

II
VERTENTE TEÓRICA

**1 . O ESPAÇO FILMADO ou
O BAIRRO DAS FONTAINHAS NOS FILMES DE PEDRO COSTA**

Abstract

Este trabalho visa apresentar uma leitura sobre o Bairro das Fontainhas como visto pelo cinema do realizador português Pedro Costa. Tratando-se de um bairro entretanto demolido, dele sobram vários tipos de registos. O que encontramos nos filmes de Costa não é, no entanto, o registo arquitectónico e urbanístico rigoroso e representativo, é necessariamente diferente. É um olhar pessoal, que privilegia a vida do bairro em detrimento das estruturas construídas onde essa vida se desenrola.

Partindo de uma compreensão de como o cinema apreende o espaço, incluindo o espaço urbano, esta dissertação pretende focar a distância que vai do Bairro enquanto lugar físico que teve um crescimento e um fim ao Bairro como imortalizado pelo imaginário de Costa. Mais ainda, pretende-se compreender como esse imaginário pessoal do realizador pode, além de testemunhar uma forma de vida social que se apagou, iluminar ainda aquilo que é a vida comunitária num bairro de génese ilegal, ou a vida comunitária por si mesma.

Analisar estas questões é importante, não apenas no sentido em que se passa a entender o cinema como instrumento crítico para a arquitectura e o urbanismo, mas igualmente no sentido em que possibilita um teste das fronteiras entre o imaginário e o documental, o todo e a síntese, a comunidade e o olhar que medita sobre ela.

Abstract

This essay aims towards a reflexion on the Fontainhas Neighbourhood as shown in the movies of portuguese director Pedro Costa. The neighbourhood has been demolished since production time, but documentation remains. What we find in Costa's movies is not, however, the architectural or urban document, strict and representative, but a necessarily different approach. It is a personal regard, emphathizing common life in the neighbourhood rather than the built structures where that life comes to be.

Starting from an understanding of how cinema apprehends space, including urban space, this dissertation focuses on the distance between the neighbourhood as a physical place that had grown and was destructed and the neighbourhood as it was immortalized by Costa's imaginary. Even more so, we aim at understanding how the personal regard of the director might constitute a testimony of a form of social life that has since vanished, and even throw some light upon what communitarian life is like, specially in an illegal neighbourhood.

Matters such as these are important not only in the sense that they accept cinema as a critical tool for architecture and urban structure, but also in the sense that they allow for a questioning of the borderlines between imagination and document, the whole and its synthesis, the community and the one who meditates on it.

ÍNDICE

Introdução

I. Do Cinema como Geografia Imaginária

Enquadramento teórico

II. O Bairro das Fontainhas

Análise histórica e urbanística

O Bairro de Alvenaria :

- o bairro são casas e as casas são cidade ?

III. O Espaço Filmado ou O Bairro das Fontainhas nos Filmes de Pedro Costa

Sequência de Imagens ou Montagem de Espaço

Filmografia

Conclusão

Anexos

Introdução

Como podemos verdadeiramente compreender a vida num lugar de características muito específicas, no seio do qual não crescemos, numa comunidade em que não fomos educados e que se rege frequentemente por condutas morais ou éticas que nos são estranhas? Esta pergunta foi o anátema de sociólogos, antropólogos, e dos restantes cientistas sociais. Mas provavelmente é também a pergunta que assalta todo o arquitecto ou urbanista que se depara com um conjunto social concreto e fechado, cuja forma de viver e de habitar parece ser, em muitos aspectos, impenetrável.

O Bairro das Fontainhas, nos arredores da grande Lisboa, é um dos exemplos mais emblemáticos dos vários assentamentos de génese ilegal que pontuaram os arredores da cidade, e que cresceram mesmo no seu interior. Uma comunidade formada por etnias distintas, por condições sociais análogas entre si, em que se haviam formado regras de comportamento, relações de vizinhança, solidariedades e rivalidades, toda uma estrutura social. Mais funcional ou menos não é a questão.

Quando a construção da CRIL implica a demolição do Bairro – e o deslocamento da sua comunidade para prédios construídos ao abrigo do programa PER (Programa Especial de Realojamento) – é difícil prever se o realojamento vai resolver os vários problemas das Fontainhas ou se apenas iria mudá-los de lugar físico.

Este trabalho não pretende debruçar-se de forma central sobre o problema do realojamento da comunidade das Fontainhas. O Bairro foi também o cenário – muito real – de uma tetralogia assinada por Pedro Costa, em que está incluído «No quarto da Vanda», um dos retratos mais subtis e nítidos realizados em Portugal sobre a vida numa comunidade deste género.

Os filmes de Pedro Costa não podem, no entanto, ser entendidos como documentos. Ou como documentários. Objectivamente, os filmes dispensam o cenário, no sentido artificial do termo. Todos os cenários são reais. O Bairro do filme é o Bairro das Fontainhas, a casa de Vanda fica no bairro, e não noutra localidade. O lugar destes filmes é efectivamente o lugar onde estes foram filmar.

Uma consulta das plantas e restantes desenhos técnicos que registam o assentamento mostra-nos que, conquanto os planos de Costa tenham sido colhidos naquele lugar, o lugar se estende muito para lá daquilo que o olhar de Costa selecciona. E não poderia ser de outra maneira. Costa não apresenta os seus filmes como documentários, mas como filmes de ficção. E mesmo que se tratasse de documentários, um documentário não se define por mostrar tudo sobre o seu objecto, mas por não mostrar (em princípio) nada sobre esse objecto que seja falseado.

Há então, inevitavelmente, uma distância que separa o Bairro como ele seria analisado por um arquitecto ou um urbanista, do Bairro como ele é olhado por Pedro Costa. Mas não se trata de uma distância transformadora. É, isso sim, uma distância sintética.

Filmes como «No quarto da Vanda» dão-nos uma síntese do Bairro. Eventualmente aquela que mais sensibilizou Costa, e aquela que (se) alimenta (d)a narrativa.

Agora que o Bairro foi demolido, os filmes de Pedro Costa não nos oferecem uma geografia objectiva do Bairro. Oferecem, isso sim, uma geografia pessoal, a de Costa. Mas também a nossa, enquanto espectadores. De uma síntese pode sempre resultar outra síntese. Da de Costa resulta a nossa. Mas ambas, de alguma forma, se mantêm próximas do Bairro que em tempos existiu. Apesar das ficções que constroem o cinema, e apesar da monumental estrutura viária que ocupa aquele espaço, através destes filmes e do nosso olhar sobre eles, algo do Bairro pode ainda subsistir para lá da demolição.

Entendendo a cidade como um palco de vida social, como um reflexo de desigualdades e de solidariedades, como elemento físico ao qual alguém se liga emocionalmente, é-nos possível defender que a cidade possa ter uma existência que exceda a sua dimensão directamente construída. É nesse exceder da realidade física que os filmes de Costa se tornam escombros, vestígios ou rememorações de um lugar que, perdendo a sua palpabilidade, não perde a sua existência por completo. Esta dissertação tem como objectivo evidenciar aproximações possíveis a essa existência outra, e as aproximações veiculadas pelos filmes.

Entre os elementos essenciais para a pesquisa, contam-se naturalmente os filmes de Pedro Costa, bem como entrevistas qualificadas, com o realizador, mas também com outros responsáveis de produção, um habitante das imediações dele, e com uma funcionária da Câmara Municipal que acompanhou de perto o processo de realojamento.

As impressões colhidas dos filmes e das entrevistas foram enquadradas teoricamente através de alguns textos do alemão Walter Benjamin, cuja ensaística frequentemente recorre à abordagem pessoal de temas como a memória da cidade e a geografia pessoal, ligada menos directamente à cidade construída do que à experiência íntima dela.

Desta forma, pretende-se essencialmente compreender o Bairro das Fontainhas, mas usando como instrumento crítico o olhar de um realizador, e os registos possibilitados pela técnica cinematográfica. Numa era em que a arquitectura parece chegar a uma encruzilhada entre o poder económico, a necessidade de espectáculo e os resquícios de uma vontade de não esquecer que a arquitectura se faz (ainda) para pessoas, mais do que nunca é importante alargar as capacidades críticas de arquitectos e utentes, aproveitando todos os instrumentos que nos possam fornecer os fragmentos para uma compreensão ampla do trabalho do arquitecto e do seu impacto.

*Mas nestes tempos, far-se-á o elogio
dos que, para escrever, se sentaram no chão nú,
dos que se sentaram entre os combatentes.*

*Dos que contaram os infortúnios dos pequenos deste mundo,
dos que contaram os grandes feitos destes combatentes,
com arte, na nobre lingua
outrora reservada
à glorificação dos reis.*

BERTOLT BRECHT

1 . Do Cinema como Geografia Imaginária

enquadramento teórico

Se existe uma distinção irreduzível entre teatro e cinema, pode ser esta. O teatro está confinado a um uso lógico ou contínuo do espaço. O cinema (através da edição, ou seja através da mudança de cena, que é a unidade básica da construção de filmes) tem acesso a um uso ilógico ou descontínuo do espaço. (...) Alguns dos filmes considerados censuravelmente teatrais são os que parecem enfatizar continuidades espaciais, como o virtuoso Rope de Hitchcock ou o anacronicamente arrojado Gertrud. Mas uma análise mais cuidada de ambos os filmes iria mostrar-nos quão complexo é o seu tratamento espacial.¹

O cinema é a arte mais irrevogavelmente moderna. O seu nascimento em 1895, coincidindo praticamente com os primeiros avanços da cultura moderna, tornar-se-ia um dos grandes acontecimentos da vida cultural do século XX. O cinema sintetiza muitas das possibilidades das artes visuais, mas também da literatura, da música, da arquitectura. A dimensão que Susan Sontag isola, no fragmento citado acima é, no entanto, a questão do espaço. Para criar uma separatriz entre o cinema e o teatro – com o qual o cinema poderia ser conotado de forma imediatista – a crítica de arte foca as possibilidades do trabalho do espaço – ou da percepção do espaço – denunciando aquela que é uma das maiores possibilidades abertas pelo surgir do cinema. Concretamente, a capacidade que o cinema tem de recriar um espaço, de o inventar. Dispensando o palco como estrutura fixa para o seu desenrolar, o filme pode criar ligações, ilusões, amplitudes, rupturas e continuidades que não são possíveis no teatro. Ou não são ainda. Estas possibilidades foram largamente exploradas ao longo da já considerável história do cinema, e são-no mais ainda nesta era tecnológica em que a renderização em computador veicula, literalmente, o desenho de espaços fictícios que (se) enquadram (n)o filme de formas aperfeiçoadas e plenas de liberdade criativa.

Talvez hoje, mais do que nunca, se possa falar do cinema como um dos meios privilegiados para a criação de uma geografia emocional, expressão que extrapolamos de alguma da ensaística do alemão Walter Benjamin.

1 SONTAG, Susan (1969). Styles of radical will. Penguin editions, Londres, 2009. p.108

Benjamin, cruzando o trabalho apurado sobre a linguagem com uma aguda mordacidade literária e uma orientação aparentada com o marxismo, desenvolveu uma obra teórica que, em muitos sentidos, confunde a visão pessoal com a argumentação crítica. Como sintetiza Susan Sontag, Benjamin: “projectava-se a si e ao seu temperamento, em todos os seus assuntos, e foi o seu temperamento que determinou o que ele escolheu para escrever.”¹

A cidade é a metáfora mais recorrente na obra de Walter Benjamin. São emblemáticos ensaios mais extensos como «Rua de Sentido Único» (1925-26) e «Crónica de Berlim» (1932), olhares pessoais, subtis, emotivos, do espaço urbano, a que se podem somar alguns pequenos ensaios sobre Nápoles (1924), Moscovo (1927) e Marselha (1928). É no primeiro destes ensaios que Benjamin afirma que: “esquecemos o ritual segundo o qual foi construída a casa da nossa vida.”²

Muito do seu trabalho teórico constitui uma espécie de rememoração, uma forma de retomar esta casa metafórica. Casa afectiva, mais do que casa concretamente construída. É aliás por isso que, ao deparar-se com um anúncio de uma ‘Casa de dez assoalhadas luxuosamente decoradas’ – uma descrição imobiliária – Benjamin afirma que: “A única descrição satisfatória, que é também uma análise do estilo de mobiliário da segunda metade do século XIX, é-nos fornecida por um certo tipo de romance policial em cujo centro dinâmico se encontra o terror provocado pela casa.”³

Estas afirmações são menos irónicas do que se possa pensar. O próprio Benjamin dirá, na «Crónica de Berlim»: “Durante muitos anos, brinquei com a ideia de representar a esfera da vida, a biosfera, num mapa. Primeiro visionava um mapa normal, mas agora inclinar-me-ia mais para uma carta militar de um general de um centro urbano, se tal coisa existisse. (...) Desenvolvi um sistema de signos, e no fundo cinzento desses mapas eles fariam um colorido espectáculo se eu assinalasse as casas dos meus amigos e amigas, as salas de reuniões de várias colectividades, desde as “salas de debate” do Movimento Juvenil aos locais de reunião da Juventude Comunista, os quartos de hotéis e bordeis que conheci por uma noite, os bancos decisivos no Tiergarten, os caminhos para diferentes escolas e as campas que vi, os prestigiosos cafés cujos nomes esquecidos cruzavam os nossos lábios diariamente, os campos de ténis

1 SONTAG, Susan (1980). Under the sign of saturn. Penguin editions, Londres, 2010. p.111

2 BENJAMIN, Walter (1926). Imagens do pensamento. Assírio e Alvim, Lisboa, 2004. p.10

3 BENJAMIN, Walter (1926). Imagens do pensamento. Op-cit. p.12

onde hoje são prédios de apartamentos vazios, e os salões embelezados a ouro e estuque que os terrores de aulas de dança fizeram quase iguais a ginásios.”¹ Como vemos, para Benjamin, a cidade só pode ser entendida enquanto lugar de relações pessoais, de memórias, de reminiscências e de histórias que passam pela política, pela vida literária, pelo entretenimento, pela arte, pela morte.

Esta é uma geografia extraída ao mapa da cidade, ao mapa completo que, significativamente, Benjamin imagina como cinzento. Cinzento porque, provavelmente, é impessoal, sem significado profundo. A cidade ganha sentido, ganha impacto, quando é preenchida pelas cores, símbolos distintos de distintos episódios, mais marcantes ou menos, mas que todos se relacionam com o imaginário pessoal de Benjamin. Nesse sentido, e retomando a ideia de Sontag, (re)construir o espaço é (re)construir a identidade. Há entre o Eu e a Cidade um diálogo, uma mútua influência: “Reminiscências de um ser são reminiscências de um lugar, de como ele se posiciona e navega através dele.”²

A ideia de Benjamin antecipa, parcialmente, a máxima fenomenológica de Merleau-Ponty, que afirmava: “Mas não se trata apenas de situar um corpo no espaço, e de compreender o lugar como uma fenómeno que passa pelo corpo. É igualmente a integração do espaço num universo psicológico íntimo, que o transforma num modo de fixação e estabilização da memória.”³ É isso que Benjamin faz nos seus ensaios mais emblemáticos. Os pequenos fragmentos que constituem «Rua de sentido único» são pequenos episódios, aforismos, relatos e reflexões associadas a espaços e objectos a partir dos quais a experiência da cidade a experiência de vida são recriadas pela memória e a imaginação.

Esta experiência concretizava-se pela escrita: “A linguagem mostra claramente que a memória não é um instrumento para explorar o passado, mas um teatro. É um meio da experiência passada, assim como o chão é o meio onde cidades mortas jazem enterradas. Quem procurar desenterrar o seu passado tem de se comportar como quem escava.”⁴

1 BENJAMIN, Walter (1932). One way street and other writings. Penguin editions, Londres, 1979. p.295

2 SONTAG, Susan (1980). Under the sign of Saturn. Op-cit. p.112

3 MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). Phenomenology of perception. Tradução de Colin Smith. Ed. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1978. p.251

4 BENJAMIN, Walter (1932). One way street and other writings. Op-cit. p.314

Assim, não se trata apenas de assinalar os pontos essenciais da cidade como ela é vivida por alguém, mas igualmente de fixar essa espécie de nova síntese através de um meio de expressão que, no caso de Benjamin, era a literatura.

Mas não será o cinema uma forma ainda mais extrema de fixar uma geografia imaginária como as elaboradas por Benjamin?

Sem pretender estipular diferenças – de resto já abundantemente apontadas – entre literatura e cinema, é verdade que a linguagem, por mais descritivo que seja um discurso, é sempre meramente aproximativa, enquanto a imagem (filmada ou outra), apesar da sua capacidade selectiva, é representativa. Esta representação pode, por um lado, afirmar-se como um desafio. A omissão do não-importante não é tão fácil numa imagem filmada como na escrita de um texto. No entanto, ainda que a eliminação de detalhes não seja tão facilitada, por outro lado a representação dos espaços significativos ganha outra verosimilhança e a visão de conjunto – pequeno ou grande – de espaços adquire um novo realismo, uma nova unidade. Que nem por isso anula o efeito de selecção que é a característica mais essencial desta geografia imaginária.

A expressão que utilizamos, geografia imaginária, não é usada por se entender que os espaços que compõem essa geografia são imaginados – e portanto fictícios. Antes por se tratar de entender o conjunto que formam, como um conjunto imaginário – porque depende da exclusão de todos os espaços que não interessam, porque depende da resposta emocional de quem os fixa.

O cinema, como as memórias que Benjamin fixa nos seus ensaios, desenha um exercício especulativo e necessariamente ambíguo sobre a cidade. Benjamin explica: “Passa-se com a cidade o mesmo que com todas as coisas que vão perdendo a expressão da sua essência ao entrarem num processo imparável de promiscuidade e hibridação, que substitui o que é próprio da ambiguidade.”¹ Como vemos, a cidade está sujeita à transformação que lhe é natural. É um organismo vivo, específico, que se adapta a contingências.

1 BENJAMIN, Walter (1926). *Imagens do pensamento*. Op-cit. p.23

Mas é possível que a geografia imaginária de alguém permaneça separada destas transformações. De facto, é até provável que assim seja. Não é apenas de percepção do espaço ou da cidade que se trata, mas igualmente da constituição de memórias. Por isso é bastante relevante quando Sontag aponta que, na obra de Benjamin, decorre um processo cujo objectivo é “converter tempo em espaço.”¹

Esta ideia pode devolver-nos àquela que abre este capítulo, colhida de um outro ensaio de Susan Sontag, em que esta afirma: “A reinvenção contínua de espaço (bem como a opção de indeterminação temporal) que é peculiar da narrativa de um filme não se cinge à capacidade do cinema de fabricar “visões”, de mostrar ao espectador um mundo radicalmente alterado. O uso mais “realista” da câmara de filmar também envolve uma aceção descontínua do espaço, na medida em que cada narrativa de um filme tem uma “sintaxe”, composta pelo ritmo de associações e disjunções.”²

É esta permuta complexa entre o tratamento do espaço e a forma como este forma e deforma a noção de tempo que está presente também na fixação de uma geografia imaginária, no sentido que aqui a definimos. Ao mesmo tempo, essa permuta é, na leitura de Sontag, uma das características centrais para a constituição do cinema enquanto arte e enquanto área específica de expressão e técnica.

Ligação emocional pessoal, síntese, reenquadramento de fragmentos dispersos numa narrativa inédita: esta parece ser a lógica que estrutura os ensaios referidos de Benjamin, e é a essa lógica que chamamos geografia imaginária. O cinema, a partir do momento em que faz uso do espaço (mais técnico ou mais decorativo) nunca pode evitar formular uma geografia imaginária.

1 SONTAG, Susan (1980). Under the sign of Saturn. Op-cit. p.116

2 SONTAG, Susan (1969). Styles of radical will. Op-cit. p.109

2. O Bairro das Fontainhas

Análise Histórica e Urbanística

Falemos de um Bairro construído sem Arquitectos. Bairro construído na cintura de Lisboa, resultante da consolidação de antigas tendas e barracas numa zona limítrofe da cidade. Franja de contacto entre o concelho da nova Amadora e a velha Lisboa, com uma área de implantação trapezoidal, era balizado, pela estrada militar, a linha de comboio, e muros de fábricas. Encurralado, o Bairro das Fontainhas desenvolveu-se como um organismo que se adaptou às necessidades e condicionantes mais imediatas, e assim, foi-se transformando até à sua demolição. Bairro de fluxo constante de alteração, construção, e degradação. Área designada estratégica, no plano director municipal de Lisboa e Amadora para o desenvolvimento das vias de comunicação viária desde a década de 80. É neste território com carácter de rotula na malha urbana, ponto-chave na comunicação entre os dois concelhos e ponto de distribuição funcional, destinado a receber o último troço da estrada que circunda Lisboa - circular regional interior de Lisboa - a CRIL.



Ortofotomapa | 2000
Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa



Ortofotomapa | 2015
Google Maps



Carrossel nas Fontainhas na década de 60
Arquivo Municipal de Lisboa





Bairro das Fontainhas I 2000
planta | esc. 1:2000
desenho nosso



O território correspondente ao Bairro das Fontainhas foi em tempos uma área dedicada a assentamentos esporádicos - festas populares , feiras , tendas - onde chegaram os primeiros deslocados vindos do interior, pressionados pela escassez de capital em áreas rurais e que se estabeleceram enquanto primeiros habitantes do Bairro juntamente com alguns cabo-verdianos. No final dos anos 60 chegavam a Lisboa para trabalhar constituindo igualmente uma resposta à falta de mão-de-obra que se fazia sentir, o bairro é contemporâneo dos assentamentos conhecidos como bidonvilles. “Os subúrbios, é certo, foram criados sob a pressão das circunstâncias de forma a responder ao impulso cego (ainda que motivado e orientado) da industrialização, à chegada massiva dos camponeses conduzidos aos centros urbanos pelo “êxodo rural”. Não se pode dizer que este processo também não tenha sido orientado por uma estratégia.”¹

O abrupto movimento demográfico após a atribuição da independência das ex-colónias provocou um intenso fluxo de pessoas e acelerou o processo de consolidação do Bairro das Fontainhas. Desde a década de 1950 até à década de 1990 a população de Lisboa triplicou de 17843 habitantes para cerca de 50 000 habitantes. Em 1993 contavam-se no Bairro 401 famílias.² Parte destes deslocados sem recursos para se instalarem no centro da cidade, ocupava barracas. Pequenas estruturas montadas de raiz , deixadas por outrem ou assembladas às existentes. Pouco a pouco e às escondidas das entidades controladoras erguiam-se paredes, por trás das existentes que eram de madeira ou lata. Montavam-se lajes e escadas para segundos pisos para acomodarem os filhos ou familiares que se instalavam. “De uma semana para a outra apareciam casas inteiras construídas. Aconteceu durante muito tempo. Compunham a casa toda. Punham janelas, portas e pintavam por dentro. Era a política do facto consumado. A construção já lá estava, só mudava de material. (...) era melhor não deixar mudar para outros materiais porque assim as famílias não ficavam com a ideia de permanência, de ligação, de investimento.”³

As casas gradualmente construídas, iam crescendo e as pessoas vivendo. Tendo mais ideias, inspiradas pelo próprio processo de habitar e construir, vizinhos e familiares ajudavam-se. Na betonagem das lajes, no levantamento de paredes, em troca de refeições, durante os fins de semana ou até mesmo durante a noite. Evitando assim que no dia ou semana seguinte as autoridades embargassem a construção não legalizada.

1 LEFEBVRE, Henri – *O Direito à Cidade* – Lisboa, Estúdio e Livraria Letra Livre 2012, p.66

2 Dados recolhidos na Câmara Municipal da Amadora - Departamento de Habitação e Urbanismo

3 Anexo B - *Conversa com Manuela Esteves* - [ver p.]

Desta forma as comunidades iam-se constituindo quase todas de forma abrupta à revelia das autoridades de poder em função. Lefebvre demonstra a relação entre controlo e necessidade deste tipo de construção : - “de diversas urgências e distintos constrangimentos: a pressão demográfica o impulso da industrialização, a vinda dos habitantes da província (...) as “urgências “sobrepõem-se às intervenções do capitalismo e da “iniciativa privada”, a qual, aliás, ainda não se interessa pela construção.”¹

O grande modelo de negócio financeiro baseado na especulação de lotes feitos entre empresas de construção e autarquias ainda não se tinha instalado. As cidades começavam nesta altura a receber as suas primeiras enchentes demográficas. O interesse pelo negócio de habitação e pela especulação imobiliária ainda não tinha conhecido os dias áureos e o direito à habitação não fazia parte dos planos políticos. O tempo dos bairros novos estava a começar.

A consolidação da democracia a partir do 25 de Abril veio de certo modo aliviar tensões entre núcleos urbanos que se construíam rápida e precocemente e as estruturas de poder da época. A descompressão após a queda do regime fascista permitiu o estabelecimento de algumas frentes de Arquitectura popular. As frentes de esquerda que proliferaram pelas autarquias do país – e que reconheciam a inevitabilidade da existência destes organismos urbanos construídos com o gosto mais imediato, com o desejo não reprimido e com a tradição apesar de à margem da lei vigente que necessitava adaptar-se. Durante os primeiros anos de vida do Concelho da Amadora - 1981/86 - houve reconhecimento destes Bairros como parte integrante da malha urbana. E tendo em conta as características dos bairros degradados/clandestinos, “os Serviços Municipais e Humanos (SMH) da Câmara Municipal da Amadora propunha :

1. A execução de infra-estruturas;
2. A legalização dos terrenos e das construções;
3. A reconversão e a recuperação.”²

Apesar do território onde se consolidou o bairro das Fontainhas fazer parte de uma franja destinada à construção do último troço da estrada, e portanto o bairro ter permanecido condenado à demolição, pretendeu-se melhorar as condições saúde do Bairro durante o período da sua existência.

1 LEFEBVRE, Henri – O Direito à Cidade – Lisboa, Estúdio e Livraria Letra Livre 2012, p.31

2 Câmara Municipal da Amadora - Boletim Municipal nº 12 de 1986, p.7

Apesar do território onde se consolidou o bairro das Fontainhas fazer parte de uma franja destinada à construção do último troço da estrada, e portanto o bairro ter permanecido condenado à demolição, pretendeu-se melhorar as condições saúde do Bairro durante o período da sua existência. Esforço que não se verificou nas décadas seguintes. Tratava-se de “processos de intervenção para recuperar ou reconverter o que era possível.”¹ Imbuídos do espírito pós-revolução, foram formados gabinetes técnicos para levar a cabo “a elaboração de planos urbanísticos e a sua discussão com moradores, a contenção da construção clandestina, a construção de equipamentos sociais e de arruamentos, a instalação de redes de águas e esgotos e electrificação e arborização.”²

Com a aprovação da possibilidade de solidariedade e entre-ajuda, as faixas clandestinas foram sendo construídas e consolidadas ao sabor da corrente de liberdade. “ Esta expansão travar-se-ia a si própria devido aos seus excessos.”³

1 BORGES, Sónia Vaz – *Na Pó Di Spera – Percursos nos bairros da Estrada Militar de Santa Filomena e da Encosta Nascente* – Lisboa, Principia Edit. 2014. p30

2 Câmara Municipal da Amadora - Boletim Municipal nº 12 de 1986, p.8

3 LEFEBVRE, Henri – *O Direito à Cidade* – Lisboa, Estúdio e Livraria Letra Livre 2012, p.30



1975



1970

1980

1990

2000

2010

esc 1:4000

Cronologia das Fontainhas
Desenho nosso



Cronologia das Fontainhas
Desenho nosso



2000



1970

1980

1990

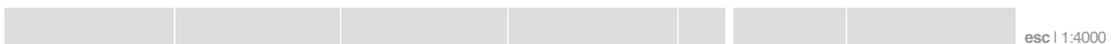
2010

esc 1:4000

Cronologia das Fontainhas
Desenho nosso



2003



1970

1980

1990

2000

2010

esc 1:4000

Cronologia das Fontainhas
Desenho nosso



Sendo charneira entre dois concelhos, rótula de comunicação viária, o Bairro facilmente se faz ligar ao centro através das redes urbanas. Distâncias que colocavam o Bairro praticamente no centro da cidade. A vida do Bairro e do resto da cidade criaram interdependências. Ainda assim era notória a separação entre a área das Fontainhas e o resto da cidade. Existem linhas imaginárias que definem os limites. Ultrapassar estas linhas implica uma mudança drástica, de sons, cheiros, cores, escala. Esta mudança traduz-se num medo quem passava, entrava e saía. “sentia-se mesmo como uma fronteira, com muralhas. O típico gueto, onde é difícil entrar, e se está protegido (...) O medo que há em entrar, há também em sair.”¹ O Bairro das Fontainhas tal como o adjacente 6 de Maio são extremamente confinados aos seus limites, viraram-se para si mesmo, criando uma espécie de proteção à realidade exterior com medo da autoridade. Um problema comum destes habitantes foi a inexistência de documentação e nacionalidade. No fundo tratava-se de refugiados e emigrantes alguns ilegais. “(...) fizeram o Bairro de uma certa maneira, para responder a problemas e tornar-se a protecção deles.”² Mas nem só destas linhas envolventes e exteriores o Bairro das Fontainhas era formado. Outras linhas atravessam-no. São ruas sinuosas que compõem uma complexa leitura urbana. Típica das aldeias africanas, de onde vinham quem as construía, mas também dos souks, das medinas ou das cidades medievais. Estrutura urbana compostas por ruas e largos repletos de cantos e esquinas, patamares sobrelevados, túneis, becos, volumes em balanço, escadas quintais e pátios. Uma realidade que impõe a surpresa, a complexidade e o desencontro, sítios da simultaneidade. “Lugar das trocas e dos encontros onde os contratos ou quase contractos podem acontecer.”³ “Para mim era uma espécie de jogo de crianças entrar lá. De me surpreender com a geografia deste sitio, usando, experimentando, descobrindo cada vez mais possibilidades, mais situações.”⁴

1 Anexo A - *Conversa com Pedro Costa* [ver p.]

2 Anexo A - *Conversa com Pedro Costa* [ver p.]

3 LEFEBVRE, Henri – *O Direito à Cidade* – Lisboa, Estúdio e Livraria Letra Livre 2012, p30

4 Anexo C - *Conversa com Olivier Blanc* [ver p.]



Ilha do Fogo | Cabo Verde
Imagens do filme Casa de Lava (1994)



Fontainhas | Amadora
Imagens do filme Ossos (1997)



Falemos dos habitantes das Fontainhas. De gente simples desconhecedora dos códigos eruditos, cujas vidas se desenvolveram com liberdade e inocência obedecendo a códigos diferentes e igualmente válidos. Descomprometidos com a cultura corrente e com analfabetismo em relação à cultura estabelecida, fã-los ter descoberto pontos de pura invenção, técnica, funcional e programática. “Há sempre algo de surpreendente na divergência face ao sistema formal vigente.” Deslocados do sitio onde nasceram, cresceram e viveram significa ter deixado para trás a família e intensa parte de uma vida, na maior parte dos casos ligados a estilos de vida tradicionais. Pessoas forçadas a saídas apressadas passam a (con)viver com saudades, sonhos e crenças. Em consequência a tradição ganha relevância no novo quotidiano. Formam-se hábitos importados e importantes, adaptados e diluídos na turbulência da grande urbe, construindo um microcosmos urbano onde memórias, histórias, dialetos, cheiros, objectos, etc; são aqui sinérgicos de uma (con)vivência fundamental a estas pessoas. Procuram desta forma vincar uma identidade. Procuram atribuir gravidade à vida social. Os novos hábitos comemoram as memórias mas também o novo quotidiano. São uma necessidade inconsciente de manter por perto e vivo o sentimento de pertença a um lugar. São exercícios de rememoração, das histórias, das pessoas, dos ambiente que ficaram para trás. Assim sendo na Arquitectura construída por essas pessoas estão implícitas essas memórias, revelam-se nas técnicas de construção, nas cores, na vida contida nesses espaços. No modo de ser e estar. A apropriação do espaço construído identifica as especificidades de uma comunidade.

As Fontainhas era “um bairro com qualidades, e comunidades diferentes de outros bairros de Lisboa mas igualmente de interesse Arquitectónico, urbanístico e de convivência. Para mim equivalente a Alfama. É isso! Alfama apesar de qualidades distintas tem tanto interesse como o 6 de Maio ou as Fontainhas, aliás, com situações urbanas muito parecidas. Para mim, muito mais forte em alguns aspectos. É mais denso.”¹

1 Anexo C - Conversa com Olivier Blanc [ver p.]

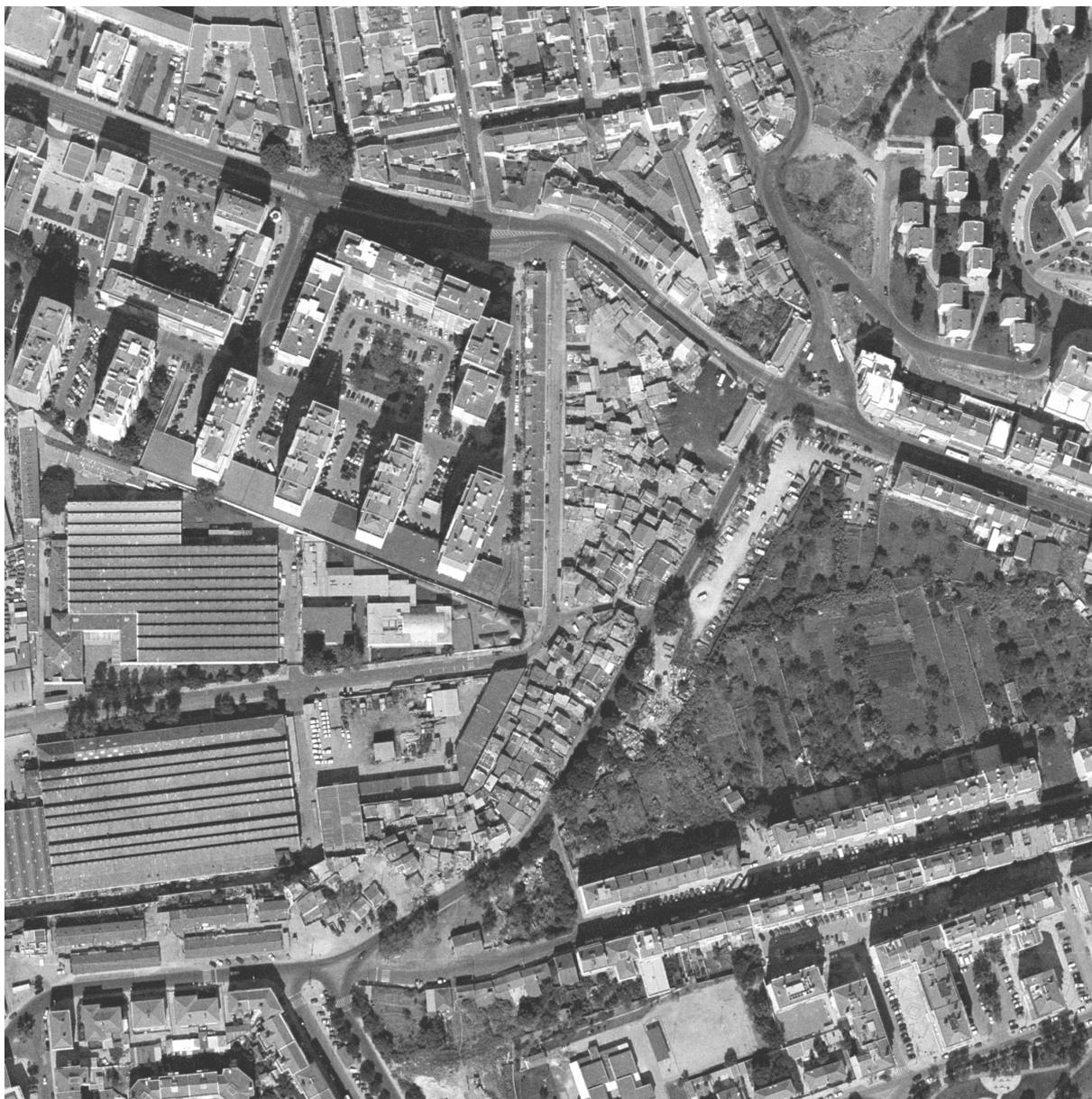




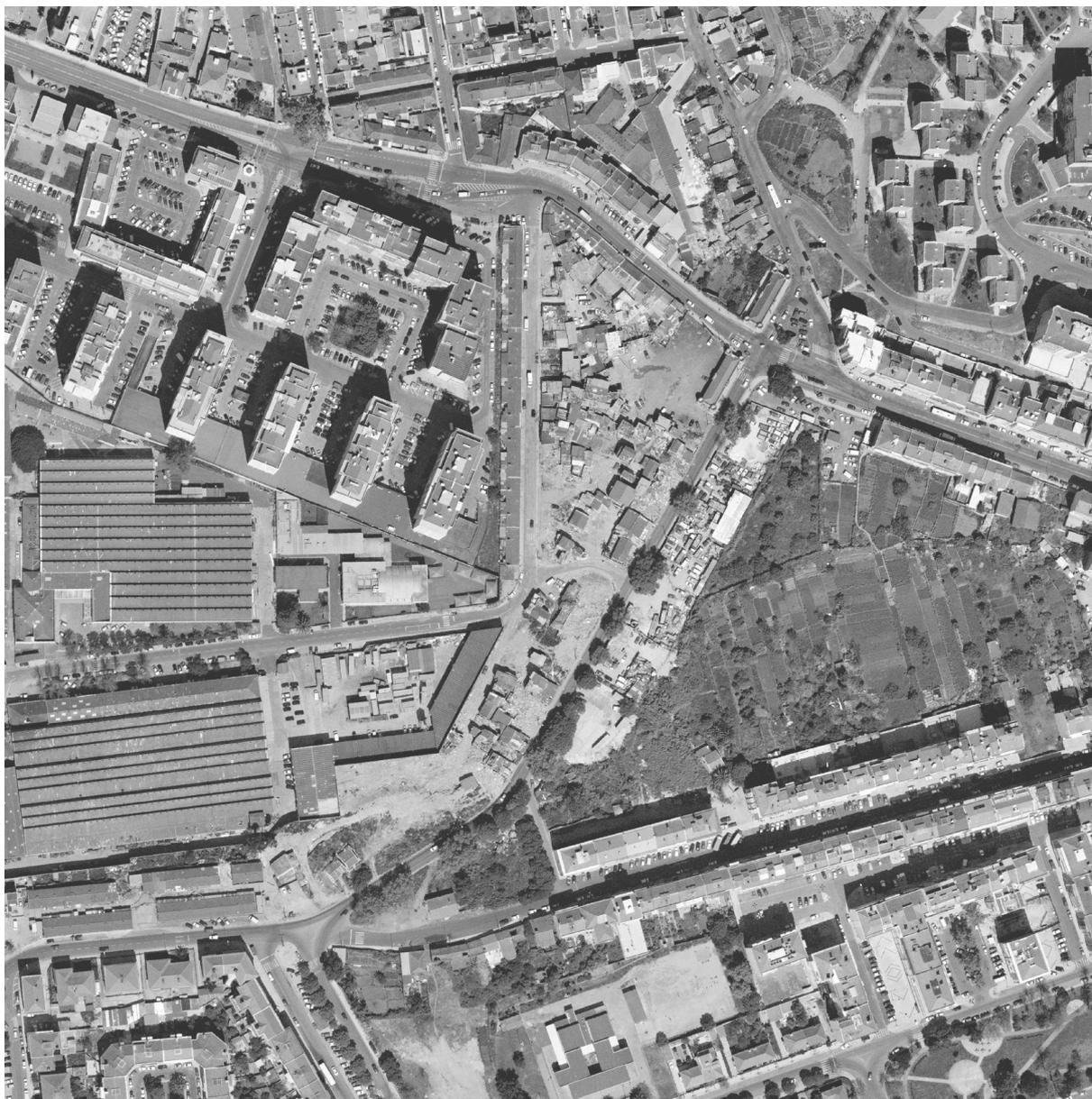
1986 | Cartografia do Concelho da Amadora
Arquivo da Câmara Municipal da Amadora



Ortofotomapa do Bairro das Fontainhas e envolvente próxima | 1997
Arquivo da Câmara Municipal da Amadora



2000 | Ortofotomapa do Bairro das Fontainhas e envolvente próxima
Arquivo da Câmara Municipal da Amadora



Ortofotomapa do Bairro das Fontainhas e envolvente próxima | 2003
Arquivo da Câmara Municipal da Amadora

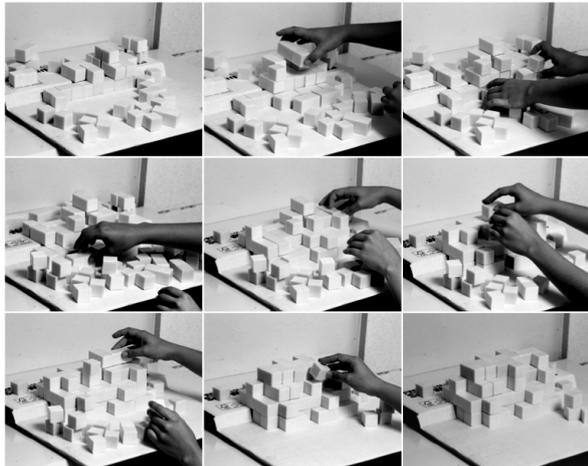


2015 | Ortofotomapa do Bairro das Fontainhas e envolvente próxima
Google maps | Consultado em Outubro de 2015

2.1 | Bairro de Alvenaria:

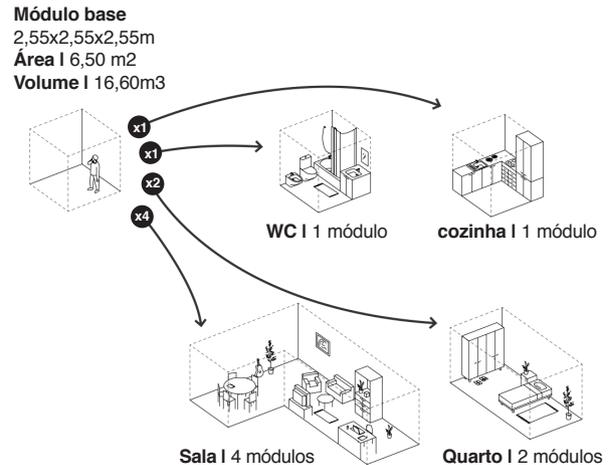
o bairro são casas e as casas são cidade ?

O Bairro de Alvenaria, um projecto do atelier FALA, que parte de um assentamento de génese ilegal semelhante ao Bairro das Fontainhas. Baseando-se na possibilidade de multiplicação de um módulo sugerida por uma peça de Legos, o novo Bairro proposto pelos FALA parece, à primeira vista, um gesto radical e impositivo quando se tem em consideração as características físicas do bairro original.



Módulo

Imagens cedidas por FALA



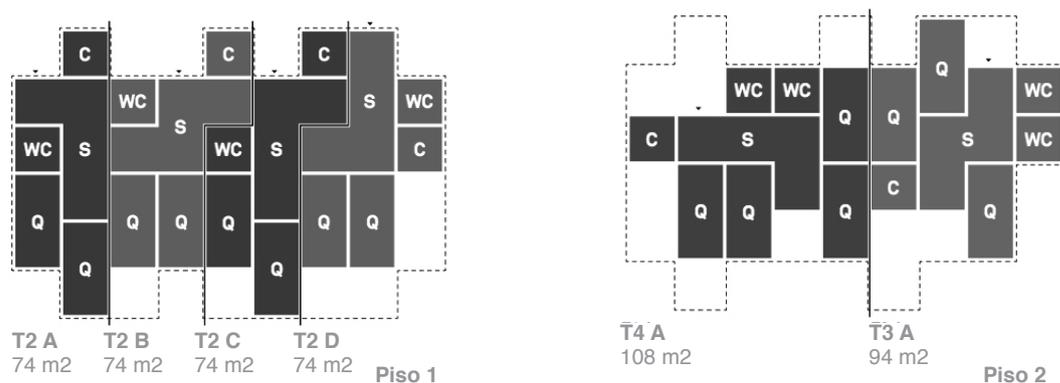
No entanto, é um projecto ponderado, cuja amplitude não pode ser compreendida senão confrontando a cada passo aquilo que é a génese do projecto com o quotidiano que ele propõe.

O Bairro de Alvenaria não encara o bairro ilegal que vem substituir como uma realidade simples e unívoca. Pelo contrário. Os FALA entendem que, apesar as características indignas e insalubres que caracterizam o assentamento original, as suas consequências ao nível da vida comunitária e da experiência que possibilita aos seus habitantes não são proporcionalmente nocivas.



Bairro da Boavista | Lisboa
Imagens cedidas por FALA

Uma das características mais comuns deste tipo de bairros – e que também se verificava nas Fontainhas antes do realojamento – é a coesão da comunidade local, as relações de solidariedade que se estabelecem entre vizinhos, mesmo que submetidas a um funcionamento social com regras próprias (e necessariamente informais).



Distribuição de módulos
Imagens cedidas por FALA

Assim, o Bairro de Alvenaria propõe uma estrutura geral baseada na repetição e na proximidade, na continuidade entre as várias habitações específicas, experimentando os limites da casa e os limites do bairro como realidades que podem alimentar-se mutuamente.

Estrutura urbana e célula habitacional passam a ser componentes de um mesmo conjunto volumétrico, onde se intui a influência da arquitectura estruturalista holandesa. Os exemplos de Aldo Van Eyck (com o Orfanato de Amesterdão) e principalmente de Herman Hertzberger (com o Centraal Beheer de Aperdoorn) podem ocorrer para encontrar um precedente para o Bairro de Alvenaria, que vai buscar aos estruturalistas a ideia de que uma estrutura regular básica pode – e até certo ponto deve – ser adaptada pelos seus utilizadores, de maneira a que a ocupação de um espaço possa encontrar reflexo directo no espaço construído.

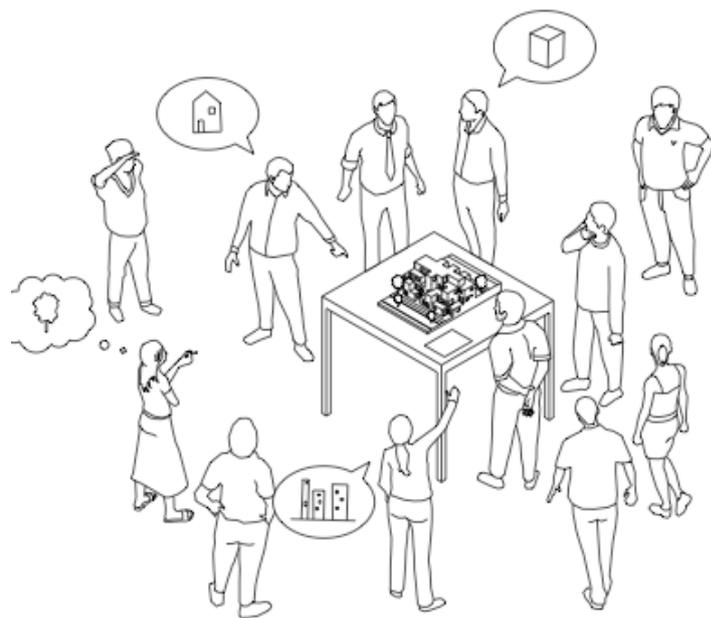


Perspectivas | Exterior
Imagens cedidas por FALA

Um dos pressupostos essenciais do Bairro de Alvenaria – que se encontra já nos escritórios de Apeldoorn de Hertzberger – é a ideia de que aquele que utiliza o espaço deve ser capaz de intervir sobre ele, devendo o edifício estar pronto para incluir essa alteração. Essa é exactamente uma das características mais definidoras dos assentamentos de gênese ilegal, ou de bairros que começam por sê-lo. Cada um constrói a sua ‘casa’, com os meios que tem ao seu dispor, atendendo à suas próprias necessidades específicas, seguindo, se conseguir, o seu gosto pessoal.

No projecto dos FALA estamos próximos da ideia de uma arquitectura participativa, no sentido em que caberá ao habitante participar da versão final da sua casa.

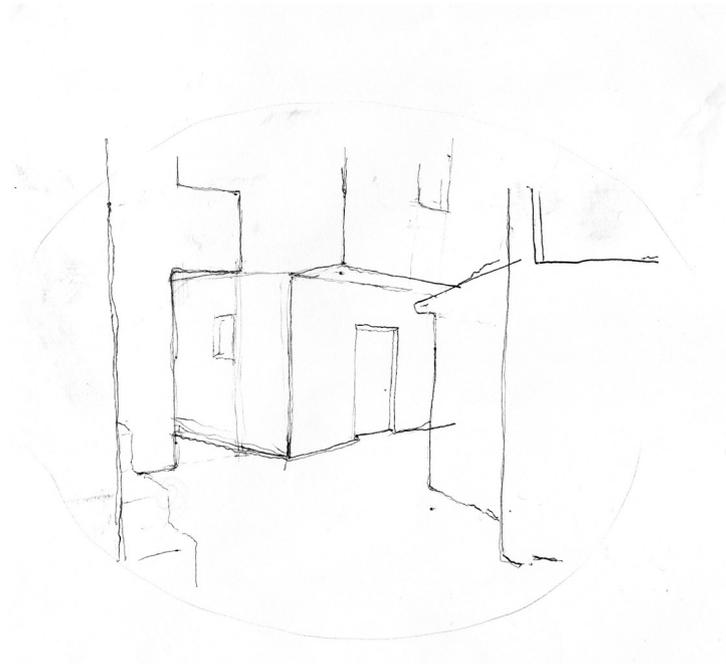
Mas o bairro, enquanto estrutura urbana, existe apenas para providenciar habitação qualificada, sem no entanto sacrificar as relações de vizinhança fortes e cooperantes que, frequentemente, se encontram nestes bairros construídos à margem da concepção mais comum e racional de cidade e de urbanismo.

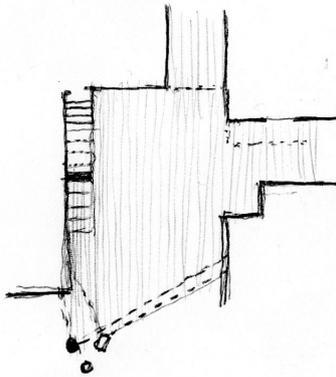




Perspectivas I Interior
Imagens cedidas por FALA

31 Espaço Filmado ou
O Bairro das Fontainhas nos Filmes de Pedro Costa





1.29:00



LEGENDA

1. Casa da Vanda [ver p.164-171]
2. Casa do Pango [ver p.172-173]
3. Largo [ver p.174-175]
4. Cruzamento [ver p.176-177.]

5. Venda de Fruta [ver p.178-179]
6. Demolição de casa [ver p.180-181]
7. Largo da refeição [ver p.182-183]
8. Rua [ver p.184-185]

9. Casa demolida [ver p.186-187]
10. Traveling de Ossos [ver p.188-189]
11. Café/Bar 1 [ver p.190]
12. Café/Bar 2 [ver p.190]



- 13. Café/Bar 3 [ver p190]
- 14. Casa da Miquelina [ver p.190]
- 15. Associação Unidos de Cabo-Verde
- 16. Creche infantil

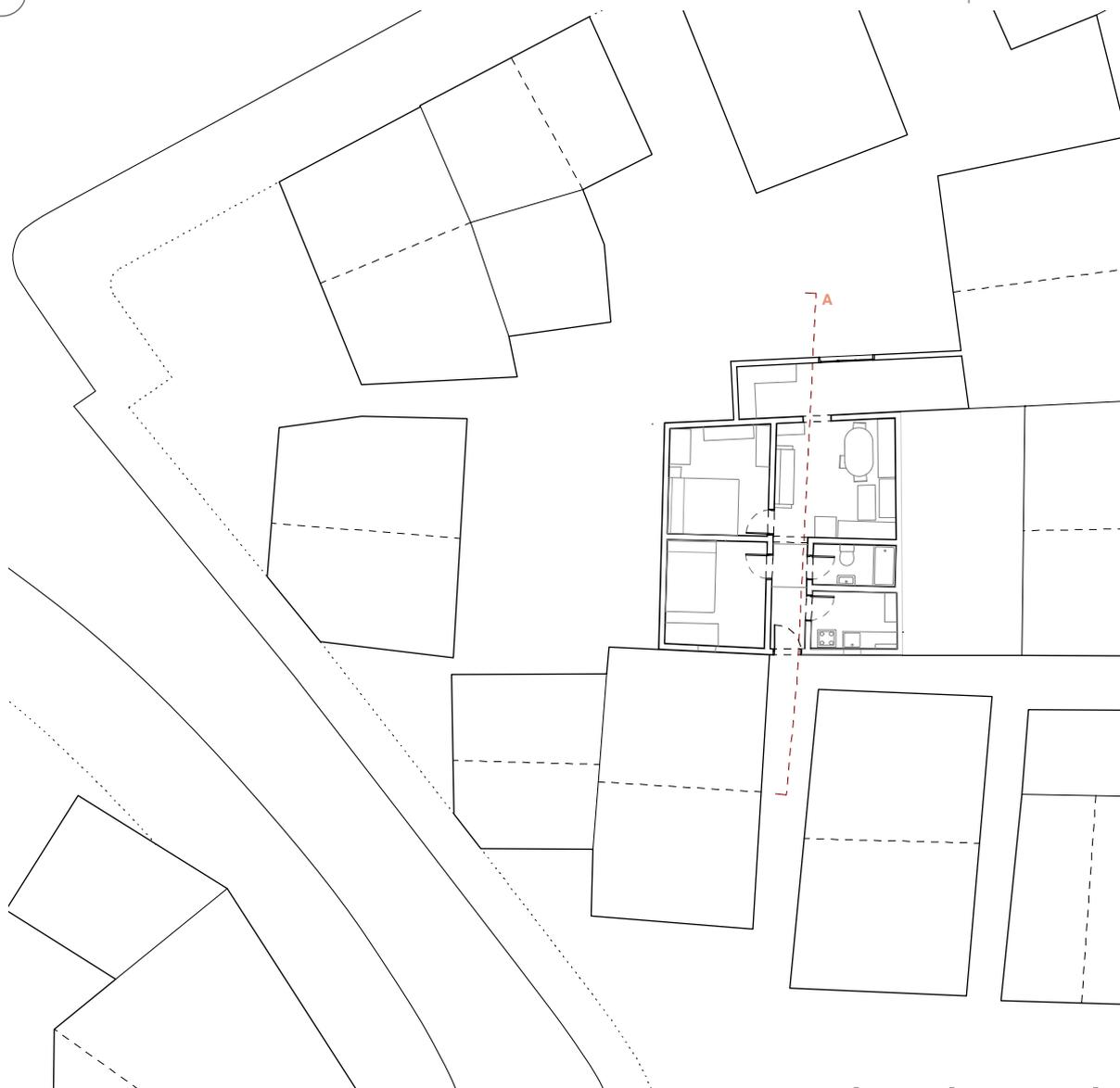
- 17. Largo Queimado
- 18. Casa do Teacher
- 19. Café do Manito



Planta do Bairro das Fontainhas
esc | 1: 2000
Localização de espaços filmados

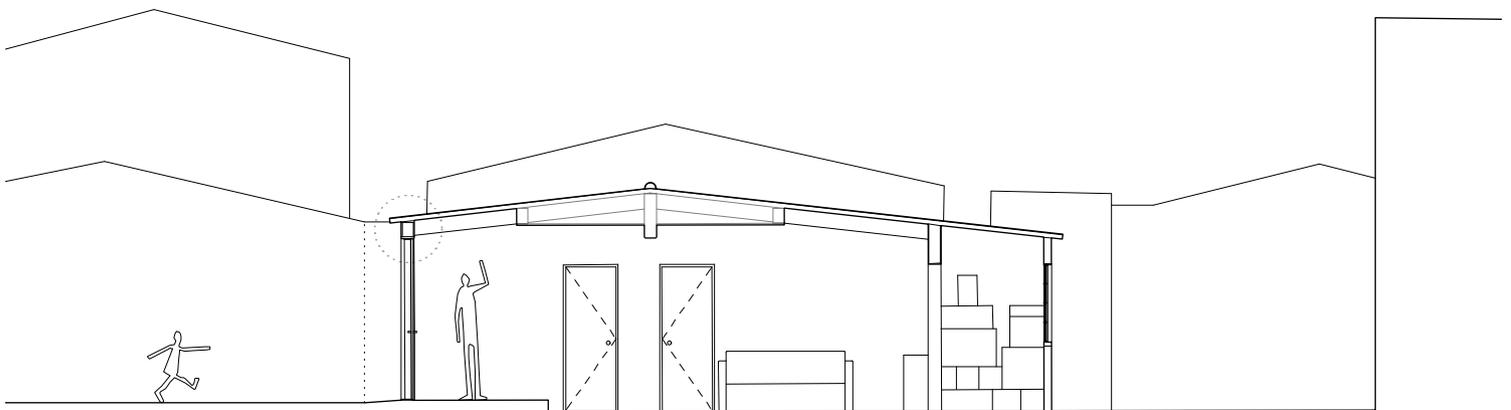


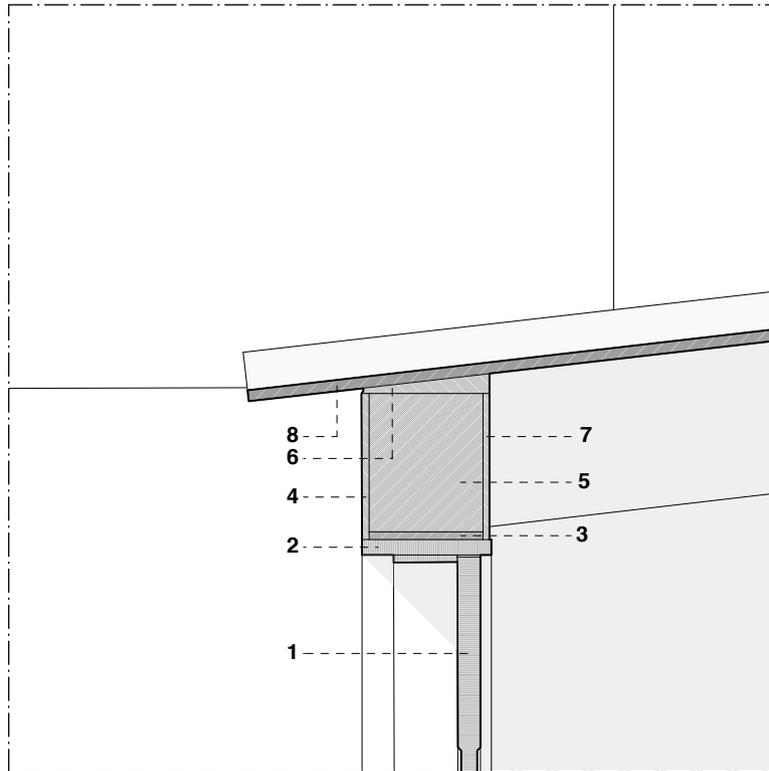
2. Casa da Vanda
planta I esc. 1:200



0 2 5m

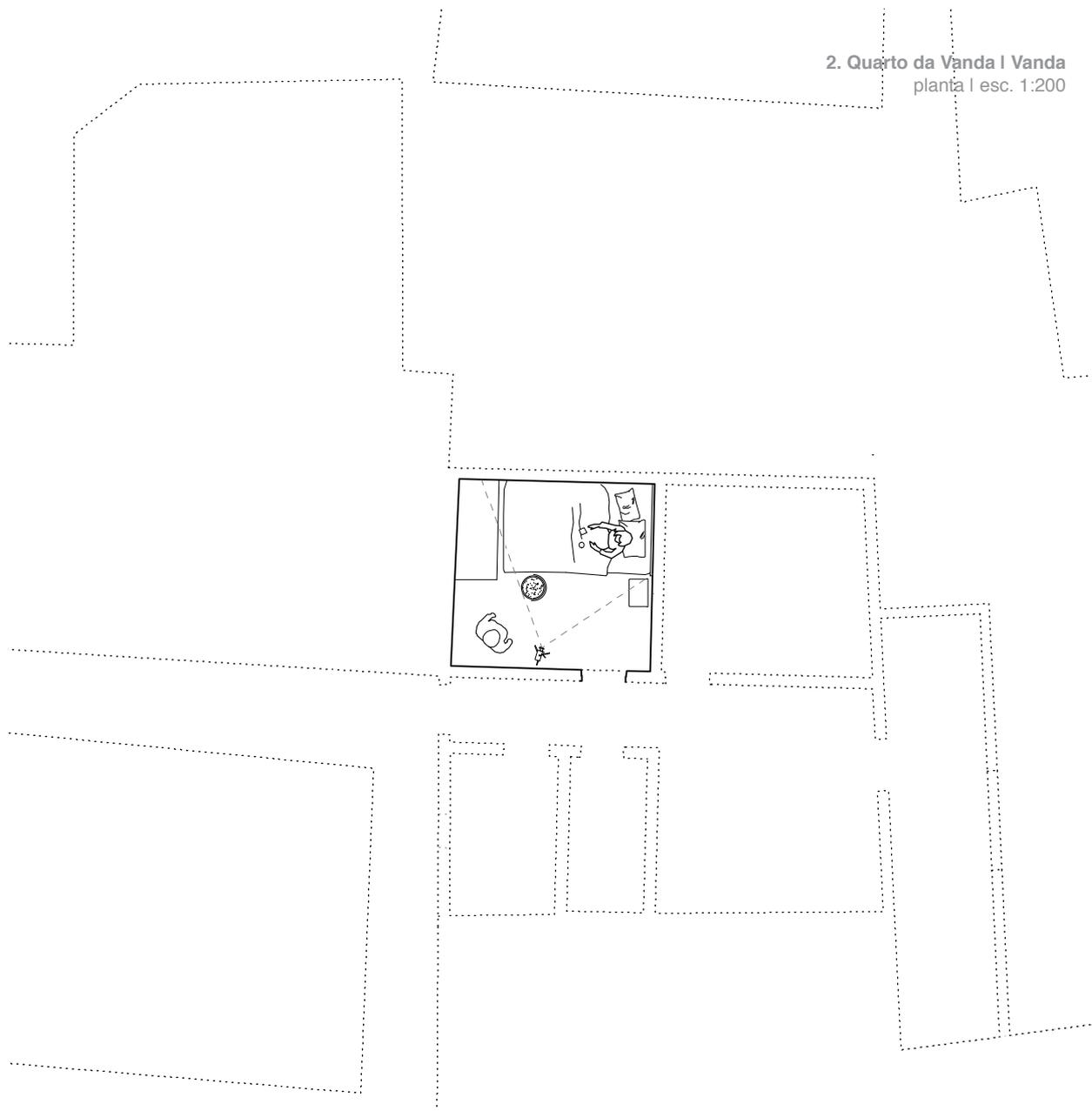
2. Casa da Vanda
corte I esc. 1:100





1. Porta de madeira com almofadas
2. Aro de Madeira
3. Pré-aro de madeira
4. Reboco exterior
5. Parede exterior de alvenaria de tijolo
6. Betonilha irregular de suporte da cobertura
7. Reboco interior
8. Cobertura de chapa ondulada

2. Quarto da Vanda I Vanda
planta | esc. 1:200



2. Quarto da Vanda I Vanda
Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



2. Quarto da Vanda | Conversa de Vanda e Pedro
planta | esc. 1:200



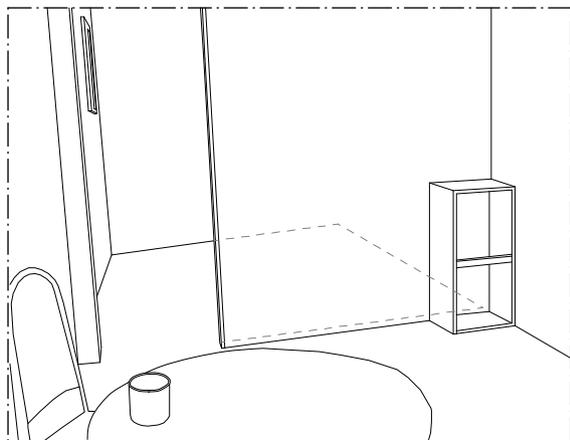
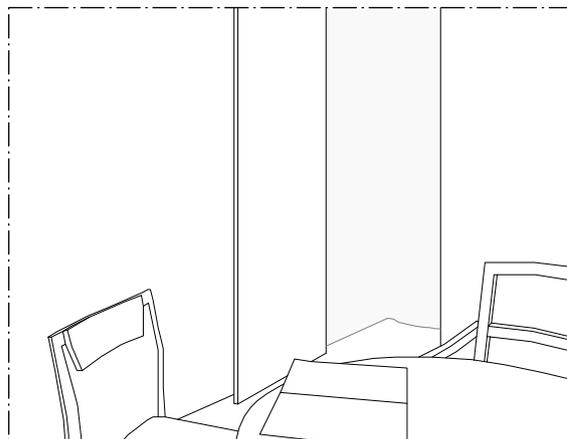
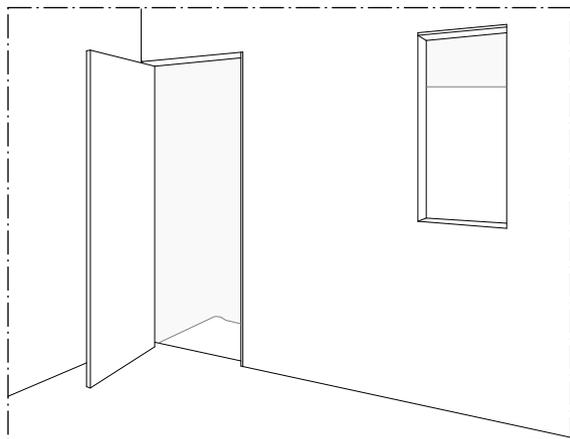
2. Quarto da Vanda | Conversa de Vanda e Pedro
Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



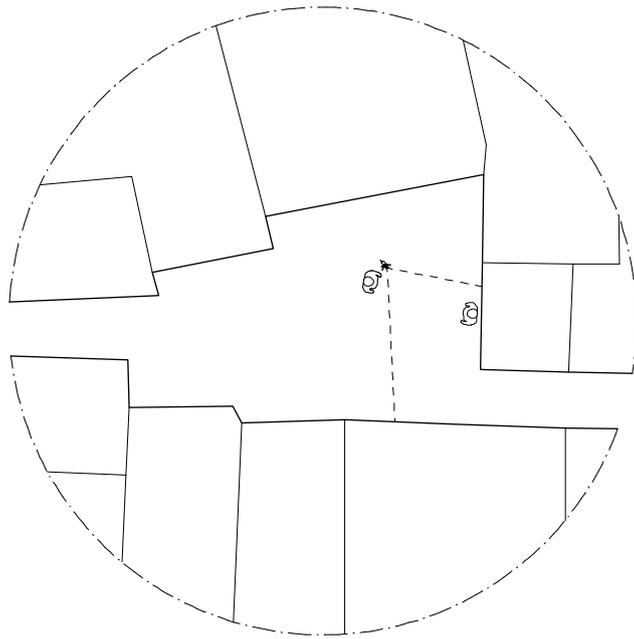
2. Cubiculo do Pango
planta I esc. 1:200



2. Cubículo do Pango
perspectivas | s/ escala



3. Largo | Tiques encostado
planta | esc. 1:200

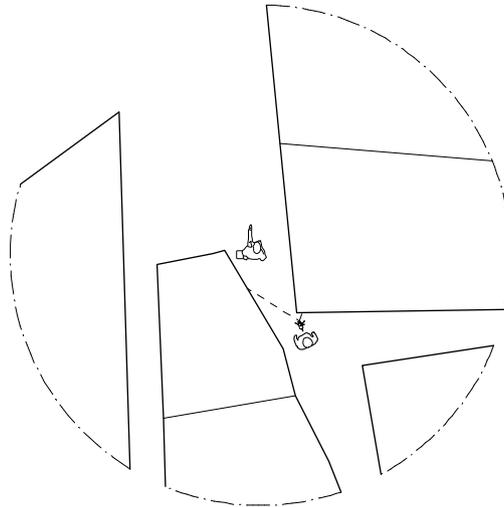


3. Largo I Tiques encostado à parede
Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



00:17:53

4. Cruzamento I Muletas encostado ao poste
planta I esc. 1:200

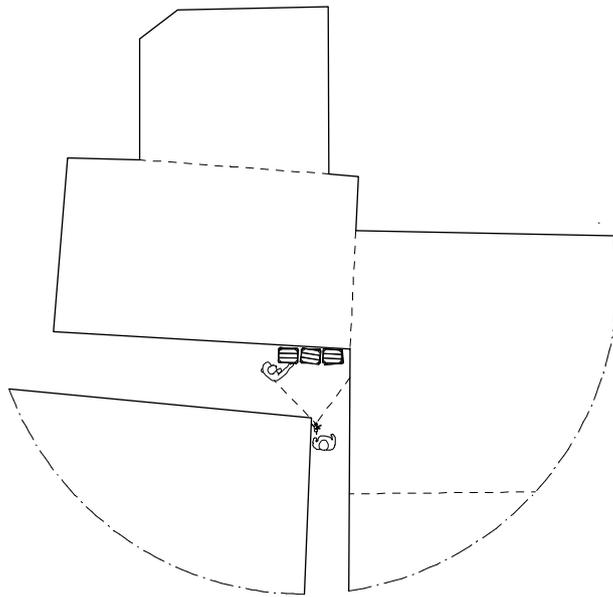


4. Cruzamento I Muletas encostado ao poste
Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



00:30:26

5. Entrada de casa de Vanda I Venda de fruta
planta I esc. 1:200

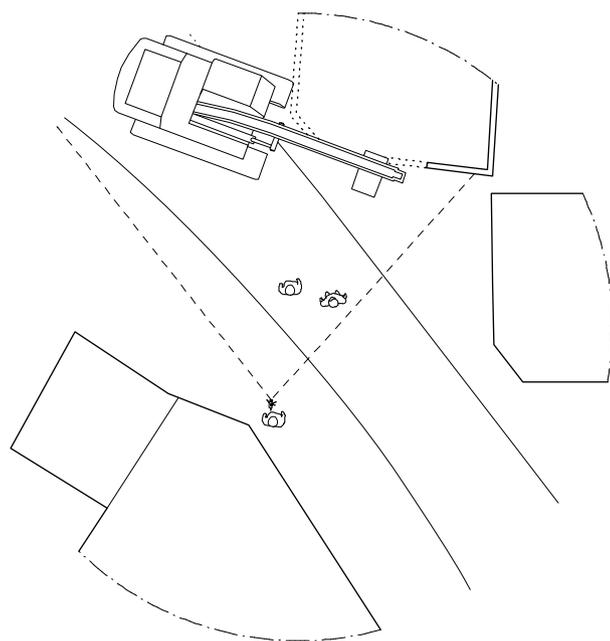


4. Entrada de casa de Vanda | Venda de fruta
Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



00:42:28

6. Demolição de uma casa
planta | esc. 1:200

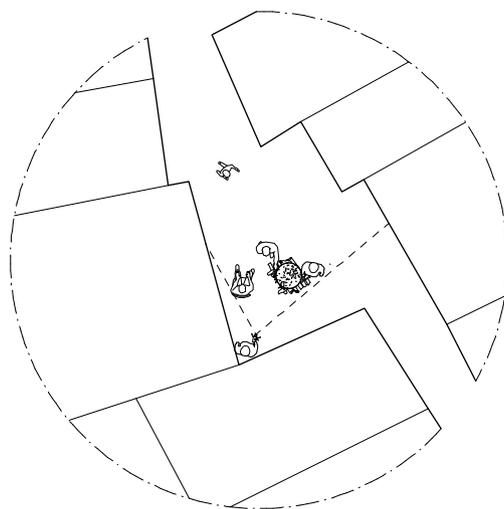


4. Demolição de uma casa
Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



00:53:47

7. Largo I Preparação de refeição
planta I esc. 1:200



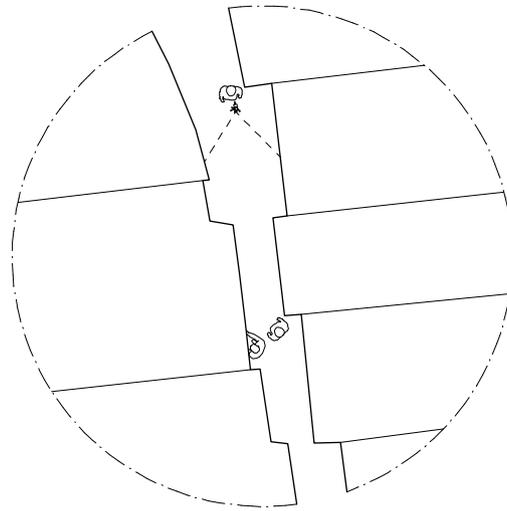
0 2 5m

7. Preparação de refeição
Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



1:37:37 | 1:39:00

8. Rua I Preparação de casa para demolição
planta | esc. 1:200

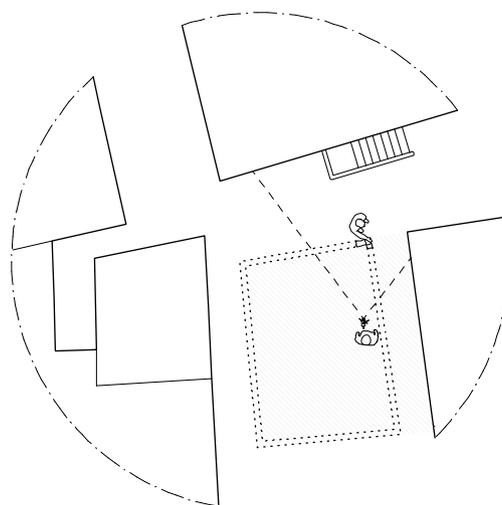


8. Preparação de casa para demolição
Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



1:58:47

9. Casa demolida
planta | esc. 1:200



8. Casa demolida

Enquadramento de *No Quarto da Vanda*



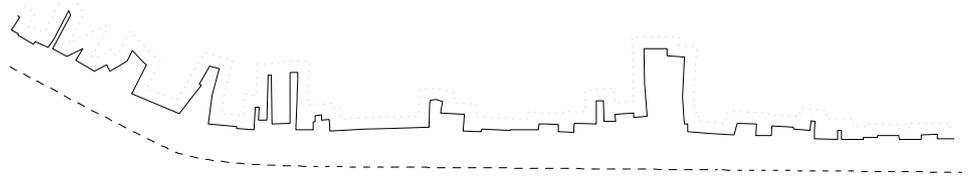
2:45:49



10. Entradas para casas
fotocolagem a partir do filme



10. Rua das Fontainhas
travelling de Ossos





11. Cafeteria do Russo | 2:40:55



12. Cafeteria onde Vanda pede um martini | 00:45:53



13. Casa da Miquelina | 1:40:50



14. Cafeteria Tropical | 00:29:55

No Quarto da Vanda é o segundo de três filmes¹ que Pedro Costa dedicou a um grupo de marginais a viver entre drogas e comércio carente de um bairro no subúrbio pobre de Lisboa. Preparam-se para abandonar o Bairro, que vai sendo rasgado pelas escavadoras. “Pedro Costa paradoxalmente foca-se nas possibilidades de arte e vida, a partir desta situação específica. Desde as arquitecturas e as cores misteriosas que resultam da degradação das paredes, a demolição em si, ao esforço dos habitantes para recuperar a voz e a habilidade para contar a sua história.”²

É-nos sugerida, logo desde início, no título do filme, uma forte relação com o espaço filmado. O Quarto ocupa metade do título, e do tempo de filme. Cerca de 50% do filme é passado na casa da Vanda. São 67 minutos passados no interior do quarto e 25 noutras dependências da casa. Esse espaço, o Quarto, é, por si só, uma entidade, com características de personagem, mesmo antes de o vermos.

É a partir deste espaço, onde a luz do sol parece não entrar, onde não se vê o chão nem o tecto, apenas 3 paredes verdes gastas pelo tempo, uma cama a ocupar a largura dos enquadramentos e que serve também de mesa e de sofá. É neste espaço no seio do Bairro das Fontainhas, com características de fórum, de ponto de encontro, de sítio da discussão entre habitantes do Bairro, que Costa fixa um dos centros da narrativa do filme. Espaço/pilar da estrutura deste trabalho, sítio onde são contadas histórias, discutidos os problemas e ideias de quem ali mora. Costa chegou ao Bairro de Vanda em 1995 e é após um processo de familiarização com o bairro e os seus habitantes, que Costa se dirige para o interior do seu Quarto. Processo longo que tem início na entrega de cartas e lembranças trazidas de Cabo Verde, sítio onde gravou o seu segundo filme *Casa de Lava* em 1994. Em *Ossos* (1997) são filmadas as primeiras imagens do bairro e os seus habitantes, mas é entre 98 e 2000 que Costa entra e passa contar as histórias de uma pequena parte deste bairro. É através de imagens sobre essas histórias que nos é possível “reconstruir” a casa da Vanda, o bairro e uma comunidade desaparecida no final do século passado. *No Quarto de Vanda* serve em si de prova de existência dessa comunidade e do sítio em si. Porque apesar de toda a ficção que couber em *No Quarto da Vanda* é impossível escapar às cores, às dimensões e outras propriedades do espaço filmado. Vanda mostra-nos ainda a destruição de algumas casas do Bairro, oferecendo assim a possibilidade de ver como eram feitas as paredes, que espessura tinham, com que materiais eram construídas e com que técnicas.

1 Filmografia [ver p.254]

2 RANCIÈRE, Jacques - *The Emancipated Spectator* - London, New York : Verso 2009. p.79

Imagens que atribuem ao filme, propriedades de prova, de documento sobre o sítio e a comunidade que nele vivia. O trabalho de Costa nas Fontainhas é uma espécie de experiência, no campo da investigação etnográfica, escrita e/ou descrita no filme.

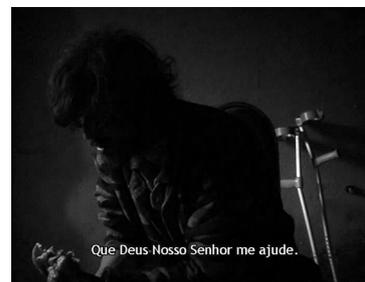
Os primeiros minutos do filme funcionam como um resumo ou uma síntese de todo o filme. Mostram-nos hábitos de algumas pessoas que viviam nas Fontainhas na época das demolições do Bairro. Mostram o modo como habitavam aqueles espaços. É a conversa no Quarto entre Vanda e Zita sobre o Climax, segue-se o banho de Pango na casa em ruínas, a refeição de Paulo na penumbra enquanto pede ajuda a Deus, as crianças que caminham para a escola em direção às casas em demolição, as brasas que se preparam na rua para uma refeição ou para aquecer do frio, a mãe de Vanda que a manda para a venda dos legumes e da fruta, e o som das demolições sempre presente. No final a destruição de mais um casa marcada para esse fim com uma cruz amarela, a insistência de uma escavadora em demolir uma parede de betão de armações finas mas resistentes, as paredes que caem e revelam as cores ocres das paredes interiores. No último plano, o resto de um canto de uma dessas casas, com aspecto que coluna, que sobra e ainda serve de apoio a um dos resistentes.



1. A conversa



2. O banho



3. A refeição



4. A ida para a escola

Imagens do filme *No Quarto da Vanda*



5. A venda de Fruta



6. O resto da casa

No quarto da Vanda é um filme de interiores. 130 dos 175 minutos totais são filmados em interiores. 92 são em casa da *Vanda* e 38 noutra semelhante, com o mesmo carácter de sitio de encontro e de discussão, o cubículo do Pango. O filme decorre a partir desses dois centros de maior gravidade. Ancoradouro para o desenvolvimento da(s) narrativa(s) do filme. Costa explorou-os no limite das suas possibilidades. Eram espaços reduzidos em que Costa posicionou-se de forma justa aos metros cúbicos disponíveis. Seriam cerca de 9m2 para imaginar a evidência. *No Quarto da Vanda*, ao contrário do anterior, *Ossos*, é filmado a partir de dentro. Das casas, das pessoas, da história daquela comunidade, em suma daquilo que Lefebvre define como o Urbano¹.

Ossos era um filme sobre a relação com o exterior do bairro. Sobre quem ia ao centro de Lisboa trabalhar, ao Hospital, às casas dos patrões, sobre a relação amorosa da enfermeira Júlia com o bairro e as pessoas que lá moravam. Em *Ossos*, Costa revela os interiores a partir de fora, através das janelas, das portas e fendas. Camadas de mistérios que se agregam sobre o Bairro e as pessoas. Em *Vanda* esse mistério começa a revelar-se. Costa encontra uma nova posição no bairro e a partir dela estabelece uma relação de diferente natureza com as pessoas, o bairro, e com o Cinema. O assunto permanece essencialmente o mesmo, o que se altera radicalmente é a abordagem escolhida pelo realizador. A soma dos filmes acabará por constituir uma leitura polimorfa de um conjunto muito estável de problemáticas. É uma espécie de cubismo psíquico, em que se procura o todo através da soma das suas partes. Mais ainda, em *Vanda*, Costa abandona o analógico e filma em digital. Também esta é uma alteração no processo de feitura dos filmes de Pedro Costa. É a alteração da estrutura, da utilização das ferramentas, de ocupação do tempo e do espaço com que filma. Nesta mudança articulam-se a carência de espaço físico disponível com as potencialidades da proximidade que a nova câmara digital permite. A compreensão crítica do impacto destes instrumentos de trabalho é outro dos elementos que garante a Costa a liberdade que lhe é necessária para realizar *No Quarto de Vanda* : “A ideia de técnica como imposição de pensamento . Produzir, une o acto de fabricar ao de dar visibilidade (...) acto de definir uma nova relação entre o fazer e ver.”²

1 LEFEBVRE, Henri – *O Direito à Cidade* – Lisboa, Estúdiõe Livraria Letra Livre 2012. p.65
(Lefebvre descreve *O Urbano* desta forma, como uma entidade caracterizavel e autónoma)

2 RANCIÈRE, Jacques - *Estética e Política | A partilha do Sensível* - Porto : Dafne 2010. p.52

Em *No Quarto de Vanda*, Costa entra mais e melhor no Bairro. A observação inverte-se. Já não é o olhar de alguém que, de fora, tenta ver para dentro, mas o olhar de alguém que se encontra dentro. Deixam-se de ver as entradas das casas de fora para o interior, as ruas vistas de cima, e as fendas misteriosas. O filme existe dentro, dirigindo-se para algo que só pode ser ainda mais interior: os habitantes e as suas histórias, “e as que conta são as mais simples cruas e directas, e por isso exigem tempo e espaços de pensamento. O Bairro é Para Costa o espaço ideal para pensar”¹. Como diz Jacques Rancière : Estão em causa contínuos exercícios de aproximação ao segredo do outro.

“E é esta a origem da beleza das suas imagens : uma luz vinda dos rostos humanos, não detrás, não por cima ou ao lado , mas lá de dentro. Uma beleza ancorada no modo como mostra a luz que habita no interior dos corpos e nos ajuda a perceber que vêm de longe e estão cá desde sempre.”²

É essencial compreender-se que *Vanda* teve um impacto tremendo na obra de Pedro Costa, por ser o filme onde a liberdade criativa é mais eficazmente amparada pelas possibilidades técnicas. Trata-se de um filme de um realizador em controlo das suas possibilidades e das possibilidades do lugar, do Bairro. Para isto terá também contribuído o facto de Costa ter entretanto ganho confiança com a população da qual necessitava permissão para filmar. Conseguiu também mais tempo para o fazer e desta vez não estava dependente de uma estrutura complexa, composta por diversas especialidades, com agendas que limitam ainda mais o espaço e o tempo para filmar. “Precisava desse tempo para encontrar a escala e a respiração do plano, e eles precisaram desse tempo para perceber como contar isto.”³ Conseguiu liberdade, a partir do momento que não depende de um argumento pré-concebido. Os actores forneciam-lhe o material que precisava . “O nosso método de trabalho produzia praticamente um texto escrito.”⁴

1 CRESPO, Nuno - *Vanda e Ventura enquanto heróis. Ou a ciência-ficção de Pedro Costa* - L+arte. Lisboa. ISSN. Volume, N.66 (Dez. 2009). p.49

2 CRESPO, Nuno - *Vanda e Ventura enquanto heróis. Ou a ciência-ficção de Pedro Costa* - Op-cit. p.51

3 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - *Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda* - Lisboa : Midas e Orfeu Negro, 2012. p.67

4 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - *Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda* - Op-cit. p.67

Costa depende de uma metodologia de rotina, assente na repetição das experiências. Dos dias das palavras dos actores, do movimento e da posição da câmara. É um processo de tentativa e erro. É desse processo que resulta a matéria que vemos. Trata-se de uma escolha selectiva de momentos que surgem se instalam e evoluem/observação sensorial, visual e auditiva, receptiva a realidade e devaneio. O resultado final é um equilíbrio de ambos. A interpretação do autor é a sua visão a funcionar como filtro para posteriormente transformar pequenos excertos de realidades e amplia-los através das técnicas de montagem. Tudo é feito para nos possibilitar experiências nessas realidades, construindo e pensando tudo ao limite : “nunca vi um realizador com tanto trabalho, tanto cuidado a pagar tantos riscos nestas construções levadas muito longe. Por querer dominar tudo. São estes cuidados e estas construções que fazem a vitalidade e a força do Pedro.”¹

Imagem e som percorrem o tempo de forma muito controlada mas ao mesmo tempo natural. Aliás resultado de metodologias pouco rebuscadas. É recorrente a referência a Costa pelo domínio total das partes que compõe a sua obra, pelo processo obsessivo mas natural da tentativa e erro, take após take até atingir a perfeição do gesto, do ritmo, do equilíbrio. É nessa ancestralidade dos princípios do cinema, que reside a solidez e o rigor que consolidam ainda mais a obra de Costa. Os seus filmes são camadas sucessivas de tempos e espaços controlados ao limite do detalhe. Quando questionado sobre como surgem e evoluem as cenas de *No Quarto da Vanda*, Costa responde: “Exceptuando os planos das demolições, tudo era previamente preparado.” (...) o método consistia sempre em “refazer”, preparar um bocadinho e refilmar. Não creio que haja um único plano em que os actores façam uma coisa pela primeira vez. Trabalhávamos um bocadinho como o Chaplin,(...)ensaiávamos enquanto filmávamos , fazíamos um, dois, três takes, e era praticamente a mesma coisa. (...) a rotina do trabalho oferecia todas as surpresas desejadas. (...) O trabalho consistia em fazer uma cena, esquecê-la, depois refaz-la três, seis meses mais tarde: já não é exactamente a mesma, os actores lembrando-se dela, mas a coisa amadureceu. Como se fosse preciso esquecer completamente para a melhorar.”²

1 Conversa com Olivier Blanc – Anexo C [ver p. 238-247]

2 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - *Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda* - Op-cit. p.66

O resultado são as imagens pesadas que vemos. A câmara parece ser pesada e portanto difícil de se movimentar. Todo o movimento que existe em *Vanda* é exterior à câmara. Os planos baixos e detalhadamente compostos, enquadram excertos do sitio que se correlacionam e contam histórias. A narrativa dos filmes de Costa reside portanto em grande parte no processo de trabalho. Na sedimentação das ferramentas e da matéria que tem ao dispor. “Pensamento feito espaço: o plano fixo, aprendido com Ozu e a certeza que pode fazer-se um filme com uma lâmpada, um sofá e um ramo de flores.”¹



Colocação de sombreamento em largo após a demolição
Imagem do filme *No Quarto da Vanda*



Câmara de filmar utilizada por Pedro Costa
Imagem do livro *Cem Mil Cigarros*

1 CRESPO, Nuno - *Vanda e Ventura enquanto heróis. Ou a ciência-ficção de Pedro Costa* - Op-cit p.49

A nova posição da câmara coincide com uma nova posição ética : “agarrei-me ao handycam para mudar a minha prática social. Para encontrar algo que fosse mais próximo do estúdio (...) interessa-me estudar algo. Ao mesmo tempo que estudo alguém, tenho uma câmara.”¹ A nova estratégia de trabalho corresponde à forma como Costa manuseia as ferramentas. O partido que pôde tirar deste novo modo de operar, levou também a uma nova posição face à matéria. Passou a ser mais do campo da investigação do que do espectáculo. Mais sobre a descoberta do que se esconde sob as aparências da imagem, numa espécie de olhar arqueológico sobre o bairro. O trabalho de Costa estabelece/reconstitui um texto pensável sobre o sítio. Trabalho que funciona como filtro e como jogo. Juntam-se “peças”, a partir de uma observação que é receptiva. Está em causa pensar sobre uma realidade que lhe parece transformável. Uma posição que pressupõe tudo o que está a volta. Texto num contexto. Posição em relação igualitária com o resto do mundo. Costa “olha para cada objecto no mundo, cada rosto cada animal de maneira quase igual, (...) todas estas coisas juntas criam uma espécie de visão que corresponde muito à forma como julgamos ver o mundo – que normalmente nos é transmitida de uma maneira intensificada e que de algum modo nos mostra o que é viver numa experiência.”²

Nuno Crespo definiu a posição de Costa em relação à arte, à obra e comunidade como, ciência-ficção, afirmando o seguinte: “as suas bases residem não numa ideia/argumento/composição mas num esforço de surpreender a intensidade, o entusiasmo as coisas. A ficção não é uma máscara ou composição mas é a realidade tornada mais nítida mais atuante mais próxima. O cinema é assim uma espécie de filtro que torna mais nítida a visão, adentra-nos a perceber as coisas como elas são e a perceber, como diz *Vanda*, que assim é a vida.”³

Costa criou pontos de vista sobre a comunidade das Fontainhas explorados durante a captação de imagens e mais tarde durante fase de montagem. Os planos são fixos, objectivamente fixos. Não existem no filme planos em que a câmara se movimenta. O movimento está na matéria filmada. Esta imagem estável, permite ao próprio espectador aprofundar o seu olhar sobre o Bairro.

1 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - *Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda* - Op.cit. p69

2 WALL, Jeff – *A Propósito de Ossos - cem mil cigarros - OS FILMES DE PEDRO COSTA* – Lisboa, Orfeu Negro e Midas Filmes, 2009. p.151

3 CRESPO, Nuno - *Vanda e Ventura enquanto heróis. Ou a ciência-ficção de Pedro Costa* - Op.cit. p.51

Talvez por isso frequentemente se categorize o filme como um documentário. O teórico Siegfried Kracauer descreve: - “Concentrando o “movimento na matéria”, um movimento externo á imagem faz parecer ao espectador a ação realista”¹ O espectador entra, como Andre Bazin explica, numa relação com a imagem mais próxima do que ele desfrutaria na realidade.² Bazin acrescenta sobre a câmara fixa : “primeiro requer uma maior actividade mental da parte do espectador e uma contribuição mais positiva da sua parte para a ação em progressão, e segundo abre espaço à ambiguidade de expressão ao chegar ao espectador.”³



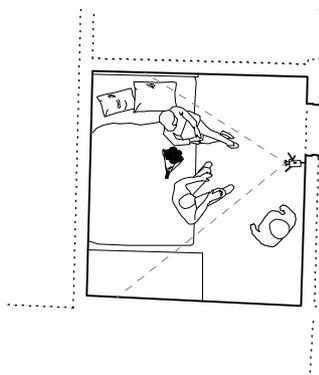
Pedro Costa, Vanda e a câmara de filmar no Quarto
Imagem do livro *Cem Mil Cigarros*

1 KRACAUER, Siegfried - *Basic Concepts* - Leo Brudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and criticism: introductory readings* (Oxford University Press, 2004), p. 177

2 BAZIN, André - *The Evolution of the Language of Cinema* - Hugh Gray (ed.), *What is Cinema?*, v. 1 (University of California Press, 1967), p.35

3 BAZIN, André - *The Evolution of the Language of Cinema*. Hugh Gray (ed.), *What is Cinema?* Op-cit. p.36

Entre *Ossos* e *Vanda* Costa deixou de aparecer nas Fontainhas acompanhado com a equipa de cinema passando a estar presente apenas com uma câmara digital de pequeno porte. A mudança para a pequena câmara e o abandono da grande estrutura de produção de cinema possibilitou o tempo pretendido para a apreensão da realidade. A imagem seguinte [ver p.] mostra como Costa se apropriou do quarto que dá nome ao filme. Note-se que existiam apenas 8m² disponíveis para a colocação da câmara e de Costa. "Se mexeres o tripé um milímetro, muda tudo.(...) porque um milímetro num espaço de quarenta centímetros é muito.(...) Percebi que tinha sido feito para espaços diminutos, dos dois lados da câmara, à frente e atrás. Fui feito para filmar quartos, interiores ou então exteriores parecidos com interiores."¹



Planimetria de filmagem no quarto
Imagem nossa

Nos planos filmados no exterior das casas, com profundidade, nas ruelas do bairro, nota-se a mesma alteração na posição da câmara de Costa. Em *Ossos*, as ruas são mostradas de pontos acima do nível da rua. A câmara é colocada num telhado ou no primeiro andar de uma casa para se conseguir pontos de vista longe do chão. Esta perspectiva, quer física quer metodológica, é abandonada em *Vanda*. Costa filma as ruas e largos a partir do seu chão.

1 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - *Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda* - Op-cit. p69



Rua | *Ossos*
Imagem do filme *Ossos*



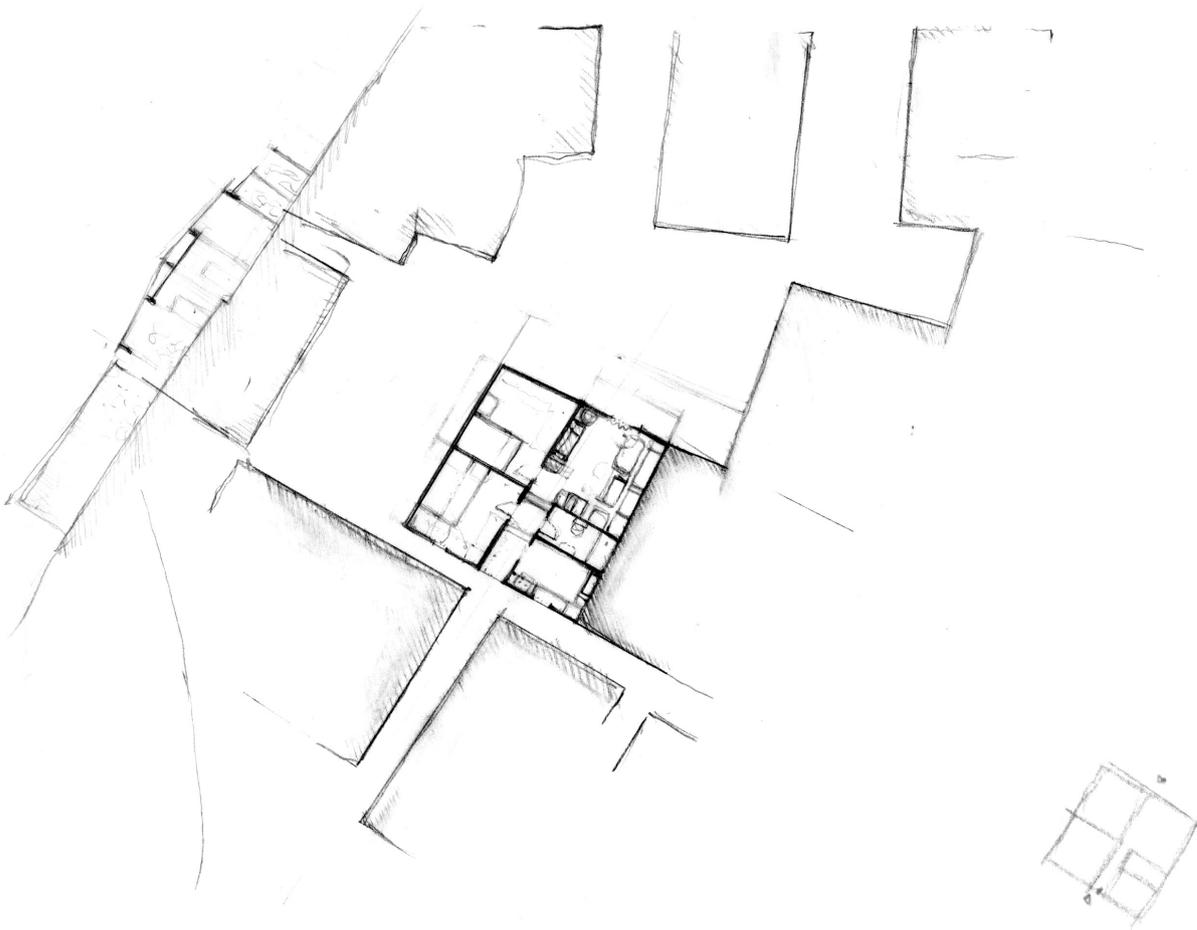
Quarto | *Ossos*
Imagem do filme *Ossos*



Rua | *No Quarto da Vanda*
Imagem do filme *No Quarto da Vanda*



Quarto | *No Quarto da Vanda*
Imagem do filme *No Quarto da Vanda*



Esquisso de Casa da Vanda e envolvente
.....planta e corte



Esquisso dos espaços filmados por Pedro Costa
planta.

3.1 | Sequencia de Imagens ou Montagem de Espaço

A cada segundo, o que é preciso é saber cortar no sítio certo, tornar a palavra acção e a acção matéria

Pedro Costa

Projectar um espaço é registar as ligações possíveis entre planos. Na Arquitectura como no Cinema, montam-se planos, ou seja, o espaço é criado através de uma sequência de planos. São formas de calcular limites e pontos-de-vista, como Costa parece fazer nestes filmes. É na sequência contínua deles que nos é dado a ler o espaço. Ele vai sendo montado à medida que o tempo passa e/ou que nos movimentamos. Em ambos os casos, ele é perceptível e memorável, portanto, sentido. Arquitectura e Cinema são criação de espaços.

A montagem do material que Costa captou durante quase dois anos, demorou nove meses a ser montado. Foram cerca de 180 horas de imagens captadas na pequena Panasonic DVX1000 que em conjunto com Dominique Auvray, e Patricia Saramago, Costa montou, quase três horas de filme. “Experimentávamos combinações, associações, recomeçávamos do zero várias vezes. Parecia-nos uma montanha intransponível.”¹

É na fase de montagem que se reforça a possibilidade de criar um espaço filmado. O espaço das imagens em movimento não é menos memorável que o espaço mecânico que tocamos. Walter Benjamin sugere a ideia de que a experiência do espectador de Cinema não é menos física que a do observador da Arquitectura que o rodeia. “São ambas artes tácteis. Arquitectura e cinema comunicam primeiramente através do universo táctil em oposição à visualização da pintura.”² Benjamin reforça dizendo que a ilusão do espaço filmado oferece ao corpo do espectador equivalentes experiências cinemáticas ao espaço mecânico. “O filme é visto tanto com os músculos e a pele como pelo olho. Tanto a Arquitectura como o Cinema implicam uma forma de experimentar o espaço que resulta de imagens arquivadas na nossa memória que são tão corporalmente tácteis quanto as imagens retiniais.”³

1 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - *Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda* - p.109

2 PALLASMA, Juhani - *The architecture of image . Existencial space in cinema* - Rakennustieto 2007 2nd ed. sobre BENJAMIN, Walter “ *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* “ *Illuminations* (Hannah Arendt, ed.) Schocken Books , New York , 1968, pp. 217 – 251

3 BENJAMIN, Walter “ *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* “ *Illuminations* (Hannah Arendt, ed.) Schocken Books , New York , 1968, pp. 217 – 251

Ao vermos *No Quarto da Vanda* fica-nos uma ideia de como é a casa da *Vanda*. Estabelecemos contacto com a maior parte das dependências da casa, a partir de diversos pontos de vista, mas a ligação entre eles e entre a casa e o bairro permanecem desconhecidos. Cabe ao espectador completa-los, e cada um construirá uma casa diferente. Não se sabe qual a relação objectiva com o exterior. A noção de interioridade e fechamento no filme acaba por formar uma espécie de tabu em relação à possibilidade de uma descrição exacta da articulação entre a casa e o Bairro. Ainda assim liberta-nos para uma outra possibilidade: a do espectador enquanto montador de espaço. E também das ligações que se estabelecem entre os que estão na imagem.

Na casa de *Vanda* e dos rapazes onde 75% da ação do filme decorre, nunca nos é dado a ver as entradas a partir de fora, apenas se vê sair. Não se sai do quarto de *Vanda*, e não se vê ninguém a entrar. Pressupõe-se que o quarto seja naquela casa devido a conversas a atravessar divisórias, e à cor verde do quarto, que acompanha toda a casa. O espaço que se define/constrói na fase de montagem do filme quase nunca corresponde ao espaço real. É um terceiro espaço que ganha esta autonomia, que se desprende do filmado e percorrido pelos actores.

Tal como o espaço filmado, as personagens, os objectos e as ações parecem não estar organizadas para nos envolver ou descrever uma narrativa linear, um argumento mas sim vários. “Não são figurantes. Parecem ser muito importantes e, no entanto, não têm qualquer efeito concreto no decorrer da ação. Isso também me parece notável, a sensação de que a vida era demasiado complexa para ser incluída como um todo no filme.”¹

Um precedente claro encontra-se no filme anterior, *Ossos*, em que não sabemos nada sobre a personagem interpretada por Zita. Alguém a que Jeff Wall chamou de observadora. “Ela aparece repetidamente a observar coisas, a ouvir conversas (...) sem nunca participar. (...) Uma forma de interromper a história. As personagens enigmáticas tais como a observadora parecem marcar todos os filmes. Todas são enigmáticas. Nunca chegamos a saber muito sobre elas e permanecem estranhas. (...) É como dizer que apesar de todo o tempo que possuímos para estar com uma pessoa, conhece-la, vê-la em ações importantes da vida, nunca podemos verdadeiramente entrar na sua consciência ou personalidade. Permanecem estranhas no final do filme tal como as encontramos.”²

1 WALL, Jeff – *A Propósito de Ossos - cem mil cigarros - OS FILMES DE PEDRO COSTA* – Op-cit. p.152

2 WALL, Jeff – *A Propósito de Ossos - cem mil cigarros - OS FILMES DE PEDRO COSTA* – Op-cit. p.153



Interior | The Watcher no quarto
Imagem do filme *Ossos*



Exterior | The Watcher
Imagem do filme *No Quarto da Vanda*

Em *No Quarto da Vanda* vê-se alguns retratos de habitantes do Bairro. Não são personagens “principais” mas encontramos estes planos próximos do corpo de pessoas que se envolvem na história pontualmente, uma forma sutil de contextualizar o Bairro. As mãos de Mira que afinam o violino, a cara de Miquelina lacrimeja do olho que não tem, ou Geny que fuma um cigarro enquanto ouve piropos de quem passa. Estes retratos criam uma estrutura de retalhos que interligam histórias. Pedro Costa descreve uma das poucas cenas sobre Geny : “ Fui ter com o Pedro e disse-lhe: “ Podíamos fazer uma espécie de vénia, uma homenagem à Geny, falarias com a Vanda sobre a morte dela e talvez sobre as vossas inquietações (...) era evidente estávamos sempre a falar disso, de que tudo ia morrer. O bairro, as pessoas, nós todos, tudo.”¹ Alusões episódicas que são feitas através com a introdução destas imagens. Com o verbalizar dos nomes e com a contagem de episódios da vida vão-se criando histórias paralelas baseadas na mesma história, a do Bairro.

1 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - *Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda* - Op-cit p.67



Russo
Imagem de *No Quarto da Vanda*



Miquelina
Imagem de *No Quarto da Vanda*



Geny
Imagem de *No Quarto da Vanda*

Na fase de montagem abrem-se possibilidades de encadeamento, de colagens de narrativas ou sub-narrativas. E como não só de imagem o cinema é composto a montagem do som tem também especial desempenho na descrição e correlação dessas histórias. O som é definidor de espaço. Em *No Quarto da Vanda*, o som funciona em diálogo sobre o que vemos e o que não vemos. Ora confirma e reforça ora contraria. Por si só o som permite ver o espaço e a ação que nele decorre. Um diálogo de contrastes, tensão e harmonia. Ambiguidades que desencontram o espectador e o colocam num espaço que apenas existe no filme e na memória de quem o vê.

A tarefa é a de interagir com o que há de mais incondicional na memória e experiência dos espectadores. Com os ruídos das ruas, o cão a ladrar, o barulho de uma situação reconhecível através do seu ruído, pequenos excertos de realidade que tal como a imagem são trabalhados ao limite. Há na obra de Costa um sentido musical que “ultrapassa o mero interesse, é mais uma atitude que estrutura o modo de vida, da relação com o mundo, considerando que ele é feito não só de imagens, mas também de sons e que há pouco que os distinga em importância, na versade que são inseparáveis.”¹ Em *No Quarto da Vanda* como nos filmes que o seguem existe a capacidade de se poder ver ou ouvir isoladamente sem que isso nos remeta para sítios completamente diferentes. Muitas das cenas são trabalhadas com o som sincronizado captados ao mesmo tempo que a imagem. Outros são extraídos de contextos semelhantes, e que através da montagem e da sobreposição aparecem para amplificar a experiência da/cena em causa.

1 Anexo C - Conversa com Olivier Blanc - [ver p.238-247]

Trata-se de um processo de trabalho que se debruça inteiramente sobre o artificial apenas como ferramenta que serve para reforçar algo muito concreto e real. A banda sonora nos filmes de Costa são ruídos. São por si só uma assemblagem muito complexa de sons reais, mas ao mesmo tempo simples e evidente que constroem uma ou várias narrativas. O som nos filmes de Costa funciona como um filme paralelo. Filme dentro de um filme. Sub-espços. Costa descreve diz ao sonoplastia de *No Quarto da Vanda* : “Quando não tínhamos determinada imagem tinha-a em som, pois estávamos sempre a gravar.”¹



Olivier Blanc em captações para cena de funeral
Imagem do filme *Tout Refleurit*

“O Philippe Morrel passeava pelo Bairro e gravava muitos sons sozinho. Enquanto eu fazia o meu filme o Philippe fazia o dele (...) Não nego que lhe dizia sempre para reforçar a sensação do real.”²

1 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda - Op-cit. p.120

2 Anexo C - Conversa com Olivier Blanc - [ver p.]

É um dos factores que reforça a necessidade insubstituível da visualização destes filmes na sala de cinema. A importância dada ao som enquanto elemento definidor de espaço e ambientes, torna possível a experiência do filme sem imagem, de nos localizarmos no espaço filmado. Não é apenas a demolição do bairro, é também o barulho dos isqueiros e da prata quando *Vanda* fuma, os percursos pelo bairro enquanto vende legumes, os percursos de Paulo que caminha com muletas pelo Bairro. “ Voltar a ver estes filmes impressionantes pode não alterar a sensação de visão inicial, mas ouvi-los repetidamente dá azo a uma experiência sem fim.”¹

Este é o lado hollywoodesco do trabalho de Pedro Costa. No cinema dito tradicional de Hollywood a banda sonora é construída para ligar de forma intensa o espectador á acção. Teoricamente anula o lado documental. O que distingue Costa na construção do som, tem especial expressão no filme *Tout Refleurit*² em que a cena de um funeral é trabalhada. Neste documentário sobre o trabalho de Pedro Costa em torno de *Juventude em Marcha* (2006) vemos a tentativa de Costa juntamente com Olivier Blanc de ilustrar a cena. É uma procissão fúnebre que passa por Ventura e Xana sem que a mesma se revele visualmente. O funeral aparece através de uma susseção de palavras, movimentos e sons. A preparação da cena consistia em reconstruir o percurso que atravessa o Bairro e passa pelas personagens voltando a desaparecer. Passam os sons e consigo a acção. “O Pedro queria construir um bocadinho esta ideia de largo, com um homem à porta de sua casa a ver passar o funeral que vem dos becos entra nos largos e depois afasta-se, e isso tudo acompanhado por violino e com homens a cantar (...) procurei recriar aquela passagem de funeral com cenas que tentei encontrar noutros contextos e que achei que podia corresponder aquela situação.”³

Pode considerar-se que a posição do autor enquanto filtro de um contexto por ele investigado, experimentado e dado a experimentar, é também aplicado no campo sonoro dos filmes. Costa é “uma espécie de Alan Lomax ou Harry Smith que está a prestar um serviço etnográfico a captar (digitalmente) interpretações e vozes em vias de desaparecimento”⁴

1 ERANSON, Mark - *Ouvindo os Filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, Realizador Pós-Punk – cem mil cigarros – OS FILMES DE PEDRO COSTA* – Op-cit. p.291

2 *Tout Refleurit: Pedro Costa Cinéaste* - Dir. Aurélian Gerbault. Perf. Olivier Blanc, Pedro Costa, 2006

3 Anexo C - *Conversa com Olivier Blanc* [ver p.218-223]

4 PERANSON, Mark - *Ouvindo os Filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, Realizador Pós-Punk – cem mil cigarros – OS FILMES DE PEDRO COSTA* – Op-cit. p.291

Recentrando em *No Quarto da Vanda*, na maior parte das vezes o som antecede e introduz a cena descrevendo previamente factos da imagem que aparece posteriormente a sublinhar o que ouvimos. É por exemplo a cena em que o Pango varre a casa e que é antecedida pelo ruído da vassoura, mas também o inverso acontece como “o homem que aparece a martelar uma parede em frente á bulldozer havendo depois um corte para o interior onde o som se ouve ao longe.”¹A bruteage sonora em *Vanda* é utilizada para reforçar a impressão do real. Poderíamos ir mais longe e afirmar que, o som em *No Quarto da Vanda* é personagem. Existe à semelhança do que foi falado sobre a imagem da observadora em *Ossos* a presença de um som sobre o qual pouco sabemos, mas é transversal ao filme embora nunca a venha a ser definido. Limitamo-nos a sentir. Parece um alarme claramente digital. Ouvimos no quarto mas também noutros espaços. Umas vezes parece estar presente no mesmo espaço que nós, noutras parece vir de espaços adjacentes. Aparece “como em refrão e é como um sinal melancólico (...) de que acabou o tempo, embora nunca seja dado de uma maneira tão manifesta como eu exponho aqui. O que é revelador da diferença entre dizer ou ver qualquer coisa e ouvi-la.”²

Em *No Quarto da Vanda* o som é tão importante quanto a imagem na tarefa de revelar o desaparecimento das Fontainhas. “É uma das coisas que gosto nos filmes do Pedro é que ele queira sempre que o som ultrapasse a expressão do que esta presente na imagem. O som também conta sobre as coisas que estão ao redor. Conta a história do que envolve a imagem. As narrativas que rodeiam a coisa representada.”³

1 PERANSON, Mark - Ouvindo os Filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, Realizador Pós-Punk – cem mil cigarros – OS FILMES DE PEDRO COSTA – Op-cit. p.294

2 PERANSON, Mark - Ouvindo os Filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, Realizador Pós-Punk – cem mil cigarros – OS FILMES DE PEDRO COSTA – Op-cit. p.295

3 Anexo C – Conversa com Olivier Blanc [ver p.238-247]

FILMOGRAFIA

1987 | CARTAS A JÚLIA

16 mm, 1:1.33, cor, 25 min.

1990 | O SANGUE

35 mm, 1:1.33, preto e branco, 95 min.

1994 | CASA DE LAVA

35 mm, 1:1.66, cor 110 min.

1997 | OSSOS

35 mm 1:1.66, cor, 110 min.

2000 | NO QUARTO DA VANDA

DV, 1:1.33, cor, 170 min.

2001 | DANIÈLE HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, CINÉASTES

DV, 1:1.33, cor/preto e branco, 72 min.

Episódio da série CINÉASTES, DE NOTRE TEMPS

2002 | ONDE JAZ O TEU SORRISO?

DV, 1:1.33, cor/preto e branco, 102 min.

2003 | 6 BAGATELAS

DV, 1:1.33, cor/preto e branco, 18 min.

2006 | JUVENTUDE EM MARCHA

DV, 1:1.33, cor 154 min.

2007 | TARRAFAL

DV, 1:1.33, cor, 16 min.

Em O ESTADO DO MUNDO

2008 | A CAÇA AO COELHO COM PAU

DV, 1:1.33, cor, 24 min.

Em MEMORIES, JEONJU DIGITAL PROJECT

2009 | NE CHANGE RIEN

DV, 1:1.33 preto e branco, 97 min.

2010 | O NOSSO HOMEM

DV, 1:1.33, cor, 24 min.

2012 | LAMENTO DA VIDA JOVEM

HD, 1:1.33, cor, 30 min.

2014 | CAVALO DINHEIRO

HD, 1:1.33, cor,

CONCLUSÃO

Ao começar este trabalho sobre o Bairro das Fontainhas como visto nos filmes de Pedro Costa, a primeira noção que parecia destacar-se era a de síntese.

O olhar do realizador constituía uma síntese do bairro, e o nosso olhar sobre os filmes uma segunda síntese.

Ao longo da pesquisa, e particularmente nos momentos iniciais em que a obra de Walter Benjamin forneceu um enquadramento teórico que iluminasse estas ideias de síntese, tornou-se claro que os filmes de Pedro Costa eram, afinal, um registo de um fenómeno psíquico que ocorre em todos aqueles que percebem um espaço.

A obra ensaística de Benjamin regressa frequentemente à cidade de Berlim, onde o escritor passou a sua infância, e onde a sua imaginação foi retornando entre meditações políticas e teorias de inspiração teológica sobre a linguagem. O pequeno conjunto de textos referidos no primeiro capítulo constitui um conjunto pequeno na obra de Benjamin, mas também um dos mais significativos, e um dos que mais radicalmente reequaciona a escrita de ensaios e teoria. Benjamin escreve no sentido de cartografar a sua própria imaginação: mas a imaginação, vinda da memória da cidade, retorna à cartografia. Não se submete a ela. Foi a esse movimento em que as memórias e a imaginação dos lugares são colocadas num mapa que chamámos geografia imaginária.

Todos nós, de alguma forma, produzimos a nossa geografia imaginária, relativa aos lugares que percorremos, àqueles em que vivemos, ou onde estivemos de passagem. A fulgurância de um fragmento ganha, na nossa imaginação, o valor de um todo: uma rua pode representar uma cidade inteira.

Com Pedro Costa, é um pouco isso que acontece com os filmes passados no Bairro das Fontainhas. É um pouco isso que acontece, de resto, com a maioria dos filmes que vemos.

Mas a geografia imaginária de Pedro Costa tem uma valência nova actualmente. Não se trata da síntese de um lugar que podemos visitar ainda, formando a nossa própria geografia imaginária que possamos confrontar com a de Costa.

A geografia que Costa faz das Fontainhas é agora o que resta do Bairro. Onde estavam as casas clandestinas, as barracas, a comunidade, passa agora a portentosa CRIL, uma via de circulação que em nada relembra que, em tempos, ali viveu gente, ali muitos vieram fixar-se em busca de uma vida melhor, ali terão encontrado a miséria, ou a felicidade, ou uma vida remediada em que, possivelmente, a boa vizinhança compensava pela ostracização do resto da grande Lisboa.

Os filmes de Costa sabem manter estas possibilidades na narrativa. Não se trata do bairro miserável, da gente insalubre e delincente que, por norma, se associa aos assentamentos informais. São pessoas com o seu próprio código moral, com as suas funcionalidades comunitárias, com as suas relações quotidianas, num bairro em que a qualidade de vida tem, eventualmente, um aspecto e um preço diferentes do comum.

Nos espaços filmados por Costa, mantém-se a dualidade entre o público e o privado. Mas a proximidade mantém-se para lá desta bissectriz. O som de quem está fora chega ao interior das casas, ao interior do quarto de Vanda, onde nenhuma clausura é possível, porque sempre os outros existem, para lá da barreira representada pelas paredes. Paredes essas que, por todo o lado no Bairro, serão demolidas, até que o próprio Bairro tenha deixado de existir.

Os filmes de Costa sobre as Fontainhas são já o apocalipse de si mesmos. São a construção de alguma coisa – uma síntese, uma geografia emocional – que está destinada já a ser ruína, a ser um escombros daquilo que em tempos existiu.

E no entanto, o Bairro são as pessoas. É também o apocalipse delas que é mostrado nestes filmes. São pessoas que perdem o seu lugar no mundo. A demolição das paredes, que revela o seu aspecto construtivo com rigor, apresenta-se exactamente como uma ferida traumática, a demolição lenta daquilo que é uma parte essencial da própria construção identitária.

Cada uma daquelas paredes ganha a dimensão de um osso, de um fragmento de pele, de um músculo. De alguma coisa que constitui de forma essencial a identidade daquelas pessoas, também elas tornadas pontos coloridos num mapa geral, nós de intensidade e memória que se afirmam num mapa cinzento e regular como imaginações coloridas e diversificadas.

Nenhum programa de realojamento é simples. Trata-se, em boa verdade, da expulsão de uma comunidade do território que lhes é familiar, que consideram seu, que entendem como absolutamente fundador da ordem social que definiram entre si. Com questões desta complexidade, é natural que nenhum processo de realojamento seja um processo unívoco e infalível.

É nesse sentido, também, que os filmes de Pedro Costa podem funcionar como um instrumento crítico, uma forma de (re)pensar uma série de contingências que são essenciais num processo de realojamento.

A qualidade (ou falta dela) das casas, e do bairro enquanto entidade construída, é uma realidade inegável para o olhar do arquitecto, habituado a estudar detalhes construtivos sofisticados, soluções tectónicas sólidas. A organização do bairro é de certa forma incompreensível para o urbanista treinado na regularidade racional modernista. Mas a vida das pessoas da comunidade que habita estas casas precárias e este bairro ininteligível parece não condizer com a miséria do construído. São pessoas para quem a vida tem uma ordem específica, para quem a moral existe, para quem a comunidade é uma constante.

Os filmes de Costa permitem-nos questionar a atitude que representam programas de realojamento como o PER – aquele em que foram incluídos os habitantes das Fontainhas – que, por norma, associa as más condições de habitabilidade de um Bairro a más condições sociais. Mas esta ligação pode ser mais arbitrária – ou no mínimo menos rígida – do que à primeira vista possa parecer. Perante os filmes de Costa, é inevitável pensarmos que, naqueles bairros miseráveis, há talvez algumas características que interessaria manter.

Como levar aquelas pessoas para lugares com mais condições de habitabilidade, sem perder a coesão social, a solidariedade comunitária, as relações de vizinhança?

Nos filmes de Costa, o que vemos são proximidades, a consciência de que o vizinho está ali mesmo, a poucos metros de distância, mas que entre ambos há uma rua, por onde o vento sopra e onde a luz natural incide, criando uma separação. Podem estas condições ser replicadas num bloco habitacional, com escadas, corredores de circulação interiores, luzes de interruptor? Nos filmes, vemos casas irrepetíveis, construídas tendo em conta o gosto de quem constrói e os meios que estão ao seu dispor? Pode esta simbiose entre a personalidade do habitante e as características da casa ser reproduzida num bloco de apartamentos de células todas iguais, portas seriadas, e escadas sempre iguais?

A resposta a estas perguntas partirá sempre da sensibilidade dos próprios arquitectos e de todos os intervenientes num processo de realojamento.

No entanto, nestes filmes, é possível ouvir e ver os próprios habitantes. E percebe-se que, por vezes, a ânsia de defender aqueles que entendemos como vítimas é tão grande, que acabamos por esquecer-nos do mais importante: ouvir essa vítima.

ANEXOS

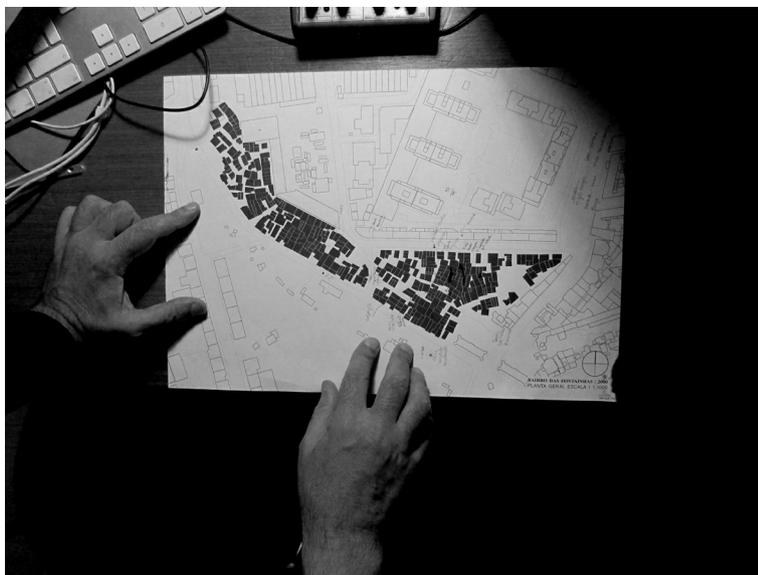
ANEXO A

Conversa com Pedro Costa

Dia | 16 de Setembro de 2015

Local | Escritório de Pedro Costa

Duração | 14h00 - 17h00



Pedro Costa e mapa do Bairro
foto nossa



Durante a primeira hora localizamos e desenhámos alguns dos espaços filmados em No Quarto de Vanda. após esse processo iniciou-se a seguinte conversa :

Filmou o Vanda de que ano a que ano ?

De 97 a 99 ou 2000.

Entrou no Bairro a primeira vez em que ano ?

95,96

E no Quarto da Vanda ?

97,98. Mas a filmar mesmo só em 98.

Esse tempo foi à procura de posição?

Sim. Andava lá, a conhecer as pessoas. Era muito movimentado, passava muito tempo com o Teacher. Nestas casas (aponta para o mapa) e a porta de casa dele estava sempre cheio de cadeiras. Toda a gente aqui sentada. Ia aos becos, passeava. Ia a casas das pessoas. Da Vanda. Nos cafés não permanecia. Era como a Vanda no filme, comprava e vinha para a rua. Era tudo muito na rua, nos pequenos largos.

O largo da cena dos churrascos de rua era o mais movimentado ?

Sim. Era onde estava sempre alguém, à conversa ou a jogar as cartas.

(...) Havia uma oficina de um gajo que aparece com a mão a entrar na casa da Vanda, tinha aqui uma casa de reparações de electrodomésticos. Vemo-lo a passar no largo onde se faz a fogueira com uma bilha. E no quarto da Vanda a fumar o cigarro da Vanda. Aliás não se vê mas ouve-se. E sempre que ele lá ia a casa ouvia-se a mãe da Vanda : Então a máquina ? É a que se vê no filme (...)

Os legumes da Vanda eram plantados por eles no Bairro ?

Não, isto foi antes das hortas. As hortas nos Bairros é uma coisa mais recente. Alguns cabo-verdianos plantavam. Mas não é como agora. Hoje em dia toda a gente tem uma horta na Boba. A Vanda ia todas as noites com uma vizinha, ao Mercado abastecedor de Lisboa, primeiro ao pé do Hospital Santa Maria, começou por ser aí. Fui lá uma vez. Quis filmar aquilo e tudo.

Era a única fonte de rendimento da Família?

O Miranda, padraço da Vanda trabalhava na construção civil.

Operário, na Teixeira Duarte que era aqui (a apontar para o mapa), aqui a alphaSom, a Nicola, que fazia café, e logo a seguir a Edifer havia a Teixeira Duarte. O Teacher trabalhou muitos anos , na Sorefam, que era uma coisa gigantesca, que fazia os comboios. Era tudo aqui.

Era um sítio com bastante indústria à volta, o que justifica em parte a localização do bairro. Muita gente trabalhou ali perto.

A maior parte dos homens daqui trabalhava na construção civil, e as mulheres nas limpezas e pouco mais.

As mulheres trabalhavam todas longe. Ninguém limpava casas aqui perto. Levei tempo a perceber porquê. Até que conheci um rapaz actor que morava aqui perto que me disse que a mãe não contratava ninguém ali do bairro para limpar a casa. Eram sempre de longe.

Faz lembrar a cena do *Juventude em Marcha*, em que a Vanda sai de casa para ir trabalhar nas limpezas do apartamento ao lado. É daí que veio ?

Isso era Verdade. Quando fiz isso assim, não pensei que se percebesse.

Uma vez ouvi-a dizer: Faço umas horas na casa de uma senhora! e eu perguntei-lhe: Mas vais para longe ? e ela : Não , é aqui ao lado ! Uma senhora tão pobre ou tão rica como ela. Era estranho as mulheres não trabalharem perto, até porque todos estes prédios (aponta para o mapa) eram todos aburguesados. Era um bairro muito mal afamado. Era difícil ter à vista em casa as pessoas daquele escândalo. se fosse de um escândalo longínquo tudo bem mas agora assim...

(...)

A história que eu ouvi foi, a família da Vanda quando chegou, tinha feito uma primeira Barraca quando chegou, que depois foi deitada abaixo, subiram e instalaram-se aqui (aponta)

Tudo isso antes do 25 de Abril ?

Sim, em 68 acho eu. Acho que foram os primeiros a chegar, alguns brancos, poucos africanos. Depois em 70´s chegaram os africanos todos. E ai é que ha a tal história que o Ventura conta : Os tijolos das casas eram montados por dentro das barracas de madeira. A madeira era uma espécie de embrulho. Os materiais, muitos eram dados, outros comprados aos patrões.

Para passarem despercebidos...

(...)

Os unidos de Cabo Verde , explodiu, ou implodiu, quando foram para a Boba passou a servir como agencia de viagem e de emprego. Só e mais nada...fosse o que fosse. só para trabalho

(...)

é um paradoxo, é contraditório mas o primeiro ou segundo ano na Boba foi assim um pouco indiferente, a partir daí foi a piorar em tudo. Tudo. A vida lá, as relações entre eles, depois com a chamada crise. Que lá começou mais cedo. Eles odeiam a Boba. Ao ponto de dizerem “Bem-dita Barraca!” “Lá em baixo era outra coisa.” ou “Tudo menos isto.” De facto a construção é má, e eles sabem ver isso. Depois houve uma série de coisas por fazer. Aquilo é péssimo.

E dos que conheceu já algum saiu de lá?

Alguns saíram para o Bairro do Zambujal. O Teacher por exemplo comprou casa. Está a pagar uma casa na Amadora.

E os de *No Quarto da Vanda* ?

Alguns, morreram, outros desapareceram. Mas por exemplo a família da Vanda foi para a Boba, o Pango também, embora a certa altura do processo, houve uma espécie de um re- realojamento. Na Boba, a certa altura propuseram às pessoas irem para o Casal da Mira.

A Mira ainda é Pior que a Boba...

As casa são melhores. O pango mora lá. Um sobrevivente. Quando vou a casa dele acho que aquilo está um pouco melhor tratado.

Achei mais mal tratado que a Boba.

Na Boba não há um que não esteja com coisas a cair. Em mau estado. E não é só maltratado é também descuidado. Há uma indiferença, um “deixa andar”. Mas apesar disso eu lembro que as casas ainda não tinham sido ocupadas. Estavam por estrear, e estavam manchadas, de preto com a humidade. Além do uso, havia esse aspecto.

E a vida social..morreu com a deslocação..

Morreu. Sobretudo dos jovens como eu me lembro. Como morreram muitas coisas. Mudaram muitas coisas. De 97 para agora, sobretudo com a internet que mudou muitos os miúdos. A vida da rua, da esquina, dos cafés. Há uma espécie de espera. Quando lá vou aperto a mão a trinta gajos encostados a um muro, todos me perguntam “ Então , quando é que há filme ?” Quando é que há trabalho? Sabes de Alguma coisa ? Não é o que acontecia aqui (aponta para o mapa). Por outro lado era um pouco mais violento. No sentido em que havia mais porrada, mais droga. Mas era uma coisa mais orgânica. Agora é o desemprego, a inactividade.

E não sou só eu que digo. Toda a gente diz. Quando eles vieram para a boba aconteceu o primeiro suicídio. Ninguém se lembra de um suicídio desde Cabo Verde. Dizem que lá eram mais melancólicos. Na boba apareceram vários. Um homem e uma mulher. Um deles que caiu mesmo ao lado do Ventura, e outro à porta do supermercado. Além disso houve a história do rapaz que eu conheço que pegou fogo a casa. Que já não está lá. Mas a mulher e os filhos estão. Isso aparece dissimulado no Juventude em Marcha. Desempregado, cada vez bebia mais.. Nas Fontainhas não se matavam por desespero.

(...)

Havia uma casa nas Fontainhas, de um amigo meu, em que viviam lá um casal, os pais deles, e depois cinco filhos cada um com mulher e filhos. A dada altura eram alguns 30 lá em casa. Na Vanda houve alturas que eram a Vanda a Zita a outra irmã, o marido, a mãe delas e o Miranda e o filho deles. Depois estavam lá sempre avó, e a outra senhora que aparece a chorar e não tem um olho, que é a Miquelina, vizinha do lado. ficava lá a ver televisão o dia todo. Naquela casa.

A maior parte das casas tinham 2 pisos certo ? as ampliações.

Sim a maior parte. Devido aos crescimentos das famílias. Eram casas que começavam pequenas e iam acrescentando. Eu vi uma delas a ser feita, em duas semanas, meia dúzia de amigos montaram aquilo. E lá ficou, ao gosto deles.

**O Manuel Graça dias dizia sobre a construção na Pontinha e Cova da Moura, :
Quando não era por amor era por humor !**

Já la foste ?

Até às portas do 6 de Maio só.

Aquilo tem situações, e soluções incríveis. O Olivier, meu amigo do som de alguns filmes observou isso muito bem com uns estudantes de Toulouse. havia lá num sitio com umas escadas em metal que cruzavam. Era incrível. E os trajectos são lógicos.

(...)

Cada dia que lá passava, ainda por cima com os castelinhos (Portas de Benfica) aquilo sentia-se mesmo como uma fronteira, com muralhas. O típico gueto, onde é difícil entrar, protegido etc. As pessoas não o atravessavam para ir para os prédios pelo caminho mais curto, iam dar a volta. Quando entrei, e me mantive lá, e se calhar até fazia fantasias, havia alturas em que deixava a câmara no meio da rua. Deixava-a no tripé e ia comprar cigarros ou ao café.

E comecei a sentir que o perigoso era fora , não é o dentro. O medo que há em entrar , ha em sair. Portanto aquela relação para eles, que fizeram bairro de uma certa maneira para responder a uns problemas tornou-se a protecção deles. e foram eles que a fizeram. Lembro-me de convidar pessoas para ir ao bairro alto e era impossível, tinham medo.

ANEXO B

Conversa com Manuela Esteves

[Socióloga | CMA]

Dia | 17 de Setembro de 2015

Local | Escritórios do DHU da Câmara Municipal da Amadora

Duração | 10h00- 13h00



Proximidades do Departamento de Habitação e Urbanismo (DHU) da Câmara Municipal da Amadora
foto nossa

O que eu gostava de conversar com a Manuela são seguintes tópicos: a descrição do Bairro das Fontainhas e da sua história. A relação que houve entre a câmara e o Bairro. Como decorreu a deslocação dos habitantes após a demolição. Qual era a posição da Câmara nesse projecto. O que se aprendeu com ele. E por fim, se viu os filmes do Pedro Costa sobre o Bairro e o que acha..

Estamos a falar de um território de fronteira com Lisboa. A Amadora é constituída por pequenas partes que vieram de Lisboa, Oeiras e Sintra. O Bairro começou a formar-se quando ainda era território de Lisboa. Estamos a falar de finais dos anos 60 e inícios dos anos 70.

Tal como os outros bairros da Amadora, cresceu com a descolonização. O Estrela de África, as Fontainhas e o 6 de Maio estabeleceram-se junto aos muros de fábricas. (...) são, os mais confinados que temos. Também são os mais degradados. (...) São interstícios de terreno balizados de um lado pela estrada de outro por muros. (...) As pessoas ocuparam todos os espaços que podiam, e não respeitaram nenhum modelo formal que deixasse espaço de circulação. Reproduziu-se o modelo de Cabo Verde. A maioria dos habitantes são de lá. E fazem parte do primeiro contingente que veio para Portugal. O Salazar mandou vir a mão de obra mas não lhe proporcionou habitação ou locais para tal. (...) Há uma reprodução dos locais de origem. Na forma de construir e de estar. Assim como os Portugueses que reproduziam a aldeia portuguesa.

Eram feitas à luz do que sabiam e conseguiam.

Estes Bairros todos, tanto este, como os outros que são maioritariamente portugueses, são sempre construídos pelas mãos dos próprios, com a ajuda de amigos e familiares. Normalmente não há direito a empreitadas e coisas assim. Mas mesmo assim a cultura reflete-se na forma de construir. Basta olhar para a planta. é fácil distinguir num bairro as construções portuguesas e africanas.

E pelas cores das casas também. Os verdes e os ocres vieram com os africanos enquanto os portugueses normalmente usavam o branco ou o bege..

Sim é verdade. Os bairros ficaram dividido por comunidades. Por causa da ordem de chegada.

Os portugueses junto a estrada porque foram os primeiros a chegar.

Sim e foi assim em todos os bairros. Antes dos portugueses houveram ciganos mas iam-se embora quando chegavam os outros.

Existe a história de que, foi dentro das barracas deixadas pelos ciganos que se construíram em madeira as primeiras barracas de alvenaria...

Não eram estruturas deixadas pelos ciganos. Não tanto nas Fontainhas mas aconteceu muito na Cova da Moura. Nos anos 90 quando a câmara já estava estabelecida, e havia política de habitação e de gestão do território, resolveu-se criar gabinetes técnicos de bairro para acompanhar as situações. E proibiu-se a construção e a remodelação. Para parar o desenvolvimento destes sítios. impediam as ampliações e a substituição das de madeira por alvenaria. Como também não lhes davam alternativas, o que as pessoas faziam era construir por dentro das barracas com estruturas de madeira. levantavam as paredes. e durante o fim e semana tiravam a madeira e montavam a placa.

De uma semana para a outra apareciam casas inteiras construídas. Aconteceu durante muito tempo. Compunham a casa toda. punham janelas portas pintavam por dentro. Era a política do facto consumado. A construção já lá estava , só mudava de material.

A câmara achava que era melhor não deixar mudar para outros materiais porque assim as famílias não ficavam com aquela ideia de permanência, de ligação, de investimento. Não queria. Naquela altura a habitação era das ultimas prioridades e isto tornou-se a política do gato e rato. Por um lado as pessoas tentavam melhorar a qualidade de vida nos bairros como podiam e a câmara atrás, a tentar que não houvesse permanência, coisa que não se conseguiu. (...) Nós realojámos estas famílias entre 2001 e 2003. Algumas até em 2005, que ficaram lá num cantinho. O bairro era onde hoje passa a CRIL. Chegou-se a pensar que não era preciso demolir o bairro todo. Quando fomos realojar em massa, cerca de metade do bairro ja se tinha ido embora, conseguiam trabalhos melhores e condições para arranjar casa. A solução passava por ai. O bairro era uma condição transitória, que servia de alavancagem para outra. Quem fica, é quem não compete. A nível de trabalho, da habitação não tem condições de competir. Nos acabámos por realojar os doentes, idosos, desempregados de longa duração, alcoólicos, toxicodependentes. quem não tem recursos. Quem está no fim da linha. Por isso temos um parque habitacional com rendas baixíssimas. elas são condicionadas pelas possibilidades das famílias. Mesmo que hajam rendimentos informais nos não contamos com eles. Quem nós realojámos ,cerca de 1000 famílias, paga menos de 20 euros por mês por habitação. Isto é uma loucura em termos de gestão de um parque habitacional.

Porque é caríssimo mante-lo e não é com o dinheiro das rendas que se consegue. Quem realojamos não tem possibilidade de outros caminhos. A maior parte das pessoas que lá estava ouvia falar em realojamento há muito tempo.

De quando é o projecto da CRIL?

Anos 60. Quando foi pensado não haviam ali bairros. Era uma zona para feiras de Lisboa.

Quando é que foram para o bairro informar que de facto iam construir o troço da CRIL ?

Chegamos lá em 2000. Tivemos que actualizar a informação, comunicar as pessoas e durante muito tempo não acreditavam.

A maior parte das pessoas queria sair , mas ao mesmo tempo tinha medo, tinham crescido aqui , era o que conheciam, sentiam-se protegidos, estabeleceram aqui as suas relações sociais. Nós não tínhamos experiência com realojamentos. Na altura tínhamos que informar as pessoas mas obrigavam-nos a não revelar para onde iam. Durante cerca de um ano foi uma confusão. Foi um inicio de realojamento muito penoso. Ninguém tinha informação. (...) Aqui defendia-se muito que o realojamento devia ser heterogéneo, assente num concurso de venda de habitação de custos controlados, o concurso foi lançado o terreno era da câmara. O que era construído é da empresa que ganhou e no contrato e a câmara adquiria todos os fogos construídos. Tudo isto acontecia ao abrigo do programa PER só se incluíam famílias incluídas no programa. Hoje em dia temos blocos em que metade são de proprietários privados e outra metade da câmara. É a confusão total. Em termos de gestão.

Quando chegamos as Fontainhas para realojar só la estavam metade das famílias. optaram por outros programas. Sobraram-nos fogos na Boba. Começámos a incluir famílias de outros bairros: Portas de Benfica com população africana. E o Bairro Azul com comunidade portuguesa, onde as construções eram melhores, era o bairro mais arrumado no território. Na boba a separação de bairros manteve-se. Os projectistas do bairro distribuiu as tipologias pelos edifícios. Haviam edifícios com tipologias mais pequenas e edifícios com tipologias maiores. Ou seja a comunidade africana com mais filhos ficaram de um lado (Bairro Portas de Benfica) e as menos numerosas ficaram noutra (Bairro Azul). Vários prédios seguidos. So começamos a ver isso nos gráficos. Aqui o projecto de arquitectura condicionou o nosso trabalho. Era mais barato era o que nos diziam . Pedimos que misturassem mas diziam que não ... que era mais barato caro ...

Pelo menos mais fácil era ...

Ou isso ..Ninguém adivinhava o que podia acontecer.

O Arquitecto podia ter adivinhado..

Sim, mas nós não . As consequências são a degradação ser mais rápida e a manutenção mais cara. Blocos inteiros de famílias numerosas é muita gente a usar o edifício. Estamos a falar de famílias de classe media baixa ,ou muito baixa.. significa que ocupam muito o espaço privado, da casa. ao contrário das famílias de classe media em que a família trabalha os miúdos vão para escola e as casas só são usadas tipicamente ao final do dia durante a noite e no fim de semana Na Boba as casas são usadas 24 sobre 24 horas. Um edifício com maioritariamente T4's significa que são 6 a 8 pessoas por casa. Há sempre alguém em casa. A entrar e sair. Os prédios degradam-se rapidamente. Por nada que se possa evitar. Pelo uso daquela quantidade de gente. A Boba é o mais complicado de manter. Hoje em dia temos problemas em ocupar os T4's . As famílias diminuíram, Se tivéssemos que realojar hoje quase não precisávamos de T4's.

A boba está totalmente ocupada?

Todos os bairros estão .. Mais houvessem.

E a deslocação correu bem ?

Sim ao principio as pessoas acharam que só ia para lá famílias do Casal Ventoso, e houveram umas manifestações. Mas entretanto isso acabou . Fizemos visitas guiadas aos bairros com os futuros moradores. para mostrar os fogos tipo. Aí as pessoas começaram a acreditar. A seguir a isso deparamo-nos com o problema de perceber que as famílias ao abrigo do PER , recenseadas em 93 já estavam diferentes em 2003. As famílias cresceram, isso representou mais fogos. Chegou a haver uma família T11. Houve muito desdobramento de famílias. Quando as pessoas começaram a ver os fogos ficaram motivadas. Aconteceu uma coisa que a professora Isabel Freitas definiu de “o gosto pela casa e o desgosto pelo bairro” num artigo chamado “As pessoas não são coisas que se arrumam em gavetas”¹ As pessoas gostavam de onde vinham. Já lá estavam ha muito tempo onde construíram a sua própria habitação, tiveram filhos netos, casaram e viveram durante décadas. A maior parte não gosta das habitações, porque a maioria não tem condições. problemas enormes de humidade, de espaço de higiene, intimidade etc, quando chegam a um bairro novo dividido em blocos e prédios. A expectativa da casa nova cumpre-se. Tem as condições de classe media que não havia no bairro.

(...)

A maior parte encarou a mudança como um recomeço não levou quase nada do bairro antigo. (...) compraram móveis novos e electrodomésticos. Alguns endividaram-se, por mais que nos lhe disséssemos para terem atenção que iam ter mais despesas. Devíamos ter tido mais cuidado com essa parte. As pessoas não estavam preparadas para essa parte. Havia sempre aquela ideia de que “ A câmara dá a casa” mas não dava. Arrendava. Passavam a ter que pagar renda e pagar contratos de luz gás água, e a ter outras despesas que não havia no bairro antigo. O sentimento a ir para a boba mudou. No bairro antigo havia gosto pelo bairro e desgosto pela casa, aqui passou a haver gosto pela casa e desgosto pelo bairro. Eles tentam reproduzir ao máximo a vida que tinham no outro bairro mas não conseguem. O bairro novo impede isso. estão condicionados. A convivência na vertical causa frustrações.

E as pessoas gastam muito mais dinheiro neste tipo de habitação.

Sim. Requeria outro estilo de vida.

(...) a tentativa de reprodução da vida que tinham antes não resulta.

Porquê ?

Porque por exemplo as famílias criavam as crianças na rua. Na vivência horizontal é tudo uma grande família. No bairro do realojamento apesar de as famílias serem as mesmas não se vive da mesma maneira. Há o duplo fechamento. O da porta do prédio e a porta do apartamento. Enquanto no bairro de origem só ha uma porta que quase nunca se fecha, ou que é facilmente ultrapassada. A vivência na vertical condiciona esse gesto. É uma coisa que a classe media privilegia. esse grau de privacidade. Que quem mora nas Fontainhas por exemplo não se interessa. não é positivo para eles. A vivência na rua é estimulada, apreciada e ajuda a crescer. No bairro de realojamento social as crianças crescem fechadas da rua. Enquanto no bairro de barracas, era tudo zona de divertimento, de brincadeira, e isso era um prelongamento da casa, no bairro de realojamento social passam a ser os vândalos que estão na rua porque as famílias não cuidam deles. Porque ninguém cuida de quem esta na rua. Porque quem esta na rua a jogar a bola e parte um vidro do carro, ou de um prédio é um vândalo. São as diferenças. Essas relações terminam a chegar à Boba ..

A vivência da aldeia e da cidade é diferente. Na aldeia queixam-se da falta de intimidade, da falta de anonimato, toda gente se conhece e vigia. No bairro isso acontece. Os filhos são cuidados pelas vizinhas. Isso não tem preço . Ninguém precisava de creche. O que as pessoas no fundo se apercebem é: que reproduzir a vida da classe media, também tem contras. Não é tudo bom. São confrontados Com a ideia de que os miúdos precisam de creche ate irem para a escola, pagar A.T.L, Mais compras para casa, mais electrodomésticos.

É mesmo muito mais caro viver num bairro destes.

É . Mas isso não é necessariamente mau.

Para eles foi ... Está a ser.

E achas que a cidade os podia manter com estes espaços assim ?

Como estavam não.

Estamos a falar de famílias que de alguma maneira não pertencem a cidade. Viviam num espaço fechado escondido, pobre em infra-estruturas, espaços pequenos e confinados. O bairro não tinha por onde crescer e o número de pessoas continuou a aumentar, em termos práticos não era bom. Nós não tínhamos experiência com realojamentos. O ideal para as pessoas seriam as casas novas no sitio antigo e só com as pessoas de lá.

Outro factor que destabilizou foi terem de conviver com pessoas de outros bairros. Terem de adoptar regras de convivência, regras que nós, que vivemos no espaço urbano, estamos habituados a ele desde sempre.

Habitados a viver em apartamentos..

Ás regras. Ao barulho até certas horas, a não deixar objectos fora da porta de casa onde o espaço é comum. É difícil quando já se é adulto adaptamo-nos a estas coisas. Conflitos que não existiam passam a existir. Em 2005, nos últimos realojamentos, já era difícil levar as pessoas para lá . Já sabiam para o que iam.

(...)

As casas da boba de todos os bairros são as mais cuidadas. O espaço publico está degradado mas mesmo assim não tanto como os outros. Há problemas que é difícil de manter. A humidade nos apartamentos é um problema grave. Sao construções sem revestimentos entra muita agua da chuva.

E por baixo, são terrenos húmidos. É uma antiga lixeira certo?

Não é bem, esta zona do bairro não tinha descargas, fazia parte da lixeira. E o que havia, foi trabalhado. Os edificios estão no que era a área de expansão da lixeira.

(...)

Sim era um eixo. E estes locais tornam-se foco de atracção para muita gente do centro da cidade que ficou preso à heroína.

Uns vendiam, outros ficaram por aqui. Havia muitas rusgas. violência com a policia. Mas não haviam grandes traficantes. era gente que vendia para consumir. Mas a custa disso haviam muitos roubos e não sei que. falava-se muito das Fontainhas na televisão. É tudo um show-of. Sabia-se que ali não haviam traficantes grandes. Havia pequenos focos e episódios de violência. Ou seja as rusgas e a informação que passava era mais para quem não mora lá, tranquilizar. Faz parte. Faz sentido. As pessoas ficam mais descansadas e seguras, acham que a policia faz o seu papel. Mas é mais complicado. Os que mandam não estão lá.

O que aprenderam com o processo de realojamento ?

Aprendemos a lidar com as pessoas, a perceber que as famílias são diferentes, que ouvi-las e tentar responder é o mais importante. Em relação a isso acho que correu bem. Foi o nosso primeiro realojamento. Temos técnicos distribuídos pelos bairros. Desde o inicio vão a casa das pessoas, com uma relação de confiança.

Os realojamentos que fizemos, os grandes, não foram bons pela quantidade de famílias. Os pequenos, em fogos dispersos pela cidade, correram muito bem. É o que nos temos defendido desde essa altura . Mais bairros de realojamento não. Um dos problemas sérios é que havia muito dinheiro. Era mais barato construir que comprar. hoje em dia não. E se a crise tivesse vindo mais cedo a boba não tinha existido assim. É irónico mas temos trabalhado melhor depois da crise quando há menos dinheiro corre tudo bem nos realojamentos dispersos. Ninguém sai desses apartamentos. As pessoas adaptam-se. Aprendemos que andar com as pessoas de um lado para o outro não é bom. Mas o que é claro para os técnicos nem sempre é claro para os políticos e economistas.

(...)

(...)

Há lá gente feliz . Muita gente gosta e espero que com os anos os bairros mudem. Que se construam, que ganhem vida. Que a câmara venda as casas.

(...)

Depois há os teóricos que dizem que estamos a destruir comunidades. Há quem diga que devemos estar quietos, deixar como está, porque representa uma parte da forma da cidade, uma forma de viver.

Há quem tenha defendido que deviam ser aproveitados, melhorados, reconstruídos.

Era impossível reconstruir nas Fontainhas. Não havia espaço além disso os terrenos da amadora são todos privados. e isso é tudo muito bonito mas a câmara compra os terrenos e oferece-os ? Os teóricos nunca respondem de facto ao que se podia fazer. E se fazemos isso para uns não fazemos para outros?

Ninguém se queixou por terem dado só a alguns fogos novos na boba.

Não são dados, são arrendados. Houve um projecto interessante de construção evolutiva para a Cova. Em que demolia-se uma parte, e enquanto se reconstruía . Demolia-se outra, ia-se intercalando. isso demoraria imenso tempo e custava muito mais. E as pessoas o que queriam era sair de lá. É difícil ter respostas que agradem a toda a gente. Nós tínhamos um bairro que nos fartamos de pedir que ficasse como estava. A construção era boa, todas alinhadas junto a uma estrada, todas de dois pisos. Cada casa de uma cor. Um bairro delicioso, de portugueses, dos mais antigos que tínhamos, ainda hoje acho que não havia razão para demolir. Propusemos que se fizesse um projecto urbano. As pessoas tinham que se adaptar a esse plano que ficava definido. Não havia necessidade para demolir. Não fomos ouvidos. Estávamos todos de acordo, arquitectos engenheiros sociólogos, geógrafos, técnicos gente de fora e de dentro . Tudo porque estava no PER e estava definido ir abaixo. Não era possível negociar com o ministério, proprietário dos terrenos do bairro.

Que bairro era ?

Bairro novo das Fontainhas. Hoje esta lá a estrada e um talude.

Para onde foram essas pessoas?

Fogos dispersos. A câmara no início preenchia lotes que tinha pela cidade. Edifícios que fez em pequenos buracos na malha urbana. Projectos de concessão e construção. Os próprios promotores é que faziam os projectos e no final comprava. E corre bem . Estão todos bem . Podia ter sido uma experiência diferente. Que tinha resultado. Tinha servido de exemplo. Ainda hoje faria sentido.

(...)

Em relação aos bairros degradados há sempre esta pergunta : como se justifica deixar estes bairros no espaço urbano? Porque é que esta população é diferente do resto? Porque é que aos outros obrigamos a comprar as casas ? aos dos bairros clandestinos obrigamos a legalizar e pagar todas as taxas possíveis e mais algumas, e os mais degradados deixamos ficar como estão? Deve haver aqui alguma explicação teórica, marxista que tenham as suas lógicas e tal.. não deixa de ser engraçado. Os políticos de esquerda , aqueles muito a esquerda mesmo, gostam de ter muitas ideias e muitos discursos sobre estas questões, e aqui na amadora têm.se manifestado bastante , e para as televisões normalmente só vão as declarações muito enfáticas sobre a defesa da população. É uma pena as televisões não mostrarem, as relações que se estabelecem quando são confrontados com a população. As coisas mudam um bocadinho. E já não tem impacto mediático. Falar “sobre”, mas não “com”. Lidar com o povo diretamente não é fácil.

(...)

Que contacto é que houve com o projecto de arquitectura da Boba?

Nenhum. Receberam a informação sobre onde era, áreas onde construir e dêmos a topografia do terreno. Passado pouco tempo estava ai o projecto. Já com tudo definido. Não houve sequer discussão sobre tipologias. Não nos perguntaram nada. Depois é que tivemos que adaptar as famílias ao projecto.

Nunca foram procurados pelo arquitecto?

Nunca. Era assim que funcionava. Talvez as coisas agora estejam diferentes. Naquela altura era assim. Ou pelo menos no PER foi. Não tiveram nenhuma interferência nos três bairros. O desenho urbano do Casal do Silva até não é mau. Tem alguns problemas com a ocupação do espaço público.

(...)

A tentativa de repetir um modelo de classe media também não é assim tão mau. Estavam a tentar dar a uma população mais carente, o mesmo que dariam para o resto da população.

(...)

Quem tira um curso de arquitetura, da classe média viveu longe destas preocupações. Deste estilo de vida.

(...)

Espero que ainda seja possível, de trabalharmos o espaço público em conjunto com os projectistas, com os moradores, ainda se pode fazer alguma coisa pelo futuro daquele sitio. Tentar corrigir alguns erros. É a parte mais plástica do projecto . Que se pode ir alterando.

E que pode ter influencia como se vive no interior.

(...)

Viu os filmes do Pedro Costa ?

Sim.

Qual é que gostou mais ?

O que causou mais impacto foi o No Quarto da Vanda. Depois vi o Ossos e o Juventude em Marcha. Ainda fui à procura da família da Vanda, para ver se, o que filmou, era o que tínhamos, e não consegui encontrar ponto de contacto nenhum. Aquilo que ele viu eu não vi.

O pedro costa tem uma relação tão intelectual com o cinema, com as pessoas, com o mundo, com a vida, que me ultrapassa completamente. Não chego tão longe. Acho que ele tem uma forma muito própria. Todos nós temos, mas aquela é tão intelectualizada a analisar o mundo, o cinema que eu não consigo atingir aquilo que ele viu.

Aquilo que eu vi foi a Vanda a fumar no quarto, que parece que acontecia, a venda de legumes também acontecia, as refeições e os encontros na rua também, a demolição do bairro, tudo aquilo acontecia lá. Nas Fontainhas. Pareceu-me tudo muito de lá.

E era, mas ele tornou aquilo bonito.

Eu acho que mostrou o que aconteceu.

Mas eu não chego lá. Eu vi beleza naquilo mas eu não quero ver. É como ver beleza na guerra. Não quero . Não quero sentir empatia. Em termos teóricos aquilo pode ser muito interessante, mas eu não sou teórica. Sou técnica e trabalho com a aquela população.

Não posso achar que aquilo (Bairro) faz sentido da maneira como está e dizer que está tudo bem.

O filme mostra um universo que nem toda a gente tinha acesso. Estava lá ao lado mas ninguém sentia como era. Via ao longe. E pelo menos através do filme podem ver e talvez sentir um bocadinho daquilo. Dos ambientes, das cores, os sons, os hábitos das pessoas. E isso mostrou-se tal como disse, com alguma beleza. E porque não ?

Imagina que és técnico da câmara. A proximidade que tens com o sitio é enorme. A visão que temos não é essa. O papel de pessoas que trabalham em áreas tão sensíveis como esta é : ser pessoa e ser técnico. Com dirigentes a seguir. Temos que obedecer a determinadas regras, e tens à tua frente pessoas com determinadas necessidades, expectativas, ideais, modos de estar. É muito difícil gerir. Nós aqui conhecemos a população cara a cara. Eles reconhecem-nos pelo nome, e nós a eles também . Enquanto técnico às vezes estás a impor políticas. Tal como na segurança social, ou a psp. Tenho a certeza que haverá policiaes que questionam o seu papel . Bater ou apanhar um toxicodependente em vez de apanhar quem recebe dinheiro a sério com isso...não é fácil. Ora o Pedro Costa não tem que responder a nada destas coisas . Ele é uma pessoa de fora, do exterior que apresenta uma visão. Dele sobre a sociedade e determinados intervenientes da época. (...)

Pelo menos passou a haver a possibilidade de ver imagens daquele sitio alem das do Correio da Manhã...

É uma visão muito especial.. Deve ser uma pessoa muito especial .. como indivíduo... ou então não.

Aqui aperceberam-se da rodagem dos filmes ?

Não. Só me apercebi nas noticias.

Em que salas viu os filmes?

Se me lembro, no Quarteto e no King. Não passava noutros sítios. O Juventude em Marcha vi na televisão. Ainda tentei levar gente daqui mas achavam os filmes esquisitos. Aliás não conheço ninguém que os tenha visto. Deste serviço fui a única que os fui ver.

Para se ver aqueles filmes tem que se ter algum interesse pessoal. Do ponto de vista técnico não tem interesse nenhum.

Se chegar alguém para trabalhar aqui no seu departamento, e que não saiba o que é as Fontainhas, não lhe mostrava o filme para que visse como era as Fontainhas ?

Aquele filme não mostra o que era as Fontainhas. Mostra uma visão das Fontainhas.

As paredes eram as de lá, as ruas , as pessoas , a droga. Era tudo de lá.

Mas se fosse outro realizador mostrava outra coisa.

Se tivesse sido nas Fontainhas, teria sempre aquelas paredes, as ruas, as pessoas, etc

..

ANEXO C

Conversa com Olivier Blanc

Dia | 06 de Outubro de 2015

Local | Café no Jardim do Principe Real

Duração | 10h00- 12h00



Olivier Blanc no Bairro das Fontainhas
Imagem do filme *Tout Refleurit*

Olivier frequentou quatro anos na escola de Arquitectura do Porto, foi jornalista de rádio durante os 3 anos seguintes começando aí a dedicar-se à sonoplastia de audiovisuais. Desde 2000 que trabalha próximo do Cinematografia. Em 2004 juntou-se a Pedro Costa para o filme *Juventude em Marcha* (2006). Apesar do pouco contacto de Olivier com as Fontainhas, foi possível dialogar sobre as matrizes do trabalho. O Bairro 6 de Maio situava-se contiguamente ao Bairro das Fontainhas, e era composto, também, maioritariamente por famílias cabo-verdianas. Ambos os bairros terão sido criados na mesma época e pelos mesmos motivos.



Localização do Bairro 6 de Maio
imagem de Google maps - Consultado em Set. de 2015

Nós começámos a filmar em 2005. Na altura sobravam umas partes “mastigadas” das Fontainhas, um pequeno núcleo à volta do Largo do Queimado e pequenas ruas. Mas é um pouco difícil relacionar aquilo que me lembro do bairro com estas plantas. O próprio bairro ia mudando enquanto lá estávamos e o que era uma rua passava a ser um largo. Às vezes a memória que temos do bairro não corresponde ao que era na realidade.

Sempre associei o largo do queimado a um homem que fazia lá um negócio de sucata e utilizava este espaço, também, para queimar os plásticos dos fios de cobre. Quando falava no Largo do queimado associava a isso (risos).

No meu entender parece-me que o 6 de Maio tinha uma densidade, uma complexidade muito mais forte que as Fontainhas. Era uma medina, um kasbah. Para mim um dos bairros mais bonitos de Lisboa, e estou escandalizado com o tratamento que tem tido. Não é novo isto. Desde há muito tempo que há interesse de artistas, cineastas, arquitectos, sociólogos, políticos sobre as qualidades deste bairro. Humanas, plásticas e físicas, era lindíssimo. Para mim era uma espécie de jogo de crianças entrar lá. De me surpreender com a geografia deste sitio, usando, experimentando, descobrindo cada vez mais possibilidades, mais situações. De repente descobres uma passagem nova e não sabes se estás em domínio público ou privado. Depois disso tudo era um bairro que tinha a sua dureza, como as Fontainhas, mas habitado por pessoas, trabalhadores, avós, pais e filhos. Com todo o calor da cultura cabo verdiana. As pessoas abriam as portas com muita facilidade. Era fácil entrar lá. O som era uma maravilha. Aquilo funcionava um bocadinho como um forte. A densidade e a sucessão das paredes era tal que o som de fora não entrava. Entrava pouco da cidade. Eram só as vibrações deste bairro. a maior parte das vezes não percebes a fonte sonora. São muitas paredes, fendas e janelas. O som entra bate ganha várias direcções etc... e o interior das casas eram tão complexas, que era difícil perceber bem o que era o vizinho. Onde acabava a “minha casa” e começava a dele...

Ou mesmo identificar a unidade que era uma casa..

Sim, era um bairro muito complexo. Mas ao mesmo tempo era um bairro de gente calma e trabalhadora. Toda a gente acordava de manhã cedo. Ou para as limpezas ou para as obras. Sobravam em casa os velhotes, as crianças que iam à escola, e depois alguns jovens desempregados que montavam alguns negócios de droga outros que cuidavam dos mais velhos, das crianças e trabalhavam em associações.

Que foi uma das grandes coisas que se perdeu quando foram para a Boba, a hipótese de ter os velhos e as crianças ao cuidado de conhecidos enquanto se trabalhava durante o dia.

Sim e esta presença , este espírito de entre ajuda de uma comunidade. Ainda havia até pouco tempo. e Durou desde os anos 70, 80.

Havia música no bairro ?

Sim. Era muito forte! No final do dia, habitualmente ,quando regressavam a casa depois do trabalho. Durante a preparação da comida, no final da tarde, durante o aperitivo. Às vezes prolongava-se até à noite , muitas vezes durante o fim de semana. Era muito interessante, ver aquelas várias patines sobrepostas. Era incrível. Havia também o barulho de alguns serralheiros e coisas de trabalho. Era muito agradável, alguns cafés também.

Espaços de cerimónias religiosas haviam?

Que tenha encontrado não. As pessoas saíam do bairro para ir a Igreja. Havia um curandeiro . O Touro.

(...)

Também filmámos no bairro Santa Filomena. A cena da barraca de madeira, semelhante às primeiras de que foram ocupadas, ou compradas aos ciganos, que terão sido os primeiros que se estabeleceram neste terrenos. Era a história destas casas com uma pele de madeira. Terá sido dentro dessas barracas que eram levantados os muros das novas casas em tijolo. Por fora tinham a aparência efêmera.

Quando não havia fiscalização durante os fins de semana montavam o telhado e tiravam essa pele.

Não havia resposta política para estes bairros. Não havia um discurso político que desse resposta a isto. Era a “não resposta política” a esta onda migratória que estava instalada. Mas havia estratégia para os ir buscar. Uma serie de intermediários iam busca-los a Cabo Verde.

**Fui ao 6 de Maio à pouco tempo e ainda existem uns restos de vida desses bairros .
As maçarocas de milho a serem cozinhadas e ventidas no passeio junto ao bairro.**

Sempre houve isso . Como o 6 de maio estava no caminho da estação passa ali muita gente que vai para o trabalho ou regressa e come ali no caminho. Param conversam têm uns cafés ao pé também . Aquela rua é animada.

Como foi chegar á Boba? O bairro já estava em actividade ?

Sim conheci aquilo já construído. As obras tinham acabado . Haviam poucos apartamentos desocupados. Filmámos no apartamento queimado, e num desocupado. Era de um morador que ainda não morava la . Emprestou ou alugou para gravarmos lá umas cenas . Aí o bairro ainda estava em condições. Agora, recentemente, fui lá com o Pedro e está num estado lastimável. Todas as fachadas a deixar transparecer os tijolos, com aquela mancha preta. O espaço público muito degradado. É muito triste.

O 6 de Maio era melhor ?

O 6 de Maio, como as Fontainhas eram construída pelas pessoas que se juntavam para o fazer, tradicionalmente e com muito carinho. Num lugar excepcional. Com uma qualidade de ocupação do espaço melhor que na Boba . Posso dizer que muitas destas casas eram muito mais confortáveis que as que vivem agora. Era um espaço totalmente apropriado à vida diária, ao quotidiano daquelas pessoas, para os miúdos crescerem. Eram relações de vizinhança complexas, às vezes complicadas mas também muito proveitosas. Era um corpo muito denso muito complexo, muito rico, e muito vivido . Muito sofrido também, mas hoje em dia sofrem muito mais que nos anos 80. Também muita coisa mudou com a crise. Não ha trabalho para ninguém .

Agora com mais falta de emprego não haverão mais pessoas durante o dia nas ruas do bairro onde moram ? Usam mais o bairro ?

Sim, mas agora há muitos mortos vivos. Muita doença. Muitos suicídios. Muito alcoolismo, quando sobra dinheiro para ir buscar mais uma garrafa. Uma tristeza grande. A decadência das casas com os tijolos a aparecer , o espaço público que não é mantido, acabaram com as associações que antes eram muito vivas, com pessoas que cuidavam desta gente. Eram de fora mas tinham uma relação íntima com o bairro. A que existia afundou-se, foi pirateada por gente do PSD da Amadora que saquearam o dinheiro. Levaram dinheiro europeu que foi atribuído para alguns projectos e desaparecem as associações. E eram extremamente importantes.

Como era trabalhar no 6 de Maio?

Sempre nos sentimos à vontade , chegámos a ir com o Teacher no princípio, trabalhávamos 9, 10 horas por dia e por isso rapidamente conhecemos toda a gente. Fui lá algumas vezes às 6 da manhã, sozinho e sem nenhum perigo. Sabíamos de alguns perigos, um ou dois gajos que não conhecíamos bem, que trabalhavam com droga.

(...)

para mim é um bairro que devia ter sido conservado, com algumas modificações, que melhorassem as qualidades de vida, mais adaptadas ao conforto e com salubridade. É um bairro que, com pouco dinheiro podia tornar-se um bairro muito confortável. As casas que tinham problemas podiam ser reparadas, um bocado como no Brasil. Vidas muito comunitárias, encontrando um equilíbrio mas aqui com esta comunidade de cabo verdianos. Apesar das Fontainhas já estarem destinadas à demolição por estratégia política não houve o mínimo de consideração pela história de Portugal. A historia da imigração, destes cabo verdianos que ajudaram a construir um Portugal novo. Não houve o mínimo de consideração. Além disso era um bairro lindíssimo. Para mim este bairro tinha que sobreviver, para ser conservado, pelo menos esta memória . Deixa-la viver. Para mim o 6 de Maio devia ter sido classificado património de interesse nacional . Pa mim um é um bairro de maior interesse. Um bairro com qualidades, de comunidades diferentes de outros bairros de Lisboa mas é um bairro de interesse arquitectónico, urbanístico e de convivência para mim equivalente a Alfama. É isso! Alfama apesar de qualidades distintas tem tanto interesse como o 6 de Maio, aliás, com situações urbanas muito parecidas. Para mim, muito mais forte em alguns aspectos. É mais denso.

Quando desenhei os espaços que estão no filme No Quarto da Vanda foi para procurar uma clareza na forma como aqueles volumes se tocam, para descrever o encontro de volumes. E com o branco da folha percebe-se que podia ser uma rua de aldeia qualquer com as paredes e o chão limpos. Espaços intrigantes, com escala.

Se aquelas casa fossem arrançadas, conseguissem algum conforto térmico impermeabilidade nos telhados, alguma clareza nas ruas não seria caro recuperar o bairro.

Apesar da densidade haviam alguns pátios verdes. Havia bananeiras. As coberturas algumas eram percorriáveis. Faziam-se miradouros lindíssimos com vista sobre o bairro . Era uma geografia incrível.

Para muitos cabo-verdianos este modelo de vida europeu que lhes foi vendido nunca foi atraente eram pessoas que estavam bem dentro da sua própria cultura e o que fazia a qualidade destes bairros era força e a vida dessa cultura. Os hábitos, os modos de vida, a presença densa daqueles corpos, aqueles cheiros o apalavrar do qual são muito orgulhosos, transmitem aos filhos, os cabo verdianos de 2ª e 3ª geração têm o crioulo como primeira língua. Com o crioulo vem muitas coisas.

(...)

A própria forma do bairro intensifica isso . A noção de forte, onde se está protegido leva a conservar de forma muito viva a liberdade na apropriação do sitio, onde se conservam modos de estar específicos, e mais informais. Agora vivem dispersos, apesar de concentrados em blocos. Agora vivem no vazio. No “non-sense”. Vivem numa página em branco, num lugar triste e vazio. sujeito a um controle político e policial muito mais eficaz. Muitos expostos. Muito fragilizados. Muita doença com muitos que não aguentaram esta fase de deslocação. Os velhotes principalmente passam a viver sozinhos. Há suicídios. Mas atenção, o que eu te estou a dar é o meu feeling as minhas sensações, que ganhei com o conhecimento que tive a trabalhar e a lidar com as pessoas pode ser as vezes com um sentido romântico, mas de facto não tens vida colectiva na Boba. Tens uma espécie de vaguear colectivo. Há famílias fortes, que se adaptaram. Os cabo verdianos têm uma capacidade e uma força impressionantes, estiveram a vida toda sujeitas a condições limite. Estão habituadas a histórias duras e esta é só mais uma. Há pessoas que sobrevivem e são felizes na Boba e ainda bem mas o que vês lá não é felicidade. É tristeza, é vaguear, é desespero, muito desemprego, sujeitos a aumentos das rendas a reajustamentos constantes, é um controlo social muito forte. Durante este governo, recontaram os rendimentos do agregado familiar, subiram as rendas, com os cortes nas pensões que houve. Era para isso que serviam as associações, para tratar desses assuntos. Agora sem eles gastam muito mais dinheiro. Apareceram muitos operadores de serviços comunicação, que lhes vendem mais ideias de consumo. Televisão, internet, móveis, passaram a pagar água, luz, gás. Acabaram as puxadas e a divisão de recursos. E de repente são confrontados com todo esta economia capitalista, confrontados com despesas que foram vendidas como possíveis e boas.

E quanto ao som do filme ?

O som foi feito lá. É uma combinação do som síncrono, mais forte, misturado com outro ambiente. Ambientes calmos gravados num sitio, alguns ruídos com choques e coisas gravadas noutros contextos, muitas vezes há reconstruções. Alguns exteriores feitos á porta da casa da Bete são ambientes ruidosos, então Recriámos tudo, ela a mover-se, a agarrar no balde e a jogar a agua para o chão. Foi totalmente reconstruído. Uma bruitage deste espaço. Gravámos as vozes e houve para mim jogos claros de reconstrução. O som verdadeiro é demasiado sujo para ser interessante mas dentro da casa da Bete por exemplo fizemos a cena da conversa sobre as paredes e gravámos lá . Tínhamos qualidades no quarto. Os diálogos nos interiores eram sempre diretos. Nas cenas de exterior o ambiente era demasiado ruidoso. O som foi totalmente reconstruido. Os ambientes foram gravados noutros bairros, na Colina do Sol e por ai.

O que aparece no Tout Refleurit, a gravarmos os violinos, era com base nessa ideia de reconstrução. Reconstruir a cena da passagem de um enterro . O da Zita. O Pedro queria reconstruir um bocadinho esta ideia de largo com um homem (Ventura) á porta de sua casa a ver passar o funeral mas queria sentir um grande afastamento deste espaço de funeral que vem dos becos entra no largo e dois afasta-se, e isso acompanhado por violino e com homens a cantar. Gravei isso quatro vezes foi super dificil . O que lá está não creio que esteja longe do que o Pedro queria. Foi uma reconstrução da gravação um bocadinho naturalista. Tentei recriar aquela passagem de funeral com cenas que tentei encontrar noutros contextos e que achei que podia corresponder áquela situação naquelas condições. Tentei lá , tentei na Quinta da Laje, tentei numa zona do interior, tentei no cemitério da Amadora. Várias gravações feitas com música e sem música. Dão grandes desafios. Os filmes do Pedro são sempre grandes desafios.

Nos filmes do Pedro o som tem uma presença especial. Tem quase o mesmo protagonismo que a imagem.

Exacto. E isso é uma das coisas que eu gosto nos filmes do Pedro, que ele queira que o som ultrapasse a expressão que esta presente na imagem. O som também conta sobre as coisas que estão ao redor. Conta a historia do que esta ao redor da imagem. As narrativas que estão ao redor da coisa representada. Ajuda a contextualizar a imagem de uma maneira muito forte.

O Pedro utiliza as ferramentas do cinema , a imagem e o som ao limite. Leva a pós produção ao limite. Nunca vi em 15 anos um realizador com tanto trabalho tanto cuidado a pagar tantos riscos nestas construções levadas muito longe. Por querer dominar tudo . São estes cuidados e estas construções que fazem a vitalidade e a força do Pedro . Estamos mais habituados a falar das qualidades visuais dos filmes do Pedro mas há um trabalho da mesma complexidade na colagem do som. Feita com muita sensibilidade. Passa muito tempo nisso. 5 meses, 2, 3, 4, 5 vezes mais que qualquer outro realizador que eu tenha visto a trabalhar. e são trabalhos feitos em conjunto .

Nos filmes há muito essa noção de planos de som com a mesma presença da imagem. e os ruídos têm uma presença musical, ritmada. Como num trecho que é trailer do Cavalo Dinheiro, em que o ladrar do cão entra no tempo e no ritmo da música que esta a passar. O ruído é música.

Acho que há um equilíbrio no naturalismo dos filmes. Acho que o Pedro espera uma dignidade e uma força da sua linguagem e da realidade. O cinema serve para falar de realidades ,mas também de loucuras, daquelas pessoas e do Pedro. Mas ele é bom nisso nesta parte da montagem final que se fazem estes truques de construção mas em que não seja visível no resultado final. Tem um sentido global e muito raramente conseguimos sentir os efeitos da montagem, das construções. é muito tempo a afinar . Não coloca um qualquer ambiente à toa. Os ambientes são camadas e camadas de ambientes. São construídas, são ritmadas, talvez por ter sido músico, não sei, mas tem uma grande memória sonora.

O som entra apenas a confirmar, a corroborar com o que se passa na imagem ou ha espaço para desequilíbrios, descontextualizações?

Também ha espaço para desequilíbrios, embora esses desequilíbrios contribuam para descrever uma historia qualquer. através dessas descontextualizações conseguir alargar a percepção que temos do ambiente na imagem. Alargar o espaço que está na imagem. Joguei muito com os efeitos sonoros do bairro. A cena do funeral aparece a criar espaço. Percebe-se que vem duma rua vai aumentando para num sitio mais amplo e segue . Por mais que não hajam ruas em frente ao Ventura a contribuição foi essa: a de criar espaço.

Como a cena do ventura a chamar a Vanda em que pusemos o estore a funcionar. Fala do espaço sem o mostrar , fala de uma vivência. Como a acústica e o off pode criar narrativa.

A Boba é mais pobre em termos som, ou não?

Sim . Há pequenas reverberações nos pátios daquelas casas semi entradas mas o resto é apenas contaminado com o barulho carros. Passam muitas estradas e vias rápidas lá perto. Também há coisas interessantes, mas é mais divicil apanha-las. Alguns putos que passam. Os pátios as vezes são interessantes, com muitas reverberações, pessoas a gritar nas janelas, de resto o bairro é muito aberto tem outras proporções. O vento leva tudo . É mais amplo. É uma estrutura diferente.

E ainda há historias para contar?

Algumas portas fecharam-se as Fontainhas já não existem, algumas pessoas já morreram . O Ventura por exemplo não sei se entra no próximo trabalho. A Vitalina está fixe. Há ainda fascínio claro. Talvez apareçam pessoas novas. Há interesse por este limiar de sociedade que vive com estranheza à sociedade de consumo. Constantemente empurrado para que faça parte dela á força. Os Cabo-Verdianos têm muita forza cultural que não tem nada a ver com as aspirações da sociedade de consumo europeu. Têm uma vida muito própria e resistente. Nestes sitio de subúrbio é possível viver longe das lógicas de publicidade. Ao invés disso vivem dos prazeres do dia a dia . Podiam ser as histórias dos nossos avôs ou bisavôs. Histórias incondicionais do ser-humano. A força da simplicidade. Há lá belezas. Momentos felizes. Há uma relação com o tempo com mais disponibilidade. Que o Pedro precisa. De gente disponível, e não de gente que esteja sempre a correr atras do relógio.

Foi uma sorte participar nesta maneira de trabalhar. É um luxo. É bom haver pessoas como o Pedro que acreditam que há uma maneira de fazer cinema e de contar estas historias desta forma.

ANEXO D

Conversa com Miguel Castelhana

Dia | 13 de Outubro de 2015

Local | ISCTE

Duração | 18h30 - 19h30

Miguel era vizinho do Bairro das Fontainhas e do Bairro 6 de Maio.

Vives perto do 6 de Maio correto ?

Sim. Nasci ali e vivi lá a maior parte da vida. Hoje dia vou lá para visitar os meus pais. Passei pelas escolas todas. Os meus colegas, a maior parte deles eram do bairro 6 de maio, principalmente na primária. Contactei com muitas pessoas que viviam naquelas condições mais desfavoráveis. No 6º ano mudei para a escola da Damaia de cima que era zona que abrangia o 6 de Maio e aí fiz um grande amigo que era das Fontainhas, haviam mais pessoas de lá, mas na altura não ligava a isso, não me interessava onde eles viviam... no ano seguinte, quando passamos para o 7º ano mudámos de escola e ele vai para outra, que era dos piores alunos. Na damaia no 7º ano fazia-se essa diferenciação, os piores alunos vão para uma, os melhores vão para outra. Afastámo-nos muito porque houve caminhos diferentes. Depois ele foi mandado embora das Fontainhas para o bairro do Zambujal (Alfragide norte). Lembro-me de o ouvir comentar que estava triste. Ia deixar de conviver com os amigos, familiares. Estava chateado, triste porque o iam afastar e separar.

Tiveste alguma experiência/contacto física com o bairro ?

Na Cova da Moura, principalmente. Às vezes ainda vou lá jantar.

Que impressão tens da Cova da Moura?

Gosto de lá ir. Existe problemas e coisas boas. Existe uma grande comunidade, forte, são pessoas trabalhadoras e animadas, têm o grande estigma de lá viverem. Há pessoas que mentem de onde são. Não dizem que são da Cova, dizem antes que são da Buraca ou da Damaia para arranjam trabalho.

(...)

Sim eram mais vivas, era uma vida de liberdade. A grande maioria dos pais dos meus amigos que lá moravam trabalhavam nas obras e as mães nas limpezas, muitos só viam os pais à noite. Andavam muito pela rua.

A própria estrutura do bairro favorecia essa segurança, era muito protegido fechado

-Sim embora isso também facilitasse os assaltos. Facilmente assaltavam alguém e desapareciam naquele emaranhado de casas. Eu era de classe média, mas andava muito com eles, muitas das vezes íamos andando só a fazer porcarias pela rua, só para entreter e havia essa liberdade, sentiam-se muito livres e protegidos em menos de nada desapareciam e ninguém os apanhava.

Havia a postura territorial e autoritária em relação ao resto da cidade ?

Na escola havia, chegavam ao campo e diziam “quero jogar” e acabava aí, toda a gente sabia que era malta das Fontainhas ou do 6, com as “costas quentes” protegiam-se muito uns aos outros. Eu lidava com muita gente do bairro que me protegia. Não estava constantemente com eles, por vezes tinha que fazer um ou outro caminho e podiam aparecer outros que eu não conhecia, exatamente porque ali havia uma grande mistura. Tudo isso acabou. As misturas, os protecionismos. Os assaltos, talvez, também.

Essas tuas relações incomodava a tua família ? Esse ambiente incomodava a vizinhança?

Sim, claro havia muito racismo mesmo. Quando eu fazia a festa de anos, sentia apreensão da parte da minha mãe. A maior parte dos convidados eram negros. A maior parte dos que vivem no bairro são negros, e eu dava-me com eles, eram os meus amigos, era com eles que jogava futebol. “Vê lá se convidas brancos também”, ouvia eu. Havia esse racismo mas ao mesmo tempo ela dizia-me “que não era pela cor.” Esse pensamento era muito conotado também por saber de onde eles vinham. Sabiam que era aquele ambiente não muito positivo. Eram pessoas pobres. Não era nada positivo, eram pessoas problemáticas.

(...)

Recordo-me de uma miúda, da minha turma que erra do 6 de Maio, que estava sempre a dormir e a professora não se chateava com a situação. Ninguém percebia aquela situação e a professora punha-a num canto e deixava-a estar. Havia casos de pessoas que não comiam. Os que estavam ao abrigo do SASE, faziam ali a única refeição (um pacote de leite e pão). Grande parte dos bairros em volta, os de classe média, toda a “classe média” lutava contra o contacto com estas situações.

Eu sentia que ninguém queria lidar com isto apenas afastar. E esta gente tinham vidas difíceis, desde cedo. haviam casos , na escola nr.2 da Damaia, de miúdos com 9/10 anos a serem encostados a parede para serem revistados, a porta da escola pela polícia toda a gente a ver, era duro.

Esta escola era a única primária da Damaia de baixo e então apanhava todas as pessoas do bairro 6 de maio e do estrela de África. Na parte superior da Damaia haviam mais brancos, e quanto mais para baixo mais negros havia, uma vez que os bairros estão lá localizados e a grande parte da comunidade é negra, também havia brancos mas era muito pouco.

Na maior parte das vezes generalizavam. Apesar daquela proximidade toda, chegou a acontecer haver regras d condomínios que impediam o arrendamento a negros. No meu prédio há uns anos atras isso aconteceu. Não aceitavam. Uma vergonha.

O que correu mal para que tenham implementado essa medida?

Muito barulho, muitas pessoas a viverem no mesmo sítio. Normalmente são pessoas mais animadas, extrovertidas e isso gerava algum conflito naquela zona. Principalmente os idosos asustavam-se facilmente. Havia uns miúdos que subiam as janelas do prédio para entrar em casa. Hoje em dia não mora lá uma única família negra.

(...)

O 6 de Maio só há 5 anos é que começou a ser demolido mas havia lá muita gente. Via lá muita gente famosa a comprar droga. Era mesmo muito forte, muito pesado. Um mercado de droga de céu aberto.

(...)

É preciso dar condições às pessoas, não basta muda-las de sitio. No casal de mira ao pé do doce vita compara-se ao antigo 6 de Maio. Eles afastam as pessoas para os arredores de Lisboa, longe dos transportes e do centro. Escolhem sítios remotos, guetos. Por exemplo, na Damaia não há tantos assaltos mas as condições continuam a ser deploráveis.

(...)

Tenho o exemplo dos meus tios que viviam na Picheleira, nas Olaias, e durante muito tempo não houve casa de banho, havia um buraco, também não havia água canalizada no entanto eles eram felizes assim. Quando mudaram para o bairro social, tornaram-se pessoas doentes, não sei se da má impermeabilidade do prédio, da humidade, mas passam imenso frio e têm medo de sair de casa.

Consegues descrever essa casa antiga dos teus tios?

Era na Picheleira, a casa tinha um pequeno quintal com uma horta, um dois quartos, pequeno, uma casa de banho em anexo no quintal. Foram para la, aquilo ainda era considerado arredores de Lisboa, viviam perto do centro mas com um estilo de vida rural. O pai deles trabalha no campo, na quinta de um senhor. Era um ambiente de bairro, de aldeias com pequenas casas, todos iam à fonte buscar água.

De repente foram depositados num prédio mais movimentado cheio de gente que não conheci-am. Tinham medo.

(...)

Há muito racismo presente no dia-a-dia daquela gente, vivem constantemente no preconceito da pobreza e etnia e são muitas vezes discriminadas pelas classes médias, nem lhes dão oportunidade de trabalho.

(...)

Havia esse estigma que apesar da proximidade física (prédios) as pessoas não se davam.

(...)

Recordo-me de uns episódios em criança, com cerca de 12 anos, descia uma rua com um amigo meu, e uma velha insultou-o : “ vai fazer barulho para a tua terra.” Nós tínhamos 10 12 anos e eu estava sempre a ouvir isto. Éramos crianças. Eu sentia-me mal por eles. Também éramos seguidos pelos seguranças dos supermercados.

Há muito sofrimento nessas pessoas, sem trabalho, sem oportunidades. Lembro-me de ver na rotunda da Damaia, às 6 da manha passava lá uma carrinha, apanhavam os mais fortes para o trabalho do dia. Era vidas sem estabilidade cheia de agressões de todos os lados, todos os dias. Como se não bastasse quando chegam a casa não conhecem a vizinhança, não festejam, já não têm festa nos sítios onde vivem. Na cova da Mora ainda há festa. Isso não acontece nos prédios.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1932). *One way street and other writings*. Penguin editions, Londres, 1979.
- BENJAMIN, Walter (1926). *Imagens do pensamento*. Assírio e Alvim, Lisboa, 2004.
- SONTAG, Susan (1980). *Under the sign of saturn*. Penguin editions, Londres, 2010.
- SONTAG, Susan (1969). *Styles of radical will*. Penguin editions, Londres, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phenomenology of perception*. Tradução de Colin Smith. Ed. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1978.
- LEFEBVRE, Henri – *O Direito à Cidade* – Lisboa, Estúdio e Livraria Letra Livre 2012.
- BORGES, Sónia Vaz – *Na Pó Di Spera – Percursos nos bairros da Estrada Militar de Santa Filomena e da Encosta Nascente* – Lisboa, Principia Edit. 2014.
- RANCIÈRE, Jacques - *The Emancipated Spectator* - London, New York : Verso 2009. p.79
- RANCIÈRE, Jacques - *Estética e Política / A partilha do Sensível* - Porto : Dafne 2010. p.52
- CRESPO, Nuno - *Vanda e Ventura enquanto heróis. Ou a ciência-ficção de Pedro Costa* - L+arte. Lisboa. ISSN. Volume, N.66 (Dez. 2009).
- COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy - *Conversa com Pedro Costa, Um melro Dourado. Um ramo de flores. Uma colher de prata. No Quarto da Vanda* - Lisboa : Midas e Orfeu Negro, 2012. p.67
- WALL, Jeff – *A Propósito de Ossos - cem mil cigarros - OS FILMES DE PEDRO COSTA* – Lisboa, Orfeu Negro e Midas Filmes, 2009.
- KRACAUER, Siegfried - *Basic Concepts* - Leo Brudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and criticism: introductory readings* (Oxford University Press, 2004),
- BAZIN, André - *The Evolution of the Language of Cinema* - Hugh Gray (ed.), *What is Cinema?*, v. 1
- PALLASMA, Juhani - *The architecture of image . Existencial space in cinema* - Rakennustieto 2007 2nd ed.

2. OUTSIDE LOOKING IN | VISÕES DO OUTRO

Call-for-Papers | Optimistic Suburbia

INTRODUÇÃO

O(s) texto que se segue(m) foram escritos a partir da necessidade de pensar e registar conhecimento sobre áreas suburbanas através do olhar de cineastas portugueses e dar início à tese de Mestrado integrado em Arquitectura. Trata-se de um estudo, alicerçado na análise de documentos artísticos que lidem com realidades suburbanas entendendo que processos e produtos finais contribuem para a cultura desse(s) lugar(es).

Procurou-se dissecar o processo de criação dos seus autores.

Procurou-se que estes pudessem contribuir para a construção do perfil de áreas suburbanas contemporâneas: Lugares de geografia portuguesa.

Existe um eixo comum entre os “olhares” escolhidos : a preponderância da relação entre o documento/produto artístico com o lugar . Da transversalidade. É desta relação que nasce algo e alguém, que serviu de intermediário e exprime o resultado desse contacto. Documentos “verdadeiros” que servem de prova científica dos lugares.

Porquê o cinema como meio eleito para representação de modos de vida, em tempos e espaços específicos da história da cidade ?

O cinema regista ações no espaço, por si só, retrata Arquitectura. Pois é nela, ou por entre ela que decorrem as acções. O Cinema/videografia assumiu um principal protagonismo na divulgação do conteúdo intelectual - informação e conhecimento - . A imagem em movimento saiu das salas de cinema, mais recentemente da televisão e hoje em dia estabelece contacto directo com o nosso corpo está presente no quotidiano da maior parte de nós, todos contribuímos para a cultura de imagem. A (co)existência é predominantemente digital e talvez seja o principal e mais difundido meio para conhecermos realidades “mais distantes”.

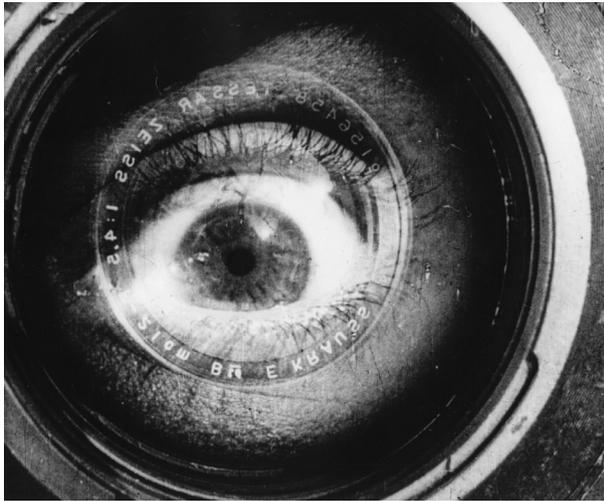
Cinema e Arquitectura

No meu segundo ano do curso inaugurou-se a aula de Projecto de Arquitectura com a projecção do filme *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov. Falou-se naquela aula do autor enquanto filtro de uma realidade -urbana-. Tal como ela é sentida, vivida, filmada. Durante cerca de duas horas falámos do ofício do cineasta Russo, e à aplicação ao trabalho enquanto alunos de Arquitectura.

Vertov ensaia a metodologia de abordagem dos acontecimentos do quotidiano. Da realidade social e cultural de um território. Do que compõe o espaço urbano. Era o início da relação do homem/autor com o espaço urbano e o que o compõe enquanto argumento - e da câmara/filme como intermediário desta relação. O contacto enquanto motivo. “O mundo captado sem máscara, como mundo da verdade nua (sem véu). *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) constitui (...) o resultado de um novo modo de olhar (cinema) e ver (montagem) e a visão filosófica de uma consciência reflexiva, de um olhar que se capta como constitutivo do mundo que se percebe” (1). Isto significava uma rutura com o cinema de Hollywood, em ascensão. Principalmente no modo de feitura. Pelo motivo. Pela “imersão profunda no sítio observado, pela longa permanência no terreno e na implicação das pessoas (personagens) filmadas enquanto a(u)tores, que colaboram na própria construção do filme”¹.

É possível identificar uma génese que tem origem em Vertov no cinema português. A da imersão no mundo, da poesia da verdade, da “morte do autor”. Um conjunto de características na feitura dos filmes permitia indentifica-los. Os processos de filmagens destes filmes contribuem só por si, para a cultura e enriquecimento das pessoas, do lugar, da cultura. Uma lógica operativa que tem início em António Reis e Margarida Cordeiro. Embora com precedências, tais como : *Douro Faina Fluvial* (1931) e *Acto da Primavera* (1962) de Manoel de Oliveira. Este é um cinema que constitui uma linguagem. Uma “escola” que surte efeitos além de outros em *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha ou nos filmes de Pedro Costa .

1. José Da Silva Ribeiro em Antopologia Visual - Da minúcia do olhar ao olhar distanciado



Imagens do filme *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov

António Reis e Margarida Cordeiro, entre outros filmes, realizaram *Trás-os-Montes* (1972) e *Jaime* (1974). Estes são filmes “reais”. Compostos por a(u)tores “reais”. Pessoas que já antes do filme integravam essas realidades recônditas que estão representadas nos filmes.

Percorrem um ambiente que se pode chamar etnográfico e antropológico (respectivamente), como se a tentar descobrir o que está para trás, como se quase até à origem do mundo. Mas sobretudo aqui estava em causa um modo de operar que definia o resultado final. Partia do contacto com os lugares e as pessoas. Mais uma vez o guião serve como ponto de partida para um processo que se mantém em aberto durante a construção. “ O momento é o que importa” . “Trata-se de uma reorganização do real rigorosa. A realidade filmada por nós não é simplificada, é complexificada. tanto que os filmes não têm realidade nenhuma, tem muitas. (...) Nós tentamos pegar na realidade e criar outra realidade - complexa.”¹

*A força com que uma estrada no campo se nos impõe é muito diferente,
consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano.
Do mesmo modo, também a força de um texto é diferente, conforme é lido ou copiado.*

Walter Benjamin

*Eu não voo,
ando.
Quero que me oiçam !*
António Reis

Então :

Que o olhar descreva e retrate um tempo e um espaço de geografias portuguesas.
Que a descrição influencie a criação da imagem.
Que o estereótipo reflita o conceito de subúrbio.

1. MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça -António Reis e Margarida Cordeiro - A Poesia da Terra - Faro, Cineclubes 1997.

Crítica

Para existir crítica é necessário haver a análise de um qualquer conteúdo intelectual. Impressões sobre determinada informação ou conhecimento (de natureza artística e/ou científica).

Está em causa o olhar que trata a forma de olhar. Que o documenta e comenta. Sem ele não é possível analisar a “visão do outro”.

A Imagem dos sítios

Desde o século XVI, os atlas ou livros das cidades difundiram pela Europa séries de gravuras que informavam sobre a forma das cidades. Surgia o desejo de conhecer a composição urbana a partir de vistas aéreas. Estas publicações resumiam trabalhos que chegavam a demorar 20 anos a realizar¹, com gravuras maioritariamente baseadas em mapas existentes e mapas de viagem. Produzia-se assim a primeira representação sistemática de vistas urbanas. Esta ideia implicava juntar de forma hegemónica uma visão do mundo.

Estas colecções tornaram-se sistemas visuais que geraram o desejo de conhecer os lugares mais populares, ou os monumentos mais representados. Os grand tours estavam em voga e eram projectos destinados apenas aos aristocratas com fome de percorrer as cidades em busca de conhecimento.

Hoje com o googlemaps e drones qualquer um de nós pode observar cidades portuguesas ou estrangeiras. Metrópoles, capitais ou simples aglomerados urbanos. Trata-se porém em todos os casos de um contacto pouco tangível à vida urbana. Habitamo-nos a conhecer a favela através dos planos aéreos hollywoodescos e estes servem para a construção de uma cultura de imagens daquele sítio. Embora retratada em diversos registos poucos são os que implicam um contacto real com o lugar, com os intervenientes reais desse universo.

Para percebermos a vida de uma qualquer arquitectura é necessário movermo-nos através dos seus espaços. Entrar e sair. Dobrar esquinas. Independentemente do suporte que o autor use para criar ou recriar uma realidade urbana, interessa a tangência do processo com essa realidade.

1. Civitates Orbis Terrarum de Braun e Hogenberg ou Theatrum Orbis Terrarum de Abraha Ortelius

Subúrbio

Foi - originalmente - o muro/muralha, elemento básico da arquitectura - a definir esta geografia da fixação limítrofe dos povoamentos. Como também determinou desde então, uma série de condições, sociais, económicas e habitacionais. Esses muros desenhava, a forma como as pessoas se movimentavam e predestinavam-nas a um futuro mais ou menos previsível. Subúrbio sempre foi sinónimo de limite, de franja. De distâncias Humanas e Políticas.

Que muros formam os aros da Lisboa contemporânea ? Esses complexos urbanos distantes dos centros da cidade, lugares mal servidos de transportes, onde é difícil entrar, sair, permanecer, percorrer, deslocar, ou seja, onde é difícil criar ligações. Lugares na maior parte das vezes, separados dos centros da cidade, por circunvalações, estradas e viadutos. Sítios muitas vezes denominados de “bairros problemáticos”, eufemismo que adoptámos para descrever a habitação social dos extremos da cidade. E as pessoas ? Além das que trabalham em restaurantes e esplanadas, nas empresas de limpeza ou na construção civil existe a dita geração 500 euros.

Dessa geração fazem parte os recém-licenciados -incluindo arquitectos- . Geração que não pode imaginar viver no centro, e que juntamente com os imigrantes integram a monotonia pendular dos transportes públicos. São pessoas empurradas para a situação de atropelo, da renda económica e consequente falta de espaço ou falta de qualidade no pouco que existe (interior, exterior). Do ócio. Da marginalização, humana, urbana, social, e política.

A tipologia predominante é a habitação colectiva em altura. Lugares construídos de raiz por iniciativa pública, camarária. Sujeita a uma série de pré-conceitos definidos longe da comunidade. A distribuição de fogos em altura surge em resposta aos abruptos movimentos demográficos, da especulação imobiliária, da lógica de ocupação do território mais económica. Contribuem para uma sociedade menos democrática. Onde os mais ricos decidem isoladamente dos mais pobres, em função de lógicas de estrutura de controlo. Social, arquitectónico , económico. A cidade distribuída por zonas. Esta não é a cidade democrática. A cidade pluricentral. Dos vários centros. Pontos equidistantes. O centro : esse lugar onde a vida pode acontecer. Onde acontece o que interessa: os lugares de diversão e de cultura mas também de emprego de mercado de escola e de comércio.

Visão e Olhar

Progressivamente, ao longo da história, a arte foi ganhando subjectividade. Por outras palavras perdeu o sentido do concreto. “ Refugiou-se no espiritual. Inacessível e gelado”¹. O excesso de difusão de informação levou a obra artística a ser deixada quase totalmente à interpretação de cada um.

João Bénard da Costa escreveu: “ Tive uma conversa a propósito disto com o Dali que me disse uma coisa inteligentíssima : No principio os artistas olhavam o mundo de muito longe. Representavam as grandes batalhas, três mil cavalos, árvores pequenas, céus infinitos, cidades fortificações. No Renascimento, aproximaram-se. Passaram a fazer retratos. E depois aproximaram-se ainda mais. Agora, já estamos do outro lado do olhar. Os temas não estão diante dos olhos, mas atrás deles”.

Actualmente as cctv, os programas televisivos da vida real, as redes sociais, ou seja o acompanhamento diário da vida “real” das pessoas tornaram-se comuns, aceites e desejados. A observação e a reinterpretação da vida “real” faz hoje parte da cultura popular, da arte. Levam-nos a desejar a designação da(s) vida(s), e a traçar o perfil das pessoas e dos lugares e do que neles acontece. Podemos falar de um crescente regresso dos artistas a processos mais definidos pelo concreto. Poderá justificar-se também com o contexto político e social, ambíguo duvidoso, economicamente caótico. Eticamente questionável. Na história foram esses os momentos de se ligar mais intimamente à vida real ao concreto . Ao simples. À economia de meios e ideias. Processos descritivos. Sensíveis e interessados pela matéria. Pela Vida.

1. João Bénard da Costa fala ainda das origens desse subjectivação do olhar “ Um trovador não difundia nada. Espal- hava-se a si próprio. (...) Como não havia difusão, não havia especialização.” Excertos retirados dos textos críticos que aacompnam a projecção do filme na Cinemateca Portuguesa.



2

1



ORTOFOTOMAPA

1. Fontainhas

2. Casal da Boba

Pedro Costa e a sua equipa de filmagem chegam ao Bairro das Fontainhas na segunda metade dos anos 90 acompanhados da complexa estrutura de trabalho, humana e técnica típica das grandes produções do Cinema e da Publicidade. Pedro Costa vinha determinado a retratar a realidade que tinha encontrado ao chegar de Cabo Verde - local onde realizara o seu filme anterior *Casa de Lava* (1994) - e de onde lhe tinha sido incumbida a tarefa de fazer chegar lembranças, mensagens, “souvenirs” aos familiares que trabalhavam em Portugal, e que moravam entre outros no das Fontainhas. Desta introdução de Costa ao Bairro, resulta entre outras coisas o filme, *Ossos*. Uma experiência visualmente pujante, um retrato social acutilante sobre aspectos da vida quotidiana dos seus habitantes. Filme que é o sinal de encantamento com as estruturas suburbanas em redor desta comunidade escondida. Os primeiros cinco minutos do filme são suficientes para se pensar nas relações essenciais que irão ser retratadas. O resumo de parte da vida da maioria das pessoas que habitam o bairro das Fontainhas . O movimento urbano pendular. Esta primeira parte do filme atravessa cinco espaços essenciais ao filme e á vida destas pessoas: a casa, as ruas do Bairro, a casa dos patrões onde se trabalha, e o hospital. E se quisermos ainda o quinto, que faz a transição entre o subúrbio e o centro, onde se acaba por passar parte significativa do dia e se criam hábitos: os transportes públicos. O autocarro. Espaço de transição, um não lugar.

Na primeira destas cinco partes vê-se a personagem Clotilde a dirigir-se ao fogão da cozinha e colocar nele o leite matinal para o aquecer. Ainda é de noite. O plano seguinte é a mesma personagem numa das ruas sinuosas das Fontainhas. Faz uma viagem de autocarro até ao plano seguinte que revela o espaço onde Clotilde trabalha . Uma típica casa burguesa dos bairros priverligiados do centro da cidade. O cenário seguinte é o Hospital.

É a casa e o bairro onde se mora, a casa e as instituições onde se trabalha. O movimento pendular habitual entre o centro e o subúrbio. O filme trata duas classes que se cruzam entre estes dois universos, convivem agridem-se, amam-se movimentam-se . Os pobres que vão ao centro trabalhar, vão pedir, vão para buscar saúde. E os ricos que procuram pessoas, consolo, respostas e afetos no subúrbio.

Este filme contrastava com as narrativas dominantes sobre violência, drogas e raça divulgadas pela comunicação social na altura sobre esta parte da cidade.¹

Fascinante ou não o Bairro começou a ser demolido cerca de dois anos depois do filme *Ossos* estreiar nas salas de cinema portuguesas. A demolição do Bairro fez parte de um programa governamental que previa a demolição total do Bairro e realojamento dos moradores para um Bairro novo, construído de raiz, pela Câmara Municipal da Amadora. Nesta altura Pedro Costa decide Voltar ao Bairro com material de filmagem e realizar o seu segundo filme sobre estes sítios e estas pessoas. *No Quarto da Vanda*, foi filmado em cerca de dois anos, com uma máquina de filmar portátil, em formato digital e na maior parte do tempo Pedro Costa só se fazia acompanhar dos seus actores, moradores do Bairro. Sem equipa de filmagem e sem argumento. Costa retratou mais uma vez o bairro das Fontainhas desta vez em degradação. Um retrato mais íntimo do bairro. O espectador desta vez, é convidado a fazer parte da vida do bairro tal como ele é. “é um filme bonito que mostra uma grande miséria”².

Mais tarde, em *Juventude em Marcha*, Costa volta a traçar o caminho desta comunidade vinda de Cabo Verde que passou pelas Fontainhas onde se familiarizou e que seguiu desamparada para o Bairro do Casal da Boba. *Juventude em Marcha* Mostra a nova personagem principal de Costa, Ventura, que procura as suas raízes entre a arquitectura inóspita do novo bairro, e os seus filhos.



5. *Ossos* (1997)



6. *No quarto da Vanda* (2000)



7. *Juventude em Marcha* (2006)

1. Ana Paula Beja Horta, “Places of Resistance: power, spatial discourses and migrant grassroots organizing in the periphery of Lisbon” *city* v.10 , n.3 , (2006), pp 269-285

LARGE HOUSING
COMPLEXES FOR
THE MIDDLE-CLASS
BEYOND EUROPE

Construção da Cidade
de influência Portuguesa
Construction of the City
of Portuguese Influence

FREE
ENTRY
ENTRADA
LIVRE

OPTIMISTIC SUBURBIA

26/02 - 10h30
5th feira thursday
Aud. B2.04

**Limites e lugares da
Praça em Portugal**
Limits and places of the
Square in Portugal

Rogério Vieira de Almeida
DINÂMIACTE-IUL, ISCTE-IUL

05/03 - 10h30
5th feira thursday
Aud. B2.05

**Urbanismo de Influência
Portuguesa no 1^o Império**
Urbanism of Portuguese
Influence in the 1st Empire

Walter Rossa
DA-FCT-UC

12/03 - 10h30
5th feira thursday
Aud. B2.05

**Urbanismo oitocentista
e o caso de Coimbra**
19th century urbanism
and the case of Coimbra

Margarida Reivão
DA-FCT-UC

19/03 - 10h30
5th feira thursday
Aud. B2.04

**Portugal dos
Pequenitos. Retrato de
um país que se quis rural**
Portrait of a country that
wanted to be rural

Nuno Távora
Univ. Lusófona

15/04 - 10h30
4th feira wednesday
Aud. B2.05

**Urbanismo luso-africano
no último período da
colonização portuguesa**
Luso-African urbanism
in the last period of the
Portuguese colonization

Ana Vaz Milheiro
DINÂMIACTE-IUL, ISCTE-IUL

16/04 - 10h30
5th feira thursday
Aud. B2.05

**Bairro do Restelo: o
início da Capital do
Império**
Bairro do Restelo: the
beginning of the Capital
of the Empire

Patrícia Bento de Almeida
DINÂMIACTE-IUL, ISCTE-IUL

23/04 - 10h30
5th feira thursday
Aud. B1.05

**O ensino do Urbanismo
nas escolas portuguesas
de arquitetura de
Lisboa e do Porto.
Fundamentos para uma
história do ensino de
arquitetura no período
1968-1986**

The teaching of
urbanism in the
Portuguese schools of
Architecture of Lisbon
and Porto. Fundaments
for a history of
architectural teaching in
1968-1986

Leonor Matos Silva
DINÂMIACTE-IUL, ISCTE-IUL

30/04 - 10h30
5th feira thursday
Aud. 1

**Área Metropolitana de
Lisboa. A construção
de uma territorialidade
urbana**
Lisbon Metropolitan
Area. The building of an
urban territoriality

Bruno Macedo Ferreira
DINÂMIACTE-IUL, ISCTE-IUL

"Habitacões para o
maior número: Lisboa,
Luanda e Macau"
"Homes for the biggest
number: Lisbon, Luanda,
Macau" (1910/ATP-
001/2002)

IB: Ana Vaz Milheiro

Investigadores

Researchers:

Bruno Macedo Ferreira

Debora Filis

Hugo Coelho

Isabel Guerra

Isabel Martins

João Cardim

João Vieira

Jose Luis Saldanha

Jorge Figueira

Luis Urbano

Mónica Pacheco

Paulo Tormenta Pinto

Rui Leão

Sandra Marques Pereira

Bolselros

Fellow researchers:

Filipa Filiza

Rogério Vieira de Almeida

Consultores

Consultants:

Angela Marques

Jose Antonio Bandeirinha

Fernão Lopes Simões de

Carvalho

Monique Eleb

ISCTE - Instituto

Universitário de Lisboa

ISCTE - Lisbon

University Institute

Av. das Forças Armadas,

1649-026 Lisboa

Tel: 21 790 3000

Organização

Organization:

Ana Vaz Milheiro

Filipa Filiza

8. Cartaz da Conferência
Optimistic Suburbia

6 . Outside looking in. Visões do outro – arte, literatura, cinema e música

Jorge Figueira | CES / DARQ, Coimbra

José Luís Saldanha | DINÂMIA'CET-IUL / CIAAM Luís Urbano | FAUP

Alexandra Areia | DINÂMIA'CET-IUL

Os bairros modernos de subúrbio constituíram desde cedo uma realidade social e icónica, fonte de atracção para vários campos de produção artística. Como centro problemático de acção e/ou representação ou cenário presente, o subúrbio moderno está presente em inúmeros meios de expressão cultural como a pintura, a produção cinematográfica, a literatura e a música, revelando uma multiplicidade de significados e perspectivas. É sobre a diversidade de olhares que a produção cultural desenvolveu que se pretende reflectir, privilegiando as perspectivas cruzadas, designadamente:

- 6.1 | De que modo particular foram utilizados os meios artísticos como veículos críticos?
- 6.2 | De que modos contribuíram as artes para a construção de um determinado imagético urbano?
- 6.3 | Como é que o meio artístico representou estes lugares, contribuindo para a forma como a cidade é agora imaginada e/ou (re)lembrada?
- 6.4 | Qual o papel da produção artística, que espelha esta realidade, na definição da cultura arquitectónica e urbana contemporânea?
- 6.5 | Como é que a multiplicidade de significados que estes meios podem sobrepor contribuíram para a ideia actual de classe média e suas aspirações?

