na cidade do Porto precisamente na zona onde vivia na altura, as Torres Vermelhas. Nesta curta-metragem sublinhamos os vários planos picados sob o ponto alto das torres, onde desenvolve uma exploração visual e sonora do dia-a-dia do encapsulamento deste jovem num dos apartamentos desta região do Porto que circunda tanto as instalações da Universidade Católica do Porto, como os terrenos onde hoje jazem as cinzas das memórias do Bairro do Aleixo.

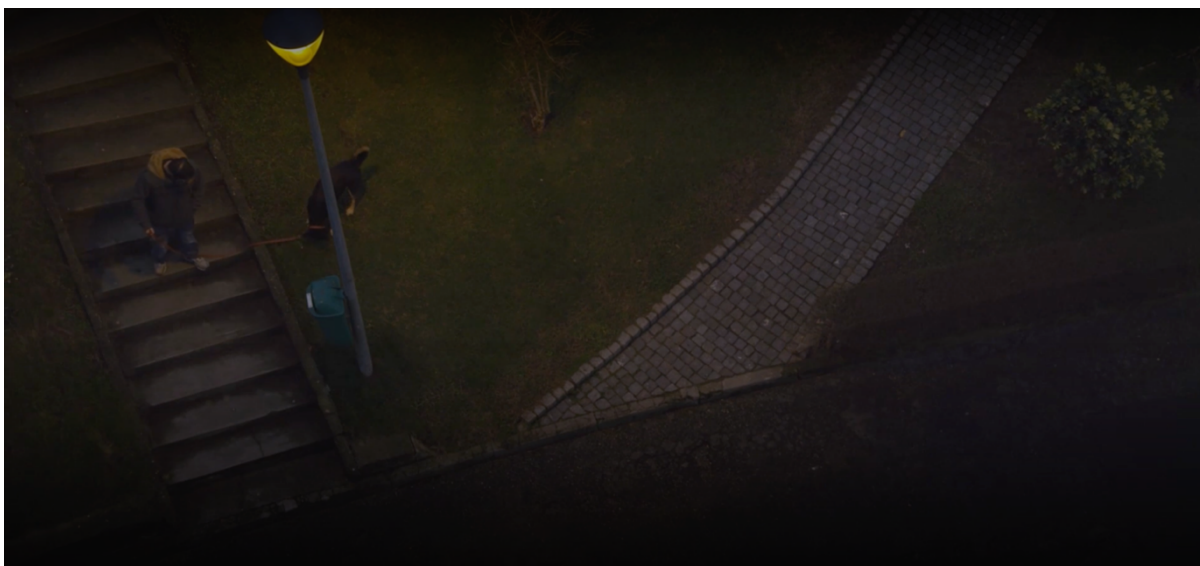


Figura 14 - *Frame* de 'Torres' – 4m56s - (2013, André Guiomar)

Saliento esta noção espacial porque, como se comprovará através de uma pequena análise da filmografia de Guiomar, a sensibilidade para estas questões sociais e arquitetónicas daquele lugar do Porto estão já presentes desde o início do processo.

O olhar humano sobre os impactos psicológicos e emocionais que o contexto social e arquitetónico imprime em cada indivíduo, parece então ser desde ‘Torres’ uma questão sensível para o cineasta de Vergada. Durante o tempo que passou em Moçambique (2014-2018), para além da colaboração com o realizador moçambicano Sol de Carvalho em ‘Mabata Bata’ (2017), realizou a curta-metragem documental ‘Pele de Luz’ (2018) com Anifa, adolescente albina de Maputo que lida com o medo para com o universo de magia negra e o tráfico dos corpos albinos em Moçambique.



Figura 15 - *Frame* de 'Pele de Luz' – 6m33s - (2018, André Guiomar)

A capacidade de Guiomar atentar e trazer para o universo fílmico realidades de pessoas-das quais a sociedade e o cinema se foram alheando ao longo do tempo, começa a aguçar-se neste filme que veio a ganhar o prémio do júri da edição de 2018 do DocLisboa. Confrontado tanto com a sua predisposição humana para escutar quem mais parece precisar, como para a arte de transformar em sequências de imagens e de sons que oferecem a quem escolhe filmar, tem conseguido criar lugares inédito de comunicação e partilha de emoções por parte de pessoas com menos “voz”. Esta questão é colocada neste ensaio por considerar que este é um dos domínios que sustentam a validade e a aceitação que Guiomar veio a encontrar nas gentes do Aleixo. Sem este genuíno interesse pelo que há para ser dito do outro lado, não se reúnem as condições para a sua filmografia. Documento esta realidade com o seguinte excerto de uma das suas entrevistas:

Eu acho que um documentarista... não sei se todos, mas eu não sou um criador por natureza. Eu nunca tive... Eu participava em muitas competições de desenho quando era criança, mas eu nunca criei uma personagem sozinho. **Eu sou um copiador por natureza.** Eu copio o que existe e às vezes uso e

reformulo qualquer coisa, mas na verdade sou muito naturalista nas coisas. Por exemplo, a pintura surrealista ou este tipo de movimentos mais de absorção do que existe e de reinterpretação, é algo que não me diz tanto como uma beleza simples de uma paisagem ou de uma pintura de um Caravaggio, etc. Que aí há uma composição de luz, mas para representar algo mais puro. Então, acho que por aí a minha forma de trabalho é sempre: quanto mais material eu tiver à minha disposição, melhor eu reorganizo essa informação. Eu não tenho muito o aspeto de: “agora tive esta ideia espetacular e isto vai por aqui e vai tudo à volta da minha cabeça”. Eu acho sempre que quanto mais cabeças tivermos, mais possível se torna de ter várias ideias, e mais eu consigo reagrupá-las. A minha capacidade aqui é mais de maestro, de tentar guiar isto. (Guiomar, 2023, P.10)

A condição de “copiador” na arte de representação de realidades que escolhe trazer para a sua filmografia só é possível, como aflorado no parágrafo anterior, pela sua capacidade genuína em fazer do trabalho de realização um exercício ou ato de criação em diálogo. Esta realidade não se verifica só com quem filma, mas também com a equipa que reúne, tal como será abordado depois. O diálogo que enceta com as personagens que escolhe filmar é permitido pela capacidade de escuta e abordagem *tabula rasa* para com estas pessoas. Numa das entrevistas realizadas com o cineasta no âmbito deste projeto académico, e que transcritas compõem o corpo empírico deste trabalho submetido a análise de conteúdo, André confessou que esta é uma característica que o acompanha desde a juventude.

Eu nunca estudei na terra onde pertenci, porque aquilo era tão pequeno que os secundários eram sempre espalhados em cidades diferentes. Portanto, eu tive sempre que... Criei uma comunidade em casa, mas tinha a ver com a proximidade do diâmetro da minha casa. Portanto, quanto mais longe (estudava), menos eu conhecia as pessoas, obviamente, e quanto mais perto, mais eu desenvolvia essas relações, não através da escola, mas através da rua. E depois, há o lado da escola, que no secundário eu vou para uma vila, vila que depois passa para a cidade, e depois no colégio privado, do qual não tenho grandes memórias. E, depois, finalmente, no 12º ano volto à escola pública, onde fui mais feliz naquele ano do que em 7 ou 8 anos no privado. Então, o que é que isto me faz também, acho eu, estando a refletir nisto agora, porque nunca pensei muito nisto... Faz com que eu tenha que reaprender a pertencer a comunidades diferentes, comunidades escolares, mas que são comunidades de amigos e de sítios onde tu vais pertencer porque passas anos seguidos com aquelas mesmas pessoas, que é a tua turma ou a tua escola. E, portanto, saltitei sempre muito entre cidades diferentes nas quais eu não vivia. E eu acho que o mais interessante, se calhar, nisso tudo, que é uma coisa que às vezes me passa pela cabeça, é que eu tinha facilidade me dar com toda a gente da turma, porque nem era o *bully*, nem era o *nerd*, mas gostava de ouvir toda a gente. (...) curiosamente, **as pessoas que mais me interessavam analisar como pessoa eram os repetentes e os bullies.** (...) Aquilo deixava-me curioso, como é que a pessoa lidava com o perigo de ser suspenso. Na altura, para mim, era o máximo de ordem social. Levar um recado para casa, para mim era impensável, porque ia ser o caos em casa. Eu fui sempre muito controlado nesses sentidos, e achava muito fascínio em quem lidava com estes limites da

lei nessa altura já. (...) Eu adorava passar muito tempo a conversar com essas pessoas e tornava-me muito amigo delas, porque na verdade eram pessoas que só precisavam de ser ouvidas e que tinham *backgrounds* muito mais complicados do que qualquer outra pessoa da turma. Aquilo já era resultado de um espaço onde eles viviam, ligado à pobreza, ligado à violência em casa e ligado a esta segregação de espaços e de sítios e de maneiras de ser. **E eu via ali já um caminho.** E, pronto, são as pessoas que mais me marcaram na escola. Eu não me lembro dos recreios especificamente, de momentos, mas lembro-me especificamente das conversas que tinha com essas pessoas. E isso marcava-me, porque abria-me os olhos, o espectro, a um tipo de comportamentos que eu não estava habituado a lidar e tomava a começar a tomar as dores dessas pessoas. Começava a compreendê-las pela forma da compaixão em poder ouvi-las que não via nas outras pessoas. (Guiomar, 2023, P.1)

Esta capacidade de comunicação desenvolvida com pessoas com *backgrounds* diferentes, fazem com que Guiomar perceba já aí um caminho interesse pessoal e humano que vem desenvolvendo nos seus filmes. Assume que, antes de poder ter um contacto direto por meio da integração da equipa de rodagem do filme ‘Bicicleta’ (2013, Luís Vieira Campos), rodado no Aleixo, o primeiro contacto visual e físico com o bairro aconteceu de forma acidental e teve um impacto forte na noção que criou daquele lugar em primeira instância. Tal é visível, neste excerto:

Há uma vez que me perco, estou ali na marginal (...) e decido virar para cima e de repente estou no bairro do Aleixo, do qual eu só tinha ouvido histórias (...) Eu percebi imediatamente que estava num sítio proibido, que estava a ser vigiado por todo o lado **que aquele era um sítio onde não era suposto eu ter passado.** E isso despertou este lado, que já tinha da escola de: “ok, há aqui qualquer coisa de extremo que eu não conheço nesta cidade, isto nem parece um sítio da cidade, não pertence a este sítio”. Claramente há aqui umas fronteiras invisíveis que eu não percebi, mas que ultrapassei.” E tive o instinto de: “ok, agora tenho que virar para um lado qualquer e ir embora daqui e depois refletir sobre isto. (Guiomar, 2023, P2)

Mais uma vez, a leitura da obra de João Queiroz permite um contacto muito detalhado sobre o contexto social, histórico e arquitetónico do bairro, mas podemos ficar com alguns detalhes apontados Guiomar que resultam da investigação e reflexão que fez o próprio depois do primeiro contacto visual com o bairro do Aleixo.

Cada torre tinha apenas uma entrada e a mesma saída. Se conhecerem o terreno, aquilo era uma cova. Nos anos 70 tinha apenas um acesso por quelhos muito complicado. Portanto a comunidade foi posta ali, deixada. E ainda por cima com escola, com uma série de condições para que pudessem ficar, mas com este estigma perante eles, com janelas muito pequeninas, por exemplo. Havia uma série de fatores intrínsecos e de leitura social até, que eu acho que são importantes para perceber este início. E que nos leva até a pensar que há menos de dez anos havia mapas turísticos do Porto, em que as pessoas

chegavam e tinham uma cruz vermelha em cima do bairro do Aleixo. Um sítio proibido. E é curioso como é que se constrói este sítio que não pertence à cidade. E que apesar de tudo, somos todos um bocadinho responsáveis pelo facto de não acharmos nunca e que aquilo alguma vez tenha pertencido também ao Porto. E pronto, acho que é uma espécie de ato de contrição que é preciso também, que é preciso ser feito. (Guiomar, 2022, P.10)

Aquela vez fortuita não seria a última oportunidade que Guiomar teve para poder explorar o seu interesse pelas pessoas do Aleixo.

A minha vida continua. Vou para a Católica. Passado uns meses, tenho um convite da Mafalda Rebelo para estagiar profissionalmente na Cimbalino Filmes. Eu vivia ali onde filmei o ‘Torres’ (2013), nas Torres Vermelhas, em Pinheiro Torres. Ia a pé para o trabalho e tudo. Vivía ali relativamente perto, bastante perto do Aleixo. E já estudava ali há tantos anos e nunca tinha passado naquela rua. Mas, entretanto, começo o estágio profissional e lembro-me de estar num dia a trabalhar lá no escritório, na cave, e a Mafalda receber esse convite de coprodução (‘Bicicleta’, de Luís Vieira Campos) e ela reunir o pessoal e dizer olha: “nós fizemos a empresa para fazer cinema, não estamos a conseguir produzir cinema por aí além e às vezes fazemos estas parcerias em que cedemos a nossa RED (câmara de cinema) e com isso ganhamos uma coprodução. E é a nossa maneira de ir contribuindo. A nós não nos está a dar muito jeito (a câmara) e nós sabemos que tu queres é fazer cinema, não é *video mapping*, porque o estágio era sobre *video mapping*. (...) Agora, na verdade, sempre que arranjava uma saída, eu queria era cinema. Tentava sempre e, nesses nove meses, fiz o ‘Bicicleta’, fiz o ‘Torres’ porque a câmara estava ali parada, e ainda comecei ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’”. (Guiomar, 2023, P.2)

À boleia da curta-metragem de ficção ‘Bicicleta’ (2014), de Luís Vieira Campos, André Guiomar teve o privilégio de trabalhar como assistente de imagem no filme que o levaria a conhecer algumas das pessoas que habitavam o Bairro do Aleixo, pessoas estas que haviam sido personagens do filme de Luís Vieira Campos e que viriam a ser personagens do seu filme. Tinha assim o privilégio de lhe serem abertas as portas de um lugar que lhe causou e impacto e pôde então ter um contacto direto que veio originar as condições para a realização de ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’.

O meu primeiro choque então é quando estou numa reunião e ela [Mafalda Rebelo, coprodutora do filme ‘Bicicleta’] diz: “eu vou mandar a câmara e eles precisam de um assistente de câmara e eu gostava de alguém que tomasse conta do equipamento, obviamente, e eles também não vão estar bem virados. E é no Aleixo”. O filme é escrito pelo Valter Hugo Mãe, que eu na altura era bastante fã, tinha seis, sete livros dele e andava fascinado a ler uma série de coisas. E, portanto, havia aqui uma série de coisas que me puseram completamente em alvoroço. É como se tivesse um leão enjaulado num escritório a editar e tu queres é sair e ir para a rodagem e filmar para qualquer lado e absorver tudo e mais alguma coisa ainda por cima no bairro da Aleixo.

Aí fiquei completamente histérico. Disse à Mafalda: “Por favor, manda-me para lá”. (Guiomar, 2023, P.3)

A possibilidade de contacto direto com os habitantes do Aleixo por meio de 'Bicicleta' revelou-se fundamental para Guiomar poder perceber que ali viviam pessoas que manifestavam princípios de sociabilidade que havia testemunhado na sua infância e juventude e começava a despontar o interesse humano por aquela realidade de fragilidade e exclusão.

Sempre que parávamos, sempre que tínhamos almoços, pausas e etc., o meu foco total, sem saber sequer que ia fazer um filme sobre aquilo, absolutamente, era só o puro interesse de conhecer aquelas pessoas e de estar dentro de uma comunidade que me parecia proibida e que tinha territórios. **Tinhas quase que carimbar um passaporte para entrar naquele país para te aceitarem.** É quase uma fronteira física. E foi um privilégio autêntico porque houve ali momentos em que eu parecia que estava na minha infância a voltar a visitar os meus avós no Porto quando passava verões inteiros com eles, e de repente encontrava pessoas que eu reconhecia do Porto dos meus avós. De um Porto com pessoas muito honestas, muito violentas na palavra, mas que se davam muito rapidamente às pessoas. E havia ali uma entrega de imediato que tu não encontras num prédio em lado nenhum no Porto. Não encontras. E ali ainda encontras este lado emocional direto, de ligação e de dádiva e de abertura e partilha. E isto é muito bonito e está cada vez menos presente. Estas coisas perdem-se e perderam-se no Porto, acho eu. (Guiomar, 2023, P.3)

Alimentado pelo interesse humano em conhecer a perspetiva destas pessoas sobre o mundo e, mais concretamente, sobre a realidade da iminente demolição do bairro, Guiomar enceta a realização de um filme pleno de urgência que se pretende inscrever como memória cinematográfica e comunitária de um lugar em vias de desaparecimento na cidade do Porto. Influenciado pelo cinema de Nicolas Philibert, Johan van der Keuken e Gonçalo Tocha, Guiomar assume a intenção de realizar um retrato de uma comunidade isolada da restante cidade.

Foi completamente natural eu dizer: tenho uma coisa à minha frente que está a acabar, que é preciosa e mais do que tudo é socialmente injusto em termos de memória, porque há um território que vai desaparecer, este tal território quase de fronteira, proibido, e no qual a memória que fica sobre ele me parece profundamente errada e mal construída. É uma memória injusta para estas pessoas de uma comunidade que não tem voz e que nunca teve direito a ela. A visão de alguém que passa, que se perde e que vê o Aleixo, ou que ouve as notícias, é profundamente errada se não for analisada ou estudada. É mais complexa que isso. (Guiomar, 2023, P.3)

Já com duas das cinco torres demolidas, Guiomar deu início a um processo de rodagem que se adivinhava curto e pleno de urgência pelo prazo anunciado para a suposta demolição efetiva do bairro: seis meses.

Foi chegar à Cimbalino e dizer: “Mafalda, há aqui um filme a acontecer. Isto é mesmo rápido, porque está quase a desaparecer”. Eu não sabia que ia ser sete anos depois. Naquela altura era suposto ser meio ano, o plano era esse. E era suposto ser rápido. A Mafalda disse: “vocês não têm qualquer tipo de problema, porque é uma câmara da Católica, é uma EX”, com qual eu tinha feito ‘A Mãe e o Mar’ e estava super habituado. Era uma boa câmara de documentário e de guerra, de bora lá, que ela aguenta. E não há qualquer tipo de custos a não ser o Dinis vir comigo, de som, às vezes pagar-nos uns transportes e tal e bota para lá. Claro que isto depois, já se sabe, estendeu demasiado tempo. (Guiomar, 2023, P.3)

Reunidas as condições mínimas para a produção: uma ideia, uma câmara e uma equipa para o filme, Guiomar iniciou a sua presença no bairro com o intuito de conhecer o maior número de pessoas e de histórias que lhe garantissem os níveis de representatividade pretendidos. Para esta fase é importante referir o trabalho que Luís Vieira Campos desenvolveu junto da comunidade do Bairro do Aleixo ao longo de vários anos aquando da preparação da sua curta-metragem de ficção ‘Bicicleta’, realizando múltiplos castings, *workshops* de sensibilização para o cinema e *réperage*. O trabalho de sensibilização para o poder do cinema enquanto forma de representação e comunicação levado a cabo por Luís Vieira Campos em ‘Bicicleta’, revelou-se fundamental para que as relações de proximidade estabelecidas neste primeiro contacto de Guiomar com a comunidade do Aleixo se fizessem a partir da consciência detida pela comunidade da câmara enquanto dispositivo que pode servir a sua narrativa, ao invés do que lhes vinha sendo levado a crer pelo tratamento que a imprensa, na generalidade, lhes dedicava.

O Luís Vieira Campos tinha feito o trabalho talvez mais difícil, quer dizer, não há níveis de dificuldade aqui, mas um trabalho absolutamente essencial, porque durante dois anos e tal, salvo o erro, quase três, ele tinha passado muito tempo com aquela comunidade. Tinha-lhes aberto a perspetiva de que o cinema também era um *statement* de comunicação, de poder, no qual as comunidades normalmente não têm acesso. Mais do que tudo, esteve a tomar cafés com as pessoas, esteve a criar amizades, esteve a criar um processo de confiança mútua (...) eles estavam habituados a um meio de comunicação social que funciona em modo sanguessuga, tal como o cinema (...) Mas, este lado do Luís, de perceber que esta comunidade precisava de ser ouvida, queria ser ouvida, mas que era mal interpretada constantemente pelos meios de comunicação social, que chegavam, usavam o que queriam da informação, manipulavam a forma como os questionavam, manipulavam na edição as próprias coisas que eles diziam. Eles já não aguentavam uma câmara e um tripé à frente. (...) E, portanto, é muito mais difícil numa comunidade destas de tu conseguires convencê-los que vais quais fazer um filme para eles do que alguém que não está tão massacrado como eles são. (Guiomar, 2023, P.4)

O caminho para o contacto com a comunidade do Aleixo foi aberto por Luís Vieira Campos, mas Guiomar pretendia realizar um filme documental que exigia dinâmicas e abordagens distintas. A experiência que havia tido em ‘Bicicleta’ abriu-lhe as portas de algumas famílias que haviam participado no filme, mas essa amostra não lhe era suficiente para conseguir realizar o retrato comunitário com os níveis de representatividade pretendidos e, perante a necessidade de apresentar uma nova ideia de filme à comunidade, vai trilhando o seu próprio caminho.

Este processo tinha sido feito pelo Luís, já estava aceite, quando eu entrei no bairro estava pronto a filmar, mas apesar de tudo era uma ficção. Portanto, o trabalho estava feito de entrada, de confiança, e eu teria que fazer o meu próprio trabalho, porque eu era o assistente de câmara, não era o realizador, não tinha um conceito, não tinha explicado o que é que queria. E depois tinha que explicar porque é que estava a voltar quando o outro filme já tinha acabado, explicar o que é que eu via ali quando eu próprio ainda estava numa procura e não tinha certezas de nada. Eu sabia era que havia ali um filme para ser feito, que havia potencial social e comunitário que poderia chegar a uma narrativa fílmica, mas tu não tens grandes certezas porque também as pessoas que tu conheces são as que te rodearam no filme, são as três, quatro, cinco famílias que tu filmaste (no ‘Bicicleta’). Muitas delas, pelo conhecimento do Luís, já eram pessoas que tinham saído, que ele foi conhecendo antes da Torre 5 e 4 desaparecerem, então muitos dos figurantes já eram pessoas que já tinham saído e que depois voltaram à sua vida e os que ficaram no bairro eram meia dúzia do filme. E a partir daí eu tinha que conseguir convencer aquelas famílias do tipo de filme que me interessava e que depois me levassem às outras casas e a abrir mais e mais portas para que eu pudesse construir esta narrativa comunitária através de várias pessoas representativas do bairro. E pronto, isto é um processo chato para eles, porque eu tenho que estar constantemente a aparecer, tenho que estar a pedir para estarem comigo, para me fazerem o favor de me irem apresentar àquela pessoa. Mas a partir do momento em que tu consegues passar a mensagem e que eles percebem que tipo de narrativa é que queres, as portas vão-se abrindo. (Guiomar, 2023, P.4)

Inicialmente, pelo trabalho de preparação desenvolvido por Luís Vieira Campos e, depois, pelo contacto que André Guiomar, Dinis Henriques e Mafalda Rebelo tiveram com os habitantes do Bairro do Aleixo, naquele contexto da rodagem de “Bicicleta”, abria-se uma janela de oportunidade para fazer uma nova proposta cinematográfica concreta àquelas pessoas: realizar um documentário que pudesse criar um retrato comunitário que permitisse criar um documento que colocasse a história do Bairro do Aleixo nos focos de atenção da opinião pública de uma forma próxima e que revelasse princípios de humanidade. O trabalho de insistência e presença contínua de André e a sua equipa iam criando um impacto nas personagens exploradas e houve uma necessidade de constante reflexão e interpretação das reações que encontravam na

comunidade. Fazê-los ver que estavam ali como um meio para que as suas subjetividades pudessem ganhar forma por meio de um filme, não era tarefa linear. Atender às preocupações que a comunidade ia revelando e encontrar forma de comunicar com clareza as necessidades do projeto para o sucesso na sua concretização, permitia a Guiomar e à sua equipa encontrar soluções para esta aproximação e sinergia.

Isto é tudo um processo e tu tens que ir sentindo se as pessoas estão a acreditar em ti ou se já estás a massacrá-las. Há aqui uma série de jogos emocionais que se têm que ir gerindo. E quando eu percebia que estava a perder uma outra pessoa, porque já tinha insistido demasiado, porque já tinha estado em 10 festas, porque já tinha estado 40 dias na casa da pessoa... O que eu fazia era, por exemplo, montar uma sequência e levar no computador e mostrar. Portanto, tentava provar-lhes que aquilo estava a fazer sentido e que eu não estava a trabalhar em vão. Porque é muito confuso para qualquer pessoa que não conhece cinema, que um filme de uma hora e meia não se faz numa hora e meia. (...) É um conceito que as pessoas não têm sequer que pensar nisso. Não lhes passa pela cabeça. E no Aleixo, a questão não é diferente. As pessoas não percebem porque é que eu continuo a aparecer e continuo a precisar de filmar. “Já filmou ontem, já filmou o aniversário, já filmou isto e aquilo. Amanhã vai aparecer para quê? O que é que falta? Porque é que não fazemos depois?” (Guiomar, 2023, P.4)

Partilhar com a comunidade algumas das dinâmicas do processo do cinema e suas vicissitudes revelou-se importante para que esta pudesse ir conhecendo de forma mais completa o tempo de filmagem exigido para a construção de cada uma das sequências do filme. Conseguindo um melhor entendimento do filme sob o ponto de vista técnico e formal, os membros da comunidade poderiam vir a compreender melhor a razão pela qual o realizador insistia para que filmassem determinado momento específico e o fizesse tantas vezes.

Explicar que era um filme observacional e tudo isso, e que eu reagia muito às coisas que me iam dando, é complicado. Depois também comesas a ver que as pessoas também olham para ti. “Mas ele é capaz de fazer o que está a dizer? Ou é só um gajo perdido? Um perdido que está a insistir e a fazer-me perder tempo?” Pronto, então há aqui uma relação meio chata em que eu tenho de estar a insistir numa coisa em que eles, na maioria das vezes, não veem o resultado logo. E pronto, é um jogo. Estamos ali a tentar perceber: “o que é que eu tenho de fazer para convencer esta pessoa que isto é incrível para ela, que pode ser a forma dela ter uma memória sobre um sítio que gostava e que ninguém lhe deu e que eu estou aqui para isso, para a servir também, para servir um propósito que podemos construir em conjunto. (Guiomar, 2023, P.4)

Manifestar esta atitude de abertura e partilha revelou-se importante para o estreitamento de laços de confiança de Guiomar com a comunidade, assim como para que estes pudessem entender melhor que filme estava a ser feito e nele pudessem

contribuir e participar de uma forma mais consciente sobre o processo e do tempo exigidos pelo cinema.

Desta forma, Guiomar vai manifestando a sua valorização por um tipo de sociabilidade que conhece desde criança, que considera estar em vias de desaparecimento e cujos princípios temáticos foram estando presentes ao longo da sua filmografia e o aproximam da realidade do Aleixo. Estes dados, bem como a experiência de rodagem em ‘Bicicleta’, auferem a Guiomar as condições para iniciar a produção do seu filme perante uma abordagem ética e moral no contacto que lhe permitem desenvolver relações pessoais e humanas com alguns habitantes do bairro que aceitam a sua presença e da sua câmara. Esta relação vai sendo trabalhada na medida em que é capaz de oferecer aos personagens do seu filme condições para que se assumam como protagonistas. Dentro destes domínios, destaco:

- i) O trabalho de apresentação de uma visão de filme na qual o habitante do bairro/personagem documental encontra espaço aberto para nele colocar a sua subjetividade de forma livre;
- ii) O trabalho de fomento da consciência do personagem documental em relação ao poder da câmara enquanto dispositivo de representação e comunicação que pode ser usada em prol da sua visão de mundo;
- iii) O cuidado em partilhar com a comunidade alguns detalhes do processo de fazer cinema, que lhes permite ter uma consciência maior sobre o filme de um ponto de vista formal e se possam estabelecer com maior propriedade enquanto personagens documentais.

Este cuidado no contacto de aproximação é um dos pontos que despoleta o início de uma relação de confiança entre a equipa do filme e os seus personagens e estes são alguns dados que nos permitem começar a observar a construção da comunidade enquanto protagonista. Para melhor compreendermos a amplitude dos domínios deste contacto, debruçamo-nos agora nas questões técnicas que marcaram o processo de rodagem e de alguma forma interferiram nesta construção da comunidade do Aleixo enquanto protagonista neste retrato comunitário.

4.4. Questões técnicas do filme: as decisões técnicas que marcaram o processo de rodagem

Perante uma realidade social e política *sui generis* como é a do bairro do Aleixo, várias foram as tomadas de decisão do ponto de vista técnico do filme que interferiram e ditaram as condições escolhidas para o trabalho. Em primeira instância, a abordagem cinematográfica de Pedro Costa, em ‘O quarto da Vanda’ (2000, Pedro Costa), assume-se como elementos de referência importantes para o trabalho de Guiomar nesta fase.

Eu sou bastante fã do trabalho do Pedro Costa. Acho uma coisa absolutamente monumental e acho um privilégio vivermos ao mesmo tempo que uma pessoa como esta que está a produzir. Acho, sobretudo, que **encontrei no cinema dele um respeito pelo tempo de cada um, pelo tempo das pessoas, pelos espaços e pelo ritmo, na solidão, na forma como o ritmo influencia um aspeto de solidão na comunidade.** É muito interessante a forma como ele joga com isso. Como ele joga com o facto de tu ao estenderes o tempo ampliases também o facto de ninguém aparecer, de ninguém estar ali e daquela pessoa continuar aprofundando a sua entrega a este espaço solitário que é o abandono social. (Guiomar, 2023, P.5)

A abordagem que Pedro Costa assumiu e desenvolveu em ‘O quarto da Vanda’, serviram a Guiomar na medida em que esse filme representa dimensões no contacto com pessoas fragilizadas que em muito se coadunam com as intenções de representação comunitária de Guiomar no Aleixo. A forma como Costa aplica determinadas regras de enquadramento e noções de ritmo e tempo ajudam-no a transmitir as sensações de perda e solidão que pretende que o espectador construa sobre as suas personagens e o espaço físico do bairro.

Mas há um lado também que me agrada imenso, que é: mesmo estando a fazer aquilo que parece ser um documentário, há um lado obsessivo na perfeição da escolha do enquadramento, da posição de câmara, na construção, da forma como a posição, o ângulo, a forma tu baixas ou sobes o tripé, amplifica ou simplifica, quase de uma forma escultórica ou pictórica, a importância da imagem. É um lado que Pedro Costa, mais do que ninguém, domina. Quando precisa dessa proximidade, a forma como ele usa as anguladas e se põe perto das pessoas ou se afasta para as tornar pequenas... ele ainda usa essas pequenas técnicas que nós aprendemos da pintura e que toda a gente sabe há milénios, mas que às vezes por questões estéticas de picuinhas nós esquecemos. (Guiomar, 2023, P.5)

Pela referência de tratamento imagético de Costa perante a comunidade do Bairro da Fontainhas, que filmou em ‘O Quarto da Vanda’, a intenção de conseguir assumir uma certa invisibilidade na realização deste retrato comunitário, levam

Guiomar, em primeira instância, a escolher a sua equipa e o equipamento a utilizar e, depois os formatos e regras formais e de abordagem do filme. As escolhas de ambos os domínios têm que ver com a intenção de reduzir ao máximo o aparato cinematográfico, com o intuito de uma melhor aceitação e integração de ambos no universo em questão e a obtenção dos objetivos delineados para a conceção do filme. Nesse sentido, é obrigado a tomar opções.

Era impensável para mim fazer o Aleixo em 8K, *mega definition*, porque as coisas não funcionavam. A mesma coisa com o formato do filme, por exemplo. Era impensável para mim fazer o Aleixo em 16:9, em *widescreen* (filme tem o formato 4:3). Era um filme sobre retratos, sobre pessoas e sobre torres em altura. Portanto, havia uma série de dificuldades óbvias que me faziam não ir por aí. (Guiomar, 2023, P.7)

Assim, Guiomar, para além da realização, assume também a direção de fotografia, ficando os cargos de som e produção entregues a Dinis Henriques e Mafalda Rebelo, respetivamente. A necessidade de, mais do que do ponto de vista técnico, a equipa se munir de valências humanas que facilitem o contacto e o ato de realização, levam Guiomar a fazer estas escolhas.

Há aqui uma coisa muito importante que é: tu tens de construir uma equipa na qual confias e na qual tu saibas que estás com pessoas que têm capacidades para coisas diferentes, mesmo humanamente. Porque tu dizes assim: “eu agora vou filmar com esta família, mas o Dinis do som fuma e o Zé também fuma. E eu sei que vai haver pausas, então eu vou ficar na sala a filmar a Maria João, mas o Zé vai fumar um cigarro e o Dinis também”. Se o Dinis for um otário, se for uma pessoa que vai meter os pés pelas mãos e que não percebe o filme, tu vais perder o Zé lá fora. Mas o contrário também acontece, e o Dinis ganhava o Zé lá fora. O Zé vinha para dentro a rir-se, muito contente (...) isto é muito importante, esta dinâmica de família. Tens de construir uma equipa à tua volta que seja capaz de perceber o filme e até venha para dentro e diga assim: “André, o Zé contou-me uma cena altamente: o gajo tem um tiro em cada perna, tem um tiro em cada joelho”, ou: “Sabias que o Zé é conhecido por matar pessoas por 50 cêntimos?”. Eram coisas que tu ficas tipo: “Quê? E é só quando estás a fumar um cigarro lá fora?”. Estou a dar um exemplo aparvalhado, mas podia ter dados muitos outros. (Guiomar, 2023, P.8)

Na mesma medida, Mafalda Rebelo assumiu-se também como um elemento fulcral nesta relação humana criada com as pessoas que se revelou fundamental para a concretização do filme. Assumindo o papel de produção no terreno, era a pessoa que dava a cara pelo projeto e foi assumindo um papel fundamental no estreitamento das relações humanas que Guiomar e a sua equipa foram desenvolvendo com a comunidade do Aleixo.

E a mesma coisa com a Mafalda. A Mafalda, em muitos momentos, foi tomada como realizadora mais do que eu. (...) Era ela quem ia bater às portas, era ela

quem dava a cara inicialmente, ou que ligava a ver se as pessoas estavam. E como eles não sabem as hierarquias do filme, havia muitas coisas que para eles era: “se calhar, a Mafalda é quem está a construir, porque é quem tem este primeiro impacto”. E lá está, se tu tens uma pessoa que não está no caminho certo ou que não está a perceber o filme, tu perdes as pessoas ali e não tens essa autorização”. (Guiomar, 2023, P.8)

O cuidado demonstrado pela equipa no contacto com a comunidade foi então crucial para a sua aceitação por parte das pessoas. A importância de uma partilha diária e rotineira com estas, mesmo antes de se estabelecerem como personagens do filme, propicia o desenvolvimento de relações pessoais e humanas de cariz familiar que se estabelecem entre a equipa e a comunidade e são preponderantes para o sucesso do seu trabalho cinematográfico.

Quando passas deste lado laboral para o lado familiar, há aqui um território que desaparece, há aqui uma barreira que vai embora. E tu a partir dali comesças a falar de coisas banais da tua rotina e da tua criança, do teu neto e tudo isso, que é muito importante, é muito bonito. E pronto, isso funciona humanamente, não é? Esta barreira de eu estou sempre a pedir qualquer coisa porque quero filmar o aniversário do teu filho e etc, de repente tu também sabes quem é a minha irmã, tu sabes quem são os filhos da Mafalda, e de repente há uma comunidade que volta a existir outra vez, uma aldeia em que todos se conhecem, todos partilham. (...) E pronto, **isto são barreiras que tu vais ultrapassando para que ganhes esta intimidade com as pessoas. E é a câmara, mas também este lado humano.** (Guiomar, 2023, P.8)

Já do ponto de vista específico da escolha da câmara, há a salientar uma intenção clara em utilizar um equipamento que garantisse a agilidade necessária para que pudessem estar prontos a filmar o máximo de tempo possível. Filmar em formatos com pouca compressão que exigissem um trabalho enorme de gestão de cartões e armazenamento revelava-se tarefa hercúlea. Por isso, a escolha da câmara utilizada recaiu sobre uma Sony EX1 disponibilizada pela Universidade Católica e o formato do filme escolhido foi o 4:3, garantindo uma adequação ao contexto de construção em altura das torres do Aleixo. A experiência recente que havia tido com Gonçalo Tocha em ‘A Mãe e o Mar’ revelou-se bastante importante para as escolhas tomadas nesta fase.

Quando o Gonçalo chega à ‘Mãe e o Mar’ vinha de um processo de cassetes, de transição. (...) o Gonçalo, que filma o dia todo, precisa de baterias enormes, precisa de estar sempre muito ligado. Não usando o zoom, está sempre a precisar de mudar a escala, de aproximar-se, afastar-se. Precisa de uma câmara documental por si, precisa de ter os comandos perto. Não é uma DSLR que lhe dá para isto, porque ele tem que mudar o foco, mudar o zoom, etc. Mas depois vinha com o look que toda a gente sabe que temos no digital e que não conseguimos atingir essa textura do analógico e esse lado orgânico cinematográfico que é automático em alguém que está a ler esta imagem e que lhe fazia muita impressão. Agora, a mim também me fazia muita impressão

conhecer as PDs (câmara de filmar) que eu tinha da Católica e dizer-lhe: “Esta câmara não vai aguentar três meses à beira-mar e nós vamos passar mal a ter que digitalizar todos os dias estas *Mini-DVs*. Isto vai ser muito complexo em termos de produção e por isso eu posso tentar fazer o processo contigo que é: por acaso estas Sony EX1 e EX3... hoje em dia raramente uma câmara faz isto... deixa-te aceder a tudo dos menus, absolutamente tudo. Saturações, *crispening, blacks, shadows*... É inacreditável”. Havia coisas que eu nem sequer sabia o que eram. E nós percorremos todos os menus e fizemos testes a todas as coisas. Mudávamos, íamos ao computador, víamos. E ele: “dizia, ok, é isto, não é isto, isto gosto, isto odeio, isto gosto, etc”. Pronto, até chegarmos a um perfil de imagem e que eu tentei depois então pegar nisso e utilizar no Aleixo. (Guiomar, 2023, P.7)

A escolha de utilização de uma câmara que considera oferecer-lhe condições de manipulação da imagem *a priori* e que lhe garantam a agilidade necessária para poder se ir adaptando às condições do bairro, revelou-se assim fundamental para poder desenvolver os domínios de intimidade pretendidos para o filme.

Porque se tu queres andar de um lado para o outro, se tu queres reagir a várias coisas e não inculir nas pessoas um movimento X, e dizer: “ou venha agora ou saia e etc”. Eu não queria isso. Eu tinha que estar muito mais invisível, com capacidade de movimentação na mesma, mas com capacidade de zoom e de foco e tudo isso. Aquele tipo de câmara (Sony EX1 ou EX3) funcionava para mim. Era discreta o suficiente. Não era tão discreta como uma DSLR, mas era capaz de aguentar anos de filmagens de outra forma e ter uma resposta muito imediata. Às vezes chegava ao bairro, estava a acontecer uma coisa cá fora, e eu só tinha que tirar a câmara do carro, montar o tripé e começava imediatamente a filmar. Com uma DSLR, tens de montar lentes, pôr o cartão, tens de pôr luz ou não, é uma série de coisas, de apetrechos que tu tens de montar. Aquelas câmaras estão prontas, é abrir a tampa e bota filmar. Isto ajuda-te em termos de intimidade. A câmara não é minúscula, mas também não é nada de impressionante. Então, sim, isso ajudou-me. (Guiomar, 2023, P.7)

Aleando a escolha técnica da câmara à definição de uma equipa que revelasse princípios humanos que respeitassem a complexidade ética e moral do contexto do bairro, aproxima equipa e personagens através de relações do quotidiano de cariz familiar e de entreatajuda e companheirismo. A partir do momento em que algumas destas barreiras são ultrapassadas junto da comunidade, os elementos da equipa já são considerados como pares, a comunidade passa a reconhecê-los mais por partilharem a condição de seres humanos do que por serem uma equipa de filmagem distante e impessoal.

A influência de Gonçalo Tocha, para além do desenvolvimento e da exploração imagética com a câmara escolhida, reverbera na intenção de Guiomar construir um retrato comunitário de urgência e memória que se faz de uma presença constante junto

das pessoas. Esta, aleada à sensibilidade de construção pictórica de Pedro Costa, estabelece-se como uma das relações fundamentais que oferecem a Guiomar todas as condições para dar início à rodagem e construção documental do seu filme.

4.5.Momento zero: Trabalho de registo da memória de uma comunidade em vias de desaparecimento

Tal como foi abordado no capítulo segundo desta dissertação e no ponto anterior deste mesmo capítulo, a comunidade enquanto conceito da sociologia tem vindo a sofrer alterações drásticas nos seus princípios fundadores. Estas têm sobretudo que ver com uma mudança de paradigma social, urbano e tecnológico que se tem vindo a estabelecer na era de mundo globalizado dos dias de hoje e que tem ditado o fim ou a transformação drástica de muitas características que vinham a marcar as comunidades tal como as conhecemos desde a Idade Média. Os princípios de sociabilidade clássica, marcados por uma delimitação do espaço físico e conseqüente partilha de valores e crenças comuns que anunciam alguns dos comportamentos e sentimentos de comunidade que têm vindo a desaparecer ou ser cada vez mais difíceis de encontrar. A comunidade do Bairro do Aleixo, pelos pressupostos históricos, sociais e políticos enunciados no primeiro ponto deste capítulo, viu o seu fim anunciado quando anunciaram também a demolição das cinco torres que sustinham as suas casas e memórias pessoais e familiares construídas ao longo dos últimos 40 anos. Guiomar diz:

Aquilo era de tal forma urgente, que já tínhamos perdido a demolição de duas torres, mas sentíamos que mesmo que houvesse uma torre com uma família continuava a ser importante e urgente e único... Porque há um aspeto comunitário que é único em qualquer tipo de bairro, em qualquer tipo de ilha, mas havia uma série de características arquitetónicas, históricas que tornavam o Aleixo uma história, na nossa perspetiva, urgente de documentar e de trabalhar. (Guiomar, 2022; P.1)

A complexidade deste contacto prende-se sobretudo com a necessidade de uma abordagem humana e renovada no contacto estabelecido entre a equipa criativa e técnica do filme e os habitantes e personagens do mesmo. O breve contexto histórico e social do Bairro do Aleixo apresentado no ponto anterior deste quarto capítulo, ajuda-nos a perceber esta mesma complexidade no contacto. O estigma e nuvem de

preconceitos que estas pessoas carregam desde mesmo antes de habitarem este espaço em Lordelo do Ouro, para além de ter sido usado no espaço de opinião pública como uma das razões legitimadoras para a demolição do seu bairro, verificava-se na forma como esta comunidade do Porto era retratada pelos meios de comunicação social que a associavam contínua e constantemente às questões relacionadas com o tráfico de droga que aconteciam essencialmente na Torre 1 (a última a ser demolida), e deixavam de fora as histórias, memórias e subjetividades daquelas pessoas que habitavam as outras quatro torres do bairro cuja representação era constantemente ignorada, o que estimulava a fomentação e estabelecimento de um estigma generalizado a todas as pessoas que habitavam o Bairro do Aleixo.

Havia ali coisas a mostrar, coisas a fazer, **havia uma urgência muito grande. E havia a minha vontade de realizar qualquer coisa como autor.** Tive que perceber o que queria e o que não queria mostrar. E que narrativas seguir. E nisso eu também tento lidar muito com o acidental, com aquilo que me vão dando de mais arbitrário que seja, para que eu vá copiando a vida tentando representar a minha visão sobre o problema, sobre a comunidade em si, sobre as relações das pessoas. (Guiomar, 2023, P.7)

Escolher atentar em personagens, já elas subjugadas ao estigma generalizado do Bairro, que fossem capazes de trazer um carácter mais humano e moralmente aceite que propiciasse uma identificação mais aberta por parte dos espectadores locais, nacionais e internacionais do filme foi então uma escolha de abordagem cinematográfica de André Guiomar. Pelas suas palavras:

Nós temos que tomar opções, obrigatoriamente. E fazia parte do jogo nós escolhermos um espectro de coisas que queríamos analisar e queríamos aprofundar e tínhamos que aceitar deixar algumas coisas de parte, sendo que o *background* (do tráfico de droga) está ali (no filme), parece-me. Eu não acho que pareça assim tão idílico quanto isso (confrontando a visão do espectador que havia colocado a pergunta), mas isso depende da visão de cada um. Eu acho que neste lado complexo de comunidade única, isto é irrepetível e por isso achei que era importante registar. (Guiomar, 2022, P.19)

Pelo facto de a interação social e humana destas pessoas manifestar ainda alguns traços dos princípios de sociabilidade clássica que associo à realidade da comunidade (ao invés de sociedade⁹), manifestava-se para André Guiomar e para a sua equipa uma oportunidade única de registo e trabalho cinematográfico fomentador do encontro e construção em diálogo dual e coletivo de uma comunidade que sabia ter o

⁹ A dicotomia entre estes conceitos desenvolvidos na sociologia, foi abordada no capítulo 2 desta dissertação.

seu fim anunciado. Este filme revela-se assim como um documento de extrema relevância para uma compreensão mais ampla da história da cidade do Porto e das cidades alvo de processos de gentrificação, uma vez que oferece uma inédita oportunidade de inscrição de algumas das subjetividades até então ocultadas pela própria cidade e, como se veio a provar pela heterogeneidade do público que veio assistir ao filme em sala, percebeu-se que muitos dos traços que caracterizam o dia-a-dia destes habitantes/personagens documentais no bairro fizeram em algum momento também parte da vida de muitos que habitaram o Porto há 40 anos ou daqueles que nasceram e cresceram em cidades cujo processo de desenvolvimento urbano e tecnológico chegou mais tarde.

Portanto, isto é uma **representação do Porto de há várias décadas** até. Representação no sentido daquilo que nos transmite esta **vivacidade**, esta **agressividade nas palavras**, esta **emocionalidade rápida e entrega muito imediata às pessoas**, e que essa representação complexa do que era o Porto, o Porto dos bairros, das ilhas, e que criava esta sinergia comunitária, estaria provavelmente a mudar, ou **está provavelmente a mudar**, por efeitos de gentrificação, de modernização da cidade, e a consequência natural não é nova, porque nós estamos habituados a lê-la, em várias cidades europeias, e não só que o efeito perante uma comunidade mais pobre e que está sinalizada como uma comunidade que não faz parte da própria cidade, que nunca fez ou que nunca se sentiu como tal e que a cidade, apesar de tudo, também nunca a tratou como fazendo parte de, e que isso levava a uma segregação e uma separação, ou uma **sensação de separação em relação à cidade**. (Guiomar, 2022, P.2)

Nesta dissertação, consideramos que devolver, por meio do seu filme, a comunidade ao espaço de pensamento da própria cidade seria então um dos objetivos de Guiomar. Esta urgência de filmar os últimos dias de uma comunidade em vias de desaparecimento, que com o passar dos anos veio a intensificar-se pela forma como a cidade do Porto se coloca cada vez mais no *radar* dos principais fundos de investimento imobiliário mundiais, fez-se valer no impacto que o filme teve no ato de rememoração da história da cidade por parte de um largo conjunto de pessoas que vinham alimentando este estigma e este distanciamento entre a comunidade do Bairro do Aleixo e o resto da cidade. Colocar no *radar* das reflexões das gentes do Porto e do mundo os destroços daquilo que, enquanto sociedade, vamos vendo sendo transformado e dizimado é de facto uma urgência e este filme parece querer propor-se a criar e fomentar essa discussão.

Pela forma como o Bairro do Aleixo era visto e tratado pelo seu entorno físico e subjetivo, a tarefa de trazer para o acontecimento fílmico pessoas que eram tratadas à partida de forma pejorativa não se adivinhava fácil. Pela abordagem poética ancorada num tratamento cuidado no tempo e no contacto amplo com dezenas de habitantes do bairro por parte da equipa do filme, acedemos a um espaço a que podemos chamar de íntimo e que revela traços da subjetividade dos personagens que vão fazendo parte da construção e alimentando a narrativa do filme. Pela capacidade criativa e, sobretudo, humana das pessoas que formaram a equipa deste filme, podemos dizer que foi atingido o objetivo cinematográfico de registo dos últimos dias de uma comunidade no lugar que vinha a ocupar nos últimos 40 anos. O carácter de urgência serviu de mote para a construção de um documento importantíssimo, sobretudo para as gentes do Aleixo, mas também para a cidade do Porto e para o mundo. Foram várias as etapas de criação deste filme que se foi reinventando junto das dinâmicas que iam influenciando o dia-a-dia da comunidade que decidiram documentar. Nos pontos que se seguem neste capítulo serão apontados alguns acontecimentos, práticas e metodologias do ato da realização e produção deste filme levados a cabo ao longo dos seis anos do contacto com a comunidade do Aleixo: entre 2013 e 2019.

4.6. Momento um: A primeira abordagem cinematográfica perante a urgência de começar um filme

Em contraste com o tempo de preparação que despendeu Luís Vieira Campos para preparar a sua curta-metragem de ficção, em 2013, André Guiomar enfrentava a falta de tempo disponível para fazer face à urgência de filmar os últimos dias desta comunidade que já tinha visto duas das cinco torres serem demolidas. Percebe-se, pelo testemunho do autor ao longo das conversas sobre o filme que foram filmadas e neste trabalho analisadas, que nesse período não havia ainda a clarividência manifestada na versão final do filme em relação à abordagem cinematográfica que viria a sustentá-lo.

Nesta primeira fase, em que lhe foi dado “livre” acesso ao bairro, respeitadas algumas regras pré-estabelecidas com a comunidade¹⁰, denota-se uma vontade do

¹⁰ No ponto deste capítulo relativo às questões éticas e morais no contacto com a comunidade do Bairro do Aleixo foi já abordada esta questão.

realizador em registar o máximo de pessoas e histórias possível, com o intuito de atingir um nível de representatividade que fosse capaz de dignificar cada uma dessas mesmas histórias perante as diferenças que lhes são inerentes, mas também se denota uma consciência que seriam essas mesmas pessoas e o sentimento de partilha perante o mesmo conflito fraturante que viria a trazer a unidade do filme. Unindo os diferentes universos através da apresentação da forma como estas pessoas lidam com o mesmo conflito e habitam o mesmo espaço fechado, neste período, Guiomar parece acreditar que é a ampla representação da comunidade como um todo que lhe garante os princípios para o acontecimento cinematográfico. A abordagem de Gonçalo Tocha em ‘É Na Terra, Não É Na Lua’ (2011) poderia ser à época uma inspiração para André Guiomar.

Neste filme-retrato da ilha do Corvo no ano de 2010, Tocha decide filmar todas as pessoas, todas as ruas, todos os comércio e lugares daquela ilha açoriana, possibilitando um acesso direto aos domínios sociais, humanos e arquitetónicos de uma ilha muito pouco documentada até então. Saliento este ponto que acaba por definir o quadro de abordagem de André Guiomar nesta primeira fase de rodagem, que decorreu durante a segunda metade de 2013 e que culminou com a noite de passagem para o ano de 2014, uma vez que se percebe que ainda não estavam definidos os princípios estéticos, narrativos e poéticos que viriam a marcar a versão final do filme.

E acho que isso se nota em 2013. Até a minha própria falta de maturidade cinematográfica, porque não tive tempo de pensar um filme. Não tinha, aquilo era urgente, tinha que chegar, e o que eu queria era filmar, filmar, registar. Na altura, eu tinha até discussões longas com a produtora (Mafalda Rebelo), em que eu lhe dizia: “este filme, se tiver com menos de 3 horas, eu falhei”. Porque a minha ânsia era o registo da comunidade, das famílias, das pessoas, dos hábitos, das rotinas, dos trabalhos que tinham sido criados porque aquela comunidade existia daquela forma. Por não haver elevador, as senhoras tinham que ter meninos dos recados com umas moedinhas e etc. E queria o último dia do ATL, o último dia do cabeleireiro, o último dia da igreja, que já não consegui... da escola, queria tudo isso. (Guiomar, 2022. P.1)

Esta primeira abordagem revela muito mais uma intenção de exploração e descoberta junto dos habitantes que lhes iam permitindo filmá-los, do que uma assertividade do ato de realizar e filmar que revelasse uma tomada de posição assumida à partida. Nesta fase inicial, percebe-se uma clara abertura por parte de Guiomar para com os estímulos de construção narrativa oferecidos pelas dinâmicas de grupo da comunidade.

Eles incendiavam as outras torres nas vésperas da demolição, para não aproveitarem nada na Câmara, uma questão de catarse, não sei, mas contavam-nos isso. Claro que eu como realizador comecei logo a imaginar uma série de planos, já tinha tudo montado, ia usar não sei quantas câmaras, dizia que ia ser assim, assado, mas depois nunca é, e ainda bem. Eu nunca conseguiria imaginar na minha cabeça o que é a realidade porque é muito mais rica que isso, e felizmente não ter nada a ver com isso. Estamos cá para nos adaptarmos. (Guiomar, 2022, P.10)

Guiomar propõe-se a habitar e a filmar o bairro do Aleixo por um tempo distendido, e a sua condição de criador *copiador*, que se faz por meio da seleção e captura de momentos que vai considerando como chave para a construção narrativa do filme, leva-o a assumir uma posição de constante questionamento em relação à sua ideia de filme. A intenção inicial de ver representado o máximo número de pessoas e subjetividades leva-o, enquanto realizador do filme, assim rumo a um caminho de descobrimento e estreitamento de laços pessoais com vários membros desta comunidade que lhe permitiram ir desenhando e construindo o filme narrativamente. Este contacto foi, aliás, preponderante para que começasse a cair por terra a sua intenção de filmar o máximo de famílias e realidades possível para conseguir uma representação comunitária do bairro, e a assumir uma perspectiva de construção narrativa que se fazia pela intensidade e frequência no contacto com algumas famílias enquanto personagens documentais com as quais ia aprofundando relações e ampliando os limites para a representatividade do bairro.

No primeiro capítulo eu estava ainda muito perdido na própria narrativa que queria... (...) Mas a realidade depois faz com que tu percebas que é impossível manteres uma narrativa coesa e que não é tão representativo como às vezes escolheres duas ou três grandes famílias, filmá-las como deve ser e contares bem a história delas e que isso se calhar é mais justo para o bairro. (Guiomar, 2023, P.9)

Assumindo que a sua primeira abordagem de urgência, na qual pretendia ver retratadas e representadas o máximo de pessoas do bairro, se ia dissipando pela distensão do tempo do contacto com a comunidade, que em muito se deveu ao prolongamento não anunciado do prazo para a demolição das torres do Aleixo, permitiu a André e à sua equipa definir e aflorar a sua abordagem cinematográfica.

Esta primeira fase é marcada por sequências como as do aniversário do Leandro, filho do Zé; da cena exterior em que o mesmo Zé interage com uma criança e revela algumas das formas como se relacionam e estabelecem relações de poder entre os

diferentes grupos do bairro; e da passagem de ano, em que, através do ritual das panelas tocadas às zero horas do novo ano, tomamos conta destas pessoas como a mesma massa humana que enfrenta o mesmo problema: a eminente destruição do espaço que lhes garante a vida em comunidade tal como a viveram até então.

Não existe ainda nenhuma relação que se tivesse desenvolvido com profundidade com nenhum dos habitantes enquanto personagens documentais. Nesta fase, todos participam do filme como elementos tipo que, mais do que aprofundar a subjetividade de cada um individualmente, oferecem um primeiro momento (2013) em que parte do bairro já havia sido demolido, mas ainda revelava dinâmicas coletivas de partilha e entreajuda, ambiente que contrasta com a realidade encontrada por Guiomar em 2019 na qual, tal como refere (Guiomar, 2022, P.2) “eles estavam como aquelas roupas que estão presas naquelas cordas... em suspenso”. Desta forma, Guiomar consegue na primeira fase (que se repercute na primeira parte do filme) apresentar um retrato da vida em comunidade no Aleixo ainda com alguma da vivacidade que nos permite pelo menos imaginar como seria o bairro do Aleixo durante os seus tempos de maior atividade social e começar a perceber que é de facto a comunidade, como um todo, a personagem principal deste filme.

Esta cena da noite da passagem de ano, referida supra, é aquela que encerra a primeira parte do filme e nos garante uma memória viva que permite vislumbrar e atingir consciência do contraste entre a comunidade que André Guiomar e a sua equipa encontraram em 2013 e aquela que ainda restava aquando do seu regresso em 2019 para a derradeira fase de rodagem, na qual começamos a ver definidos alguns dos princípios narrativos e poéticos que iriam marcar a segunda parte do filme. Esta destaca-se pela presença contínua e regular com as poucas famílias que resistiram até ao fim dos dias do bairro. Deste contacto resultou a filmagem de vários momentos chave do processo de despedida destas famílias, que oferecem uma perspetiva do quotidiano destas pessoas, ao mesmo tempo que possibilita, por meio da profundidade e sensibilidade dos momentos, uma representação comunitária que se faz pelo aprofundar da construção de cada uma das famílias enquanto personagens documentais que representam poeticamente a comunidade por meio da sua realidade pessoal.

Relativamente a esta realidade de mutação das metodologias de realização e produção ao longo do processo, importa referir que, do ponto de vista formal, foram desde logo definidas no início do processo algumas regras que acompanhariam o filme até ao final: 1) o filme não sairia do espaço físico do bairro; e 2) este só acabaria quando já não restasse no bairro nenhum habitante e a última torre fosse demolida. O confronto com os acontecimentos que decorreram pelo atraso do desenvolvimento do processo de demolição e que marcaram os últimos momentos desta comunidade no seu bairro, viriam a colocar em causa algumas destas regras pré-definidas.

Como foi apontado anteriormente, tanto por André Guiomar (realizador) e Mafalda Rebelo (produtora), principais responsáveis pelo projeto de filme, as expectativas para a sua concretização e as abordagens tanto do ponto de vista da realização como da produção, foram sendo revistas à medida que os dois iam sendo confrontados com o decorrer dos acontecimentos que marcaram os últimos dias dos habitantes do bairro.

Havia uma vontade declarada de que o espaço para o acontecimento fílmico decorresse dentro dos limites geográficos do próprio bairro e de que o tempo deste fosse limitado pelo último momento do último habitante do bairro e da demolição da última das cinco torres. Tanto a suspensão a que foram entregues os habitantes do bairro, pela demora da concretização do projeto por parte das entidades responsáveis, como os acontecimentos marcantes que vieram a alterar sobremaneira a vida dos habitantes que se vinham a revelar como personagens principais do filme, levaram a um constante questionamento, e vieram influenciar as suas intenções cinematográficas e a pensarem em novas soluções que se adequassem às novas realidades das personagens, sem descuidar os princípios formais e narrativos estabelecidos para este filme.

A morosidade do processo de demolição do Bairro do Aleixo deu aso a que no decorrer dos seis anos do contacto se fossem deparando com acontecimentos fraturantes que colocaram em causa algumas das regras pré-estabelecidas. A morte de Neta, uma das principais personagens da primeira parte do filme (e que já havia participado em 'Bicicleta'), e de Israel, filho de Maria João, figuras amplamente preponderantes na aceitação de André e da sua equipa no bairro, foram fatores de relevo para um desvio da intenção de retratar o máximo de histórias possível para a de

desenvolver humana e cinematograficamente as relações que vinham sendo estabelecidas com estas pessoas. O luto que a comunidade vivia com a morte de Israel passou a revelar-se no filme como um elemento que aproximava a equipa e a comunidade num momento de partilha de uma dor comum. Abria-se assim uma porta que não esperavam que se pudesse abrir e são obrigados a (re)questionar aquela que é uma das ideias principais do início do processo: o filme não sair do espaço físico do bairro.

Eu acompanhei, por exemplo, passo a passo, estas transições para os novos bairros, eu tenho isso filmado, decidi desde o início que não sairia do bairro. Em 2019 acabei por sair, filmei várias coisas, mas na montagem decidi ficar. A única vez que eu saio é no pedido da Maria João para cumprir o luto do Israel. Desde 2013, a única ideia que ficou do início ao fim, era que quando as torres fossem demolidas, o filme acabaria, e antes disso nunca acabaria o filme.
CI_AG_P10

O estreitamento das relações desenvolvidas com algumas das famílias do bairro, leva André e a sua equipa a serem convidados a filmar determinados momentos frágeis do processo de despedida de Israel. Ao mesmo tempo que estes representam a reciprocidade do sentimento de partilha e união entre a equipa e a comunidade, obrigam a uma constante redefinição dos limites estéticos e formais do filme. Neste caso concreto, a decisão de sair do bairro representa uma intenção poética de André em relacionar metaforicamente o fenómeno do luto de Israel com o luto do bairro e dos seus moradores desenvolvida na segunda fase de rodagem.

4.7. A segunda fase de rodagem: a decisão de parar de filmar, o interregno em que comunidade existia em 2019, passados seis anos em suspenso

O primeiro anúncio de demolição das torres do Bairro do Aleixo previa que estas viessem acontecer até setembro de 2013, período em que André Guiomar já se encontrava a filmar no bairro. Dia 29 de setembro do mesmo ano, a cidade do Porto via Rui Rio, presidente da Câmara Municipal do Porto dos 11 anos anteriores, ser seguido na presidência pelo candidato independente Rui Moreira. À época, os prazos para a demolição das torres do Aleixo não se vieram a cumprir e a comunidade ficou como que em suspenso, à espera que os responsáveis camarários decidissem qual seria o rumo que as suas vidas viriam a tomar. Face à indefinição do processo e ao facto de

passados dois meses nenhuma novidade haver relativa ao realojamento destas famílias em novos bairros, o filme entrou numa fase de igual indefinição. Depois desse último dia de rodagem da primeira fase: noite de passagem de ano de 2013 para 2014, André Guiomar decidiu com a sua equipa que deveriam também eles fazer uma pausa e esperar por novos desenvolvimentos.

No final de 2013, na passagem do ano, nós reunimos e percebemos que tínhamos que parar ali um pouco e que logo se via. E pronto, eu fui para Moçambique uns quantos anos, tinha uma espécie de cláusula não escrita com o realizador com quem trabalhei (Sol de Carvalho), de que qualquer coisa que se passasse no bairro do Aleixo eu regressaria imediatamente. Mas não foi necessário, porque quando acabei o processo de trabalho de três anos e meio lá foi quando, em 2019, comecei a ver as notícias antes de chegar cá, que estava alguma coisa a acontecer, que as cartas iam começar a chegar novamente... eu ia estando em contacto com a Luísa e com a Maria João principalmente, e elas diziam que continuavam à espera. E foi nesse processo que eu volto e que encontro um bairro completamente diferente. Pessoas a quem lhes tinham sugado toda a energia, força e vontade de estar. Todos estes aspetos que lhes permitia ser uma comunidade, os *moopies*, o bar, os bancos para se sentarem, os sítios sociais para estarem juntos estavam ao abandono. A droga era muito mais visível por causa disso e tinham muito menos apoio, mesmo social. Eles estavam como aquelas roupas que estão ali presas naquelas cordas. Portanto, o filme depois transita para uma fase completamente diferente. (Guiomar, 2022, P.2)

Como já foi referenciado no ponto anterior, relativo à primeira abordagem cinematográfica manifestada por André Guiomar neste filme, havia inicialmente uma vontade clara de que a narrativa do filme se unisse pelas múltiplas vivências dos habitantes/personagens documentais até ao fim do processo de realojamento de cada um e, nesse sentido, foram filmadas várias etapas destes processos de transição de alguns dos habitantes do bairro. Havia assim a intenção de filmar os dias do fecho dos vários lugares comunitários do bairro: o ATL, a escola, a igreja, a associação de moradores, entre outros. Perante esta lógica, que se via sendo aplicada em função dos princípios narrativos escolhidos para o filme, seria de prever que este fosse um filme longo, no qual haveria uma necessidade de partilha de considerável tempo com cada uma das personagens para que com essas histórias pudessemos (enquanto espectadores) aceder ao universo humano e de intimidade de pessoas cujas histórias começavam a ganhar forma no filme de Guiomar.

A comunidade que encontrou em 2019 depois da morte de Israel assumia que os momentos de partilha do luto para os quais os começaram a convidar participar e a filmar, ofereciam ao filme um acesso privilegiado de contacto com um universo íntimo

destas pessoas através de momentos simbólicos de estreita identificação. A maior parte das pessoas do mundo haverão de ter passado pelo processo de perda de um ente ou familiar querido. Assumir que André e a sua equipa são já amigos, mais do que uma equipa de filmagem - embora em momento algum o deixem de ser -, permitem ao espectador o contacto com momentos tão frágeis e sensíveis vividos juntos das personagens que revelam uma confiança dos últimos no filme enquanto dispositivo de representação comunitário e na equipa que o constitui, que para além da capacidade criativa de ajuste às condições que lhes são dadas, revela uma capacidade humana e social que exalta estas dimensões de que também se faz o cinema.

Nós fomos convidados para esta homenagem. É o único momento em que saímos do bairro, porque somos convidados pela Maria João para irmos a esta homenagem em que toda a gente vai. Vai o bairro todo em quatro piscas, colocam as velas e nós, quando acabamos esse momento, achávamos que aquilo tinha acabado, mas eles dizem que ainda não. A homenagem continua, vamos todos para os *drifts*, porque é um sítio onde ele gostava de estar, e é onde as pessoas estão vestidas com *tshirts* a dizer “Israel” e tudo isso. Há ali um momento de catarse. (Guiomar, 2022, P.2)

Esta aproximação afetiva para com as personagens principais do filme alterou sobremaneira a forma como André Guiomar passou a acompanhar e dedicar-lhes o tempo do seu filme. A partilha de uma dor comum, que metaforicamente vai sendo trabalhada no processo de montagem como a dor comum da perda do espaço físico e de memória do bairro, passa a revelar-se através de sequências de imagens que acompanham de forma mais próxima tanto a Maria João (mãe de Israel), como do Zé e da Luísa nos momentos de luto e de despedida. No excerto da Conversa 2, infra referido, podemos perceber um pouco melhor a profundidade dos vínculos pessoais e emocionais estabelecidos entre Guiomar e Maria João enquanto personagem que, pela assunção da equipa e o filme como parte da sua comunidade, atestada pelo convite a fazerem parte de homenagem tão íntima, oferece ao filme e a Guiomar uma oportunidade de construção narrativa que lhe permite trabalhar o sentimento de luto coletivo pelo desaparecimento do bairro junto daqueles momentos de despedida e perda pessoais.

E depois? Depois nós, como equipa, somos absorvidos por isso (pelo sentimento de luto da comunidade). Eles têm essa expressividade e a partir do momento em que há a morte do Israel, as atenções estão viradas para ali constantemente. E primeiro nós passamos uma primeira fase, realmente, a tentar perceber onde é que estávamos a ir, quais eram os limites. Eu filmei muitas sequências que não estão no filme porque a Maria João me pedia, e eu parava a meio e dizia: “Maria João, depois dou-te as imagens, mas isto é para ti,

isto não é para nós". Eu acompanhei-a no cemitério, quando ela levou a fotografia pela primeira vez. Foram pedidos pessoais dela. E é verdade que a partir de uma certa altura eu me perguntei muito sobre como é que a narrativa continuava sobre o Aleixo. Porque foi muito sugada para aquele lado. Então tive de trabalhar a montagem com o Miguel (Da Santa) de forma que ela acompanhasse essa perda e esse luto também sobre o bairro. Não havia forma de não ser assim e isso, melhor ou pior, serve-nos bastante bem para a história do bairro (...) Nós passamos muito tempo na montagem, quase um ano, para percebermos como é que essa metáfora de luto era trabalhada. (Guiomar, 2022, P.16)

O acesso a momentos do quotidiano da despedida destas pessoas do bairro atribuem ao filme novos princípios de abordagem que passa a encontrar nesta partilha do dia-a-dia os alicerces para a representação cinematográfica de uma relação íntima e humana que deu origem a um filme-documento-retrato de pessoas, que apesar de muitas não estarem unidas por relações familiares, faziam da proximidade e da partilha no seu dia-a-dia os elos que os uniam e lhes auferia os sentimentos de entreatada e suporte mútuo que os definem como uma comunidade. Poder representar, por meio do acesso a imagens tão fortes como as referidas supra, estes sentimentos associados à psicologia da comunidade auferia a 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' uma relevância enquanto representação comunitária documental. Para melhor compreender por que domínios foi possível o estreitamento destes laços durante o tempo de contacto continuado no bairro, debruço-me no ponto que se segue sobre as questões éticas e morais no contacto de Guiomar e a sua equipa com os habitantes do Bairro do Aleixo.

4.8. Questões éticas e morais no contacto: as relações de proximidade estabelecidas entre o realizador, a sua equipa e os habitantes do Bairro do Aleixo

Perante o enquadramento político e social do bairro, a intenção revelada pela realização em ocultar o *background* da droga da narrativa do filme, estabeleceu-se como a primeira questão ética e moral que interferiu positivamente no contacto com a comunidade do Aleixo. Apresentada uma ideia de filme com a qual alguns habitantes se identificaram, foram-se abrindo algumas portas e estabelecendo algumas regras que garantiam a autorização para a sua presença no bairro. O bom cumprimento destas permitiu-lhes uma estadia prolongada no bairro e estabelecer relações de proximidade e intimidade com algumas das famílias que se constituíram como personagens deste

filme através da partilha de um quotidiano. Atentar nos domínios sociais e humanos desenvolvidos pela equipa do filme no contacto com a comunidade do Aleixo é um dos objetivos deste capítulo.

4.8.1. Um filme político, mas humano: “*Interessava-me abrir e não fechar*”

Tendo em conta a eminência do carácter político revelado pelos detalhes do complexo contexto social e humano da realidade dos habitantes do Bairro do Aleixo, André Guiomar revela intenções de não se imiscuir do tratamento político inerente ao filme e faz por trabalhar, também nesta dimensão, novos domínios de humanidade que nos permitam (enquanto espectadores) aceder a um filme que escolhe claramente um ponto de abordagem, mas que não se pode considerar de todo parcial.

O rótulo que a cidade do Porto colocou durante décadas nas gentes do Aleixo, que os associava constante e generalizadamente ao tráfico de droga, é um dos pontos que André escolhe tratar de uma forma que fuja à perpetuação destes preconceitos e o incite a procurar histórias que existem perante este *background* (que nunca esconde) mas que se revelam maiores e mais amplas do que esse olhar simplista que vinha a ser colocado nas gentes do Aleixo até então.

A problemática da droga está sempre no *background*. Da mesma maneira que o filme que eu faço será sempre um filme político. Mas o objetivo é torná-lo o mais humano possível. Da mesma maneira que somos um país pioneiro na descriminalização do consumo (de drogas leves, no caso), parece-me que é simplista olhar para o bairro dessa forma também (do ponto de vista do consumo de droga). E, portanto, parece-me um bocado ultrapassado e antigo a própria cidade ainda olhar e estigmatizar e ver as pessoas apenas nesse rótulo. E o que me interessava aqui era abrir e não fechar. Ao abrir torna-se a coisa mais completa, penso. (Guiomar, 2022, P.4)

Abrindo espaço para interação com os habitantes/personagens documentais do filme *tabula rasa* que nos permite um acesso mais facilitado aos domínios de humanidade que caracterizam estas pessoas, abre-se também o caminho para que sejam atingidos os objetivos de representação de uma comunidade que se sabe heterogénea.

O que eu tento fazer com este filme é tentar dar um espectro um bocadinho maior do que aquilo que nós estamos habituados a analisar no bairro ou outras coisas na vida. A mim incomoda-me muito o lado radical das coisas. Ou o lado simples, também, por inverso. (Guiomar, 2022, P.18)

Nesta linha de pensamento, abordamos o filme ‘Distopia’ (Tiago Afonso, 2021), no qual o também cineasta portuense oferece uma perspetiva cinematográfica que coloca a realidade social e urbana do Bairro do Aleixo num enquadramento geral, que engloba outras realidades e questões fraturantes do planeamento urbano do Porto, com o objetivo de desvendar aquele que tem sido o rumo das políticas camarárias em relação ao futuro destas comunidades fragilizadas da cidade. A abordagem de Tiago Afonso é assumidamente política, e a perspetiva que oferece incide objetivamente numa apresentação detalhada do desenvolvimento (e desaparecimento) de várias destas comunidades do Porto que filmou durante 14 anos (entre 2007 e 2021) e no qual a demolição do bairro do Aleixo faz parte.

Noutro caminho, a abordagem de André Guiomar faz-se valer menos pelos detalhes políticos reveladores deste tratamento desigual e mais pelo atentar e aprofundar de relações sociais e pessoais que através das quais pretende representar poética e metaforicamente os problemas de desigualdade comum dos habitantes de um bairro inteiro.

Claramente agrada-me mais a visão que acabaste de falar (dirigindo-se ao Espectador 7) mais humana sobre a complexidade das relações e foi claramente o que me inclinou a fazer este filme, sabendo de antemão a ligação política, as consequências do que fazia, do que não podia filmar para poder ter o resto que me permitia atingir essa dimensão humana do filme. (Guiomar, 2022, P.18)

Decidindo ocultar da narrativa do filme tanto o *background* do tráfico de droga como as questões políticas que marcam este universo – embora estas dimensões nunca deixem de marcar o dia-a-dia nas personagens que filma – Guiomar revela uma intenção de apresentação destas histórias de uma forma que nos permita (enquanto espectadores) fugir dos preconceitos sociais e de análise política que nos tiram uma leitura *tabula rasa*, ou de folha em branco, para com estas pessoas, estas histórias e este universo. No excerto da Conversa 3, referida infra, Mafalda Rebelo oferece uma perspetiva pessoal sobre os seus primeiros momentos no Bairro do Aleixo e sobre como encontrou no Aleixo um grande número de pessoas com as quais se pode identificar humanamente.

Nós também levávamos esse preconceito, não é? Quando lá entramos, se calhar no primeiro dia vai-se com as pernas um bocado a tremer, e depois começa-se a relaxar, começa-se a encontrar muitas pessoas e a perceber que, sei lá, são apenas 5% (dos habitantes envolvidos no tráfico de droga). Mas há todo o resto da comunidade, que são imensas pessoas, trabalhadoras, que têm

as suas profissões, que necessariamente não terão uma enorme capacidade económica, mas que levam a sua vida com toda a honestidade que conseguem e com todo o esforço diário que nós reconhecemos em qualquer pessoa, nosso vizinho, em qualquer lado. E esse era o retrato que achávamos que era premente fazer e trazer. E, de facto, foi disso que fomos à procura e que o André foi sendo capaz de encontrar. (Guiomar, 2022, P.3)

Podemos identificar-nos (enquanto espectadores) com o filme e os seus personagens de um ponto de vista humano, conecta as suas lutas e fragilidades com alguns domínios das nossas próprias vidas. A comunidade, mais uma vez, permite-nos assumir a sua luta como também nossa, num trabalho de recolocação pessoal e identificação subjetiva possibilitado pelo cinema.

Isto foi aquilo que mais nos tocou e que achamos que é o humano desta história: estas pessoas, acho que facto... o filme não se escamoteia... que estão limitadas, que de facto a nível do horizonte há muitas coisas que não são desejáveis, mas que se percebe humanamente de onde é que elas vêm e porque é que são assim (...) e era nosso desejo neste filme defendê-las nesse sentido. Se eu tivesse nascido naquele sítio, com aquela família, com aquelas circunstâncias, eu seria igual. (Rebelo, 2022, P.11)

Perante o enquadramento político e social do bairro, a perspetiva de abertura e a intenção de escuta de Guiomar e a sua equipa revelam-se fundamentais para a sua aceitação junto da comunidade. Ocultando da narrativa o *background* da droga, Guiomar oferece a estas pessoas uma maior capacidade de se fazerem representar humanamente e fora dos holofotes do estigma e preconceito. As portas do bairro estavam abertas, no entanto, mediante o bom cumprimento de determinadas regras de conduta pré-estabelecidas com a comunidade.

4.8.2. A necessidade de estabelecimento de regras com a comunidade para poder filmar determinados lugares e pessoas do bairro

O carácter simplista com que os *media* tradicionais se referiam e caracterizavam os membros desta comunidade, sempre à luz dos meandros do tráfico de droga, e a forma como os seus membros se sentiam massacrados pelo tratamento mediático que lhes era dedicado, obrigou André Guiomar e a sua equipa a pré-estabelecer algumas regras com a comunidade para que a sua câmara e o seu olhar fossem aceites. Tal como refere o realizador (Guiomar, 2022, P.18) “essas cedências são feitas constantemente e

foram feitas constantemente durante todo o processo e nós tínhamos que aceitá-lo ou não, ou parar simplesmente de filmar e dizer: “isto não é por aqui”.

A validação de confiança por parte dos habitantes que não conhecem a equipa do filme depende da concretização e respeito por determinadas regras específicas que vão, em primeira instância, limitar o espectro de pessoas que pode ou não filmar e, por consequência, influencia os enquadramentos e movimentos de câmara de algumas sequências do seu filme.

E acho que também percebe um bocadinho no primeiro capítulo, não digo que estávamos perdidos, mas estávamos um bocadinho numa descoberta constante com eles de quais eram também os limites. Acho que isso se percebe em algumas sequências que nós estávamos limitados até onde é que a câmara podia ir, porque havia pessoas que não queriam ser filmadas, porque havia a Torre 1 que era proibido olharmos, filmarmos” (Guiomar, 2022, P.2)

Estas eram as regras que, uma vez cumpridas, lhes permitiam continuar a filmar no bairro.

Havia uma série de regras impostas. Diziam-nos: “ok, querem estar aqui, podem, adorámos a ideia, mas há regras. Têm que ter autorização, têm que ligar ao Zé todos os dias que querem vir filmar, têm que avisar para onde é que vão, há checkpoints que não podem passar”, e pronto, isto fazia parte do jogo. (Guiomar, 2022, P.2)

A aceitação por parte de algumas figuras e famílias influentes no bairro valiam a André e à sua equipa um atestado de confiança que lhes veio a permitir um contacto e acesso direto com outros habitantes. A força do seu trabalho, a dignidade com que tratam as pessoas e o respeito por estas regras permitiram-lhe uma estadia prolongada no bairro e o contacto distendido no tempo com personagens que vieram a fazer parte da construção narrativa do filme.

4.8.3. A partilha no quotidiano como princípio para partilha na intimidade: “Nós acompanhávamos mais do que apenas estar a filmar. A certa altura partilhávamos a vida com eles”.

Uma das dimensões de relevo na metodologia no contacto com a comunidade neste filme é a importância dada ao estabelecimento de dinâmicas quotidianas que aproximam a equipa da comunidade. Com estes estabelecer uma relação pessoal, que extravasa os limites profissionais, revelou-se fundamental para que a equipa

continuasse a encontrar as portas da comunidade abertas e até, como foi referido supra, estes fossem convidados por alguns membros da comunidade a filmar momentos altamente pessoais e sensíveis.

As dinâmicas do contacto de André Guiomar e a sua equipa neste filme fizeram-se valer pelo extremo cuidado revelado ao longo do processo em fazer parte das vidas dos habitantes que iam conhecendo de uma forma humanamente mais ampla e que ultrapassava os limites e intenções para a realização deste filme. Um olhar que se pretendia profundo e que escapasse à visão simplista a que estavam habituadas a ser retratadas as pessoas do Aleixo, far-se-ia de um contacto cuidado e continuado que os levaria a criar uma relação humana, em primeira instância, e lhes permitisse, *a posteriori*, terem os níveis de confiança, intimidade e noção da conceção do projeto essenciais para o objetivo de representação do filme.

Eu acho que aqui o segredo para nós foi esse respeito e o tempo. Ter esse respeito pelo facto de estarmos presentes em casa da Neta (umas das personagens principais do primeiro capítulo do filme que morre em 2014), tardes e tardes na conversa, porque ela era uma pessoa que precisava muito de falar, gostava muito de falar com as pessoas, gostava que as pessoas estivessem presentes. Às vezes não parecia, ao início. Podiam achar até que ela estava quase a tratar-nos mal e na verdade era uma proteção que ela tinha de atacar imediatamente e depois era um amor incondicional e tratava-nos como irmãos e como príncipes. E, pronto, mas também depois de filmarmos em casa dela, ganhámos todas as confianças destas famílias todas, isso para nós foi uma grande porta de entrada. (Guiomar, 2022, P.9)

As portas do bairro abriam-se para uma equipa que pretendia continuar a conhecer o máximo de histórias e pessoas que lhes permitisse níveis de representação profundos das gentes do Aleixo. A vontade de conquista de uma confiança que lhes permitisse construir um filme com as pessoas, levou-os a procurar filmar momentos que lhes valessem um contacto cada vez mais direto com as personagens que iam descobrindo para o filme. Nesse sentido, propuseram ao Zé, que a par de Neta era uma das pessoas com quem tinham uma relação mais próxima, filmar o aniversário de Leandro, seu filho.

Esta proposta surge numa fase muito embrionária da estadia de Guiomar no Aleixo e o teor da proposta poderia suscitar dois finais: ou eram aceites e abrir-se-iam assim novos caminhos para o estreitamento de relações humanas e profissionais ou, caso vissem rejeitada a sua proposta, poderiam ver fechar-se definitivamente uma porta crucial. Porém, o repto foi aceite e a oportunidade de registo de um momento de

partilha e alegria comum de uma família do bairro foi o primeiro momento de real e impactante acesso filmico direto a esta realidade.

Naquele primeiro aniversário que foi o do Leandro, que é o filho dele (do Zé), eu vi que ele estava muito bem disposto. O Zé deu-nos muito nesse dia. Ele estava super feliz. E nós estávamos lá e ele estava a querer muito que nós participássemos a certa altura. Nós estávamos a filmar, ele sabia que nós estávamos a filmar, mas depois queria muito que nós comêssemos o bolo que nós brindássemos com ele. Dizia: “agora pára a câmara e vem cá”. Sentimos que foi o primeiro dia em que ele... assim de entrada, disse: “você fazem parte!” (Rebello, 2022, P.12)

Esta aceitação trazia com ela uma consciência da importância da partilha de um quotidiano em comum e das consequências positivas deste estreitamento de relações para a concretização do filme. No excerto da entrevista reproduzido infra, Mafalda Rebello partilha que nesse mesmo momento, o qual considera ter sido o primeiro em que sentiram ter sido aceites por aqueles membros da comunidade, foi de uma reação espontânea sua a um convite de Zé para brindar com eles, que resultou a primeira atitude de compaixão daquela família da comunidade para consigo, enquanto pessoa, mas também enquanto membro da equipa do filme.

Eu tinha sabido que estava grávida há muito pouco tempo. Não estava nos três meses, então ninguém na minha família sabia que eu estava grávida. Claro que o meu marido sabia... Mas para além dele não tinha contado a ninguém. E ele vem com um cálice: "Agora brindas comigo, Mafalda". E eu fiquei assim: como é que eu agora digo a este homem que não vou brindar com ele? Mas tenho que lhe dar a verdadeira satisfação porque ele merece isso, não é? E eu disse: "Ó Zé, não vou brindar contigo, mas é pela melhor das razões: soube que estava grávida..." E a maneira como ele a partir daí... o carinho que ele demonstrou... a maneira como me apadrinhou, foi realmente extraordinária. (Rebello, 2022, P.12)

O tempo passado junto destas pessoas, dilatado ao longo dos seis anos da rodagem, fez-se sobretudo de uma vontade genuína de fazer do contacto humano um dos alicerces do filme. Por isso, foram várias as dinâmicas que pareciam inúteis para o filme do ponto de vista prático de usabilidade das imagens, mas que a equipa fazia questão de estar presente por ter consciência da importância que estas tinham para as pessoas do bairro e das portas que poderiam vir a abrir no futuro. Nesta dinâmica de relação em busca de uma ideia em comum, foram-se estabelecendo várias dinâmicas pessoais que marcariam o contacto desta equipa com alguns dos habitantes do Aleixo.

De um ponto de vista muito pessoal: criou-se aqui de facto uma amizade. A certa altura nós estávamos com eles, nós partilhávamos a nossa vida com eles, nós tentávamos acompanhar mais do que apenas estar para filmar. A certa altura alguém precisava de ir à Optimus arranjar um cartão e não sabia

escrever. Eu disse: “vou contigo, eu assino, eu faço, eu faço a transferência e depois dá-me no multibanco”. Coisas tão simples como estas, que para nós são absolutamente corriqueiras, e que para aquelas pessoas, de facto, mudava-lhes o dia. Era uma forma também de as conquistar, de as ajudar, de me envolver humanamente... foi absolutamente simples, linear para mim fazer aquilo, e ficou um agradecimento, porque a partir daquele dia podiam ligar para o irmão que estava na Alemanha e que já não falavam com ele há 6 ou 7 meses. (Rebelo, 2022, P.11)

Assumir que enquanto equipa, mais do que filmar e capturar determinados momentos, queriam ser elementos úteis e ter uma presença positiva no dia-a-dia daquelas pessoas, permitiu-lhes um tempo de contacto alargado com a comunidade e o estreitamento de laços pessoais profundo com algumas dessas pessoas.

4.8.4. Tempo e proximidade: “Quanto mais tempo, respeito e dignidade, mais intimidade se consegue”

A partilha que se gerou em muitos momentos entre a equipa do filme e alguns membros da comunidade do Aleixo deu aso a muitas horas de filmagem que acompanharam a mutação da abordagem cinematográfica de um filme que se ia ajustando ao decorrer dos acontecimentos. Conseguindo criar relações humanas de confiança com as pessoas, iam conseguindo filmar cada vez mais sequências de imagens ao longo do tempo. Guiomar revela que tinha consciência de que muitas das sequências não iriam chegar até à versão final do filme, mas sabia que o facto de, enquanto equipa, se apresentarem junto das pessoas sempre com os dispositivos de filmagem e captura de som ajudá-lo-ia a criar a habituação aos dispositivos necessária para uma relação mais orgânica no processo de filmagem do dia-a-dia.

Nós passávamos muito tempo com as pessoas que tínhamos consciência, muitas vezes, que não íamos filmar, não íamos utilizar, mas que isso era muito importante para esta habituação. Estávamos constantemente presentes com câmara, tripé, material de som, mesmo que fosse um dia para ir tomar um café, que essa presença era importante, esse aspeto físico do material também. (Guiomar, 2022, P.2)

Conseguindo criar uma relação de proximidade que permitia uma contínua abertura de portas por parte dos membros da comunidade do Bairro do Aleixo durante a segunda metade de 2013, o filme chegava a um impasse pela distensão do tempo e a ausência de informações concretas sobre o realojamento das famílias e a data concreta

para a demolição das torres. Como desenvolvo anteriormente neste capítulo, houve um interregno nas filmagens entre a noite da passagem para o ano 2014 e 2018, altura em que começam a ser de novo entregues as cartas de despejo. O trabalho de contacto realizado durante esta primeira fase de rodagem de 2013, estendeu-se nos anos de interregno nas filmagens através de uma presença constante de Mafalda Rebelo, produtora do filme, em momentos importantes da vida de ambos.

Foram as primeiras pessoas no mundo a quem eu disse que ia ter um primeiro filho. E sabem que depois, quando ele nasceu, senti que gostava muito de lhes ir mostrar: “olha lá, estás a ver porque é que eu não brindei contigo? Olha, está aqui e é real”. Eu fazia um bocado de questão, a certa altura, quando eles eram pequeninos, quando eu ainda não os tinha no infantário, de passar lá um dia, uma tarde. E estavam ali a brincar. Eu não via o estigma e isso permitia que estivéssemos ali como que em família. E essa sensação de proteção, porque a certa altura, senti que eles vergaria o mundo para que corresse bem por nós. Isso era muito real e era muito bonito. (Rebelo, 2022, P.13)

Uma equipa que acreditava contactar uma comunidade para documentar os seus últimos meses de vida naquele lugar, via-se sendo aceite como um deles e o rumo do filme seguir os mesmos caminhos tortuosos da realidade destas pessoas. Este contacto próximo e continuado ao longo dos anos foi essencial para que as portas continuassem abertas no momento da reentrada da equipa para filmar os derradeiros momentos destas pessoas no Aleixo em 2019. O contacto entre a equipa do filme e os habitantes/personagens documentais estabelecia-se pela partilha de uma ideia em comum: criar um filme que representasse dignamente o Aleixo e as suas gentes perante uma realidade exterior que de estigma e preconceito. O derradeiro ponto deste capítulo prender-se-á com as dinâmicas do contacto da comunidade com a câmara e o seu papel enquanto personagens documentais, na construção narrativa do filme.

4.9. A comunidade do Bairro do Aleixo como personagem documental: o papel das personagens do filme no ato de construção cinematográfica e a existência de uma ideia partilhada entre a realização e a comunidade enquanto protagonista

A componente ética e moral do contacto de Guiomar e a sua equipa com a comunidade do bairro do Aleixo, atribui a ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ as condições necessárias para que os habitantes do Aleixo vissem neste filme uma oportunidade singular de inscrever uma perspetiva nova sobre a sua realidade. Tal como refere

Guiomar numa das conversas sobre o filme aqui analisadas, “esta comunidade estava massacrada com a forma como a comunicação social chegava ao bairro para filmar e a forma quase sanguessuga, como extraía, editava e lançava a coisa” (Guiomar, 2022, P.3). Habitados a uma presença mediática no bairro que ia insistindo na perpetuação de alguns preconceitos e na instituição de um estigma generalizado, alguns habitantes do Aleixo encontram na câmara de André um olhar totalmente novo. Reduzindo o aparato da câmara, respeitando as regras pré-estabelecidas e reunindo uma equipa reduzida e humanamente comprometida com o projeto que ia estando presente com regularidade no bairro e fazendo por transmitir aos habitantes as suas intenções com o filme, estabelecem-se as condições para a aceitação da presença da equipa do filme no Aleixo, tal como presente no testemunho de Luísa Ferreira numa das conversas aqui analisadas.

Qualquer pessoa que entrava lá com câmaras era para filmar a Torre 1 (a mais associada ao tráfico de droga) (...) Nós aceitámos bem a questão do André porque vimos que ele ia com outro interesse, não nos ia julgar. Nas conversas que tínhamos antes das filmagens, aceitei sempre bem o que propôs. (...) Era doloroso para mim saber que entravam pessoas no bairro só para filmar a Torre 1, só para degradar mais o bairro, não é? E não mostravam as coisas boas que lá havia e as pessoas que trabalhavam. (Ferreira, 2022, P.5)

Nesta primeira fase, percebemos que se começam a estabelecer os domínios do contacto com a comunidade que permitem que os habitantes do bairro encontrem neste filme uma oportunidade de inscrição de uma outra verdade sobre a sua realidade enquanto comunidade. Guiomar foi-se apercebendo que as pessoas se interessavam pelo seu processo, acreditavam na sua visão para o filme e tinham vontade de nele participar e colaborar, uma vez que lhe pediam que filmasse momentos específicos, nos quais não concediam autorização de filmar a mais ninguém, e que consideravam importante para a construção narrativa do filme.

Houve ali momentos do primeiro capítulo onde as pessoas nos vão dizendo: “Hoje é o último karaoke, porque é que vocês não vêm? Vai ser uma grande festa! Hoje é o aniversário do meu filho. (...) Antes disto acabar, eu gostava de te mostrar estas coisas. Eu gostava que tu pusesses isto no filme”. (Guiomar, 2023, P.9)

Através dos momentos de interação coletiva que nesta primeira parte do filme, Guiomar vai apresentando imagens que vão sendo capazes de revelar pontos de vista vários e demonstrando a sua aceitação no bairro e a vontade da comunidade em fazer parte da construção narrativa do filme.

A nossa aproximação em 2013, apesar de tudo é relativamente mais fácil, porque ainda encontramos umas famílias e um bairro que ainda tinha muita vida, muita força, muita vontade de mostrar e de representar o que é que eles são perante a câmara e, portanto, de nos chamar para estes últimos momentos, os últimos karaokes, uma outra... Eu não lhe posso chamar de reconstituição, mas eles terem consciência de dizer: “há uma série de brincadeiras que nós fazemos que o Porto já não faz, portanto, se viesses era fixe filmares”. O Aniki Bebé e o Aniki Bobó, que eles cantam, uma série de jogos tradicionais. E, portanto, há aqui um exercício de poder e de memória que eles têm consciência e que souberam pedir-me e integrarem-se nesse conteúdo. E nós, nesse momento, apesar de tudo por causa dessa urgência, também estávamos com pouco tempo para refletir sobre o filme, para percebermos o caminho dele e estávamos neste estilo de filmarmos o máximo possível, representarmos o máximo de famílias e fazermos o maior filme possível. Demorassem as horas que demorassem, filmássemos o que filmássemos, mas íamos utilizar e representar toda a gente. Este era o objetivo inicial. E acho que também se percebe um bocadinho no primeiro capítulo, não digo que estávamos perdidos, mas estávamos um bocadinho numa descoberta constante com eles de quais eram também os limites. (Guiomar, 2022, P.1)

Nesta primeira fase, em que a abordagem cinematográfica se fazia da intenção de representação comunitária através do registo alargado e extensivo do máximo de pontos de vista possível que representam a amplitude dos contextos pessoais dos habitantes do Aleixo perante um mesmo problema, Guiomar apresenta momentos representativos das dinâmicas sociais do bairro que nos fazem percebê-la como um todo.



Figura 16 - *Frame* de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 22m10s - (2020, André Guiomar)

Desta primeira fase, destaco os momentos: i) celebração do aniversário de Leandro; ii) interação entre Zé e criança do bairro na qual são reveladas algumas dinâmicas de poder instituídas entre os habitantes; iii) jogo de damas levado a cabo por um habitante invisual do bairro; e iv) celebração da chegada do novo ano, cena que encerra o primeiro capítulo, como aqueles que nos ajudam a construir uma imagem da comunidade como uma entidade coletiva que coabita o mesmo espaço e que lhe auferem o caráter de protagonista do filme. Não existe nesta fase uma intenção de seguir determinado personagem com maior preponderância e dar-lhe maior profundidade. Neste momento, é o retrato coletivo que interessa apresentar por parte de Guiomar e é nesse sentido que a comunidade surge como protagonista deste filme. Na segunda fase do filme, referente ao segundo capítulo e momento de reencontro de Guiomar com a comunidade passados seis anos, já estão estabelecidos laços pessoais mais fortes e as personagens que encontra (aquelas que resistiram no bairro durante o tempo de interregno das filmagens) assumem um espaço cada vez mais presente na construção narrativa do filme.

Em 2019 há uma inclusão da própria comunidade na construção da narrativa de uma forma mais ativa. Em que, em vez de sermos nós a chatearmos constantemente, a tentarmos estar presentes e a pedirmos, eram eles muitas vezes a ligarem e dizer que “vai acontecer esta homenagem, vamos para ali, vamos acolá, o meu filho tem um aniversário, gostava que viesses filmar, mesmo que seja para depois ficar só para mim”. E é muito mais interessante quando comesas a compor isto com as pessoas e elas começam a imaginar contigo a história e a decompor e a dar opções. É muito mais estimulante, ou foi muito mais estimulante para nós, trabalharmos em 2019 a partir daqui. (Guiomar, 2022, P.5)



Figura 17 – *Frame* de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 24m40s - (2020, André Guiomar)



Figura 18 - *Frame* de 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' - 30m18s - (2020, André Guiomar)

Pela distensão do tempo do contacto e pela partilha de vários momentos pessoais do quotidiano, estreitavam-se as relações de proximidade e intimidade entre equipa e comunidade que possibilitavam, nesta segunda fase, a inclusão cada vez mais óbvia da própria comunidade na construção narrativa do filme.

Há aqui um desbloqueio que, na verdade, eu sinto que aconteceu mais no segundo capítulo, onde o filme se tornou... onde de dia para dia tinha de pedir cada vez menos coisas e cada vez tinha mais pedidos. E aí é que eu sinto que tanto eu sabia melhor o que é que queria, como de repente o filme fazia sentido para toda a gente. E o filme passou a ser mais deles do que meu. E isso foi muito mais em 2018. Claro que este luto da Maria João (pela morte de Israel, seu filho) pode ter ajudado. Neste momento de choque, o facto de nós estarmos presentes com ela constantemente a ajudar, jogou a meu favor. (Guiomar, 2023, P.10)

Neste segundo momento do filme, tal como referido anteriormente neste capítulo, Guiomar foi aflorando algumas relações pessoais com algumas famílias que permaneceram no Aleixo durante o tempo de interregno das filmagens, enquanto ia ganhando uma consciência maior da narrativa que pretendia construir neste filme. No primeiro capítulo, como anteriormente referido, apresenta uma comunidade como um todo e assume-a como personagem principal do filme. Na segunda fase, Guiomar concentra o seu foco de representação comunitária nas poucas famílias que resistiram e com as quais vinha a desenvolver relações de maior proximidade. Acompanha cada uma destas personagens no decorrer do seu dia-a-dia, no caso de Maria João e Zé, de

luto (pela morte de Israel) e no caso de Luísa, nos momentos de despedida de casa e da sua luta até ao fim para aí poder permanecer. O foco nestas três personagens, depois da representação coletiva conseguida no primeiro capítulo, permite a Guiomar aumentar os limites de representatividade do bairro uma vez que atribui à luta de cada uma das personagens um carácter simbólico, metafórico e poético que transmitem a sensação de perda por parte de um bairro inteiro.

O facto de estas personagens oferecerem diferentes respostas ao mesmo problema, constitui-se como elemento que garante a ampliação dos limites de representação do bairro. Por isso, Guiomar decidiu então concentrar nestes o tempo do seu contacto para que fosse possível uma perspetiva mais particular e completa sobre a realidade destas famílias perante o contexto do bairro. Aprofundando as suas relações, conseguiu um retrato particular destas famílias enquanto representação da dor comum de um bairro inteiro. Aquilo que distingue a constituição de Maria João, Zé e Luísa enquanto personagens é a sua perspetiva sobre o filme e a forma como nele decidem participar.

A Luísa mais do que ninguém, era pessoa do bairro de melhor percebia a utilidade da câmara como poder. Como poder de voz. Voz que eles nunca tiveram. Se calhar era a pessoa que mais tinha plena consciência, quando eu estava presente, o que é que tinha de fazer sem eu ter de dizer absolutamente nada e podia usar o tempo dela como lhe apetecesse e mostrar-me que lhe apetecesse. Ela sabia que eu depois ia eventualmente utilizar ou dar-lhe essa voz. (Guiomar, 2022, P.3)

O carácter político e reivindicativo de Luísa e a consciência revelada sobre a câmara enquanto dispositivo de criação de discurso, assume-se como preponderante para que fizesse parte do filme a capacidade de resiliência e luta de toda uma comunidade. Luísa assume a construção deste discurso de luta em momentos como aquele em que escreve na parede que “os pobres não têm o direito de olhar o rio”, ou quando, no primeiro capítulo, sem que tal lhe tivesse sido pedido, faz um contexto geral da situação do bairro.

A Luísa é muito mais até política nesse sentido, ela sabe muito bem... Eu filmo-a menos porque as vezes que a tenho dentro, dá-me logo o contexto social das coisas. Ela sabe muito bem o que é que está a fazer com uma câmara à frente, ao contrário da Maria João, que usa a câmara de outra forma, ou que nem usa. A Luísa, nisso, é muito *aware* e tem muita consciência de que não tem voz, mas que a partir da câmara pode ter e que se eu queria fazer este projeto, ela vai usar isso a favor dela. Era uma pessoa que não tinha qualquer tipo de dificuldade. Quando eu lhe dizia que só queria estar ali, ela percebia imediatamente o que é que eu queria buscar. E a temperar uns bifés, começava

logo a desviar a conversa para um lado que eu não lhe tinha pedido, mas que ela sabia que era a base do documentário. E pronto, as famílias são tão heterogéneas nesse sentido, cada um dava coisas tão distintas. Mas depois eu tinha essa capacidade, ou não, de aproveitar. (Guiomar, 2022, P.23)

Para além da perspetiva política e reivindicativa de Luísa, Guiomar aprofunda nesta fase do filme também o olhar sobre as realidades de Zé e Maria João, dois irmãos que, tal como refere Guiomar, “não usavam a câmara como comunicação. Estavam simplesmente interessados na relação pessoal comigo, com a Mafalda e tudo isso. São famílias diferentes e com *approaches* completamente diferentes e têm resultados bastante diferentes” (Guiomar, 2023, P.9).

Embora estivesse a viver o luto da morte do seu filho Israel, Maria João não deixou de revelar intenção de participar ativamente no filme e são disso exemplo a chamada para Guiomar filmar momentos como o da homenagem a Israel que realizaram no lugar onde decorreu o acidente fatal, ou o convite para filmar o dia em que colocou a foto do filho na sua camp. Estes convites de Maria João podem ser considerados como uma prova cabal de que Guiomar e a sua equipa pertenciam à sua comunidade e a aceitação destes convites por parte destes, representava uma intenção de acompanhar Maria João e filmar todos os momentos que pedisse e achasse que fosse importante integrar o filme. Cabia a Guiomar trabalhar esta construção na montagem do filme para garantir que a narrativa continuava a ser sobre o Aleixo.

Tínhamos o problema do luto do Israel, que foi algo que absorveu por completo o bairro nessa altura. E que nos absorveu também a nós durante muitas semanas de filmagens, e que depois também tivemos muitas vezes de nos debater de que forma é que o filme não se vai desviar demasiado para isto e de que forma podemos utilizar isto narrativamente, metaforicamente, o que seja, como auxílio nesta ausência, nesta transição da vida das pessoas. (Guiomar, 2022, P.5)

O luto de Maria João integra a construção narrativa proposta por Guiomar neste filme na medida em que foi trabalhada com o intuito de se estabelecer como símbolo do processo de luto de um bairro inteiro. Uma vez mais, o aprofundamento da construção de cada uma das personagens principais da segunda parte do filme, permite a Guiomar estabelecer novos limites de representação.

Eu filmei muitas sequências que não estão no filme porque a Maria João me pedia, e eu parava a meio e dizia: “Maria João, depois dou-te as imagens, mas isto é para ti, isto não é para nós”. Eu acompanhei-a no cemitério, quando ela levou a fotografia do Israel pela primeira vez. Então foram pedidos pessoais dela. E é verdade que a partir de uma certa altura eu me perguntei muito sobre

como é que a narrativa continuava sobre o Aleixo. Porque foi muito sugada para aquele lado. Então tive de trabalhar a montagem com o Miguel (Da Santa) de forma que ela acompanhasse essa perda e esse luto também sobre o bairro. Não havia forma de não ser assim e isso, melhor ou pior, serve-nos bastante bem para a história do bairro. (Guiomar, 2022, P.16)

Por último, mas não menos importante, ⊕ Zé é outra das personagens que maior presença tem durante o filme e que se estabeleceu como elo entre a equipa e a comunidade. Tal como refere Guiomar, “o Zé era o nosso porto de abrigo, era a pessoa a quem nós ligávamos, era a quem nós acedíamos com maior facilidade, era quem nos abria as portas dos sítios onde nós precisávamos de ir ou que queríamos ir. Era quem nos protegia” (Guiomar, 2022, P.11). Para além de espécie de guardião que assegurava a presença da equipa no bairro, Guiomar encontrou no seu carácter domínios que ajudaram o realizador a transmitir algumas das tensões sociais que encontrou no bairro e que, por esse meio via sendo representadas no filme.

Havia qualquer coisa no Zé, que também vai um bocadinho ao encontro ao que é o homem e a mulher no próprio bairro, de uma constante vigilância que era muito profunda e que nós tentávamos interpretar. Havia ali qualquer coisa de muito profundo na procura dele, uma vigilância sobre a família, de uma proteção, de um passado traumático. Estava ali tudo no físico dele, na maneira como ele se comporta, na maneira como ele olhava, como ele se silenciava quando toda a gente gritava, quando toda a gente estava contente. E... Pronto, eu achava isso fascinante. (...) Havia ali sempre uma pessoa muito complexa, que representava muito bem aquilo que eu acho que é o ser humano, e que é o bairro, porque se o ser humano é assim, um bairro é imensurável. E o Zé, eu acho que é uma excelente representação da consequência do que é fazermos isto a uma comunidade também. E eu acho que essa personagem era central por causa disso. (Guiomar, 2022, P.11)

Assim, podemos concluir que a exploração individual de cada um destes habitantes enquanto personagens documentais desenvolvidas na segunda fase do filme, serviu para ampliar os limites de representação comunitária estabelecidos na primeira parte. Aprofundando relações que ofereciam olhares distintos sobre o mesmo problema, aprofundam-se também as capacidades de construção de personagens documentais que representem uma asserção mais completa sobre esta realidade comunitária. Apresentadas como uma representação simbólica de determinadas perspetivas sobre o mesmo problema, ampliam a noção sobre a realidade do bairro. Numa primeira fase, nenhum dos personagens se evidencia ou ganha preponderância, a intenção de Guiomar é apresentar o bairro na amplitude das suas dinâmicas sociais e de ocupação de um mesmo espaço. No segundo momento, já estabelecidos os limites

de representação coletiva, aprofunda o contacto com cada um dos personagens referidos supra e oferece uma visão mais completa e profunda de cada uma das suas realidades que alimentam o filme de uma dimensão humana que lhe permite aumentar os limites de representação humana e comunitária das gentes do Aleixo.

CONCLUSÃO

A *comunidade* enquanto forma de sociabilidade está a sofrer alterações profundas na sua génese e estão a modificar-se os domínios de formação identitários dos indivíduos, que são hoje influenciados por novos limites tecnológicos e industriais que têm ampliado as possibilidades de contacto interpessoal, esvanecendo-se o contacto próximo e humano baseado “numa mesma noção sobre o mundo” apontada por Bauman e Tönnies (Bauman, 2001; Tönnies, 1944) nas suas obras ‘Sobre comunidade’ e ‘Comunidade e Sociedade’, respetivamente.

É neste contexto de mudança global, que tem suscitado o agravar de vários problemas de desigualdade social e habitacional, que André Guiomar estabelece os domínios do contacto com os habitantes do Bairro do Aleixo. A forma de sociabilidade que Guiomar lhe atribui, baseado numa rede de suporte mútuo e que se estabelece por domínios de proximidade geográfica que afere a estes habitantes as condições de vida em *comunidade*, surge neste filme como exaltar das funções sociais e humanas do cinema documental enquanto dispositivo de comunicação de múltiplas asserções sobre o mundo.

Tendo em conta esta intenção de representação comunitária por meio de um filme documental independente (financeira e ideologicamente), foram adotadas várias metodologias de relevo do ponto de vista ético, moral, emocional e técnico no contacto com a comunidade do Bairro do Aleixo, das quais destaco: a decisão de retirar a problemática da droga dos domínios do contacto com a comunidade; a consciência de Guiomar de que quanto mais os habitantes percebessem o filme que queria realizar, mais estes aceitavam e se entregavam ao processo, o que garantiu um retrato comunitário mais completo; a apresentação da câmara e do microfone como uma extensão do corpo da equipa e como instrumentos que estão sempre presentes pela necessidade de as personagens terem que se habituar e familiarizar com a presença destes dispositivos para que se possa dar a construção documental; a necessidade de reunir uma equipa reduzida e que esteja identificada com uma mesma ideia de filme e o mesmo comprometimento humano para com o tema e as personagens; o estabelecimento e cumprimento das regras estabelecidas com a comunidade para o contacto; a vontade em manter e continuar a alimentar as relações humanas e pessoais com os membros da comunidade durante todos os seis anos do processo; a consciência

revelada pela equipa do filme sobre o papel que uma câmara de filmar ocupava nos meandros das gentes do Aleixo e a vontade em resignificar este dispositivo de comunicação junto da comunidade de forma a conseguir colocá-lo como a serviço da suas histórias. Estas foram, aliás, algumas das condições que garantiram a permanência prolongada da equipa no bairro e o desenvolvimento de relações pessoais e humanas que em muito contribuíram para a identificação da comunidade do Aleixo com a ideia de filme proposta e o seu envolvimento ativo na construção narrativa do mesmo.

O realizador trabalhou a construção da *comunidade* enquanto *personagem documental* e protagonista do filme em duas dimensões que se traduzem em dois momentos-chave que representam a primeira e a segunda partes do filme, respetivamente: Na primeira parte consegue conhecer, estabelecer contacto e filmar com várias famílias e habitantes do bairro que abriram as portas de sua casa, convidaram-no para filmar os últimos *karaokes* (momentos de celebração comunitária do Aleixo), remoraram e recriaram brincadeiras antigas do bairro como *Aniki Bebé*, também elas em vias de desaparecimento, culminando com a celebração do bairro inteiro na noite de passagem do ano 2013 para 2014. Nesta fase do filme é apresentado um olhar sobre a comunidade como um todo, como o mesmo organismo vivo que vive em conjunto o mesmo problema: a iminência da demolição do bairro. Na segunda fase do filme (com 4 anos de interregno) a construção da comunidade como *personagem documental* e protagonista recai sobre três famílias, personagens cujas histórias pessoais representam metafórica e poeticamente o processo de luto de um bairro inteiro. Por meio de um contacto humano que oferece um lugar de fala inédito aos habitantes do Aleixo, foi possível que estes pudessem aperceber-se do poder do cinema documental enquanto dispositivo formulador de novas asserções sobre o mundo. Este dado possibilitou-lhes compreender melhor o filme enquanto dispositivo de comunicação da sua perspectiva e o espaço dado por Guiomar para que, tanto quanto possível, os membros da comunidade fizessem parte de uma forma direta na construção narrativa do filme, auferindo a ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ a condição ímpar de ter sido um filme criado a partir de uma ideia em comum partilhada entre a comunidade, enquanto personagem documental e protagonista, e a equipa do filme.

Considero que a forma como estruturei a investigação e a fundamentação teórica para o tema em discussão nesta dissertação me permitiu cumprir os meus

objetivos para este trabalho de investigação teórica porque, para além de ter sido possível conhecer alguns dos desígnios sociológicos e psicológicos da *comunidade* na sua condição gregária, de partilha de valores comuns e como garante de um bem-estar físico e emocional, que advêm do facto de sentirmos fazer parte de uma grande e estável estrutura, para a qual contribuímos de forma orgânica e da qual sentimos poder depender (Sarason, 1974), foi-me possível investigar alguns dos domínios da construção da *personagem documental* por parte da realização que se revelaram fundamentais para a minha pesquisa. Para além da noção da *personagem* como elemento que estrutura narrativamente a história e oferece a possibilidade de projeção por parte do espectador (Bezerra, 2015), saliento a relação de poder inerente à realização neste processo de construção e da preponderância do acordo tácito entre realizador e espectador na apresentação das personagens como tipo que representa determinada categoria social, apontadas por Vallejo. (Vallejo, 2016) Naturalmente, a forma como se foram estabelecendo os domínios do contacto entre a realização e a *personagem documental* foram-se alterando ao longo da história do cinema, muito por conta da mudança dos paradigmas filosófico, social e tecnológico verificadas durante o último século. Experimentei como fases relevantes investigadas e apontadas nesta dissertação:

- i) A ideia de “tratamento criativo da realidade” (Grierson, 1946), na qual a “realidade estruturada dramaticamente” observada por Grierson em ‘Nanook of the North’ (Robert Flaherty, 1922) aufere ao cinema documental novos limites para a projeção-identificação do espectador do filme encontra na *personagem documental* alguns princípios dramáticos que já vinham a ser usados no teatro e na literatura e de que o cinema de ficção já se havia apropriado;
- ii) Um desvio da construção da *personagem documental* do lugar do *herói* na luta contra a natureza, verificada por Grierson em ‘Nanook of the North’ (Robert Flaherty, 1922), para o da *vítima*, verificada em ‘Housing Problems’ (Arthur Elton & Edgar Anstey, 1935), enaltecendo a função social e humana do cinema em dar um lugar de fala a quem normalmente não o tem;

- iii) O surgimento da primeira câmara móvel com som direto acoplado, que permitiu estabelecer-se como ferramenta de investigação do terreno da Antropologia aplicada no cinema documental por Jean Rouch ou Margot Dias, por exemplo, e que veio trazer novos limites de autenticidade documental e relação entre realização e *personagem documental* pelo facto de este tipo de filme ser marcado pela ausência de qualquer direção, uma vez que a única condição para o acontecimento fílmico era precisamente filmar o que estava a acontecer; (Bezerra, 2015)
- iv) Por fim, mas não menos importante, saliento o surgimento da câmara de vídeo analógico que veio diminuir drasticamente o custo de produção e pós-produção do cinema e permitir o desenvolvimento de novas abordagens estéticas e narrativas, como as analisadas no filme ‘Les glaneurs et la glaneuse’ (Agnés Varda, 2000).

A revisão teórica aqui proposta permitiu-me estabelecer um olhar crítico sobre a *comunidade* enquanto conceito que tem vindo a sofrer alterações profundas e sobre a forma como esta tem vindo a ser trabalhada pelo cinema documental enquanto *personagem*. Posso concluir que a consciência social do cinema documental apontada por Grierson em 1935 está presente em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’, assim como a dimensão política e poética dos seus personagens perante a consciência do cinema como dispositivo de comunicação que se revelou fundamental para documentar os últimos dias de uma comunidade importante para o contexto social e político da cidade do Porto. A revisão e investigação levadas a cabo nesta dissertação teórica permitiram-me buscar um conhecimento mais alargado sobre os domínios da relação estabelecidos entre a realização e a *personagem* documental, bem como da volatilidade verificada nesta relação ao longo da história do cinema. Estes dados permitiram-me perceber melhor os domínios da construção documental levada a cabo por André Guiomar com a comunidade do Aleixo e a sua complexidade, dados que já se estão a revelar cruciais na minha prática cinematográfica. Tentei que a análise exaustiva deste filme me permitisse compreender a importância que um contacto próximo, no qual mais do que relações profissionais, se estabelecem relações pessoais e humanas, pode ter na construção de uma *comunidade* enquanto *personagem documental* e verificar que as

relações de poder entre a realização e a personagem documental se podem dissipar, com o objetivo de realização de retratos completos, através de uma abertura e partilha metodológica entre as partes, universo que está manifestamente presente em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (André Guiomar, 2020).

O contacto próximo com algumas das metodologias desenvolvidas em ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’ (2020, André Guiomar), tem-se revelado crucial nos processos de construção cinematográfica das comunidades com as quais estou a desenvolver projetos de filme documental: i) ‘Satanawa Vive’ – com a comunidade indígena do povo Noke Kui, que vive na aldeia Satanawa, na floresta da Amazónia (Acre, Brasil); e ii) ‘O Lado Comum’ – com a comunidade de Cristelo (Caminha, Portugal).

O contacto com as metodologias adotadas neste filme permitiu-me aflorar a ideia de que a relação de poder que se estabelece entre a realização e os atores sociais é imanente ao processo de construção da personagem documental, mas que existe a possibilidade de transferir parte deste poder de construção da realização para o ator social. A consciência partilhada por Guiomar com a comunidade do Aleixo é de que a equipa do filme se pode apresentar como entidade mediadora que vai sempre imprimir a sua visão e noção sobre o mundo na construção documental que faz, mas que decide entregar um lugar de relevância aos *atores sociais* na construção narrativa para que se possam encontrar novos desígnios de representatividade social no cinema documental que revelam uma nova consciência ética. A intenção de desvio de algumas destas dimensões de poder no ato da construção documental para os atores sociais é uma ideia com a qual me identifico enquanto autor porque acredito que, principalmente no caso da comunidade indígena de Satanawa, esta abertura metodológica ser fundamental para que se possa criar uma imagem da história deste povo mais próxima da própria perspetiva que têm sobre si mesmos. Acredito que, mais do que apresentar uma perspetiva pessoal sobre o tema da luta pela sobrevivência vivida por estes povos, me posso colocar como ser que, tanto quanto possível, apresenta à comunidade as ferramentas do cinema (narrativa, técnica, produção e montagem) para com esta poder desenvolver um filme que define novos limites de representação comunitária.

Entender que os limites da construção narrativa se podem estender às personagens documentais e desta sinergia pode resultar um filme com novas e maiores possibilidades de representatividade e identificação por parte dos espectadores, serve-

me de inspiração para os processos de construção cinematográfica que levo a cabo. Acredito que o cinema documental pode ser colocado também ao serviço de comunidades fragilizadas que, pela abertura das metodologias de realização e produção, adquirem uma consciência cada vez maior sobre os desígnios da construção documental e do poder do cinema enquanto meio de comunicação. Trabalhar junto destas comunidades a consciência da câmara como dispositivo de comunicação que tem o poder de apresentar novas asserções sobre o mundo, pode vir a oferecer a esperança (ainda que ínfima) de estas comunidades puderem vir a encontrar no cinema uma ferramenta democrática que lhes oferece a oportunidade de inscrever a sua perspetiva sobre a sua própria história.

Para além desta questão ética (com repercussões estéticas), este trabalho de investigação teórica permitiu-me perceber que, de facto, a *comunidade*, enquanto forma de sociabilidade baseada em princípios de entreatajuda e suporte mútuo, está em vias de desaparecimento, e essa sua dimensão de ausência é algo que motiva o seu tratamento na minha obra enquanto cineasta pois acredito que o cinema documental pode também surgir como ferramenta importante para registar cinematograficamente realidades que nos permitem, enquanto humanidade, refletir sobre o presente e projetar-nos sobre o futuro. O ato de rememoração comunitária que André Guiomar conseguiu em 'A Nossa Terra, o Nosso Altar' é relevante no contexto atual também porque conseguiu estabelecer um fenómeno de projeção-identificação do espectador em relação à realidade social vivida pela comunidade retratada neste filme que permitiu que estes pudessem recordar muitos traços de sociabilidade que marcaram o dia-a-dia da sua infância e juventude e que, pela frivolidade que se vive hoje nas grandes cidades, tenham vindo a desaparecer sem que dessem conta. Este dado elucida o acesso possibilitado pelo cinema a domínios da realidade que só podem ser transmitidos por este meio e que podem não conseguir mudar diretamente a realidade das comunidades que retratam, mas estabelecem-se como filmes-documento que permitem corroborar a tese de que, tal como defende Wim Wenders, "o cinema existe para que possamos preservar uma memória da realidade". (Wenders, 1992)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

- Almeida, V., Flaiban Zanete, R., & Macedo, L. (2023). *Autoria em Margot Dias pela lente revivescente da Pós-Memória*. *Ex Æquo* 47, 117–136.
<https://doi.org/10.22355/exaequo.2023.47.0>
- Amaro, J. P. (2007). *Sentimento Psicológico de uma comunidade*. *Análise Psicológica*, 1(XXV), 25–33. <http://publicacoes.ispa.pt/index.php/ap/article/download/427/pdf>
- Claret, Martin (Ed.). (2003). *Política, de Aristóteles*. Martin Claret.
- Augé, M. (1992). *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (2ª ed.). Letra Livre
- Bauman, Z. (2001). *Community: seeking safety in an insecure world*. Polity Press.
- Bezerra, C. (2009). *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. [Dissertação de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4006994.pdf>
- Bezerra, C. (2015). *A Personagem no documentário*. Paper apresentado no IV Encontro Anual da AIM – Covilhã, Portugal, maio de 2014. <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IVEncontroAnualAIM-25.pdf>
- Brodsky, A. (1996). *Resilient single mothers in risky neighbourhoods: Negative Psychological Sense of Community*. *Journal of Community Psychology*, 24, 347-363.
[https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1520-6629\(199610\)24:4<347::AID-JCOP5>3.0.CO;2-R](https://doi.org/10.1002/(SICI)1520-6629(199610)24:4<347::AID-JCOP5>3.0.CO;2-R)
- Winston, Brian. (1988). *The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary*. University of California Press.
- Colleyn, J.-P. (1994). *Le regard documentaire*. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* 6. pp.116-117- <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1994-06-0116-007>
- John, Grierson. (1946). *Grierson on documentary*. Faber & Faber, 97–111.
- Rouch, Jean. (2003). *Ciné-Ethnography* (Steven Feld, Ed.). University of Minnesota Press.
- Jovchelovitch, S. (2004). *Psicologia Social: saber, comunidade e cultura*. *Psicologia & Sociedade* 16 (2) pp. 20-31.
<https://www.scielo.br/j/psoc/a/TbQqQMLs9D5jQ5CRGzZQNSK/?format=pdf&lang=pt>

- Lomillos, M. A. (2017). *No Quarto de Vanda e a trilogia de Fontainhas de Pedro Costa: plasticidade, documentário, história encontrada*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2(12). <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/474/273>
- Melo Ferreira, C. (2018). *Pedro Costa*. Afrontamento.
- Bakhtin, Mikail. (2000). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martin Fontes.
- Miotti, M. (2021). *O cinema etnográfico de Jean Rouch*. Revista Sem Aspas, 207–219. <https://doi.org/10.29373/sas.v9i2.14544>
- Mocellim, A. D. (2011). *A Comunidade: da Sociologia Clássica à Sociologia Contemporânea*. Plural, Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Sociologia Da USP, 17(2), 105–125. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2010.74542>
- Portal Tela Brasil (2009) *Entrevista com João Moreira Salles* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XbLfsHkrElk&list=PL634787D62C90DFC0>
- Morin, E. (1960). Chronicle of a film. 11(1), pp.4-29. <https://repository.upenn.edu/svc/vol11/iss1/3>
- Natália, C., & Ortiz, P. (2017). *Métodos e personagens no documentário de Eduardo Coutinho*. Rev. Belas Artes, N, 25. <https://www.belasartes.br/wp-content/uploads/2023/05/metodos-e-personagens-no-documentario-de-eduardo-coutinho.pdf>
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ohata, M. (Org.). (2013). *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify.
- Oliveira, L. (1988). *Comunidade e Sociedade: notas sobre a atualidade do pensamento de Ferdinand Tönnies*. Cadernos dos Estudos Sociais do Recife. V.4 n.1. pp.105-118 <https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1039/759>
- Queirós, J. (2018). *Aleixo. Génese, (des)estruturação e desaparecimento de um bairro do Porto (1969-2019)*. Edições Afrontamento.
- Ramos, F. (2008). *Mas, afinal... o que é mesmo o documentário?* Senac.
- Rebelo, M. (2017). *Persistir no documentário, enfrentando e abraçando o imprevisto, procurando novas vias*. [Mestrado em Som e Imagem, Universidade Católica Portuguesa]. https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/22822/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20_Mafalda%20Rebelo.pdf
- Roisman, H. M. (2013). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. John Wiley & Sons.

- Sarason, S. (1974). *The psychological sense of community: Prospects for a community psychology*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Tönnies, Ferdinand (1988). *Comunidade e Sociedade*. Teorias Sociológicas. Os Fundadores e os Clássicos. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 509-528
- Vala, J. (1986). *A Análise de Conteúdo*. pp.101-128.
- Vallejo, A. V. (2016). *Protagonistas de lo real: la construcción de personajes en el cine documental*. Secuencias Revista de Historia del Cine, pp. 72-89.
- Zimmermann, P. R., & Auyash, S. Z. (2014). *Nanook of the North*.
<https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/nanook2.pdf>

Filmografia

- Afonso, Tiago (2021). *Distopia*. Bando à Parte
- Arthur Elton & Edgar Anstey. (1935). *Housing Problems*. British Commercial Gas Association
- Campos, Luís Vieira (2014). *Bicicleta*. Filmes Liberdade, Cimbolino Filmes
- Costa, Pedro (2000). *No quarto da Vanda*. Contracosta, Pandora Filmes, Ventura Filmes
- Coutinho, Eduardo (1999). *Santo Forte*. CECIP
- Edgar Morin & Jean Rouch. (1961). *Chronicle of a Summer*. Argus Films
- Flaherty, R. J. (1922). *Nanook of the North*. Pathé Exchange
- Guiomar, André (2020). *A Nossa Terra, o Nosso Altar*. Cimbolino Filmes, Olhar de Ulisses
- Lamas, Salomé (2012). *Comunidade*. Lamaland
- Medina, Isiah (2015). *88:88*. Quantity Cinema
- Tocha, Gonçalo (2013). *A Mãe e o Mar*. Curtas Metragens CRL
- Tocha, Gonçalo (2012). *É Na Terra, Não É Na Lua*. Gonçalo Tocha
- Varda, Agnès (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. Ciné Tamaris

Webgrafia

- Alex D. Reid. (2020, October 16). *The 5 Main Types of Movie Characters*.
<https://www.arcstudiopro.com/blog/the-5-main-types-of-movie-characters>

Anexos

Guiomar, A., Ferreira, L., & Cruz, M. (2022). Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 1 no Cinema Trindade sobre “A Nossa Terra, o Nosso Altar.”

Guiomar, A., Rebelo, M., & Domingues, Á. (2022).). Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 2 no Cinema Trindade sobre “A Nossa Terra, o Nosso Altar.” Olhar de Ulisses e Cimbalino Filmes.

Guiomar, A., Costa, L., Rebelo, M., & Espectador 5. (2022).). Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 3 no Cinema Trindade sobre “A Nossa Terra, o Nosso Altar.”

Guiomar, A. (2023).). Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Entrevista André Guiomar “A Nossa Terra, o Nosso Altar.”

Anexo A – Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 1 no Cinema Trindade sobre ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’

Participantes: André Guiomar (realizador), Luísa Ferreira (ex-habitante do Bairro do Aleixo e uma das personagens principais do filme) e Marcos Cruz (jornalista português)

Marcos Cruz (Moderador)

Olá a todos. O Américo convidou-me há dias... estava de férias e recebi uma mensagem a perguntar se eu estaria cá e disse-me que gostava de me convidar a ver este filme. Portanto, eu hoje fiquei surpreendido quando me apercebi que iria ter esta conversa. É uma coisa mesmo que... que soube hoje, não é? (risos gerais) Até acaba por ser bom porque estou exatamente como toda a gente. Acho que é difícil depois de vermos este filme termos aquela perspetiva... como é que eu hei de dizer? Quase jornalística, da entrevista não é? Indiferente... Aquilo que me apetece de facto é esfregar isto nas fuças dos responsáveis. Acho que é um sentimento que deve ser comum a muitos de nós e convém dizer que são merecidas todas as inscrições na parede que ali se vêem (uma das principais e que tem mais destaque é de Luísa Ferreira - habitante do Bairro do Aleixo e uma das personagens do filme que está presente nesta conversa: “Os pobres não têm direito a olhar o rio”) e que ninguém se safa disto. Nem o antigo, nem o novo, é igual (referindo-se aos presidentes de Câmara da cidade do Porto nos últimos 15 anos: Rui Rio e Rui Moreira, respetivamente). Não quero enrascar o Américo nisto, porque ele vem aqui (Rui Moreira, atual presidente da Câmara do Porto) ao show off. Mas é exatamente igual. É a mesma coisa. Bom, dito isto, que é um juízo subjetivo, naturalmente, André, tu quando partes para isto, tu... Eu encaro isto como um requiem pelo Aleixo. Mas tu, quando comesas isto, tens essa noção clara ou ainda havia em ti um ímpeto de tentar contrariar aquilo que era quase o curso inevitável dos acontecimentos?

André Guiomar

Bom, o exercício de contrariar é impossível, mas o que me parecia era que existia uma espécie de memória que não era bem aquilo que devia ser. Portanto, eu quando entrei no bairro do Aleixo em 2013 para filmar o ‘Bicicleta’, como assistente de câmara, deparo-me com uma comunidade que achei única, aliás, como qualquer comunidade

que se constrói durante 40 anos e da qual não ficaria o mínimo de memória do que eu achava que ela realmente era. Ou de vários aspetos, como qualquer outros que compõe uma comunidade. Da mesma forma que nós olhamos muitos assuntos de uma forma simplista, o Bairro de Aleixo era olhado unicamente de uma única perspetiva e parecia-me que, da forma que eu não posso olhar para Portugal e pensar e analisá-lo a partir de um único partido, de uma única cidade ou o que seja, não podia olhar para o Aleixo com mil e muitas famílias e achar que aquilo era isto ou aquilo. E, por isso, a minha ânsia em 2013 era: ok, eu tenho urgentemente de começar um filme. Porque isto vai desaparecer daqui a poucos meses... Porque era suposto, na altura. Era isso que estava acordado, era assim que o fundo estava combinado. O fundo ia construir duzentas e muitas casas, ou mais, para realojar as pessoas dignamente nos sítios nos quais estavam destinados a ir. E pronto. Então, de repente, falei com uma produtora, com a Mafalda (Rebello), e decidimos entrar pelo bairro já com uma espécie de aprovação prévia, porque nós tínhamos estado lá há um mês e meio, tínhamos criado uma amizade muito forte com aquelas pessoas. O Luís Vieira Campos, que era o realizador que tinha feito o ‘Bicicleta’, tinha feito esse trabalho durante muitos anos, que é o mais difícil. E eles perceberam, imediatamente, o projeto, e eu percebi que eles tinham muita ânsia de me mostrar o que era o bairro do Aleixo, mesmo que o bairro do Aleixo já não estivesse a ser o que era. E eles gostariam e tinham muito prazer que isso ficasse registado. Abriram-me as portas com imensa rapidez quando perceberam o que é que eu queria lá fazer. Porque mesmo isso teve que ser ganho, não é? Porque eles estavam um bocadinho massacrados pelos media que chegavam, filmavam, editavam, usavam e depois eles não se reconheciam naquilo que diziam, na forma como editavam, naquilo que usavam. Portanto, foram percebendo o projeto, tinham essa vontade de expressão e decidiram aceitar-me inicialmente. Eu tinha que ser um bocadinho chato, insistir...

E acho que isso se nota em 2013. Até a minha própria falta de maturidade cinematográfica, porque não tive tempo de pensar um filme. Não tinha, aquilo era urgente, tinha que chegar, e o que eu queria era filmar, filmar, registar. Na altura, eu tinha até discussões longas com a produtora, em que eu lhe dizia: “este filme, se tiver com menos de 3 horas, eu falhei”. Porque a minha ânsia era o registo da comunidade, das famílias, das pessoas, dos hábitos, das rotinas, dos trabalhos que tinham sido criados porque aquela comunidade existia daquela forma. Por não haver elevador, as

senhoras tinham que ter meninos dos recados com umas moedinhas e etc. E queria o último dia do ATL, o último dia do cabeleireiro, o último dia da igreja, que já não consegui... da escola, tudo isso. Depois passaram-se 6 anos. E porque é que se passaram 6 anos? Porque o processo também se foi alongando, ficou bloqueado, com uma série de fundos que ficaram bloqueados. E a partir daí, a Câmara na altura não conseguia dar resposta, não respondia sequer, eu também não sabia o que havia de fazer com o projeto... não tínhamos financiamento porque não há financiamento para filmes que não têm limites temporais nem calendarização. Portanto, nós estávamos simplesmente... íamos aparecendo e filmando quando podíamos. Sempre que eles nos chamavam e sempre que achávamos que era necessário. Mas a vida tinha que continuar e nós tivemos projetos cada um... nós éramos uma equipa de três, o mínimo indispensável para conseguirmos filmar. Eu filmava, o Dinis fazia o som e a Mafalda fazia a produção. A Mafalda muitas vezes até nem ia connosco, principalmente quando tínhamos interiores, porque queríamos esse lado, não só de privacidade, de intimidade, de relação, quase de invisibilidade. Embora isso não seja possível, mas já é uma outra discussão. Mas, pronto, é isso. Nós tínhamos que registar. Mas no final de 2013, na passagem do ano, nós reunimos e percebemos que tínhamos que parar ali um pouco e que logo se via. E pronto, eu fui para Moçambique uns quantos anos, tinha uma espécie de cláusula não escrita com o realizador com quem trabalhei, de que qualquer coisa que se passasse no bairro do Aleixo eu regressaria imediatamente. Mas não foi necessário, porque quando acabei o processo de trabalho de três anos e meio lá foi quando, em 2019, comecei a ver as notícias antes de chegar cá, que estava alguma coisa a acontecer, que as cartas iam começar a chegar novamente... eu ia estando em contato com a Luísa e com a Maria João principalmente, e elas diziam que continuavam à espera.

E foi nesse processo que eu volto e que encontro um bairro completamente diferente. Pessoas a quem lhes tinham sugado toda a energia, força, vontade de estar... Todos estes aspetos que lhes permitia ser uma comunidade, os moopies, o bar, os bancos para se sentarem, os sítios sociais para estarem juntos... A droga era muito mais visível por causa disso, tinham muito menos apoio, mesmo social. E eles estavam como aquelas roupas que estão ali presas naquelas cordas. Portanto, o filme depois transita para uma fase completamente... ou entra numa fase completamente diferente. É misturado com o

acompanhamento de um luto que absorveu muito não só o filme como o bairro. (morte de Israel) Como se pode perceber por toda a gente que lá estava. E pronto. Esse pode ser outro assunto para abordarmos mais à frente, mas essa foi uma das minhas dificuldades. Era como... Onde estar e... E se aquilo era para mim, se aquilo era para Maria João, até que ponto é que eu podia ir... Mas o curioso é que em 2019 eu, felizmente, ganho este privilégio que é de repente a comunidade pede-me para filmar. Portanto chama-me, liga-me, diz-me: “Hoje é o último dia, o último karaoke, é a última grande festa do Aleixo. Nós queremos que tu venhas a um festejo que vamos fazer em nome de Israel, no sítio em que faleceu, e a seguir vamos ao sítio onde ele gostava de ir fazer drifts”. E tudo isto é uma espécie de momento catarse enorme no qual eu não conseguiria imaginar. Portanto, é algo que me é oferecido e do qual eu tenho que tentar, depois, o melhor possível, utilizar para a narrativa.

Marcos Cruz

E eu acredito que para ti também tenha... esta página tenha constituído um dilema ou que te tenha acompanhado durante este processo por muito boas intenções que nós tenhamos e por muito que a tua motivação principal tenha sido de observação e registo, procurando já preservar a memória de algo que sabias que ia ficar extinto. Haverá sempre uma pergunta que nós nos fazemos: até que ponto é que estamos a consegui-lo ou que estamos a vampirizar, de alguma forma, uma realidade. Tu deparaste-te com estas questões, naturalmente...

André Guiomar

Sim, pronto. É isso. Esse processo doloroso acontece na montagem. Nós percebemos o que temos, percebemos o que não conseguimos, percebemos onde é que fomos longe demais e como é que podemos servir o melhor possível a narrativa. Por isso é que este filme não tem 40 horas. Podia ter. Temos material para muitas horas... material que em si parece muito importante, muito único, e depois nós tentamos perceber o que é que nos serve melhor para representar o filme que nós estamos ali a tentar construir. Na verdade... quer dizer... isto nunca será uma realidade, nós não conseguimos... Eu estou sempre com uma câmara... a Luísa mais do que ninguém, era pessoa do bairro de melhor percebia a utilidade da câmara como poder. Como poder de voz. Voz que eles

nunca tiveram. Se calhar era a pessoa que mais tinha plena consciência, quando eu estava presente, o que é que tinha que fazer sem eu ter que dizer absolutamente nada e podia usar o tempo dela como lhe apetecesse e mostrar-me que lhe apetecesse. Ela sabia se eu depois ia eventualmente utilizar ou dar-lhe essa voz. Mas para mim o meu serviço é um bocado esse. Era uma espécie de veículo...

Marcos Cruz (interrompendo)

Mas tu adotas, de facto... Tiras partido do facto de te terem aceitado lá, não é? isso é visível e procuras registar e observar mais do que tomar partido. No entanto há aqui uma omissão que é deliberada necessariamente, que é exatamente a desse terreno da droga e da noite. Porquê é que tu optaste por não incluir isso na integralidade do Aleixo?

André Guiomar

Mais do que tudo, por princípio... Aliás, mais do que tudo, na verdade, tinha a ver com a regra do jogo. Portanto, eu tinha que aceitar, à medida que fui escolhendo as famílias e portanto... Se repararem, há momentos do primeiro capítulo, principalmente, em que ainda era novo e não conhecia a comunidade toda, e em que, quando o Zé está a brincar com aquele miúdo, em que finge que lhe atira uma pedra, algumas panorâmicas eu tenho que as parar. Eu não continuo com as personagens. Isto porque estavam pessoas connosco que não me permitiam eu as filmasse. Da mesma maneira que me avisavam sempre no bairro, “tu és muito bem recebido, podes vir quando quiseres, só tens uma regra: nunca vires a câmara para a Torre1”. Fazia parte. Era algo que eu tinha que aceitar para estar presente no bairro e para poder... Quer dizer, para estar presente em algumas casas e poder estar com as pessoas. E, portanto, a problemática da droga está sempre no background. Da mesma maneira que o filme que eu faço será sempre um filme político. Mas o objetivo é torná-lo o mais humano possível. Da mesma maneira que somos um país pioneiro na descriminalização do consumo (de drogas leves, no caso), parece-me que é simplista olhar para o bairro dessa forma também (do ponto de vista do consumo de droga). E portanto, parece-me um bocado ultrapassado e antigo. Até a própria cidade ainda olhar e estigmatizar e ver as pessoas apenas nesse rótulo. E o

que me interessava aqui era abrir e não fechar. Então, ao abrir torna-se a coisa mais completa, penso.

Marcos Cruz

Luísa, isto é muito forte necessariamente para quem o viveu. E olhando para isto, imagino que seja sempre uma provação, não é? É sempre uma coisa muito contundente. Eu pergunto como é que vocês se relacionaram com esta entrada do André e com o trabalho que o André fez e como é que vocês se foram relacionando com isso? E depois tinha outra questão que é: como é que se constrói comunidade sobre as cinzas de uma comunidade? Ou seja, como é que para vocês foi o pós, ou tem sido, porque deve ser... A pessoa deve ficar totalmente desalmada que de facto a motivação e a crença na possibilidade de construir algo que está sempre sobre o espectro, sobre a expectativa de ser destruído. Como é que se consegue? Como é que se consegue voltar a ser comunidade?

Luísa Ferreira

Não se consegue. Eu não consigo, não consigo superar, não consigo sequer passar no sítio. Aliás, eu chorei a ver o filme todo, porque é... É horrível estar a viver isto novamente, eu vivi isto. Foi o sítio onde eu perdi os meus pais, onde eu perdi o meu irmão, onde perdi os meus vizinhos, mas onde também tive alegrias e construí a minha vida, tive filhas, saí de lá com duas netas já. E depois foi da maneira de como nos trataram. Porque se realmente no início começou com a demolição do Bairro do Aleixo por causa do tráfico de droga, se o problema era Torre1, por que é que eles começaram a demolir a Torre5, por exemplo? Seria o remédio, de início, na minha opinião, que não sou ninguém... sou e não sou ao mesmo tempo neste caso... mas é assim, se a ideia era tentar travar o tráfico de droga e limpar um pouco o bairro e a imagem do bairro. Na minha opinião seria então de demolir a Torre problemática, não é? E daí haver meios, com polícia e essas coisas todas, porque eles têm esses meios. Só que realmente, como fomos vendo, aquilo eram interesses financeiros, não é? E queriam tirar-nos dali. Foi o que aconteceu. E depois foi da maneira como fomos tratados. Porque é assim, a partir do momento que as pessoas começam a ser chamadas para sair... ou aceitas esta... dão três chaves às pessoas. É obrigatório ir para ali. Depois de nos terem prometido que iria

ser construído de raiz, com não sei quantos fogos.... porque era obrigatório e era o contrário do que eles tinham pouco feito, havia qualquer coisa assinada e até hoje ainda não vimos nada disso, não é? Nós fomos encaminhados... Eu estou numa casa que é da minha idade, tem 55 anos. Nunca poderia ir... eu teria que ir para uma casa, ou com os mesmos anos ou mais moderna ainda, pronto. E, fomos para casas mais antigas, pagar a mesma renda que pagávamos. Não deveria ser, não porque seja muito, mas era o correto, era estarmos a pagar o que pagávamos e não sermos aumentados porque as casas são mais antigas. E depois, foi da maneira que separaram famílias inteiras, não é? Famílias inteiras... eu por exemplo, por acaso, não sei se é felizmente ou infelizmente, se calhar, não sei, os meus pais morreram de cancro os dois, e então se calhar, eu não sei como é que ia ser. Porque naquela altura, estavam os dois na cama com cancro, eu morava no primeiro andar e os meus pais no nono andar. A minha vida era trabalho, tratar dos meus pais, ir aos hospitais e isso tudo. Ali estava perto. Porque se acontecesse deles se terem mudado, já ia ser muito mais complicado para mim. Como vejo hoje em dia ainda pessoas assim, viveram com os pais até os 40 anos, os pais agora têm 80 ou 90, e coitadas elas vão do trabalho para aqui e para lá. E eles fizeram isso de propósito mesmo para separar as pessoas. Porque eles viam o bairro de uma forma que era tudo droga, tudo tráfico. Há pessoas que trabalham, eu trabalho desde 13 anos de idade, levanto-me todos os dias às 5h da manhã... Mas eles iam lá e nós aceitámos bem a questão do André porque nós vimos que ele ia com outro interesse, não nos ia julgar. As conversas que nós tínhamos antes das filmagens, que ele falou, sempre aceitei bem. Aliás, como aceitávamos as pessoas. Era doloroso para mim saber que entravam pessoas no bairro só para filmar a Torre1, só para degradar mais o bairro. Cada vez degradava mais a imagem do bairro, não é? E não mostravam as coisas boas que lá havia e as pessoas que trabalhavam, essas coisas todas. E o que mais me doeu foi sermos aldrabados e sermos tirados ali quase a pontapé. Eu fui das últimas. Fiquei na Torre 2 eu e mais três moradores. Deram quatro chaves: duas para a Ribeira e duas para o bairro da Pasteleira Velha, que aquilo estava horrível. Até está com obras no exterior. As casas são pequenas mas pronto, é uma casa e é um teto. Mas se nós tínhamos direito a uma coisa melhor que nos foi prometido... Para quê tanta pressa de nos tirar dali, se o bairro está ali todo ao abandono? Eu não sei para que é que foi tanta pressa. Realmente o problema do presidente na altura era correr-nos dali para fora, porque não houve

ninguém que fizesse nada para nos ajudar. Daí nós aceitarmos o André, foi uma maneira de mostrarmos às pessoas minimamente o que é que se passa dentro do bairro. E para verem que também há coisas boas dentro do bairro, como em todo lado, não é? Nós somos seres humanos como toda a gente e toda a gente erra, não é? Ninguém pode cuspir para o ar, nem dizer “desta água não beberei”. Porque hoje em dia, vê-se jogadores de futebol, vê-se tudo envolvido nessa porcaria, não é? Mas porquê só o Bairro do Aleixo? Porque se realmente era para ser demolido, ou era para limpar a imagem do bairro, porque a Câmara estava sempre a ser massacrada pelos moradores, pelos outros vizinhos, não é? Então chegavam a ali... Aliás, houve uma altura que estive a polícia quatro meses no Bairro do Aleixo. E aquilo ficou... Eu fui das pessoas, na altura, que disse que se eu tivesse que pagar mais 10 euros de renda naquela altura para ter policiamento ali, eu pagaria. Pronto. Porque era o sítio onde eu estava, um sítio que eu gostava e estava a fazer pelo meu bairro. Aliás, eu fui à reunião de Câmara e o Sr. Presidente da Câmara virou-me as costas. O Dr. Rui Rio, na altura. E nós é que somos os mal educados. Eu ia a falar com ele e virou-me as costas. Eu disse-lhe isso. É verdade! Pronto, ele chegou ali e o único problema do Dr. Rui Rio foi o bairro do Aleixo, realmente. Eu não o vi a fazer mais nada, só foi ao bairro do Aleixo. Demoliu-o, conseguiu aquilo que queria, deixou a pasta aberta para o outro presidente, que continua na mesma, e nenhum dos que lá está ainda fez nada para que nós tivéssemos uma casa digna como nos foi prometido. Agora, daquilo que eu sei, que me informei há pouco, é que irão realmente ser construídas 120 casas no terreno do Aleixo. Eu fui à Câmara por causa de fazer uma troca porque eu já não consigo estar no sítio onde eu estou, porque estou longe do meu... Eu fui do Campo Alegre, não é? Para o bairro de Francos, para a VCI. E eu faço tudo, eu trabalho ali perto do McDonalds da Boavista e eu faço tudo ali. Vou ao talho, vou ao MiniPreço. O que eu fazia quando morava no bairro do Aleixo é exatamente o que eu faço agora. Só que estou mais longe, não é? Tenho que apanhar transportes e isso tudo. Mas, eu pedia... eu fui me informar e o que me informaram foi que vão ser realmente construídas, 100 ou 120 casas, lá no terreno do bairro, com três andares, foi o que me disseram e que (o pagamento) seria conforme os ordenados das pessoas. Ou seja, eu se quiser agora mudar para o bairro da Rainha Dona Leonor, pelo meu ordenado... e eu não tive culpa de me tirarem do bairro onde eu estava há 45 anos... vou pagar por um T1 uma renda de 320 euros. Isso eu já sei. Isso não

se justifica porque sou... Era morador há 45 anos num sítio e arrancaram-me de lá, não é? Eu não acho normal, porque não é uma casa... É uma casa moderna, sim, mas não foi o que me prometeram. E eles aí erraram feio connosco. E eu agora, é assim... A minha vida nunca mais vai ser a mesma, não é? Eu, aliás, não consigo ver o filme, não consigo sequer. Eu até disse ao André que eu, por um lado, queria ver o filme, para viver o meu bairro, para viver aquelas pessoas que já partiram. Isto pronto. Isto fica sempre na minha memória, não é? Mas estou a vê-las com vida, não é? É diferente. Mas não deixo de ficar mais sentida e mais magoada. Porque isto magoa mesmo, ver este filme. Quero agradecer ao André mais uma vez por tudo o que fez por nós. E a todas as pessoas que têm assistido ao filme. E que não volte a acontecer com outras pessoas aquilo que aconteceu connosco. Porque isto é mau, é muito mau para o nosso psicológico. Nunca mais fui a mesma pessoa. Eu emagreci 14 quilos. Aliás, nota-se numa parte em que eu estou em casa que estava mais magra. Eu, na altura, fui à câmara porque tinha muita humidade no meu quarto. E eles disseram-me que iam fazer obras por fora. Outra coisa, o bairro ficou ao abandono total. Uma tijoleira caía, ficava caída. Um vidro partia, ficava partido. Outras pessoas começaram a sair do bairro, paga-se a renda e não se faz nada porque o bairro vai ser demolido? Nós ficamos ali durante oito anos, completamente ao abandono. Os ratos passeavam, as árvores cresciam e entravam-nos pelas janelas dentro. Isso foi mesmo, fazer de nós lixo. Gostava que eles um dia reconhecessem e pedissem desculpa aos moradores, mas isso nunca vai acontecer. Não era como...

Marcos Cruz (interrompendo)

Sim, sim. Aliás, o que de facto... eu não sei e peço desculpa por estar a fazer juízes subjetivos, mas o que de facto nos dá vontade e que reforça a minha convicção de que de facto não é pelo plano institucional, não é segundo as regras do jogo, infelizmente, que nós vamos conseguir, seja o que for. Enquanto não houver uma ação cidadã. E que essa ação cidadã tem de ser fundada na consciência de que isto somos nós. Isto é o Porto.

Luísa Ferreira

Sim, sim...

Marcos Cruz

Isto somos nós, são as nossas raízes, não são só as raízes de quem mora no Aleixo. Há muito disto em que eu me revejo. E que eu tenho pena que não exista hoje no Porto. Enquanto nós não tivermos essa ideia de comum, de comunidade. O que reparo... quer dizer, esta coisa dos interesses, quando a comunidade se vende, deixa de ser comunidade, não é? E era nessa medida que eu tinha feito aquela pergunta. Mas a Luísa estava a dizer que eles iam a filmar a Torre1.

Luísa Ferreira

Qualquer pessoa que entrava lá com câmaras era para a Torre1.

Marcos Cruz

Exatamente, jornalistas, etc, etc. Que é uma coisa também que me confunde muito, que é esta necessidade agora que o cinema tem, e falo pelas razões mais legítimas, de suprimir uma lacuna... eu fui jornalista durante 20 anos, é uma coisa que é uma dor de alma para mim... de suprimir uma lacuna que de facto é essa. Tu sentes esta, sentiste esta responsabilidade que não havia ninguém a quem competisse fazer por outros meios uma coisa similar e que, portanto tu terias de... de colmatar essa lacuna? Sentiste isso?

André Guiomar

Sim, esse é um dos principais motivos pelos quais eu comecei a fazer o filme, como já expliquei. Havia ali coisas a mostrar, coisas a fazer, havia uma urgência muito grande. E havia a minha vontade de realizar qualquer coisa como autor. E do que queria mostrar e do que não queria mostrar. E que narrativas seguir. E nisso eu também tento lidar muito com o acidental, com aquilo que me vão dando de mais arbitrário que seja, para que eu vá copiando a vida tentando representar a minha visão sobre o problema, sobre a comunidade em si, sobre as relações das pessoas. É isso.

Marcos Cruz

Luísa, deixando de haver casa... porque há uma questão aqui também interessante que é a coisa das casa IKEA e desta coisa muito, enfim... desmontável, que existe hoje. A casa

tinha um significado completamente diferente. Destruindo-se a casa, é possível... não é a mesma pergunta que lhe fiz há pouco... É: que comunidade sobra? Ou seja, o que é que existe entre vocês, os que foram despejados daqui, aquilo a que vocês sintam que podem chamar comunidade ainda? O que é que existe? O que é que sobra? Como é que as pessoas... Por exemplo, eu imagino que já tenha havido mais moradores a ver o filme, não é? O que é que sobra? Qual é a partilha das vossas emoções em relação a isso e o que é que sobra dessa comunidade?

Luísa Ferreira

O que sobra disso são as nossas memórias, as imagens que temos connosco, não é? E é... Não há muito a dizer sobre isso porque estamos todos afastados uns dos outros, não é? Éramos uma família... Aquilo não era um bairro, era uma família inteira. Éramos todos uns para os outros. Havia brigas, havia. Mas também passava dois minutos já não era nada. Havia uma vizinha que caía, outra que estava na janela e se levantava (para ajudar). Havia uma vizinha a quem lhe dava uma dor de noite e não tinha carro, a outra vizinha levava-a ao hospital. Isso era muito importante. Isso é uma coisa que eu agora estou num bairro que não tenho. E não vou conseguir, porque eu fui com o rótulo do bairro do Aleixo. Nós fomos todos... estou a falar nisto, e estou-me arrepiar. Eu tive chaves da minha casa e passada uma semana discuti com uma vizinha... e eu não me meto com ninguém, eu estou no meu canto... mas custou-me, porque eu abri a minha porta e ouvi ela dizer assim: vou falar mesmo português correto. (risos gerais) Ela disse assim: “veio para cá esta merda do Aleixo”. Eu ouvi. Desci as escadas. O pobre pode ir sem nada, mas sem dar o recado não vai. (risos gerais). E eu... Eu disse assim, “olhe minha senhora, antes de falar dos moradores do Aleixo, faz favor de lavar a língua. Sabe porquê? No Aleixo há de tudo como há aqui no bairro de Francos. Há curtas, compridas, tortas, direitas. Há quem venda droga, há quem trabalhe. Há aquelas que não fazem nada, que vivem de rendimento mínimo, que se tivessem que fazer, não estavam a falar da vida dos outros”. E pronto. Então foi mesmo assim que eu lhe disse. (palmas na plateia) Tudo bem que eu seja educada, mas estava a falar de mim. Eu fui a única que foi morar para aquele bloco. O que é que eu lhes fiz? Se eu entrava, dizia: “bom dia, boa tarde, boa noite”, como ainda digo agora. Mas agora é tudo respeitinho, pá, não é? “Olá menina, boa tarde, tá tudo bem? Tá tudo. Tá tudo ótimo”. E brincam com as meninas e

dão-lhes rebuçados e isso tudo. Só que eu, estou sempre com um pé atrás, porque eu não confio nas pessoas, não é?. Eu fui mal recebida. Assim como eu, tive vizinhas minhas, já antes de eu ir morar para Francos, que me diziam: “Olha, fui morar para a Mouteira (outro bairro do Porto), e mal eu cheguei lá, começaram a falar: “vem para aqui esta tralha agora do Aleixo”. O rótulo foi connosco. E isso me magoava-me imenso, também estar a ouvir o que se passava e falava... Porquê? Os outros bairros também não têm de tudo como nós temos?. É exatamente igual, só que os outros bairros não têm vistas para o Rio Douro, nem para o Cabedelo, não têm vistas... A minha mãe morava num T4, era invejável, tinha vistas para a Ponte da Arrábida, tinha janelas à volta da casa toda. E isso é o que fez com que houvesse esta política toda e eles viessem com a história do tráfico de droga. E viu-se que o tráfico de droga... Foi precisamente a última coisa a ser demolida foi a Torre1. Só aí se viu. Só aí se viu que os interesses não têm nada a ver com o tráfico... Porque quando eles querem, eles acabam.

Marcos Cruz

Esta pergunta é uma pergunta retórica, isto parece até uma pergunta meio ingénuas, mas: Houve algum tipo de acompanhamento das entidades responsáveis da vossa reinserção ali nos novos sítios? Ou seja, precisamente para até evitar esse estigma de que estava a falar: “ah, vem do Aleixo, não sei o quê mais”. Houve alguma...

Luísa Ferreira

Não. Não houve nada.

Marcos Cruz

Medida...

Luísa Ferreira

Não, nada...

Marcos Cruz

Alguma operação de...

Luísa Ferreira

Nada. Houve foi mentiras. Prometeram-nos camionetas para não termos despesas, pessoas para ajudar, e andavam pessoas de idade, coitaditas, com aqueles carrinhos de mão, que nem dinheiro tinham para chamar um táxi, nem uma carrinha. Isto porque o bairro estava a ficar vazio. Se fosse noutros tempos, para ajudar, havia muita gente, mas naquela altura, aquelas pessoas mais velhas que ficaram para o fim, coitadas. Tinham que andar a acartar (o peso das compras) ou chamar um táxi e depois uma pessoa lá se desenrascava e arranjava alguém que tivesse uma carrinha para tentar ajudar. Mas foi muito complicado porque eles prometeram, prometeram, prometeram e não fizeram nada mesmo. Eu lembro-me que recebi a carta a 18 de março... eu fui das últimas mesmo... E sempre insisti que eu não queria sair. Eu chorava, eu não comia porque só me lembrava que ia deixar aquilo. E então eu recebi a carta e faltava uma semana para eu entregar a minha chave daquela casa. E então eu vou abrir a minha porta e vem uma senhora lá com um papel direta à minha porta. E eu por acaso abri porque calhou porque ninguém bateu à porta... E eu comecei a olhar para a senhora e disse: “faz favor, minha senhora”. Ela disse: “ah, nós viemos colocar este papel aqui na porta porque têm que entregar as chaves até amanhã”. E eu: “Como? Não estou a perceber. Porquê? Vem alguém morar para aqui amanhã?”. Ela respondeu: “Ai não, mas a Câmara...” E eu interrompi: “Pois, a Câmara quer, mas a Câmara prometeu carrinhas, prometeu pessoas para ajudar. Eu sou uma pessoa que sou sozinha, não é? Eu tenho que levar os móveis às costas de hoje para amanhã? Não, as coisas não são assim. Eu vou entregar as chaves no dia 18, se eu tiver a casa vazia”. E não fui, acredite. Só fui entregar a minha chave no dia 27. Foi o dia em que eu entreguei a minha chave. E ligaram-me e eu disse: “Ainda estou a acartar as coisas”. Pronto. E eles falharam em tudo connosco. O problema deles foi esvaziar o bairro. Está vazio há quantos anos? Eu saí lá vai fazer... fez três anos em abril. Pronto. É há quanto tempo que... fui das últimas a sair... É o tempo que estão as pessoas... que está no bairro vazio, não é? Sem fazerem lá nada, sem resolverem nada. Porque eles não... Agora, assim, quem for para ali morar, vai pagar 600, 700 (euros)... É claro que não vão pessoas do bairro para ali... Eles já fazem isto...

Marcos Cruz (interrompe)

Aliás, há uma inscrição na parede que eu acho que é essencial, que é isso: “os pobres não podem...”

Luísa Ferreira (interrompendo também)

Claro, o mal deles era esse, e eu disse isso ao Dr. Rui Rio na Câmara do Porto. Disse: “Ó Sr. Presidente, peço desculpa, os pobres não têm direito a olhar para o rio?” E ele virou-me as costas e nem me respondeu. Foi verdade, nessa altura, nós estivemos na Câmara do Povo para ser recebidas até às quatro da manhã. Ele brincou, brincou, brincou, brincou, mas nós não saímos dali. E só saímos dali quando ele nos deixou entrar, quando deu ordem. Mas depois, ele levou para lá uma série de pessoas e aquilo foi a votos. Aquilo foi a votos naquele dia. Ele fez lá uma votação, e nunca mais me esqueço isto. Em que eles começaram todos a votar e houve acordo que o bairro ia ser demolido... Aquilo foi decidido ali... Aquilo já estava, não é? Aquilo foi para nos tapar os olhos. Ele disse: “Ah, vamos a uma votação”. Claro, o que era da parceria de doutor Rui Rio... Claro que aquilo tinha que ser demolido... Se calhar também estão à espera de um apartamento lá... de olhar para o rio, não é? Isto é verdade não é? Isto é mesmo assim...

Marcos Cruz (interrompendo)

Um nojo... André, antes de passar a vocês (dirigindo-se ao público)... porque com certeza têm perguntas mais interessantes que as minhas, mas queria só perguntar-te uma coisa que em parte tem a ver com isto, que é um sentimento que fica... Tu foste com uma determinada perspetiva, mas a dado ponto deve ser difícil deixar de tornar-te militante. Tu já disseste que o filme tinha um pendor político assumido, mas a dado ponto as emoções também não começaram a falar um bocadinho mais alto?

André Guiomar

Não sei se mudei alguma coisa de 2013 para 2019 por ter estado presente no bairro. Parece-me que a opinião continua a mesma. E tinha muito mais como objetivo... acho que até já disse isto há pouco, talvez... Não tornar o filme político, mas poder tornar os políticos mais humanos, para mim é o objetivo principal. Principal, não era principal, mas era um dos fundamentos. E se calhar voltando um bocado à conversa que estavas a ter agora com a Luísa, também lembrar aqui alguns aspetos históricos que na última

discussão que tivemos aqui com o João Queiroz também. Por isso é que na altura me deu imenso prazer ler o livro dele sobre o bairro, de tentar perceber também de onde é que isto nasce e como é que isto cresce. Eu acho que isso é importante para percebermos o bairro, e foi um bom abre olhos também de contextualização histórica, geográfica, social, política, económica do espaço. Perceber que em 1974, esta comunidade é trazida da Ribeira para a Primeira Torre... já na altura dos documentos que o João apresenta no livro... olhada como uma comunidade que não sabia estar, uma comunidade extremamente pobre, que dizia muitas asneiras, de uma forma muito extrovertida de ser, e que já é colocada ali com algum cuidado, e que depois acaba por invadir as outras torres e o processo tornou-se tão complicado, complexo, que acabaram por conseguir ficar a viver em comunidade ali naquele sítio. E o bairro em si tinha aspetos interessantes. Eles foram colocados, apesar de tudo, perto do rio novamente. Os seus principais trabalhos eram dedicados ao rio e ao mar, à pesca, à venda. E pronto, esse cuidado foi tido. Na parte arquitetónica, apesar de tudo, os quartos eram virados para fora, as cozinhas viradas para dentro, com aspeto de galeria, promovia muito o contato entre as pessoas. Havia alguns aspetos muito bem pensados. Depois, também por consequências económicas e não só, havia outros que provocaram feridas graves na própria comunidade. Ou seja, uma construção em altura, que era uma experiência na altura. Eles foram cobaias de uma experiência social construída em altura. Cada torre tinha apenas uma entrada e a mesma saída. Se conhecerem o terreno, aquilo era uma cova. Nos anos 70 tinha apenas um acesso por quelhos muito complicado. Portanto a comunidade foi posta ali, deixada. E ainda por cima com escola, com uma série de condições para que pudessem ficar, mas com este estigma perante eles, com janelas muito pequeninas... Havia uma série de fatores intrínsecos e de leitura social até, que eu acho que são importantes para perceber este início. E que nos leva até a pensar que há menos de dez anos havia mapas turísticos do Porto, em que as pessoas chegavam e tinham uma cruz vermelha em cima do bairro do Aleixo. Um sítio proibido. E é curioso como é que se constrói este sítio que não pertence à cidade. E que apesar de tudo, somos todos um bocadinho responsáveis pelo facto de não acharmos nunca e que aquilo alguma vez tenha pertencido também ao Porto. E pronto, acho que é uma espécie de ato de contrição que é preciso também, que é preciso ser feito. Pronto, depois, é isso, este processo para esta comunidade foi (impercetível). Eu acompanhei,

por exemplo, passo a passo, estas transições para os novos bairros, eu tenho isso filmado, decidi desde o início que não saíria do bairro. Em 2019 acabei de sair, filmei várias coisas mas na montagem decidi ficar. A única vez que eu saio é no pedido da Maria João para cumprir o luto do Israel. E tinha desde 2013, que era a única ideia que fiquei de início ao fim, era que quando as torres fossem demolidas, o filme acabaria, e antes disso nunca acabaria o filme. Em 2013 chegamos até a ter uma proposta da RTP para poder passar o primeiro capítulo ao qual nós recusamos, embora precisássemos de alguma compra, de algum reforço monetário que não tínhamos. Mas na altura recusamos porque não existia um filme. Existia outra coisa. E isto para dizer que ao acompanhar esta... Eu acho que não conheço até hoje ninguém que estivesse realmente contente. Não sei se isso poderia acontecer sequer, porque também tinham acabado de destruir uma comunidade de 40 e tal anos... Portanto, mais que essa transição possa não ser pensada é uma transição já muito magoada, muito difícil, com cicatrizes muito profundas. Depois... Quer dizer, principalmente para as famílias, como a Maria João, que ficaram 8 anos sem um passado e sem um futuro... completamente em suspenso... Isso martiriza muito as pessoas. E acompanhei, por exemplo, dois invisuais. O Zé que aparece aqui e outra pessoa mais idosa, que talvez não apareça no filme no início, mas que eu acompanhei. E que ficam fechados em casa. O próprio... as coisas tão simples como o próprio mapeamento que eu tenho, os espaços que me envolvem, foi perdido, completo, foi posto num outro sítio, sem estes apoios de vizinhos, etc, que o levam a aprender novamente esse mapa, torna-se perigoso e torna-se difícil até para resolver pagamentos de contas de todo o tipo, coisas rotineiras. Portanto, estas coisas são complexas, têm de ser trabalhadas dessa forma, também pelos políticos e por outras ações. É um assunto delicado e que foi desrespeitoso nesse sentido em termos do tratamento humano com essas pessoas.

Marcos Cruz

Claro. E deve haver também muito essa tristeza pelo facto de estarem separados, não poderem atender precisamente as pessoas que estariam mais necessitadas com esta...

Luísa Ferreira (interrompendo)

Essa é a nossa maior preocupação. É encontrar uma vizinha... “Olha, fulana apareceu morta dentro de casa”. Eu conheci várias pessoas de idade que acabaram por ficar ali. Seja ali no exterior do bairro ou à janela: “olha, vai-me buscar um pacote de arroz ou um pão ou um leite”. Às vezes se a vizinha tinha e até lhe dava.

André Guiomar (interrompendo)

Tu também eras assim.

Luísa Ferreira

Pois é. E eu falo alto. (risos) Mas uma pessoa encontra só essas novidades. Uma boa dona não sei das quantas, e aquilo ali era tudo a apelidos. Nós tínhamos todos um apelido. O meu era as salabecas, não sei porquê. Eu vim da Ribeira, vim da Ribeira com oito anos. Nós éramos conhecidos assim por salabecas. E agora, o que nos vale é que quando há, por exemplo, as festas de São João, ou combinamos uma excursão a Fátima e unimo-nos todas. Às vezes vamos fazer uma excursão a Fátima e comunicamos no Facebook... ainda é bem que existe o Facebook porque senão já não via as pessoas há imenso tempo... e combinamos e temos esse bocadinho para estarmos juntas e falar. As nossas conversas é sempre o bairro. Não falamos de outra coisa. É “que tenho saudades disto, é que tenho saudades daquilo”. E é uma coisa que nunca mais vai esquecer, para quem gostou mesmo de lá viver, e para quem lutou até ao fim, como eu e várias pessoas, não só. Fizemos reuniões, nós metemos advogados, fizemos peditórios pelas torres todas, toda a gente pagava 5 euros a cada um, outros davam 10, outros davam 20, conforme pudessem. Metemos advogado, com as providências cautelares. Que aquilo foi... durou... acho que foram seis providências que nós conseguimos, mas depois parou. Já não conseguimos dar uma resposta. Então, entretanto, ele começou a tirar as pessoas da última torre, mas todas foram saindo, e pronto, já não havia possibilidades para levar aquele processo para frente, e nós tivemos que parar e aceitar, não tínhamos outra alternativa. Ou aceitávamos as chaves ou íamos para a rua. Foi assim que disseram as pessoas: “se não aceita, vai para a rua. Porque a casa não é sua, é camarária”. Era como nos respondiam. Uma pessoa ia à câmara para se informar e era: “a senhora vai para onde lhe derem as chaves, porque isto não é assim e a casa não vai comprá-la, é alugada. E eu respondia: “Querida ver se a senhora habitasse lá, se a senhora me ia

responder desta maneira”. Eu respondia. Então, é a minha dor, não é? Uma pessoa ia lá com educação fazer uma pergunta e respondiam-nos com quatro pedras ou cinco na mão. Então, uma pessoa até acabou por se calar, por fim. E eles (outros moradores do bairro) aos poucos foram aceitando. Eu nunca aceitei, ainda hoje não aceito. Tenho dias que ainda às vezes acordo a pensar que é mentira. E já lá vão... Já saí de lá há quase três anos e meio. E tenho muitas saudades. Eu quando morava no Aleixo, mesmo a trabalhar, eu tenho horário muito cedo. Eu entro às cinco e meia da manhã e saio às duas e meia da tarde. E não trabalho nos fins de semana. Mas eu tinha as minhas filhas pequeninas. Podia até não ter dinheiro para os transportes, mas as minhas filhas iam para a praia. Porque eu descia a rampa, tinha ali aquela praia pertinho, eu fazia um lanchinho e estava ali com elas. E agora? Agora, quer dizer, com as minhas netas, tenho cinco netas já, uma bebezinha agora, nasceu há pouco... mas com elas agora é diferente. Eu, por exemplo, para ir à praia, tenho que apanhar dois transportes. Se eu saio às duas horas do trabalho ainda tenho que ir buscar as minhas netas ao bairro da Pasteleira e depois ir de Francos para a praia. E depois tinha que sair da praia às 5 da tarde, porque ainda venho para Francos e porque acordo cedo. Mudou... transtornou completamente a minha vida. E isso vem-me tudo a ideia, não é? Eu penso sempre nisso. Eu ia caminhar, descia o bairro... porque eu nunca fiquei assim de parar ali na rua, pronto. Trabalhava, tinha a minha vida, dava-me bem com toda a gente, conversava com toda a gente, ia ao café também, mas... À semana o que é que eu fazia? O jantar, arrumava a cozinha, pegava nas miúdas pela mão e ia para a marginal caminhar um bocadinho durante o verão. Fazia sempre essas caminhadas. Eu aqui não faço, vou caminhar para onde? Pela VCI? ... Ou vou caminhar para a Boavista? Não tenho vontade, eu gostava da beira-rio, da beira-mar. Quantas vezes eu ia a pé até Matosinhos com as miúdas e vinha? Eu fazia o caminho a pé para a praia. Ainda agora às cinco da manhã vou a pé para o trabalho. Eu andava horas e embora acorde às cinco da manhã, vou a pé para o trabalho. Eu adoro andar a pé e sinto falta disso. E se calhar, às vezes começo a pensar para mim própria, que talvez seja por eu sentir falta disso que hoje ando muito a pé. Eu faço... Mesmo... Eu vou a pé para o trabalho e venho do trabalho a pé. Às vezes vou a pé do Bairro de Francos à Pasteleira, à minha filha. E a minha filha liga: “ó mãe, ainda não apanhaste o autocarro?” E eu respondo: “Não, não. Eu vou a pé”. E ela: “A pé?”. Eu tenho passe, só que eu sinto falta daquilo e faço se calhar isso... Eu penso para mim, eu tentava

fazer isto porque eu sinto falta daquelas caminhadas. E com as minhas amigas, que não tenho ninguém à minha beira. As pessoas que tenho à minha beira são mais velhas. Elas não vão caminhar, coitadas. Também estão ali metidas dentro... Eu não vejo ninguém. Foram 15 famílias para o bairro de Francos. Eu não vejo uma pessoa, se calhar as pessoas estão metidas dentro de casa, porque não trabalham. E quem trabalha vai à sua vida, não é? Mete-se em casa, não há convívio, não há sede... Há, mas para nós não é a mesma coisa, não é? Todas nós pelos vistos passamos da mesma maneira porque não convivemos. Convivemos se nos encontrarmos um pouco. É raríssimo mesmo. Aliás, há duas vizinhas que eu encontro quando venho ao Campo Alegre. E moram no bairro de Francos como eu. E eu digo: “é preciso vir ao Campo Alegre para te encontrar? Moramos tão perto”. Mas é assim, tiraram-nos tudo assim de um momento para o outro. Fizeram-nos perder tudo. O ano 2018 e 2019 para mim... A mim arrancaram-me tudo. Perdi o meu pai, perdi a minha mãe, perdi o meu irmão, com câncer. Separei-me na altura. E depois tiraram-me a casa. A mim arrancaram-me tudo o que eu tinha. Eu não tinha nada... Eu nem para a casa onde fui posso olhar e ter uma recordação. Não tenho nenhuma. Eu se sair dali não tenho saudades de nada. É como agora para outra casa que eu vá. Posso ir... se me calhar de arranjar uma casa ali no Campo Alegre, que eu estou... vão ver se arranjam... gostava muito ir para o bairro de Lordelo, que é um bairro sossegado, gostava de ir para a Mouteira mas se calhar já vou pensar de outra forma, vai me alegrar mais um pouco, vejo mais pessoas conhecidas. Porque parte das pessoas ficaram para ali. Mas nunca vai ser a mesma coisa. As minhas coisas foram demolidas quando eles demoliram o bairro todo. As minhas memórias... levaram-me tudo. Arrancaram-me tudo. Isso vou levar comigo. Acabou.

Marcos Cruz

Eu não sei se há microfones aí desse lado. (dirigindo-se para a plateia) Eu propunha que vocês estivessem à vontade para fazer perguntas ao André e à Luísa. Ninguém quer...

Luísa Ferreira

Estejam à vontade, que eu respondo. Para já ainda não se paga, desculpem.

Espectador 1

O filme é um murro no estômago para quem, mesmo sabendo da existência do bairro do Aleixo, não conhecia esta realidade. De forma que o filme tem esta importância que é fazer a anatomia do que foi o crime dos dois últimos presidentes de Câmara. É pena que não estejam aqui, não é? Provavelmente era bom que lhes enviassem o DVD. E, portanto, fazer a anatomia do que foi esse crime, do que foi essa violação dos direitos humanos daquelas pessoas que ali moravam, e também, um pouco... há alguém que falou aqui em ato de contrição, foi o André... de facto eu penso que os cidadãos do Porto são também culpados por omissão do que aconteceu no Aleixo e do que se está a passar diariamente na cidade. As ilhas foram referência da vida em comunidade são hoje também o alvo preferencial das imobiliárias e nem a Igreja se furta ao mesmo crime, porque o está a fazer debaixo das nossas barbas e nós continuamos eventualmente a ir à missa, como também continuamos a não ir às assembleias municipais. E, portanto, o poder político sente-se perfeitamente à vontade para fazer isto e este filme vai valer por isto ficar gravado. Isto não é uma ficção, isto é uma realidade. E era importante, e eu espero que o filme caminhe para aí, para essa importância, de nos acordar a todos para ver se começamos a ficar um bocadinho mais espertos e se começamos a olhar para um futuro próximo que não terá portuenses no Porto. Como não terá gaienses em Gaia. Hoje os jovens não têm casa para alugar. Hoje a cidade não é dos portugueses, e isto não são nacionalismos, nem nada disso, são factos. Hoje nós passamos por essas ruas todas da cidade e olhamos e é tudo alojamento local, é tudo gente que vem de passagem, gente que vem destruir o nosso sentido de comunidade, porque a Luísa fala aqui de uma maneira muito clara, e que de facto nós vamos começar a ser todos isolados na nossa rua, no nosso prédio. E vê-se para aí os crimes que foram cometidos em imensos prédios. Das ruas, que são as ruas turísticas, a gente vai ali às galerias de Paris e de outros e mais em volta, e a gente viu que se fazia aqueles idosos que era: cortava-se-lhes a água, corta-se-lhes a luz, tira-se-lhes o elevador, e as pessoas foram sendo... não foram atiradas pela janela... bem, tivemos aquele caso em Alexandre Herculano, que até foram queimados pelo fogo e que está o proprietário preso.

Marcos Cruz (interrompendo)

Rua de Alexandre Braga não é?

Espectador 1

Penso que é... Sim, sim, tem toda a razão, eu estava a dizer o nome errado. Portanto, dar os parabéns ao André Guiomar, que eu não conheço e que foi apenas por uma crítica de jornal que eu vim ver o filme. Este filme devia ser dado nas escolas, devia ser mostrado nas escolas, nas associações de moradores, se é que elas não se extinguiram completamente, nos clubes de bairro, porque de facto também as grandes distribuidoras não pareceram interessadas em divulgar o filme. Eu estava à espera de o ir ver ao Arrábida e não, andei ali à procura e nada... Então o filme foi estreado e onde é que anda o filme? E lá fui eu procurar, procurar... De forma que dar os parabéns ao realizador, dizer à Luísa que acredite que muitos de nós, hoje, por causa do filme, sentimos a sua dor, e esperamos que... Eu espero pessoalmente que alguém comece a dizer isto aos políticos que nós continuamos a eleger. E eles continuam a achar que são donos de nós, da cidade, porque não são as filhas deles que lá moram, não são as esposas, não são os amigos, não. E o Aleixo era de facto um isco para o imobiliário de luxo. Então ali... lam estar ali tantas famílias pobres a viver, mas em nome do quê? Pobres, de facto, não têm o direito de olhar para o rio. E, portanto, isto foi um crime feito de forma lenta e que contou com o nosso adormecimento. Uns adormeceram, porque eventualmente são acionistas da imobiliária, que para ali vai, outros porque, pronto, a vida também, a gente tem quem ganhar para comer... andamos aqui todos a correr... a viver a correr e portanto não nos chegou o tempo. Mas isto que aconteceu ao Aleixo e à Luísa, pode-nos acontecer a nós, quando nem nos dermos conta.

Luísa Ferreira (interrompendo)

Da maneira que isto está, é provável.

Espectador 1 (continuando)

Qualquer dia os nossos filhos só podem ir viver para lá da linha da Circunvalação. Aliás, hoje... acho que há aqui gente que tem filhos que quer casar e que só encontra casa, se calhar, para lá da Maia, para Paredes ou...

Luísa Ferreira (interrompendo)

Pois tem um motivo, porque é que eu não quis ir para a Ribeira, por exemplo. Já não era a Ribeira que eu conheci, também...

Espectador 1

E eu peço desculpa porque já me alonguei, e é para outros falarem... Mas parabéns, muito obrigada por este filme...

Luísa Ferreira

Obrigada.

Espectador 1

Muito obrigada, André, muitas felicidades e faça mais coisas destas que a gente precisa, que nos abram os olhos e nós andamos todos a dormir, é a minha opinião.

Espectador 2

Uma pergunta se calhar um bocado injusta, porque percebo perfeitamente as intenções narrativas do filme, mas existe alguma intenção de editar uma versão mais alongada com essas imagens que falaste há bocado que tinhas gravado?

André Guiomar

Existe uma intenção de fazermos um DVD em que possamos ter muitas das mágoas que eu tenho pena que não tenhamos conseguido colocar no filme. São decisões que nos doem, porque as primeiras montagens têm muitas horas, e nós temos que fazer constantemente um exercício de redescoberta da narrativa e perceber o que é que nos serve melhor para o filme. Portanto, o nosso objetivo seria que essas imagens não desaparecessem, até porque elas representam muitas outras pessoas que lá estiveram e das quais eu acompanhei, mas que por alguma razão não consegui que elas entrassem. Portanto, à partida, havendo algum financiamento pequeno que consiga para este projeto, à partida faremos um DVD, com a ideia até principal de que acho que é a forma mais fácil de chegar a todas as pessoas do Bairro do Aleixo. É uma coisa que eu tento fazer, mas que tem sido complicado. Também porque eu acho que é mais fácil para aquela comunidade estar em casa, entre a família e ver o filme, do que sair e ir, expor-

se e ver. Então, eu acho que é um dos positivos que eu acho que funcionaria melhor para que eu conseguisse distribuí-lo pela comunidade toda. São muitas centenas.

Espectador 3

Olá Luísa. Eu gostaria de ter esta... Se encontrasse (diz algo impercetível).... porque no meu trabalho tenho o privilégio de contactar com muitas realidades comunitárias, daquelas que ainda há pouco estávamos a falar, de termos todo o receio de as perdermos e, portanto, aquilo que vou perguntar acho que perguntaria se encontrasse como encontro muitas Luísas no meu dia a dia. Dizer também que eu sou filha de uma pessoa que também foi arrancada de uma casa, portanto, solidarizo-me com a sua dor, embora nunca a vá sentir, espero eu. E... estes 77 minutos, condensam muito da sua luta e de toda a comunidade? E... Fala das suas netas. E como teve lá as suas filhas, as suas netas e toda a sua vida. E acho que é uma sequência do filme que nos marca a todos, é quando escreve na parede que os pobres não podem olhar para o rio. Eu percebo a revolta, eu percebo essa perspectiva de pobreza, mas eu também sei que sabe que, no fundo, vocês são ricos em muitas coisas. E que a sua luta foi sempre para não perder essa riqueza. Portanto, pergunto-lhe, enquanto jovem adulta, muito jovem, o que é que gostava de ver as suas netas e a geração das suas netas fazer para que não se percam essas riquezas? Obrigada.

Luísa Ferreira

Gostava que elas seguissem o meu caminho, a minha luta, a minha força, que nunca desistissem, porque desistir é para os fracos. E eu nunca baixei os braços até ao fim. Foi pena que não tivesse muitas pessoas que me acompanhassem, fomos poucos. Para uma cidade inteira, como aquela senhora acabou de dizer há bocado, praticamente as pessoas têm a vida do dia-a-dia delas, os presidentes fazem o que querem e sobra-lhes tempo. E nós temos que aceitar porque se não somos despejados. A realidade é essa. É que eu não tive problema nenhum com droga, nem com nada. Foi as vistas que tenho para o rio, que são invejadas, não é? E neste momento nem vêem os ricos, nem vêem os pobres. Está lá o terreno ao abandono. E morreram pessoas porque sofreram desgostos e com AVC's e não sei o que mais. Novos e pessoas mais de idade. Isso aconteceu várias vezes. Pessoas saíram dali e acabaram por falecer ninguém sabe porquê. Claro, com

aquela ansiedade. Eu também a tive, também passei noites sem dormir. Também deixei de comer. E sei lá, nem vontade tinha para trabalhar, mas eu ia trabalhar. E todos os bocadinhos que tinha ia para a porta da Câmara fazer protestos. Ia para a Associação de Moradores para mandarmos uma carta não sei para onde. Ia andar pelas portas a pedir dinheiro às pessoas. E andei... porque eu também andei... E assinar um papel para levarmos para o advogado. Pronto. Gostava que as minhas netas um dia... Espero que nunca se deparem com isto, como me deparei, porque eu não desejo isto a ninguém. Que as minhas netas tenham ao menos forças para lutar como eu lutei e ainda agora luto, mesmo depois de já não estar no bairro. Tudo o que seja para defender o meu bairro, eu vou estar sempre aqui enquanto eu puder.

Espectador 4

André, eu vi a morte do Israel como uma espécie de metáfora da morte do bairro, da morte da comunidade. Isso foi deliberado...depois na montagem, isso é deliberado para assumir a morte como símbolo?

André Guiomar

Sim, quer dizer, para mim era um bocadinho inevitável, da forma como eu lido com a comunidade e com as famílias que conheci, que estivesse presente no máximo de momentos possíveis. E, obviamente, quando eu chego em 2019, imediatamente a seguir à morte do Israel, era difícil não estar presente em todos estes lutos constantes que nunca desaparecerão por parte da Maria João e do facto do Israel ser realmente uma espécie de exemplo. Notava-se que a própria comunidade, não só a família próxima, depositava-lhe imensas esperanças. Como deposita nos seus jovens. O Israel é uma pessoa muito especial. Tinha uma simpatia natural, uma alegria constante. E depois? Depois é isso, nós somos absorvidos por isso, como equipa, portanto eles têm essa expressividade e a partir do momento em que há a morte do Israel, as atenções estão viradas para ali constantemente. E primeiro nós passamos numa primeira fase, realmente, a tentar perceber onde é que estávamos a ir, quais eram os limites. Eu filmei muitas sequências que não estão no filme porque a Maria João me pedia, e eu parava a meio e dizia: “Maria João, depois dou-te as imagens, mas isto é para ti, isto não é para nós”. Eu acompanhei-a no cemitério, quando ela levou a fotografia pela primeira vez.

Então foram pedidos pessoais dela. E é verdade que a partir de uma certa altura eu me perguntei muito sobre como é que a narrativa continuava sobre o Aleixo. Porque foi muito sugada para aquele lado. Então tive de trabalhar a montagem com o Miguel (Da Santa) de forma a que ela acompanhasse essa perda e esse luto também sobre o bairro. Não havia forma de não ser assim e isso, melhor ou pior, serve-nos bastante bem para a história do bairro. Mas são coisas que nós não prevemos. Nada do que aconteceu no segundo capítulo eu tinha previsto em 2013, obviamente. Cobia-nos a nós ter esse poder de encaixe. E de nunca passar uma espécie de linha e também criar essa dignidade sobre as pessoas e não ir para lá disso. O que era da Maria João, era da Maria João. O que era para nós, por mais que me tenha custado muito filmar estas sequências, nunca tinha chorado a filmar. Foi a primeira vez quando filmei as velas com ele, os drifts e o cemitério. Fartei-me de chorar. Depois no karaoke chorei bastante. Depois desta relação de muitos anos, nós envolvemo-nos com as histórias e com as pessoas. Nós passamos muito tempo na montagem, mais de... quase um ano, percebemos como é que essa metáfora de luto era trabalhada.

Marcos Cruz

Pronto. Espero que tenham gostado tanto do filme quanto eu gostei. E que não esmoreça pelo facto de isto aparentemente não ter as consequências práticas que nós desejaríamos, e a luta continua. Boa noite para todos.

Anexo B – Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 2 no Cinema Trindade sobre ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’

Participantes: André Guiomar (realizador), Mafalda Rebelo (produtora) e Álvaro Domingues (geógrafo e estudioso de assuntos de arquitetura)

André Guiomar

Se alguém tiver já alguma questão ou queira comentar qualquer coisa, podemos começar a apresentar um formato diferente.

Para já não? (dirigindo-se para o público) Vamos atirar aqui umas coisas para cima da mesa. Isto é um filme se calhar um bocadinho ingrato falar a seguir porque é um filme relativamente duro, não é? Muito contrastado entre os dois grandes capítulos que tem. Um capítulo mais vivo, que vai à procura de representar uma série do último suspiro de um resto de comunidade que ainda existia em 2013 e que nós tivemos o privilégio de apanhar. Nós vínhamos de uma relação com o bairro do Aleixo a partir do projeto do Luís Vieira Campos, o ‘Bicicleta’. E a partir daí nós achamos como produtora que era urgente representar algo único que esta comunidade tinha, que qualquer comunidade terá, mas que ainda era se calhar, e se calhar agora em retrospectiva, olhando para trás, e a partir até de algumas discussões que tivemos aqui com algumas interações bastante interessantes, em que fomos percebendo e chegando à conclusão que o Porto, que nós... Portanto, isto é uma representação do Porto de há várias décadas até. Representação no sentido daquilo que nos transmite esta vivacidade, esta agressividade nas palavras, esta emocionalidade rápida e entrega muito imediata às pessoas, e que essa representação complexa do que era o Porto, o Porto dos bairros, das ilhas, e que criava esta sinergia comunitária, estaria provavelmente a mudar, ou está provavelmente a mudar, por efeitos de gentrificação, de modernização da cidade, e a consequência natural não é nova, porque nós estamos habituados a lê-la, em várias cidades europeias, e não só que o efeito perante uma comunidade mais pobre e que está sinalizada como uma comunidade que não faz parte da própria cidade, que nunca fez ou que nunca se sentiu como tal e que a cidade, apesar de tudo, também nunca a tratou como fazendo parte de, e que isso levava a uma segregação e uma separação, ou uma sensação de separação em relação à cidade. E daí nós termos tido a necessidade de estarmos presentes, de os

ouvirmos, de lhes dar voz e de percebermos... Quer dizer, quando digo no plural, porque o filme não se chama Bairro do Aleixo, não é por acaso, porque isto não é uma representação do bairro do Aleixo, é uma consequência das coisas que nós fomos encontrando com as famílias que nós fomos escolhendo e sobre as histórias que nós conseguimos trabalhar. O filme também é um processo de descoberta e acho que isso se nota. A própria maturidade de realização e de descoberta que nós fomos tendo como equipa e como amigos daquelas pessoas também foi sendo trabalhada. Em 2013, nós estávamos muito numa ânsia de urgência, de representação comunitária. Nós queríamos filmar toda a gente, toda a gente tinha que aparecer no filme, o filme tinha que ter horas e horas de material, portanto o objetivo era um bocadinho diferente e estas coisas vão mudando à medida que nós nos vamos apercebendo não só nas filmagens como na montagem, que serve melhor à narrativa se nós nos focarmos melhor e trabalharmos melhor narrativas familiares, mais íntimas e que sejam mais coesas nesse sentido. E, portanto, nós tivemos esse privilégio de entrar. Eu, a Mafalda, o Dinis, que hoje não conseguiu cá estar, foram as três pessoas essenciais durante estes seis anos. Se calhar a Mafalda mais do que ninguém, porque durante a ausência que eu acabei por ter no meio das filmagens para ir para o Moçambique foi quem manteve o barco a funcionar e a relação (com os membros da comunidade do Aleixo). E eu e o Dinis íamos fazendo a realização e a captura de som o melhor que conseguíamos e da forma que eles nos permitiam. Eu digo permitiam porque há momentos do filme em que vocês percebem, se calhar, que eu parava movimentos de câmara de uma forma um bocado estranha, porque eu tinha limites, portanto, eu tinha que aceitar uma série de limites, de sítios onde eu não podia filmar, de pessoas que não estavam à vontade em aparecer e nós estávamos constantemente a jogar com esta relação com estas pessoas, com a aceitação de não quererem estar e essas coisas ganham-se. Depois, claramente, no final de 2019, esse limite já não existia, vocês podem ver isso no karaoke. Mas em 2013 nós tivemos que lidar com esse... “Ok, tu és aceite, vocês podem vir. Nós estamos habituados a uma comunicação social que nos trata de uma forma. Não é fácil ganharem essa confiança connosco, mereçam-na”. E foi um bocado isso que nós fomos tentando trabalhar, explicando um bocado a ideia do filme e tentando trazê-los para a conceptualização do filme também. De tal ponto, que em 2019, serem eles a convidarem-nos muitas vezes para sequências. “Nós vamos ter um almoço, nós vamos

ter o último karaoke, a última festa vai acontecer”. E nós éramos a única câmara que podia estar presente e com quem eles gostavam de estar. E depois chegamos a 2019 e o filme transforma-se, torna-se um filme um bocadinho mais negro, as pessoas estavam muito saturadas, muito cansadas, sem forças, esgotadas e esta suspensão destes seis anos foi muito dura. E isso nota-se na falta de vivacidade que eu já tinha para mostrar seja o que for, que depois se confunde ou se mistura com um efeito de luto da perda de várias pessoas, especialmente o Israel, que é uma das nossas principais personagens e uma das pessoas mais... mais angelicais, mais ricas, mais... pronto. Tinha ali qualquer coisa de muito especial que nós nos afeiçoámos muito facilmente e ela era muito importante na comunidade, nota-se isso. E portanto, nós a gente...

Álvaro Domingues

De que é que morre o Israel?

André Guiomar

O Israel morre naquela nacional a voltar dos drifts, que era um sítio onde ele gostava de ir. Ia no lugar de pendura. E nós fomos convidados para esta... Portanto, é o único momento em que nós saímos do bairro, porque somos convidados pela Maria João para irmos a esta homenagem em que toda a gente vai, vai o bairro todo em quatro piscas, colocam as velas e nós, quando acabamos esse momento, achávamos que aquilo tinha acabado e eles dizem que ainda não. A homenagem continua, porque nós não vamos todos para os drifts, porque é um sítio onde ele gostava de estar, e é onde as pessoas estão vestidas com tshirts a dizer “Israel” e tudo isso e, portanto, ali há uma homenagem, um momento de catarse que fazia parte. E foi o momento em que nós decidimos, “ok, vamos sair do bairro, mas será para isto em específico”. Bom, se calhar já atirei para aqui uns temas que podemos pegar e trabalhar um bocado. Se quiserem comentar, estejam à vontade. A ideia é que seja um diálogo e... o que vos apraz?

Mafalda Rebelo

Eu queria só envolver logo a preciosidade que temos aqui, para nos dar uma perspetiva um bocadinho diferente, dizer que nós não conhecíamos. Eu conhecia alguma coisa do trabalho e das opiniões, dos inputs, sempre muito irónicos, muito curiosos que ele

consegue trazer e convidámo-lo a estar presente. Acho que ele também não tinha visto o filme antes, ou seja, ele também ainda está aqui a digerir e a descobrir as coisas um bocadinho em conjunto, mas... Eu não seria se calhar a pessoa certa para fazer aqui uma biografia dele. (dirigindo-se a Álvaro Domingues) Apresenta-te só para percebemos de onde vens e em que papel é que nós te convidamos. Melhor, eu posso dizer um bocadinho. Eu sei que é geólogo...

Álvaro Domingues

Geógrafo.

Mafalda Rebelo (rindo)

Eu sempre erro... Desculpem. Pronto, é isso. É um geógrafo que está agora associado à faculdade de arquitetura, não é? Com estas ironias dos espaços. E foi assim que há muitos anos eu o contactei pela primeira vez, foi com a 'Rua da Estrada' (de Graça Castanheira), um filme a partir de um livro (do próprio Álvaro Domingues)... E são estas ironias de olhar para a cidade e de ver as curiosidades e de ver as contradições e de expor as ironias que nos fazem olhar com um pouco mais de perspetiva sobre aquilo que nós todos os dias aceitamos como normal ou como a maneira de ser e não pensamos. E de facto quisemos convidar o Álvaro para esta conversa para nos trazer coisas que nós próprios também não estamos à espera e é aí que eu já queria começar a envolvê-lo. Assim, as suas sensações... É uma pessoa que conhece o bairro do Aleixo, do lado mais profissional se calhar, não é? Sabia do que se estava a tratar e veio aqui descobrir um filme... Não lhe vou perguntar se gostou ou não, vamos acreditar que sim, qualquer coisa, pelo menos para dar uma boa conversa.

Álvaro Domingues

Então, Boa Noite. Eu gostei que ela me chamasse de preciosidade. É uma coisa que não nos chamam todos os dias, não é? Claro que eu gostei do filme, o filme é cruel, não é? É seco. É duro. É muito... é muito incómodo... Portanto, nesse aspeto é bom porque mexe. Mexe muito connosco e mexe em zonas bastante profundas. Eu estava ali um bocado oscilando, como tu dizias, entre mais aquilo que me apaixonou neste caso, que não acabou, de resto, que é a questão política. E fiquei, a determinada altura, surpreendido

com uma imagem daquela persiana já destruída, a abanar e que tinha atrás uma parabólica, dizendo “NOS” (marca de telecomunicações portuguesa). E essa é a questão. É a marca da questão da política, de quem somos nós. O que é isso? Porque depois... a questão de uma palavra que tu repetiste muitas vezes, que é comunidade, eu vivo pessimamente com essa palavra. Porque nestes tempos que nós vivemos... quer dizer, nós estamos a viver a ressaca daquilo que foi a experiência europeia chamado Estado Social, e do papel que as políticas públicas tinham nos processos de reequilíbrio social e de justiça social, e habitação, tal como o sistema nacional de saúde, ou de sistema de segurança social, ou escola pública, são esses pilares fundamentais do Estado Social e para mim o Aleixo é isso. É uma... Parece um filme rápido, não estou a falar deste, de ascensão e queda do Estado Social. Parece que o Aleixo apanha o pior do Estado Social, o seu desmantelamento, de forma completamente abstrusa, um bocado como o que está a acontecer com o Sistema Nacional de Saúde. E depois apanha as utopias neoliberais que o mercado resolve, portanto, em termos privados, faz-se uma sociedade imobiliária, apanham-se aí uns terrenos que é “carne de bife”, não é? Porque não é só o Aleixo, nós conversámos sobre isso há bocado... Este negócio tem que ver com o terreno do Aleixo, mais o terreno que está na frente. Já pertenceu à EDP, onde estava o gasómetro. Algumas pessoas ainda terão memória disso, quando veio o gás de cidade, no final do século XIX estava ali o gasómetro, onde se produzia o gás de cidade. E então fica aquele terreno imenso, que para usar um jargão que se usa muito na urbanística, misturada com o talho, é a carne de bife. Estamos na Foz. Estamos na Foz, numa espécie de jazida imobiliária de elevadíssimo potencial, e quando o Rui Rio faz o negócio da parceria público-privada para o Fundo Imobiliário, que ia fazer o melhor dos dois mundos, portanto ia resolver o problema dos pobres, dos desalojados, dos menos favorecidos, e ao mesmo tempo ia fazer uma fortuna. E essa tal coisa que alguém chamou inteligentemente num livro e num filme: ‘Vícios privados, públicas, virtudes’ (de Miklós Jancsó). Essa magia não aconteceu. Entretanto, a gente sabe que a lógica do capitalismo é: o dinheiro faz dinheiro. Se o dinheiro não faz dinheiro, não conhece outra ética. Veio a crise do subprime, veio o escândalo do BES (banco português que entrou em crise profunda em 2014) e o próprio consórcio financeiro que estava metido num negócio que tinha a ver com o Aleixo, crashou. Até hoje! A empresa continua... embrulhada, completamente opaca, nesta espécie de turbilhão dos dias que

nós vivemos. Sabemos as coisas pela metade, ou nem isso. Noutra dia temos uma versão diferente sobre a outra metade e faz-se escuro, não é? A coisa pública é cada vez mais opaca, e a ideia do nós, dessa tal ideia da construção de um coletivo, e de formas de vida e de convivência que produzam minimamente dignidade. Eu também não acho que a comunidade... a dita comunidade... Seja o melhor dos mundos. Também não vou facilmente atrás do... para citar um filme conhecido do neorealismo italiano, dos 'Feios, porcos e maus' (de Ettore Scola), mas temos muitos flashes disso aqui também. Por isso o filme é cru. O filme não trata de estar com condescendências. Há um drama humano que não tem nada a ver com a comunidade. Tem a ver com uma mãe que perde um filho, com pais que... Eu passei por essa experiência com um sobrinho de 20 e poucos anos, e isso... Sei o que é, mais ou menos. E de repente há uma mescla no filme do que é propriamente a condição humana e os seus limites e a forma como eles se vivem. E depois, ao mesmo tempo, numa esfera íntima, digamos, ou numa esfera restrita da família, dos amigos, dos vizinhos próximos que ainda não é comunidade. É o indivíduo e a primeira camada. A primeira camada à volta. A comunidade é uma coisa bastante mais complicada, e bastante mais contraditória, e bastante mais dinâmica. Todos nós temos (diz algo impercetível) profissionais... Eu sou professor, e de vez em quando penso, quando estou a dar aulas... Por exemplo, eu lembro muito de livros e de nomes. E um dos principais teóricos dos tempos que correm, que é o Zygmunt Bauman, um homem que faleceu há muito pouco tempo e que é conhecido por um dos seus livros que se chama 'A Modernidade Líquida'... Líquida exatamente porque não consegue explorar a sua forma, essa é a metáfora. Não é aquela ideia da modernidade em que o pensamento tecnocientífico, a racionalidade, etc., é fazer do futuro uma espécie de autoestrada... portanto, era só fazê-la... e tudo era visível, e vinha aí o progresso e a civilização, e isso não tinha retorno, etc. Há que tempos que isso acabou, chamava-se isso a modernidade. E a modernidade líquida, o líquido é isto, não é? Se está dentro de uma garrafa. Se tem a forma de garrafa, se cai, se parte e estende no chão, é isso que caracteriza esta sociedade. Quanto mais precária for a condição social mais exposta está ao lado problemático desta liquidez. Porque há outros que gostam dessa liquidez por outras razões. Os que compraram bitcoins, os que jogam na bolsa, etc... Portanto, gostam dessa instabilidade toda, porque aí o indivíduo revela-se plenamente. Vale tudo, como na lei da selva, desfazem-se muitos dos mecanismos que obrigam a

determinados compromissos sociais e então (para eles) é um mundo fantástico. E é desse mundo que, habitualmente, os partidos neoliberais gostam de falar. E aqui neste filme... Eu dizia há bocado que oscilava entre uma leitura, que para mim é a riqueza do filme, de surpreender os humanos num estado permanente de testar nos seus limites, de testar as suas crenças, daquilo que pensavam da vida, etc. Tudo está muito frágil, tudo se pode desfazer com uma aragem. E depois os ambientes também não ajudam. Eu acho aquela arquitetura sinistra. Nesse aspeto não lamento nada a demolição. De um ponto pura e simplesmente arquitetónico. Um recinto fechado sobre um pátio e empilhado em altura... não sei até como é que uma ideia destas pode ocorrer. Acho um espaço carcerário, como diria o Michel Foucault, ou uma... como é que se chama? Onde tudo se vê de todo o lado. Qual é a palavra?

Espectador 1

O panótico.

Álvaro Domingues

O panótico, não é? Aquilo é o panótico. E, portanto, enganem-se aqueles que pensam que a geometria produz sociabilidade. Eu já não lhe quero chamar comunidade. Sociabilidade, no sentido, o que é que fazemos quando nos encontramos, por exemplo, nesta sala, ou ali fora, e se damos caneladas um aos outros, ou rasteiras, ou se ajudamos alguém a subir uma escada, etc. Sociabilidade, pronto. Para não lhe por nada em cima, eu ia dizer que um livro menos conhecido do Bauman chama-se exatamente 'Sobre a comunidade', 'On Community' em inglês. E começa a explicar ao leitor, dizendo, não propriamente por estas palavras, mas a ideia é esta: que há palavras que são, ou pretendem ser, ou nós julgamos que são, algo explicativas. E que carregam consigo uma certa luminosidade. Eu digo, por exemplo, morte. É natural que não fique muito satisfeito se de repente ainda não falei de nada, só disse morte. E a coisa complica-se. Digo comunidade e isso não acontece. O Baumann diz: 'Eu penso logo na solidariedade, penso logo nas pessoas que se gostam, que se apreciam, que há uma ética de grupo, de interesse público, o calor, a fogueira, o estar juntos'. Pronto, esse era o lado bom da comunidade, quer dizer, quem estuda ciências sociais... Uma das ruturas que se estabelece no conhecimento das formas de organização dos humanos é exatamente

entre a comunidade e a sociedade. A comunidade é o pequeno grupo que se autorreconhece, vive sobre si, para o melhor e para o pior. A comunidade é conhecida pelo melhor, em termos de interajuda, só que a comunidade tem um problema enorme que é que não tolera. Não tolera o outro. Se alguém é diferente, se alguém pensa de outra maneira, é expulso e fazem-lhe a vida negra. Era assim o Portugal pré-moderno até há muito poucos anos. Qualquer pessoa sabia da vida de qualquer pessoa, e depois havia especialistas na vida das outras pessoas. Especialistas da maledicência e especialistas sobre fazer a vida negra (aos outros). Fala quem viveu os primeiros 14 ou 15 anos da vida numa cena dessas. E que teve uma colega da escola que com 13 anos se suicidou. Porque a comunidade dizia que a mãe era prostituta. E ela iria por o mesmo caminho. E a comunidade também é isso. Eu não tenho nenhum selo de garantia que me diga: Eis a comunidade e agora vamos falar de coisas que estão blindadas por esta ideia. No caso do Aleixo, às vezes, a comunidade aparecia pela negativa. Exatamente o que tu disseste, pelo estigma. As pessoas reconheciam-se umas às outras porque eram apontadas, e não porque tivessem grandes interesses em entreajudar-se, ou o que quer que fosse. No Aleixo, houve, como em todo o lado, fenómenos de chantagem... Tenebrosos. Pronto, é assim. Não sei se noutras torres, onde vivem estratos sociais com muito dinheiro, se passam as mesmas coisas, não faço a mínima ideia, mas imagino que aí as coisas sejam tratadas por advogados, e haja condomínios fechados e regras para isto e para aquilo, e onde é que o cão pode ver necessidades e a que horas, e não sei o quê. E, portanto, que esses grupos, também não quero chamar de comunidade, lembrem-se só que os americanos chamam de gate community a um condomínio fechado. Portanto, já podem ver quanta elasticidade é que a palavra comunidade tem. A outra coisa que se estuda nas ciências sociais é a tribalização, que não é propriamente a comunidade. Nos fenómenos de tribalização, há líderes. Os líderes, os chefes, impõem determinadas regras e fragmentam os grupos de sociabilidade por determinados interesses e usam o grupo, inclusivamente, como forma de fazerem valer o seu poder, as suas chefias, etc. E isso também existia no Aleixo, não era só na Torre 1. E, portanto, agora, quero deixar muito claro que estas questões não branqueiam o assunto. O assunto do outro ponto de vista, ou seja, menos neste registo que toca fundo, como diz Hanna Arendt, a condição humana nestas especiais circunstâncias. Eu dizia, na outra questão, que não está tanto tratada aqui, que é a questão política, o saber que lições é

que podemos tirar daqui. Eu sei que o trabalho artístico não é propriamente para isso, não é? Mas tudo é um filme, uma conversa, um livro, um artigo científico, tudo para nós é matéria de pensarmos onde é que estamos. Que imagens é que temos do mundo e que imagens é que temos de nós e dos outros. E, portanto, o filme não escapa a isso. O filme tem uma carga política imensa... está ausente só. Só descodifica quem conhece essa história. E portanto tem estas capas, tem estas capas todas. Assim de repente...

Mafalda Rebelo

Certo.

Álvaro Domingues

Assim de repente é o que me... Levo muitas coisas... Julgo que partilho isso com quem aqui está. Levo muitas coisas para pensar. Portanto, do ponto de vista do filme, é muito bom sinal. Parabéns.

Mafalda Rebelo (dirigindo-se para a plateia)

Não sei se há alguma das coisas que vocês levam para pensar que queiram partilhar com outras pessoas também... Começar aqui um bocadinho mais a conversa, se há alguém que tenha alguma coisa... de forma muito livre, ok? Não estamos aqui a fazer exposições... Assim, gritar alguma coisa, dizer... pôr em comum, alguma sensibilidade, alguma... alguma das coisas que se leva a pensar.

Espectador 2

Há uma cena inicial do filme onde uma senhora mais idosa diz: “Nós viemos da Ribeira”. Eu não conheço a história do Aleixo, mas já ouvi dizer que, de facto, aquelas Torres nasceram da demolição de uma zona da Ribeira. Isso corresponde à verdade?

Álvaro Domingues

Sim, sim.

Espectador 2

A segunda pergunta é: Teve oportunidade de dizer (referindo-se a Álvaro) que aquilo é o pior que o Estado Social ofereceu. Não sendo um urbanista nem sendo um arquiteto e vendo este filme que de facto vai estar na minha cabeça durante muito tempo... Aquela solução parece-me...já na altura, julgo eu... no mínimo problemático para a cidade. Não sei se confirmam essa história da origem do bairro...

Álvaro Domingues

Confirma-se. O bairro, de facto, é uma ocupação. É uma ocupação de um empreendimento que ainda estava em obra. E há coisas que o Aleixo tinha, problemas imensos de funcionalidade, das árvores, dos elevadores, que tinham que ver com a própria, também, má qualidade da construção. E muito antes dos dramas do Aleixo, houve estudos bastante desapaixonados, porque não estava em causa ainda de discutir-se quem é que tinha direito ou quem é, ou como é que seriam os realojamentos, mas houve muitos estudos sobre o que fazer àquelas torres. Inclusive eu tive a oportunidade de saber de uma dupla... quem estiver aqui de arquitetura há de conhecer bem: os Lacaton e Vassal que é uma dupla de arquitetos franceses conhecidos por contratos com o Estado francês para melhorar os chamados Grands Ensembles, os grandes conjuntos habitacionais que o Estado Social francês faz logo nos anos 50 e que deixa de fazer no final dos anos 60. Essas... como dizia o (diz um nome impercetível)... essas máquinas de habitar, esses edifícios muito rígidos, muito desencantados, muito encaixotados, digamos. O que os Lacaton faziam, normalmente, era uma prótese. Imagina que a torre é esta mesa, analisavam-se, por exemplo, este lado e este. Aqui podíamos encontrar muitas zonas técnicas, lavandarias, cozinhas, e aqui podíamos encontrar quartos sobre salas e tal. E o que se fazia era uma parede afastada, normalmente uma estrutura metálica, afastada a X metros, e depois nessa parede resolviam-se questões do edifício, se era preciso substituir redes ou pôr elevadores que tivessem outra capacidade. Repararam, por exemplo, que os corredores de deambulação daqueles pisos são estreitíssimos e para entrar nos apartamentos é preciso subir dois degraus íngremes. E então, estava eu a dizer que inclusivamente foi estudada uma solução dessas. Eu tive o prazer de acompanhar uma dissertação de uma pessoa que estagiou nos Lacaton e que se chegou bastante fundo na questão e faltavam dados do ponto de vista estritamente técnico para saber até que ponto o investimento

que ia ser feito podia... era justificado ou se, ao contrário, o valor daquele terreno e o que estava lá... porque entretanto este processo é bastante mais cruel, porque entretanto fechas uma escola, entretanto fechas um centro de apoio social, entretanto fechas uma instituição de apoio a toxicodependentes, etc., exatamente para aumentar já o estigma que era muito grande. E então, tudo se embrulha neste final trágico que nós conhecemos.

Espectador 3

E basicamente se admite que o espaço arquitetónico do Aleixo não funciona, não é? As torres são horrendas, digamos, mas foi estudada uma solução de como adaptá-las e que a comunidade não funciona nesse sítio. Aqui quer dizer, houve alguém que tentou propor alguma coisa muito mais aprazível, digamos, em sentido estético, já que é tão horrível.

Álvaro Domingues (interrompendo)

Não, não sou a falar da estética.

Mafalda Rebelo

Sim, é a funcionalidade. Acho que aqui a questão é a forma como o guettifica. São, de facto, 13 pisos, uma única entrada, um elevador comum.

Espectador 3

Fechados para si próprios.

Mafalda Rebelo

Exato.

Espectador 3

Mas o Porto também é um pouco assim.

Mafalda Rebelo

Certo, mas percebe-se que facto, do ponto de vista... Mas isto acho que, eu não sou muito estudiosa destas partes, mas já apanhamos com muito disto enquanto tivemos a fazer o filme, aquilo que nós percebemos foi: era uma tendência da arquitetura, do pensamento social naquela época de conseguir grandes complexos, ir mais em altura para conseguir alojar mais pessoas. Hoje em dia, se se olhar para todos os bairros sociais que são construídos, não têm mais do que dois pisos, são muito mais espraiados, muito mais virados para fora. Porque, de facto, toda esta lógica de uma entrada, N pisos, todos virados para si próprios, foi uma forma de guettificação, claramente, e que privilegiou também todos estes comportamentos de dealers de droga. A polícia, desde o momento em que se sinalizava que estava acima da rua, até conseguir entrar e chegar ao piso certo, era... o que se contava, gatos a fugir com as mochilas, a saltar pelas janelas, aquilo tudo acontecia. Era impossível... e mesmo este sistema de ter a escola, e de ter os lares, e de ter os cabeleireiros, e depois as mercearias, e que do ponto de vista estritamente comunitário se diz, parece um paraíso, mas permite que toda uma comunidade se feche sobre si própria e entre em dinâmicas que muitas vezes são viciosas e que facto não abre a novos pensamentos. E neste género de população em que muitas vezes, por todas as vicissitudes da vida e de horizonte, não são muito escolarizadas, não pretendem ser, nunca procuram isso, a coisa torna-se viciosa. Não virtuosa, mas viciosa, claramente.

Álvaro Domingues

E a substituição social faz-se por baixo. Quem teve oportunidade, por alguma razão, em sair do ciclo vicioso e dizer: “eu não quero morar aqui. Vou para outro qualquer lugar qualquer”. Quem entra, normalmente, entra numa condição de igual fragilidade. Ou é um emigrante sem papéis, ou é uma família disfuncional. Não é mistério nenhum, há muitos estudos de sociologia sobre isso, como é que se perpetuam estes mecanismos do ciclo vicioso. E depois, coisas que são tomadas assim à primeira vista como positivas, por exemplo ter a escola, às vezes são muito negativas, porque o facto de ter coleguinhas na escola que partilham a mesma visão do mundo faz da escola mais outro sítio de reprodução de uma certa forma de estar. Que muitas vezes é... bom, basta isto. Não temos grandes planos, temos sempre as mesmas conversas, temos uma visão do mundo que se vai repetindo, temos às vezes a ideia da heroicidade, do pequeno crime

ou do comportamento diferente. Eu não estou a dizer que seja necessariamente sempre assim, mas, estatisticamente, se quiser, estatisticamente é assim. Se os elevadores sociais que o Estado Social montou forem desconectados e se também não forem pedidas as responsabilidades... Há muitos países em que, e não é de hoje, numa época mais folgada do Estado Social, em que as casas não eram para sempre. As casas acudiam a situações de fragilidade social e depois havia que dar a prova de que se estava a lutar para vencer isso. Em Portugal há uma legislação relativamente tardia, por exemplo, que penaliza uma família que não manda os filhos à escola. Quando isso nos parecia básico. E portanto, há aqui muitas questões que não são nada simples. Não quero correr o risco de estar aqui a repetir estereótipos e alguns são muito perigosos, porque são exatamente usados pelo outro lado para dizer, pois, são os do costume. É lá que estão os drogados, é lá que estão os alcoolizados, é lá que estão os não sei o que mais, é lá que estão os que batem nas mulheres... O Aleixo nesse aspeto é uma espécie de laboratório disto tudo. Daí que eu fiquei... Eu fiquei impressionado com a 'Bicicleta' também, embora a abordagem fosse completamente diferente, porque a 'Bicicleta' é ficção, com um texto do Valter Hugo Mãe, E joga muito também com o simbólico, na cena final, do filho que não sabe o que fazer ao cadáver do pai... já não sei se é do pai ou da mãe. Porque a funerária não vai ao 12º piso. Não vai. Porque a urna não cabe no elevador. E não está para se chatear.

Espectador 4

Então a culpa é da arquitetura?

Álvaro Domingues

Não, não! Não estou a falar de arquitetura. Estou a dizer como é que se cria a situação ficcional para a imagem forte do filme. Que é o filho pegar no morto, ir à cobertura do edifício e deitá-lo abaixo.

Espectador 4

Mas a minha questão é: então a culpa do Aleixo ser aquilo que é, é da arquitetura?

Álvaro Domingues

Não. É também.

Mafalda Rebelo

Sim, acho que a arquitetura não terá ajudado.

Álvaro Domingues

Ah, dizer que a culpa é da arquitetura era um ótimo álibi. Para explicar todo o resto é fantástico.

Mafalda Rebelo

Ou seja, se perguntares às pessoas lá...

Ah, sim, vamos, vamos abrir. Está ali uma mão no ar.

Álvaro Domingues (ao mesmo tempo)

Não, é só... É só dizer que a arquitetura não ajuda.

Mafalda Rebelo

Força, força.

Espectador 4

Luís Sousa. Arquiteto. Há muitos anos que... Trabalhei seis anos no Departamento de Habitação da Câmara Municipal de Coimbra. Só refiro, porque, de facto, tenho essa proximidade com alguns dos problemas que aqui se falaram. Mas, verdadeiramente, interessa-me falar da questão política. Interessa-me também tocar um bocadinho alguns aspetos do filme, que me agradaram fortemente. Sobretudo a fotografia que foi uma surpresa. Na política, há um senhor que se chama Vítor (diz algo impercetível), que deteve 60% da estrutura financeira desse fundo imobiliário que existe. Esse senhor é o proprietário de um imóvel, que é uma espécie de um condomínio empresarial na Areosa, onde várias empresas estão situadas. Era uma antiga fábrica de Areosa, aquela enorme fábrica que é vizinha da Circunvalação. Esse senhor foi deputado, eleito pelas listas de Bragança. Suspeita-se que estava ligado na mesma estrutura financeira que

levou a que o Duarte Lima esteja na prisão. Portanto, em parceria com o filho do Duarte Lima. Esta pessoa foi escolhida por um ex-presidente da Câmara como parceiro num negócio financeiro para resolver, tal como há pouco o Álvaro Domingues descreveu. Penso que já não estará na estrutura acionista, depois do manifesto insucesso desse modelo, em que, com sucessivos malabarismos, as câmaras municipais que fomos tendo na cidade do Porto foram tentando tornejar um problema grave. E para resumir aquilo que conheço da última, enfim, forma que essa sociedade adotou: estará neste momento 60% na posse da Mota-Engil, suponho que 30% na posse pessoal, de uma empresa detida exclusivamente pelo Sr. António Oliveira, e penso que 10% continuará a ser pedido pela Câmara Municipal. Parece que finalmente fez-se uma troca nas exigências contratuais iniciais para que se pudesse... Portanto, o Fundo teria que dar... construir casas para realojar pessoas, não o fez ao longo das décadas e havia um impasse, o fundo estava esgotado, não tinha dinheiro e houve uma injeção de capital precisamente para que se tentasse criar ali uma situação em que a Câmara Municipal iria fazer as casas que era para ser suposto ser o Fundo a fazer e, portanto, haverá quem se queixe também que a Câmara ao alojar esse financiamento para os habitantes do Aleixo, que era o Fundo que devia tratar do assunto, há outras necessidades habitacionais de outras pessoas que estão em banho-maria, que manifestamente estão a criar um problema a montante. Mas o que eu gostava de dizer é que este tipo de negócio, como muito bem há pouco o Álvaro Domingues falava, que lições tirar destas situações... Eu devo dizer que fiquei muito surpreendido, há pouco tempo, quando vi anunciar uma ponte da linha de alta velocidade, paralela à ponte de São João, com um projeto gémeo, digamos assim. Uma adaptação do projeto do Edgar Cardoso da ponte São João que será realizado pelo gabinete (de arquitetura) que será herdeiro... não sei muito bem como é que se pode ser herdeiro, mas não interessa... do gabinete do engenheiro Edgar Cardoso e, portanto, vão fazer uma ponte gémea ao lado daquela ponte. E fiquei muito surpreendido com a facilidade com que a cidade parece aceitar uma solução que eu não vejo repetida em mais cidade nenhuma e nunca ouvi falar... admito que haja... mas nunca ouvi falar de um projeto de uma ponte gémea, 30 anos depois. E, portanto, temo muito pelo resultado formal que isso vai causar, mas também me apercebi que na Quinta da China a Mota-Engil, que se tornou proprietária há umas décadas atrás, está neste momento a executar um projeto imobiliário que esteve há

anos e anos na prateleira, mas que finalmente avançou e que condiciona muitíssimo as opções que poderiam existir relativamente a essa ponte. Parece... eu não conheço porque eu vivo no Porto há onze anos... Mas parece que a Quinta da China chegou a estar na propriedade na empresa das Águas do Porto. Associada precisamente à propriedade que as Águas do Porto detêm. Parece que num determinado momento, sem se perceber, tornou-se propriedade da Mota-Engil.

Mafalda Rebelo

Nós essas partes não sabemos muito bem... Temos se calhar que trazer um bocadinho a conversa...

Espectador 4

São as lições do futuro. A Ponte da Arrábida originou um processo gravíssimo, político, relativo ao atual Presidente da Câmara. Por questões que vêm só da construção da Ponte da Arrábida ser, no fundo, no resultado das expropriações que se fizeram para fazer a ponte, houve um capataz que ficou lá a morar, uma família que ficou lá a morar nos terrenos que eram das expropriações da ponte. Mais tarde, (diz algo impercetível) ficaram proprietários e depois venderam à empresa da família do Dr. Rui Moreira. Acontece que na Ponte do Freixo há uma coisa que se chama CACE Cultural, salvo erro, Instituto de Emprego e Formação Profissional, que está por baixo da Ponte do Freixo, onde já se juntaram 3 a 4 mil pessoas em eventos por baixo da Ponte do Freixo. Já depois de todas as regras rodoviárias europeias não permitirem isto. Mas no entanto, a EDP, que falava do gasómetro, a EDP, que é a detentora de terrenos ao lado do CACE, já garantiu que o seu empreendimento imobiliário, que vai vender a alguém, vai ter o acesso, através do CACE, por baixo da ponte do Freixo. Portanto, terrenos que deveriam ter sido expropriados pelo perigo que resulta se estar por baixo de uma infraestrutura rodoviária. Aquilo que eu gostava de dizer sobre esta questão em concreto, no bairro do Aleixo, é que a ignomínia do Presidente da Câmara, desenhou aquela solução, é de tal ordem que eu, como cidadão, hoje, no corpo e como cidadão nacional, fico espantado como foi possível que ele ter liderado um partido político durante 6 anos, como aconteceu agora.

Mafalda Rebelo

Bem, o que nós descobrimos no Aleixo, e um bocadinho relacionado com isto, foi que, a certa altura, as pessoas estavam de facto na expectativa de que se construísse pelo menos um bairro para o lado comunitário. E já depois, ultrapassando a questão, esta arquitetura pode não ser boa, pode ser guettificadora, mas as pessoas, o que é que elas pretendiam, acima de tudo? Era manter a zona, porque todas as dinâmicas sociais, onde trabalhavam, onde tinham os filhos na escola, as mercearias que conheciam, toda a nossa vida, não é? Nós jovens e muitas pessoas estamos a sofrer a mesma coisa pela mesma gentrificação noutra nível de estado social, que de repente o sítio onde vivemos torna-se incomportável e nós acabamos por ter que nos mudar com todas as dificuldades que isso traz. E as pessoas durante muito tempo estavam nesta expectativa de que haveria de estar a ser construído um bairro que já não ia ser na zona, mas que iria permitir manter as relações de proximidade. Porque isto foi aquilo que mais nos tocou e que achamos que é o humano desta história. Que é: estas pessoas, acho que facto... o filme não se escamoteia... que são limitadas, que de facto a nível do horizonte há muitas coisas que não são desejáveis, mas que se percebe humanamente de onde é que elas vêm e porque é que são assim. Acho que todos nós... e era nosso desejo neste filme, era defendê-las nesse sentido. Se eu tivesse nascido naquele sítio, com aquela família, com aquelas circunstâncias, eu seria igual.

Espectador 4 (interrompendo)

Mafalda... Eu peço desculpa... Eu esqueci-me só se referir a uma coisa que era a conclusão do que eu vos queria dizer. Eu já disse isto uma vez ao Pedro Neves (documentarista), a propósito do Tarrafal. Eu gostava que as produtoras que têm trabalhado este tema importantíssimo pudessem pensar de que forma é que se pode construir um filme do outro lado, do lado dos poderosos que provocam estes processos. Como é isto é possível de ser feito?

Mafalda Rebelo

Sim, há realizadores que têm este tipo de dinâmica... na América existem os provocadores... se calhar não é a nossa postura, haverá quem o faça.

Espectador 4

As vidas que se transformam do lado de quem lucra com estes mecanismos, nunca é objeto de documentários. E eu gostava que fosse. Peço desculpa, porque esqueci-me de dizê-lo.

Mafalda Rebelo

Certo, certo. Pronto, fica aqui um repto. É uma forma também de abordagem. Aquilo que sentimos que pode ser pertinente é, dando este lado, fazer das pessoas empatizar com aquilo que era um absoluto preconceito sobre o que é o Aleixo, sobre o que é que são bairros sociais, sobre o que é que são aqueles RSI que nunca saem deste sistema, sobre tudo isto... Percebemos que as coisas são de facto complexas e que tem que haver trabalho e que tem que haver envolvimento e que de facto as coisas não têm que ser... não vou entrar pelas questões políticas... mas cegas, de peguem lá casas, peguem lá, não precisam de fazer mais nada, tem que haver aqui trade offs para promover este elevador social. É muito difícil sim, mas será... acreditamos... o caminho. Estas pessoas são pouco recetivas a isso assim à partida. Em conversas... dizer então do ponto de vista muito pessoal: criou-se aqui de facto uma amizade. A certa altura nós estávamos com eles, nós partilhávamos a nossa vida com eles, nós tentávamos acompanhar mais do que apenas estar para filmar. A certa altura alguém precisava de ir à Optimus arranjar um cartão, não sabia escrever, mete-se no carro, vou contigo, eu assino, eu faço, eu faço a transferência, depois dá-me no multibanco. Coisas tão simples como estas, que para nós são absolutamente corriqueiras, e que para aquelas pessoas, de facto, não foi só... Eu fiz isso, é isso, era uma tarde, é uma forma também de as conquistar, de as ajudar, de me envolver humanamente... foi absolutamente simples, linear para mim fazer aquilo, e ficou um agradecimento, porque a partir daquele dia podiam ligar para o irmão que estava na Alemanha e que já não falavam com ele há 6 ou 7 meses. E é uma coisa tão simples como isto. E como esta, há muitas realidades que nós fomos a experienciando que têm a ver com uma incapacidade de horizonte que quando não existe nem sequer existe a possibilidade de perceber caminhos, de perceber soluções, de perceber pequenos gestos que possam ser transformadores. Haverá ali pessoas muito diferentes disso também. Aquilo que nós descobrimos no Aleixo é que a questão da droga é, percentualmente, muitíssimo baixa, não é? Mas que estigmatiza todo um bairro. Há inúmeras pessoas que estão a tentar viver a sua vida de forma honesta, conseguir criar

os seus filhos, melhorar de alguma forma as suas condições, mas partindo de facto desta dificuldade base onde tudo é muito difícil, onde não saber ler é uma barreira intransponível, onde de facto há poucos horizontes e há pouca perspetiva. E aquilo que nós encontramos foram pessoas humanas concretas, que de facto em muitas alturas o nível de conversação era meio esquizofrénico, porque estamos noutros níveis, mas que conseguíamos chegar a um lado humano de perceber, de gostar daquelas pessoas e de sentir que a certa altura elas também gostavam de nós e que se surpreendiam também com o nosso processo ou com aquilo que nós tínhamos... por ter amigos que às vezes lhes davam algumas ideias que os espicaçava um bocadinho. Acho que também eu fui fazendo alguma coisa assim, depois de ganhar alguma confiança, não é? Há uma mãe que me diz, é a Maria João, que me diz que a certa altura está aliviada, finalmente o filho fez 16 anos, acho que é 16, acho que não era 18, acho que era 16, e que iam finalmente deixar de lhe ligar para chatear para ele ir à escola. Porque a partir de agora, tipo, “ele não quer ir à escola, ele não quer estudar, estão-me sempre a ligar que ele tem que ir, que ele tem que ir, ele não quer”. Eu fiquei... eu a ouvir aquilo assim, de frente, foi quase, “como é possível uma mãe estar aliviada porque o filho pode finalmente deixar de ir à escola em paz”, mas o horizonte... e eu gosto muito da Maria João, eu na altura acho que consegui... não mudei nada, mas o falar um bocadinho, ela perceber que há outras realidades e que aquilo podia ter outra perspetiva, um bocadinho diferente. E como isto, assim, pequenas sementes deste género, que são assustadoras a nível da forma como há um pensamento que não sai dali, que o meio perpetua isto muitíssimo, mas que são pessoas humanas a lutar todos os dias com a mesma vontade e que não são uma massa humana de preconceito que podem ser metidas num saco e descartadas. Acho que isso foi o nosso... isso foi aquilo que nos apaixonou no primeiro momento e era o retrato justo, achamos nós, ou necessário, sempre parcial, mas que queríamos deixar. O Aleixo tem tudo isso. Eu não passava, eu se viesse sozinha no carro passava pela rua do Aleixo, porque me dava ali um acesso ao Campo Alegre, mas se eu viesse com os meus filhos eu não passava. Porque as perguntas que eles iam começar a fazer daquele troço, que eram 20 metros, 30 metros, de facto era dantesco e eu preferia evitar. Como é que uma pessoa explica aquilo? Como é que uma pessoa... por muito que tentássemos depois trabalhar esses assuntos. Mas isso era toda uma pequena parte que contagiava uma enorme comunidade e aqui a comunidade no sentido bom e mau,

como todos nós, mas que acho que se quer, não sei se a pandemia também não terá trazido alguma pertinência extra a este tema que trabalha as relações humanas e a proximidade, com tudo o que tem de falta de privacidade, de falta de liberdade, de muitas coisas que são perversas, mas de um suporte social que é real, que existe e que as pessoas podiam contar e que nós todos se calhar nos ressentimos ou tomamos maior consciência nos últimos tempos. Não sei se... era, pronto. Era assim só um bocadinho a ideia humana do filme.

Espectador 5

Posso dizer só uma coisa? Eu... permita-me... É assim, posso estar a ser injusto... vou destoar um bocadinho desse ponto de vista. Eu acho que é evidente que desenvolver uma relação empática (diz algo impercetível), e que, apesar das dificuldades todas, transmite aqui um lado quase solar das relações humanas das pessoas. Quer dizer, com as limitações todas que elas têm, mas no final resulta daqui um grande sentido de humanidade, de solidariedade, de entreajuda. E eu acho que o Aleixo, que eu não conheço porque nunca lá estive para ser franco, mas tem muitas histórias há muitos anos... Lembro-me do Aleixo há 30 anos (diz uma série de palavras impercetíveis). Também tem um lado negro. Portanto, certamente, que ali havia muitas tensões, muitos conflitos, muita violência, e as relações entre as pessoas não eram tão idílicas.

Mafalda Rebelo

Não só, não só. Eu acho que... Não sei se o filme só transmite isso. Acho que nós encontramos algumas.

Espectador 5 (interrompendo)

Não traduz isso. E eu penso que havia ali um problema grave para resolver. A solução poderá não ter sido a melhor. Eu por acaso conheço alguma coisa da solução, conheci algumas pessoas que tiveram envolvidas num desenho de solução. Houve de facto algo que eu penso... houve algum aproveitamento... digamos, especulativo, mas também houve pessoas que acreditaram de boa fé, que estavam lá para resolver o problema das pessoas. Aquelas pessoas precisavam de resolver uma coisa. Porque realmente ali era problemático. Seja pelo que fosse... pela arquitetura, com a guettização, com o que se

fosse. Mas realmente aquilo era tudo menos idílico, como de certa forma o vosso filme tenta demonstrar. Isto é uma crítica.

Mafalda Rebelo

Certo, aceitamos. Achamos que mostramos em alguns momentos, alguma coisa dessas contradições...

Espectador 5 (interrompendo)

É comovente, mas há um lado negro que também não podemos esquecer.

Mafalda Rebelo

Claro. Todas as relações humanas... Temos aqui a Maria João e a Luísa que são próximas e se calhar se falarem dizem... é um bocadinho.... não sei se vou exagerar... mas vão dizer que: “o meu filho está sempre desalmado, está sempre a portar-se mal” mas se alguém vier dizer de fora “o teu filho não sei quê”, elas respondem: “o meu filho o quê?” E acho que sentimos, sim, acho que os comportamentos são...

Espectador 5 (interrompendo)

Isso é normal, encontramos isso em todo o lado.

Mafalda Rebelo

Não, mas sentimos isso, que havia este tipo de atrito.

Espectador 5 (interrompendo)

(diz algo impercetível)... perigo, segurança,...

Mafalda Rebelo

Não, isso não sei se eu conseguia dizer.

Espectador 5 (interrompendo)

Agora nesta fase não, porque era uma fase final. O bairro tinha perdido dimensão, as pessoas estavam mais fragilizadas. Provavelmente uns anos antes com as pessoas todas ocupadas aquilo era provavelmente...

Mafalda Rebelo

Não, acho que pode haver a questão que o Álvaro falava, da comunidade que força uma integração com determinadas regras. Quem não encaixa, não é aceite. Dou de barato.

Espectador 6

Só para contrapor, eu gostei bastante do filme, parabéns. Só, realmente, acho que a parte das mulheres, realmente, há essa visão de comunidade, muito idílica. E realmente, se há contraponto do que diz, eu acho que o filme transmite uma tensão muito grande na parte dos homens. Há ali uma carga muito forte, que... É muito bem conseguida e fica sempre no ar algo muito pesado. Não é? Eu realmente julgo que essa parte está ali muito bem retratada. Já agora: outra questão muito importante é da parte política do futuro. O que é que realmente está a pensar? Se realmente está prevista essa construção da parte da habitação social naquele local... E já agora outra questão: porque é que o Porto é uma das cidades portuguesas com maior habitação social, cerca de 30 mil fogos. Porquê essa razão e realmente a necessidade ainda de mais, não é? Realmente sentimos que há essa necessidade.

Mafalda Rebelo (dirigindo-se para Álvaro Domingues)

O Álvaro tem resposta para isso?

Álvaro Domingues

Vagamente... Já andei nesse tema há uns anos. Isso remonta ao plano de melhoramentos e ao período até anterior ao Estado Novo. E não são só os municipais, são também os do INH (Instituto Nacional de Habitação), porque o grosso da política habitacional em Portugal ainda continuou, como tudo, em Portugal centralizado. O Porto esteve fora do último grande projeto de habitação dita social, não se usa essa palavra, quando foi o programa PER, Programa Especial de Realojamento nas duas áreas metropolitanas. Há experiências interessantíssimas. Exatamente que, na Maia,

por exemplo, que questionaram este modelo da massificação e do empacotamento e que criaram unidades mais pequenas, mais flexíveis e não foram por burocracias do género de haver uma lista de espera anónima e do “eu já não sei quem é o meu vizinho”... é ao contrário, faz-se um bocado aquilo que se fez na época de ouro do cooperativismo, que é perceber que dinâmicas de grupo é que há para, à partida, ainda o prédio não está feito, começar a criar certas regras de vida em comum para limar certas coisas que às vezes as pessoas fazem. Uma personagem do filme estava a assar sardinhas no 3º andar... naquele corredor... Podemos imaginar o que é que se produziria na roupa a secar, nos 9 andares para cima. Às vezes são coisas tão simples como esta. Outras vezes... A gente sabe como é que são os humanos, desde a idade da pedra, não é? Alguns têm prazer em pegar na cagalhota do cão e pô-lo à tua porta, só para ver o que tu fazes. O que é que tu fazes com aquilo... Para te chatear, não é? E então, a arquitetura aí tem um pensamento onde há imensas experiências de produzir uma diversidade muito grande das espacialidades e sobretudo de permeabilidades, para não afunilar. Na tal época dura do Aleixo, e em processos que eram de completa tribalização, o objeto de chantagem era exatamente o elevador. Podias pegar na família mais, sei lá, com boas intenções, não sei o que mais, chantagear, porque o filho, por exemplo, tinha 12 anos e não se lhe podia aplicar determinada legislação se fosse apanhado com droga... e dizer assim: “olha, o teu filho vai ser nosso correio. Diziam: “ah, mas eu não estou... Conversa é essa e não sei o quê”. E depois fazem chantagem... e uma das formas habituais de chantagem eram os elevadores. Essa ideia da verticalidade tinha ali uma coisa muito clara, que era capaz de chatear toda a gente e de criar um ambiente péssimo e de aumentar esses fenómenos de encapsulamento. Porque em determinada altura a comunidade pode aparecer pela negativa. Os processos, quer de fora para dentro, que estigmatizaram aquele grupo, e depois os ecos disso, dentro da dinâmica desse grupo, radicalizam o fenómeno. A construção do inimigo, do lado de quem está de fora, e uma adesão pela negativa de quem está dentro. Quer dizer, eu faço parte de um coletivo pela negativa. E isso é o pior dos coletivos, são os coletivos pela negativa. Já não sei qual era a outra... a outra questão.

Espectador 7

Eu queria antes mais dizer que gostei muito filme... Eu acho que é um filme que... é difícil de ver.

Álvaro Domingues (interrompendo)

Muito difícil... É cru, não é?

Espectador 7 (continuando)

...Porque é um filme maturado. Percebe-se que é um filme que vai precisar de muito tempo para continuar... para conseguir ser este documento que é filme. E que é cru, mas ao mesmo tempo é íntimo e acaba por filmar coisas que facilmente resvalam para o tal clichê e estereótipo, muito bem filmadas, de forma a torná-las emocionais e podermos rir e emocionar ao mesmo tempo. Acho que é um filme a esse nível muito bem conseguido de um ponto de vista cinematográfico. Relativamente ao resto, eu gostava de focar uma coisa que tem que ver com a minha vida, porque eu trabalho muito em bairros sociais muito intimamente porque sou psiquiatra. E acho que o filme é sobre pessoas. Basicamente é sobre a condição humana, e sobre... para mim... e sobre os grupos e a forma como nos estabelecemos enquanto grupo e nos ligamos. E eu não vejo essa diferença destas pessoas para com as pessoas que estão aqui sentadas, desculpem lá mas é assim que eu vejo. Ou seja, acho que a forma de comunicar é um pouco diferente, sim. Há determinadas formas de estar, de falar, de se mexer, de se vestir, que são diferentes, mas depois no íntimo são iguais. Têm o mesmo sentimento do luto, têm o mesmo espírito coletivo de grupo, têm a mesma adesão ao espaço que nós temos. Os lemas deles, as músicas deles, a forma de viver em família e a forma de excluir ou de agregar que nós também temos. De outra forma, se calhar, mas temos. E eu lembro-me disso também imensas vezes, e acho que é muito confortável para nós estarmos aqui, a comentá-los sem nos identificarmos ou tentando não nos identificar. E eu vejo um bocado este lado como uma descolagem quase de: “eles são assim. Eles não estudaram, eles não têm visão, eles não têm horizonte”. Desculpem lá esta crítica mas eu não vejo nada isto assim e tinha mesmo que o dizer porque acho que não me sentia bem comigo mesma se não o dissesse publicamente. Agora, tirando isso, acho que é um filme belíssimo, e acho que vocês mostram isso. Independentemente do que estou agora a dizer, vocês mostram isso. Vocês mostram uma visão vossa do que são aquelas pessoas

e o que foi para aquelas pessoas a destruição do espaço delas. E deixem-me dizer, porque eu (diz algo impercetível) um espaço no Hospital Psiquiátrico, que tinha muitas críticas, era um espaço fechado, era um antigo convento que tinha sido transformado num hospital. E eu vi o desmantelamento daquilo, fez-me lembrar muitas vezes, porque muitos dos doentes... e aqui também foi dito isso... passaram da Ribeira para aqui e daqui passaram para outros sítios, e nós nem sabemos para onde foram, não é? Mas esta migração de pessoas extremamente vulneráveis, que conseguiram construir, apesar de tudo, uma rede num sítio, com insuficiências todas e guerras, mas que construíram uma rede, é muitas vezes muito diferente. E deixem-me dizer-vos, porque nós temos esta experiência, eu tive essa experiência pessoalmente, que um dos doentes morreu quando foram trasladados para lá... quando saíram daquele espaço onde estavam, não é? Mas isto é uma experiência que lá fora também se sabe que é assim. É preciso um cuidado extraordinário com a forma como se fazem estes processos. E eu acho que nós ainda evoluímos muito pouco nisto. De facto, as pessoas são trasladadas com menos cuidado do que, se calhar, uma árvore que se extrai, que se leva, com muito cuidadinho e que se põe, e que se vê se a raiz não sei o quê... Vê-se coisas assim... Há muito pouco cuidado. E é isso que se calhar depois também faz com que haja desfechos... e acho que vocês no fim quando fazem aquela... aquela menção a quem entretanto faleceu com ataques cardíacos, quase que implicitamente... e vejam pessoas com tão pouca escolaridade que sentem isto, não é? Que há alguns de nós não vão resistir a esta mudança. Isto é muito importante. Eu acho que é pouco pensado, e acho que nós todos podemos pensar mais nisto, que nós somos todos pessoas e feitos da mesma massa.

Álvaro Domingues (interrompendo)

Eu creio que estamos de acordo com isso... Eu, por exemplo, não conheço ninguém. Portanto, estou a falar de ficções, não é? Daí ter usado a expressão da Harendt sobre a condição humana. Mas, por exemplo, sou sensível àquela cena de violência, da destruição, da expressão daquela raiva. E concordo plenamente de ser um filme que toca limites dessa condição humana, com o que que ela seja. Mas que em ambientes de privação está mais... está sem rede, não é? está muito pior, está muito mais fragilizada. E, portanto, nesse aspeto é bastante mais cruel. Agora, não queria estar a estereotipar

de forma nenhuma. Porque nem a ideia de comunidade, nem a ideia de que há ali é uma tipologia. Não é. Claro que não é. Mas é interessante pensar, para além do registo íntimo, pessoal, individual, que dinâmicas é que se provocam em comum, por causa da partilha da mesma situação. Embora depois se possam ter recursos e vidas e rendimentos completamente diferentes. Isso também a gente sabia, não é? havia apartamentos luxuosos no Aleixo e havia, apesar de tudo, níveis de renda muito diferentes. Não era tudo RSI, esse tipo de estereótipos.

Espectador 8

Há pouco falava-se no encerramento do bairro. Quando se falou disso eu pensei nas novas tecnologias. Se tivesse sido possível chipar toda a gente e a vida do Aleixo provavelmente teríamos a imagem de maior abertura de um bairro habitacional na cidade do Porto. Porque, de facto, o negócio da droga fazia com que aquele bairro fosse muito aberto.

Mafalda Rebelo

Não sei se diria isso.

Espectador 8 (continuando)

Mas esta é uma questão central na temática da droga. E se quisermos, o Aleixo... e todo o problema do Aleixo é diferente de outros bairros na cidade do Porto, seguramente por causa da questão da droga, do tráfico da droga. E, portanto, toda a lógica proibitiva da sociedade, conduz a mecanismos que são os da grande rotação em torno de um ponto que se torna central no abastecimento. E, portanto, não podemos pensar que não circulam ideias no abastecimento de droga, e não podemos pensar... Podem elas vão ser interessantes para a sociedade, isso é outra questão. Mas eu tenho a certeza absoluta que a partir do momento que as câmaras forem ligadas na Pasteleira (outro bairro social da cidade do Porto), há uma diminuição drástica desse movimento de compra e venda de um local. Nenhum comprador que se desloca da grande área metropolitana do Porto vai a um local que está vigiado no seu carro fazer uma compra. Vai ter que ir a outro sítio, obviamente.

Álvaro Domingues (interrompendo)

Ah, isso, a geografia do narcotráfico, como qualquer coisa, é muito plástica.

Espectador 8 (continuando)

Claro.

Espectador 9 (concordando)

É líquido.

Espectador 8 (continuando)

É líquido.

Álvaro Domingues (interrompendo)

É líquido, exatamente. Se por acaso há dificuldades acolá, vamos para ali, aquilo é um negócio que se muda com muita facilidade.

Mafalda Rebelo

E a sobrevivência, o nível de criatividade e de sobrevivência está no auge. E não penso só do ponto de vista até, se eu tivesse que dizer... porque nós não tivemos muito contato com isso, mas dos dealers, mas muitíssimo também do ponto de vista dos consumidores. Nós todos temos a percepção de, às vezes, só alguém a pedir-nos dinheiro na rua, a capacidade persuasiva, o desespero que eles têm para conseguir aquele dinheiro, mas a criatividade que aplicam ali é manifesta que há ali um objetivo que tem que ser conseguido e que os meios são todos colocados nessa frente. Não sei se tens mais alguma coisa a querer acrescentar? (dirigindo-se a André Guiomar) Também já estamos um bocadinho...

André Guiomar

Acho que não temos nenhum impeditivo (olhando para o relógio) mas, entretanto, acho que, sim, se calhar podemos rumar ao fim da conversa, mas eu diria que... teria várias coisas para dizer sobre vários momentos em que tivemos aqui na conversa, mas também aproveitei hoje para ouvir mais do que falar, porque foi uma coisa que não fiz

nas outras sessões e que também me interessa. Mas, claramente, me agrada a visão que acabaste de falar (dirigindo-se ao Espectador 7) mais humana sobre a complexidade das relações e foi claramente o que me inclinou a fazer este filme, sabendo de antemão a ligação política, as consequências do que fazia, do que não podia filmar para poder ter o resto que me permitia. Portanto, essas cedências são feitas constantemente e foram feitas constantemente durante todo o processo e nós tínhamos que aceitá-lo ou não, ou parar simplesmente de filmar e dizer: “isto não é por aqui”, mas também explicar, que ficou se calhar por responder há bocadinho... mas também a senhora acho que já saiu, mas de qualquer maneira, acho que o livro do sociólogo João Queiroz, que fez a apresentação connosco no primeiro dia, explica muito bem este contexto histórico desde os anos 70... ou a partir de 74, com a ocupação do bairro vindo da Ribeira Barredo... documenta muito bem o antes de uma espécie de bairro de pessoas que não sabiam estar. Há vários documentos que falam disto, e jornais, onde a comunidade já era de uma forma... comunidade, ou outra palavra... aquele grupo de pessoas já era vista como estando à margem. Como uns aliens, um tipo de pessoas um bocado estranhas, que depois são colocadas ali (Aleixo). Isto para dizer que o assunto é bastante complexo. E é o que eu tento fazer com este filme. É tentar dar um espectro um bocadinho maior do que aquilo que nós estamos habituados a analisar no bairro ou outras coisas na vida. A mim incomoda-me muito o lado radical das coisas. Ou o lado simples, também. Por inverso. Mas isto para dizer que as pessoas são colocadas ali, ou ocupam um terreno que é uma cova, se conhecerem mais ou menos... Portanto, o bairro mesmo com três andares era visto por Gaia, muito pouco pelo Porto. E depois não havia acesso, havia um acesso por quelhos, nos anos 70. E isto é uma espécie de... Sim, nós identificamos com isto, mas somos nós em esteróides, porque isto é como nós vivermos num Big Brother fechados, com uma série de condições, de uma cidade que nos põe cruz vermelha nos mapas que existiam para turistas há uns anos atrás, e que nós já vimos rotulados, e que temos condições para não sair, e que estamos num estrato social mais baixo, e a arquitetura, sim, tem problemas muito, muito graves. Eu acho que havia ali características interessantes no início da ideia, isso é analisado também no livro do João (Queiroz) e com conhecimento de causa nós podemos perceber que havia ideias que pareciam boas mas que não funcionaram. Mas este lado de galerias internas, nunca

com três andares, obviamente, mas se calhar com três, quatro andares era uma coisa que funcionava.

Álvaro Domingues (interrompendo)

O espaçamento é muito pequeno.

André Guiomar (continuando)

Sim. Isso ele fala também, que é a questão depois da economia dos espaços e do lado do orçamento, quando vêem os números, em que as janelas começam a reduzir, os corredores começam a baixar e de repente a ideia perde-se completamente e transforma-se. E a qualidade dos materiais começam a ser constantemente cortada. E uma ideia que no início podia até fazer algum sentido, porque as pessoas eram recolocadas numa zona de ribeira novamente perto do rio, portanto não havia um desrespeito por completo, apesar de tudo, sobre essa comunidade e de onde é que eles iam continuar a trabalhar, porque estavam relativamente próximos. Hoje em dia as pessoas voltam a Lordelo porque passam 40 anos ali, ou 45, e neste momento não conseguem fazer a vida noutra sítio. E, portanto, este efeito de guettização é um efeito muito complexo. Eu não consigo olhar para ele como uma consequência única de um aspeto ou outro. Acho que a vida é muito complexa e o ser humano também e as relações. Numa comunidade onde temos muitas centenas de famílias, isto torna-se absurdo e para um realizador também. Nós temos que tomar opções, obrigatoriamente. E fazia parte do jogo nós escolhermos um espectro de coisas que queríamos analisar e queríamos aprofundar e tínhamos que aceitar deixar algumas coisas de parte, sendo que o background está ali, parece-me. Eu não acho que pareça assim tão idílico quanto isso, mas isso depende da visão de cada um. Mas eu acho que neste lado complexo de comunidade única, isto é irrepetível e por isso é único e eu gostei disso nesse sentido e achei que era de registar.

Álvaro Domingues (interrompendo)

A mim não me parece nada idílico.

André Guiomar (continuando)

A mim também não me pareceu.

Álvaro Domingues (interrompendo)

Eu acho que é duro.

André Guiomar (continuando)

É óbvio que nós também... eu como realizador tomo opções e como editor e tudo isso. Curiosamente o editor deste filme é o diretor de fotografia da estrada... Da Rua da Estrada.

Mafalda Rebelo (completando)

É o Miguel (Da Santa).

Espectador 10

Pessoalmente vocês foram surpreendidos pelo ambiente das corridas?

André Guiomar

Das corridas?

Espectador 10 (confirmando)

Sim.

André Guiomar

Eu adoraria fazer lá outro filme. Aquilo é uma loucura absoluta. Aliás, parece que...

Espectador 10 (interrompendo)

Já tiveste alguma ideia?

André Guiomar

Não, não. Nós fomos teletransportados para ali. Tu chegas a um sítio e dizes assim: “onde é que eu estou? como é que isto apareceu?”. É inacreditável. O ambiente é incrível. Mas é um dos perigos que o filme tem, e que eu já falei com pessoas até dentro

do cinema, que perceberam mal o que é que ali estava. Não perceberam que aquilo fazia parte de uma extensão de homenagem. E acharam até que eu estava a brincar um bocado até com o tema. Corre-se esse perigo no documentário porque se não tens alguém a dizer... Eu também não gosto de usar entrevistas porque acho que é muito fácil e prefiro esta intimidade e tempo. Mas às vezes é verdade que há coisas que se perdem no caminho.

Álvaro Domingues (interrompendo)

É por isso que isto não é um documentário.

Mafalda Rebelo

Não?

Álvaro Domingues

Eu acho que não.

André Guiomar

Podemos acabar assim. Acho que é bonito. É uma boa frase para acabar.

Álvaro Domingues

Eu não sou do cinema, não domino as coisas... A epistemologia do cinema.... Não, não, não. Já havia aquele fotógrafo que dizia que, como é que dizia? A realidade é apenas a parte da ficção que se consegue provar que existe. Depois há tudo o resto. Não, o que eu digo é a aproximação e a maneira como se filma. Aquilo que se quer tocar é o humano, de facto. É o humano, independentemente de saber se a corrida era o que o Israel fazia. No documentário, obviamente, isso tem que ser tudo explicado. O espectador está à espera, não é?

André Guiomar

Eu diria, num trabalho de investigação ou jornalismo. Num documentário, não vejo tanta essa obrigação profunda. Se calhar como significado de documental, sim. Como cinematografia em estilo documental, não vejo isso. Também porque é impossível para

mim mostrar seja o que for de realidade. E, portanto, isto é sempre uma representação do que eu consigo ou que eu quero passar para vocês, daquilo que eu compreendo sobre estas pessoas. Portanto, a imagem...

Álvaro Domingues (interrompendo)

Por isso é que eu apanhei a NOS (companhia de telecomunicações portuguesa), percebes? Quando aparece a parabólica com a NOS. Assim, olha, uma metáfora com legenda.

André Guiomar (rindo)

Estava a precisar. Não tinha até agora.

Espectador 7 (retomando a palavra)

Há um momento em que eu acho que há uma referência cinematográfica que eu acredito que tenha sido espontânea. (diz algo impercetível) Não acredito que aquilo tenha sido reproduzido...

Álvaro Domingues

Quando estão?

Espectador 7

No velório.

Mafalda Rebelo

Foi espontâneo.

Espectador 7

Não foi induzida minimamente?

André Guiomar

Não. Não, aliás, eles pediam-nos muito esta... Eles tinham muito orgulho nisso. As nossas brincadeiras. “Devias vir e filmar-nos com os pneus e a brincarmos o Aniki Bebê Aniki Bobó...

Espectador 7 (interrompendo)

Como ser espontâneo mesmo com o rio ao fundo, é...

André Guiomar

Sim, sim.

Espectador 7

É uma sorte.

André Guiomar

Isso ganha-se com o tempo, que eu acho que é o segredo do filme. Nós não temos grande talento, a não ser termos muita paciência e trabalhamos muito por carolice. O resto consegue-se. Pronto, com mais... um bocadinho mais de esforço ou não, quanto mais tempo e respeito e dignidade, mais intimidade se consegue, as coisas estão mais ou menos relacionadas. E acabamos por chegar a coisas que eu acho que são bastante dignas para isso.

Espectador 8 (retomando a palavra)

Já disseste isso tudo.

André Guiomar (rindo)

Talvez.

Mafalda Rebelo

Certo, mas dizer que, de facto, foram muitas, muitas, muitas horas e que muita coisa, muita coisa ficou de fora e que...

André Guiomar

Faz parte.

Mafalda Rebelo

Sim, claro, faz parte. É este o filme, mas agora assim num modo mais produtora, talvez. Dizer que estamos a ponderar fazer uma edição DVD para que isto fique como registo, porque estas pessoas pedem-nos muito esse documento físico, quase de... O vídeo que não é o vídeo da infância, mas é um bocadinho esse registo. Mas haverá, ou há esta ideia, de que possamos incluir algumas sequências que não tiveram espaço no filme, mas que nós gostamos muito delas, que também traziam coisas que eram relevantes, mas que não puderam caber.

André Guiomar

Sim, eu até acho que o DVD pode ser uma espécie de continuação, não é bem um anexo, mas há aqui uma continuação do projeto...

Mafalda Rebelo (falando por cima)

Os extras, não é?

André Guiomar (continuando)

E esse registo desses extras que ocupavam demasiado espaço no filme e que foram caindo, porque depois também desviavam a narrativa, ramificavam as coisas por outros sítios e que nós tivemos que tomar escolhas. Mas o filme chegou a estar com 3 horas e tal no início, mas perdia-se muito, era muito confuso. E eu sou sempre apologista, porque com o tempo eu acabo sempre por simplificar as narrativas e elas servem-nos um bocadinho melhor. Mas eu acho que o DVD pode servir como um passo mais à frente sobre outro olhar, outras famílias, outras narrativas, outras histórias, outra complexidade. E nisso, eu acho que, sem dúvida, é um objetivo nosso, futuro.

Espectador 11

As pessoas vão ter é que ir comprar o leitor de DVD.

André Guiomar

Nós vamos tentar que seja DVD Blu-ray, mas acho que o Blu-ray também nunca pegou, portanto, vai ser difícil. Mas eu acho que para a comunidade, que nem toda a gente está à vontade em vir aqui, são muitos, eles gostam muito deste aspeto de “vamos jantar, vamos todos juntar-nos”...

Mafalda Rebelo (interrompendo)

Isso acontecer o mesmo que aconteceu com o filme (‘Bicicleta’, de Luís Vieira Campos), vai estar pirateado na internet rapidamente.

André Guiomar

É tranquilo. Desde que vejam...

Espectador 12 (colocando o dedo no ar)

Tenho uma pergunta.

André Guiomar

Força, força!

Espectador 12

As pessoas viram o filme, ou as pessoas que participaram, viram o filme, qual foi a reação delas ao verem-se ali retratadas?

André Guiomar

Pois é. É pena hoje não ter vindo, acho eu, ninguém do bairro. Mas nas primeiras duas semanas, principalmente na segunda semana, nós tivemos uma sessão que esgotou, teve mais de vinte pessoas à porta, e estavam 40 ou 50 pessoas do Aleixo aqui, que souberam pelas redes sociais também, porque nós fomos avisando algumas famílias principais, mas nós não tivemos o contato de todos. E apareceu muita gente que estava na festa final. E, curiosamente, é o primeiro filme, se calhar, em que eu sinto que é muito mais interessante estar com eles na sala e ir falando durante o filme, ir comentando uma série de cenas. É um filme que eu acho que é muito bonito de estarmos a comentar. Pronto, eu não sei explicar porquê, mas sei que eu estava com as

peessoas do Aleixo e que nos estava a dar imensa vontade de estar sempre a comentar. Eles riem muito no início, e choram muito a partir do meio para o fim. Mas a garra deles, a sensação deles e a discussão que depois houve aqui, obviamente foi para a droga e para outras coisas. A nossa grande tristeza é que o Zé nunca consiga ver o filme, porque foi a pessoa que mais nos abriu portas, que mais percebia o projeto, que mais nos sugeria coisas e tudo isso. Mas sempre dissemos isto: que seria sempre a pessoa que nunca mudaria de certeza uma vírgula ao filme. Tenho a certeza que isto é a marca dele também. Mas é isso, acho que a Maria João custa-lhe muito, porque perder três pessoas da família num ano só, isso traz à tona muita coisa.

Mafalda Rebelo (interrompendo)

Mas veio cá várias vezes ver...

André Guiomar

Veio! E veio com gosto, acho eu. A Luísa é muito mais até política nesse sentido, ela sabe muito bem... Nota-se isso, eu filmo-a menos porque as vezes que a tenho dentro, dá-me logo o contexto social das coisas. Ela sabe muito bem o que é que está a fazer com uma câmara à frente, ao contrário da Maria João, que usa a câmara de outra forma, ou que nem usa. A Luísa, nisso, é muito awareness e tem muita consciência de que não tem voz, mas que a partir da câmara pode ter e que se eu queria fazer este projeto, ela vai usar isso a favor dela. Era uma pessoa que não tinha qualquer tipo de dificuldade. Quando eu lhe dizia que só queria estar ali, ela percebia imediatamente o que é que eu queria buscar. E a temperar uns bifés, começava logo a desviar a conversa para um lado que eu não lhe tinha pedido, mas que ela sabia que era a base do documentário. E pronto, as famílias são tão heterogéneas nesse sentido, cada um dava coisas tão distintas. Mas depois eu tinha essa capacidade, ou não, de aproveitar. Mas eles...

Mafalda Rebelo (interrompendo)

E trabalho.

André Guiomar (continuando)

Mas eles... o quê?

Mafalda Rebelo

E trabalho. Capacidade e trabalho.

André Guiomar (continuando)

Pronto, mas é isso. Eles... no Porto Post-Doc, nós... A sala tinha... 300, 400 lugares e... metade da sala era o bairro do Aleixo e foi lindo. Foi muito bonito. Muito especial ver... ver com a comunidade toda. E até eu acredito... o Américo (dono do Cinema Trindade) hoje não está cá, mas é uma das surpresas também é estar... é o público também ser muito heterogéneo neste momento a ver o filme. E é uma das surpresas do filme em si. Tem trazido muita gente ao cinema. Obrigado pela paciência e acho que fechamos por aqui.

Mafalda Rebelo

Certo.

André Guiomar (continuando)

Só agradecer ao Álvaro (Domingues).

Álvaro Domingues

O quê?

André Guiomar (rindo)

Esta conversa.

Álvaro Domingues

Façam mais filmes, pronto.

André Guiomar (rindo)

Certo. Estamos a tratar disso.

Mafalda Rebelo

Vamos a isso!

Anexo C – Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Conversa 3 no Cinema Trindade sobre ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’

Participantes: André Guiomar (realizador), Luís Costa (produtor) e Mafalda Rebelo (produtora)

André Guiomar

Boa noite. Antes de mais só um pedido de desculpa: Não sabemos ainda a razão pela qual o Valter falhou mas vamos tentar na mesma criar aqui um conversa que seja interessante convosco. Nós podemos inverter um bocado a lógica das sessões e abrir já se quiserem comentar alguma coisa... Normalmente não acontece... as pessoas perderem a timidez logo no início, mas... (alguém se manifesta no público) Ok, boa. Altamente. Vamos a isso.

Espectador 1

Antes de mais parabéns. Tenho várias questões. Eu começo logo para não monopolizar aqui as questões. A primeira é: como é que foi essa aproximação às famílias? Como é que tu chegaste às famílias e ao Aleixo? Como é que tu propuseste esta abordagem?

André Guiomar

Certo. Obrigado. Então, já contei esta história algumas vezes, mas basicamente... E daí o convite com o Valter (Valter Hugo Mãe) também, porque o Valter é uma das pessoas que provoca esta relação com o Aleixo, porque ele escreveu o “Bicicleta”, o filme do Luís Vieira Campos, no qual, nessa altura, eu era estagiário da Cimbalino Filmes, que era a coprodutora desse filme, e que me fez um enorme favor, porque sabia que eu adoraria estar presente e que fui, com o equipamento, para o bairro do Aleixo, filmar essa ficção. Portanto, passamos várias semanas, não sei ao certo quanto tempo, na casa daquelas famílias, a conhecê-los, a partilhar refeições, a partilhar manhãs, acordares, dormires... intimidade. E aí foi uma primeira fase de... da perceção desta urgência deste filme de memória. Desta perceção de que havia qualquer coisa na transmissão do que era aquela comunidade que não tinha passado completamente daquilo que nós achávamos que havia de ficar como um registo do próprio documentário, ou do próprio

bairro a partir de um documentário. E, nesse sentido, decidimos voltar. Continuar a voltar e tentar perceber se havia receptividade para continuar a filmar aquelas pessoas, mas num registo ligeiramente diferente, não ficcionado, e o mais íntimo possível e realista possível, embora a nossa forma de filmar nem sempre seja assim, ou não pareça que é assim. Na altura, regressei ao escritório, falei com a Mafalda e, sem qualquer tipo de financiamento, porque não há financiamentos para filmes que não têm data para acabar, que não têm calendários, porque nós não sabíamos o que é que ia acontecer, e muito menos financiamentos para a próxima semana. Aquilo era de tal forma urgente, que já tínhamos perdido a demolição de duas torres, mas sentíamos que mesmo que houvesse uma torre com uma família continuava a ser importante e urgente e único... Porque há um aspeto comunitário que é único em qualquer tipo de bairro, em qualquer tipo de ilha, mas havia uma série de características arquitetónicas, históricas que tornavam o Aleixo uma história, na nossa perspetiva, urgente de documentar e de trabalhar. E depois há este aspeto do que nós queríamos fazer e a nossa aproximação em 2013, que apesar de tudo é relativamente mais fácil, porque ainda encontramos umas famílias e um bairro que ainda tinha muita vida, muita força, muita vontade de mostrar e de representar o que é que eles são perante a câmara e, portanto, de nos chamar para estes últimos momentos, os últimos karaokes, uma outra... Eu não lhe posso chamar de reconstituição, mas eles terem consciência de dizer: “há uma série de brincadeiras que nós fazemos que o Porto já não faz, portanto, se viesses era fixe filmes”. O Aniki Bebé e o Aniki Bobó, que eles cantam, uma série de jogos tradicionais. E, portanto, há aqui um exercício de poder e de memória que eles têm consciência e que souberam pedir-me e integrarem-se nesse conteúdo. E nós, nesse momento, apesar de tudo por causa dessa urgência, também estávamos com pouco tempo para refletir sobre o filme, para percebermos o caminho dele e estávamos neste estilo de filmarmos o máximo possível, representarmos o máximo de famílias e fazermos o maior filme possível. Demorassem as horas que demorassem, filmássemos o que filmássemos, mas íamos utilizar e representar toda a gente. Este era o objetivo inicial. E acho que também percebe um bocadinho no primeiro capítulo, não digo que estávamos perdidos, mas estávamos um bocadinho numa descoberta constante com eles de quais eram também os limites. Acho que isso se percebe em algumas sequências que nós estávamos limitados até onde é que a câmara podia ir, porque havia

peessoas que não queriam ser filmadas, porque havia a Torre 1 que era proibido olharmos, filmarmos. Portanto, havia uma série de regras impostas: “ok, querem estar aqui podem, adorámos a ideia, mas há regras. Têm que ter autorização, tem que ligar ao Zé todos os dias que querem vir filmar, têm que avisar para onde é que vão, há checkpoints que não podem passar”, e pronto, isto fazia parte do jogo. E em 2019, como é óbvio encontramos outra comunidade completamente diferente, mas essa aproximação já tinha sido feita, nós passávamos muito tempo com as pessoas que tínhamos consciência, muitas vezes, que não íamos filmar, não íamos utilizar, mas que isso era muito importante para esta habitação. Estávamos constantemente presentes com câmara, tripé, material de som, mesmo que fosse um dia para ir tomar um café, que essa presença era importante, esse aspeto físico do material também. E sabíamos também que tínhamos de ter uma equipa muito capaz, mas o mais reduzida possível. Porque depois cada pessoa também tem que trabalhar muito bem essa relação. Não podes ter um elemento da equipa que te desvia, que te desvirtua, ou que não tenha esta relação muito íntima de compreensão e humanismo com as pessoas. E, portanto, era eu, o Dinis, que não está cá hoje, o Diretor de Som e a Mafalda diariamente. Isto tornou-se... Já contei isto numa das sessões. A Mafalda... que tem três filhos...

Mafalda Rebelo

Agora. (sorri)

André Guiomar

E as pessoas do Aleixo conheciam os filhos quase a sair da maternidade, praticamente. É um exagero da minha parte, mas isto quer dizer o quão importante para nós eram aquelas famílias. E o Israel, a Neta, Maria João, com a qual ficamos com uma amizade muito profunda, em conjunto com a Luísa. Mas esta perda destas famílias também foi difícil para nós. E este filme acaba de ser uma grande homenagem a essa família também. Pronto, acho que é por aí.

(Pausa para recompor o painel. Luís Costa, um dos produtores do filme, assume o lugar de mediador da conversa que estava inicialmente destinado a Valter Hugo Mãe)

André Guiomar

O Luís é produtor do filme também, acho que o Américo (Dono e Programador do Cinema Trindade) o apresentou...

Mafalda Rebelo (interrompendo e dando continuidade à pergunta feita pelo Espectador 1)

Só em relação à entrada, de facto, a conquista... e aqui temos um grande agradecimento a fazer ao Luís Vieira Campos porque ele sim, se calhar houve ali um momento em que ele levou ali anos no terreno com workshops, com sensibilização para o cinema, com muito trabalho...

André Guiomar

... castings...

Mafalda Rebelo

... do qual nós não sabíamos e não fazíamos parte. E depois, um bocadinho, pela questão das coproduções, era preciso material, era preciso equipa, ele também não tinha financiamento nem de perto nem de longe suficiente. Conquistou-nos ou veio-nos fazer um teaser de projeto que nos pareceu muito interessante e percebemos que conseguíamos ajudar. Ou seja, nós entramos à boleia, com o caminho, uma passadeira vermelha aberta, e não terá sido assim o arranque dele lá, não é? Mas as pessoas naquele momento... Ou seja, acho que depois... nós estávamos a filmar o filme do Luís e estávamos a perceber tudo aquilo que tinha que ser documentado. Era quase... tem de acontecer. Isto aqui é único, mas é também uma metáfora do que se passa em todo o lado, da gentrificação, de como as comunidades se perdem e nunca mais se recuperam. Ou seja, nós víamos isto muito claramente numa história que era do Porto, era do bairro do Aleixo, todos nós tínhamos alguma imagem muito preconceituosa, muito pela comunicação social, ou então de passar ali na rua, mas todo o resto faltava e nós estávamos a ver isso e a sentir: isto tem que ser documentado e isto pode ser válido como uma história universal. Era a nossa convicção plena, ou seja, nós não achávamos que isto era um filme só para estar no Porto, só para as pessoas do Porto verem e acho que apesar de tudo o percurso dos festivais tem mostrado isso um bocadinho que há qualquer coisa de profundamente universal e humano nesta questão das comunidades

e da gentrificação e como as comunidades se estão a perder e estão a ser empurradas. Nós entramos de facto... e depois esta conquista do espaço e da relação é aquilo que é mais difícil em todo o lado. Acho que num documentário deste género também, porque nós queremos essa naturalidade das pessoas.

André Guiomar

E principalmente numa comunidade que estava massacrada com a forma como encaravam uma câmara e um tripé. Na comunicação social, a forma como chegavam, filmavam, de uma forma quase sanguessuga, extraíam, editavam, lançavam a coisa...

Mafalda Rebelo

Sim, e só sobre um lado. Só sobre aquele lado.

André Guiomar

Sim, é limitado.

Mafalda Rebelo

É só a questão de droga. E de facto aquilo também... porque nós também tínhamos esse preconceito, não é? Quando lá entramos, se calhar o primeiro dia vai-se com as pernas um bocado a tremer, e depois começa-se a relaxar, começa-se a encontrar muitas pessoas e a perceber que, sei lá, são apenas 5%. Mas há todo o resto da comunidade, que são imensas pessoas, trabalhadoras, que têm as suas profissões, que necessariamente não terão uma enorme capacidade económica, mas que levam a sua vida com toda a honestidade que conseguem e com todo o esforço diário que nós reconhecemos em qualquer pessoa, nosso vizinho, em qualquer lado. E isso era o retrato que achávamos que era premente fazer e trazer. E, de facto, foi isso que fomos à procura. E o André foi sendo capaz de encontrar. Eu, se calhar como produtora, tinha mais ânsia de... “Aponta mais para aqui, olha aqui, olha aqui, está tudo a acontecer e tal”. E ele conseguia assim uma certa clarividência de como tem que ser pelos personagens. Porque é isso, no primeiro retrato nós tentamos retratar muitas pessoas, e estávamos ainda a procurar quem eram os personagens, e tínhamos que dar tempo, tardes, com cada um deles, a perceber até onde é que nos levavam.

E nisso foi uma descoberta, e depois percebe-se que em 2019 a família... acho que ainda não dissemos isso hoje... mas tivemos alguma sorte nas famílias que se estavam a tornar mais protagonistas, que nós estávamos a sentir que estavam a sobressair mais, foram de facto as que ficaram mais para o fim. E não foi provocado de todo. Ou seja, calhou assim, eram as famílias que já tinham essa personalidade mais enraizada e que iram sempre dizer que não até à última, mas sentimos isso de facto. Então, nós fomos mantendo o contacto durante estes anos de intervalo para conseguir esse acesso, para manter esse acesso, para manter essa relação q.b. Mas de facto, houve um interregno de filmagens porque não havia nada a acontecer. E esse choque também da mudança foi importante, de facto.

André Guiomar

Sim, nós filmamos sensivelmente desde algures em junho de 2013, até sensivelmente à passagem de ano para 2014 e algures nessa altura tomamos a decisão... porque já tínhamos contactado a Câmara Municipal que não nos respondia, ninguém sabia dizer nada sobre o processo e tomamos a decisão de...

Mafalda Rebelo

Porque era suposto tudo ir abaixo em Setembro, ia mudar o governo, mudar a Câmara, e a partir do momento em que isso começa politicamente a alterar-se, percebe-se: “se isto era a vontade daquele presidente, era o projeto dele e ele já não está lá, se calhar”... e toda a gente começou a perceber que não ia acontecer, mas então ficou de facto assim esta questão em suspenso, não é?

André Guiomar

Sim, depois paramos aqueles anos todos e depois estávamos sempre a questionar-nos também do que é que nos justificaria voltar. Qual era o trigger que nos traria novamente para o filme. E ficou claro para nós que seriam as cartas. A carta seria o objeto físico que nos faria regressar ao bairro, seria o nosso veículo de entrada novamente. E lembro-me também muito bem do exercício de regressar de Moçambique e começar a ler notícias e ter novidades...

Mafalda Rebelo

Sim, porque o André durante este interregno esteve em Moçambique. Ainda não disseste isso (dirigindo-se para André Guiomar)

André Guiomar

Pois, eu passei... no meio deste interregno, passei 3 anos e meio em Moçambique e, curiosamente, quando estava para voltar e quando decidi voltar definitivamente, comecei, ainda em Moçambique, a ler notícias de que alguma coisa estava para acontecer e que as cartas iam ser entregues entretanto. E lembro-me de chegarmos cá e fazermos uma sessão com o Zé, com a Luísa e com a Maria João do primeiro capítulo.

Mafalda Rebelo (interrompendo)

Não, não é verdade (sorrindo). O Zé não foi.

André Guiomar

Não, exato. O Zé não foi porque teve um...

Mafalda Rebelo (ao mesmo tempo)

Nós queríamos convidá-lo...

André Guiomar (ao mesmo tempo)

... porque tinha partido um dente...

Mafalda Rebelo (interrompendo)

Nós tínhamos uma pré-edição, assim, uma edição rough.

André Guiomar

Foi a Maria João e a Luísa, apenas. Sim.

Mafalda Rebelo

O Zé podia na altura...

André Guiomar

Pronto, nós achávamos que isto era importante para voltarmos a esta relação com eles também, de percepção do próprio projeto. E acho que isso foi muito importante na altura, mesmo que não tenhamos percebido isso imediatamente, porque em 2019 há uma inclusão da própria comunidade na construção da narrativa de uma forma mais ativa. Em que, em vez de sermos nós a chatearmos constantemente, a tentarmos estar presentes e a pedirmos, eram eles muitas vezes a ligarem e dizer que “vai acontecer esta homenagem, vamos para ali, vamos acolá, o meu filho tem um aniversário, gostava que viesses filmar, mesmo que seja para depois ficar só para mim”. E isto é muito mais interessante quando comesas a compor isto com as pessoas e eles começam a imaginar contigo a história e a decompor e a dar opções. É muito mais estimulante, ou foi muito mais estimulante para nós, trabalharmos em 2019 a partir daqui. Mas depois tínhamos o problema do luto, que foi algo que absorveu por completo o bairro nessa altura, o Israel. E que nos absorveu também a nós durante muitas semanas de filmagens, e que depois também tivemos muitas vezes de nos debater de que forma é que o filme não se vai desviar demasiado para isto e de que forma podemos utilizar isto narrativamente, metaforicamente, o que seja, como auxílio nesta ausência, nesta transição da vida das pessoas.

Espectador 2 // Adelaide Teixeira, atriz (pedindo a palavra no público)

Olá. Olá, boa noite. Eu já tinha visto o filme, mas foi muito bom ver de novo, porque vi coisas que não tinha reparado da outra vez. Pronto, não sei se os espectadores todos sabem, mas eu trabalhei no ‘Bicicleta’ com o argumento do Valter Hugo Mãe e também não conhecia de todo o bairro do Aleixo e também tinha o meu preconceito. E que acabou absolutamente... fiquei muito envergonhada de ter preconceito mesmo, porque de facto aquelas pessoas foram maravilhosas connosco. Eu estive a filmar na cama, a minha cena é na cama, na cama da Neta, que infelizmente também já morreu.

André Guiomar

Sim, o último plano do Zé é na cama... é nesse quarto, o quarto depois ficou com o Zé.

Espectador 2 // Adelaide Teixeira, atriz

É. Foi o quarto onde filmei. E fiquei a admirar imenso aquela gente porque de facto eles são muito generosos e quando percebem que não estão a ser usados, que estão a ser respeitados, tratam-nos bem. Tratam-nos bem. E é muito admirável a maneira como tu e a tua equipa que esteve presente nessa altura, viu tão longe como este filme representa... Porque o nosso filme era uma ficção, não tinha nada a ver com isto. Isto é de facto um trabalho de campo muito, muito importante e só vos quero felicitar por isso.

André Guiomar

Obrigado. Sim, eu acho que um documentarista... Quer dizer, o que nós vimos é um privilégio enorme de termos uma paleta tão grande de opções numa comunidade tão única e dizer: “isto está aqui! É pegar. É filmar!”. Não estou a simplificar o nosso trabalho, mas acho que para um documentarista é um privilégio enorme poder ter essa oportunidade e nós tentamos aproveitar.

Espectador 3

Muitos parabéns, antes de mais. De certa forma, o filme parece-me um elogio às mulheres do Aleixo. O que penso que é normal, mas a pergunta é: isto foi uma interpretação vossa? Ou é mesmo a representação do real? Com um certo afastamento dos homens da cultura de resistência?

André Guiomar

Queres intervir? (dirigindo-se para Luís Costa)

Luís Costa

Boa noite! Eu acho que vou aproveitar para responder pelo André e introduzir uma pequena ideia que me estava a passar pela cabeça. Eu acho que não há... de certa forma (olhando para André Guiomar esperando uma reação), eu acho que não há nenhuma estratégia em seguir o que quer que seja para alcançar uma narrativa, uma montagem de certa forma manipulada. Seja ela por escolher personagens, acho que, no fundo, acho que isto é consequência talvez da última vez que... Espero estar a responder à pergunta, mas da última vez que vi o filme, que não foi agora, porque também já o vi

muitas vezes, mas na última sessão que o vi, que me... cuja minha memória afetiva me leva a um ponto de entender uma coisa em que o André já sabe há muito tempo, mas que eu, como também entrei um bocadinho mais tarde neste processo, este filme também me protege, no sentido de elogiá-lo. No fundo, da última vez que estive aqui a ver o filme, lembrou-me que este filme apela a um certo sentido, da natureza do cinema. O que é que quero dizer com isto? Há um respeito pelo tempo do André enquanto realizador, enquanto diretor de fotografia, enquanto os dois, porque é ele que está a pegar na câmara, enquanto atravessa o espaço e as pessoas que habitam o bairro. E não sei, parece-me que o tempo dentro de cada plano, que habita cada plano, que acaba por ser a linguagem do realizador e não tanto a montagem, não é um filme de montagem, é um filme de vida dentro de cada imagem, também se torna, de uma maneira ou de outra, o seu próprio método de produção. Se isto aqui acontece na ficção, no sentido do controle ou dessa exploração do tempo que passa dentro da imagem, dentro dessa procura do que é que são os personagens, etc., é engraçado que no documentário acontece isso também, mas acontece isso também no lado de produção. A forma de realização, a sensibilidade que o André tem, na passagem do tempo, e na interpretação do tempo, e na sua manipulação, é também isso que lhe devolve as personagens certas do filme. Quando arranca para a montagem, apesar que, obviamente, muitas vezes não filmamos com uma ideia pré definida do que é que queremos fazer depois, é normal. E as imagens compõem-se em padrões e num seguimento lógico que faz sentido, numa intuição original. Mas as pessoas que o André filmou, acho que não é Maria João, não é a Luísa, são as pessoas da natureza do filme. O filme é assim porque o André deu tempo para que ele acontecesse e o filme devolveu-se a si próprio. E é muito bonito pensar que talvez esta natureza, ou este impulso de cinema, que acho que talvez seja isso que caracteriza a linguagem do André e a qualidade deste filme. E não o digo na condição de produtor ou de amigo, digo-lhe na condição de espectador. É muito bonito pensar que realmente a verdade do que lá está impressa é devolvida por si própria e não por uma imposição. Portanto, isto foi uma grande volta para dizer que eu acho que o André não selecionou ninguém por quem é, mas simplesmente porque lhe deram e pelo que ele deu de volta. Há uma simbiose muito bonita neste processo que acaba por ser, na minha inocente perspetiva, assim uma ode ao cinema documental e ao cinema em si.

Mafalda Rebelo

(diz algo impercetível) Não sei, o André depois pode dizer. Eu acho que de alguma forma, o André acha o Zé a personagem principal deste filme. E é. Acho que é a cara, mas é verdade que mesmo na família, na dinâmica familiar, o Zé era absolutamente suportado por aquela irmã. Era verdadeiramente suportado. Ele ia todas as noite jantar lá, comer lá, e eu não sei qual era o arranjo que eles tinham, mas aquilo parecia que tinha o direito de fazer aquilo, e de expor. E de facto, aquelas mulheres estavam a segurar as pontas todas, a tentar manter a estrutura da coisa. E acho que foi um bocadinho isso que percebemos em várias frentes. Há se calhar ali um papel de homem e de mulher mais radicalizado, mais clássico, talvez também, mas em que se chega a aquelas imagens do homem muito macho, muito forte, muito viril, muito violento, ou que tem que desempenhar esse papel. E a mulher, que não sendo... apesar de ter também esses papéis, não é a mulher super-frágil, porque a vida não dá para isso, acaba por ser quem está de facto a suportar. Acho que isso é verdade que foi um bocadinho da realidade que encontramos. Que se encontra em alguns lados ainda e que se calhar ali está um bocadinho mais cristalizada, mas... Mas pronto. Acho que falarás tu dos personagens (dirigindo-se para André Guiomar).

André Guiomar

Sim, Tenho ideia que, como consequência, se calhar do papel do homem mais provedor da própria comunidade, encontramos os homens muito mais no exterior e as mulheres muito mais ligadas ao interior, a cuidar, e também como consequência da própria guettitização, dos próprios cargos que ocupam, tudo isso... Muito mais mulheres do que homens, muitas separações, muito poucos casais a partir de uma certa idade. E isso é muito bonito no karaoke final, essa própria separação também. Raramente vês alguém em conjunto, em casal. Os assuntos são completamente díspares, os interesses também. E essa vida de casal é muito dilatada por espaços, claramente. Depois, às vezes, juntam-se todos um bocadinho ali nos bancos exteriores do início do prédio. Mas as galerias são ocupadas por mulheres, são elas que estendem as roupas, são elas que cozinham, são elas que coordenam a casa, as compras. Os homens chegam mais tarde e sentam-se e comem. E às vezes já não ficam. Mas sim, é um bom reparo.

Espectador 4

Antes de mais queria dar os parabéns ao André e a toda a equipa que está à frente deste documentário. Acho que tanto ou mais que um filme é um retrato da nossa cidade que neste momento se apercebe... Eu sou muito franca. Sou portuense, nasci no Porto, vivo no Porto e espero morrer no Porto. E a imagem que eu realmente tinha do Aleixo, era a que me estava a dizer a Mafalda. Pautada pelo preconceito, pelo receio, pelas imagens... E mesmo pelos rumores do que se passava, não é? Porque é um perigo entrar no Aleixo, não é? Mesmo assim, achei imensa piada àquela cena quase inicial daquela senhora que estava ao telefone e depois vai ao telemóvel, e diz qualquer coisa, de repente: “mas estás com medo de vir ao Aleixo? É cá onde eu moro.”.. Pronto. Enfim, realmente é um microcosmos, uma microrealidade, que eu não fazia a mínima ideia enquanto portuense. Realmente existia e agora já não existe. E agradeço-vos muito sinceramente porque sinto que foi feito... Eu até nem sei... é outra pergunta que eu gostava de vos fazer: qual é o limite, não é? entre um profissional e depois vocês, como seres humanos, que passaram tantas horas, tantas semanas, aquela convivência, aquela intimidade que se começa a estabelecer entre vocês e aquelas pessoas. Porque as imagens transparecem a empatia, transparecem a honestidade, transparecem a alma daquela gente, não é? Como é que vocês gerem esses momentos? Deve ser complicado... Obrigada. Alonguei-me, se calhar...

André Guiomar

Não, não. Obrigado! Apesar de tudo, acho que fomos sempre muito conscientes e é por isso que o filme não se chama ‘Bairro do Aleixo’ ou qualquer coisa assim que nós falharíamos se tentássemos representar o bairro. Aí é demasiado complexo. Mas ao mesmo tempo é muito importante... Nós tivemos uma sessão especial com o João Queiroz, que é um sociólogo que estudou o bairro precisamente até à data em que eu entrei. E o contexto do espaço que estavas a dizer há bocado... sendo do Porto se calhar não conhecias um bairro que era do Porto mas a verdade é que o bairro... o que quero dizer é: eu não tenho a certeza que o bairro tenha sido sempre interpretado como pertencente ao Porto. E isso é uma responsabilização coletiva. Não é só política. E isto vem dos estudos que o João (Queiroz) apresenta no livro. Eu ainda não tinha nascido

sequer nessa altura. Mas quando existe a transição da Ribeira para a ocupação, na verdade, que eles fizeram do Bairro do Aleixo em 1974 ou 1975. Essa comunidade da Ribeira já era descrita em vários artigos como sendo... não sei se estou a usar a palavra certa mas... como sendo quase selvagens que não sabiam estar em comunidade e havia já uma série de rótulos que eles traziam à partida e que os segregavam, que os tornavam imediatamente...

Espectador 4 (interrompendo)

Párias...

André Guiomar (completando)

Párias... E ao entrarem num terreno... não se conhecem ou se lembram muito bem do próprio terreno do Aleixo que é uma cova, portanto, por mais alto que aqueles prédios fossem, os prédios normalmente eram só vistos quase a partir de Gaia. E em 1974 aquilo é construído com um acesso por quelhos e dão-lhes todas as condições para que eles não tenham que sair porque constroem uma sociedade com supermercado, com igrejas, com escola primária, cabeleireiro. Portanto, este contexto é interessante também para perceber de onde é que isto vem tudo. E depois, a arquitetura discutimos já aqui em algumas sessões especiais... a arquitetura tinha algumas valências interessantes, embora eles tenham sido experiências... Porque é uma arquitetura social em altura falhada há muito tempo, mas era uma experiência ao qual o próprio arquiteto depois recusa-se a assinar por uma falta de condições financeiras e por mudanças de estrutura do próprio projeto, mas que tinha algumas coisas interessantes, pelo menos na minha opinião, a não ser a altura. Portanto, que seriam as galerias viradas para dentro, os quartos virados para fora, provocando também esse espaço comunitário que eles já traziam da Ribeira. As próprias profissões mantinham-se perto do rio, já vinham da Ribeira, mantendo mais ou menos o mesmo estilo de vida e proximidade à água. Portanto, havia aqui aspetos interessantes que depois, com o baixo custo do prédio, começam-se a reduzir as janelas, começa-se a aumentar a altura, e isto tem tudo consequências, é tudo muito complexo. E isto para dizer, se calhar, o resultado final é um mapa que nós encontramos há uns anos atrás, em que os turistas chegavam ao Porto e encontravam uma cruz vermelha em cima do bairro do Aleixo. Daí concluir que

o bairro não fazia parte da cidade há muito tempo. Era uma ilha no meio do bairro. E pronto. Isto massacra a comunidade. Por isso é que eles não querem sair. Hoje em dia estão muito excluídos de cada bairro para onde foram distribuídos. É muito difícil para eles criar esta ligação. Quase todos continuam a fazer a vida em Lordelo. Muitos deles sabemos que apanham todos os dias autocarros para voltar para o Lordelo, para fazerem o normal, ir aos cafés, ir às compras e etc. e depois voltam para o sítio onde estão. Portanto, este massacre é profundo e é longínquo e tem consequências maiores do que nós imaginamos.

Quer dizer, esta conversa da Luísa inicial, em que as pessoas saem e que têm ataques, e que têm ansiedades e que tudo isso, que para nós pode parecer um exagero, mas o Zé deixou-se ir, que era o que ele nos dizia constantemente depois de ter saído. Isto é profundo. É muito profundo e nós nem sequer temos noção do que é que é a não serem eles que viveram lá 45 anos nestas condições. Pronto, isto para dizer que nós nos vamos inteirando disto e foi... Este filme foi a primeira vez que nós... Eu, pelo menos, falo por mim... Acho que a Mafalda... Tu estavas na homenagem? Ou fui eu e o Dinis? Eu sei que eu e o Dinis, pelo menos, choramos baba e ranho porque... quer dizer, seis anos, claro, com muitas interrupções, mas na verdade nós passamos à vontade mais de um ano no total com estas pessoas. E é como presenciar amigos a...

Espectadora 4 (interrompendo de novo)

E é aí que quebra a barreira entre o profissional e a pessoa?

André Guiomar

... Sim, e esse limite é difícil. Mas no documentário... Quer dizer, há várias maneiras de fazer mas nós não conseguiríamos esta intimidade se não tivéssemos um profundo respeito e se isto não fosse também simultâneo da parte deles para conosco e compreendessem constantemente o que é que nós queríamos fazer, e nós fôssemos explicando até se chegar a um ponto em que não era preciso continuar a explicar. Mais uns do que outros, claro. Por exemplo, a Luísa tem uma capacidade incrível de perceber o próprio poder da câmara e do cinema. Portanto, usa isso muito bem ao escrever na parede a frase, ou imediatamente no primeiro capítulo fazer o contexto geral aos 15 minutos mais ou menos... Eu tive o contexto geral de que precisava e que ninguém

ainda me tinha dado. Ela ali, num resumo de dez minutos, sem eu dizer nada percebe que está uma câmara virada e desvia a conversa para todo o contexto que eu precisava. Há essa capacidade da parte da Luísa também. E pronto, eu acho que aqui o segredo para nós foi esse respeito e o tempo. Ter esse respeito pelo facto de estarmos presentes em casa da Neta, tardes e tardes na conversa, porque ela era uma pessoa que precisava muito de falar, gostava muito de falar com as pessoas, gostava que as pessoas estivessem presentes. Às vezes não parecia, ao início. Podiam achar até que ela estava quase a tratar-nos mal e na verdade era uma proteção que ela tinha de atacar imediatamente e depois era uma amor incondicional e tratava-nos como irmãos e como príncipes. E, pronto, mas também depois de filmarmos em casa dela, na cama... embrulharmo-nos ali... A Adelaide lá dentro, e já ganhámos todas as confianças destas famílias todas, isso para nós foi uma grande porta de entrada. Mas, isto para dizer que nós, hoje em dia, temos uma amizade muito íntima com estas pessoas, e essa separação é uma gestão, para mim, como realizador, eu tenho que a fazer, até porque quando lidamos com a homenagem ao Israel, foi se calhar o momento mais difícil para nós percebermos qual é o limite, o que é que é nosso, o que é que é deles. E por vários momentos eu filmei coisas com a Maria João que não estão no filme. Porque são dela. E eu parei de filmar e na altura disse-lhe: “Maria João, posso te dar estas imagens, mas isto não é meu, isto nem era para aqui”. Mas foram pedidos dela: “vens comigo ao cemitério, no dia em que puserem a fotografia eu quero que venhas comigo outra vez”. Uma série de coisas que nós... mesmo com esta homenagem, nós pensamos muito nela, até porque uma das nossas prioridades era tentar que o filme não saísse do bairro, nunca. E é o único momento em que nós abrimos essa exceção e com essa justificação, que é uma homenagem pedida pela comunidade inteira, portanto é uma continuação do bairro para a cidade. Para uma área na qual eles se sentem confortáveis e que era uma área que eles iam homenagear, e a própria cidade homenageava a comunidade. E foi aí que nós decidimos sair e desrespeitar essa regra. A outra regra, que acho que foi a única que nós mantivemos desde o início, era que o filme acabaria no momento em que o bairro acabasse. Em que sentíssemos que aquilo estava a desaparecer por completo. Não era este fim, porque nós não sabíamos... Eles contavam-nos histórias que incendiavam o bairro...

Mafalda Rebelo

As outras torres...

André Guiomar

Eles incendiavam as outras torres nas vésperas da demolição, para não aproveitarem nada na Câmara, uma questão de catarse, não sei, mas contavam-nos isso. Claro que eu como realizador comecei logo a imaginar uma série de planos, já tinha tudo montado, não sei quantas câmaras, se vai ser assim, assado, mas depois nunca é, e ainda bem. Eu nunca conseguiria imaginar na minha cabeça o que é a realidade porque é muito mais rica que isso, e felizmente não ter nada a ver com isso. Estamos cá para nos adaptarmos a isso.

Estamos a alongarmo-nos demais, Américo?

Américo Santos (enfrentando público)

Mais questões?

Espectador 5

Boa noite a todos. Eu queria só aproveitar para também dar aqui o meu testemunho porque realmente foram aqui focadas algumas questões que considero fundamentais. Eu também tive o privilégio de conviver no Bairro do Aleixo e realmente, vocês falaram da personagem principal do Zé.

André Guiomar (interrompendo)

Desculpa, tu estavas no karaoke?

Espectador 5

Estava. Estava, estava na despedida. Desde que eu convivi com eles, o Zé sempre foi das pessoas que realmente me tocou mais. Acho que não é à toa que ele acabou por ser o vosso personagem principal, que acabava por representar todo ele o bairro. E, além de toda a personagem que se deu por fora, eu conheci o verdadeiro Zé por dentro. Um doce, uma pessoa que eu considerei que era incompreendida e que se fechava na capa que se vê por fora. Era uma das pessoas que eu gostava mais e que me ajudou muito em

muitos momentos difíceis da minha vida. É a terceira vez que eu vejo o filme, porque eu não sabia que ele era a personagem principal e quando me sentei aqui a primeira vez, não consegui controlar o filme inteiro, não sabia que ia ver os meus melhores amigos outra vez, quando pensava que nunca mais o ia ver na minha vida. E realmente acho que é importante que este estigma que se coloca à volta dos bairros, que é importante perceberem que existem seres humanos maravilhosos por trás daquela capa, que se sentem muitas vezes encurralados nos olhares que lhes são enviados. E eu já senti isso ao estar ao lado deles. E eu sou uma pessoa que não vivi num bairro, não cresci num bairro, sou reformada, e era com muito orgulho que estava ao lado deles e que às vezes dizia: “não, as pessoas não estão a olhar assim para ti, não liguês, estás a fazer filmes”, mas realmente, é verdade, quem está do outro lado... e sentir-se nesse papel de estar a ser olhado não é fácil. Portanto, estas questões que vocês abordaram aqui e eu ver o outro lado de uma perspetiva de quem não conhece e perceberem realmente que são pessoas muito humanas, que a partir do momento em que se sentem respeitadas, se dão. E quando se dão nós conhecemos uma realidade espetacular e é muito importante que este estigma acabe e que se dê oportunidades iguais a toda a gente. Obrigada por este vosso trabalho e obrigada por me fazerem voltar a ver o meu grande amigo. Obrigada.

(palmas gerais)

André Guiomar

Não temos nem o que dizer. Acho que depois do que tu disseste seria um bom resumo final. Mas dizer-te só que o Zé, se calhar, para nós, é o nosso personagem principal. Não sei se é pelo personagem do filme, mas é porque era o nosso... o nosso porto de abrigo, era a pessoa a quem nós ligávamos, era a quem nós acedíamos com maior facilidade, era quem nos abria as portas dos sítios onde nós precisávamos de ir ou que queríamos ir. Era quem nos protegia, quem nos abria um guarda-chuva quando nós estávamos a filmar a chuva, e vinha a correr feito maluco. "Vocês estão malucos, não sei o quê, tomem o guarda-chuva, tá tudo doido". Pronto, era o Zé. Mas havia qualquer coisa no Zé, que também vai um bocadinho de encontro ao que é o homem e a mulher no próprio bairro, de uma constante vigilância que era muito profunda, que nós tentávamos interpretar. Havia ali qualquer coisa de muito profundo na procura dele,

uma vigilância sobre a família, de uma proteção, de um passado traumático, que estava ali tudo. Estava ali tudo no físico dele, na maneira como ele se comporta, na maneira como ele olhava, como ele se silenciava quando toda a gente gritava, quando toda a gente estava contente. E... Pronto, eu achava isso fascinante. A minha câmara rapidamente oscilava para ele, que é uma coisa que eu costumo fazer nos meus filmes, que é não controlar muito bem ou deixar-me seguir por aquilo que me está a fascinar, por aquilo que eu estou à procura e não estou a compreender, ou por aquilo que eu acho que é mais qualquer coisa de profundidade, enquanto toda a gente grita, ele está à procura de qualquer coisa, está a pensar em qualquer coisa, e isso tudo no Zé era muito complexo.

Era uma pessoa... Era uma pessoa que a qualquer momento... a qualquer momento nos surpreendia. Para qualquer sentido. Dias que achávamos que ele estava bem disposto e ele fechava-nos a porta, seguia a vida dele. Nós íamos para casa, pronto. O Zé hoje não quis nada connosco e havia dias em que ele, se calhar, fazia-nos isso e voltava para trás, e depois tínhamos uma tarde maravilhosa com ele. Havia ali sempre uma pessoa muito complexa, que representava muito bem aquilo que eu acho que é o ser humano, e que é o bairro, porque o ser humano é assim, um bairro imensurável. E o Zé, eu acho que é uma excelente representação da consequência do que é fazermos isto a uma comunidade também. E eu acho que essa personagem era central por causa disso. Não quer dizer que a Maria João, a Luísa, etc., tenham se calhar até mais protagonismo, ou o Israel. Nós temos este carinho especial pelo Zé, porque foi este... claramente a única pessoa que nós tivemos a certeza, quando soubemos da notícia, quando ele foi descoberto no domingo de manhã, e nós estávamos numas filmagens em Lisboa e recebemos essa notícia... a dor foi muito grande, porque sabíamos que era a única pessoa... ou era a primeira pessoa a quem nós queríamos mostrar o filme. Mas, ao mesmo tempo, eu acho que nós sempre tivemos a consciência de que seria a primeira a dizer: “eu não mudaria nada. Está tudo como eu imaginei que estivesse”. Tenho a certeza que ele não mudava uma vírgula ao filme, que é o filme dele também. E nisso, acho que estamos descansados.

Mafalda Rebelo

O melhor que eu podia imaginar que ele nos desse era confiar. Acho que a certa altura sentimos que ele confiava em nós. E também não era fácil ganhar a confiança do Zé. Mas foi isso... Acho que a certa altura, confiava em nós e dava-nos carta branca. Mas, ele também não foi ver o filme... Eu acho que houve ali momentos em que podia ter visto, e não foi. E também podia ser um bocadinho essa... Essa vaidade, esse receio. Também receio do que... mas a querer que continuasse. Não tive a certeza. Acho que houve uma desculpa que a certa altura os dentes não estavam bem, que não podia sair à rua porque tinha partido um dente, então não podia aparecer naquele dia para ver o filme, mas... Foi sempre assim um bocado... desculpas esfarrapadas. Foi um dos momentos em que nos falhou mas que sentimos que pronto, que nos ia escorregar pelos dedos desse ponto de vista. Não sei se o iríamos apanhar aqui numa sala de cinema, mas que gostávamos... e que acima de tudo ele queria muito que este filme existisse e isso sim, sentimos esse... enorme aval, empurrão... e de facto era ele que abria ali as portas, que punha o pé e dizia: “Estes podem passar”. Nós passávamos, seguíamos e andávamos. E muito bem. Só para dizer, em relação... muito rápido. Não sei se eu vou... Vou voltar um bocadinho atrás, mas é em relação à relação... O André falou na questão dos filhos. E isso foi também uma descoberta lá no processo. Porque uma pessoa ao início está a ganhar confiança e quer dar um bocadinho para não parecer que é só sanguessuga mas foi de facto uma questão provocada. Porque de facto naquele primeiro aniversário que foi o do Leandro, que é o filho dele, eu vi que ele estava muito muito bem disposto. O Zé deu-nos muito muito nesse dia. Ele estava super feliz. E nós estávamos lá e ele estava a querer muito que nós participássemos a certa altura. Ou seja, nós estávamos a filmar, ele sabia que nós estávamos a filmar mas depois queria muito que nós comêssemos o bolo que nós brindássemos com ele e que comêssemos com ele e ele dizia: “agora pára a câmara e vem cá, vem cá”. E sentimos muito que aí sim, ele queria... foi dos dias em que ele... foi o primeiro em que ele... assim de entrada, em que ele... Tipo: “vocês fazem parte”... E eu tinha sabido que estava grávida há muito pouco tempo. Não estava nos três meses, ninguém na minha família sabia que eu estava grávida. Claro que o meu marido saberia... Mas para além dele não tinha contado a ninguém. E ele vem com um cálice. “Agora brindas comigo, Mafalda”. E eu fiquei assim: como é que eu agora digo a este homem que não vou brindar com ele? Mas tenho que lhe dar a verdadeira satisfação porque ele merece isso, não? E eu disse: “Ó Zé, não vou brindar contigo, mas

é pelo melhor das razões, não sei o quê, soube que estava grávida, não sei o quê...” E a maneira como ele... a partir daí, o carinho que ele... a maneira como ele me apadrinhou, foi mesmo assim tipo: “Ah! Então, Mafalda... Saia tudo da frente! Tu senta-te, tu senta-te”. Mas eu: “Ó zé, está tudo bem ainda... Ainda nem sei que estou grávida. Isto apareceu no teste. Vamos ter cuidado e tal mas...”. Mas ele sabe de facto a partir dali... e foi por causa disso também que ficou um bocadinho esta ponte com as crianças, porque ele soube... foram as primeiras pessoas no mundo a quem eu disse que ia ter um primeiro filho. E sabe que depois, quando ele nasceu, senti que gostava muito de lhes ir mostrar: “olha lá, estás a ver porque é que eu não brindei contigo? Olha, está aqui e é real”. E depois aí criou-se um bocadinho essa brincadeira de... Era também quando estava nas licenças, não é? Tinha ali um bocadinho mais de tempo a partir de quando uma pessoa começa a recompor-se e sair de casa e tal. Que ia lá com as crianças e tínhamos um dia em que almoçávamos e ele lá com o bebé no coque, pronto. Às vezes dava-lhe de a mamar e tal. Mas eles depois eram muito... Esta questão das crianças também, não é? Da família, da pertença, da comunidade, do futuro. Acho que eles tinham essa sensibilidade muito forte. E, de facto, começou a ser essa questão das crianças por aí. Pronto, depois foram três. E eu fazia um bocado de questão, a certa altura, quando eles eram pequeninos, quando eu ainda não os tinha no infantário, de passar lá um dia, uma tarde. E era, olha, agora é este. Também não foram assim tantos... mas pronto. (risos) E estavam ali a brincar um bocado. E acho que também essa ideia de que... Eu não via o estigma. Eu punha os meus filhos a brincar com os deles. Eu não me importava nada que a Maria João pegasse, depois vinham as superstições e ela dizia: “ai, por cima da mesa não! isso vai dar azar”. Vai à volta para me dar a criança. Aquelas coisas que uma pessoa não bem que existe, mas nunca, nunca deixaria que corresse mal para o meu lado. E essa sensação de proteção, porque a certa altura, vergaria um mundo para que corresse bem por nós, era muito real e era muito bonito.

Américo Santos

Mais questões? (pausa) Encerramos então? (pausa) Acho que a conversa foi interessante, mas reitero às pessoas... porque anunciámos uma conversa com o Valter Hugo... às pessoas que se sentiram defraudadas...

Mafalda Rebelo (interrompendo)

Defraudadas sentimo-nos todos. Eu também gostava muito que ele tivesse cá estado e acho que teria sido mais interessante para mim.

Américo Santos

Ok, mas eu acho que a conversa foi interessante, é a minha opinião. Peço uma salva de palmas. Obrigado.

Anexo D – Transcrição de Diogo Machado Ferreira da Entrevista com André Guiomar sobre ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’

Diogo Machado Ferreira

Pronto, vamos lá. A primeira pergunta que eu te queria colocar era se existe alguma relação pessoal tua com a comunidade como conceito. Mesmo antes de pensarmos na comunidade do Aleixo, se pensarmos nesse cariz social de ser um conjunto de pessoas que se entreajudam, um conjunto de pessoas que está ali para ser um suporte mútuo entre umas pessoas e as outras. Tu sentes que mesmo antes de conheceres a malta do Aleixo, tu já tinhas alguma relação com esse sentimento, seja pelo sítio onde tu nasceste ou por onde vieste a viver?

André Guiomar

Ok, nunca pensei nisso, mas sim, eu diria que a forma... Pronto, eu cresci numa terriola chamada Vergada (Argoncilhe), Santa Maria da Feira), que é uma aldeia... na verdade é um lugar que não pertence a lado nenhum, porque pertence a dois sítios ao mesmo tempo, portanto é uma estrada nacional e a estrada nacional para a esquerda e para a direita, ambos são Vergada, mas ambos pertencem a freguesias diferentes. Estou assim num limbo em que na altura pertencia a um sítio que não existia oficialmente, mas crescendo numa estradinha que na altura era de paralelo, agora é asfalto e que é perto da Nacional, mas que é só um sítio de transição. Tu apegas-te àquilo que te rodeia, obviamente, às pequenas ruas, tanto uma rua como a outra, que separam a minha casa são... só dá para passar um carro, portanto são ruas muito pequenas, o acesso não é natural, não há muita confusão. É um sítio onde estás na rua completamente tranquilo para brincar, sem grande perigo, rodeado de personagens incríveis. O meu vizinho tinha pombas. Tinha amigos com cavalos. O meu vizinho das traseiras é o cemitério, que nós sempre adorámos, porque sempre foram os que se comportaram melhor. O do lado é família, portanto eram primos e tios. E tínhamos uma ligação aberta através do quintal, portanto era quase como se pertencessemos ou partilhássemos o jardim e o quintal e as brincadeiras com a família. E daí cresces com esta habituação de que as portas estão sempre abertas para quase toda a gente. E até conto num dossiê que fiz recentemente que os próprios vizinhos que tinha ao longo da estrada, da rua toda... tu crias

habituações de rotinas, de todos os dias sabes que às nove da manhã passa a mãe que tem uma filha deficiente e que gosta de passear com ela às nove da manhã e às seis da tarde e cumprimentas. Sabes quando, por exemplo, um vizinho novo tem um cão, porque começas a habituar-te a ir dar umas festas ao cão todos os dias e depois sabes que quando passado 18 ou 19 anos desaparece e tu sentes a falta de passares naquela rua e não estar lá aquele ser vivo.

Há uma série de rotinas e de habituações comunitárias que tu desenvolves e que crias essa interdependência social e que depois há um choque muito grande quando venho para o Porto e tenho que me habituar a viver em apartamentos, que para mim já é um conceito complicado, de partilha de um espaço com quem não pertence a essa... ou por quem não tem esse espaço mental nem sentimental para partilhar espaço contigo. E por isso tu chegas a um átrio de um prédio e para mim é sempre muito estranho quando as três ou quatro casas que me rodeiam eu não conheço ninguém ou tenho pouca ligação com essas pessoas. Por isso é até estranho subires num elevador com alguém porque tens esse afastamento, não tens essa proximidade, ninguém quer. És mais um número, mas isso as cidades têm um bocado esse lado. Têm esse destacamento de... Torna-se tão overcrowded que de repente tu te afastas, tu precisas de um espaço novo que não tens e que tens na aldeia quando precisas dessa solidão. Eu também tinha muitos momentos... Cresci a aprender bastante bem a lidar comigo sozinho, a estar sozinho em casa. Os meus pais iam trabalhar e eu ficava vários dias em casa sem problema nenhum e habituei-me rapidamente a ler, a passear, a andar de bicicleta, a ir para a beira-mar, simplesmente olhar para o mar durante horas. Era uma cena que me habituei rapidamente a ter esses momentos solitários. E na cidade as coisas são todas muito confusas e não te permite ter tanto este espaço. E, por isso, sim, acho que cresceu em mim este aspecto de comunidade, um bocadinho desta forma, quase automática. Estava a pensar mais em qualquer coisa, mas entretanto fugiu-me, que também tinha como ligação quando tu me estavas a fazer a pergunta. Entretanto, se calhar, se me lembrar, depois também vou por aí.

Diogo Machado Ferreira

Pronto, então olha, a...

André Guiomar

Ah, desculpa, ainda me lembrei. Depois, há um lado que é, eu nunca estudei na terra onde pertenci, porque aquilo era tão pequeno, pois os secundários eram sempre espalhados em cidades diferentes. Portanto, eu tive sempre que... Criei uma comunidade em casa, mas tinha a ver com a proximidade do diâmetro da minha casa. Portanto, quanto mais longe, menos eu conhecia as pessoas, obviamente, e quanto mais perto, mais eu desenvolvia essas relações, não através da escola, mas através da rua. E depois, há o lado da escola, que no secundário eu vou para uma vila, vila que depois passa para a cidade, e depois no colégio privado, do qual não tenho grandes memórias. E, depois, finalmente, no 12º volta à escola pública, onde fui mais feliz naquele ano do que em 7 ou 8 anos no privado. Então, o que é que isto me faz também, acho eu, estando a refletir nisto agora, porque nunca pensei muito nisto... Faz com que eu tenha que reaprender a pertencer a comunidades diferentes, comunidades escolares, mas que são comunidades de amigos e de sítios onde tu vais pertencer porque passas anos seguidos com aquelas mesmas pessoas, que é a tua turma ou a tua escola. E, portanto, saltitei sempre muito entre cidades diferentes nas quais eu não vivia. E eu acho que o mais interessante, se calhar, nisso tudo, que é uma coisa que às vezes me passa pela cabeça, é que eu tinha facilidade me mudar com toda a gente da turma, porque nem era o bully, nem era o nerd, mas gostava de ouvir toda a gente. Há uma coisa interessante que é, eu como sou André, ficava na primeira fila da turma. Nós éramos obrigados a estar por ordem alfabética, mas a minha natureza como pessoa seria estar ali mais para meio fim, que era onde estavam os repetentes, os gajos queriam diversão. E, portanto, eu tinha algo físico que me obrigava a estar num sítio onde eu naturalmente se tivesse que escolher não pertenceria, que era a fila das pessoas atentas, das pessoas aplicadas e que estudavam. Eu não estudava. Eu absorvia coisas das aulas e ia para os exames e etc. E isso obrigava-me a dar-me com uma comunidade que não era natural para o resto dos meus colegas todos e melhores amigos, porque gostavam era de ir jogar futebol e de fazer uma série de atividades que as filas da frente normalmente não faziam. E é interessante esta cena do território na própria sala de aula. Mas, curiosamente, as pessoas que mais me interessavam analisar como pessoa eram os repetentes e os bullies. Porque eu descobri muito rápido... Portanto, aquilo deixava-me curioso, como é que a pessoa lidava com o perigo de ser suspenso. Na altura, para mim, era o máximo

de ordem social. Havia os diretores de turma, ou os seguranças, etc. Que faziam... Que tinham esta... Ok, levas um recado para casa, para mim era impensável, porque ia ser o caos em casa. Eu era muito bem controlado, fui sempre muito controlado nesses sentidos, e eu achava muito fascínio em quem lidava com estes limites da lei nessa altura já. E porquê? E eu adorava as conversas que tinha com este tipo de pessoas, principalmente os repetentes ou os bullies também, que normalmente eram ambos, mas nem sempre. Eu adorava passar muito tempo a conversar com essas pessoas e tornava-me muito amigo delas, porque na verdade eram pessoas que só precisavam de ser ouvidas e que tinham backgrounds muito mais complicados do que qualquer outra pessoa da turma. Aquilo já era resultado de um espaço onde eles viviam, normalmente de pobreza, ligado à pobreza, ligado à violência em casa e ligado a esta segregação de espaços e de sítios e de maneiras de ser. E eu via ali já um caminho. E, pronto, são as pessoas que mais me marcaram na escola. Eu lembro perfeitamente... não me lembro dos recreios especificamente, de momentos, mas lembro-me especificamente das conversas que tinha com essas pessoas. E isso marcava-me, porque abria-me olhos, o espectro, a um tipo de comportamentos e tudo que eu não estava habituado a lidar e tomava a começar a tomar as dores dessas pessoas. Começava a compreendê-las pela forma da compaixão em poder ouvi-las que não via nas outras pessoas. Por isso, acho que este lado de ter pertencido a uma aldeia e este interesse mútuo neste tipo de comunidades, que na verdade são, ele pertence... Um deles em específico, talvez o pior que conheci, porque era o que tinha mais... já tinha 5 ou 6 anos a mais do que nós e ainda estava no 8º ou 9º ano. Era muito crítico e tinha relações complicadas com os professores. Pertencia a uma comunidade piscatória de Cortegaça. Vivía num barraco, tinha vários problemas em casa, já não tinha mãe, sofria de violência por parte do pai, vivia de uma forma solitária muito grave e partilhava isto através de violência e de separação com os outros. Portanto, achava sempre que os outros estavam em confronto e não em compaixão. Isto foi muito interessante quando nós, no final do ano... eu fiz quase uma parelha com uma professora de inglês que era incrível, na qual nós começamos a chegá-lo à frente na sala de aula e à medida que ele ia se chegando à frente ia se abrindo e no meio das aulas nós íamos puxando por ele e ele cada vez se tornava melhor aluno e cada vez gostava mais da turma. Não fez no entanto o efeito porque reprovou na mesma e deixou de estar na nossa turma. Mas houve ali momentos

de aula muito interessantes em que ele de repente se abria e sorria, que era raro. Havia ali momentos interessantes. Pronto, é isto.

Diogo Machado Ferreira

Perfeito, perfeito. Sim, sim, boa, boa. Então, tu achas que esta relação com o bairro e com a comunidade do Aleixo começa, atalhando já o caminho, quando tu vais para lá filmar o ‘Bicicleta’ ou já tinha começado antes por ti mesmo, enquanto cidadão, de conheceres a realidade daquele bairro e saberes o que é que ia acontecer (demolição).

André Guiomar

Portanto, começa um bocadinho antes, mas sem saber que ia fazer isso. Que é, uma vez que me perco, estou ali na marginal, provavelmente a ir para a Católica ou a regressar para ir para casa de carro, que não era normal, eu ia de autocarro normalmente, mas vou de carro por alguma razão e decido virar para cima e de repente estou no bairro do Aleixo, do qual eu só tinha ouvido histórias, não conhecia e o choque visual daquele bairro naquela altura, naquele ano em específico, ainda a demolição não tinha começado, nem o anúncio da demolição. Eu percebi imediatamente que estava num sítio proibido, que estava a ser vigiado por todo o lado e na qual aquela comunidade muito presente de ressacas em modo quase zombie, pessoas que estavam em profunda necessidade de uma nova dose e tudo isso, e que circundavam ali, que era um sítio onde não era suposto eu ter passado.

E isso despertou este lado, que já tinha da escola de... ok, há aqui qualquer coisa de extremo, que eu não conheço nesta cidade, isto nem parece um sítio da cidade, não pertence a este sítio. Claramente há aqui umas fronteiras invisíveis que eu não percebi mas que ultrapassei. E tive o instinto de: “ok, agora tenho que virar para um lado qualquer e ir embora daqui e depois refletir sobre isto”. Isto foi o primeiro impacto e é óbvio que o primeiro impacto é sempre de julgares aqueles espaços, julgares aquelas pessoas e o impacto a seguir é tentar-se refletir um bocadinho sobre isso, mas a vida continua e vais à tua vida, aquilo vai-te aparecendo, vais-te lembrando daquilo, mas ok, depois comesças a pesquisar algumas coisas e tudo isso. Mas ok. Isso é o primeiro impacto visual e de presença e tudo isso. Que é o impacto, acho eu, que muita gente tem e depois não ultrapassa para a fase e tentar perceber o que é que se passa aqui ou

não ficarmos apenas na parte de julgamento. A minha vida continua. Vou para a Católica. Passado uns meses, diria. Tenho convite a Cimbolino para estagiar... Convite? Já não me lembro. Acho que foi convite... da Mafalda para estagiar profissionalmente na Cimbolino. Eu vivia ali onde filmei o “Torres” (2013), nas Torres Vermelhas, na Pasteleira Velha. Ou Pinheiro Torres? Eu acho que é Pinheiro Torres. Ia a pé para o trabalho e tudo. Vivia ali relativamente perto, bastante perto do Aleixo até. E já estudava ali há tantos anos e nunca tinha passado naquela rua. Mas, entretanto, começo o estágio profissional e lembro-me de estar num dia a trabalhar lá no escritório, na cave, e a Mafalda receber esse convite de co-produção e ela reunir o pessoal e dizer olha: “nós fizemos a empresa para fazer cinema, não estamos a conseguir produzir cinema por aí além e às vezes fazemos estas parcerias em que cedemos a nossa RED (câmara de cinema) e com isso ganhamos uma coprodução. E é a nossa maneira de ir contribuindo. A nós não nos está a dar muito jeito. Nós sabemos que tu queres é fazer cinema, não é video mapping, porque o estágio era sobre video mapping. Em termos técnicos, para mim, era... Eles tinham ganho um fundo de investigação através de video mapping. Eu tive que fazer três trabalhos sobre video mapping e o meu estágio era focado nisso. O estágio profissional era sobre isso. Agora, na verdade, sempre que arranjava uma saída, eu queria era cinema. Tentava sempre e, nesses nove meses, fiz o ‘Bicicleta’, fiz o ‘Torres’ em dois fins de semana, porque os convenci a irem-me dando o material e uma série de amigos trabalharam grátis, e fiz o ‘Torres’, porque a câmara estava ali parada, e ainda comecei ‘A Nossa Terra, o Nosso Altar’.

Isto também corresponde, mas talvez depois voltamos atrás a eu ter acabado de fazer o ‘A Mãe e o Mar’ com o Gonçalo Tocha.

Diogo Machado Ferreira

Certo, isso depois voltamos aí.

André Guiomar

Sim. Se calhar depois recuamos, porque se calhar já é um desvio muito grande. Mas enfim, o meu primeiro choque então é quando estou numa reunião e ela diz: eu vou mandar a câmara e eles precisam de um assistente de câmara e eu gostava de alguém que tomasse conta do equipamento, obviamente, e eles também não vão estar bem

virados. E é no Aleixo. O filme é escrito pelo Valter Hugo Mãe, que eu na altura era bastante fã, tinha seis, sete livros dele, andava fascinado a ler uma série de coisas dele. E, portanto, havia aqui uma série de coisas que me puseram completamente... É como se tivesse um leão enjalulado num escritório a editar e tu queres é sair e ir para a rodagem e filmar para qualquer lado e absorver tudo e mais alguma coisa ainda por cima no bairro da Aleixo. Aí fiquei completamente histérico. Disse à Mafalda: “fala por favor, manda-me para lá”. Ela: “Mas são três ou quatro semanas, aquilo é um sítio não sei o quê...”. E eu: “eh pá, inacreditável. É mesmo isso. Perfeito, bora, siga”.

Pronto, fui, obviamente tinha que estar muito focado no trabalho, quer dizer, estava responsável por uma RED, uma câmara caríssima e tudo isso e estava numa produção de malta com que eu não conhecia antes. Mas sempre que parávamos, sempre que tínhamos almoços, pausas e etc., o meu foco total, sem saber sequer que ia fazer um filme sobre aquilo, absolutamente, era só o puro interesse de conhecer aquelas pessoas e de estar dentro de uma comunidade que me parecia proibida. Que tinha territórios, que tinha... Tinhas quase que carimbar um passaporte para entrar naquele país para te aceitarem. É quase uma fronteira física. E pronto. E foi um privilégio autêntico. Porque houve ali momentos em que eu parecia que estava na minha infância a voltar a visitar os meus avós no Porto, e passava verões inteiros com eles, e de repente encontrava pessoas que eu reconhecia do porto dos meus avós. De um Porto com pessoas muito honestas, muito violentas na palavra, mas que se davam muito rapidamente às pessoas e que nos abriam... Eu lembro de estar com a câmara, já contei isto nas apresentações também.... lembro de ir com o tripé e com a câmara só, tipo, a arranjar um espacinho para pôr o equipamento depois de uma rodagem. E uma pessoa, já nem me lembro quem é, não sei se não era a Lila, talvez ao lado da Maria João, se calhar, ou o marido, que me abre a porta e que me encontra no corredor, que fica surpresa. E eu digo: “nós somos da equipa, não sei o quê”. E a pessoa nem sequer queria saber. A pessoa só disse: “está tudo bem? O que querem comer? Tenho aqui uma água e mais não sei o quê”. E havia ali uma entrega de imediato que tu não encontras num prédio em lado nenhum no Porto. Não encontras. E ali ainda encontras este lado emocional direto, de ligação e de dádiva e de abertura e partilha. E isto é muito bonito. E é cada vez menos presente. E estas coisas perdem-se e perderam-se no Porto, acho eu. No Porto, como qualquer outra cidade. É efeito de gentrificação e estas comunidades são as primeiras a sofrer

com isso. E acho que foi, nessa altura, os pequenos fascínios de querer saber mais sobre essas pessoas.

E pronto, é muito coincidente com o facto de eu estar numa altura em que estudava bastante o Nicolas Philibert, o Johan van der Keuken e o Gonçalo Tocha, com quem eu estava completamente fascinado. Tinha acabado de passar meses com ele, tinha acabado de ver ‘É Na Terra, Não É Na Lua’ (Gonçalo Tocha, 2011), tinha feito com ele ‘A Mãe e o Mar’ (Gonçalo Tocha, 2013), estava muito dentro de um cinema documental comunitário, de urgência, de memória e foi completamente natural dizer: eu tenho uma coisa à minha frente que está a acabar, que é preciosa e mais do que tudo é socialmente injusta em termos de memória, porque há um território que vai desaparecer, este tal território quase de fronteira, proibido, e no qual a memória que fica sobre ele me parece profundamente errada e mal construída, injusta para estas pessoas e de uma comunidade que não tem voz, nunca teve direito a ela. E, como tudo, é complexa e me parece que a visão de alguém que passa, que se perde e que vê o Aleixo, ou que ouve as notícias, é profundamente errada se não for analisada, estudada e mais complexa que isso.

E pronto, então, foi chegar a Cimbalino e dizer: “olha, há aqui um filme a acontecer. Isto é mesmo rápido, porque está quase a desaparecer”. Eu não sabia que ia ser sete anos depois. Naquela altura era suposto ser meio ano, o plano era esse. Eles começaram muito rapidamente a eliminar a 5 e a 4 (Torres). Quando eu fui filmar o “Bicicleta”, já só havia 3. Eu nunca conheci o bairro, a não ser naquela vez que me perdi, com 5 torres. E era suposto ser rápido. Então, foi assim. A Mafalda disse: “vocês não têm qualquer tipo de problema, porque é uma câmara da Católica, é uma EX”, com qual eu tinha feito ‘A Mãe e o Mar’ e estava super habituado. Era uma boa câmara de documentário e de guerra, de bora lá, que ela aguenta. E não há qualquer tipo de custos a não ser o Dinis vir comigo, de som, às vezes pagar-nos uns transportes e tal e bota para lá. Claro que isto depois, já se sabe, estendeu demasiado tempo.

Diogo Machado Ferreira

E qual é que achas... antes de passar para essa questão do equipamento... de uma forma muito simples, que é a importância do trabalho que o Luís de Vieira Campos desenvolveu no bairro mesmo antes de lá chegares. Porque, de certa forma, ele há de

ter já, através de workshops, através de castings, através de outras coisas, ter acedido à população e à comunidade e tu teres chegado já com uma espécie de aprovação prévia, certo?

André Guiomar

Sim, o Luís Vieira Campos tinha feito o trabalho talvez mais difícil, porque, quer dizer, não há níveis de dificuldade aqui, mas um trabalho absolutamente essencial, porque durante dois anos e tal, salvo o erro, quase três, ele tinha passado muito tempo com aquela comunidade. Portanto, tinha-lhes aberto a perspectiva de que o cinema também era um statement de comunicação, de poder, no qual as comunidades normalmente não têm acesso e, mais do que tudo, teve a tomar cafés com as pessoas, teve a criar amizades, teve a criar um processo de confiança mútua, que eles estavam bastantes corroídos porque eles estavam habituados a um meio de comunicação social que também funciona em modo sanguessuga, como o cinema. O cinema não é tão justo assim, a maioria das vezes, porque depois cada um de nós tem a sua própria vida e continua, e estas amizades, quando são resultado por parte do cinema, ficam, mas não se tornam tão rotineiras, portanto não vais continuar a aparecer naquele ritmo que estavas a aparecer, não vais continuar a estar lá todos os dias e isto é sempre não recíproco, mas pelo menos tentas que o filme seja digno para as pessoas, e isso fica. Mas enfim, este lado do Luís, de perceber que esta comunidade precisava de ser ouvida, queria ser ouvida, mas que era mal interpretada constantemente pelos meios de comunicação social, que chegavam, usavam o que queriam da informação, manipulavam a forma como os questionavam, manipulavam na edição as próprias coisas que eles diziam. Eles já não aguentavam uma câmara entre pé à frente, obviamente, porque estavam a ser utilizados como bode expiatório para depois, politicamente, o Rui Rio, ou outro poder qualquer, se ver livre daquele terreno valiosíssimo, num sítio maravilhoso, com vistas para todo o lado. E, portanto, é muito mais difícil numa comunidade destas de tu conseguires convencê-los que vais quais fazer um filme para eles do que alguém que não está tão massacrado como eles são. E, portanto, este processo tinha sido feito por Luís, já estava aceite, quando eu entrei no bairro estava pronto a filmar, mas apesar de tudo era uma ficção. Portanto, o trabalho estava feito de entrada, de confiança, e eu teria que fazer o meu próprio trabalho,

porque eu era o assistente de câmara, não era o realizador, não tinha um conceito, não tinha explicado o que é que queria. E depois tinha que... tinha que explicar porque é que estava a voltar, quando o outro filme já tinha acabado, o que é que eu via ali, quando eu próprio ainda estava numa procura, eu não tinha certezas de nada, eu sabia era que havia ali um filme para ser feito, que havia potencial social e comunitário que poderia chegar a uma narrativa fílmica, mas tu não tens grandes certezas porque também as pessoas que tu conheces são as que te rodearam no filme, são as três, quatro, cinco famílias que tu filmaste (no 'Bicicleta'). Muitas delas, pelo conhecimento do Luís, já eram pessoas que tinham saído, portanto ele foi conhecendo antes da Torre 5 e 4 desaparecer, mas muitos dos figurantes já eram pessoas que já tinham saído. Ou seja, depois voltaram à sua vida e os que ficaram no bairro eram meia dúzia do filme. E a partir daí eu tinha que conseguir convencer aquela família do tipo de filme que me interessava ali e que depois me levassem às outras casas e a abrir mais e mais portas para que eu pudesse construir esta narrativa comunitária através de várias pessoas representativas do bairro. E pronto, isto é um processo chato para eles, porque eu tenho que estar constantemente a aparecer, tenho que estar a pedir para estarem comigo, para me fazerem o favor de me irem apresentar àquela pessoa. Mas a partir do momento em que tu consegues passar a mensagem e que eles percebem que tipo de narrativa é que queres, as portas vão-se abrindo.

Mas há sempre um entrave que é: enquanto... isto é tudo um processo e tu tens que ir sentindo se as pessoas estão a acreditar em ti ou se já estás a massacrá-las. Há aqui uma série de jogos emocionais que se têm que ir gerindo. E quando eu percebia que estava a perder uma outra pessoa, porque já tinha insistido demasiado, porque já tinha estado em 10 festas, porque já tinha estado 40 dias na casa da pessoa... O que eu fazia era tentar, ou por exemplo montar uma sequência e levar no computador e mostrar. Portanto, tentava provar-lhes que aquilo estava a fazer sentido e que eu não estava a trabalhar em vão. Porque é muito confuso para qualquer pessoa que não conhece cinema, que um filme de uma hora e meia não se faz numa hora e meia.

E isto é um conceito que os meus vizinhos da aldeia, quando eu os visito ainda hoje, depois de eu os ter usado uma vez como figuração num filme, disseram-me isso mesmo, que não tinham percepção que um filme de uma hora e meia podia demorar até oito semanas de rodagem e que dava aquele trabalho todo e que nós por dia

fazíamos meio dúzia de minutos. É um conceito que as pessoas não têm sequer que pensar nisso. Não lhes passa pela cabeça. E no Aleixo, a questão não é diferente. As pessoas não percebem porque é que eu continuo a aparecer e continuo a precisar de filmar. Já filmou ontem, já filmou o aniversário, já filmou isto e aquilo. Amanhã vai aparecer para quê? O que é que falta? O que é que não fazemos depois? E isto, pronto, explicar que era um filme observacional e tudo isso, e que eu reagia muito às coisas que me iam dando e tudo isso, é complicado. Depois também comesas a ver que as pessoas também olham para ti. “Mas ele é capaz de fazer o que está a dizer? Ou é só um gajo perdido? É não é que perdido está a insistir e está-me a perder tempo?” Pronto, então há aqui uma relação meio chata em que eu tenho de estar a insistir numa coisa em que eles, na maioria das vezes, não veem o resultado logo.

E pronto, é um jogo quase da mesma maneira que nós fazemos isto com os amigos e com a família, de reciprocidade e de jogo de cintura. Estamos ali a tentar perceber o que é que eu tenho de fazer para convencer esta pessoa que isto é incrível para ela, que pode ser a forma dela ter uma memória sobre um sítio que gostava e que ninguém lhe deu e que eu estou aqui para isso, para a servir também, para servir um propósito que podemos construir em conjunto.

Diogo Machado Ferreira

Boa, boa! Uma outra pergunta que eu te queria fazer... Falaste um bocadinho sobre as referências. Pronto, uma referência que eu acho que acho que é direta e que eu gostava de explorar um bocadinho contigo é a influência do Pedro Costa. E o olhar que ele revela n’O quarto da Vanda’ (2000, Pedro Costa), que embora seja uma ficção, é um filme com um cariz documental muito grande, até pela forma como ele se insere na comunidade e da maneira que ele consegue retratá-la por essa aproximação. De que maneira, de uma forma sucinta, ele influenciou o teu trabalho no início do teu processo?

André Guiomar

Sim, eu sou bastante fã do trabalho do Pedro Costa. Acho uma coisa absolutamente monumental e acho um privilégio vivermos ao mesmo tempo que uma pessoa como esta que está a produzir. Acho, sobretudo, que encontrei no cinema dele um respeito

pelo tempo de cada um, pelo tempo das pessoas, pelos espaços e no ritmo, na solidão, na forma como o ritmo influencia um aspecto de solidão na comunidade. É muito interessante a forma como ele joga com isso. Como ele joga com o facto de tu depois de... ao estenderes o tempo amplias o facto de ninguém aparecer, de ninguém estar ali e daquela pessoa continuar aprofundando a sua entrega a este espaço solitário que é o abandono social.

E pronto, por exemplo, obviamente tem este lado ex-colonial, mas isto para o meu trabalho, especificamente para o 'A Nossa Terra, o Nosso Altar', não tem assim tanta preponderância. Mas há um lado também que me agrada imenso, que é: mesmo estando a fazer aquilo que parece ser um documentário, há um lado obsessivo na perfeição da escolha do enquadramento, da posição de câmara, na construção, da forma como a posição, o ângulo, a forma tu baixas ou sobes o tripé, amplifica ou simplifica, quase de uma forma escultórica ou pictórica, a importância da imagem. Isto o Gonçalo também tem um bocadinho. Não tão calibrado, mas eu tinha várias discussões com o Gonçalo Tocha em que ele me dizia que esta imagem... Portanto, imagina que nós estávamos a editar 'A Mãe e o Mar' e ele dizia: "aqui nesta fase nós vamos ter que apresentar o Guilherme ou a Glória (personagens do filme). E eu dizia: "ok!". Eu juntava os planos que tinha de retratos dele, ele dizia: "tem que ser um retrato e tem que ser um retrato que mostre a Glória imediatamente". E eu escolhia alguns, punha (na timeline do projeto) e ele dizia: "nenhum desses retratos diz o que é a Glória". E eu não percebia o que ele queria dizer com aquilo. E ele tentava explicar-me rapidamente que aquilo que tu sentes quando estás com a Glória ou com o Guilherme... que é muito intenso, são pessoas muito... são especiais, há uma energia muito intensa nelas, há uma dignidade, há todo um carisma que não está plasmado nesta imagem. E dizia-me: "nós conseguimos fazer isto, só temos que insistir e devemos um dia descobrir essa imagem". Portanto, cada plano era pensado para que, no momento certo, desse o impacto que nós precisávamos daquela pessoa quando nós presencialmente também o sentimos. E isto, muitas vezes, tem a ver com a forma de filmar. Tu saís formatado... eu saí bastante formatado da Católica (Universidade onde se licenciou e graduou como mestre)... não completamente negativamente, mas com um estilo de imagens que eu achava: "Eu tenho o meu estilo de imagens". E as pessoas diziam-me isso: "O teu estilo de filmes", "nós percebemos que são filmes teus", "porque tu tens um

tipo de fotografia”. Mas eu tinha... eu entregava-me a esse tipo de fotografia porque eles tinham uma linguagem estética que me agradava: linhas direitas, de enquadramento, de perfeição, de obsessão. Mas o que eu tive que chocar com as primeiras semanas de trabalho com o Gonçalo é que para aquele filme em específico, e cada filme tem as suas necessidades, aquele tipo de imagem não lhe servia. Mas não lhe servia porque esteticamente não era bonito. Para ele, pouco lhe interessava se as linhas estavam tortas ou direitas ou anguladas ou o canto estava distorcido. Não lhe interessava. E é interessante porque ele é muito inteligente nesta gestão. O primeiro exercício que nós fizemos em que ele me queria testar como diretor de fotografia, porque nós só para o final do filme é que ele foi largando a câmara dele e passamos a usar só uma. Até lá nós fazíamos sempre com duas câmeras, porque ele nunca tinha trabalhado com outra pessoa a não ser ele a filmar. E o primeiro exercício que ele faz é... Eu vou-me sentar na lota, nas escadinhas cá fora, com o Guilherme. Vou ter uma conversa com ele que eu preciso ter, durante as horas que for preciso, e aquilo durou umas duas horas ou três. Conversaram sobre tudo. E disse: “tu vais filmar a conversa toda. Não interessa o som, não interessa nada. Vais-me dar planos, vais-me dar estética, vais-me dar a forma como tu vês esta conversa”. E eu dei tudo. O que é que eu fiz? A minha tendência inicial é sempre afastar-me, fazer um bocadinho de zoom, endireitar as linhas, desfocar um bocado os fundos e tornar a imagem mais focada nas pessoas e tudo isso e os fundos completarem. Mas pronto, é por aqui, sempre foi. E vou por ali fora. Passada uma hora, já tinha feito todos os planos que me lembrava e comecei a ir aproximando, a cansando e a experimentar coisas novas. E à medida que me ia aproximando e cansando cada vez mais, cheguei ao ponto em que os últimos momentos da rotação já estava eu sentado nas escadas a um metro deles, quase com a câmara assim para o lado, tipo... Porque ele não me disse para parar, eu vou continuar a filmar, mas isto já é tipo... Já estou aqui... Nessa mesma noite fizemos o processo de rever essas filmagens, ele quis ver e eu estava muito dentro de: “este início é forte, eu tenho aqui coisas boas no início”. E ele passou aquilo com uma rapidez, ele picava e fazia (scroll)... Sempre a abrir. E eu: “mas tinha ali, não, tinha ali qualquer coisa”. E ele não ligava nenhum, zero, zero, zero, zero, zero. E à medida que eu ia me aproximando do fim, era quando ele começava a ver coisas. E aí ele dizia: “ok, ok, é mais por aqui, ok, e tal”. E reagia. Não explicava muito porquê, mas reagia. E para mim era estranho, porque eu só estava obcecado com: “mas

aqui tem um flair, aqui tem a lota atrás de vocês começa a estar torta”. E no final, ele não me explicava com palavras porque é que ele gostava mais daqueles shots, mas dizia-me que era por ali e eu tive que lhe perguntar. Eu disse: “pá, eu não estou a perceber porque é que isto é mais por aqui e não por ali”. E foi aí que ele me disse, muito rapidamente, de que havia... Portanto: “se tu tens o privilégio, fisicamente, de estar próximo de uma pessoa como estas, como é o Guilherme, para te contar uma história, porquê é que tu te hás de afastar tanto e criar um aspecto voyeurista sobre a imagem em que perdes essa intensidade para ganhar estética? Não me interessa a estética. Interessa-me que eu tenho o privilégio de estar a centímetros deste homem, sentir a energia que ele me está a mandar e não me interessa a estética. Interessa-me que isso passe ao espectador da mesma forma que eu o sinto quando estou ao lado dele”. Não quer dizer que lhe tivéssemos que espetar a câmara perto, mas tinha que se sentir esta proximidade.

Isto são coisas que te vão desmontando este lado estético e a importância que tem, mas que o Pedro Costa, mais que ninguém, domina. Quando precisa dessa proximidade, a forma como ele usa as anguladas e se põe perto das pessoas ou se afasta para as tornar pequenas e tudo isso, ele ainda usa essas pequenas técnicas que nós aprendemos da pintura e que toda a gente sabe há milénios, mas que às vezes por questões estéticas de picuinhices nós esquecemos.

Diogo Machado Ferreira

Ok, ok. Fixe. Atalhando caminho... porque isto está a ser muito fixe, mas já quase passou a hora que eu te pedi...

André Guiomar

Eu estou bem, ainda tenho o dia pela frente.

Diogo Machado Ferreira

Boa! Então... Tu falaste um bocadinho sobre porque decidiste usar este equipamento, por ser uma câmara de guerra, mas gostava que falasses também... porque vai um bocadinho ao encontro desta tua... deste teu trabalho com o Gonçalo Tocha na ‘Mãe e o Mar’... Que é o facto de ele não gostar e nunca ter filmado em digital e de tu teres sido

obrigado a criar uma espécie de look diferente que depois acabaste por trazer para a rodagem do teu filme no Aleixo.

De que maneira é que isso influenciou também esta tua capacidade de adaptação à realidade do Aleixo e de que maneira influenciou a forma como tu a filmaste?

André Guiomar

Bom, então, quando o Gonçalo chega à ‘Mãe e o Mar’ ele vinha de um processo de cassetes, de transição. Um bocadinho como o Pedro Costa também, que tenta manter-se no analógico, mas o Pedro Costa teve a capacidade de perceber que depois podia passar por uma série de processos físicos através do digital.

Diogo Machado Ferreira

Pois, ele depois passou as imagens que filmou em MiniDv para película, certo?

André Guiomar

Pois, é isso. Ele percebe isso e decide: “ok, não, é suficiente fazer o digital, desde que eu tenha capacidade para me movimentar”. Mas o cinema dele também é mais fixo, não precisa de... Poderia quase ser feito também por uma DSLR (tipo de câmara), ao contrário do Gonçalo, que filma o dia todo, precisa de baterias enormes, precisa de estar sempre muito ligado. Não usando o zoom, está sempre a precisar de mudar a escala, de aproximar-se, afastar-se. Precisa de uma câmara documental por si, precisa de ter os comandos perto. Não é uma DSLR que lhe dá para isto, porque ele tem que mudar o foco, mudar o zoom, etc. Mas depois vinha com o look que toda a gente sabe que temos no digital e que não conseguimos atingir essa textura do analógico e esse lado orgânico cinematográfico que é automático em alguém que está a ler esta imagem e que lhe fazia muita impressão.

Agora, a mim também me fazia muita impressão conhecer as PDs (câmara de filmar) que eu tinha da Católica e dizer-lhe: “Esta câmara não vai aguentar três meses à beira-mar e nós vamos passar mal a ter que digitalizar todos os dias estas mini-DVs. Isto vai ser muito complexo em termos de produção e por isso eu posso tentar fazer o processo contigo que é: por acaso estas Sony EX1 e EX3... não é qualquer câmara que faz isto, hoje em dia raramente uma câmara faz isto... deixa-te aceder a tudo dos menus,

absolutamente tudo. Saturações, crispening, blacks, shadows... É inacreditável”. Havia coisas que eu nem sequer sabia o que eram. E nós percorremos todos os menus e fizemos testes a todas as coisas. Mudávamos, íamos ao computador, víamos. E ele: “dizia, ok, é isto, não é isto, isto gosto, isto odeio, isto gosto, etc”. Pronto, até chegarmos a um... Ainda temos esse... Aliás, ele ainda o usa porque continua a filmar com aquelas câmeras. Ele continua a comprar a EX3 nos mercados internacionais de usados, porque elas vão avariando e ele precisa de uma nova. E ele continua a usar esses picture profiles, que hoje em dia têm bastantes erros, porque reagem mal às areias, aos amarelos, aos crispenings e tal. Há muita parte do filme na ‘Mãe e o Mar’ que parece quase desfocado ou fora de... há ali qualquer coisa de esquisito. E que eu tentei depois então pegar nisso e utilizar no Aleixo.

No início também, por questões... Quer dizer, eu não ia levar uma RED (câmara que custa várias dezenas de milhares de euros) para o Aleixo. Não ia conseguir fazer o filme que fiz, era impossível. É outro tipo. Portanto, o equipamento, o peso, a forma como ele funciona, influencia a forma também como tu fazes o filme. Bastante! Porque se tu queres andar de um lado para o outro, se tu queres reagir a várias coisas e não incutir nas pessoas um movimento X, e dizer: “ou venha agora ou saia e etc”. Eu não queria isso. Eu tinha que estar muito mais invisível, mas com capacidade de movimentação na mesma, mas com capacidade de zoom e de foco e tudo isso. Aquele tipo de câmara (Sony EX1 ou EX3) funcionava para mim. Era discreto o suficiente. Não era tão discreto como uma DSLR, mas era capaz de aguentar anos de filmagens de outra forma e ter uma resposta muito imediata.

Às vezes chegava, estava a acontecer uma coisa cá fora, eu tirava a câmara do carro, montava o tripé e começava imediatamente a filmar. Com uma DSLR, tens de montar lentes, pôr o cartão, tens de pôr luz ou não, é uma série de coisas, de apetrechos que tu tens de montar. Aquelas câmaras estão prontas, é abrir a tampa e bota filmar. Isto ajuda-te em termos de intimidade, em tudo isso. A câmara não é minúscula, mas também não é nada de impressionante. Então, sim, isso ajudou-me.

Construímos esse picture profile e alterei-o para o Aleixo porque percebi esses erros. Portanto, fiz um novo picture profile para o Aleixo e sabia que depois queria... Era impensável para mim fazer o Aleixo em 8K, Mega Definition, porque as coisas não funcionavam. A mesma coisa com o formato do filme, por exemplo. Era impensável

para mim fazer o Aleixo em 16:9, em widescreen (filme tem o formato 4:3). Era um filme sobre retratos, sobre pessoas e sobre torres em altura. Portanto, havia uma série de dificuldades óbvias que eu não iria por aí.

Diogo Machado Ferreira

Aproveitando o facto de estarmos a falar da câmara, queria perceber um bocadinho mais a relação das pessoas com a câmara enquanto dispositivo e com o facto de tu teres chegado com a tua equipa, por muito reduzida que fosse. Como tu já falaste, as pessoas estavam habituadas a lidar com a câmara do ponto de vista jornalístico, do ponto de vista de sanguessuga, não é? Nesse sentido, de que maneira achas que elas foram lidando com a tua câmara, com o teu olhar? E indo já um bocadinho mais fundo: a partir de que momento é que tu sentiste que elas realmente te aceitaram, perceberam a tua ideia de filme e quiseram começar a participar, chegando ao ponto até de te chamar para filmar?

André Guiomar

Bom, são duas coisas. A questão da câmara, mais uma vez... e é o melhor conselho que eu tenho a dar ao pessoal... é fazer um filme com alguém que uma pessoa respeite muito. E aí aprendi muito com o Gonçalo, novamente, porque eu tinha passado uns meses com ele em que nós diariamente saíamos para filmar, mesmo que fosse ao fim de semana, porque nós vivíamos naquela casa. E muitas vezes ele dizia: “pronto, acabamos de almoçar, vamos tomar um café, vamos ali ao café”. E eu dizia: “pronto, vou deixar o equipamento”. E ele: “Não! Nunca deixas o equipamento. E não é porque eu sei que vamos filmar, nós nunca sabemos. Primeiro nunca sabemos se vamos filmar, porque nunca sabes o que é que vais encontrar. Mas mais importante, principalmente nesta fase, se calhar mais para o fim vamos começar a deixar o equipamento, mas nesta fase eles têm que se habituar que nós somos a equipa da rodagem, de filmagem. Nós vamos estar sempre... Faz parte do nosso corpo ter um tripé e uma câmara ao lado. E isso eles vão se habituar. E vão começar a esquecer.

Mas tem que fazer parte da imagética da nossa equipa perante eles. Eles têm que se habituar que nós estamos sempre com este anexo ao lado. Que muitas vezes não está a gravar, mas está ali fisicamente. Eles vão se habituar a isto. O equipamento está ali. Nós

estamos sempre prontos. E vai haver momentos, a meio da conversa, em que eles já não se vão importar se a câmara está ligada ou desligada, porque o equipamento sempre fez parte da nossa maneira de estar ali.

Se eles não estão a dar essa informação a nós, podem dar essa informação ao filme também. E eles vão se habituar a isso. Agora, mais importante que tudo, é a pessoa, não é o equipamento. E isso é a construção que fazes. Portanto, tu crias isso numa amizade natural com a pessoa, tens sintonia ou não tens sintonia com essa pessoa. Então, se a pessoa te vem com uma conversa: “lá estão estes gajos a ir buscar os apoios sociais e etc.”, tu imediatamente crias uma distância para essa pessoa. Ou tens sintonia e sabes do que é que estás a falar, ou compreendes o que é que está do outro lado e tens abertura para ouvir aquela pessoa ou não tens.

Isto ou se constrói ou não se constrói. E eu tive isso com uma ou outra família no início, a partir de Luís Vieira Campos, e obviamente quanto mais eu passava tempo com aquela família, mais elas me abriram as portas ou fechavam. Não aconteceu, mas podia ter acontecido, ou me deixavam de convidar ou passavam a convidar cada vez mais. Isto não era só eu. Portanto, há aqui uma coisa muito importante que é que tu tens de construir uma equipa na qual confias e na qual tu saibas que estás com pessoas que têm capacidades para coisas diferentes, mesmo humanamente. Porque tu dizes assim: “eu agora vou filmar com esta família, mas o Dinis do som fuma e o Zé também fuma. E eu sei que vai haver pausas, então eu vou ficar na sala a filmar a Maria João, mas o Zé vai fumar um cigarro e o Dinis também”. Se o Dinis for um otário, se for uma pessoa que vai meter os pés pelas mãos e que não percebe o filme, tu vais perder o Zé lá fora. Mas o contrário também acontece, que é o Dinis ganhava o Zé lá fora. O Zé vinha para dentro a rir-se, muito contente de estar não só a rodar comigo, mas também porque o Dinis é um gajo impecável e isto é muito importante, esta dinâmica de família. Tens de construir uma equipa à tua volta que seja capaz de perceber o filme e que se calhar até venha para dentro e diga assim: “André, o Zé contou-me uma cena altamente: o gajo tem um tiro em cada perna, tem um tiro em cada joelho de uma merda que teve em... ou é conhecido por matar pessoas por 50 cêntimos”.

Era coisas que tu ficas tipo: Quê? E é só quando estás a fumar um cigarro lá fora. Estou a dar um exemplo aparvalhado mas podia ter dados muitos outros. E a mesma coisa com a Mafalda. A Mafalda, em muitos momentos, foi tomada como realizadora mais do que

eu. Ela, perante as pessoas, era a pessoa que ligava, era a pessoa que... Pronto, nem sempre, mas eu durante o dia estava a rodar e pedia-lhe: “olha, se calhar daqui ainda íamos para ali, eu vou acabar só este lado, mas tenta-me desbloquear aquilo”.

E era ela que ia bater às portas, era ela que dava a cara inicialmente, ou que ligava a ver se as pessoas estavam. E como eles não sabem as hierarquias do filme, havia muitas coisas que para eles era: “se calhar, a Mafalda é quem está a construir, porque é quem tem este primeiro impacto, muitas vezes”. E lá está, se tu tens uma pessoa que não está no caminho certo ou que não está a perceber o filme, tu perdes as pessoas ali, não tens essa autorização. E a Mafalda fazia uma coisa lindíssima, que era: ela teve três filhos durante este processo e trazia as crianças quase recém-nascidas para conhecerem o bairro e para as pessoas com quem nós estávamos a filmar abrirem este lado íntimo, não há mais do que isso, que: “é o meu recém-nascido e que eu quero que vocês conheçam e que eu quero que ele conheça o bairro antes do bairro desaparecer e tudo isso”.

E isto é impagável, isto é lindíssimo e as pessoas sentiam isso imediatamente, essa conexão familiar. Quando passas deste lado laboral para o lado familiar, há aqui um território que desaparece, há aqui uma barreira que vai embora. E tu a partir dali comesças a falar de coisas banais da tua rotina e da tua criança, do teu neto e tudo isso, que é muito importante, é muito bonito. E pronto, isso funciona humanamente, não é? Esta barreira de eu estou sempre a pedir qualquer coisa porque quero filmar o aniversário do teu filho e etc, de repente tu também sabes quem é a minha irmã, tu sabes quem são os filhos da Mafalda, e de repente há uma comunidade vila que volta a existir outra vez, uma aldeia em que todos se conhecem, todos partilham. “Olha, o filho da não sei quem...”. Eu cresci com isso sem saber quem era o filho da Miquinhas e o neto do Violas, mas aquilo era tudo assim, toda a gente se conhece e as hierarquias e as famílias existem.

E pronto, isto são barreiras que tu vais ultrapassando para que tu ganhes esta intimidade com as pessoas. E é a câmara, mas também este lado humano.

Para te ser honesto, eu acho que no primeiro capítulo ainda fui bastante chato. Eu acho que só o Zé e talvez a Luísa...

A Luísa é uma pessoa muito especial, porque a Luísa é por si só reivindicativa, é uma pessoa que vai para as marchas, que vai bater à porta da Câmara Municipal a mandar

vir. E é curioso, porque a primeira vez que eu filmo a Luísa é a conversa que está no filme, no início, nos primeiros 10, 15 minutos, que contextualiza o filme todo. E eu não tive que fazer grande coisa. Eu bati à porta da Luísa porque já me tinham falado dela, vi-a limpar cá fora e etc. E ela viu na câmara uma forma de comunicação, uma forma de chegar ao poder. Isto é, isto sou eu a imaginar o processo mental dela. E o meu processo era muito simples. Era entrar e ela dizer: “Filmem o que quiserem. Quer entrevista?” E eu: “não, não. Eu quero filmar o que você estivesse a fazer agora”. E ela: “Ah, mas eu estava a limpar a casa e agora ia temperar uns bifés. Tipo, é o que eu estou a fazer agora”. E pronto, eu vou para a cozinha e vou filmá-la a temperar bifés. É só isso que me interessa agora. Está tudo bem. Nós depois vamos descobrindo umas coisas que a gente pode fazer consigo, se quiser.

Pronto, o que é que ela faz? Chama a filha. Ou a filha vem, eu não sei se ela chama ou se a filha vem, e começam a temperar bifés e a filha diz: “eu acabei de encontrar os meus avós, ou os teus pais, no café”. E a Luísa, diretamente, pega naquilo e diz: “Pronto, agora que eles precisam mais de nós é que nós vamos sair daqui”. E vai por ali fora durante uma hora a falar sobre aquilo. Esta pessoa tem uma clareza do que é que está a acontecer, do que é que é uma câmara brilhante.

Ao contrário do Zé, da Maria João e da Neta, que são os três irmãos, que não usavam isso politicamente. Não usavam a câmara como comunicação. Estavam simplesmente interessados na relação pessoal comigo, com a Mafalda e tudo isso. São famílias diferentes e com approaches completamente diferentes e têm resultados bastante diferentes.

O Zé percebia muito bem o que é que nós estávamos a fazer. E a Luísa também, obviamente. A Luísa, pela sua natureza. O Zé, porque eu ia tendo muitas conversas com ele, e embora houvesse dias... que era a pessoa que mais nos deu negas mas também era a pessoa que mais nos protegia... O Zé era de moods, não é? Às vezes chegávamos... E ele tinha muitos segredos, ele parecia que tinha sempre... E isso nota-se no próprio filme. Parecia que estava sempre a antecipar qualquer coisa, um perigo que estava a vir de algum lado. Ele ainda era muito o chefe de família que sentia que tinha que proteger toda a gente, fisicamente, coletivamente. Pronto, ele tinha esse peso e isso notava-se, aquilo era pesado para ele. Ele estava sempre a observar. Ele tinha a sensação de que tinha vivido muito mais do que qualquer outra pessoa e que por causa disso estava

sempre num pedestal de farol, vigia sobre aquela comunidade. Ele estava... vem de muita coisa do passado dele também. Mas era a pessoa que nós íamos bater à porta e havia dias em que nós tínhamos combinado com ele e ele saía disparado pela porta e dizia: “pá não me chateiem, vão embora daqui” e descia. Nós tínhamos ido buscar a câmara, tínhamos ido buscar a equipa e estávamos ali e estávamos a dizer: “o que é que aconteceu?”. Como tínhamos momentos em que o parávamos e era na boa e estávamos o dia todo com ele.

Agora, no primeiro capítulo eu estava ainda muito perdido na própria narrativa que queria... Portanto, eu tinha discussões com a Mafalda, em que a Mafalda dizia assim: “Quanto tempo é que tu achas que este filme vai ter? 90 minutos no máximo? Senão é difícil distribuir isto...”. E eu: “Mafalda, magoa-me que tu digas isso porque se estiver menos que 3 horas eu falhei porque não fui capaz de filmar todas as pessoas representá-las a todas e não sei o que mais”. Mas a realidade depois faz com que tu percebas que é impossível tu manteres uma narrativa coesa e que não é tão representativo como às vezes escolheres duas ou três grandes famílias, filmá-las como deve ser e contares bem a história delas e que isso se calhar é mais justo para o bairro. E pronto, foi uma coisa que nós nos fomos apercebendo. Agora, eu diria que houve ali momentos do primeiro capítulo onde as pessoas nos vão dizendo: “Hoje é o último karaoke, porque é que você não vem e vai ser uma grande festa? Hoje é o aniversário do meu filho, era fixe”. Mas isso, lá está, Maria João, Zé, Neta, as pessoas que estavam mais próximas, foi mais fácil rapidamente ainda no primeiro capítulo, tê-las e sentir que elas queriam que eu estivesse nesses momentos íntimos da família.

O lado dos karaokes, etc., eu ainda não encaro como... “eu ganhei a comunidade”. Claro que eu era o único que podia filmar os karaokes, certo, mas ainda há um lado, do lado deles, que é: “antes disto acabar, eu gostava de te mostrar estas coisas. Eu gostava que tu pusesse isto no filme”. Mas isto é diferente de, no segundo capítulo, me ligarem a dizer: “vai haver uma homenagem ao Israel e tu fazes parte da comunidade. Nós queremos que estejas presente também na homenagem”. Claro que eles sabem que eu tenho uma câmara e que vou filmar. Mas é diferente de, nesse mesmo dia, a Maria João dizer: “Eu hoje vou pela primeira vez ao cemitério ver a fotografia do Israel que já está na campa, na gaveta, e eu gostava que vocês viessem comigo”. Isto é muito diferente. Não ficou no filme, obviamente, porque isto não é para nós. Nem é para as pessoas. É

para ela. Mas há aqui um lado diferente em que o clique muda, em que as pessoas começam a ligar literalmente a dizer: “hoje há uma comunhão, hoje fecha isto, fecha aquilo, hoje eu vou sair da casa, se quiserem aparecer, é o último dia que eu estou”. Há aqui um desbloqueio que, na verdade, eu sinto que aconteceu mais no segundo capítulo, onde o filme se tornou... onde de dia para dia tinha que pedir cada vez menos coisas e cada vez tinha mais pedidos. E aí é que eu sinto que tanto eu sabia melhor o que é que queria, como de repente o filme fazia sentido para toda a gente. E o filme passou a ser mais deles do que eu, muito interessado em estar dentro daquela comunidade. E isso foi muito mais em 2018. Claro que este luto da Maria João (pela morte de Israel, seu filho) pode ter ajudado. Neste momento de choque, o facto de nós estarmos presentes com ela constantemente a ajudá-los, ajudou-me (para a obtenção de intimidade no registo das imagens e na integração da comunidade da construção narrativa do filme).

Mas é curioso que o último karaoke, que é o grande momento do filme em termos de expansão comunitária... sem aquele karaoke aquilo não existia... mais ninguém de fora do bairro pôde estar presente. Está muita gente ali, mas não há ninguém que não seja do bairro. E pronto. E isso aí: “tu dizes, eu faço parte disto, é fixe. Porque ganhamos este privilégio de aqui estar e as pessoas gostam que nós estejamos aqui”. E embora aquilo seja aberto, parece que é do mais íntimo que eu consegui ali, naquela comunidade.

Diogo Machado Ferreira

Era uma intenção tua que eles fizessem parte dessa construção da narrativa do filme ou foi algo que eles te surpreenderam? Fostes surpreendido por isso?

André Guiomar

Eu acho que um documentarista... não sei se todos, mas eu não sou um criador por natureza. Eu nunca tive... Eu participava em muitas competições quando era criança de desenho, mas eu nunca criei uma personagem sozinho. Eu sou um copiador por natureza. Eu copio o que existe e às vezes uso e reformulo qualquer coisa, mas na verdade sou muito naturalista nas coisas. Por exemplo, a pintura surrealista ou este tipo de movimentos mais de absorção do que existe e de reinterpretação, é algo que não me diz tanto como uma beleza simples de uma paisagem ou de uma pintura de um

Caravaggio, etc. Que aí há uma composição de luz mas para representar algo mais puro.

Pronto, então, acho que por aí a minha forma de trabalho é sempre: quanto mais material eu tiver à minha disposição, melhor eu reorganizo essa informação. Eu não tenho muito o aspecto de agora tive esta ideia espetacular e isto vai por aqui e vai tudo à volta da minha cabeça. Eu acho sempre que quanto mais cabeças tiverem possíveis de ter várias ideias, mais eu consigo reagrupá-las. A minha capacidade aqui é mais de maestro, de tentar guiar isto.

Que eu acho que não existiu muito no primeiro capítulo, mas que eu acho que sem o primeiro capítulo.... Eu cheguei a pensar na montagem: e se eu fizesse um filme só sobre 2018? Eu sentia-me muito perdido... Quando em 2019 começo a montar ou acabo a montagem, eu sentia que no primeiro capítulo eu estava realmente muito perdido ainda. Mas sentia que sem aquelas rotinas, sem aquela força que aquela comunidade ainda tinha em 2013 e que não tinha em 2018, eu também não ia conseguir ter o contraste. E o filme já não era só sobre aquele momento, também era sobre aqueles dois momentos e sobre a suspensão de deixar a comunidade tantos anos à espera de um destino forçado.

E, de repente, o filme já não era a mesma coisa que eu tinha no início. E eu acho que o documentarista tem que ter um bocado este jogo de cintura, de manobrar a informação que nos vai sendo dada. A não ser que tu escrevas um script e etc, mas isso não me interessa. Eu prefiro muito mais absorver aquilo que me estão a dar e tentar criar ou forçar de vez em quando uma pequena história ou realidade naquilo. Por isso, acho que é esse o processo para mim. E acho que é a felicidade que eu tenho eventualmente.

Diogo Machado Ferreira

Nessa fase tinhas outras referências? Ou podes apontar outras referências que te acompanharam nessa primeira fase? Ou foi simplesmente pelo decorrer das coisas, pela suspensão a que as pessoas foram entregues, pela forma como elas se foram relacionando contigo, pelo estreitamento das relações pessoais e humanas que vocês foram desenvolvendo? Ou há alguma referência estética do cinema que te tenha marcado nessa fase?

André Guiomar

Eu sempre tive como referência o ‘Em Construção’ (2001), do Guérin. Foi um filme que ao ver na universidade, me marcou. E eu acho que este filme é uma mistura entre o ‘Em Construção’ e a forma como as comunidades habitam nos filmes do Gonçalo Tocha e pelo método que eu tinha tido com ele. Eu acho que isto vai ser sempre aquilo que melhor me ajudou.

Mas eu acho que a partir de uma certa altura, tu estás por conta própria, principalmente na montagem, que é um ato de solidão bastante grande e de desespero, porque tu estás a deixar cair coisas. A primeira montagem que eu tinha, tinha duas horas e quase três horas. E ali eu tenho sessões de karaoke que não acabam e tenho coisas maravilhosas lá. Mas há um processo de maturidade, de simplificação das coisas para que elas se tornem mais eficazes. Que depois aí já não depende tanto da tua referência, porque a minha referência, se fosse ‘É Na Terra, Não É Na Lua’, se calhar tinha a tendência de manter o filme com três horas ou quatro. E eu tive que me descolar disso numa certa altura.

Tive que perceber o que é que material é que eu tinha. E para isso é muito importante estar rodeado de uma boa equipa também. E de pessoas honestas. De bons amigos. Porque os bons amigos não são só para dar pancadas nas costas. Eu lembro perfeitamente o dia em que o Dinis vem ver a primeira montagem que eu e o Miguel estávamos a fazer, e eu vejo o filme todo com ele, e ele chega ao fim e diz: “isto vai ser um filme de caraças, mas isto está muito longe de ser o filme”. E não foi preciso dizer muita coisa, mas aquilo dói-te muito. Ficas nu e exposto ao facto de que tu não seres um génio absoluto que conhece o teu material e não sabes o que é que ali está. Ficas com dúvidas sobre ti próprio. Mas é o que tu precisas de ouvir no momento certo. No dia a seguir... Eu fui dormir muito triste, de que aquilo não era tão bom como eu achava que era, e dormi pouco mas acordei no dia a seguir completamente ao contrário. Eu dizia: “não, espera lá. Eu vou apagar...”. Eu tinha um quadro branco, apaguei tudo e comecei tudo de novo. Comecei a reescrever tudo, comecei a perceber, a ir mais profundamente às coisas, porque não estava profundo o suficiente. Estava no pedestal porque toda a gente me dizia que o material era espetacular, as imagens eram ótimas e que aquilo ia dar um grande filme de certeza absoluta. Mas depois tu tens que mergulhar naquilo de: “o que é que eu quero dizer com isto, o que é que eu quero dizer

com isto, o que é que eu quero dizer com isto e porque é que isto está à frente disto e o que é que eu consigo com este material para chegares a esta sequência e já teres informação para dares um passo acima, um passo acima”. E aí começas a cortar, começa a ter doer imenso, mas diz: “este karaoke vai embora, isto não está aqui a servir para nada”.

E o Tocha a mesma coisa. Eu mostrei o filme ao Tocha e a primeira vez ele disse: “Cuidado, André!”. Ele disse-me: “Eu tive para desligar o filme antes de chegar ao segundo capítulo e, por isso, muito cuidado com o que tens no primeiro capítulo. Porque tu não podes ser só uma ave rara que chega a um sítio e começa a filmar coisas que te fascinam, o filme não é só isto”.

E eu precisava de ouvir essas coisas. E ele não me disse nunca, e eu até hoje não sei, que sequências é que ele estava a falar. E eu não sei se acertei a partir daí e se as tirei ou não. Mas ele deu-me uma série de conselhos. Nunca disse: “tira isto ou deixa aquilo”. Não, ele só disse: “Foi muito difícil para mim aguentar até o final do primeiro capítulo. A partir do segundo estás ótimo. Está tudo controlado, está tudo espetacular. Consegui ver o karaoke dez horas, se quisesse. Mas é uma coisa que eu gosto por natureza. Agora, tem muito cuidado com o que metes no primeiro capítulo”. E esse primeiro capítulo foi diminuindo, diminuindo, diminuindo até ao que eu acho que é essencial, porque sem isso não vais para o segundo.

Diogo Machado Ferreira

Para terminar. São aquelas... aquelas perguntas que... que encerram... ou seja, uma que eu tinha e que tu acabas por já me responder um bocadinho, se quiseres marcar alguma coisa sobre isto melhor, que é... Então, tu achas que este filme foi importante para as pessoas, porque as pessoas sem esse filme, de certa forma, e nós ouvimos isto nas conversas que houve no Trindade, pessoas que foram ver o filme, até foram ver o filme mais de uma vez, porque o filme é uma inscrição na memória dos últimos dias delas. Por isso, se quiseres confirmar esta informação da importância do filme para as pessoas, e se quiseres depois falar... são as três perguntas com que eu queria acabar: A importância e o impacto do filme nas pessoas do Aleixo;
O impacto do filme nas pessoas na cidade do Porto, pelo facto deste ato de rememoração histórica, de muitas das pessoas que viram o filme assumiram que

inconscientemente alimentavam este estigma, e o filme de certa forma oferece um olhar diferente, uma capacidade das pessoas acederem a uma dimensão humana de pessoas que não estavam habituadas a ver.

E depois, para terminar, de que maneira é que tu viste que o filme foi recebido em Sheffield, como um filme que também reverbera estes problemas de gentrificação que também acontecem noutras cidades. Ou seja, o filme não é válido apenas para as pessoas do Aleixo, nem para as pessoas do Porto. Achas que o filme também pode ser válido internacionalmente? Ou de que maneira é que ele foi recebido, pelo menos em Sheffield? E acabamos por aí.

André Guiomar

Ok. Bom, a primeira, sobre as pessoas... Bem, não posso falar por elas, mas das reações que vi no Porto Post-Doc, no Trindade e tudo isso, sim, acho que a coisa funcionou. É um filme que muita gente me pede. Eu tentei fazer o DVD agora, não consegui o financiamento porque eu acho que ainda há uma necessidade ou uma forma de ver cinema que eles têm, que não é a mesma que nós temos.

Portanto, eles ainda gostam de acabar de jantar de 20 pessoas em casa e de repente meter um DVD e ver. E eu gostava de lhes oferecer e construir esse DVD com extras, com outro material também para se reverem. Porque há um lado... Nunca me aconteceu, mas foi um filme que eu adorei ver com barulho. Eu via e sentia ao meu lado e falava com a Maria João e com a Luísa o tempo todo porque no primeiro capítulo eles gostam de estar a comentar coisas e no segundo choravam bastante. Mas há este lado de comunicação constante durante o momento de ver o filme. Eu acho que por isso resultaria muito bem que eles pudessem ver o filme acompanhados pela família e tudo isso.

É um projeto que ainda tem de cumprir, mesmo sem financiamento, tenho que o fazer e entregar a toda a gente. Agora, o exercício mais curioso que eu fiz para mim mesmo foi ter sofrido bastante com o facto do Zé nunca ter visto o filme e ter falecido meses antes da estreia, mas ter a consciência tranquila de que sei que é o filme que ele... Eu tenho a certeza que ele não ia mudar nada. E isto no Zé é complicado. O Zé era um gajo muito exigente. Era uma pessoa muito complexa, mesmo em termos de resposta. E tenho a certeza que se calhar inconscientemente fiz o filme para ele também. E sei que ele ia

aprovar cada... Posso estar errado, mas tenho essa sensação. E por isso fico de consciência tranquila e acho que fiz o filme deles. Fiz o filme que lhes dá alguma voz e acho que eles sentem essa dignidade. E acho que isso não é por acaso que o filme ficou 10 semanas no Trindade e que o Américo me dizia constantemente que teve público durante aquelas 10 semanas que nunca tinha aparecido no cinema. Aquilo estava a atingir um tipo de público que não era, que não é o tipo de público cinéfilo e tudo isso. Seja para a cidade, mas principalmente para a comunidade.

Eu acho que houve muitas famílias que se foram rever ali e recebi dezenas e dezenas de mensagens até hoje de pedidos e de agradecimentos. Uma delas até... a mãe... portanto, há ali aquele momento (no filme) em que um adolescente vai com o carrinho do bebê e é quase atropelado numa bicicleta que passa e dá um spin. Essas duas pessoas já morreram: o adolescente e o bebê. O adolescente morreu com um tiro na cabeça, numa cena que veio nas notícias. Inclusive, é filho do Caveirinha do 'Saturno' (André Guiomar e Luís Costa, 2022). É o filho que morreu dele no filme do 'Saturno'. Esse foi, assim, uma desgraça. E o outro morreu... apareceu-lhe poucos meses depois da filmagem, umas manchas pretas pelo corpo todo, ficou doente e acabou por falecer pouco tempo depois.

E quando fomos premiados no Porto Post-Doc, a mãe foi à sessão porque alguém lhe disse que havia filmagens do filho dela, que ela desconhecia, porque ela nem estava presente na rodagem. E a mãe foi ver, chorou desalmada, veio-me agradecer imenso no final, porque não fazia ideia que havia filmagens do filho dela. E eu depois fiz o exercício de ir buscar tudo o que tinha, porque ela pediu-me e enviei-lhe e ela agradeceu imenso. E é isto, quer dizer, por mim está tudo bem. É esta memória que eles querem deixar do momento em que pertenciam a um sítio que é inexplicável para qualquer um de nós perceber o que é que é pertencer àquela comunidade.

Pronto, isto também já deves conhecer do livro do João Queiroz e tudo isso, mas este passado, como é que se constrói, como é que eles habitam o bairro, como é que ocupam o bairro. E deste lado de segregação que já existe desde que vêm do bairro anterior onde viviam... Isto leva a que depois, 40 anos depois, isto constrói-se dentro da tua cabeça, esta separação para com a cidade e a responsabilidade é muito também do lado da tua segunda pergunta. Há uma responsabilidade da cidade perante este bairro e perante estas pessoas. Porque as pessoas simplificam no inverso: "quer dizer, não, são

pobres e drogados e por isso é culpa deles”. E isto é uma forma mesmo simples de ver as coisas sem o mínimo nível de humanismo. Não há humanismo nenhum na forma como as pessoas veem estas pessoas. Não há a mínima identificação. Eu punha-me muitas vezes no lugar de: “eu se nasço aqui, tenho força anímica sequer para sair daqui? Não sei. Nem sei se quero sair”. Estou só a tentar fazer o exercício que às vezes tentava muita gente: “Quer dizer, as pessoas entregam-se a estas coisas e não sei o quê, etc”. Isto é tão complexo que é difícil de explicar, mas perante este exercício que a cidade teve que fazer e que eu gostei de ver o pessoal a fazer, na verdade, porque eu percebia as reações da cidade à visualização do filme, ainda por cima rodeadas de pessoas do Aleixo, na própria sala, e houve momentos em que eu percebi que as pessoas estavam incomodadas com elas próprias pelo facto de já terem julgado aquele espaço de forma diferente. E o filme permite este exercício, não para todos, há pessoas que mesmo assim saiu com uma visão muito restrita daquilo que tinha, mas para outros isso aconteceu.

Eu acho que isso foi um... Eu senti da cidade naquelas 10 semanas que havia... Eu cresci, não, eu estudei na Foz, na Católica, rodeado de pessoas com um estatuto social elevado e com muito dinheiro familiar, que habitam ao lado do bairro do Aleixo ou principalmente da Pasteleira, neste momento. Eu tenho uma das minhas melhores amigas do curso, que vive literalmente na casa que separa o bairro da Pasteleira da casa dela, ao lado de Serralves. Foi muito interessante para mim perceber que ela voltou várias vezes para ver o filme e trazia aos pais, e trazia aos tios, e ela dizia-me que ela... Pronto, ela tem que lidar com a Pasteleira diariamente, mas é muito interessante o exercício que ela quis provocar à família. Ela cresceu ali e a família tem opiniões sobre a pasteleira, mas ela quis trazer a mãe, as tias e etc. para ver o filme para reorganizarem nas suas perspectivas de quem é aquelas pessoas, de onde é que elas vêm e porquê que são assim. Isso foi muito fixe.

E acho que é normal que essas conversas que aconteceram no final das sessões no Trindade, tenham tanta procura de “sangue”. E isso eu tive que aprender a lidar nessas apresentações, porque eu pensava que as discussões iam puramente para este lado humano, sobre a visão sobre as pessoas, mas as pessoas estavam muito revoltadas ainda e estavam a querer expressar-se muito. E nem sempre as conversas foram para

esse ponto. E em alguns momentos eu posso ter falhado numa outra coisa, mas acho que é natural. É um processo natural de reação da cidade.

Diogo Machado Ferreira

Mas, de certa forma, eles também estavam a ter a interpretação que nós temos dos meios de comunicação, que é: de repente, os meios de comunicação constroem uma visão toda parcial sobre o bairro e a tua, aos olhos deles também era parcial porque estava a dar um lado idílico do bairro. E eu percebo que é difícil de ser confrontado com isso.

André Guiomar

Sim. É um processo natural de: “se só te dão aquilo, também é normal que tu absorvas aquilo ou o desvio que tu fazes e te perdes lá”. Portanto, tens este tipo de informação. Se não tens informação de dentro, se não passas tempo com aquelas pessoas e com as comunidades e percebes que há de tudo ali, então tendes simplificar e ser radical nas ideias. E para mim é muito difícil ser radical, seja no que for. Há sempre perspectivas muito complexas na vida. O ser humano é tão complexo que é muito difícil para mim ser simplista. É das coisas mais difíceis.

A tua última pergunta. Na verdade é que eu sei menos o que dizer porque eu tive a preparar este filme durante oito anos e depois tive que tomar a decisão complicada de se ia estreá-lo ou não durante a pandemia. Mas, como toda a gente na altura, não sabia o que ia acontecer, quanto tempo iamos estar em pandemia, quanto tempo iamos estar fechados em casa. E recebo que um telefonema da Cíntia (Gil), que na altura era chefe de programação do festival... primeiro a dar-me na cabeça a dizer assim: “é pá, como é que este filme vem ter a mim através de uma selecionadora que está aqui e que por acaso apanhou o filme e disse pá, eu identifico-me com isto porque cresci num bairro social na Croácia, ou onde foi. E este filme é maravilhoso porque isto, para mim, é a representação do bairro. E não és tu que me vejo a dizer que isto podia me ter passado ao lado. E, por um lado, ok, eu percebo, mas devias-me ter contactado”. Eu não faço este tipo de coisa, eu não consigo ter a vontade de dizer: “olha, vou-te mandar um filme, vê lá se seleccionas ou assim”. Ela disse: “Não é isso, mas pronto, maravilhoso, como é óbvio, é para seleccionar e tal. Mas é pandemia e é fora de competição. Nós vamos fazer

competição e as salas estão quase vazias, e tu se calhar não vais poder vir cá”. E eu tive de tomar a opção de reunir com toda a gente da produção e dizer: “pá, malta, é isto. É sim ou não”.

É o festival mais importante Inglaterra mas é nessas condições. Pronto, não faço ideia se faria a mesma opção mas as coisas são como são e está tudo bem. Decidimos aceitar e avançar. Agora, eu não pude viajar para já para. Não pude ver a sala. Fiz um Q&A online (sessão de perguntas e respostas) em que eu me via a mim próprio e eles não tinham câmara porque era uma sala de cinema. Eu não sei quantas pessoas estavam na sessão e por isso eu não sei as reações gerais. Eu tive muitos pedidos depois de Sheffield, de distribuição, de sales agents e não sei o quê. Foi assim um manancial, foi muito interessante ver que é um festival que chega muito aos mercados também. Tive muitos pedidos de televisão, sales agents, distribuição e etc.

Mas eu acho que mais do que Sheffield percebi que depois o filme fez um circuito muito interessante durante dois anos, por muitos festivais. Foi premiado em vários.

E por isso acho que tive uma não muito boa experiência no Lisbon Docs, quando ainda estava a fazer pitch deste filme e ainda estava em montagem. E as pessoas me diziam: “mas o que é que é... Que é uma pergunta que fazem muitas vezes nos pitches. O que é que é universal no teu filme? Eu não sei se o teu filme é universal, senão vai ser só visto na cidade e vai ficar por aqui”. E é muito difícil de explicar estas coisas porque o que é emocional e pessoal normalmente torna-se universal com alguma facilidade, mas as pessoas nunca querem ver estas coisas. Dizem: “este filme é muito focado no Porto”. E esta pequenez, que Portugal ainda tem... Quer dizer, se isto fosse pequenino em Londres, era visto em Portugal mesmo assim e não tem problema nenhum ou nos Estados Unidos, porque toda a gente quer ver. Mas por ser Portugal e uma aldeia em Portugal ou uma cidade em Portugal, se calhar não quer ser visto no resto do mundo. Eu não percebo isto. E pronto, então, acho que os festivais depois comprovaram que não é tanto por aí. Pelo contrário, as salas de cinema decidiram fazer o contrário, que é estreiar no Porto e Lisboa não teve tempo, não teve espaço. Também foi uma questão de estratégia, tinha acabado de vir o Covid e eu percebo que os distribuidores só podiam optar por meia dúzia de coisas, apostas certas, para poderem começar a viver novamente.

Mas foi claro que nunca havia tempo para estrear este filme, e que nós tivemos que chegar a uma opção de... temos que estrear isto de uma vez por todas, e não podemos continuar à espera de alguém que diz que se calhar nem sequer vai dar. Por isso decidimos estrear no Porto e em Coimbra, e foi maravilhoso. Agora, foi chato porque tinha muita gente a pedir-me o filme em Lisboa e nunca estreou. Exatamente pela mesma coisa. A resposta foi a mesma. É um documentário, primeiro, já há pouca gente a querer ir ver e ainda por cima passa-se no Porto. Nós não vamos estrear isto em Lisboa. E pronto, é isto que temos. É vida. É lutar contra estas coisas. Agora está na Filmin, estreou a semana passada. Por isso, agora se querem ver, está tudo na Filmin, a minha filmografia foi para lá toda a semana passada.

Diogo Machado Ferreira

Altamente, por acaso a Filmin veio preencher um espaço brutal. E... é isto. Obrigado, amigo.

André Guiomar

O que queres mais saber?

Diogo Machado Ferreira

Nada. Foi muito fixe.

André Guiomar

Falei muito. (rindo). Já estamos há uma hora e meia ao telefone.

Diogo Machado Ferreira

É verdade. Foi a conversa mais longa de todas.

André Guiomar

Isso é fixe. E havia muito mais coisa a dizer.

Diogo Machado Ferreira

Sim. Mas isto também é só uma tese de mestrado, não é? Por isso também não posso fugir muito. Mas é isso. Obrigado. Acho que falamos das coisas mais importantes, pelo menos para agora. Eu vou-te mantendo a par do processo e acho que já não precisamos mais falar. Obrigado. Acho que já não preciso te chatear mais.

André Guiomar

Se tiveres dúvidas...

Diogo Machado Ferreira

Acho que do meu lado já tenho tudo o que é necessário para poder trabalhar.

Obrigadão.

André Guiomar

Fico contente. Espero que consigas usar alguma coisa.

Diogo Machado Ferreira

Com certeza que sim. Obrigado. Fica bem.

André Guiomar

Então vá. Força aí. Fica bem.