UT Austin | Portugal
International Collaboratory for Emerging Technologies, CoLab

U.PORTO
FEUP Faculdade de Engenharia Universidade do Porto

Museum of Ransom

Towards a system for the aggregation and interpretation of contemporary participatory video as contextual cultural heritage

Daniel da Cruz Brandão

Tese de Doutoramento apresentada
à Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto
em Media Digitais

Orientador
Heitor Manuel Pereira Pinto da Cunha e Alvelos
PhD, Professor, Universidade do Porto

Co-orientadora
Patrícia Isabel Sequeira Leitão Romeiro
Investigadora de Pós-Doutoramento, Universidade do Porto

Porto, 2014

Agradecimentos

Esta longa caminhada nunca seria possível sem o apoio, carinho e incentivo de um conjunto de pessoas a quem gostaria de expressar o meu profundo agradecimento: ao Prof. Heitor Alvelos, por toda a incansável disponibilidade, motivação, inspiração e rigor que em muito foram para além do seu dever de orientador; à co-orientadora Patrícia Romeiro pelas reuniões no arranque inicial; à minha camarada de terreno Helena Borges a quem devo muito pela forma como se dedicou a este "resgate"; ao Diogo Oliveira pelo rigor do webdesign; ao Anselmo Canha e à Ana Pedrosa pela oportunidade que me deram e por todo o apoio e incentivo nesta "manobra"; à Isabel pela interminável paciência e apoio, principalmente nesta recta final cheia de coisas boas; ao meu pai pela preocupação e incansável ajuda; à minha mãe, ao meu irmão Emílio e à minha irmã Luzia, por todo o apoio, encorajamento e preocupação; à minha tia Hermínia pela revisão e energia; à minha restante família: Anna, Martin, Lourenço, Raquel, Coriolano e Aurora, por todo o apoio; ao Nuno, meu bom camarada de doutoramento; ao João, pelo seu enorme altruísmo e a todos os meus amigos, incluindo a Nanda e o António, por toda a generosidade; aos participantes do Museu do Resgate; e a todos os que, de uma maneira ou de outra, acreditaram e apoiaram este projecto.

Keywords

Participatory media
Video
Cultural heritage
Documentary
Open archive
Socio-cultural involvement

Abstract

The present thesis intends to clarify the patrimonial potential of contemporary participatory video. Through their characteristics, effects and paradoxes, participatory media appear to be nurturing a fertile context for citizen participation in media production and sharing.

Technological evolution has made amateur devices for moving-image recording more accessible, both in acquisition and in use; these have therefore become ubiquitous in people's daily lives. Along with the popularity of free video-sharing websites, this ubiquity seems to be responsible for the increase in amateur video production.

By focusing on the potential dimensions of these emerging models of audiovisual production, the present research looks for alternatives to traditional, one-way processes of recognizing patrimonial value in local cultural manifestations.

With the belief that participatory media tools (and particularly video) can empower citizens to assume a role in the socio-cultural inscription of their everyday life narratives, an online project was developed and implemented: the Museum of Ransom. This project provides a participatory website for the aggregation and further interpretation of video-recordings made by citizens. By doing so, it attempts to legitimize their patrimonial vocation.

Adopting an action-research methodology, the empirical work was developed along a series of stages. These include exploratory fieldwork in close contact with citizens, the implementation of a set of participatory video-recording actions, and the distribution of camcorders in order to foster video contributions. The outcomes, along with the empirical knowledge gathered, have been interpreted via a set of interviews with key contributors from relevant areas of knowledge and practice.

A set of conclusions are to be drawn from this research: the new awareness of citizens regarding the use of video for documentary purposes, and their increased understanding of the civic dimension of their participation.

As part of an ongoing project, this research believes to have developed a valid path towards the future consolidation and clarification of the relationship between audiovisual production and socio-cultural involvement.

Palavras-chave

Media participativos
Vídeo
Património cultural
Documentário
Arquivo aberto
Envolvimento socio-cultural

Resumo

A presente tese tem como objectivo aferir o potencial patrimonial do vídeo participativo contemporâneo. Através das suas características, efeitos e paradoxos, os media participativos parecem nutrir um contexto fértil para a participação dos cidadãos na produção e partilha de media.

A evolução tecnológica fez com que os dispositivos amadores de registo de imagens em movimento se tornassem mais acessíveis, na aquisição e na utilização, e fez com que se tornassem ubíquos no quotidiano das pessoas. Juntamente com a popularidade dos websites gratuitos de partilha de vídeos, esta ubiquidade parece ser responsável pelo aumento da produção de vídeo amador.

Ao focar-se nas potenciais dimensões destes modelos emergentes de produção audiovisual, a presente investigação procura alternativas aos processos tradicionais e unidireccionais de reconhecimento de valor patrimonial nas manifestações das culturas locais. Com a convicção de que as ferramentas dos media participativos (e em particular o vídeo) podem capacitar os cidadãos para assumirem um papel na inscrição socio-cultural das suas narrativas quotidianas, desenvolveu-se e implementou-se um projecto online: o Museu do Resgate. Este projecto disponibiliza um website participativo para a agregação e posterior interpretação dos registos de vídeo feitos pelos cidadãos. Desse modo, ele procura legitimar a vocação patrimonial destes registos.

Adoptando uma metodologia de investigação-acção, o trabalho empírico desenvolveu-se através de uma série de etapas. Estas incluíram trabalho de campo exploratório em contacto directo com os cidadãos, a implementação de um conjunto de acções participativas de registo de vídeo e a distribuição de câmaras de vídeo, de modo a promover contribuições de vídeos. Os resultados obtidos, juntamente com o conhecimento empírico acumulado, foram interpretados com a ajuda de um conjunto de entrevistas a contribuidores chave de áreas relevantes de conhecimento e prática.

Um conjunto de conclusões podem ser deduzidas a partir da presente investigação: a consciencialização emergente dos cidadãos para a utilização do vídeo com propósitos documentais e a sua crescente compreensão da dimensão cívica da sua participação. Enquanto parte de um projecto em curso, esta investigação acredita ter desenvolvido um caminho válido para a futura consolidação e clarificação sobre a relação entre a produção audiovisual e o envolvimento socio-cultural.

Table of Contents

1. Introduction **35**

1.1 Framework 35

1.2 Empirical work 37

1.3. Thesis structure 38

2. Contextual and theoretical framework: The impact of participatory media in the documentary field **41**

2.1 The effects of participatory media 44

2.1.1 Changes in media content production 47

2.1.2 A new communication model 50

2.1.3 Levels of participation 51

2.1.3.1 Sharing 52

2.1.3.2 Cooperation 53

2.1.3.3 Collective action 58

2.1.4 Summary 61

2.1.5 Other perspectives: the risks and disadvantages inherent to participatory media 64

2.2 The presence of amateur video in everyday life 70

2.2.1 The evolution of video technology towards amateur production 72

2.2.2 Profiling the amateur video producer 76

2.2.3 The role of video-sharing websites 82

2.2.4 Summary 90

2.3 Patrimonial and documental dimensions 93

2.3.1 The recognition of cultural heritage value 94

2.3.2 Alternatives to unidirectional parameters 99

2.3.3 The documentary value of everyday life 102

2.3.4 The possible dimensions of recordings made by citizens 113

2.4 Research question 118

3. Research methodology **121**
3.1 Prior work: exploratory exercises in Serralves 123
3.2 First stage: defining a new territory for research 127
3.3 Second stage: the Museum of Ransom website 138
3.4 Third stage: fieldwork and implemented actions within the project 145
3.5 Extension stage: towards other possibilities 157
3.6 Preparing the interpretation: the interviews 161

4. Interpretation **165**
4.1 Analysis of participation rates and results from the video-recording actions 166
4.2 Evaluation of the upload and classification systems 173
4.3 Analysis of the fieldwork process 177
4.3.1 Blurring of boundaries between the research and the subject 179
4.3.2 The theft of the camcorder 184
4.4 The dimensions and design resonance of Museum of Ransom 189
4.5 Summary 199

5. Conclusions **201**
5.1 Final considerations 201
5.2 Limitations to the present study 203
5.3 Future developments 205

Bibliography **209**
Images **221**
Appendices **227**

Figure 1. Frame
from *A cara*
by João Canha, 2012

Figure 2. Frame from
Hugo and Valério
by Yuga Hatta, 2012





Figure 3. Frame
from *A Bandeira*
by Isabel, 2012

Figure 4. Frame
from *Restos de festa*
by Marta, 2012





Figure 5. Frame
from *Rebarbar*
by Stein, 2012

Figure 6. Frame
from *Untitled*
by Daniel Brandão, 2012





Figure 7. Frame
from *Olha o chico!*
by Stein, 2012

Figure 8. Frame
from *Untitled*
by Daniel Brandão, 2012





Figure 9. Frame
from *Mirone de bicla*
by Daniel Brandão, 2012

Figure 10. Frame
from *O Lobo do Mar*
by Isabel, 2012




12911PT5
LOBO DO MAR

Figure 11. Frame
from *A mascote*
by Daniel Brandão, 2012

Figure 12. Frame
from *Olá gatinho!*
by Daniel Brandão, 2012


PEDRAS
SALGADAS



Figure 13. Frame
from *Pichagem*
by CBC

Figure 14. Frame
from *O galinheiro da Sé*
by Isabel


ULIGAN
RIBEIR
SÉ
ANDRÉ
SÉ



Figure 15. Frame
from *Comichão*
by Isabel, 2012

Figure 16. Frame
from *My sight 1*
by Yuga Hatta, 2012





Figure 17. Frame
from *Untitled*
by Daniel Brandão, 2012

Figure 18. Frame
from *Ai se eu te pego, Sé!*
by Isabel, 2012





Figure 19. Frame
from *City space*
by Yuga Hatta, 2012

Figure 20. Frame
from *A plateia*
by Isabel, 2012





Figure 21. Frame
from *Quatro modelitos*
by Pedamado, 2012

Figure 22. Frame
from *As 4*
by Isabel, 2012


SONY


PLAY

1. Introduction

1.1 Framework

The present thesis aims to identify the potential that video as a tool can have in the hands of citizens. It does this by providing a participatory mechanism that enables the collection and interpretation of their video production. This mechanism will be introduced as a website named Museum of Ransom.

By its nature, this research project stands between a creative project and cultural sociological studies research, focused on contextual systems of aggregation rather that the scrutiny of a specific segment of the population.

An analysis of a range of studies by a group of academics and researchers, such as Zimmerman (1995), Buckingham/Willett (2009) and Strangelove (2011), has confirmed that technological developments in moving-image recording tools have become more and more common. Devices are now much smaller and much lighter and thus easier to carry, cheaper and thus available to everyone, with fewer control buttons and thus more user-friendly, with improved image capture systems and increased storage capacity and thus providing prompt satisfactory results. The changes that have occurred from analog film to digital video turned the recording of the moving-image into something less and less demanding for the average user, and this promoted an increase in the production of home movies.

Data presented by survey and monitoring companies (comScore, 2013a, 2013b, 2013c; Nielsen, 2010, 2012, 2013) and academic studies (Hráček, 2009) has also proven that video-sharing websites have enhanced the growth of amateur audiovisual production. The ease with which audiovisual content provided by websites such as YouTube is made public contributed to a wide variety in the type of

approaches. This follows the decentralized logic of Web 2.0, which offers social and participatory environments. The analysis of the popularity of a set of viral videos has shown the prominent role that amateur video has been playing in media consumption now increasingly focused on amateur production.

As to the use of digital media tools in everyday life, critics and analysts such as Carr (2011), Rushkoff (2010, 2013), Lanier (2011) and Morozov (2012) show themselves to be concerned in regards to the paradigm changes brought about in society by digital media, and particularly the phenomenon of Web 2.0. Potter (2010), for instance, sees in contemporary behavior an ambiguity between the pursuit for authenticity and the exacerbation of artificiality. Keen (2007, 2012) alerts to the way people acritically adhere to online social environments, and considers amateur production as an indicator of a great decline in the quality criteria of media content. On the other hand, researchers, like De Certeau (1984) and Burgess (2007), see vernacular production as a relevant means to analyze contemporary society, while Shirky (2008a, 2010a) believes innovation happens not by the fact of people adopting new tools but by having them significantly change their attitude and invest in civic meaningful production.

Within this framework, this thesis aims to clarify the contribution of participatory media for the recognition of the potential of video recordings in the daily life of citizens. Up to now the recognition of manifestations on the part of local communities as intangible cultural heritage has largely been a one-way process: this includes a series of institutions tasked to implement the directives of the UNESCO Convention (2003). According to Ramos (TSF, 2009), however, local communities have largely been excluded from this process. In order to validate their inclusion, this thesis attempts to prove that participatory media can provide an important contribution while proposing strategies destined to involve citizens in the process of recognition of the potential of their productions, including video recordings. In order to guarantee this participatory approach, the strategies promoted by the catalyst will necessarily comprehend means, motives and opportunities (Shirky, 2010a).

The study of the way in which a set of documentary film movements (Free Cinema, Direct Cinema and Cinéma Vérité) paid special attention to daily life themes fostered the realization of the documentary potential of video recordings made by citizens. These video recordings may assume a poise when citizens

make use of video to communicate and express both their personal narratives and their civic involvement. The study of a set of examples in order to identify different types of vocations has shown that in some cases, such as the Witness project (2011) and the four pictures of Auschwitz analyzed by Didi-Huberman (2008), there is an urgency for a tool to document a reality, while in other cases, such as YouTube videos, the documenting tool is already available, but its users do not seem to have a civic purpose.

1.2 Empirical work

In order to fulfill the aforementioned framework, the empirical work of the present research was developed throughout a series of stages. At a prior stage, within the Master's research, a set of exercises of participatory video with visitors of the Serralves Museum of Contemporary Art have been implemented in order to show the potential value of their creations as an alternative to the official perspective of the institution (Brandão, 2008). This prior work served as motivation for a new and deeper approach to the research theme within a concrete context closer to the citizens, in the Historic Center of Porto.

The present work was developed through an action-research methodology, in which, after an exploratory study stage with participant observation, the Museum of Ransom project was implemented in 2012. The project aimed at gathering video recordings made by citizens in a website for subsequent interpretation of their potential in so far as the object of study is their video production.

The regular scheduling of participatory video-recording actions, as well as the handing of video cameras to citizens who did not have access to such devices, contributed decisively to building an archive of multiple views of the same local context. A set of presentation sessions of the obtained results was scheduled in spaces frequented by local communities as the last actions implemented.

The archived videos and the various fieldwork sessions enabled multiple interpretations and echoed in other areas of study besides digital media. An analysis of the results from the participation in the implemented actions confirms the cultural value of the videos, while an analysis of the experiences on the ground

confirms the importance of the exploratory research methodology adopted. The gathering and analysis of opinions of a group of people from different areas with potentially tangential interest in the project confirms the repercussion of a set of issues. Although the presented interpretation is a rehearsal and the project requires future developments, namely in regards to technical details, it seems to have contributed to the clarification of the importance that video as a tool can have in the hands of citizens.

1.3. Thesis structure

The present thesis is divided in five chapters:

- Introduction;
- Theoretical framework;
- Research methodology and description of empirical work;
- Interpretation;
- Conclusions.

The first chapter introduces the main problem with an overall view of the theoretical context and presents the Museum of Ransom.

The second chapter is divided in four sections:

- In the first one, the effects of participatory media are analyzed;
- The second one examines and evaluates the presence of amateur video production in everyday life;
- The third section is devoted to the analysis of today's significance of *intangible cultural heritage*, the documentary value of everyday themes and the potential value of amateur video production;
- In section four the main research question is presented, together with the objectives of the empirical work.

The third chapter presents the research methodologies and describes the different stages of the empirical work. These were divided into one prior stage, three stages focused on the development of the Museum of Ransom project, and a final stage devoted to its expansion.

The fourth chapter is an interpretation of the project and includes an analysis of the outcomes of the implemented actions, an examination of the mechanics of the website, a reflection on the fieldwork experiences, and an overall perspective of the project.

The fifth chapter sums up the work and presents a set of final considerations pointing out the main limitations of the research, as well as mapping out a series of paths for future developments.

2. Contextual and theoretical framework: The impact of participatory media in the documentary field

Digital media have become increasingly ubiquitous, social and participatory, apparently giving active voice to individuals, who were former passive consumers and seem to have repositioned themselves in the *media system*[1]. They can now take up the role of participants. In this participatory context observed in this media system and, more precisely, in the audiovisual media system, this thesis aims to examine the assumption that amateur video recordings of everyday life may have a cultural value in the documentary field.

The tools for creation and digital manipulation have become gradually easier to acquire and use. Network communication environments, such as online social networks, have contributed significantly to make the communication process between people much wider and more expeditious. Participatory systems for sharing content online have arisen as alternatives to traditional one-way broadcast systems. These are factors that, along with a set of other motivating elements, have led many individuals with all types of qualifications to venture into the world of production and sharing of audiovisual content. Given the amateur audiovisual production in general, the documentary field itself may be undergoing profound transformations.

In the present thesis, the phenomenon of amateur video recordings of everyday life, made and shared online by an increasingly large number of people will be clarified. In this chapter, the argument starts from a macroscopic observation and moves towards an individualized analysis. As this analysis must consider the phenomenon of amateur video recording in its context and not in isolation, this

1 For the purposes of this thesis, the *media system* refers to the relationship between the production, distribution and consumption of media content.

chapter begins with a description of the current context of participatory media responsible for the spread of such recordings.

While searching for a definition for the term *participatory media* a threefold analysis will be presented: an analysis of the set of changes caused in the audiovisual content consumption habits, the identification of a new model of communication that has emerged in this context and an interpretation of the different degrees of participation. Subsequently, based on the mapping of conflicting interpretations by a number of contemporary analysts in the media field, the advantages and risks of this new participatory landscape that is under way in the media system will also be identified.

If, for some, amateur videos reproduce the general lack of quality in the media production, for others it seems to be showing the autonomy of individuals in regard to the constraints imposed by a society where production and consumption are the realm of large corporations. One way or another, this thesis will start from the assumption that these amateur video recordings of everyday life are a valid source for the analysis and study of contemporary society. They are audiovisual recordings that could materially contribute to the authenticity of the documentary and identity heritage of local cultures, despite the absence, in most cases, of an aesthetic intent.

This trend in contemporary participatory culture to record video episodes of the day-to-day will be interpreted in the second section of this chapter. As such, the relationship between technological developments in audiovisual recording tools and the gradual increase in the production of home movies will be clarified. As a result of this, a characterization of the amateur video producer will be presented. A typology of amateur producers and patterns of everyday amateur video representation will be adopted. Finally, an interpretation of the part played by online video sharing tools in stimulating the creation of videos will be made.

In the third section of this chapter, in order to give some insight into how everyday amateur video recordings can assume a cultural role in the documentary field, the analysis presented will be divided into two parts. Firstly, the processes of recognition of cultural heritage value will be analyzed and, secondly, the way documentary field has looked at the daily life of local cultures will be studied.

In the search for a definition of cultural heritage, the existing debate on initiatives aimed at institutionalizing and regulating its protection will be identified and analyzed. Given this interpretation, the way in which people have been or may be involved in the process of scrutinizing what should or should not be recognized as cultural heritage will then be examined. This is important in order to understand their involvement in the process and how this involvement can lead to greater cultural diversity. The argument will be based on a set of examples of institutional proposals and cultural projects which have been exploring alternatives to the usual unidirectional parameters practiced by most entities related to the preservation of cultural heritage.

In the analysis of the documentary field, an historical reading of the exploration of topics from everyday life in documentary filmmaking will be outlined. This is something that cuts across the entire history of cinema, from the earliest recordings by the Lumière brothers in the late 19th Century to the experiences created on the *crowdsourcing*[2] model in the early 21st Century. As the documentary gained momentum as a film genre, important filmmakers like Flaherty and Vertov presented their distinct views on the everyday lives of people. In the 1930s, the sociological and anthropological research project called *Mass Observation* created an observatory on the daily lives of the English. Later, in the 1950s and 1960s in France, the United Kingdom and the United States, avant-garde movements emerged in documentary cinema: respectively, *Cinéma Vérité*, *Free Cinema* and *Direct Cinema*. The work of a group of filmmakers and anthropologists who made documentary films about native populations and about the everyday lives of urban communities of the time will be analyzed.

Following this historical perspective about the observation of daily life in local cultures visible in documentaries, the possibility of including multiple views generated by citizens on their everyday lives in the documentary territory will be stated. Given the context of participatory media, of the rootedness of digital creation tools and the consequent growth in amateur video-making, it is important to understand what kind of transformations may be occurring in the relationship between documentary filmmaking and the disciplines of anthropology and visual

2 Crowdsourcing is another term coined in the Web 2.0 era, this time combining the words *crowd* and *outsourcing*. It was coined in 2005 by Jeff Howe and Mark Robinson, both editors of Wired magazine at the time.

ethnography. From the comparative analysis of a number of cases of amateur production of documentary images diametrically opposed in phenomenological terms, an interpretation of how amateur recordings may constitute heritage in the documentary field will be presented.

Given the context of this chapter, the aim of the current research is to identify examples of mechanisms that enhance the aggregation and interpretation of audiovisual production by people in general, and the cultural value this may contain. The purpose of this chapter is therefore to argue for the relevance of this research by examining its theoretical and conceptual framework. At the end of this chapter, following the survey and theoretical analysis, the main research question of this thesis will be presented. After that, the subsequent issues will be listed, as well as the objectives guiding the empirical work described in the next chapter.

The arguments proposed in this chapter will be supported by a set of texts by key authors and by a series of relevant case studies. However, the importance of putting the analysis of this topic into perspective should be stressed: it is an area of research undergoing continuous transformation, and for that reason the analysis of the field of study must be open to new insights that will most likely emerge in the future.

2.1 The effects of participatory media

The set of online and offline digital processes and tools which are referred to as participatory media in the context of this thesis is the result of the inclusion of the participation factor in how people assess media content[3]. However, this phenomenon of participatory media has been partly responsible for the dramatic changes observed in the rules governing the media system. Due to this participatory

3 In this thesis, media or multimedia content refers to digital information of a static (text, image or vector graphics) or dynamic (audio, video or animation) nature, obtained by capture (image, audio or video) or by synthesis (text, vector graphics or digital animation), adopting the definition of the authors François Flückiger (Flückiger, 1995) and Nigel and Jenny Chapman (Chapman & Chapman, 2004), quoted by Nuno Ribeiro (Ribeiro, 2004, p. 10).

factor, the three parts of this system—production, sharing and consumption—are now within the reach of any individual, and this has produced profound changes at economic, social and cultural levels.

On an economic level, the paradigm of digital media has triggered significant changes in the logic of the different consumer markets where the prevailing model for nearly all of the 20th Century followed a one-way operational structure. In fact, production and product distribution were fields almost entirely dominated by major commercial companies. At the *end of the line* of this media chain was the end consumer, restricted to a passive role under an economist logic known as the *Pareto principle* or the *80-20 rule*[4]. In view of the limitations of physical shelf space in stores, intermediaries were responsible for the selection of top sales listings (Anderson, 2008). Under this model, it was the Top Ten lists that eventually restricted the consumer's selection options. This one-way consumer system was focused on commercial massive production for the masses[5].

Nowadays, in the world of online stores such as Amazon, for books, and even digital entertainment content such as iTunes, for music, and Netflix, for movies and series, physical stock limitations are gradually vanishing and, as a consequence, consumer choice is increasing.

The common production started competing with niche production, and the Pareto rule could no longer be applied. Anderson calls this the *Long Tail effect*, referring to a graphic representation of the increasing number of alternative products with residual sales[6]. The greater freedom of choice provided by the new

4 The *80-20 rule* was presented in 1897 by the Italian economist Vilfredo Pareto. Following an in-depth study on wealth distribution in society, Pareto concluded that the majority of wealth is in the hands of a minority of people. More precisely, 20% of the population has 80% of the wealth. The Pareto principle helped define investment priorities in various market situations. So investment began to be regulated according to the percentage of products generating the most income: 20% of products generate 80% of income. The selection of the range of products was therefore made on the basis of their sales percentage, the best-sellers or hits.

5 One could even argue that this system contributed greatly to feed a capitalist consumer society, mainly focused on the United States of America, which gradually took on global proportions throughout the best part of the 20th century.

6 Chris Anderson designed a graph to explain the Long Tail concept (Anderson, 2004) in which the horizontal axis refers to the ranking of products by level of popularity, with a gradual transition of products from *hits* (most popular) to *niche products* (less known to the general public), and the vertical axis

niche market logic deprived the major traditional media content producers and distributors of their leading role. The end of the dominance of the speculative machine of intermediaries in the media content consumer chain led to a close convergence of supply and demand.

Web 2.0[7] is regarded as one of the major contributors to these market changes. According to O'Reilly (Veelen, 2008), Web 2.0 arose as a response to the crisis caused by the economic speculation of the so-called *dot com companies*, when a substantial number of businessmen decided to try and involve their clients in the production and creation of products and services. Indeed, from a commercial perspective, the constant development of the Internet (with increasingly instantaneous access and mobility, and creative production, sharing and socializing tools) has made it increasingly easy for common users to gain access to any type of information anywhere. This gave consumers an unprecedented role.

As potential consumers, Internet users can now communicate their experiences, opinions and recommendations on products, services and brands. Consumer economy has become not only participatory, but also affective, the result of the various online social interaction strategies engaging the consumer in an emotional relationship with what they consume (Jenkins, 2006, p. 20). It often becomes difficult to detect the boundary between what is entertainment and what is advertising. This happens, for example, in the consumption of entertainment media products such as movies, television series and video games, which roll out their narratives across multiple platforms, in a *transmedia* logic. For this purpose, the most diverse online social and participatory websites launched during the Web 2.0 era, such as Facebook, Twitter and YouTube, are increasingly explored by major brands, commercial corporations and entertainment producers. In their publicity campaigns, major brands seek to exploit environments in which their prospective consumers feel emotionally involved.

refers to the quantity of sales of each product. The result is a line which describes a downward curve and ends very close to zero without ever coinciding with the horizontal axis of the graph.

7 This term was used for the first time in 1999 by Darcy DiNucci, in her article *Fragmented Culture*, published in Print magazine (DiNucci, 1999). It became popular in 2004 when Tim O'Reilly, a keen enthusiast of freeware and open source, mentioned it in a conference hosted by his company, O'Reilly Media, in a clear allusion to a second version of Internet.

This market logic, of a strong participatory character, has accrued benefits to both sides—the consumer and the producer—who have been muddling their roles in a seemingly profitable ambivalence for both. This happens mainly at the level of content and, more specifically, of audiovisual content production, sharing and consumption habits. The analysis will now focus on the changes that have occurred in these habits, which have led to a repositioning of the individual consumer of media contents.

2.1.1 Changes in media content production

After almost one Century in which media consumption was essentially a passive act following a one-way logic, in this new Century, with the strong input of participatory media, an intense demand for alternative media consumption can be observed. Media, through which consumers can interfere, participate or express themselves. They have benefited from the participatory logic of Web 2.0 and the opportunities brought about by a decrease in digital production and distribution costs.

What is regarded by many as a crisis in the film and music industries is not just caused by the illegal sharing of digital files (an illegal activity known as piracy), as many claim. There are many other causes that also contribute to the current state of sales on these entertainment markets. And one of the main causes for this crisis is the changes brought about by digital formats.

With digital formats, content has become easier to gain access to, to produce and reproduce. Lawrence Lessig (2007) talks of the change from an R/O (read only) culture to an R/W (read and write) culture.

Digital formats have indeed brought countless advantages for the processing, storage and broadcast of information. As for processing, unlike analog formats, information, be it a text, an image, a sound or a video, can be edited through increasingly specialized and effective computer programs, allowing work processes to be concentrated in a single machine. As for storage, if, in the analog case, information was stored in each specific medium—printed images, sound in audio tapes and videos in video tapes—in the digital case, regardless of the type or format, information can be filed in the same storage device. Lastly, specific channels were used to broadcast analog information, such as

radio and television, whereas digital information can be broadcast in a single channel, the Internet.

Still, one must be aware that there are also a number of disadvantages in recording or taping sound and videos in digital format. As an analog signal is converted into digital, distortions are always created in the process of adjusting the multiple analog spectrums to a segmented binary code, and losses are produced during the subsequent compression processes.

Despite these and other technical disadvantages, because it facilitates the way in which information is dealt with, the digital format has been adopted in the daily routine of societies and has brought about deep changes in the ways in which entertainment products are consumed. Such consumption is increasingly fragmented, such as in the case of music, in which the segmented consumption of music tracks in the MP3 digital format, in stores such as iTunes, has led to a drop in CD album sales.

However, digital has not only changed the forms of consumption of media content, but also the way in which it is produced: the creation and sharing tools that were once only reserved for professionals are now available to everyone. As Anderson states, "Once upon a time, talent eventually made its way to the tools of production; now it's the other way around" (Anderson, 2008, p. 63). The author intends to highlight the important role that digital production and sharing tools have assumed in the media system.

Production tools are here taken to mean those that facilitate the creation of new media content, such as personal computers (with increasingly improved capabilities for performing complex tasks), creative software (whose use has been made more and more straightforward) and photo and video cameras (which transform any individual into a photographer or short film maker), to mention just a few. Broadcast tools are taken to mean those that facilitate dissemination of content created, such as content sharing websites, the various blog websites and those sharing music (e.g. Myspace), photography (e.g. Flickr) or video (e.g. YouTube), and others dedicated to the preparation of creative work portfolios (e.g. Behance). The combination of these two types of tools has fostered creation and sharing in the most diversified areas.

By using these creation and sharing tools in music, for instance, new musicians seem to be arising who can easily produce for small amounts of fans. A new generation of musicians presents their creative productions directly to their loyal groups of followers with the help of websites dedicated to sharing these creative contents.

It has become easy, therefore, for the common individual to develop his own content by using certain techniques and media. The power of creation is no longer solely in the hands of academically or professionally qualified people in the widest range of specific areas. One could say that the boundaries between the professional and the amateur are gradually fading away. As Anderson states, if "the 20th Century was the Century of professionals, the 21st Century will be the Century for amateurs and professionals to compete"[8] (Ravache, 2006) and, here one could add: on an equal footing.

This figure of the individual consumer with the abilities of a producer, the *prosumer*[9], goes beyond what Toffler (1980) defined as the consumer who produces what he consumes or modifies products to suit his needs. The prosumer, in this context of democratization of creation through the digital, is an amateur with sufficient knowledge to use typically professional tools, to carry out certain tasks previously regarded as complex.

In short, in the current era of *consumer-generated content*[10], the emancipation of the passive individual consumer has gradually been achieved, for whom it is now easier to become an active individual producer. The new opportunities for exposure offered by participatory websites have fostered the growth of various communities of amateur creators, undermining the traditional one-way system of the consumer markets in general, and media content consumer markets in particular.

8 This quote was translated to English by the author of the current thesis. The original quote is: "o século XX foi dos profissionais, o século XXI será o século onde amadores e profissionais competem" (Ravache, 2006).

9 The term *prosumer was coined by Alvin Toffler* (1980) in his work *The Third Wave, referring to the result of the convergence of the figures* of producer and consumer into one single individual. This individual, who ever consumed solely what he produced, gradually disappeared with the first industrial revolution. It was only in the 1950s that a new historical phase, called the post-industrialization, information, technology, knowledge society or globalization era, began. The figure of the prosumer re-emerged, now via technology.

10 The common English expression is *user-generated content*.

This is the set of changes that has occurred in media production, distribution and consumption, identified as relevant for the analysis at issue. It is now important to understand what other changes have occurred that might have contributed to this significant increase in amateur content production.

2.1.2 A new communication model

At the social level, the context of participatory media and of digital tools for online production, sharing and socializing that have emerged with Web 2.0 has played an important role in the individual and collective experience of citizens, as well as in the way that they communicate with each other. Indeed, a new communication model has arisen with the participatory media: the *many-to-many* model which has progressively become the new pattern of contemporary participatory culture (Shirky, 2008a, pp. 86-87).

In this new model for communication Clay Shirky detects the combination of the models of the two types of media that operated distinctly before the Internet: *communications media* and *broadcast media*. The former, according to the *one-to-one* model, enabled conversation between two individuals as they had the particular feature of allowing the message recipient to send a reply, such as with the telegram, the telephone and the fax. The latter offered a broader *one-to-many* model, allowing messages to be broadcast to a wider group of individuals, but without the possibility of instant feedback from recipients, such as with radio, television and the printed press.

The new communication model which emerged with the participatory media and, more specifically, with Web 2.0, in addition to allowing for instant responses, like the one-to-one model, enabled the consumer to receive information directly from the content producer, which offered greater reliability. This many-to-many logic was, in fact, at the genesis of Arpanet and was its basic principle. Shirky also identifies the "Reply all" option in e-mails as the first truly social feature of the Internet to follow this new communication pattern (Shirky, 2008a, pp. 86-87; 2008b).

These changes to the model of media communication fostered the participatory aspects in the *modus vivendi* of contemporary society. Such aspects, however, have not arisen now. They had already been announced with the constant search

by citizens for access to means of communication as vehicles for expressing personal opinions. In fact, people have always looked for alternative communication tools to those dominated by the established powers. See, for example, the amateur press in the mid-19th century, the pirate radio stations in the 1920s, and the fanzines (independent magazines) in the 1930s, up to the boom of counter-culture movements in the 1960s. These tools served the freedom of expression through cultural, social and political manifestos, often within a do-it-yourself (DIY) logic. But the inclusion of the participatory culture in the major mass communication media only began truly when they started to offer space for readers', listeners' or viewers' opinions and comments. These were indeed the first steps towards a participatory consumption of information.

In order to better understand this new media system and the way in which people can take advantage of this new communication structure, it is important to distinguish the different types of online and offline participation, which will help characterize the amateur individual creator.

2.1.3 Levels of participation

According to Shirky, social tools mean a decrease in transaction costs, and this has made it easier to form groups (Shirky, 2008a, pp. 53-54) and stimulate human instinct for sharing, cooperation and collective action. This instinct is adopted by Shirky to represent the three stages on the citizen's participation ladder through the use of digital participatory tools.

Shirky's focus on the ability for collective action, which he considers the hardest rung to reach on the participation ladder, shows his concern for the study of the effects of digital tools and, in particular, online social digital tools for the promotion of citizens' commitment in contemporary societies. Consensus on this focus was one of the main reasons for the analysis of the levels of participation in digital media presented in this thesis to have used this participation categorization model outlined by Shirky (2008a) in his book *Here Comes Everybody* as a basis, to the detriment of other authors.

Shirky systematizes online participation on three major, increasingly difficult, rungs of a ladder. These are: "sharing", "cooperation" and "collective action". The

different difficulty milestones in this participation model will be interpreted below through the relationship with the thinking of a set of other authors.

2.1.3.1 Sharing

As Nicholas A. John posits (2012), the concept of *sharing* may have various meanings. In addition to its possible use with regard to the act of sharing and distributing things or the existence of common things between people, the term sharing can also be regarded as an act of communication when people show their thoughts, emotions and feelings to others.

According to Shirky, the sharing on the Internet does not require the existence of any agreement between users and can work by the simple logic of publishing first and filtering after. This stimulates the urge to share on websites such as Flickr and YouTube, in which insouciance towards the pre-selection of information seems to result, at first, in a cacophony of de-structured information.

However, as Weinberger explains (2007), thanks to emerging digital taxonomic tag systems, the information chaos tends to organize itself according to a relational logic. With digital formats, people are not as concerned with the number of pictures they produce or the amount of videos they shoot, since media have increasing storage capabilities at ever accessible costs. The result is gigabytes of storage taken up by thousands of pictures and videos. Ordering this information would no longer make sense, according to the traditional logic by which pictures and videos in analog format used to be organized. Image and video cataloging software and online similar systems such as Flickr and YouTube have replaced the logic of organization into folders because they allow for classes to be assigned to each different folder.

In technical terms, and unlike what occurs in analog environments, this digital tag classification enables relationships between the features of each thing to be established, and these things to belong to more than one class of features at once. Additionally, more classes can always be added to the overall organization system, making it an ever changing structure. The search for information is subsequently done through online search engines whose task is made easy by this relational structure.

In short, these tags work as "post-filters" which, as Anderson argues (2008, pp. 122-124), help to keep the accumulated information organized and clean at the end of the chart's tail. These are filters created after the information has been posted. This is one of the enabling features of digital tools that has turned sharing into an increasingly simple and fast act, making part of people's daily lives.

Indeed, Shirky even argues that the human creative instinct has always been associated with the sharing instinct: "Sharing, in fact, is what makes making fun—no one would create a *lolcat*[11] to keep to themselves." (Shirky, 2010a, p. 19). For Shirky, sharing is an integral part of the creative process and also the easiest online participation level, if the simple gestures of liking or leaving a comment are not considered to be participatory acts. Like Shirky, this thesis considers that only sharing starts to transform online actions into socializing actions. Next, the way in which this participation can deepen and become more complex, enabling common aims to be attained will be analyzed.

2.1.3.2 Cooperation

Cooperation, unlike competition, presupposes that a group of individuals operate together, based on mutual will. On this second participation rung, cooperation, the synchronization between individual and group objectives, begins to be noticeable. If cooperation between participants succeeds, a collaborative production is achieved. According to Shirky (2008a, pp. 49-51), the difference between cooperation and collaboration is that cooperation may only refer to instances of empathy or coordination between the various members of a group, whereas collaboration presupposes the attainment of results.

Examples may be online collaborative content creation systems, such as the Wikipedia website. Despite the debate around the quality of its output, Wikipedia is probably the online collaborative production system that best exemplifies the knowledge building process through the continuing confrontation and discussion of ideas between its participants. It is knowledge material that is built collectively,

11 *Lolcat* is an amateur creation combining a picture of a cat and a phrase with the purpose of provoking a laugh. Lolcats have become a creation phenomenon of online communities.

assuming that there is not a unique source of knowledge, and that this knowledge is globally distributed.

Lévy, also quoted by Jenkins (2006, p. 26), in his work *Collective Intelligence*, envisages what IT communication tools could offer; the space for the coordination of different levels of knowledge by people from different backgrounds.

> No-one knows everything, everyone knows something, all knowledge resides in humanity. There is no transcendent store of knowledge and knowledge is simply the sum of what we know. (Lévy, 1994, p. 38)

This is indeed the case of Wikipedia, in which its participants are from very different geographical, social and cultural backgrounds. Leadbeater even states: "creativity emerges when people with different vantage points, skills and know-how combine their ideas to create new combinations" (Leadbeater, 2009, p. 19).

By presenting several examples of cooperative work that the Web 2.0 environment has been stimulating, and the various possibilities it offers, Leadbeater attempts to demonstrate the upside of networking. Indeed, his own book, *We-Think* (Leadbeater, 2009) was produced with the participation of hundreds of online contributors who volunteered with comments, ideas and additions once Leadbeater shared his first drafts. Besides Wikipedia, Leadbeater also analyzes the *open source*[12] operating system Linux[13], a further example of successful collaborative work. It demonstrates how digital tools can be changed, customized and improved through the work of different people, each with their own need.

Surowiecki (2005) goes even further when analyzing the example of Linux operating system in his book *The Wisdom of Crowds*. According to Surowiecki it is important to identify the strength and the weakness of typical decentralized systems such as Linux and Wikipedia. For this author, decentralization allows for an easier solving of difficult problems through the work of many people, but, at the same

12 *Open source* is a software philosophy in which the software's code is freely shared between people who wants to change, adapt or develop it.

13 *Linux* is an operating system developed from the collaboration between its various users, i.e. the source code can always be changed.

time, it is impossible to assure that all valuable work will be used in the final system (Surowiecki, 2005, p. 71). Linux is thus an important example of a collaborative system, as it shows how the aggregation of the effort of multiple users makes the decentralization fruitful, producing a better outcome. Surowiecki refers that "a decentralized system can only produce genuinely intelligent results if there's a means of aggregating the information of everyone in the system." (Surowiecki, 2005, p. 74) In spite of the centralized meaning that the word *aggregation* has, for Surowiecki, the existence of a means of aggregating is a fundamental condition for the success of decentralized systems.

Surowiecki argues that innovative outcomes benefit from the diversity of perspectives aggregated in a collective way. For him, "diversity contributes not just by adding different perspectives to the group but also by making it easier for individuals to say what they really think" (Surowiecki, 2005, p. 39). According to Surowiecki, it is the freedom of opinion that makes for the best decisions to be taken within a given group. His aim is to counter the idea that knowledge production is more reliable when focused on the work of a single individual or a homogeneous group of specialized individuals. The ideas of a member of such group will always end up influencing those of the others, restricting innovation of thought.

According to digital activist Ndesanjo Macha (Veelen, 2008), a split of people between experts and laymen will lead to the knowledge of the latter to be disregarded. Despite never having attended school at any level, people may have a great deal of knowledge, at least about the world around them, the history of their people, culture, customs and traditions.

This is, therefore, a participation rung that favors a logic of inclusion, according to a group spirit upheld through unity and agreement between its members. By comparison with what happens on the first rung, where information sharing, classification and organization are made individually, on this second rung these tasks are carried out collectively. There have been tag classification systems that work in a collaborative way from the inception of Web 2.0. The best known example of this type of classification system is the *del.icio.us* website. Launched in 2003, it is possible through this website to create and organize webpage markers in a collaborative way through the tag system. It was indeed this social bookmarking website that most contributed to the popularity of the use of tags on the web.

This phenomenon of collaborative organization of information, named *folksonomy*[14], is another potential participatory tool associated with Web 2.0. From the countless possibilities it offers, the creation of collaborative digital information archives should be highlighted. It is an intelligent way of involving people in collaborative work that benefits the group itself.

However, major corporations have also used the involvement of a diversified and large group of people in the collaborative development of certain tasks. For example, IBM embraced the open source culture in its *modus operandi*; Google makes use of the habits of millions of its users to make its search engine accurate and add personalized advertisement to the searches; and Amazon has adopted crowdsourcing strategies in the products' reviews in order to fulfill the client's expectations. These and a series of other examples can be found in books dedicated to this phenomenon such as *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything* (Tapscott & Williams, 2006) and *We Are Smarter Than Me: How to Unleash the Power of Crowds in Your Business* (Libert & Spector, 2007). Similar to the already mentioned Leadbeater book *We-think*, this latter was also written with the help of thousands of participants, whose names were even included in the book.

In fact, there is on this rung of cooperation an important social potential of which many business and marketing agents seek to make use for an emotional promotion of brands and commercial products. These communication and participation models, highly effective in the achievement of reliable results, according to Surowiecki, and highly cost-effective, according to Leadbeater, are exploited by various companies to foster their businesses. When the universe of individuals from whom collaboration is requested becomes too large, in a crowdsourcing strategy by which this work strategy is called crowdsourcing. This is a strategy by which online and offline can be combined, as can different types of contributors, from professionals to amateurs, involving people with different takes on a given problem.

14 The term *folksonomy* is a portmanteau of *folk* and *taxonomy*. Thomas Vander Wal claims to have coined this term in 2004 (Wal, 2007). Other terms regularly used to refer to this type of classification system are *collaborative tagging, social tagging, social indexing and social classification*.

Crowdsourcing may be used for commercial, creative or journalistic purposes. The Ushahidi website, an example used by Shirky (2010a, p. 15; 2010b), was initially launched to serve the need for providing a collaborative tool designed for mapping eyewitness reports of violence—the term *ushahidi* means *testimony* in Swahili—during the 2008 crisis in Kenya (Ushahidi, 2008). The tool itself was also developed in a collaborative manner. The website arose out of a local problem and was subsequently made available for use by activists worldwide. Later, the creators of the website built a free collaborative mapping tool, called *Crowdmap*[15], for anyone wanting to use it in mapping other topics.

With the help of online participatory tools, many of which work according to a *wiki logic*[16], the work strategy based on the collaboration of a wide range of individuals became popular. Indeed, countless examples of more or less media-staged projects are to be found online, whose content was produced from the contributions of various people. These include, among others, maps (e.g. the *OpenStreetMap*[17] project), animation videos (e.g. *The Johnny Cash Project*[18]) and documentary films (e.g. *Life in a Day*[19]).

In legal terms, the *Creative Commons License*[20], created in 2001 by Lawrence Lessig, enabled the copyright protection of many of these collaborative creation projects. This license helped regulate content distribution and manipulation. It offers different combinations of the right to attribute authorship credits, the right to non-manipulation, the right to non-commercial use and the right to share.

15 The *Crowdmap* tool may be downloaded through the URL address: https://crowdmap.com.

16 *Wiki* (Hawaiian word for fast) tools are Internet applications that enable different people to create and edit content in a collaborative way. The concept was described by Bo Leuf and Ward Cunningham in the book *The Wiki Way: Quick Collaboration on the Web* (Leuf & Cunningham, 2001). The best example is the *Wikipedia* project.

17 The free *OpenStreetMap project* (OpenStreetMap Foundation, 2004), launched by Steve Coast in 2004 is a world map allowing editing by any user.

18 *The Johnny Cash Project* (Milk & Koblin, 2010), created by Chris Milk and Aaron Koblin in 2010 is a musical video in which each frame was created by a different person through a collaborative design tool.

19 The documentary film *Life in a Day* (2010) was produced by Ridley Scott, directed by Kevin Macdonald and created by various Internet users, on a previously scheduled day on planet earth (July 24, 2010). This project was joined by thousands of people all over the world who produced more than 4,500 hrs of video.

20 *Creative Commons Licenses* may be obtained at no charge through the URL: http://creativecommons.org

However, this type of online collaboration can also be used to the benefit of a company's business interests by taking advantage of many Internet users' volunteering spirit. Internet users, in their eagerness to gain social kudos within the online groups or communities within which they act, eventually play along with these production strategies that easily generate large revenues. In this type of strategy, labor tends to come cheap.

As Jenkins, Ford and Green state, "These co-creators are engaged as collaborators as they upload, tag, organize, and categorize content on YouTube, Flickr, and myriad other sites" (Jenkins, Ford, & Green, 2013, p. 49). These authors also consider that, through Web 2.0, many companies offer a certain degree of control to their potential consumers, and this is a source of many conflicts around the incompatibility between the interests of both producers and consumers. The use of crowdsourcing strategies by companies is an emerging and ethically controversial business model. Indeed, the question arises: "who 'owns' media content and who should be 'paid' for creative 'labor'" (Jenkins et al., 2013, p. 48).

A variation on crowdsourcing is *crowdfunding*, a collective funding method used to sustain political campaigns, charities and small projects. Like crowdsourcing, crowdfunding appeared long before the Internet, but it was the purposeful creation of participatory websites that facilitated these processes.

When cooperation pursues share objectives and reach a level of agreement between the various members of a group or community, participation, according to Shirky, attains its most difficult rung: collective action (Shirky, 2008a, pp. 51-53).

2.1.3.3 Collective action

When responsibility is shared by the various members of a group and when agreement, cohesion and unity enable a group objective to be achieved, the individual's identity merges into the group's identity. This is the participation rung that may generate collective action, the best example of which is *flash mobs*[21],

21 *Flash mob*, as the name suggests, is an instantaneous, quick mobilization of people who decide to get together at a certain time and in a certain place to do something unusual and then quickly disperse. This

group actions undertaken in a linked up manner, originally driven by strong political and social motivations.

For Shirky, the use of communication tools that emerged with Web 2.0, such as Facebook or Twitter, may have very different results, depending on the degree of freedom of speech. In certain countries where there is greater freedom of speech, the use of these tools tends to merely produce entertainment, whereas in others where there is less freedom of speech, these tools can actually take on a key role in achieving certain objectives.

The decentralizing effect of the Internet and more specifically the Web 2.0 tools, particularly online social networks, have created greater freedom for people to organize themselves into groups without the need for a leader or the support of large corporations or institutional organizations. Today, it is possible to create small-scale organizations or movements, which without involving high costs may become stronger, and even compete with and challenge large organizations with traditionally centralized structures.

Brafman and Beckstrom (2006) undertook a study of this age-old phenomenon that has become increasingly strong with the new opportunities offered by Web 2.0. Structures of decentralized networked communication offered by many online social networks has placed its users on the same footing and in direct contact with each other, challenging traditional hierarchical ways of looking at the world.

Through online social networks, people have become increasingly independent and traditional organizations no longer play such a key role in achieving collective objectives. These social tools have not only fostered participation and public expression, but also improved the ability of citizens to organize themselves collectively. Nowadays, it is possible to have greater access to the powers of communication. A number of non-governmental movements, groups and associations have

type of collective action is used with some frequency to express political messages in a peaceful way, as referred by Shirky about Oktyabrskaya Square's case, in Belarus, when several people got together, initially to eat ice cream, then to read a copy of one of the last issues of a local newspaper which was about to shut down and finally to smile amongst themselves. Such demonstrations served to ridicule political repression by the local authorities (Shirky, 2008a).

sprung up across the world, functioning according to a decentralized self-management model and trying to respond collectively to different political, economic and social hardships.

One Portuguese example is the *Espaço Colectivo Autogestionado do Alto da Fontinha*[22], better known as *Es.Col.A.*[23], created on April 10, 2011, in the building of the former Alto da Fontinha Primary School, located in the center of Porto. The building had been abandoned for five years and was occupied by a group of people whose shared goal was to restore it to the local community by offering various kinds of educational, cultural, recreational and social activities. These activities were planned collectively, with the participation of all project members, and disseminated with the help of online social tools including the project's blog (Es.Col.A, 2011) and Facebook.

The project stemmed from the initiative of a group of citizens without the support from any specific organization or structure. Indeed, so as to claim full independence for the project, its members had to contend with local authorities. After refusing the Porto City Council's proposal to rent the abandoned building, the Es.Col.A. members resisted the eviction order by the city police in April 2012. As a consequence, solidarity movements arose, bringing supporters to the streets of the city, once again summoned at short notice through online social networks. This example shows that the use of this type of tool can even strengthen the power of this kind of organization that emerges from the collective initiative of citizens.

Citizens easily resort to various participatory tools in order to undertake collective action. It is not technology that brings about change but rather the way in which people use it. In other words, social tools in themselves do not mean improvements for society but rather a challenge.

> Revolution doesn't happen when society adopts new technologies—it happens when society adopts new behaviors. (Shirky, 2008a, p. 160)

22 *Espaço Colectivo Autogestionado* means *Collective Self-managed Space*.
23 *Escola* is the Portuguese word for *School*.

Shirky (2008a, pp. 106-107) compares innovation enhanced by participatory technologies with other breakthroughs in history, such as the invention of the movable type printing press by Johannes Gutenberg in the 15th century, or the telephone by Alexander Graham Bell in the late 19th century. In the same way that the press facilitated access to information and the telephone promoted communication between individuals, the new online social tools put an end to the restrictions on the formation of groups. They are tools through which cooperation and collective action are scaled up (Shirky, 2008a, p. 158).

In this sense, it may be concluded that, with participation, media went from potential generators of sources of information to potential generators of platforms for the creation of collective action. What happened in Es.Col.A case converged with Shirky, as the behaviors observed there mirror the traditional media expectations. The use of the new social tools in this case did not fulfill the goals of the creators of the project.

2.1.4 Summary

The range of new opportunities for creation and socializing offered by the new digital technologies, the Internet and, more specifically, Web 2.0 has brought about a number of changes. Consumers have been repositioning themselves in relation to what they consume, especially with regard to media content consumer markets. This happens because media began to operate according to multidirectional communication logic, fostering an increasingly participatory environment. The result is the segmentation of markets where products incessantly accrue to suit all tastes.

Participation can involve different degrees of difficulty such as sharing, cooperation and collective action. With the increase in access to digital tools for creating and distributing media content, anyone can now easily produce and share online, but no longer has to do it on his own. He can cooperate with other individuals in a collaborative manner without requiring the support of large organizational structures. And when the means, the motivation and the opportunity arise, and free time is generously used to build something collectively important, individuals can engage more meaningfully with their responsibilities as citizens (Shirky, 2010a).

As the decades have progressed, digital production and sharing tools have become cheaper, easier to use and a part of everyday life. They have awoken a passion for creation on the part of individuals who, devoid of any specific specialization, adopt *do-it-yourself* strategies to take on the role of creators. Digital content creation and manipulation is easier, and almost anything can now be used as raw material. A *remix* and *mashup* culture has developed, in which a number of amateur creators have added new meanings to existing objects. They construct, de-construct and reconstruct messages, meanings and narratives. Once passive consumers, they have become engaged and freed themselves from the media content consumer chain, in which they can now perform the role of creators.

Against this background, understanding how to deal with digital technologies and, more specifically, with online social networks has become an inevitability. These are typically decentralized environments where communication flows directly between their users. Indeed, in the current participatory context, social networks demonstrate great potential for the development of marketing campaigns, enabling consumers to be more closely involved with brands.

Many advertising campaigns are appropriating the online social and participatory philosophy with references to the potential of sharing, cooperation and collective action with the aim of selling products. A clear example is that of the advertisements of Portuguese mobile phone operators. Optimus, for example, has appropriated and recreated collective action in flash mob format, staging crowds in public squares waving their mobile phones at the camera and singing the Beatles' *All Together Now* theme as a publicity stunt. This phenomenon shows how participatory media have become part of new contemporary trends, with a particular role in commercial environments and subsequently in our everyday life. This reminds one of the analysis that Thomas Frank (1997) made in his book *The Conquest of Cool* as to the way the 1960's counterculture movements, at first supposed to be seen as revolutionary, were instead progressively adopted as corporate and marketing symbols, trends or even brands.

> The counterculture's simultaneous craving for authenticity and suspicion of tradition seemed to make it an ideal vehicle for a vast sea-change in American consuming habits. (Frank, 1997, p. 27)

On the opposite way of corporate appropriation of the *cool social spirit* of the participatory media environments, there are examples of other commercial brands and companies unable to take advantage of these online environments, and even adopt a one-way stand or strategy. As such, not only do they not make full use of what these tools can provide, but they can also fall prey to undesirable situations whereby they have no control over their prospective clients' reactions. When they see themselves in this situation, they often look for authoritarian solutions which can actually worsen matters. Such examples include the cases of Portuguese companies ENSITEL and EDP, whose attempts at filtering citizens' opinions via social networking websites by eliminating negative comments sparked collective protest movements against them. In this case, it is the reputation itself of the institutions that risks being endangered, however momentarily. The Portuguese examples are here presented not only for their specificities, but also because the context of the present thesis recalls that this debate should be led in local contexts.

In short, the issue of participatory media is still in its early days, and not everyone has yet understood how to deal with it or even how it works. Yet the time has come when it is imperative to understand what strategies and methods are available to deal with participatory media. Alvelos observes the Portuguese scenario and points to digital media, namely the participatory media tools, as a potential vehicle to change the apparent inertia of the current situation.

> In essence, the challenge now resides not so much in an institutional shift, but in the realization that technology has empowered the individual to lead a myriad of interwoven shifts—the regular sprouting of all kinds of viral phenomena has made that much clear beyond any skepticism. So for the first time in History, we have institutions following individuals, scrutinizing their means and logic, attempting to learn from their processes. (Alvelos, 2009)

Many paradigms have changed with the participatory media. Michael Wesch, a digital media anthropologist, lists such paradigms at the end of his graphic animation depicting the Web 2.0 landscape, *The Machine is Us/ing Us* (Wesch, 2007). These paradigms include authorship, aesthetics, privacy and identity. The majority of the new generations of Internet users are fascinated by the great changes in the various paradigms associated with participatory media which have been proposing an increasingly decentralized world, open to participation.

However, this fascination might lead these users towards disregarding where the changes lead them.

2.1.5 Other perspectives: the risks and disadvantages inherent to participatory media

> Enthusiasts, with good reason, praise the torrent of new content that the technology uncorks, seeing it as signaling a 'democratization' of culture. Skeptics, with equally good reason, condemn the crassness of the content, viewing it as signaling a 'dumbing down' of culture. One side's abundant Eden is the other's vast wasteland. (Carr, 2011, p. 2)

Since it is necessary to recognize the risks and disadvantages inherent to participatory media, and in order to provide a better understanding of this phenomenon, a brief analysis of the viewpoints of a more critical set of authors will be presented. These authors have consistently warned against potential losses and perils of participatory culture, Web 2.0 and digital tools.

Using a number of powerful arguments, Keen (2007) is highly critical of the lack of awareness of people who promote the Web 2.0 participatory formula as if it were something uniquely revolutionary. Keen revives Postman's (1994) skepticism about the belief in the unambiguous advantages that technology offers culture. Like Postman, he denounces determinism, narcissism and technological liberalism.

> What happens, you might ask, when ignorance meets egoism meets bad taste meets mob rule? (Keen, 2007, p. 9)

According to Keen, the open production system of Web 2.0, whereby anyone can be an author, favors the cult of mass amateurism. As professionals give way to amateurs, not only do certain professional categories crumble as a result, but content is also posted online indiscriminately. According to Keen (2007, pp. 4-5), YouTube is riddled with bland messages and Wikipedia presents unreliable content. Even those tools that should work as socializing channels, such as Twitter, Facebook and YouTube, contribute to the fragmentation of society and greater individual isolation. While one of the most important features of online social tools is the ease with which the message being conveyed can be sent further

afield, most people who use them are only concerned with their circle of friends. Content in which messages are coded for a limited group of individuals is rife, and messages are vacuous for the public at large. Paradoxically, what most people post on the Internet, notably in blogs and *microblogs,* is public, though not for the wider public. According to Keen, the result is akin to constantly eavesdropping on other people's conversations in public squares.

The production of knowledge is also challenged with the Web 2.0 model. Knowledge has become fragmented when produced according to crowdsourcing logic. According to Keen, contrary to what many argue, this leads to greater illiteracy because less importance is placed in the in-depth knowledge of specialists, in favor of the superficial knowledge of amateurs.

Similarly, Carr (2011) warns against the harmful effects of online hyper-narrative on the development of an individual's intellectual capacity. Recognizing the extreme views on the way in which the Internet, as technology, is rightly or wrongly used by societies, Carr chooses to draw on Marshall McLuhan's media dependency model and try to understand the effects of the Internet on the individual himself.

Carr bases his case on a number of incidents, many of a personal nature, to draw the conclusion that the hyperlink system that populates the Internet has gradually impaired the human ability to concentrate when developing certain cognitive and intellectual tasks. It has become more difficult to concentrate on activities such as reading a text, whether online or offline. An individual is often encouraged to interrupt his reading in order to search on Google for a detail and, after calling up various links, ends up checking email or logging on to Facebook. In short, the Internet and its hyper-narrative have prevented people from delving deeper into their intellectual activities, restricting these to a superficial task.

Lanier (2011) goes even further in the form of a manifesto, launching personal attacks on each theory developed in favor of digital technologies and Web 2.0. He calls attention to the many blocks that digital technologies can generate on the user. The latter has become increasingly complacent, accustomed to a restricted range of choices offered by digital devices. The trend is to restrict one's view on things, making it all boil down to a reaction to a pre-determined set of possibilities. "It is a culture of reaction without action" (Lanier, 2011, p. 20), Lanier claims, referring to mashup culture (strongly present in the world of music) but presents

a real danger of spreading to other areas of culture and knowledge, through the endless possibilities that the mix of fragments may offer: a sort of retail information consumption. Rushkoff (2013) calls this phenomenon the *collapse of narrative*. In the digital, one lives in the here and now: the Future has ceased to be of concern; only the Present matters.

The effects of the Internet as an open, participatory tool that has democratized the ability to create and express oneself, making it accessible to all its users, are rooted on paradox. For Morozov (2012), what many argue to be the great liberating tool is, in fact, a tool for customizing censorship itself. As such, people believe that with the Internet they have greater freedom of expression, when in truth they are simply more exposed.

The paradox of the Internet is that, on the one hand, it makes the ability to post content available to its users, shaping itself as a political tool for emancipation, but on the other hand, it also allows them to be easily identified and subject to reprisals. In 2009, the Iranian regime took advantage of this situation using the Internet to identify the protesters who were invading social networks with photos and videos taken with mobile phones of the unequal confrontation that was happening on the streets. Another recent instance of advantage being taken of this situation was the U.S. Government via its National Security Agency (NSA). According to media reports, a decryption program was developed which gave the NSA access to the private contents of users of the various online tools, including Facebook, Google and Twitter. Exposed in 2013 by one of its former analysts, Edward Snowden, this case of non-compliance with various international espionage rules shows how everything one posts on the Internet, even the most private information, can easily be targeted for control and investigation.

In short, the Internet gives people freedom but also withdraws it and, as the euphoria about the great democratizing advantages of the Internet dies down, its greatest contradictions begin to surface (Morozov, 2012).

These frailties of the Internet that make it possible to use and manipulate its potential in favor of repression are also recognized by Leadbeater and Brafman/Beckstrom. The latter two identify the decentralized environment of Web 2.0 as the ideal environment to develop this type of organization, making it hard to eradicate them (Brafman & Beckstrom, 2006).

On the basis of the idea that democracy is for people and not for people's sake, Rushkoff (2010) argues that control of revolutionary tools is always relative, because there is always an elite to manipulate them. He successfully summarizes many of the contradictions observed in digital technologies, and in the Internet in particular, of which people should be aware.

The ubiquity of technology now allows people to be permanently connected, but also, at times, to lose sight of what goes on around them. Paradoxically, the efficiency of the interconnection between network users seems to bridge the gaps, but also to mark the separation between them—the increasingly frequent phenomenon of people who are side by side communicating through digital tools. Apparently, many of these tools are becoming ever more attractive for the simplicity and intuitiveness that they offer; however, conversely, they increase the complexity of their customization. In short, there seems to be a widespread fascination with the countless choices that the digital provides, which runs parallel to a decreasing awareness of the fact that it is still possible not to choose any of these options.

The allure of the digital world developed an ambivalence between people and their tangible experiences. According to Benjamin's essay (1936) on the way in which people's relationship with art changes when technological reproduction is brought into the artistic world, the attraction to the media-staging of everything seems to be leading to a sort of *desecration* of the real. Debord (1967) pointed to an era in which the recognition of the boundaries between spectacle and real life have become progressively harder. Baudrillard (1981), casting a look over North American consumer society, argued that reality had ceased to exist, having given way, through a complex game of simulation and simulacra, to a hyper-reality.

Potter (2010) argues in his book *The Authenticity Hoax* that the search for authenticity very commonly heard in relation to the way people try to act and behave nowadays is only intensifying the artificiality of that behavior. He says namely:

> Many people are rightly concerned that our culture is locked into a competitive, self-absorbed, and hollow individualism, which gives us a shallow consumerist society completely lacking in genuine relationships and true community. But this leads to an uncomfortable paradox. After all, nobody ever admits to being shallow or false, and no one ever claims to

> love the artificial and the mass-produced. But if we all crave authenticity, how is it that the world seems to be getting more "unreal" every day? (Potter, 2010, p. 3)

According to Potter, the contemporary society only offers "a toxic mix of social-climbing and alienation." (Potter, 2010, p. 264) In fact, the call for a voice in the first person by many socialization tools (names like iMac, iPhone, YouTube are examples of this) seems also to be eliciting a loss of identity, when one sees people *masquerading* as something they are not. People get connected for reasons of content, not for what they are, leading to a de-humanization in the digital. Contents often lose their original context or any reference to their authorship. Wesch (2008) calls this phenomenon the *collapse of context in everyday life*. Users will never know where a camera may be filming them, nor do they imagine what the consequences could be from their online exposure.

In this scenario, it is important to understand how to deal with participatory media. Rushkoff warns against these digital trends and recommends that people learn how to control them to avoid being controlled by them. He suggests that people should be aware that there is always a code behind the digital tools that they use, and that they should try to understand it; otherwise, instead of taking advantage of these tools, they will be held hostage by them.

While, on the one hand, this may be the opportunity to engage citizens in producing something culturally innovative, on the other hand, products may result that undermine the very notions of aesthetics and quality. While, on the one hand, the interconnection between all online content seems to offer users the possibility of getting to know things through a relational way, on the other hand, the hyperlink system itself could lead to a high level of attention deficit. While, on the one hand, digital tools seem to offer endless possibilities for message creation, manipulation and deconstruction, on the other hand, they may prove increasingly restrictive, resulting in a mere mashup culture based on prior content. While, on the one hand, social tools enable greater freedom of communication and expression, on the other hand, this same freedom could serve powerful business or governmental interests.

For Shirky, whenever a technology with revolutionary potential arises, there will always be examples of poor use until the motivation and opportunity are found to produce quality output. Shirky recalls that it was not long after Gutenberg

invented the printing press, which revolutionized access to knowledge, that the first erotic novels were published, and it was only 150 years later that the first scientific publication came to light (Shirky, 2010a, pp. 46-47; 2012).

> In comparison with a previous age's scarcity, abundance brings a rapid fall in average quality, but over time experimentation pays off, diversity expands the range of the possible, and the best work becomes better than what went before. After the printing press, publishing came to matter more because the expansion of literary, cultural, and scientific writing benefited society, even though it was accompanied by a whole lot of junk. (Shirky, 2010a, p. 51)

Therefore, the conclusion that technological determinism should be avoided can be reached. At this juncture, it does not seem important to adopt an extreme standing in the debate on the advantages or disadvantages of the Internet. The consequences of a new medium such as the Internet—its social, economic and cultural impact—depend on the way in which it is used. In view of this, the question that arises is: how can one control this use to produce something that is of civic importance? Shirky argues that this will only be possible if the use of spare time and intellectual availability, what he calls *cognitive surplus*, is stimulated. For Shirky, posting mundane videos on the everyday life of the average person will always be more creative than watching television (Shirky, 2010a, p. 172).

Having presented an interpretation of the current landscape of participatory media, the particular context of everyday amateur video production will be analyzed next. Besides the generic characteristics of participatory media that foster this type of production by creating an increasingly participatory culture, it is important to understand what has specifically changed in audiovisual media. In view of the contemporary digital landscape, video has become increasingly ubiquitous. More and more people have gained access to video-recording tools and video-sharing websites, and more and more people record moments of their everyday lives. It is, therefore, important to understand the extent to which this mundane production may be regarded as cultural heritage and is ready to provide a complement to the production of corporate media.

2.2 The presence of amateur video in everyday life

> Mass participation in amateur video production suggests that there is something new within media culture. Never before have so many people across the globe spent so much time viewing so many videos made by amateurs. (Strangelove, 2011, p. 7)

Strangelove states that, despite there being studies with very different results with regard to the number of people who watch videos on the Internet, there is a consensus that this number has significantly increased over the last few years (Strangelove, 2011, p. 10). Two of the consumer market survey and monitoring companies that most look into online video content are, according to Gannes, the Americans comScore and Nielsen (Gannes, 2009). According to the latter's report on media consumption (Nielsen, 2012), each individual in the United States watched, on average, one hour and 50 minutes of online video per month in 2008. Another report by the same company (Nielsen, 2013, p. 6) found that, in the third quarter of 2012, this time had already increased to roughly seven hours. In turn, mobile phone users spent five hours and 50 minutes per month viewing videos on their mobile devices.

The *U.S. Digital Future in Focus* report by comScore (2013b) shows different results with regard to the time spent viewing videos online. However, it does find that there is an overall growth in the number of viewed videos. In Europe and England (comScore, 2013a, 2013c), for example, the increase in online video viewing on personal computers in 2011 corresponded to 5% and 8%, respectively. Online video viewing on mobile phones increased rather more significantly: 162% in Europe and 262% in England.

A 2010 Nielsen report on audiovisual content viewing on the most diversified platforms found that "approximately 70% of global online consumers watch online video" (Nielsen, 2010, p. 3). In October 2011, in the United States, YouTube held a share of nearly 45% of all online videos viewed, whereas 23.2% were shared by various on-demand commercial video content distribution websites, i.e., not generated by consumers. These include the already popular Netflix and Hulu (Nielsen, 2012, p. 7). Lastly, from a global perspective, YouTube is one of the five primary destinations of Internet users in ten different countries: Switzerland, Germany, Italy, Spain, France, United Kingdom, United States of America, Brazil, Japan and Australia (Nielsen, 2012, p. 15).

The above indicators, despite their variability from study to study, support the evidence that many people are progressively favoring other audiovisual content consumption sources rather than television. Audiovisual content consumers are gradually moving away from a one-way broadcast medium (television) towards a distribution medium with increasingly multidirectional features (the Internet). From the various websites for online distribution, the most popular are those that are free and enable consumer-generated content to be shared.

For Strangelove, it is precisely the fact that content on websites such as YouTube, Dailymotion and Vimeo, is mostly generated by users, that has caused this major shift in viewers (Strangelove, 2011, p. 10).

However, the increasingly striking presence of amateur video in people's everyday lives is a consequence not only of new distribution websites, but also of the growing omnipresence of the video-recording tools. Clive Thompson states that "What's happening to video is like what happened to word processing." (Thompson, 2008). He also mentions the way in which digital technology made it possible for the publication of texts to cease to be something solely accessible to experts, enabling the emergence of different genres of amateur publications (e.g. fanzines). Similarly, music editing tools fostered the *cut and paste* culture of the 1980s, and Photoshop popularized photographic manipulation.

The digital format for both photographic and video recording significantly changed the way in which people deal with the very act of taking a picture or making a video.

As stated earlier (see page 47), the processing advantages of the binary representation model eliminated the complexity of these tasks. Equipment that takes photos and makes videos and stores information on large-capacity memory cards easily transferable to a PC has become increasingly accessible nowadays. With the facilities of digital, the concerns traditionally associated with the analog format and processing constraints, including the managing of the remaining shots in the film loaded into the camera or the remaining time available on the videotape, seem to be over.

As to the moving-image recording technology, its evolution and growing accessibility during the second half of the 20th Century have caused great changes

in the way people perceive the world around them and subsequently stimulated an increase in the production of home movies. The phenomenon of amateur film creation, however, dates from the 1920's. For a better understanding of the progressive ubiquity that video technology has assumed in the lives of so many people, an historical review of the accessibility to moving-image recording devices will be outlined.

2.2.1 The evolution of video technology towards amateur production

According to Kodak, "The story of practical 'home movies' began in 1923" (Kodak, 2001), when, to counter the selective effect of the high costs of 35mm film, the 16mm format was invented. With less than half the width of the previous format, this new film was also cheaper to purchase, quicker to develop and brought lighter and more portable cameras. These factors acted as catalysts for cinematographic works of an experimental or documentary nature.

In the following decade, film width was again reduced by half and its exposure area became a quarter of the former format. The new format, Double 8, was obtained through the rationalization of 16mm film. This came with perforations on both sides, allowing it to be exposed twice (half each time). This required the spools to be reversed. The film was cut lengthways only after being developed. Due to the usefulness of the film, the success of this new format was almost immediate. This was the format that gave rise to home movies.

With the improvement of 8mm formats and until the arrival of Super 8 it started to be common to have cameras in family gatherings, parties with friends and holidays. But it was Super 8, in the 1960s that revolutionized the home movies market. Film was sold in sealed cartridges that facilitated loading and ended the unsteadiness of the film. Cameras, in turn, came with a light meter and began to be powered by batteries, which permitted non-stop filming without rewinding. Later the opportunity to film and record synchronized sound came, thanks to the inclusion of a magnetic stripe on the film.

The 1960s also saw the emergence of the first portable *camcorder* that allowed moving images to be recorded in segments on a magnetic tape, by combining the capabilities of the camera with the video recorder in a single machine. The

light signals from the image were captured by a lens and converted line by line into electronic signals. The great added value of video in relation to film was the ability to have almost instant playback of videotaped contents, without the need for a developing process.

> While previously, film would have to be developed in the laboratory after exposure in order to view the images, with video the images could be viewed immediately following recording, going quickly back and forth to search images and even re-record if the result was not satisfactory.[24] (Brandão, 2008, p. 33)

Video technology had been invented in the previous decade, so that American TV stations could broadcast their programs in different time zones (i.e. deferred). It was something filmstrip would not allow because a lengthy development process was always required. However, this first video recording system, the *quadruplex*, was bulky and very expensive, so it was only within the reach of major TV stations.

In 1965, Sony released the first more affordable video recording system. Itt was only in 1967, though, that the first truly portable video camera appeared, the Portapack, also from Sony. Thanks to its portability and lower acquisition cost, this model was quickly adopted by journalists for their reporting, and by artists, who used these new audiovisual tools as a way of building an argument against corporatism in television. According to Rees, Nam June Paik used to wield his guerrilla slogan "Television has been attacking us all our lives, now we can attack it back" (Rees, 1999, p. 87). Michael Shamberg, an artist who started the counter-culture movement *Guerrilla Television* used video recorders to manipulate television images and thus question their dominant cultural power.

The Portapack system comprised a camera connected by cables to a recording device still using magnetic tape reels, to be carried on the shoulder. The invention of

24 This quote was translated to English by the author of the current thesis. The original quote is: "Se anteriormente, depois de sensibilizada a película de filme, ela teria que ser revelada em laboratório para permitir o visionamento das imagens, com o vídeo era possível visionar as imagens imediatamente a seguir ao registo, andar rapidamente para trás e para a frente na fita para pesquisar imagens e, até mesmo, regravar caso o resultado obtido não fosse satisfatório." (Brandão, 2008, p. 33)

the videocassette in 1971 and the accessibility of the home video cassette recorder (VCR) increased editing possibilities. A few years later, a competition between video formats began: Sony's Betamax and JVC's Video Home System (VHS). However, it was only in 1982 that Sony launched the first video camera, the camcorder, to record directly on to cassette without requiring an external device to carry on the shoulder. Since then, during the 1980s, technological development has meant that the size of both tapes and camcorders has been reduced, though in the meantime Sony released the *handycam*, so small that it almost fit into the palm of the hand.

In the 1990s, the camcorder was adopted as the everyday machine for ordinary people. In fact, these devices followed the lead of Super 8 film and enabled the spread of home video. In 1995, digital video cameras arrived, so now the storage and non-linear access to filmed content was possible. Using Firewire and Universal Serial Bus (USB) connections, digital allowed video images to be captured and edited with greater ease and speed, and with less loss of quality. Recording storage media evolved from MiniDV cassettes to memory cards and large capacity hard disks.

At the turn of the millennium, video recording was already taken as part of the mainstream culture of industrial societies, the evidence of which was in the growth of equipment sales. The increased access to tools for creation corresponded to a demand for tools that would enable sharing. In this sense, the Internet began to reveal itself as an important means of distributing amateur videos. Additionally, according to Rebekah Willet (2009, p. 9), the first *video blog*[25] dates from the year 2000.

Video became even more ubiquitous in everyday life when mobile phones started to come equipped with built-in cameras and, subsequently, with access to mobile Internet. In fact, this technological convergence, which brought together different features in a single downsized unit, made it easy for people to take video anywhere. Connected to online social networks, mobile phones with the capacity for audiovisual recording have become an instrument to anyone with journalistic

25 A *video blog*, *video log* or *vlog* is a personal video-recording diary.

abilities. But it was realized early on that these mobile devices were not just for the amateur documentation of natural disasters, stories about social or political injustice, or the recording of personal journals. From an early stage, situations using video with voyeuristic intentions began to be reported, publicly exposing private lives, often without the consent of people included in the videos. Cases of misuse of this audiovisual recording tool initiated a discussion, which in 2004 led the United States Government to adopt an Act to prevent video voyeurism (Willett, 2009, p. 10).

To sum up, the rapid evolution of formats, media and recording equipment, and access to video viewing, editing and sharing tools, has made this medium increasingly available to more and more people. Today, video recording is possible through a great variety of ways. Laptop computers come equipped with *webcams*; mobile phones, even the cheaper models, can film; and photographic cameras, from the compact to the most sophisticated, mostly have the ability to film video. Alongside all this, the technical qualities of video have also progressively improved. *High-definition* (HD) is already possible in free online video sharing tools, such as YouTube. Editing has also been made user friendly.

In addition to the most common editing tools that these days come pre-installed on laptops and mobile phones, there are now free online tools. YouTube, for example, offers a simplified editing tool that enables the quick construction of audiovisual narratives or give the existing videos a post-production look. To this end, video and sound recordings can be combined whether by the user or by the community of other users, who provide such content for editing under Creative Commons licenses.

Given the increasing ubiquity and robustness of video recording, editing and sharing tools, it is important, in this study, to understand who uses them and for what purpose.

It is critical to understand how people are using these tools. However, from the beginning of the phenomenon of home movies still on film to the spread of amateur video, little attention has been paid to the analysis of what this form of amateur visual representation means. Strangelove notes this, from the observations of some of the first analysts to take an interest in this area of study, such as Richard Chalfen in the 1980s, and Sean Cubitt and Patricia Zimmerman in the 1990s.

> In 1991, Sean Cubitt asked, "why has video now taken on an identity as, by and large, the least respectable media?" (…) As recently as 1998 Zimmerman found that many scholars "had never considered home movies to be a topic for serious, much less academic, consideration." (Strangelove, 2011, p. 24)

In the new millennium, James M. Moran, Michael Wesch and David Buckingham continue to confirm the little attention that researchers still pay to amateur video culture. Willet says that even today, although video is already embedded in everyday life and is reflected as part of people's culture, there is little systematic analysis of what it means or what its consequences may be (Willett, 2009, p. 11). Strangelove regrets that "there is a tendency among commentators to dismiss YouTube and online amateur video as little more than the digital trash of a generation armed with too much technology, too much spare time, and too little talent." (Strangelove, 2011, p. 12). Among these commentators to whom Strangelove refers is Andrew Keen, who sees in YouTube little more than a tool for encouraging cultural degradation. However, apart from the quality of this type of amateur production, the fact is that it carries important information about the way people are using video-recording devices to mediatize make their daily lives, which certainly justifies careful studies.

Rather than adopt a deterministic discourse in relation to new technologies, evoking their unequivocal qualities or defects, it has become important to understand the actual behavioral changes that arise from their use. It has become important to understand how people are changing their habits, adopting video tools on an everyday basis, to record the most varied situations. Studies in this area may reveal cultural patterns that may contribute to an understanding of society itself.

2.2.2 Profiling the amateur video producer

The first studies to pay special attention to amateur visual production were conducted in the 1980s. Anthropologist Richard Chalfen used the term *home mode* to refer to the use of visual recording tools, such as cameras and home filming machines, to represent domestic life (Chalfen, 1987). He became interested in people's behavior in the production of home movies, what they were filming and how they were filming (Strangelove, 2011, p. 12). Chalfen concluded from his

analysis that this type of amateur production represented "a way for individuals to build their own visual history and thus also feel that their lives are coherent and significant". (Buckingham, 2009, p. 24).

Later, in 1991, Patricia Zimmermann prepared a historical analysis of the home made phenomenon, arguing that throughout the 20th Century, the production of films made in home environments had undergone a gradual standardization (Zimmermann, 1995). The effect of the first books and manuals on how to make an amateur movie, along with the influences of the canons of cinema and television, has led to a creation of narratives about an ideal family life. Zimmermann argues that the strategies of the home video markets have "encouraged precisely this 'narrative spectacle of idealized family life'" (Zimmermann, in Pini, 2009, p. 72). To Zimmermann the video technology industry has played an important role in reducing the home movie to a mere matter of leisure, repressing possible uses of a political or ideological nature (Buckingham, 2009, p. 25).

James M. Moran, after analyzing and recognizing the importance of Chalfen's and Zimmermann's contributions, notes that these two authors have confined themselves to transferring the analysis of the phenomenon of amateur video (using film) to amateur video (using magnetic tape), neglecting the ideological, artistic and political uses that this new medium promoted (Moran, 2002, p. 35). In fact, considering how artists such as Paik and Shamberg used video to express themselves ideologically against the cultural dominance of television, it can be concluded that this new technology for visual representation, due to its instant features, has actually promoted new forms of use. But, while arguing that the use of representation tools changed with video, Moran proves elusive when it comes to an analysis of how cameras are used in domestic environments (Buckingham, 2009, p. 24).

Between 2005 and 2008, the research project *Camcorder Cultures: Media Technology and Everyday Creativity*, was undertaken at the Institute of Education, University of London (London Knowledge Lab, 2010), with the aim of studying the relationship between video tools and the English everyday life. Led by Buckingham, this project implied the use of various data collection techniques, from questionnaire surveys to ethnographic collection methods, supported by interviews and participatory observation. Two books were subsequently produced: one is dedicated to an analysis of the different ways of creating amateur video

(Buckingham, D., & Willett, R. (Eds.), 2009), while the other focuses its analysis on the relationship between the production of home video and home life (Buckingham, Willett, & Pini, 2011).

When analyzing this research project, it must be borne in mind that, as the writers themselves acknowledge, its sample was not representative (Willett, 2009, p. 16) and it was carried out only within the English context. However, the indicators that the project provided contribute to a better understanding of the home-made video production nowadays, not only in England but also in other countries with similar technology user profiles. It is therefore on the basis of this project that the characterization will be made of the different profiles of amateur video producers and the characteristics of what they film.

One of the online surveys conducted as part of the Camcorder Cultures research project, got around 400 responses, of which approximately two thirds were from males and one-third from females, and just under half of these were people aged over 60 (Willett, 2009, pp. 12-17). For Willett: "These findings correlate with the stereotype of the camcorder as 'daddy's toy', which is portrayed in magazines and instruction books." (Willett, 2009, p. 14) This research also concluded that filming domestic environments was the respondents' main interest. This was followed by various documentary themes (mentioned by two-thirds of respondents) and, finally, video journals, music videos and other forms of fiction (reported by one third of respondents).

The main thematic focus of amateur video production therefore focuses on the home environment, thus confirming the continued importance of Chalfen's home mode model. However, those responsible for the Camcorder Cultures project disagree with Chalfen's vision about the continuity of the characteristics of amateur movie production from film to video formats. They argue that technological developments led to profound changes in the way amateur video is produced, especially since the introduction of digital.

The argument that the evolution of digital media came to blur the boundaries between producers and consumers, and between professionals and amateurs, is mainly related to the increasingly widespread accessibility of production and sharing tools. This was intensified by the paradigm of the participatory digital culture. In fact, in general, the tools have become more accessible.

Nevertheless, it is important to take into account the way consumers are seduced by devices for their promised capacities. The collective of artists Critical Art Ensemble (1994) have analyzed this in their text *The Technology of Uselessness* where they state:

> Driven by spectacularized engines of desire, consumers want more for their money—even if what they get is something that will never be used. The corporate answer is to meet a cliché with a cliché: Give customers what they want. Consequently, the marketing departments of corporations, in their struggle for market share in the electronics industry, force their engineers and designers to create new products laden with extra features. One main selling point: Our machine has the most features for the money. The question for the consumer is: "Did I get a good deal [i.e., the most for the money]?" The question of "Can I actually use what I buy?" is never raised. The corporations know of the desire for the useless (a desire that can never be fulfilled), and comply by heaping on their products as much useless gadgetry as possible in order to seduce the bargain-hungry consumer. And so the cycle starts. (Critical Art Ensemble, 1994, p. 78)

This analysis of what the authors refer as the culture of conspicuous consumption concludes that even consumers that look for devices that keep their apparatus as invisible as possible (e.g. the simple video camcorders with only a few control buttons) are very often persuaded to get the ones with greater potentials, even if they do not know how to take advantage from them.

However, the diverse range on the market has generated a segmentation of possible consumers of equipment according to different profiles. Today, equipment can be found on the market with professional, high performance features that, due to its vast potential for customization, has become extremely complex. But there is also equipment with semi-professional and amateur characteristics. The progressive limitation of the capabilities to customize equipment usually corresponds to a decrease in their purchase costs and a decrease in the level of prior knowledge required from the potential buyer. However, though an amateur camcorder becomes increasingly automated, and therefore limited in its ability to produce quality images, it also becomes smaller and therefore easier to carry. These are the main reasons that have led to amateur video equipment becoming far more disseminated than machines with professional characteristics.

Besides facilitating the distinction between a buyer of professional equipment and a buyer of amateur equipment, the evolution of the video equipment industry has also created several categories for the various types of amateurs. Indeed, the distinction between the different levels of complexity and robustness of recording equipment corresponds, even today, to different purchase costs and different profiles of buyers and, therefore, different profiles of amateur video creators.

However, given the huge diversity of technology available, it has become difficult to map all existing consumer profiles. Even so, it is possible to recognize a polarization between what the authors of the Camcorder Cultures project call *serious amateur*, adopting the nomenclature of Robert Stebbins (Buckingham, 2009, p. 34) and the *everyday user* (Buckingham, Pini, & Willett, 2009, p. 59). *Amateur*[26] means someone who practices something for the love of it and not as a profession and serious amateurs are those who care about the endpoint of what they produce, with a tendency to perfect their skills through self-learning techniques, and who are able to invest in improving their production tools.

Although the production quality of these serious amateurs can often be compared with the production quality of semi-professionals or even professionals, they should not be confused. Unlike professionals or semi-professionals, serious amateurs are people for whom financial return is not a primary objective of their investment. Since they are free from professional work commitments, they usually have greater freedom for creative experimentation, and are ultimately driven by the pleasure in what they do.

What motivates serious amateurs is the improvement in the quality of the final product. This kind of amateur has a self-taught profile. They seek to compensate for the lack of academic learning that could have given them the theoretical basis of film language, or professional experience, which could have taught them in technical and practical terms. To remedy these flaws, they resort to the recommendations of specialized magazines and websites and are inspired by the work of major filmmakers.

26 According the Oxford Dictionary, the word *amateur* has its origin in the "late 18th century: from French, from Italian *amatore*, from Latin *amator* 'lover', from *amare* 'to love'" ("Oxford Dictionaries," 2013), which means someone that is engaged in without payment.

At the other end of amateurism are everyday users, people who shoot with low cost technologies, usually unconcerned with improving the end result. Much of the content they produce does not even reach an editing stage, eventually being lost in a perpetual accumulation in different storage systems. Paradoxically, according to Strangelove, the facilities offered by digital contribute to more memories being recorded by people, but at the same time cause a greater laxity and the loss of many mementoes (Strangelove, 2011, p. 33). Additionally, the contents of the recordings are not always viewed and are even occasionally eliminated when space for a new recording is required.

A portrait of this type of everyday user can be observed in Thierry Guetta (also known as Mr. Brainwash), an amateur filmmaker who spent much of his life compulsively recording many episodes of his everyday routine on video. Although his true identity is strongly contested, following the Banksy's film *Exit Through the Gift Shop* (2010), this example is used here in the belief that it clearly depicts this kind of amateur. Thousands of minutes filmed and archived on hundreds of video tapes gave later rise to a documentary film entitled *Life Remote Control* (2011), which reflects Guetta's own brand image and elects impatience as the greatest of virtues.

> This is what's so fascinating about online video culture. DIY tools for shooting, editing, and broadcasting video aren't just changing who uses the medium. They're changing how we use it. We're developing a new language of video—forms that let us say different things and maybe even think in different ways. (Thompson, 2008)

Therefore, the evolution of moving-image recording technology has fostered many changes in the way people deal with this medium. Different types of amateurs are now identified through the equipment they use and the type of concerns they display. Compared with film, video has, in fact, brought about changes in amateur production. Instantaneous viewing of images and the facilities offered by the equipment's automatic features made video into a medium increasingly rooted in people's everyday lives.

With the introduction of digital and online video sharing, amateur video production reached a new phase. Yet: What has changed in amateur production with free video-sharing websites? The identification of the role that video-sharing websites

play in contemporary amateur video culture will start with a brief comparative analysis between the three most relevant systems of this type at this juncture.

2.2.3 The role of video-sharing websites

At the time of the writing of this thesis, YouTube was, in all respects, the most popular website for sharing videos online. This was confirmed through a brief comparison between the statistics[27] for the number of visitors, videos viewed and videos uploaded presented by three of the main websites for free sharing of user-created videos: Vimeo, Dailymotion, and YouTube.

Of the three websites, Vimeo (2004) was the first to be launched. In its "Advertisers" webpage (Vimeo, 2013a), this website claims to have more than 100 million visitors and almost 380 million videos viewed per month. It is a website clearly targeted at serious amateurs, those self-taught amateur producers who strive to amaze with the quality of what they create as it was referred. Evidence of this is its policy of excluding videos of video games, the fact that it was the first website to support high-definition video, and its regular contests that reward the best videos made in the community. Vimeo also offers a set of features to improve its users' quality of production. Among others, Vimeo provides a database of music tracks to accompany the videos (Vimeo, 2013b), which it is possible to use on payment or using Creative Commons licenses, as well as the Vimeo Video School (Vimeo, 2013c). This last feature is an area of the site dedicated to videos demonstrating how to make the best use of the technical specifications of the camera equipment, and the quality of light and camera movements.

Dailymotion (2005) is likely to be the second most popular website for sharing amateur videos online. Contributing to this are 112 million visitors and 2.5 billion videos viewing per month (Dailymotion, 2013). According to statistics presented by the website in a 2011 promotional video, 20,000 videos were added per

27 The Vimeo statistics were taken from its webpage dedicated to potential advertisers (Vimeo, 2013a), the Dailymotion statistics were taken from its "About" webpage (Dailymotion, 2013) and from a 2011 promotional video (Dailymotion_Products, 2011) and the YouTube statistics its own "Statistics" webpage (YouTube, 2013).

day at that time, contributing to a total of over 20 million videos available on the website (Dailymotion_Products, 2011). This website is notable for having been created in Europe, more specifically in Paris, where its headquarters are located. It is represented in 34 different places worldwide, and translated into 16 languages. It features a highly varied type of content, and is a website more targeted at everyday users, compared with Vimeo.

According to the statistics presented on the website itself, YouTube (2005) is visited by a billion people per month and more than six billion video hours are viewed every month. This corresponds to one hour per inhabitant on the planet (YouTube, 2013). In May 2012, a video produced by YouTube to celebrate the website's 7th Anniversary, announced that 72 hours of video were posted per minute, the equivalent to more than one hour per second (YouTube, 2012). The number of actual participants (i.e. users who share new content) is low compared with the number of viewers this website attracts. However, its wide audience ratings are due to this possibility of broadcasting videos to any type of person. Indeed, it was this feature that has led this website to target ordinary amateur producers.

The unpredictability and heterogeneity found on YouTube has made it an unsuitable medium for traditional advertising[28]. However, it is also this same aspect that differentiates it from TV: attracts even more users. YouTube is, in fact, prime example of a broadcasting system supported mostly by content generated by any type of person. Hráček[29] confirmed the estimate by Wesch that about 80% of all videos hosted on YouTube are created by its users (Hráček, 2009, p. 94).

Launched in 2005 and acquired by Google in 2006 this website is currently translated into 61 languages. These figures are evidence of the leading role of YouTube in highlighting what the video has achieved in just a few years on the Internet and in the culture of participatory media. In 2006, Time magazine chose an image from a video on YouTube for the cover image of its *Personality of the Year*.

28 According to Wendy Tanaka of Forbes magazine, quoted by Strangelove (Strangelove, 2011, p. 6), many brands fear that their reputation might be at risk considering the possibility of one of their advertisements appearing next to some questionable content.

29 The dissertation by Filip Hráček is written in Czech. However, a summary translated into English is available online at: https://sites.google.com/site/researchingyoutube/

"Yes, you. You control the Information Age. Welcome to your world" (Grossman, 2006), announced the title. Viewing or sharing a video on this website has become a recurring activity in the day-to-day lives of many people. This has created conditions so that, like Google, YouTube is considered more than a name, and has become a verb (an action): *to tube*.

Free video-sharing websites, and particularly YouTube, have played an important role in weaving video onto people's everyday life, by changing how they relate with this tool for recording moving images. This demonstrates the importance of undertaking studies related to what is produced and published on this kind of video-sharing website.

Hráček (2009, pp. 95-101) has analyzed and classified 385 videos on YouTube into eight different categories. Although the category with more identified videos, around 25%, are "slideshows" (i.e. static images often accompanied by sound), the categories for recordings, both short and long, of day-to-day situations, together represented 32% of the videos analyzed. Hráček uses the name "video-observation" (18%) to refer to short, unedited, videos of moments in people's everyday lives, usually shot with low resolution cameras that are not specifically designed for video, such as mobile phones. The long video category, which Hráček calls "home video snippet" (14%), is characterized by constant camera movement, the recurrent use of the zoom and long duration shots with few cuts.

Of the remaining videos analyzed, another category identified with a notable number of postings was that of "video blogs" (i.e. recordings of people talking in front of a static camera), with 14%. Finally, 8.5% were screen recordings, typically used to demonstrate software, 6.2% were documentary videos, 4.2% were short films, and 3.5% were compilations (remixes and mashups) of other videos. Noteworthy is the fact that 7.3% of the videos analyzed did not fit into any of the categories identified. The latter figure demonstrates that the wide range of content types that can be found on these video-sharing websites seem to be impossible to categorize in their entirety.

In the research project undertaken by the University of London, several samples of videos shared on various websites were also analyzed. This content analysis demonstrated a variety of themes even wider than those found in traditional home made video.

> In addition to videos of self, family and friends, we find forms of video art, documentary, pornography, spoofs or parodies, video diaries and instructional videos, as well as material that seems almost impossible to categorise or classify. People are making videos not merely for recording everyday life, or simply for fun, but also as a means of learning, as research and for a wide range of social, political and artistic purposes. (Willett, 2009, p. 16)

This wide diversity of amateur video themes that can be found online is also corroborated by Strangelove's analysis of the cultural patterns of home videos on YouTube (Strangelove, 2011, pp. 25-31). Strangelove argues that the effect of the thematic and aesthetic refining of movies made on film and even videos shot on tape have generated homogeneous patterns, whereas, conversely, the patterns on YouTube videos are heterogeneous. This is therefore a departure from prior representation patterns.

In fact, in home movies produced throughout the 20th Century, a convergence with patterns in cinema and television was recommended. Instructions concerned themselves with technical and visual matters, such as the use of film language, as well as an effort to use subject matter representing home life, focusing on other family members avoiding a self-centered view. On YouTube, however, the opposite is largely true.

In certain sectors of YouTube, people tend to compete for attention and popularity, by adopting behavioral styles as idiosyncratic, surprising and original as possible. Many of these videos achieve such popularity that they give rise to others, as responses, imitations, or even parodies of the original. Examples of these are videos of babies biting one another, as a reference to the video *Charlie Bit My Finger – again!*[30] (2007) and the videos of parody of the Crocker's *Leave Britney Alone*[31]

30 The *Charlie Bit My Finger – again!* video shows an everyday life situation of two siblings sitting on a settee. The youngest, still a baby, is biting the right hand finger of the eldest and laughs while his brother whimpers. The first version of this video can be viewed at: http://www.youtube.com/watch?v=_OBlgSz8sSM

31 Chris Crocker became famous after he posted the video *Leave Britney Alone* in 2007, in which he called, in a tone of despair, for the media to stop hounding pop singer Britney Spears. The video has currently had over 46 million views and over 680,000 comments, and can be viewed online at: http://www.youtube.com/watch?v=kHmvkRoEowc

(2007). The latter is one of the first paradigmatic examples of what became know as the phenomenon of *Internet celebrities*[32]. Another example of a YouTube viral phenomenon is the *Harlem Shake*[33] (2013).

In this last example, it is notable how an uncoordinated dance routine, lacking in rhythmic or aesthetic concerns, made up and filmed by a group of unknown Australian teenagers in a bedroom, turned viral within days, becoming the most discriminated *meme*[34] on the Internet, with millions of replicas produced and shared on YouTube. According to Emily Wood's analysis (2013), less than ten days after posting the original video, some four thousand replicas were being posted per day. According to the blog Visual Measures, all the replicas achieved one billion views in just 40 days; compared with another viral phenomenon, "that's half the time *Gangnam Style* took to hit 1 billion views" (Visible Measures, 2013). In fact, it is remarkable how an amateur video production superseded, in such a short time, the popularity of the previous year's commercial dance music hit *Gangnam Style* by South Korean pop star PSY. This example supports the belief that YouTube is fostering decentralization in creating patterns of popular culture.

On YouTube there seem to be no consensus regarding content. Apparently, it is important to get visibility and, therefore, the most eccentric behavior will be the most effective: "We may be close to the point where all forms of behavior are represented online." (Strangelove, 2011, p. 29). And the most viewed behaviors tend to be those that correspond to spontaneous and genuine action. Strangelove recognizes a search for authenticity by YouTube users:

> Authenticity is central to the culture of amateur online video and is a matter of great concern to YouTubers. (…) When individuals try to capitalize on their accidental fame and intentionally create a "viral" video the effort often falls flat, and the YouTube audience calls these individuals on their lack of authenticity. (Strangelove, 2011, p. 186).

32 *Internet celebrities* are people who become famous through videos shared on the Internet that go viral.

33 The first version of the *Harlem Shake* dance video is called *The Harlem Shake v1 (TSCS original)* and can be viewed at: http://www.youtube.com/watch?v=384IUU43bfQ

34 The term *meme* was coined in 1976 by Richard Dawkins in his book *The Selfish Gene* (Dawkins, 2006). The term refers to a cultural object, be it an idea, behavior or style that spreads among several people by a process of imitation. This term gained ground with the *culture of replicas* that emerged with Web 2.0.

Considering the example of the fictional character Lonelygirl15, created in 2006, consisting of a teenager who regularly released items recorded by a webcam, replicating the format of a video blog. This example recalls how *The Blair Witch Project* film phenomenon replicated the style of home video to achieve a realistic effect. In the case of Lonelygirl15, several YouTube users have analyzed together the details in the videos and unmasked its character.

The case of Lonelygirl15 raises questions about whether or not YouTube may be considered a place for the creation of fictional identities. For example, the confessional format of video blogs may alone encourage the construction of multiple identities. The way people exhibit and adopt different behaviors in the video blogs that appear on YouTube seems to contribute to the construction of a kind of parallel reality, where *avatars*[35] replace them. This exemplifies what Potter (2010) refers as an *authenticity hoax*. In accordance to this thought, Keen argues that authenticity is in the mysteries that every individual once kept to themselves, and not in the way they are now exposed in public, via the Internet.

> In the great exhibitionism of our *hypervisible* Web 3.0 world, when we are always on public display, forever revealing ourselves to the camera, we are losing the ability to remain ourselves. We are forgetting who we really are. (Keen, 2012, p. 190)

In *Digital Vertigo*, Keen (2012) notes that the thoughtless way in which, while immersed in the Internet, many people convert to the cult of the social, has made them lose sight of their own individuality. Indeed, in their eagerness to be part of the communities that form on social networks, many people expose their personal lives publicly. According to Keen this highly sought-after visibility is a trap.

If, on the one hand, with the Internet, the connections between people are established more quickly than in their daily experience, promoting the formation of a global social network, on the other hand, strong relationships *per se* are not being

35 *Avatar* is the virtual identity that users assume in cyberspace, often composed of figures of famous personalities from fictional narratives such as comic heroes.

built between people[36]. As a result, people are constantly observing the lives of others and allowing their own lives to be observed by people they do not even know. We have moved from the Age of *Big Brother*, experienced throughout the 20th Century in the figure of a powerful and single voyeur, to the Age of the *Little Brother*, expressed in the way people use mobile phones and the Internet to be mutually observed (Keen, 2012, p. 47). In this relationship with the media, Clive Thompson points out the existence of an influence between old media such as film and television, and new media, specifically, the webcam.

> Marshall McLuhan pointed out that whenever we get our hands on a new medium we tend to use it like older ones. Early TV broadcasts consisted of guys sitting around reading radio scripts because nobody had realized yet that TV could tell stories differently. It's the same with much of today's webcam video; most people still try to emulate TV and film. (Thompson, 2008)

The emulation of film Thompson refers to can be proven by the increasing number of spoof videos (i.e. amateur videos that replicate, in the form of parody, scenes from famous movies) that are posted on YouTube. Besides films, spoofs of series and music video clips can be found. The availability of various editing and video post-production tools has contributed to their making. This was something impossible to achieve in Super 8. The emulation of television is seen in video blogs themselves. Like television newscasts, where a presenter faces the camera while addressing the audience, video bloggers speak directly to the webcam while communicating with their community of online followers. However, unlike television, the content is centered on the individual.

As Wesch (2008) notes, through ethnographic exercises undertaken with his students, in the confessional recording, when you are talking to a webcam, the sensation is one of being seen by many people; however, there is no one there. What seems to be the most private place, such as a person's own bedroom, can become the most public place on the planet. Wesch's findings confirm what McLuhan meant by a new environment of self-awareness and self-recognition that was due to the way all events are filmed and viewed. Using McLuhan's words to define the

36 Various network theorists, including Mark Granovetter (1973) with *The Strength of Weak Ties* theory, have shown that networked communities developed quicker on the basis of weak links.

state of the media world in the 1970s, in an interview on a TV show, this is another process of *instant replay*.

There is a self-reflective experience in video blogs, in which the webcam, as an extension of the eyes, shows what people actually are. According to Wesch, anonymity, physical distance, the rare ephemeral and asynchronous dialogue, which happen on YouTube, place people in an environment of free speech. Strangelove, for instance, refers that many women adopt YouTube as a means of expressing themselves freely and thus challenge the stereotypical idea that video technology is male dominated (Strangelove, 2011, p. 101). Moreover, with the increasing ubiquity and accessibility of digital tools for recording and sharing, the stereotype of the video itself as "daddy's toy"—using Willett's term (2009, p. 14)—no longer applies.

The dichotomy between private and public evident in online social networks and YouTube in particular gradually seems to challenge the very need for privacy. Amateur film once made at home to be shown at home to friends and family has become, on YouTube, something with a potential audience of millions of strangers. Most of these people are not aware of the circumstances affecting the making of the videos, leading to different interpretations. This loss of context of home videos, often noticeable in free online distribution systems, can generate the construction of new meanings for certain images, thus constructing new narratives. It is in this that the relationship between context and meaning is brought into question. "A picture may be worth a thousand words and it may also produce a thousand different truths" (Strangelove, 2011, p. 33).

YouTube can therefore show different perspectives of the same story, event or fact, as well as provide opposite interpretations. Strangelove says: "We are moving into a new age of mass participation in the creation and distribution of the image" (Strangelove, 2011, p. 193), to which the interpretation of the image is also added here. As a "repository of shared experience" (Strangelove, 2011, p. 39), YouTube often revives collective memories and creates moments of socialization around the sharing.

The purpose of large segments of video postings on YouTube seems to be that these draw attention, are seen, and acquire feedback and recognition within their own user community. Contrary to what many critics, including Keen himself,

argue about the lack of meaning in the narrative content of YouTube, Strangelove argues, using an analysis of a number of examples, that there are in fact numerous stories on YouTube whose emotional wealth attracts thousands of people. However, these stories are not presented according to traditional narrative formulae of television and film (Strangelove, 2011, p. 128). Homemade YouTube video stories are fragmented; they are episodes from people's everyday lives, like in video blogs. "YouTube is providing us with a new form of personal history and family archives." (Strangelove, 2011, p. 136).

2.2.4 Summary

Participatory media have changed the media system, bringing together content producer and consumer, blurring the boundaries between them. It has involved a growing number of people in the production and publication of content through its three rugs of participation: sharing, cooperation and collective action. With the increasing accessibility of creation tools and the emergence of free content distribution websites, the figure of amateur producer has taken a major role in the media consumption chain itself. Leadbeater and Miller (2004) call this phenomenon *The Pro-Am*[37] *Revolution* in which amateurism emerges as the engine of innovation of a *cultural capital*. By contrast, Keen criticizes this exaltation of the era of user-generated content for leading society to a *cultural death*, given the digital mediocrity that, he argues, abounds online (Keen, 2007, p. 57). Despite the divergence, these two extreme positions both recognize the great cultural transformations that participatory media have been leading.

Among the different types of media, amateur video has, in recent years, come to be taken as a phenomenon of popular mass culture. According to Strangelove, "amateur video itself has become another giant among us, demanding our attention, fragmenting audiences, worrying advertisers, troubling television executives, and eroding the monopolization of representation by media corporations" (Strangelove, 2011, p. 4).

37 The *Pro-Am* expression means *professional-amateur*.

With digital, there is a wide choice of video recording machines and sharing systems, a multitude of amateur producers, and a great diversity in the types of content produced and shared. In fact, as Strangelove demonstrated, digital video, and especially the socialization that happens in online sharing environments such as YouTube, has brought about a greater diversity in the patterns of representation. But YouTube is not just a video archive. "It is an intense emotional experience. YouTube is a social space." (Strangelove, 2011, p. 4) It leads everyday amateur video makers to seek visibility and recognition for what they produce. They seek feedback, comments and indications of approval of their behavior and the circumstances that they record on a daily basis.

The competition for capturing the attention of audiences visible in many of the viral videos that abound on YouTube is increasingly large, remembering the expression "In the future, everyone will be world famous for 15 minutes", coined by Warhol in a catalogue of his exhibition in Stockholm (Warhol, Hulten, & Konig, 1968). This idea gave origin to a program created by Warhol for the American television channel MTV, in which various personalities were given a certain amount of airtime to surprise the audience with controversial and extraordinary issues and opinions. In fact, Warhol's expression paraphrases McLuhan's thinking about the influence of media:

> All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered. (McLuhan, Fiore, & Agel, 1967, p. 26).

For McLuhan, people live numbed by media and technology and have become dependent on them: there is a close relationship between the structure of media and the structure of the human mind. Accordingly, when the structure of media is changed, when a new medium arises, it alters the structure of the human mind itself, and therefore, the structure of a culture, its meaning and its patterns.

> The medium, or process, of our time—electric technology—is reshaping and restructuring patterns of social interdependence and every aspect of our personal life. It is forcing us to reconsider and re-evaluate practically every thought, every action, and every institution formerly taken for granted. Everything is changing—you, your family, your education, your

> neighborhood, your job, your government, your relation to *the others*. And they're changing dramatically. (McLuhan et al., 1967, p. 8)

> The spectacle is not a collection of images; rather, it is a social relationship between people that is mediated by images. (Debord, 1967, p. 12)

Authors such as Jenkins (2006), often focus their analysis of this participatory culture and amateur production of media content on the work of regular users and lovers of digital technologies and the mashup and the remixing of existing contents. However, Burgess (2007) highlights the importance of paying attention to the most common practices carried out by amateur producers as well, referring to these practices as "vernacular creativity" (Burgess, 2007). Burgess analyzes autobiographical video creation processes by ordinary people as an example of vernacular creation. This form of "digital storytelling" contradicts the preconceived idea that cultural production happens only by the action of institutions or the *creative genius*. For Burgess, creativity is, above all, a part of people's daily lives.

In his book *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau (1984) referred to the presence of the creative process in routine activities such as cooking, shopping or even walking along the street. Based on a quote from De Certeau, Burgess argues that creation is something prolific and widespread in people's day-to-day lives and that it is often as—or more—stunning than artistic creation itself (Burgess, 2007, pp. 44-45). Burgess recognizes that digital tools have further promoted this type of vernacular creativity. In her study, she attempts to understand how the proliferation of recording and sharing tools may be contributing to the development of spaces for cultural citizenship. This is a culture that develops outside elitist cultural systems in the arts, commercial and entertainment worlds, which, as Burgess argues, are neglected by scholars of the cultural domain.

Given the lack of formal codes, home videos are often seen by experts as a naïve, uncool, uncreative practice (Pini, 2009, p. 72). Buckingham argues that "researchers need to resist the continuing temptation to look elsewhere for the really cool stuff and spend more time engaging with the kinds of mundane, everyday cultural practices" (Buckingham et al., 2011, p. 4). It is against this perspective that, in undertaking this research, a need to place a special focus on mundane amateur production was identified. Indeed, given the increasing use of digitally enhanced

video recording tools in people's daily lives, there is a need to ascertain to what extent cultural heritage value could be recognized in this type of production.

The next section of this chapter therefore begins with the presentation of a brief overview of the institutionalized system of assigning cultural heritage value, in order to identify its contradictions and shortcomings. It intends to provide insight into how the cultural heritage role of everyday amateur video production can be recognized within the scope of the documentary. To this end, an analysis of the relationship between documentary film and everyday life will be carried out so as to understand what the role of amateur production may be in this relationship. This will lead to an identification of a number of documentary filmmakers who have explored amateur production in a participatory and collaborative way in their work.

The thinking of Didi-Huberman regarding the phenomenological importance of images will further corroborate the argument about the potential of amateur production in the area of the documentary. In this respect, relevant current projects will be referred: projects that are concerned with mobilizing citizens in taking a greater participation in documenting the world around them. This argumentative sequence will lead to the research issues and objectives of this research project.

2.3 Patrimonial and documental dimensions

The previous section of this chapter showed how it was possible to identify a wide variety of types and categories of potential viral videos on YouTube. In the context of the present thesis focus should be put on the analysis of the ones in the category of amateur videos of everyday situations. As verified by Hráček and Wesch (see page 84), these are videos that deal with issues relating to personal, family, group, community or population themes and are posted on video-sharing websites like YouTube. These videos can also function as testimonies of habits, customs and traditions, or even as valuable evidence of social and political events that otherwise would have neither instantaneous nor factual coverage.

Despite being unstructured and dispersed across video-sharing websites such as YouTube, many of these audiovisual documents can be converted into potential

contributions to the preservation and promotion of a social unifying heritage. It is in this sense that the third section of this chapter begins by presenting an interpretation of how the recognition of the heritage value of cultural assets is currently achieved. For this it is firstly necessary to clarify the origin of the concept of heritage and, more specifically, its most recent connection with intangible cultural assets. This is considered to be the area in which these amateur recordings being studied in this thesis could be placed.

2.3.1 The recognition of cultural heritage value

The book entitled *Património Cultural Imaterial*[38]*: convenção da UNESCO e seus contextos* (Cabral, 2011), has become a prime source for an initial clarification of the etymology and essence of the concepts of *heritage* and *culture*. Moreover, this work enabled the aims of the UNESCO convention to be clarified as a political instrument for safeguarding and identifying the way of their application, specifically in Portugal.

According to Cabral (2011, p. 26), the concept of heritage arose from the underlying ideology of the French Revolution. However, as this concept was at that time mainly linked to material identity values, it was confused with *monument* and *historic monument*, so these names came to be used (Cabral, 2011, pp. 26-27). These two terms refer to the relationship of a particular civilization with its memory and past. From the mid-20th Century, there was a renewed reflection on the concept of heritage. The elitist and blinkered view inherent in the concept of historic monument was gradually waning, and the possibility opened up of recognizing the cultural value of everyday objects, vernacular creations and other evidence of human, particularly contemporary, activity.

From the 1960s, as the historic character lost dominance in the classification of heritage, the designation historic monument was gradually replaced by the more comprehensive term heritage. Later, towards the end of the 20th Century, the concept

38 The word *intangible* used by UNESCO (2003) in the *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage* was translated to Portuguese and used in official documents as *imaterial*, instead of *intangível*. However the meaning of both words is not the same.

of *intangible heritage* appeared, with the intention of recognizing the heritage status of concepts such as customs, traditions, cultural expressions and manifestations.

During the second half of the 20th Century, the process of recognizing heritage value progressively placed greater emphasis on people, their surroundings and their behavior. This paradigm shift arose as a result of the questioning of the concepts, ideologies and values that marked a transition from the modernist model to post-modernity. With the entry into an era of networked information and the establishment of digital technologies in everyday life, societies began to live increasingly in the present, around the immediate, the *live* event.

> As space appears to shrink to a *global village* of telecommunications and a *spaceship earth* of economic and ecological interdependencies — to use just two familiar and everyday images — and as time horizons shorten to the point where the present is all there is (the world of the schizophrenic), so we have to learn how to cope with an overwhelming sense of compression of our spatial and temporal worlds. (Harvey, 1989, p. 240)

Following McLuhan and Toffler's frameworks, Harvey (1989) draws attention to the growing impact of spatial-temporal compression at economic, social and cultural levels, resulting principally from the acceleration of globalization. It is against this background that the importance granted so far to the historical value in the concept of heritage began to lose ground to the value of cultural identity. The question that arises is how to document it, characterize it and interpret it, since a culture is constantly changing and its identity manifests itself at the most various levels.

Edward T. Hall (1976), for example, argued that beyond the visible manifestations a culture can provide, such as rituals, food, clothing and music, there is another, hidden layer. This layer consists of a set of cultural indicators of an implicit nature, including issues of leadership, authority, social structure, power, communication, individualism and collectivism, ability to solve problems, as well as issues related to the notion of time and space[39]. This second layer is much more complex

39 In 1966 Hall introduced the concept of *proxemics* in his book *The Hidden Dimension*, as "social and personal space and man's perception of it." (Hall, 1966, p. 3)

and difficult to define and is, according to Hall, as important as the historical view for the characterization of a particular culture.

The records of the cultural heritage of groups, communities and civilizations have been of particular interest since the early 19th Century, especially to linguists, anthropologists, ethnologists and sociologists. Various researchers, armed with new technologies, methodologies and techniques have recovered records of endangered habits, cultural traditions and expressions, for almost two centuries.

In 1972, UNESCO, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, adopted the first convention dedicated to the theme of heritage, *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* (UNESCO, 1972). In this convention, it seems to have belatedly realized the importance of intangible cultural manifestations. The text of the 1972 Convention only refers three groups of heritage: monuments, groups of buildings and sites of interest. These three groups reflect a special focus on works in the field of architecture, sculpture and painting or other human intervention where there is "an exceptional value from the point of view of history, art or science" (UNESCO, 1972, p. 2).

Moreover, this restrictive vision in the UNESCO Convention also excluded any kind of asset that did not have *exceptional value* in the history of mankind. When the convention was ratified the following year, this gap provoked some questioning, initiated by Bolivia, on which place events, traditions and expressions of local culture had in UNESCO's concerns. These cultural events, originating in either rural or urban settings, did not fit the historical, artistic or scientific criteria set by the 1972 UNESCO Convention. After several years of debate on the parameters of a new convention dedicated to the field of intangible culture, UNESCO adopted in the early 21st Century a new Convention (UNESCO, 2003), this time including the safeguarding of the intangible cultural heritage.

However, this convention has been a matter of discussion among a number of anthropologists and sociologists. A debate promoted by the Portuguese radio station TSF (2009) on the subject, for example, made a clear distinction between those who see the convention as a victory for researchers and those with a more skeptical position, who at the time highlighted the various contradictions implicit. On the one hand, the 2003 Convention was the first time concerns about the heritage of local cultures were being contemplated in a document originating

from an international body. On the other, this convention seems to have established a legal and political position on that issue, by adopting of a unique, global vision for the concept of intangible cultural heritage.

According to the description in the UNESCO Convention (UNESCO, 2003), intangible cultural heritage is understood as meaning something living, dynamic and in constant change. The anthropologist Manuel João Ramos, however, referring to the Convention, states that it is a "mental colonization of a number of cultures that, in a way, contradicts the intention to preserve cultural diversity" (TSF, 2009). In this sense, its protection, preservation and consequent *crystallization* is something that, for Ramos may not make any sense in certain situations. From the start, this convention appears to want to set down in history a concern at government and global levels to preserve the intangible aspects of local cultures. However, what seems an absurdity is the desire to preserve cultural diversity through globalizing and homogenizing strategies.

Concerns with issues of cultural uniformity had already been raised by Claude Lévi-Strauss (1952). He recommended the preservation of cultural diversity, but not in the sense that cultures remain intact: "the single culture stands alone" (Lévi-Strauss, 1952, p. 41). Rather, it is intercultural contact that encourages the development of various cultures "each of which would preserve its own originality." (Lévi-Strauss, 1952, p. 45)

Given its diversity, volatility and uniqueness, it cannot, therefore, be said that the heritage of a particular culture can be safeguarded through a single point of view. In the confrontation between the sensitivity of the experts and the private opinion of local groups and communities, according to Ramos, the latter is not taken into account in many of the processes for recognizing the heritage value of cultural manifestations. Ramos goes even further when he says that it does not make sense either to separate complementary concepts like tangible and intangible heritage (TSF, 2009), that is, tangible heritage emerges as the evidence and outcome of cultural events. Whenever the heritage value of certain objects is recognized, the evidence of certain cultural manifestations of a people, the intangible heritage, is being protected.

There are, therefore, a number of unresolved questions and contradictions in the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage that also lead to questions about the concepts and practices associated with it. The convention is, by definition, an agreement between several States on a particular

subject. Although UNESCO is responsible for this agreement, this organization does not apply the principles of the agreement; the governments of the different countries involved appoint the entities that should undertake this task at national, regional and local levels.

The process of safeguarding intangible cultural heritage has been entrusted to organizations with an official legitimacy, traditionally recognized by the various countries. These bodies include, amongst others, centers of study and research in anthropology and sociology (attached to universities) and museums. They perform the role of documenting, collecting, identifying, classifying, preserving and presenting representative elements related to the expression of local cultures. The scrutiny of what should or should not be recognized as heritage has therefore been the responsibility of a select set of individuals specialized in the different areas concerned. It is these experts who decide what is or is not given patrimonial vocation, an exercise carried out by means of a typically unidirectional methodology.

According to Fernando Andresen Guimarães[40]:

> (...) intangible cultural heritage is a matter that concerns all of us as members of groups, communities and nations whose memory and identity, founded in the past and continually recreated, is the cornerstone of the present. Participating in its protection is more than a duty it is an act of citizenship that allows us to actively act on building the future.[41] (Cabral, 2011, p. 11)

Indeed, if culture is something that concerns the individual members of a group, a community, a people or a civilization, as stated in the convention itself, it is pertinent to consider that it is up to citizens themselves to decide what should or not be preserved in their own culture. More important than deciding what should be

40 Fernando Andresen Guimarães was President of the National Commission for UNESCO in Portugal in September 2011, the date of publication of the book by Clara Bertrand Cabral, *Património Cultural Imaterial* (Cabral, 2011).

41 This quote was translated from Portuguese into English by the author. The original text is: "(…) o património cultural imaterial é assunto que diz respeito a todos nós enquanto membros de grupos, de comunidades, de nações cuja memória e identidade, fundada no passado e continuamente recriada, constitui pedra angular do presente. Participar na sua salvaguarda, mais do que um dever, constitui um ato de cidadania que nos permite intervir activamente na construção do futuro." (Cabral, 2011, p. 11)

preserved and how it should be preserved, is to ensure that the people are involved in the actual exercise of decision-making, preservation and documentation.

In the present thesis, therefore, it is posited that giving citizens the role of participants in this process of heritage recognition and safeguarding will strengthen the social fabric itself, the values of citizenship and the very authenticity of what is preserved. This would be achieved by searching for participatory mechanisms that contribute to the legitimacy of the value of what citizens produce.

In this context, the institutions responsible for implementing UNESCO conventions and with concerns about cultural heritage, whether tangible or intangible, should play an important role as catalysts. Cultural institutions, such as museums, with an important role in the cultural development of societies, should endeavor to make their modus operandi more participatory and engaging.

2.3.2 Alternatives to unidirectional parameters

Modern societies live today in a world where digital tools are ingrained in people's day-to-day lives and have turned the environment of the media into a participatory environment. Against this background it is possible to find examples of institutions that already exploit the potential of participatory digital tools in the way in which they interact with their audiences. These institutions take advantage of the willingness of the public to participate in the construction or semantic reconstruction of their identities and institutional narratives and even the redefinition of their missions in the development of societies.

With regard to investment in participatory activities, a relevant example in the field of museums is the Brooklyn Museum. In 2007, coordinated by Nicole J. Caruth and Shelley Bernstein, the museum implemented several activities aimed at increasing the participatory nature of the institution. In June 2006, alongside the main exhibition, entitled *Graffiti*, and with the aim of merging the experiences of online and offline visitors, the museum offered a graffiti wall within its galleries, on which visitors could exhibit their contributions. Subsequently, participants could follow the evolution of the wall through photos regularly posted on Flickr (Brooklyn-Museum, 2006a). The museum also offered an online graffiti tool to collect virtual drawings (Brooklyn-Museum, 2006d) from online communities, and launched a

series of podcasts with recordings of testimonies of some of the exhibition's artists and other local street performers (Brooklyn-Museum, 2006c). In this way, recognized creators in the arts and other unknown artists were placed side by side.

After this first experience, the Brooklyn Museum has continued to explore a range of possibilities for participation offered by Web 2.0 tools, in order to provide the public with different ways of interpreting each exhibition. An area of the museum's website has also been created for communities, where visitors are now able to find various ways of engaging with the institution.

This institution was concerned about investigating the possibilities offered by the new digital tools, and what stance to take when faced with communication environments that were typically decentralized, like the online social networks. This stance should be to try to communicate and interact in a multidirectional way.

> Community first and foremost, marketing second. If you make a commitment to the community and provide worthwhile content, marketing will follow naturally. If you are there just to advertise, you are not being a good community member. (Caruth & Bernstein2007)

The Brooklyn Museum realized, therefore, that it is possible to build the identity and heritage of a traditional cultural institution such as a museum on audience participation and get very advantageous results both for the institution itself and for the public.

But in 2008, the Museum went further in addressing participatory strategies. Bernstein (Director of Information Systems at the Brooklyn Museum, responsible for the participatory experiments described above) organized the participatory photography exhibition *Click!* (Brooklyn-Museum, 2006b). Inspired by the theory of James Surowiecki (2005) on the wisdom of the masses, this exhibition had three phases: an open call for works of photography on *Changing Faces of Brooklyn*, an online forum for the open and anonymous evaluation of works submitted, and the final exhibition at the museum, which followed the evaluation criteria set by the online jury.

With this exhibition, Bernstein recognized the potential of the work of amateur citizens in creating images of Brooklyn's public spaces and involved them in the

actual process of recognizing the value of these images. The curatorship of the exhibition itself, therefore, something traditionally consigned to specialists, was also the result of a participatory exercise.

Another equally important project for the rationale behind the argument that there is an area of amateur work to be exploited and used by institutions responsible for cultural preservation and enhancement, such as museums, is the *Museum of Everything*. This is a traveling museum that was born in London in 2009 with the mission of displaying works by self-taught artists unknown in arts circles. At the time of writing this thesis, this museum has held four exhibitions in London, one in Paris and one in Moscow.

In its first exhibition in London (The Museum of Everything, 2009), hundreds of drawings, paintings, sculptures, installations and other objects made by artists and craftsmen with no academic training who used unconventional work processes were presented. In 2010, the project leaders were invited to present a new exhibition, this time at London's Tate Modern Art Gallery (The Museum of Everything, 2010). Anyone interested in presenting their work in the exhibition would simply go to the site, register and, finally, post their work on the rudimentary wooden structure that had been installed in the entrance hall of the museum. To sum up, this was a participatory exhibition.

As can be seen from the description of these two exhibitions, this museum diverges from the usual meaning of *museum*, by not being actually associated with a fixed physical space, or having the logic or commitment associated with traditional museums. Once again, the participatory nature stems from the emergence of communities that operate outside the traditional organizational, corporate or institutional systems, and that propose alternative views about the most varied areas. Here, it is the area of artistic creation that is seen in an unusual way. This participatory museum project employed an alternative form of recognition of heritage value in the artistic production of ordinary citizens, giving visibility to hidden, lost and unknown creations.

In the context of this thesis, the aim is to understand how this type of alternative recognition process of cultural value could be used in the area of audiovisual documentary. That is to say, to what extent can the audiovisual presentation of the mundane of everyday life acquire patrimonial importance in the documentary

field? An interpretation will follow as to how documentary as a film genre has taken an interest in the topic of the everyday life of societies. This interest has been shown since the early days of cinema and has accompanied its evolution to the present day, particularly for the movements that will be analyzed here.

2.3.3 The documentary value of everyday life

Documentation was one of the main instruments used by anthropologists and ethnographers in the preservation of intangible cultural heritage, long before the UNESCO Convention. Techniques such as audio and visual records (photography and film) are used in the documentation of local customs and traditions. In fact, since its origin, the audiovisual documentary has played an important role in recording not only certain historical events, but also the ways of life of local communities.

The first experiments in motion image recording performed in the late 19th century by the Frenchmen Auguste and Louis Lumière already demonstrated a particular focus on people's day-to-day lives (McLane, 2012, pp. 9-10). Considered the first filmmakers in cinema history, the Lumière brothers produced hundreds of one-shot films rarely lasting more than a minute. These films showed events such as factory workers pouring out of work, the arrival of a train or ship, a baby's dinner or the adventures of a gardener. Many of these films were the result of staging processes in which, due to the restrictions of the rudimentary nature of the moving image-taking system, people acted under specific instructions from the cameraman. Even so, it is possible to recognize in these films many details illustrative of the time, including people's clothing and habits. However, the term documentary had not yet been coined[42].

In the 1920s, when Eisenstein was still discovering the potential of montage in film, Dziga Vertov proposed a new way of looking at reality that was not through fiction. His first experience in film was in 1918 as an editor of the newsreel *Kino-Nedelia (Film Week)* about Soviet battle fronts (Granja, 1981, p. 9). Subsequently,

42 The term documentary was coined in 1926 by Scotsman John Grierson, in the publication of his analysis of the film *Moana* (1926) by Robert Flaherty.

Vertov made the documentary series *Kino-Pravda (Film Truth)* (Granja, 1981, p. 18; McLane, 2012, p. 44), as an extension of the newspaper *Pravda*. In collaboration with his brother, Mikhail Kaufman, and Yelizaveta Svilova, Vertov recorded fragments of everyday life, often using a hidden camera, which resulted in 33 documentaries that addressed an average of three subjects each. Hicks (2007, pp. 5-21) compares Vertov's work with current news reports.

Along with his contemporary Robert Flaherty, Vertov is considered to be one of the founders of documentary filmmaking. However, unlike Flaherty's documentary-fiction style, Vertov argued that film should capture reality in a neutral way, i.e. without being staged. The camera should therefore work like the human eye, as a witness of this reality. Vertov called this paradigm *Kino-Glaz (Cine Eye)*, an ambitious cycle of documentary films about the everyday life of the city of the time, made in 1924 (Granja, 1981, p. 24; McLane, 2012, p. 46).

In the same year in which Vertov launched the documentary series *Kino-Pravda*, Flaherty became famous for making the first feature length documentary film, *Nanook of the North* (1922), which depicts life in the tribes of the Arctic. This documentary made a decisive contribution to a gradual rapprochement between documentary filmmaking and the fields of anthropology and ethnography.

Four years later, Flaherty discovered the potential of introducing narrative and fictional elements into documentary filmmaking through *Moana*[43]. With the introduction of a fictional story, the documentary maker had the power to enhance the representation of certain facts of reality. Although initially disputed by anthropologists, this method was quickly adopted in the field of documentary cinema since it allowed for an interpretive and artistic vision of the real to be explored (McLane, 2012, pp. 34-36).

In the late 1920s, documentary film as an artistic expression also originated the *city symphony film* style, which combined the innovative techniques of shooting the moving image with a poetic and rhythmic vision of the urban landscape. This

43 The Portuguese José Leitão de Barros was, together with Flaherty, one of the first filmmakers to use the *docufiction* style in his film *Maria do Mar* in 1930, considered to be the world's second fictionalized documentary.

style had in Ruttman with *Berlin, Symphony of a Great City*[44] (1927), and Vertov with *Man with a Movie Camera*[45] (1929), its two principal examples.

The 1930s and '40s were marked by the use of documentary cinema for political propaganda, which began as early as the 1920s, notably with Eisenstein. Although admittedly within the fictionalized genre, most of the filmography of the Soviet filmmaker was aimed at interpreting significant events in the Soviet revolution, such as in *Battleship Potemkin*[46] (1925) or, more clearly, in *October (Ten Days That Shook the World)*[47] (1927). The political propaganda documentary genre reached its peak with Riefenstahl, who used the cinema to mark the celebrations of the victories of the Nazi regime, as exemplified by her film *Triumph of the Will*[48] (1935).

Between 1956 and 1959, now in the postwar period, in contrast to the exploitation of documentary cinema by Europe's totalitarian regimes, a documentary film movement entitled *Free Cinema* appeared in England. Lindsay Anderson, the key figure in this movement, believed that there should be a break away from what was being produced in British cinema in the early 1950s, which essentially portrayed war stories. For him, cinema should address the reality of the everyday life of the British working classes (BT, 2006, pp. 203-217; McLane, 2012; Nichols, 2001, pp. 31-32).

In 1956, restricted by the lack of theaters in which to show their short documentaries, Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson and Lorenza Mazzetti organized a joint screening of their short films. Despite being made independently, the documentaries shown had similarities in attitude and the type of subjects addressed. These were focused primarily on everyday episodes or contexts within English daily life. Anderson's *Dreamland* (1953) presented a critical view of the artificial entertainment on offer in seasonal amusement fairs, using the expressive confrontation between picture and sound. In *Momma Don't Allow* (1956), Richardson and Reisz portrayed the clash between different generations in a jazz club in the suburbs of London. In

44 Original title: Berlin: *Die Sinfonie der Grosstadt*.
45 Original title: *Chelovek s kinoapparatom* (Человек с киноаппаратом in Cyrillic).
46 Original title: *Bronenosets Potemkin* (Броненосец «Потёмкин» in Cyrillic).
47 Original title: *Oktyabr* (Октябрь in Cyrillic).
48 Original title: *Triumph des Willens*

Together (1956), Mazzetti opted to make a fictionalized documentary that used a neo-realist style to present episodes in the everyday life of two deaf-mutes.

According to the manifesto presented by these four filmmakers in pamphlets distributed during the premiere of these first films, the image should speak for itself, so there should be no place for narration. The sound should complement the image, amplifying its meaning. An obsession with perfection at the expense of a strong attitude should be avoided. The documentaries were made on a low budget, in a limited period of time, by small crews using 16mm cameras and sound recorders. For technical and budgetary reasons, the movies were in black and white, with asynchronous sound and no narration.

In 1957, Anderson made *Every Day Except Christmas*, the first in the *Look at Britain* series of documentaries, produced with support from Ford. Taking advantage of the opportunity to explore more costly techniques, Anderson devoted his attention in this documentary to the workers of the Covent Garden market. 20 years later, this traditional flower, fruit and vegetable market was moved to another area of London. The 17th and 19th Century buildings were changed and adapted to a more attractive, touristy version of the old market. This example has become important for the way Anderson contributed to the visual record of a legacy more than 300 years old.

The emergence and empowerment of the first post-war generation, the *Rock 'n' Roll generation*, was also subject to interpretation in *We Are the Lambeth Boys* (1959) by Reisz. It was in the nature of the *Free Cinema* movement to give special attention to ethnographic and sociological themes related to the various community groups in London. However, this concern had its origins in the 1930s, with the *Mass Observation* project. This was a sociological observatory on the daily lives of the English, created by anthropologist Tom Harrisson, poet Charles Madge and the director Humphrey Jennings.

The non-governmental nature of the *Mass Observation* was sustained by a network of volunteer citizens who used different methods to record their observations, such as diaries, questionnaires, audio recordings of conversations and films on the behavior of people in different public contexts. Interviews addressing the political issues of the day were also held in the street. All the material collected subsequently contributed to a sociological analysis of the population.

However, this project was strongly opposed because it raised issues not just in terms of its scientific validity, but also in ethical terms. It called for information about people's lives to be shared, but also promoted the observation of the lives of others by cultivating the habit of mutual surveillance. Even so, the dossier that was built up from this project provides data on the English in the decades in which it was made (University of Sussex, 2004) which are invaluable for our investigative purposes today.

In cinematic terms, Jennings, one of the founders of *Mass Observation*, made several documentaries taking as their theme the relationship of the English with the war. As a result of the interest in the everyday that arose from the *Mass Observation* project, Jennings countered the traditional esthetics of the documentary by exploiting in his films a relationship between image and sound that was not always obvious. For example, in *Spare Time* (1939) he portrays the leisure activities of the British working class with a poetic vision, contrary to the usual satirical documentary films of that era (Petley, 2003). This attitude towards the filmed subject and the poetic expression of Jennings' films later influenced the work of Lindsay Anderson.

In the United States in the late 1940s, the photographer Helen Levitt shared the same interest in observing the everyday life of the city (McLane, 2012, p. 211). Together with Janice Loeb and James Agee, Levitt co-directed the documentaries *In the Street* (1948) and *The Quiet One* (1948) in which hidden cameras were used to capture day-to-day life on the streets of New York. Later, the film *Jazz Dance* (1954), by Roger Tilton and Richard Leacock, introduced substantial technical innovations in the use of hidden cameras to capture the dance rhythms in a jazz club. In 1957, *On the Bowery*, by Lionel Rogosin, showed many similarities with the cinematic style of the *Free Cinema* movement. According to McLane, Rogosin was concerned with capturing "'from the inside' ordinary people in their everyday surroundings, carrying out their lives as they would without the presence of a camera." (McLane, 2012, p. 212) However, despite their shared interest in everyday life, the movies mentioned did not follow a specific common movement.

Direct Cinema, the Canadian and American documentary film movement, only emerged in the late 1950s and early '60s. It was born within the National Film Board of Canada, and later expanded to the United States. In Canada, *Direct Cinema* had Michel Brault as an early pioneer who co-directed with Gilles Groulx

the documentary *Les Raquetteurs*[49] (1958) about a snowshoe competition in Quebec. When it was shown in Paris, in 1959, the film caught the attention of Jean Rouch, who then invited Brault to collaborate with him on *Chronicle of a Summer*[50] (1960). This was one of the first films made within the *Cinéma Vérité*[51] movement, which meanwhile had also appeared in France.

The foundation of *Drew Associates* by the journalist Robert Drew, together with Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker, Terence Macartney-Filgate and Albert and David Maysles is regarded as the beginning of the *Direct Cinema* movement in the United States. Inspired by documentaries that were being produced in Canada, this group of filmmakers followed a set of pre-established principles.

For example, this movement was based on the premise that the camera should take a purely observant stance, avoiding any interference with what was being filmed. There should not therefore be any interviews or special lighting, and filming should be done with a hand-held camera. A number of technical improvements in cameras, such as synchronization between sound and image, enabled the production team to be reduced, since someone to operate the tape recorder was not longer needed. Under these conditions, the human presence during filming was reduced. The aim was to make the camera omnipresent, and when the people being filmed became accustomed to it, they would behave naturally, providing documentary filmmakers with really special moments. Since almost nothing was planned from the outset, therefore, filming became unpredictable, providing material that would be interpreted through the subsequent editing process.

In the documentary *Primary* (1960), Drew accompanied the life of Senator John F. Kennedy during the campaign for the primary elections in Wisconsin. Two other examples of documentaries that accompany the journey of a particular individual in a journalistic style are: *Don't Look Back* (1967) in which

49 The English translation for the title was not found.

50 Original title: *Chronique d'un* été

51 *Cinéma Vérité* can be translated into English as *Truth cinema*. Nevertheless, the original name has been used in this thesis since it emphasizes the origin of this cinema movement, and because it is concerned with a style of film, rather than a film title.

Pennebaker traveled alongside musician Bob Dylan on his European tour and *Salesman* (1969) in which the Maysles brothers accompany the work of a Bible salesman. In most documentaries produced by this group of American filmmakers linked to the *Direct Cinema* movement, a strong relationship with the roots of journalism is noticeable.

According to Drew:

> It would be theater without actors. It would be plays without playwrights. It would be reporting without summary and opinion. It would be the ability to look in on people's lives at crucial times from which we could deduce certain things and see a kind of proof that could only be gotten only from personal experience. (Wintonick, 2000)

Drew proposed a new form of journalism, which should emphasize the inherent drama in a situation and not the word that comments on, or illustrates it. In *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963), in order to closely monitor the dilemmas of a U.S. president when faced with sensitive political issues, Drew was able to film the political debates that went on in the Oval Office. However, care was always taken not to draw conclusions about what was filmed, but only dramatically emphasize the contexts.

During the following decades, the guiding principles of the *Direct Cinema* movement influenced many subsequent works and media phenomena. For example, the influence of the *fly-on-the-wall*[52] style of filming, typical of that movement, is recognizable in the television series *An American Family* (1973) by Craig Gilbert and *The Family* (1974) by Paul Watson. These series of documentary episodes followed the home life of a family in the United States and in England, respectively. These are even considered to be precursors of reality television.

Contrary to this position of neutrality on the part of the *Direct Cinema* movement, the contemporary *Cinéma Vérité* movement in France used the camera as a provocative element, including through interviews. The aim was to reveal more details about the reality filmed through an instigating attitude. Incidentally,

52 The *fly-on-the-wall* filming style is named for the high degree of discretion on the part of the camera, so it resembles the view of a fly sitting on a wall.

American filmmakers considered the name adopted by the French documentary cinema movement to be pretentious.

Despite several similarities between the *Direct Cinema* and *Cinéma Vérité* movements, particularly with regard to the style of handling the camera and the important role of the editor, they employed different methods to record reality. Similar to what happened in the Canadian and American documentary cinema movement it was also the editing that gave shape and meaning to what had been filmed in *Cinéma Vérité*. The difference was that, in the French case, the directors took a leading and active role in their own interpretation of reality. It was therefore a combination of Vertov's concept of *truth cinema*—also used in the *Direct Cinema* movement—and Flaherty's way of doing things (Aufderheide, 2007, pp. 111-113; McLane, 2012, pp. 231-233).

In *Chronicle of a Summer* (1960), anthropologist and ethnographer Jean Rouch, together with sociologist Edgar Morin, proposed a reflective function for the cinema: the film departs from the purpose of ascertaining the level of sincerity with which people respond in front of a camera. After conducting several interviews with a number of individuals on the political and social issues of the time, respondents are confronted with the footage and asked about the level of truth that a movie can present. That debate is also filmed and included in the film.

But two years earlier, in *I, a Negro*[53] (1958), Rouch had gone even further in the reflective character that he wanted to explore through film. He included the subject filmed in the actual process of constructing the film. In a kind of *docu-fiction*, Rouch portrays a week in the life of a group of Nigerian immigrants in Ivory Coast. To this end, the subjects filmed assume the roles of fictional characters. The shooting was still not planned in advance, and Rouch sought to record the largest possible number of situations to subsequently edit and construct the story. In a participatory approach, Rouch involved the subject filmed not only in the construction of the narrative but also in handling the camera itself.

53 Original title: *Moi, un noir*

Steven Feld says:

> Rouch's films enunciate a dedication to participation, involvement, long-term ethnographic commitment, and interpersonal engagement. They enunciate the processual, revelatory power of cinema to unleash and stimulate new ways of representing scenes both familiar and fantastic, mundane and spectacular. It is a recognition of the parallel intersubjective, improvisatory, and dramaturgical qualities of both everyday life and direct filming that signals the intersection of social and cinematic theory in Rouch's oeuvre. And it is from this recognition that his work so forcefully dissolves and obliterates parochial distinctions between fact and story, documentary and fiction, knowledge and feeling, improvisation and composition, observation and participation. (Rouch & Feld, 2003, p. 20)

The participatory way in which Rouch portrayed the daily lives of local cultures in his films seems to have introduced changes in the field of documentary film, especially in its relationship with anthropology and ethnography. According to Aufderheide, he believed that through film, anthropology should explore "the dialogue between people belonging to different cultures" (Aufderheide, 2007, p. 112) instead of maintaining the traditional stance of superiority over the people kept under observation. Rouch's position is similar to that of Levi-Strauss (1952) with regard to the role of the anthropologist on the subject under consideration. In this type of anthropology, which Rouch called "shared anthropology", film should explore a reflexive methodology of self-criticism and feedback, whereby the subject filmed should intervene in the very conception of the film.

> For Rouch, a critical difference between the product of visual anthropology and other anthropological documents is the ability to *share* the report (i.e., the analysis) with those it is about, those who appear in it. As a process, this enhances participation and allows the ethnographer-filmmaker to meditate openly and self-critically on his or her own role. (Rouch & Feld, 2003, p. 19)

The way documentary film looks at everyday lives also changed due to various technological developments. With the emergence of analog video and later with the digital format and the social media, amateur video recording of the day-to-day in a documentary style has become increasingly common. The fact that

production and, particularly, dissemination, tools have become entrenched in everyday life, has boosted an interest in domestic and even personal issues. The everyday itself gains a political dimension, contributing to the awareness of citizens through confrontation with the reality of their duties and rights. This foretells significant changes in the field of the documentary.

> Anyone today can call themselves a filmmaker; smart phones with cameras and internet connections make that obvious. As noted, this material is mostly snippets of reportage, sometimes of questionable veracity, almost never analyzed journalistically, let alone for its documentary content. The power of social media is about access, the enabling of ordinary individuals to tell and disseminate their own stories. It is happening worldwide, and it is happening now. This change in the way factual information is shared will change the nature of documentary, just as surely as the coming of sound, the technical developments of cv/direct, the advent of television and the use of videotape changed the form. (McLane, 2012, p. 382)

The rooting of audiovisual recording tools in contemporary culture has fostered the creation of new forms of documentary films that explore recording using collaborative and participatory models. One of the first experiments in this field was the documentary *Awesome; I Fuckin' Shot That!* (2006) directed by Adam Yauch one of the members of the band Beastie Boys, on their 2004 concert at Madison Square Garden, New York. For the production of the film, Yauch decided to distribute video cameras to 50 people who would attend the concert and ask them to record the entire performance. The many hours of footage were later edited so as to provide a multiple insight on the concert.

Later, with the social tools of Web 2.0 becoming popular globally, two projects with the ambition of collaboratively producing a macroscopic view of different cultures worldwide emerged: *One Day on Earth* (2012) by Kyle Ruddick and *Life in a Day* (2010) produced by Ridley Scott and directed by Kevin Macdonald. The first, which started in September 2008, had the support of major institutions such as the World Wildlife Foundation, the United Nations Foundation and UNESCO, and the video-sharing website Vimeo. The second arose from the partnership between Scott and YouTube, with the support of LG Electronics, which demonstrates a more commercial-oriented nature.

Both documentaries were intended to present a celebratory view of the multiplicity of cultures on planet Earth. Through a collaborative documentation process, both involved a number of people recording and sharing meaningful moments on a particular day of their lives. In *One Day on Earth,* the collection of contributions took place on October 10, 2010 and was repeated in the following two years, on November 11, 2011 and December 12, 2012. In the case of *Life in a Day*, the contributions were related to recordings made on July 24, 2010. This film received videos submitted by thousands of people from around the world, totaling more than 4500 hours of footage (National Geographic, 2010). This meant a team of 24 people had to be formed to use a cataloging tool to organize all the videos, in order to subsequently facilitate the editing of the documentary (Square Box Systems, 2011).

In spite of their concurrency and their conceptual similarity, each project had distinctly different purposes. While the main goal of *Life in a Day* was the creation of a final documentary, *One Day on Earth* created and released a video archive that would become more important than the actual documentary itself. It is possible on the project website to navigate a world map with the location of each of the videos, and view them individually[54].

As shown by the examples presented here, technological developments and, more specifically, the accessibility of audiovisual recording tools, which became more evident with digital, have fostered their use globally. This, coupled with the potential of Web 2.0 tools, has allowed macroscopic views of different cultures to be obtained on a global level. However, the fact that citizens have direct access to these resources has also fostered the production of microscopic views of different situations at a local level, particularly with regard to political and social unrest. In fact, video, like photography, has been used by citizens as a recording and reporting tool, decisively contributing to the writing of history. For this reason, the issue of the importance of amateur production in the field of documentary needs to be clarified.

54 See the *One Day On Earth* video map online at: http://archive.onedayonearth.org/videos

2.3.4 The possible dimensions of recordings made by citizens

The following argument stems from the reflection of the philosopher Georges Didi-Huberman (2008) on the value of the documentary image beyond what it shows visually. It aims to clarify the importance that the phenomenology of documentary production itself may have in the process of recognizing its heritage value. In other words, what is the importance of the motive, the context, and the conditions in which documentary recordings are produced, for the recognition of their value.

Didi-Huberman examines four photographs of a crematorium at Auschwitz, made by members of the *Sonderkommando*[55]. These managed, at the time, to smuggle a camera into a Nazi concentration camp. Although they ran very high risks, the anonymous individuals who collaborated in the production of these four pictures and passed them to the outside, did so with the intention of refuting the unimaginable (Didi-Huberman, 2008, p. 19). Faced with the efforts by the Nazis to destroy the records of the existence of these camps, it is documents like these four images that make that reality impossible to obfuscate. However, for Didi-Huberman, these images represent more than mere documents.

Although they have finally proved to have little effect in depicting in full the whole process of the annihilation of the Jewish people, these images have been considered by Didi-Huberman as or more important than all the other images produced by professional photographers in the post-war period. Visually, the four images are unclear, unfocused and blurred, and the people appear on a small scale, making it difficult to understand what is being shown. In one of them it is even possible to note the difficulty that the photographer had in framing what was in front of him, probably because it had been taken with a hidden camera. They are therefore *imperfect*, *inadequate* and *inaccurate* in expressing the truth (Didi-Huberman, 2008, p. 33).

Even so, for Didi-Huberman, these images do represent moments of truth and as such, they reveal, above all, the circumstances in which they were produced:

55 Special work units for exterminating Jews composed of Jews themselves. In the concentration camps, the Nazis selected a group of Jews who had the task of leading the other Jews to the gas chambers and cremating the bodies after their death.

under extreme pressure. It is this phenomenological aspect of the image, as an event, that gives it meaning as documentary heritage. So in this case, the image cannot be interpreted as a mere document but as an event.

Didi-Huberman goes even further by stating that to refute the historical usefulness of the last of the four photographs, in which only the shadows of trees appear "is to forget all that it tells us phenomenologically about the photographer: the impossibility of aiming the camera, the risk taken, the urgency, the fact that he may have been running, the awkwardness, the sun in his eyes, and perhaps breathlessness too." (Didi-Huberman, 2008, p. 37). The actual act of photographing the image "gives us access to the condition of urgency in which four shreds were snatched from the hell of Auschwitz. Indeed, this urgency too is a part of history." (Didi-Huberman, 2008, p. 38).

These pictures historically recorded something terrible that enabled the refusal of any possible denial of these facts, and they did so, above all, through the process of their production, the circumstances in which and for which they were produced. For Didi-Huberman, a reality like Auschwitz cannot be described as unimaginable, because that would be to deny its memory (Didi-Huberman, 2008, pp. 25-26). It is the phenomenology of the images that leads to the irrefutability of this event and not what they show. According to Huberman, the "imaginable possibility" is what "remains most precious to memory" (Didi-Huberman, 2008, p. 23).

> *To imagine in spite of all*, which calls for a difficult ethics of the image: neither the invisible par excellence (the laziness of the esthete), nor the icon of horror (the laziness of the believer), nor the mere document (the laziness of the learned). A simple image: inadequate but necessary, inexact but true. True of a paradoxical truth, of course. I would say that here the image is the *eye of history*: its tenacious function of making visible. But also that it is *in the eye of history*: in a very local zone, in a moment of visual suspense, as the *eye* of a hurricane (let us remember that this central zone of the storm, capable of a flat calm, "contains nonetheless enough clouds to make its interpretation difficult"). (Didi-Huberman, 2008, p. 39)

In the same vein, documentary films produced within the context of political repression can also be analyzed, such as the film *Burma VJ: Reporter i et lukket land* (2008) by Anders Østergaard . This documentary combines video images

made by various *citizen journalists* during the protests of thousands of monks in 2007 in Myanmar. Although imperfect and sometimes not permitting a complete understanding of the reality of events, the images became relevant due to the very circumstances in which they were obtained. Indeed, Østergaard is keen to emphasize, through the editing, the plot related to the recording of the images, introducing several times videos of the persecution of the people who were filming. In most of these shots the image appears blurred and the sound is muffled. Even so, these are the characteristics that cause them to become one of the key elements for understanding the events that the film portrays.

In this example, like the images analyzed by Didi-Huberman, it is the phenomenology of the act itself of documentary production that contributes decisively to the representation of reality. It is in this sense that Didi-Huberman himself questions the concept, very common in contemporary thought, that truth is impossible to define (Wahlberg, 2008, p. 55). He disputes Wajcman's suggestion that, faced with something as unthinkable, given the scale of the atrocity, as what happened in the Nazi concentration camps, "there is no image" (Didi-Huberman, 2008, pp. 58-59). Didi-Huberman refutes this impossibility of representing the unimaginable, as this would only indicate that what happened did not really happen. As Jean-Paul Sartre said, quoted by Didi-Huberman (2008, p. 50): "The whole problem is born of the fact that we *have come to the image with the idea of synthesis* [...]. The image is an act and not a thing." And it is in this sense that the involvement of citizens in building the image may enhance its greater accuracy.

For example, Witness, an international nonprofit organization, has encouraged the use of video for more than twenty years as a tool for exposing situations of abuse of human rights. *See it. Film it. Change it.* (Witness, 2011) is the organization's slogan. Globally, it has distributed countless camcorders to empower citizen-reporters and human rights activists. On its YouTube channel[56] it shows various videos with advice on how to shoot different types of critical contexts with regard to violations of human rights.

56 Available online at: http://www.youtube.com/user/Witness

In one of the organization's promotional videos aimed at making people aware of its cause, the following text appeared accompanied by a number of images recorded by different people:

> You can say a story is fabricated, you can say a jury is corrupt, you can say a person is lying, you can say you don't trust newspapers, but you can't say what you just saw never happened. Help Witness give cameras to the world, shoot a video, expose injustice, reveal the truth, show us what's wrong with the world, and maybe we can help make it right. (Witness, in Wintonick, 2000)

As shown in the examples presented here, amateur documentary production could take on an invaluable role in the service of citizenship. Documentation works in these cases as an empowerment tool for citizens, making them aware of the importance of their participation in the writing of events. This event-image of which Didi-Huberman speaks can thus be enhanced by its appealing capacity for participatory involvement. Today, more than the participatory capacity, which, according to Rouch, the documentary should take up, it is the very inclusiveness and empowerment of citizens that is at stake.

Another potential of image-taking by citizens can be seen by comparing the casual and the intentional images obtained of the catastrophic crashes into the twin towers in New York. September 11, 2001 was in fact captured in different ways. The only images that exist of the first hit were recorded by chance by citizens who were walking along the street. Many of them were tourists who at the time were using their cameras for recreation purposes. Professional television cameras, attracted to the site because of the first crash, recorded the second hit. In this context, for the media coverage of the event, the images recorded casually required as much attention as the images obtained intentionally.

This example clearly shows that it was the impact of image-capturing tools that increased the chances of registering the unexpected. Alongside the capturing of dramatic and exceptional images such as those of September 11, the proliferation of audiovisual recording tools has also made it possible to capture images of everyday domestic situations. Therefore, and due to easy access to online sharing and socialization tools, the growth in online production and sharing of images of mundane day-to-day things (photos and videos) continues to happen today. It is therefore important to safeguard the difference between images captured unintentionally and planned images of idiosyncratic behavior.

The everyday images that litter online social networks such as Instagram, Facebook and YouTube now stand as the antipodes of other types of production mentioned here. It can be considered that the various types of amateur visual recordings analyzed in the present section of this thesis have four different dimensions:

- Historical (typified through the ontological nature of the images produced by members of the *Sonderkommando* during the activity of one of the crematoria at Auschwitz);
- Empowerment (which drives non-governmental projects (such as Witness) in order to encourage the intervention of citizens in capturing reality);
- Unpredictable (by the increasing probability of shooting unpredictable events);
- Social (seen in the growing momentum for social networking promoted by Web 2.0 websites, that has caused a sharp increase in the production and posting of everyday life images).

These vocations can also be grouped into two sets. A first set in which there must be a recording tool, which is the case of the first two vocations mentioned above; and a second set in which the tool is present, but whose importance it is important to define, as is the case in the later two vocations.

In this context, it is important to understand how one can look at these different types of approaches to participatory audiovisual documentary. To what extent can the cultural heritage value of a particular amateur audiovisual recording in the field of documentary be recognized? Didi-Huberman's proposes points to the enhancement of this amateur production through its phenomenological importance, regardless of its representative effectiveness. According to him, no image should be rejected, since they all contain important data in historical terms.

For Didi-Huberman, the work of the historian has become more complex, because he has to seek relationships between images of distinct contexts and natures. This type of work is clarified by this philosopher and historian in his essay published in the exhibition catalog *Atlas: ¿Como llevar el mundo a cuestas?* (Didi-Huberman, 2010). This exhibition, also curated by Didi-Huberman, presents an interpretation of the ambitious work of relational mapping of all images in the world, started by the German historian Aby Warburg at the beginning of the 20th Century. The aim of Warburg's project called *Mnemosyne Atlas* was to discover possible hidden relationships between the images of different authors produced at different times,

places and contexts. He compiled several panels of pictures grouped by formal, aesthetic, thematic, symbolic and even creation process similarities.

The aim here is to understand to what extent the exceptional historical character of the images of the Holocaust can be related and even reconciled with everyday life images. The aim is to seek ways of legitimizing the latter type of amateur images of everyday life. The outcomes of the theoretical frameworks presented will establish the research issue produced within the present thesis, as well as its objectives.

2.4 Research question

Participatory media have been producing profound changes in the chain of production, distribution and consumption of audiovisual content. The decentralization of the production and distribution of this type of content is due mainly to the technological and digital evolution that occurred in these last decades. Among others, the tools for recording, editing and publishing video have come to be rooted in everyday life, fostering the growth of amateur audiovisual production. This has contributed to the development of a civic dimension in citizens through their involvement in the documentation and interpretation of the world around them.

This chapter was thus devoted to an analysis of the participatory media paradigm, to the characterization of the phenomenon of amateur video production, and to the interpretation of its documentary and patrimonial potential. Consequently, the present thesis aims to contribute to the interpretation of the emerging paradigms in the audiovisual documentary territory resulting from the phenomenon of amateur production. In this sense the main research question is:

> How should the contextual value of videos of everyday life resonate culturally within the parameters and expectations of contemporary documentary audiovisual production?

The study of the phenomenon of amateur video on everyday life may contribute significantly to a better understanding of the transformations that participatory media have produced in contemporary society. The present thesis is therefore

intended as a contribution to the understanding of the changes brought about in people's behavior by the use of new digital technologies.

The empirical work developed within this investigation will be presented in the next chapter and aims to answer the main research question stated above. For that purpose, that work was developed over a series of stages of research and the main research question naturally unfolded in the following specific questions:

a) How can participatory documentation contribute to the strengthening of citizens' capacities for collective action?

b) What kind of role can be played by participatory video in the characterization of the identities of local cultures?

c) How can the cultural heritage and documentary value of amateur video production of everyday life be interpreted?

The different work fronts of the present research were developed in order to debate the impacts of digital media on the documental, anthropological and cultural territories, as well as on individual citizens and local communities. Specifically, the different work stages pursued a series of objectives:

a) To promote alternative, critical and revitalizing visions about local everyday lives and about experiences and territories produced by people with different abilities in relation to the audiovisual recording tools;

b) To implement mechanisms for the aggregation and analysis of these visions, by taking into account a local observational unit;

c) To promote the debate on the recognition of the value of amateur video production of everyday life and make of it an exercise in creative citizenship;

d) To contribute to citizens' awareness of the cultural potential that mediatization of their everyday life may acquire.

In the next chapter the description of the empirical work developed within the present research project will be presented.

3. Research methodology

In the previous chapter, the theoretical and conceptual framework that is the basis for this research project was presented. Next the state of the art concerning the area of study was described: the cultural and documental vocation of amateur video of everyday life. And finally, the research question and main objectives were introduced. This chapter describes the adopted empirical methodology.

The empirical work was developed over one prior stage, three stages focused in the implementation of a case study and a fifth expansion stage. The implementation of the case study was divided into three stages of work: the identification of the territory for the development of the research, the creation of the project's website and the implementation of the participatory actions. Each of these stages involved both theory and action. The choice of a research strategy based on balancing practice and constant critical thinking was due to the volatile nature of the study area (the participatory video), which required working on a sampled context. The practical work incorporated the following four components, which are the building blocks of action research as mentioned by Coutinho (2011, p. 315) referring to other authors:

a) Situational: the data were collected through a series of actions in a specific, naturally occurring context;
b) Interventional: the actions were deliberately designed for the selected context in order to gain insight into the research question;
c) Participatory: the participants of the actions have become co-researchers;
d) Self-evaluative: the practice itself occurred in a process of continuous evaluation.

Three different research processes were employed in developing the actions: research made *for*, *by* and *about* the action (Esteves, 1986). The action does not overlap the theoretical reflection, serves it, and vice versa and this is a fundamental

part of this project. The practical part of the research is therefore constituted by stages of exploratory work of observation and collection of data and subsequent stages of action, with the implementation of participatory exercises. The stages of action, in turn, provided material for analysis and confrontation with theory, providing new readings of the problem. Thus, the research process has evolved throughout a continuous, iterative and cyclic path that can be illustrated by a progressive, spiral-shaped structure (Latorre, 2003; Lewin, 1946; Mctaggart, 1988).

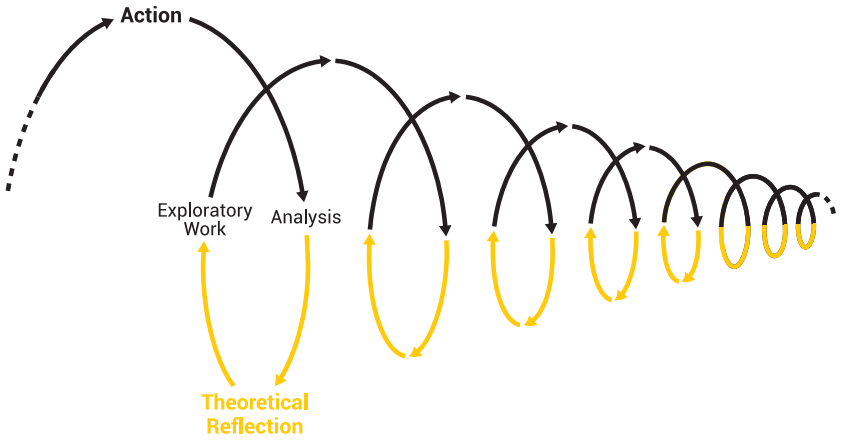


Figure 23. Diagram of the adopted action-research methodology

Given the methodological strategies described above, it is also important to state the intuitive character of the whole research process. The various qualitative methods of research that were used during the stages of empirical work have followed a highly exploratory logic. These methods included, among others, participant observation techniques, involving the participation of the researcher in the contexts under analysis, the implementation of exploratory interviews without a prior script, and ethnographic techniques of gathering and analyzing audiovisual objects. All the stages of fieldwork were documented in photography and video and described in a field diary, for which a combination of analog and digital media were used, with the instrumental support of a notebook and through Google Docs storage service.

3.1 Prior work: exploratory exercises in Serralves

As a motivation to the present research, a prior study developed in 2008, still under the Masters degree (Brandão, 2008) worth to be mentioned. At that time, participatory media and particularly Web 2.0 were just beginning to reveal its importance and potential. Still, the intention to develop an applied study of the contribution of participatory media to the relationship between cultural institutions and their audiences was early assumed in this prior stage. The main objective was to understand the potential impact that the creation by an audience can have in the construction, reconstruction and deconstruction of the institutional narratives, through technology and digital media.

Serralves Foundation in Porto, with its Museum of Contemporary Art, was chosen as study object. Three essential factors contributed to this choice:

a) The relationship of professional collaboration that the researcher had with the institution at the time, which allowed him privileged access to research material;
b) The national and international reputation of this cultural institution;
c) The previous interest demonstrated by the institution in reflecting on their own strategies for audiovisual communication with its audience (Brandão, Alvelos, & Martins, 2012).

At this stage of the study the approach was empirical, since it was found that, until then, there was a lack of scholarly work in the area of participatory media involving Portuguese cultural institutions. Thus, experimental and exploratory research techniques were adopted to create material for analysis. Four exercises of collaborative creation of audiovisual objects were made. The main objectives of these exercises were to demonstrate how the same reality can be represented in different ways, using the discursive power of digital manipulation tools, and to conclude that the construction of an institutional narrative can be achieved by means of a participatory process. This resulted in the following audiovisual objects.

The video *Phonetic value of the brand* is the result of the first exercise. A set of moments was compiled in which a series of announcers pronounced the word "Serralves". The purpose of this exercise was to emphasize the impact of this word when repeated several times via a traditional medium such as TV. The rhythmic assembly of the same word produces a mesmerizing effect that critically reflects



Figure 24. Frame from *Phonetic value of the brand*, 2008



Figure 25. Frame from *Visual memory*, 2008



Figure 26. Frame from *Touristic moments*, 2008

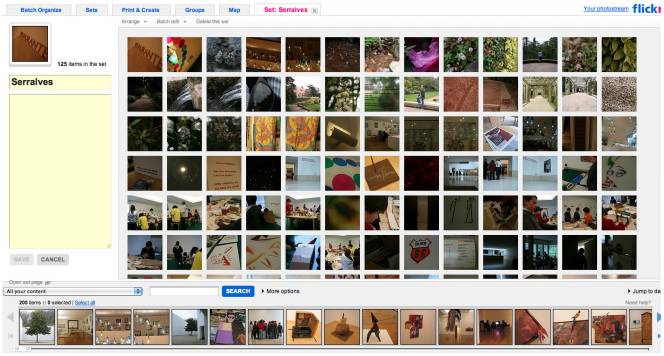
on the strong presence of Serralves Foundation on television. The importance that sound and phonetics have in the process of identifying a brand is realized when images of different people with different tones of voice, pronouncing the name of the same brand, are juxtaposed. This fragment of institutional narrative, the phonetics of the word Serralves, still has the particularity of containing the doubling consonant "r". The effect produced by the pronunciation of this "double r", is eventually becoming a constituent part of the institution's identity.

The second exercise, which resulted in the video *Visual memory*, derived from the modeling of a universe of visual memory contained in the Serralves Foundation video archive. The overlapping layers of moving images express the intersection of themes and temporal moments that takes place in the spaces of the institution. The result is one of the many possibilities of image sequence that can be obtained through an editing process. These are images devoid of their original context, and therefore, lost in space and time. When rearranged, they can provide new narrative moments.

After the first two exercises of reinterpretation of the institution's identity and narratives through pre-existing footage, in the third exercise four visitors with different profiles produced the video recordings. In a model similar to the focus group, the four participants in this experience were asked to make a single video shot, within a pre-defined period of time (their experience as visitors in Serralves) using video cameras with similar features. This resulted in four uncut videos, which were then assembled and composed in a grid. The final video named *Touristic moments*, puts the four videos in the same shot, side by side, facilitating the comparison between them. The sound composition that complements the final video consisted of excerpts from Serralves audio guides, and helped bringing the end result closer to tour videos of guided visits to cultural institutions.

The main objective of this controlled experiment was to contribute to the understanding of how the videos differed according to the visitor's profile. In fact, the videos of these visitors are distinct according to their own personal experiences, consequently proposing four new potentially complementary visions to the 'official' narrative of the institution.

Continuing the exploration of participatory creation contexts, in the fourth exercise, entitled *Instant Visions*, the number of participants was increased. This exercise had the collaboration of 24 students from the class of Image Design Master's Degree, Faculty of Fine Arts, University of Porto (2007/09 edition). Once again, a period of time was set up for participants to make images from their experience in Serralves. However, this time, the options for the formats of those manifestations were expanded. A set of 820 pictures, 16 videos and one text sheet (format which one of the participants found to better express her experience) was obtained. Another feature that differentiated this from the previous exercise was the creation of online spaces on Flickr for sharing the photos and on YouTube for the videos. The aim was to get this sharing to stimulate the debate among the participants and to foster future creations. This experiment was intended to simulate a context of participatory communication in which the institution would get closer to its audience, by offering them the possibility of assuming the role of content providers.



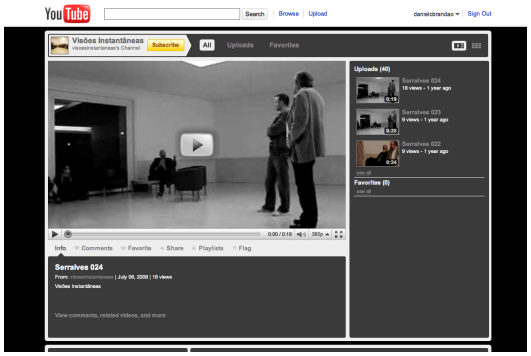


Figure 27. Screenshot from the Flickr set of photos from the participants of *Instant Visions* exercise, 2008

Figure 28. Screenshot from the YouTube channel created for the *Instant Visions* exercise, 2008

After this prior research stage it was concluded that cultural institutions such as the Serralves Foundation, should rethink their relationship with their audiences and the participatory media. Given the state of participatory media, audiences of cultural events, be they exhibitions, performances or music concerts, have been trying different ways of experiencing reality which allow them to make audiovisual recordings (saving memories of their visual experiences through photos or videos) and enable their participation them to participate (by sharing their own views about a certain reality). With this prior stage of work a lack of concern by the institution for this particular problem was made self-evident in the unidirectional communication strategies that Serralves was adopting, namely in online social networks. This attitude was enlarging the gap between the institution's positioning and willingness of its audience to participate.

> This project confirmed the assertion that, considering the repositioning of the user who has started to assume a participatory role in the content he consumes, a cultural institution such as Serralves can no longer simply communicate: it has to be able to integrate a level of interaction in its communication processes as well. (Brandão et al., 2012, p. 208)

The exercises served the purpose of signaling the inclusion of the audience's creative potential in the process of constructing of institutional narratives. These can contribute to a closer relationship between them both, enhancing the educational mission of cultural institutions such as museums. This also seems to prove that digital production and sharing tools can play a role in this review of the communication parameters of cultural institutions.

> The introduction of an increased permeability and flexibility in the strategies of communication with the audience helps make the institutions more compelling, dynamic and engaging.
> By collaborating on initiatives that call for participation, the audience will be involved in building the institutional identity. In this process, the institution's image can get valued, making it more authentic.[57]
> (Brandão, 2008, p. 71)

3.2 First stage: defining a new territory for research

The research work was resumed in 2010, now under the Doctoral program. The first stage was prompted by the need to deepen the work begun in the prior research study, namely, the approach to the concept of *participatory museum* analyzed by Nina Simon (2010). However, in the present stage of this research project, there has been a change in the subject of study. This choice is due to the following set of factors:

- The Serralves Foundation showed an apparent lack of interest regarding the outcomes and conclusions presented in the study, especially regarding the need to review its communication strategies observed in it. Indeed, this institution continued to adopt an almost exclusively unidirectional logic in its communication strategies, without a significant investment in creating contexts for online and offline participation. This skeptical attitude as to embracing more open and participatory strategies is due to the volatility of the decentralized communication environments, such as online social network. In those environments, there seems to be a great level of unpredictability and an assumption of authenticity that in many cases comes down to a confrontation between spontaneity and artificiality. Many Portuguese cultural institutions are facing this same dilemma:

57 This quote was translated from Portuguese by the researcher. The original text is: "A introdução de uma maior permeabilidade e flexibilidade nas estratégias de comunicação com o público permite tornar as instituições mais apelativas, dinâmicas e envolventes. Ao colaborar em iniciativas que apelam à participação, o público estará a intervir na construção da identidade institucional. Neste processo, é a própria imagem da instituição que poderá sair valorizada, tornando-se mais autêntica." (Brandão, 2008, p. 71)

the rupture with their traditional communication models imposed by the new social media;
- The Department of Image and Communication suffered structural changes such as the merging with the Marketing Department which was of a more commercial nature. This fusion led to a decreasing concern about issues related to communication strategies in general;
- The end of the professional collaboration of the researcher with the institution, which had made it easy for him the access to inside information and the implementation of the practical exercises mentioned above.

These factors, among others, revealed themselves as potential difficulties during the research processes that would follow, and that led to a search for other possibilities as subject of study. However, after mapping and considering other cultural institutions that could serve as such, the research moved away from the traditional territory of the institutions. And this for the following four reasons:

1) The closer approach to the main research issue of the creative potential of an audience might benefit from this getting away from the institutions as focus of study, and on the contrary, from this getting closer to the audience as citizens and potential amateur content producers, an unavoidable thematic in the course of this current research project;
2) The approach to the museum concept in a metaphorical way, as opposed to its traditional sense, as physical space with an institutional nature, would allow an enrichment of the conceptual and ideological level throughout the research process;
3) The creation of a root context would facilitate the planning of the research processes and the implementation of the actions for the development of the study;
4) The increased possibilities of social media would certainly give rise to new research questions.

Given this change in the territory of research, an opportunity to propose a practical framework became necessary in order to work within this research project. In July 2011, the program for cultural development of the Historic Center of Porto, named *Manobras no Porto* (MnP), was chosen as a framework for the implementation of a participatory project.

MnP was a cultural program with a contemporary vocation in the territory of the Historic Center of Porto, considered since 1996 World Heritage by UNESCO. This program was designed for two years (2011 and 2012) with the aim of encouraging "the discovery and the rooting of new models for living, regenerating and connecting with the City's multiple quotidians" (Alvelos, H., (Ed.), 2013, p. 46).

The MnP fundamentals had its origins in the yearly digital media festival *futureplaces* that started in 2008, takes place also in Porto and is sponsored by the UT Austin-Portugal program[58], through a partnership between FCT[59], several Portuguese Universities and the University of Texas at Austin. In 2013 futureplaces has become a media laboratory for citizenship. The incubation of projects acting on the relationship between rooted digital media practices and the development of local cultures has been its main objective and was the reference to MnP.

MnP was coordinated by Anselmo Canha and Ana Pedrosa and financed by European Union funds through *Porto Lazer*, a City Council's company (Alvelos, H., (Ed.), 2013). *The program ON.2 – O Novo Norte* (Operational Program within the scope of QREN[60]) distinguished the application *PORTO 2.0 – Festival of the Moving City*, submitted in 2009 by Porto Lazer. The MnP program was a result of this application and its merit was later recognized by CCDR-N[61].

The main objective of this program was to compose and feed a network of three distinct groups:

– The most diverse cultural activists in the city (musicians, art performers, theatre and cinema directors, photographers, videographers, ethnographers, researchers among others) from different areas of artistic creation;

58 This program is an International Collaboratory (CoLab) for Emerging Technologies.

59 Fundação para a Ciência e a Tecnologia, which means: The Funding Agency for Science, Research and Technology.

60 Quadro de Referência Estratégica Nacional, wich means: National Strategic Reference Framework, responsible for administer the European Union funds to encourage the national development, innovation and qualification.

61 Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Norte wich means: Commission for the Coordination and Development of the Northern Region, service that is dependent on the Central Government and is overseen jointly by several Ministries.

- The citizens of the Historic Center of Porto (residents and visitors), which were the main focus of this program;
- The essential institutional, financial, social and cultural partners, which allowed most of the planned projects and actions to become a reality (including local Governmental and Non-governmental organizations).

The biggest challenge would then get this network to function as a basic structure of the cultural activity of the Historic Center of Porto, beyond the duration of the program itself.

Concentrated moments of presentations were scheduled for the last week of September in each of the two years, i.e., a calendar of shows in the most various artistic fields such as music, cinema, theater, dance and performance. However, the vast majority of the projects funded by the program had developed their activities and designed their presentations in a continuous and progressive process of work that lasted several months. The local communities of the four parishes in the Historic Center of Porto—*Sé*, *São Nicolau*, *Miragaia* and *Vitória*—were involved in this process.

As can be seen by this brief description, what differentiated the program MnP from other cultural festivals was the concern with the involvement of citizens from the local territory where it would take place in the cultural construction of its own cultural activities. The objective was to fight against the usual lack of impact that this type of cultural programs present in the future of local communities. This was one of the main reasons that justified the choice of this cultural program as an object of study within this research project. The particularly fruitful context for participatory creation provided by the MnP program proved to be ideal for the implementation of our study, with an action-research nature.

However, before launching or proposing any participatory action, it was necessary to go through a preliminary stage of work that could help identifying the main context in which it would be implemented, the geographic territory of the Historic Center of Porto. Therefore, a relationship of voluntary collaboration was initially assumed in the coordination of the documentary component of the program. The challenge was to create a collection of audiovisual and written testimonies and narratives related to what would happen in the Historic Center in

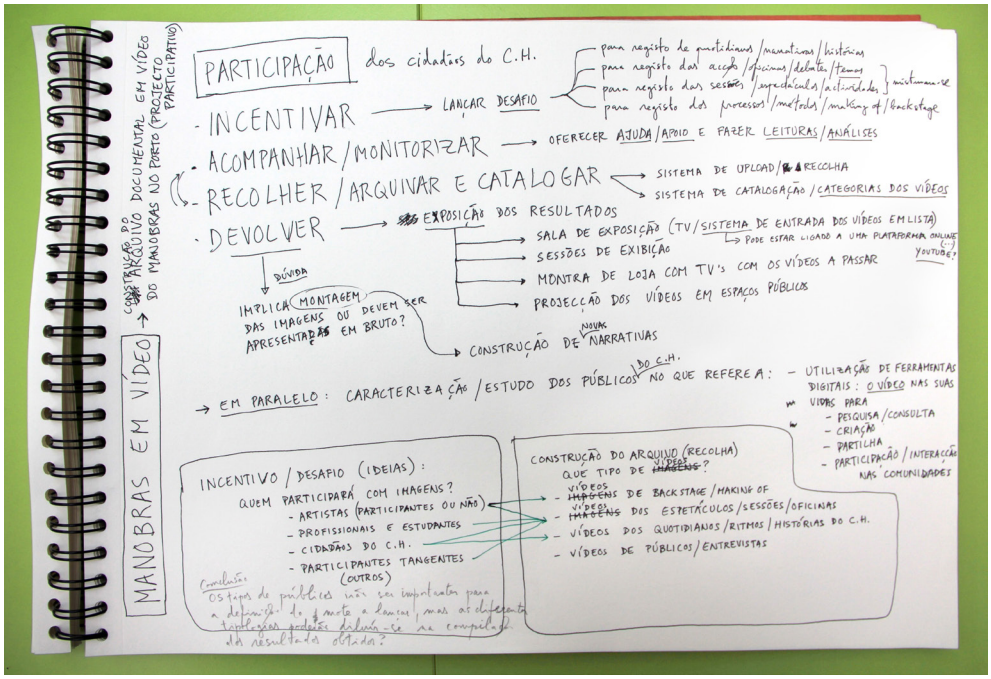


Figure 29.
A preliminary strategic plan for the documentation, 2011

those two years. And this should include not only the compilation of audiovisual recordings of every moment of the development and presentation of the shows, but also the collection of tangent contexts. These are, for example, the conversations that would be generated in local cafes about a particular rehearsal, show or workshop that was happening in the building next door, or the opinions of people about what could a program such as this stimulate in that zone of the city in terms of social, economic and cultural concerns.

During the first year of the program (2011), the task was to plan the schedule of the documenting procedures that might take place and to guide the photography and video teams on the ground. This process required a comprehensive knowledge of the geographical area that would be the site of action of the program and the schedule of activities that were being developed in the months preceding the week of presentations.

Alongside the coordination of documentation that allowed a general reading on the nature of MnP program, research techniques were implemented in order to gain an understanding of existing problems in the implementation of the actions for each project that was being developed. The aim was for this research to help

in the design of participatory action that would later be implemented under the current research project. For this, techniques of participant observation were implemented which included the involvement in a set of creative actions, such as workshops, that was being developed by the organizations on the ground. This methodology allowed for a broad view of the contents of each action and a comprehensive insight into the dynamics and difficulties that the authors of each project faced concerning the involvement of its participants.

This stage of exploratory work was developed with two other members of the documentation and monitoring team of MnP: Marianne Baillot[62] and Patrícia Romeiro[63]. This sharing of field research experiences proved to be important for the intersection of interests and exchange of ideas and readings that had been coming up over the weeks of intense work in the Historic Center of Porto, which went on during the months of August and September 2011.

A series of exploratory interviews with project leaders and cultural activists of Porto, directly or indirectly involved in MnP, or even with other people from the art world, who were not involved in this program, were implemented as a complement to this participant observation. The purpose of these interviews was to identify possible connections and relations as to the way each of the respondents considered this cultural program and how they saw the involvement of citizens in the development of actions. Opinions were divided between those more favorable to the development of such projects, and those most skeptical that positioned themselves against the initiative itself, arguing that this served the main purposes of political propaganda, since the financial control was managed by Porto Lazer.

However, these interviews served not only to produce readings on the different positions in relation to the program MnP, but also to understand the issues related to the implementation of participatory projects. Through the interviews it

62 The material collected by Marianne Baillot would later serve the construction of participatory performances in local streets during the first moment of presentations. These actions, which were carried out under the project *Mais Hábitos* (*More Habits*) would be transformed, in the second year of MnP, into a printed publication. The book *Outros Portos: Mau Guia da cidade do Porto* (*Other Portos: A bad Porto city Guide*) was intended to explore an alternative tourist interpretation of the city.

63 Patrícia Romeiro was the person in charge of monitoring the whole MnP program.

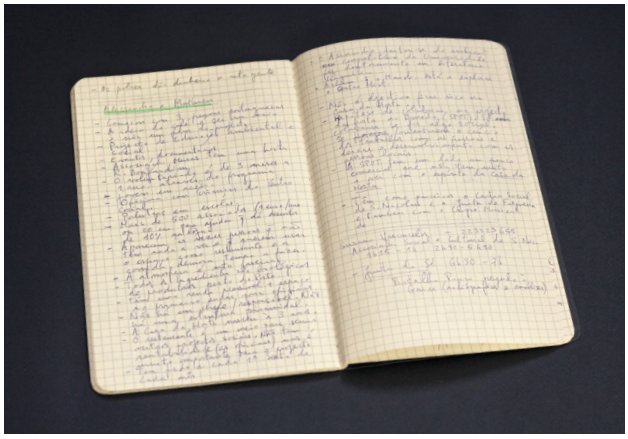


Figure 30. The field diary of the first set of exploratory interviews, 2011

was found that there are a number of concerns that have to be taken into account when one tries to involve local communities in building something collectively. Among others, respondents mentioned the importance of building bridges of confidence for achieving availability of people to participate in the activities, which was something that was carefully put into practice when implementing the participatory actions related to this research project.

In order to get further views on the reality of cultural activity in local communities of the Historic Center of Porto, the leaders of various local groups and associations were also interviewed. They mostly mentioned the existence of difficulties in mobilizing participants for local, social and cultural activities, justifying it by the severe socioeconomic constraints that this part of the city is facing. The Historic Center of Porto is an area with a rooted problem of depopulation, several buildings in an advanced state of degradation, an ageing population and a lack of socializing spaces. Citizens no longer explore public spaces. A high degree of suspicion in relation to political strategies, distrust in cultural actions proposed by the City Council and a disbelief regarding a possible revitalization of this area of the city were identified through the interviews involving the local population.

These interviews, exploratory in nature, were noted in the fieldwork book. Audio and video recordings were avoided in order to make the environment of each interview favorable for a greater freedom of expression.

Following this phase of territory recognition, two short preliminary exercises of participatory video were conducted.



Figure 31. Snapshots from *one minute mayor* videos, 2011

In the first exercise, opinions and ideas from a set of people approached randomly on the streets and squares of the Historic Center of Porto were collected. Following *one minute mayor* logic the purpose of this exercise was to observe the different types of priorities and desires of each participant, when placed in the standpoint of being able to rule the city for a minute. The results of this collection were later compiled and presented in an outdoor space. This was part of one of the actions that took place in the intensive week of the first year of MnP. During this presentation session a debate on the topics described in the testimonies presented in the videos was sporadically generated among viewers. It has been shown through this exercise how participatory video can assume an important role as a tool that facilitates contexts for citizen debate, mainly in face of an actual existence of a social setting that is conducive to this discussion among citizens.

In the second exercise an experience of participatory documentation was developed. The main objective was to test the involvement and measure the level of participation of the audience in the creation of documentary narratives of the cultural events happening in the MnP program. Assuming that an event or moment can be described and told in various ways, the premise of this exercise was to contribute to the documentation of the program, with audiovisual narratives constructed using a participatory process. This second exercise had a small amount of responses, possibly due to the fact that the call for contributions was released only a few days before the intensive week of presentations and was only communicated through online social networks (Facebook and Twitter).

With these two exercises it was found that the area of audiovisual documentation of MnP was not exploring participatory features in its process, leaving room for proposing a participatory project on documentary video. Early in the year 2012, after the identification and characterization of the territory of research, the opportunity to propose a practical project emerged which could reflect our research intentions and hypotheses.

In a first instance, the proposition of a practical project in the creation of a collaborative documentary video format was considered. This video would emerge from workshops in which citizens of the Historic Center were instructed on video language and technique issues. However, this hypothesis was quickly abandoned because its logic was centered on the instruction as a tool towards a final object that would be closing the whole research in itself. It would be a collaborative documentary film addressing issues that were outside our research radar. It is therefore important to remember that the main objective of this research project is to study the possible cultural value of everyday amateur videos in the documental territory.

After considering a set of options for a practical project, the idea of creating an online space emerged. One that would aggregate amateur video recordings focused on the daily lives of the Historic Center of Porto. A space that should adopt the configuration of an open archive where citizens could share videos presenting moments of their everyday family life, testimonies or stories on local memories, particular visions on pathways or corners of the city or even complaints in relation to the public spaces they use and that should be improved.

This kind of project is important for its mission of collecting the memories recorded on video which will most likely be lost in time and space and which, if aggregated in only one website, enable the creation of a very extensive cultural estate. With this very intention the video archivist Caroline Frick developed the project *Texas Archive of the Moving Image* (2008), currently recognized as one of the best online video participative archives in the world. Frick began with the archive in 2002 and launched the website in 2008 whose main objective was to collect and preserve documentary films about Texas, both in film as in analog or digital format. In those archives we can find educational films, excerpts from TV shows, films about factories and home movies.

Another example that served as reference to the implementation of the practical project was the extemporaneous participatory archive of audiovisual documents that was created during the 15-M movement (Pérez-Lanzac, 2011). In May 2011, the Puerta del Sol square in Madrid was occupied for several days by the 15-M protest movement against Spanish policies. During the occupation, dozens of people joined spontaneously to build an archive of memories about the protest. They gathered notes of the popular assemblies, declarations, poems, videos, thousands of photos and podcasts. To this archive contributed not only people involved in the movement, but also people who occasionally visited that urban space. The ordinary citizens themselves were thus included in the collective inscription of an event, by contributing with multiple views and interpretations about the protest movement.

With these two different approaches as references, the project started in June 2012, with the title *Museum of Ransom*[64] (MoR). Taking as its starting point the set of assumptions previously proposed to be sponsored by the program MnP (see the submitted project proposal in Appendix 1), this museum intended to collect on a website[65] video recordings of everyday life of the Historic Center of Porto. The videos to be collected and fostered by this project should be done by any person regardless of gender, age, and talent for creating audiovisual objects or technical expertise in the area of video narratives. Actually, it was initially intended that on this archive no kind of selection regarding the technical quality of

64 Original Portuguese title: *Museu do Resgate*.
65 Online at: http://www.museudoresgate.org

the videos should be taken (color, resolution, image stabilization or sound issues). The videos could have been done by using high-resolution video cameras or even through mobile phones that have the capacity to make a video.

The aim of this project was to create an observatory on how people handle video technology in their daily lives. The collected videos would serve for further analysis and studies, or even for the construction of new narratives through basic editing techniques. This process is proposed as a complement to an institutionalized view of the city and its local daily lives.

The return of the *museum concept* within this research project was pointed out in the name of the practical project itself. However, regarding to this detail, the approach to this concept is, above all, metaphorical. The aim was not to build a museum according to a traditional logic, whose materialization in a physical space and a vocation to serve the public according to unidirectional institutionalized assumptions, but to propose a new concept of museum. A museum created collectively through the production of its own audiences.

This new concept of museum reveals a shift in relation to the traditional *public museum*. The concept of public museums was born at the end of the 18th Century, after the French Revolution, as a result of the emergence of the first preoccupations with issues of cultural heritage (see page 94). The Louvre Museum in Paris opened in 1793 making public the royal art collection, which until then was accessible only to the upper classes, the aristocracy, the clergy and the bourgeoisie. This was the time when the concept of *museum for all*, the public museum, emerged. Today the current technological and social scene that has been responsible for high levels of amateur production seems to have initiated a new concept of museum, a *museum of all*. This is a global and ubiquitous museum, which has been powered by all who use audiovisual recording tools. It is a museum where its audience wants to be part of its institutional practices, not only as spectators or visitors, but also, or even mainly, as authors. This argument was presented in the paper published in 2012 in *The Design Journal* (Brandão et al., 2012, p. 214), within the current research project.

For the realization of MoR, a website was built as a tool for aggregating the collected content. Now the process of creating this website will be described and the choices made justified at the technical, verbal and visual language levels.

3.3 Second stage: the Museum of Ransom website

The second stage of the practical work of this research project consisted essentially in the construction of its website. The need for creating a website came from the fact that it was a quick and inexpensive way to bring all the videos together and at the same time make it possible for them to be watched without leaving the site. Furthermore although the archive of collected data also exists in an offline backup hard drive, it dos not exist in a physical space. This form of data archive, however, would not be immune to some inconveniences, which will be subject to analysis in the next chapter.

Before going on to describe the development of the practical work, explaining the graphic identity of the project will be necessary, the definition of which was one of the initial steps of this stage of work.

Conscious of the need for online presence, the future development of the website and the creation of promotional materials, such as posters, pamphlets and signs, a graphic identity was designed for MoR. After several studies, the brand of the project resulted from the combination between a visual symbol and a typographic element. The possibility of these two elements being related in three different compositions was planned to increase the versatility of the graphic identity of the project. The ambiguous relationship between form and its background producing multi-stable perception, one of the *Gestalt* principles, was the basis for the design of the graphic symbol gathering in it two different representations. In the graphic symbol the project initials (the *M* and the *R*) can be identified simultaneously as being two heads positioned face to face, appearing to be talking to each other. The result is a symbol that has the ability to operate as a separate brand, because it has a direct relationship to the name of the project and also alludes to its own key concept, which is the creation of a video archive through the interaction between participants.



Figure 32. Museum of Ransom logo, 2012

In the typographic element that appears as supporting the brand with the project name, the *Trade Gothic* typeface was used in its bold condensed version. This family has been changed slightly through the addition of cutting elements in order to open the connections between forms and counter-forms of the typeface characters, as a reference to the stencil technique. The stencil as a rudimentary technique of inscription in all kind of materials held through masks and spray painting was repeatedly used within the project to identify and decorate its stand. This technique represents the very ideology of the project, which pays special attention to the use of *low cost* and *do it yourself* tools and techniques as a way to surpass communication budget obstacles.

The yellow and black colors used in the graphic identity allude to the concept of work in progress. This option for the use of only two chromatic units aims to simplify the visual identity of the project and make its communication elements easily identifiable.

Regarding the website, as a first step to start the project, it was necessary to purchase the domain and hosting space. However, as the technical part of building the website would still take some time to be completed, it was decided to place a preliminary webpage with brief instructions on how to participate in the project. Three simple steps were announced in a calling format: film, send and identify. As the system for collecting the video files was not working yet, the calling for contributions was made so that, after the shooting, the video makers should use the Wetransfer.com tool to send their videos to the e-mail address that was created for the purpose. In the third and final step, participants were asked to identify the videos that they had submitted through an online form. In this form, information was requested concerning the submitted videos (title, date, location, category, tags, type of equipment used), its authors (name, age, gender, e-mail contact, relationship with the Historic Center of Porto, level of experience in video and the reason for choosing those videos to be submitted) and the project itself (how it got known, whether or not they would repeat the experience, and future suggestions).

During the first weeks of the project, this was the method used for the collection and identification of contributions. Even during the collecting work in the field, and in order to reduce the barriers to participation, the video files were collected directly to the computer, and the form was filled with the authors. In some cases printed version of the form had to be applied.

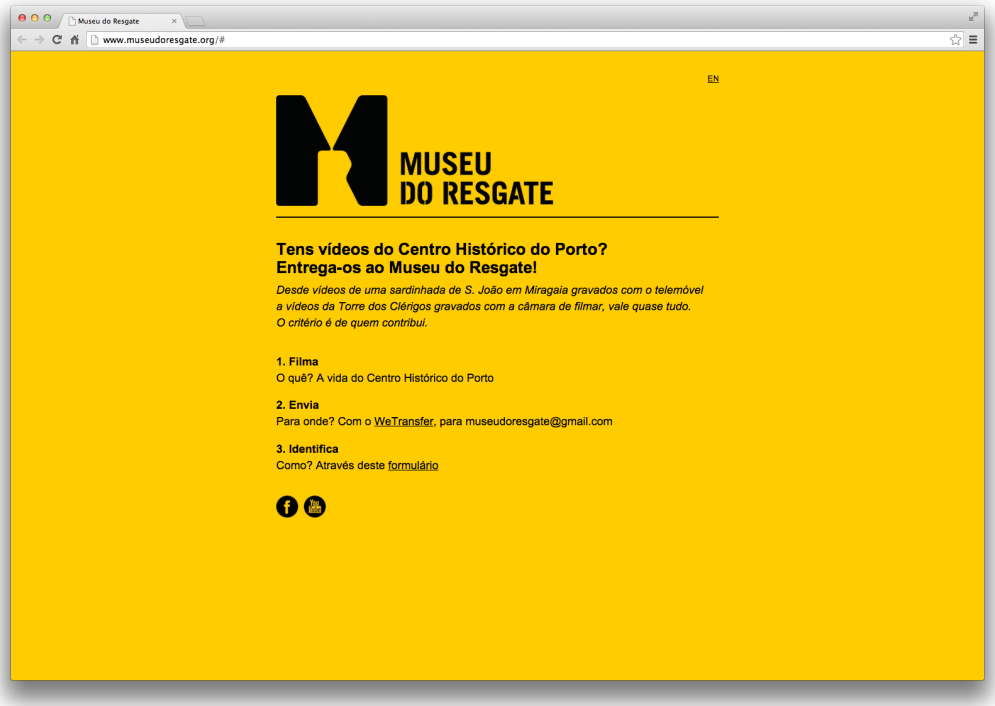


Figure 33. MoR preliminary webpage, 2012

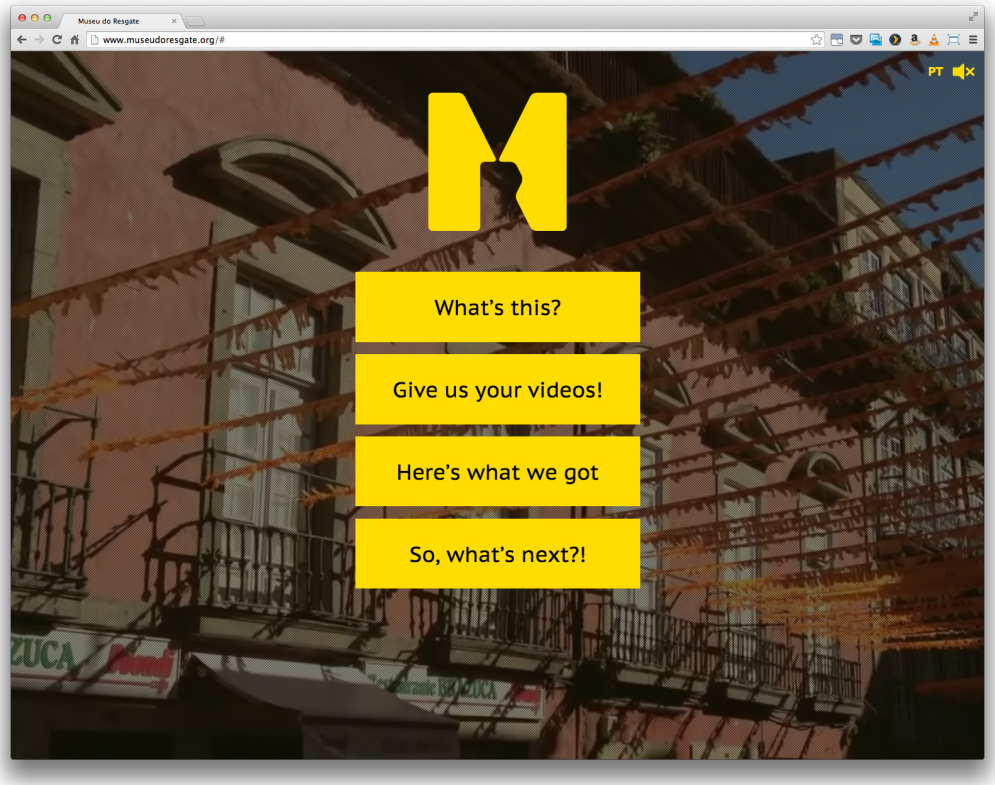


Figure 34. MoR homepage, 2012

Meanwhile, in the creation of the website itself, the problem of where to host the videos that were being collected arose. The hosting of online videos in the same server where the website is hosted could raise a number of technical problems, including those related to: the bandwidth of the hosting server; the limit of space for the storage of video files; the hosting server performance to read the videos and the compatibility of video formats between different player devices, browsers or players. Given this, after searching for an existing service, YouTube came to be the best option for this. Adding to its capacity to respond to the identified problems, YouTube is at the moment, as previously mentioned (see page 83), the most popular online video-hosting website. This could enhance the visibility of the project directly through YouTube's communities and therefore raise further participants.

The project's website was thus intended to function as a space that aggregates the tasks of uploading and later viewing videos. For this the application programming interface (API) provided by YouTube was used and reprogrammed with the help of a web designer[66]. The website's graphic layout and structure was implemented via Processwire, a content management system, and had as its main concern to eliminate as many barriers to participation by making it as easy and simple to navigate as possible. In order to participate, the user does not need a login or registration or to leave the project website to submit its videos or view other participants videos. Through this aggregating system, the videos that are submitted through the website are being hosted on the YouTube's MoR account[67], with a proper reference to the authorship, date and place in the description field next to each video.

In the first configuration of the website, the user was faced with a webpage presenting a video in the background, the brand symbol of the project and three large buttons in the center to indicate each of the three areas of the website. With this presentation, it was intended that the user could quickly identify that this project was about video and at the same time arouse its curiosity to explore the remaining parts of the website. The website structure is then divided into the following three areas:

66 The website was programmed by Diogo Oliveira.

67 The videos gathered by MoR project can be also watched directly via its own YouTube channel online at: http://www.youtube.com/museudoresgate

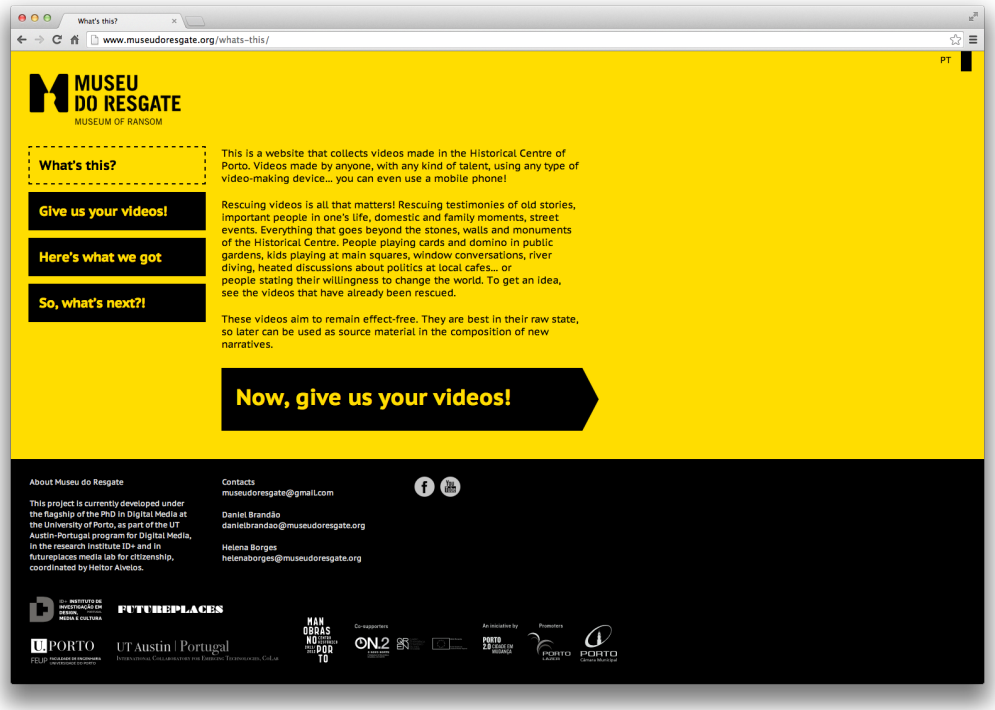


Figure 35. "What's this?" webpage, 2012

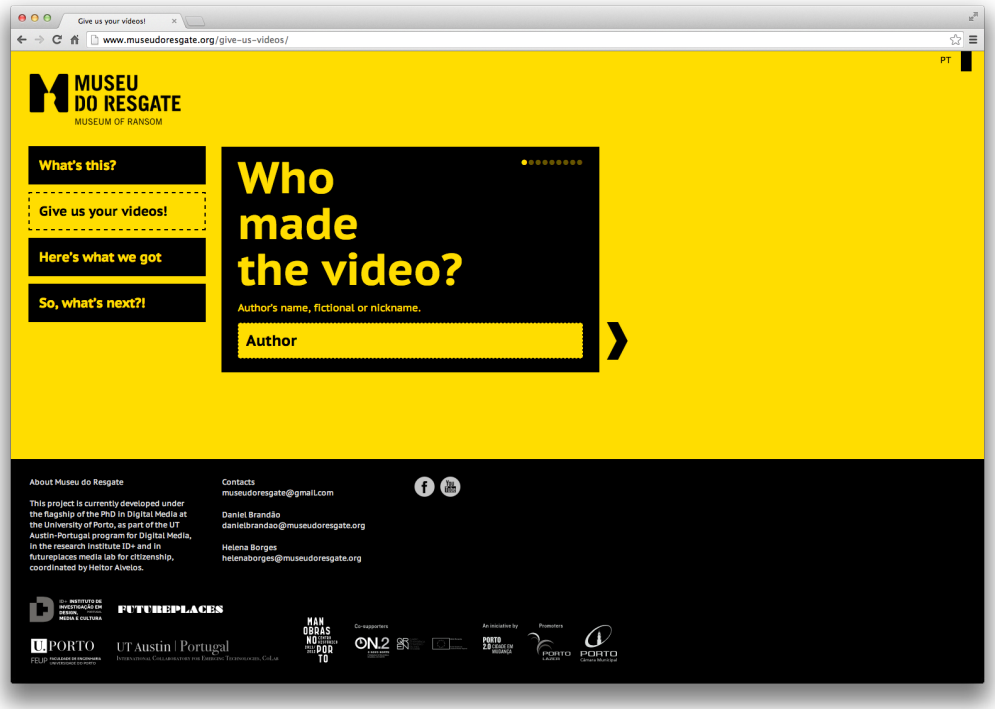


Figure 36. "Give us your videos!" webpage, 2012

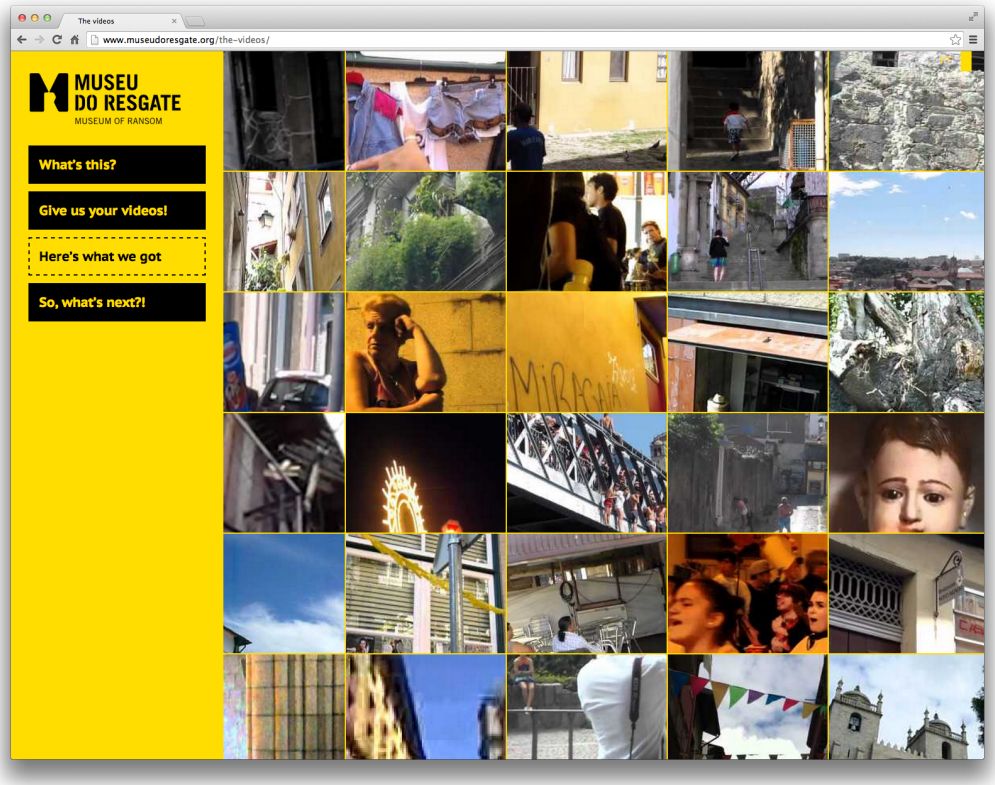
- "What's this?"[68]: in this page the user can find a brief text explaining the main objectives of the project.
- "Give us your videos!"[69]: in this area of the website, the user can find a submission form for the videos linked directly to the YouTube website. The data submitted by the user at each step of the form are then recorded and associated with the video he uploads at the end of the form. Information on the video is both recorded on the video page on YouTube while other information concerning the authorship data is stored in the database of the project's website.
- "Here's what we got"[70] : in this area of the website the user can display all the videos uploaded in the website, presented here in the form of a grid.

Currently, the website has a fourth area, still under development. This should be an area dedicated to the interpretation of the archive, whether in the form of edited new narratives using the already collected footage or through the organization of the archive by thematic, tags, places or authorship. The intentions and concerns about this new area of the website and the project will be explained in greater detail in the extension stage of the practical work, dedicated to the extension of the project.

Another concern in the design of the website was the type of verbal language adopted. Aware of the difficulties in mobilizing participants from the Historic Center of Porto, a language that could be easily adapted to both types of approaches—online (through the website and social media networks) and offline (through incursions on the ground and by direct contact with people)—has been adopted in order to increase participation. Thus an informal atmosphere of intimacy and complicity was created in order to achieve a more affective involvement and simultaneously take advantage of the functionality and efficiency of social networks.

A set of expressions familiar to citizens of the Historic Center were then used in order to create a closer relationship of the project to local communities. For instance, the expression "What's this?" was used instead of using the usual name

68 Portuguese version: *Qu'é isto?*
69 Portuguese version: *Passa pra cá os vídeos!*
70 Portuguese version: *Estes já cá cantam*



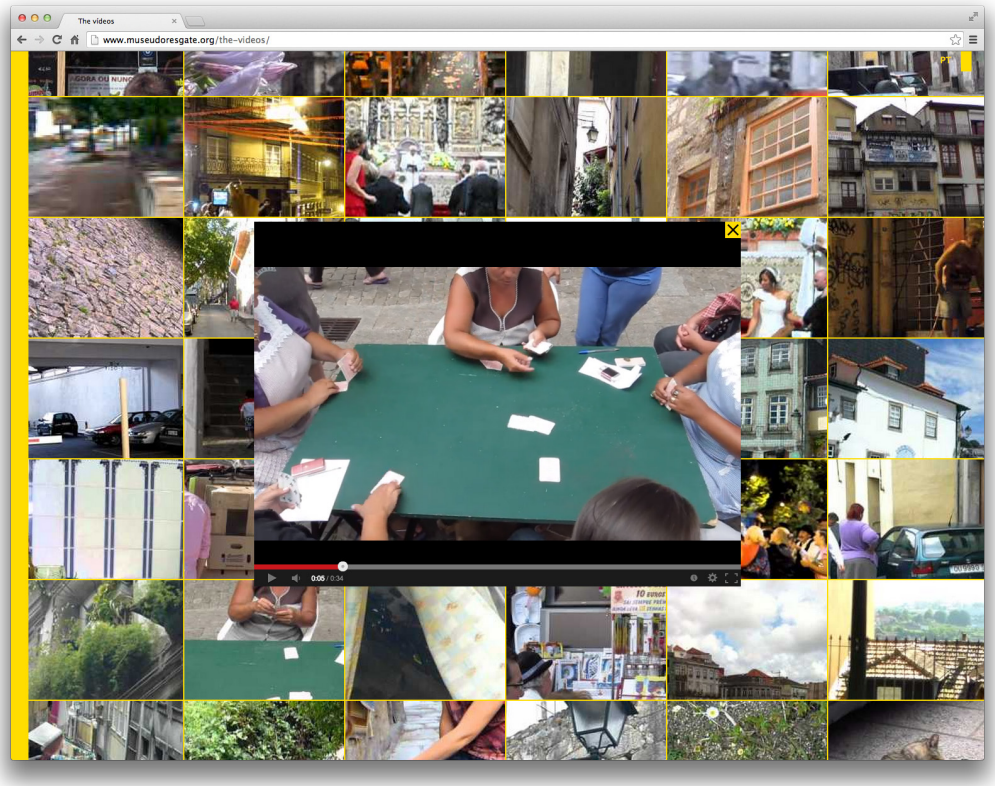


Figure 37.
"Here's what we got" webpage, 2012

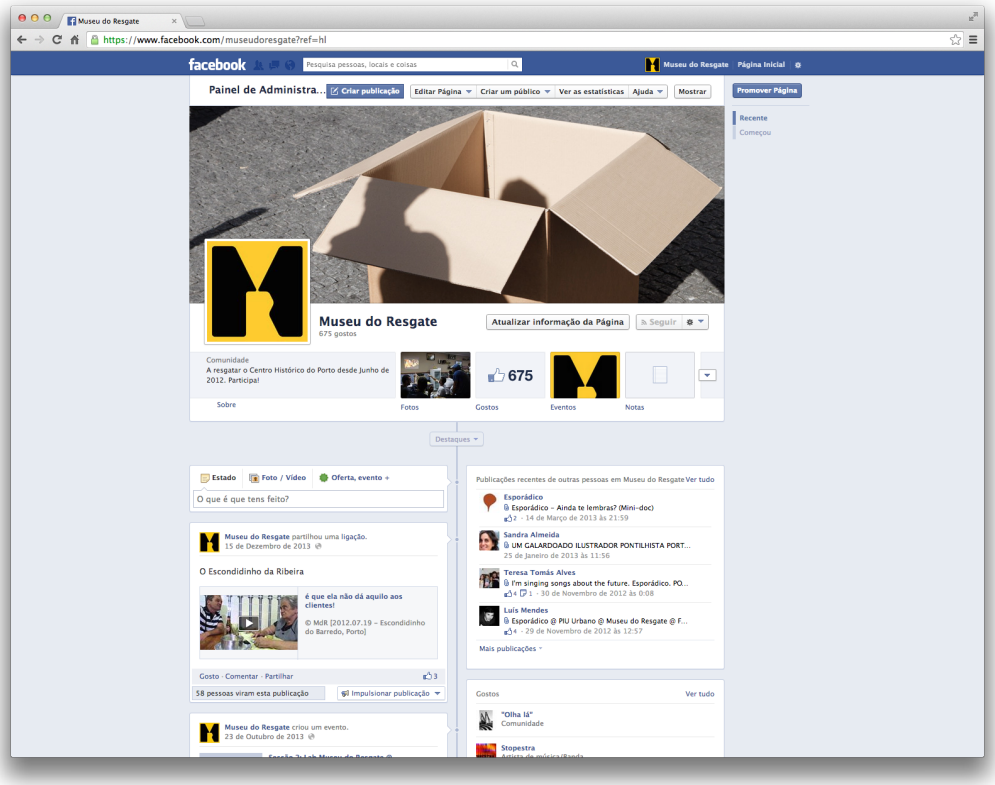
"About" when referring to the page where the user finds information about the website. And as a reference to the area on the website where the user can view the videos, the expression "Here's what we got" was used instead of the name "Videos". It was intended that the use of this more familiar language would provoke a more confident reading on the part of the user and encourage its participation.

The website functions as a repository of multiple views on a given territory and its day-to-day life. The website was intended to contribute to understand how videos made by citizens with different relations with the territory contain potential for cultural heritage. Therefore, this archive serves as aggregator element of material for further analysis. However, the most methodological value of the website for this research project was not only to serve as an aggregator tool of amateur video production, but also as an aggregating element of the energies of the practical project. It materializes, in a central element, the whole process of collecting videos, dissemination and participation developed within the fieldwork.

3.4 Third stage: fieldwork and implemented actions within the project

While building the website, the third stage of work was started. The objectives of this stage were through a direct contact with people from the Historic Center of Porto to recruit contributors, collect their contributions and present results. To this effect a two elements team was formed. This fieldwork, considered essential to the good performance of a project of this kind revealed itself to be ambitious, given the wide extent of the geographic area to be addressed. Therefore, the assistance of Helena Borges[71], a researcher with experience in contact with local communities on projects of participatory creation, was recruited.

71 Helena Borges is a Communication Designer and has developed her Master's degree dissertation, entitled: "Das ilhas: Possibilidade dos agentes de uma realidade participarem na criação do repertório imagético que pretende documentá-la" (Borges, 2009), on the subject of participatory photography within the communities in the *ilhas* (urban slums) of S. Victor Street in Porto.



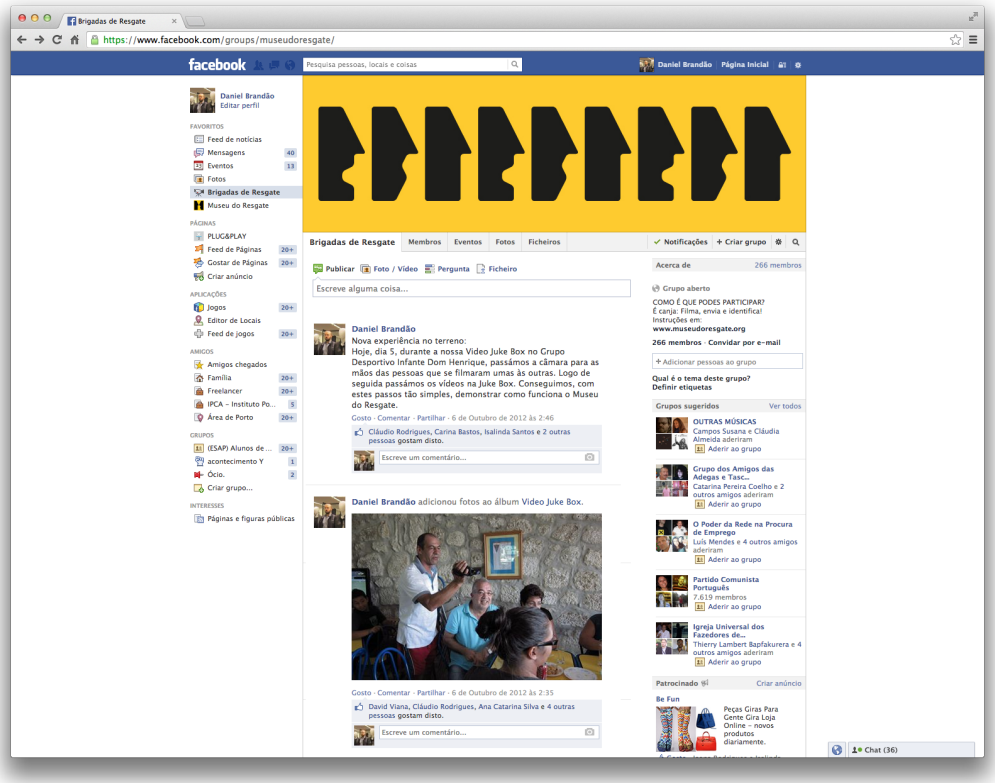


Figure 38. MoR Facebook page and group, 2012

The descriptions concerning the various phases of fieldwork developed between mid June and early October 2012 are presented below according to a chronological order. All actions implemented on the ground that will be included in this description were documented in photographic and video formats. And all the contacts, conversations and episodes that occurred with people during the development of the project were noted in a field diary. These techniques have allowed the entire work process and its results to be the subject of a regular review. In fact, some of the initial expectations and ambitions had to be changed or be adapted regarding surprises, obstacles, difficulties and opportunities that were being found in the fieldwork.

Around the June 12, 2012 even before the first incursion on the field, now within the MoR project, a Facebook *page*[72] and a *group*[73] were created. The page was created to help promote the events that would be implemented and the group was a tool for provoking a more spontaneous interaction between those who joined the project. This group was called the *Ransom Brigades*[74]. The presence in online social networks that also included the creation of a Twitter account, helped advertise the project in a snowball method, building a network of acquaintances.

The first journey into the field occurred on June 16, 2012 and included the presence on the street market *O Mercado,* organized by MnP. A stand was planted in Largo de S. Domingos, located at the end of Rua das Flores, where the market was located. This stand had functioned as a point for collecting videos and for disseminating information about the MoR. It was built using cardboard boxes and stencil techniques for applying the project's logo, alluding to the aforementioned low-cost features. As it was the inauguration of the project and therefore the first direct contact with the citizens, flyers to advertise were created and a set of two video-recording actions were promoted, concerning themes related to the market.

Throughout the day of the market, the stand of MoR was visited by people who moved by curiosity went there to get to know about the initiative. On that day, the first 34 videos made by four people were collected. To encourage greater

72 Online at: www.facebook.com/museudoresgate

73 Online at: www.facebook.com/groups/museudoresgate

74 The Portuguese name for those teams was *Brigadas de Resgate*.



Figure 39. MoR stand at *O Mercado* and the first set of pins and flyers, 2012

participation, a set of pins with different sizes and geometric patterns was also designed, as a gift in exchange for each submitted video, functioning as a badge.

The second experience on the field occurred on the night of June 23, 2012, on the São João festivities. This is an important and traditional date in the city of Porto, in which thousands of people meet in the Historic Center, eat sardines in street barbecues, watch fireworks at midnight and sing and dance in street concerts all night long. Aiming at taking advantage of this energy, a call in Facebook was launched for video filming on that night. With this, several different flyers were designed and distributed in the streets carrying slogans related to the project and the occasion itself, flame-propelled balloons were set with the MoR logo and released (following one of the main traditions of that night) and countless contacts were







Figure 40. flame--propelled balloon on São João, 2012

made with people that were already filming in the streets, asking them to submit their videos in the project's website. The scarcity of the results obtained with this experience will be presented and interpreted in the next chapter.

During the month of July 2012 four actions of collective video shooting were implemented in the four parishes, scheduled for the four Saturdays of that month, which were entitled the *Video Raids*[75]. These raids were scheduled according to the following order of parishes: Sé, Vitória, São Nicolau and Miragaia. In each

75 Video Raids are called in Portuguese as: *Rusgas de Vídeo*. *Rusgas* (Raids) mean a set of people recognizable as a group or bunch going somewhere, namely on their way to popular festivities either religious or not.

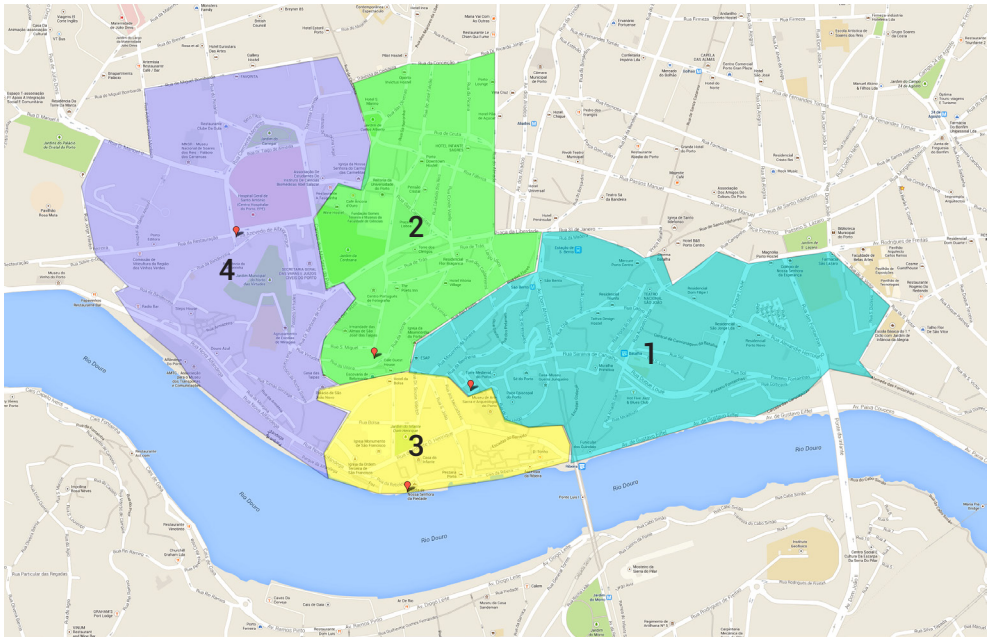


Figure 41. Map of the four parishes of the Historic Center of Porto where the video-recording raids were implemented:
1. Sé
2. Vitória
3. São Nicolau
4. Miragaia





Figure 42. Pins and pamphlets with instructions, maps and suggestions for the Video Raids, 2012

one of the raids a meeting point for the beginning and another one for the end, and the duration of two hours have been established. During that time participants rambled on the streets of the parish and made videos. These actions led to the Historic Center people who had not, or had lost the habit of visiting it. The aim was to awaken people's interest on the life experiences of the Historic Center and raise their awareness to the importance of using video as a documental tool.

After noticing in the first raid that references were missing to orient the participants, maps with the geographic boundaries of each parish and a list of potential topics of interest were prepared and delivered to participants (Appendix 3). There was also a concern towards encouraging the contact between visitors and residents in order to catch moments of interaction between the two parts.

After each raid, the videos were collected and identified for later uploading on the MoR YouTube account. This *modus operandi* was adopted because of the technical constraints of the YouTube API used for the uploading process in the MoR



Figure 43. Video Raids, 2012

website. Through the MoR website each user could only upload one video at a time, while doing it through the YouTube website several videos could be uploaded at the same time. The information could also be easily updated through the YouTube video management interface.

In order to plan each raid, it was necessary to prepare the ground in the preceding week. At intervals of three to four per week, incursions have been made in each parish to advertise the project and announce the raid that was about to come. The team of two elements approached residents and visitors by presenting the project, explaining its importance and also soliciting contributions. In these contacts, the discourse had to be adapted according to the people to be approached. The camcorder used to document these moments was passed into their hands in an informal and spontaneous attitude. And in order to get acquainted with the tool, they were asked to make quick instantaneous videos. With this work of direct contact with people, trust and, in some cases, friendship ties were settled. This made easier the spreading of the message about the project and its good acceptance within local communities. The description of a series of episodes from these incursions in the ground will be included in the next chapter, given their relevant interpretative value.

In order to help with one to one dissemination of the project on the streets, different types of communication pieces were designed for each of the different circumstances: need for team introduction (business cards) or for presenting, explaining and raising curiosity on the project (different types of flyers and signs). Moreover, noting the pins' previous patterns poor effect over adults' involvement, new pins were designed including the name of each parish. The parochial sense of belonging so characteristic of the people of the Historic Center made them much more effective and affective.

On July 17, 2012, a video-recording action was planned in collaboration with the *Síncope* workshop of children's theatre led by Marta Bernardes. The MoR's video cameras were handed to the children participating in the workshop. Two children made videos of interviews with people passing on the street.

In August, with the website already completed and running online, there was the need to find a method that would allow a greater involvement of the inhabitants of the Historic Center in the project. After the awareness that it would be difficult

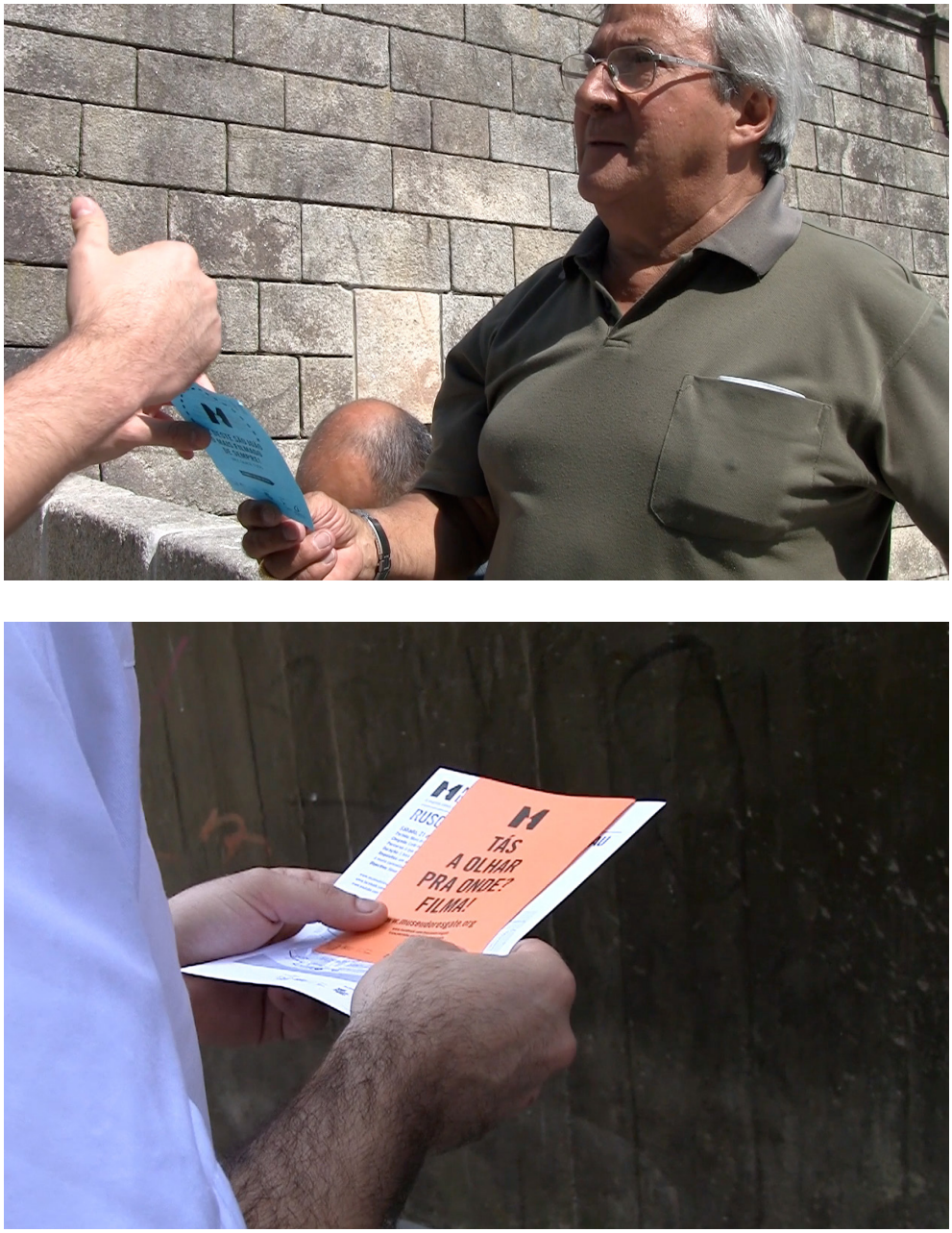


Figure 44. Handing flyers and explaining the project to the residents of the parishes, 2012

to include the vision of local citizens through the video raids, due to the lack of access to audiovisual recording tools, four video cameras were purchased and circulated within a group of people identified as potential contributors. These residents were then contacted regularly to gather the files of videos recorded in the meantime and listen on the experience of documenting their parishes.

After implementing this set of measures, which aimed at stimulating and collecting video recordings of everyday lives in the Historic Center of Porto, the need to test contexts for presenting the results to local communities emerged. A set of five video projection sessions was then prepared, in the shape of an itinerant, interactive installation, entitled *Video Juke Box*[76]. Through this installation, people were able to browse, choose and view in public the videos stored on the MoR's archive.

These presentation sessions were scheduled for the ten days intensive period of MnP at the end of September and early October 2012. Five local coffeehouses, taverns and restaurants located on the Historic Center and frequently visited by local communities were chosen: Casa das Colunas tavern at Vitória parish, Fado Menor and Mariana cafés in Sé and Miragaia parishes and finally Casa Lopes restaurant and Infante Dom Henrique Sport Club both of them at São Nicolau parish.

According to the experience gained in those several video projections sessions it was necessary to adapt the Video Juke Box:

- To introduce signage with handling instructions;
- To demonstrate how the Video Juke Box worked;
- To hide the computer to prevent intimidation of users by leaving only the mouse visible.

To make people realize how the project worked presents were asked to make videos of those moments, by using the project's video cameras. Afterwards, the performed recordings were projected on the wall, causing spontaneous and emotional reactions. This simple experiment allowed a quick perception of what was intended with the project: call the awareness for the using video-recording tools in daily life.

To increase participation of residents many times it was necessary to put MoR's camcorders in the hands of locals. That was also a sign of trust between them. It happened once that, with the excuse of going to another place to film, a man stole one of the video cameras. In the days following the local population angry also because that action harmed the good name of their Parish, organized themselves

76 The word *jukebox* was split into two words in order to highlight the meaning of *box* as a metaphor for the archival process and because the video installations used cardboard boxes to hide the computer from which visitors were able to navigate the archive.



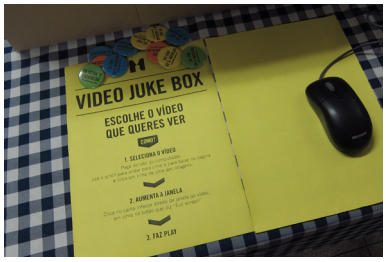












Figure 45. Video Juke Box: flyers, signs, video installation, handing over de camcorder, 2012

and discreetly managed to locate and recover the camera in the black market. This episode will be described and analyzed in detail in the next chapter.

Effectively MoR built bridges with locals who participated in the project by contributing with videos, helping in advertising it or giving logistical support. It can be said that this project results from the participation and contribution of all of those through whose hands the cameras were passed, everyone who participated in the video raids and everyone who sent videos directly through the website. An analysis of this participation will be presented in the next chapter of this thesis.

At the end of this stage of work, which was mainly related to fieldwork experiences during MnP events, the opportunity to participate in the meetings entitled *Re:Manobras* arose. This cycle of debates intended to promote discussion through the sharing of experiences from a selection of projects developed under the program MnP. To participate in this cycle a simple editing with some of the videos from the archive was performed. This test allowed the awareness of the potential that these videos may have as raw footage in the composition of new narratives about the city's everyday livings.

It is also important to note the significant role that the press played in disseminating the project. Throughout the months of fieldwork, the project gained the interest of a series of Portuguese newspapers, magazines, news websites, and radio and television broadcasters. The interviews conceded to Público and Jornal de Notícias




Se em casa costumamos guardar memórias numa caixa, as do centro do Porto ficarão guardadas na Net

Há um "museu" virtual e feito por todos nós a nascer no Porto

Manobras
Abel Coentrão

Centrado no centro histórico, o projecto do Museu do Resgate vai recolher vídeos filmados por quem quiser participar

Uma tese de doutoramento

Criar narrativas

Figure 46.
Interview for RTP2 and Público newspaper article, 2012

newspapers, and Time Out magazine; the articles published by P3, Café Portugal and Jornal FEUP news websites; the live interview for Antena 1 radio; the news report from TSF and interviews for the online channel InculturaTV and for the Câmara Clara program on culture, from RTP2, are examples of this interest (Appendix 4). These echoes on mass media contributed to the recognition and general impact of the project mainly among local communities. This was noticed through the progressively positive feedback got on the incursions on the ground.

One of the main challenges of MoR was to ensure its continuity beyond the fertile condition of MnP. To ensure that continuity setting of partnerships with local institutions related to culture or education had been initially predicted. However, throughout the project's development, it became clear that this effort concerning its continuity should be planned for a later stage of the research, as there was also the intention to extend the project to other contexts beyond the Historic Center of Porto reality.

3.5 Extension stage: towards other possibilities

This new stage of the research was related with the extension of the MoR project to other locations, territories, communities and contexts. It was intended to make this project born and experienced in a specific local context, grow and be adapted to different necessities into a new context. The experience gained with the project implementation should be handed over to anyone who intends to apply the same model to a different geographical area or to a new situation or context. This posture was intended to contribute to stir citizens' consciousness, even if they are amateurs, on the importance of video recording as a documentary tool of local cultures.

With these intentions a *citizenlab*[77] was already developed at this stage, in October 2012 under futureplaces (see page 129). With this lab, it was intended to explore the potential of participatory audiovisual documentation when put to the service

77 *Citizenlabs* is the name for the set of workshops for citizenship held by *futureplaces* and focused on the use of digital media tools by local cultures.

of a festival. Workshop participants were asked to record on video their experience in the four-day festival. The workshop has been developed mainly on what was happening at the festival: music concerts, lectures, performances, exhibitions and workshops. The lab collected about 250 videos, made by nine participants. Some of these videos were subsequently integrated into the video editing of the official documentary video of the festival, complementing it with different types of visions on the activities that had been promoted.

Figure 47. MoR citizenlab at futureplaces, 2012





Figure 48. MoR citizenlab at futureplaces, 2013

With this experiment, the possible usefulness that MoR's model may have when applied to a specific context such as a festival of digital media was tested. In the 2013 edition, taking advantage from the change of the futureplaces from festival to *medialab for citizenship* format, the new edition of MoR lab was focused on the promotion of a debate on the future of a project of its kind. The aim was to consult participants on which features might be missing from the website in order to fulfill the project's mission. The outcome from this debate was a graphic showing a series of issues that strongly contributed to the interpretation that will be presented in the next Chapter.

In this stage of work partnerships with two other research projects of similar nature were also undertaken: *Rua Viva*[78] and *Rec:Stop*[79]. Rua Viva project started from the wish to create an archive of memories of Rua do Sol, a street in Maia, which is a town about six miles from Porto. It was proposed to study how the identity of this street situated in a residential area of the city could be enhanced through the compiling and sharing of visual documents. Rec:Stop project has emerged with the aim of creating an online space for sharing audiovisual recordings of rehearsals, music concerts and music videos made by bands and musicians that rehearse in an old shopping mall named *STOP*. The rooms in the building that were formerly occupied by shops are now taken by hundreds of musicians that rent them, some according to a rotation system, to pursue their music projects (Alvelos, H. & Canha, 2009; Canha, 2008). The challenge of the Rec:Stop project began by collecting and providing audiovisual repertoire created by this community of musicians, giving visibility to videos, many of which never came to be displayed in public or shared beyond the boundaries of these groups of musicians.



Figure 49. REC:STOP project by Tiago Alves, 2013

A third partnership with another research project was also started; this one settled on the theme of the Porto's gastronomy[80]. However, this partnership, for reasons of lack of availability by the researcher, has been abandoned.

78 Project developed by Sofia Dias, within her Master's degree in Design da Imagem at the Faculty of Fine Arts, University of Porto.

79 Project developed by Tiago Alves, within his Degree in Multimedia and Communication Design at the Arts School of Porto. Available online at: http://www.recstop.org/

80 Project developed by Susana Almeida, under her PhD in Design at the University of Porto and in collaboration with students of the Faculty of Fine Arts, University of Porto.

These projects were all developed in academic contexts, and had the advisory support from the MoR project. Information was provided on the experience and research work conducted on the project to date, as well as availability to guidance on certain work fronts, namely regarding the creation of their own websites. These partnerships were intended to promote the creation of projects as satellites to MoR. These are projects that explore independently different themes, contexts or realities, but who share a common concern: the importance of the ransom of non-corporate audiovisual documents with cultural identity and narrative potential.

This last stage of the project has involved the restructuring of the previous website. In a first step a new area on the website was created and devoted to the expansion of the project. The website translation into English was also provided in order to promote the internationalization of the project. The construction of the website's area related with the new stage of the project was also placed for the discussion in debates dedicated to citizenship and digital media, such as the one in *futureplaces* and another one organized by Global Voices[81] Portuguese community, and new features are already being considered (to be mentioned in the next chapter of this thesis).

3.6 Preparing the interpretation: the interviews

This research project developed over three stages of empirical work and another expansion stage is considered to have potential for future developments. However, this thesis serves as a moment of interpretation of the research undertaken so far. In this sense, the next chapter will present a series of considerations through which the reading of the results of what has been developed so far will be made clear.

As a complement to the analysis and interpretation of empirical work, which will be mainly focused in the MoR project, a set of semi-structured interviews was

81 Global Voices is a non-profit project in which an international community of bloggers and citizen journalists spread news and stories from around the world.

conducted based on a script (Appendix 6). This script included a brief introduction describing the project and the main objectives of the interview and were divided in three parts:

1) Characterization of the interviewee, in order to identify his opinion and position on participatory media, the significance of video-recording tools in everyday life and the cultural potential of amateur videos;
2) Evaluation of the MoR project: to get the interviewee's opinion regarding the relevance of the project, the efficiency of the website and the gathered videos, in order to detect what may be failing, could be added and should be changed;
3) Future developments: to get the interviewee's vision about in which directions the project can evolve in the future.

Initially, the aim was to conduct these interviews individually with five people from different areas of interest with potential connections with the MoR project: citizenship, cultural planning, documentary filmmaking, anthropology and musicology. However, after several attempts to schedule the fifth interview related to the topic of museums, none of the contacts that the author made was available in due time to the completion of this thesis.

The four achieved interviews were then carried out with the following people and lasted between one hour and one hour and 40 minutes:

- António Armando Santos: resident in the Historic Center of Porto and one of the MoR participants;
- Ana Pedrosa: architect working in the area of planning of cultural projects, one of the coordinators of the MnP program and therefore with a complete knowledge about the MdR project, although she did not participate in any of its participatory actions neither contributed with videos;
- André Valentim Almeida: documentary filmmaker and researcher in the area of interactive documentary, knowing of the MoR project from an outside view;
- Manuel João Ramos: anthropologist, ethnographer, researcher and scholar linked to several studies in Ethiopia and without any prior knowledge about the MoR project.

The interviews were transcribed and attached to this thesis (Appendices 7-10). Although their complete translation into English was not possible in the time available, every quote was translated by the researcher.

4. Interpretation

In the previous chapter the various stages of empirical work were described, as well as the methodologies adopted. In this chapter an evaluation of that empirical work and an interpretation of results will be presented. The aim is to understand how the Museum of Ransom (MoR) project could possibly contribute to the recognition of the cultural value of amateur videos of daily life. This interpretation of the project will be developed in four different levels:

- An analysis of the achieved results through the implemented video-recording actions, by mapping the index of accession and videos gathered, in order to find potential avenues for future study;
- An evaluation of the mechanics of MoR, focused mainly on how the collection of videos came about and how the archive system was structured in order to identify what should be improved and go deeper in future work;
- A critical and interpretive insight regarding the fieldwork process, by analyzing a set of occurrences in order to identify what has been learned and what can be learned with different research experiences;
- A reading of the potential size of the project and the impact it may have had among other territories besides digital media.

The reflections recorded in the field diary, the mapping of information on collected videos and the participation rates in each of the recording actions have contributed to the interpretation presented in this chapter. This interpretation was further complemented by the four semi-structured interviews and the outcomes from the debate promoted in the *futureplaces* 2013 edition, which meant an outside view of the project.

The interviews, the implemented actions and the videos gathered by the project are just a sample, therefore not sufficiently representative of the research

universe yet to be fulfilled. Still, what has been achieved with MoR project can provide multiple interpretations. The interpretation presented in this thesis intends to state the added value the project brings forth, and to identify the meaning of a series of indicators deserving a more detailed approach in future work.

4.1 Analysis of participation rates and results from the video-recording actions

The reading about the results of MoR project, particularly regarding the collected videos, will only take into account the project's implementation period under the Manobras no Porto (MnP) program, which took place from June to October 2012. These time limits have the advantage of enabling the researcher to come to a closer, controlled and circumscribed look at the information provided and consequently a more accurate interpretation of the data.

The MoR project gathered 959 unedited videos made by 31 authors (Appendix 5). The total videos were included together in the project in three different ways:

- By spontaneous and direct uploading through the website;
- By means of direct contact with the local people who made the videos;
- With carefully planned actions of video-recording and gathering, such as the distribution of video cameras and the scheduled video raids.

The planned distribution of video cameras was described in the previous chapter, and one of them will be considered later in the present chapter. The other planned actions of video-recording took place at different times: the first one was implemented in the beginning of the project, the second one on the night of São João, and the other four were scheduled through a set of video raids in each one of the four parishes of the Historic Center. As to the participation in these six video-recording actions promoted by the MoR, different results were obtained. The greatest level of participation in MoR occurred during the video raids, the planned actions that most contributed to the collection of videos. It is important to underline that the project was sustained mainly by providing means and creating motivation for citizens to make videos, and not by merely collecting prior existing videos.

The first action was activated on June 16, 2012, in the event *O Mercado*. The expectations were limited as to the amount of videos that might be collected, as the project was just being launched, and the main objective was to advertise it. This action managed to assemble 34 videos made by four people. The first participation in the project came from a seven year old boy who made six videos and exchanged them for a set of different pins which had been designed to be given as a reward for every donated video. This pin strategy was later reconsidered, as it did not have the expected effect with an adult set of participants.

The action that brought together a smaller amount of videos was the second one, held on the night of São João, with just five people bringing in only 17 videos in spite of the intense promotion of the project, carried out throughout the night from June 23 to 24, along the streets and squares of the Historic Center (see page 148-149). This result contradicted all expectations: such an action was expected to raise a high amount of contribution, since this is the most popular event in the city, attracting a large amount of people, including foreigners, to the streets of the Historic Center.

At first sight the low participation observed that night might be seen as a failure of the strategy adopted when approaching people on the street or of the insufficient impact of the call for participation: a contest to elect and reward a set of videos made on that specific night, for example, might have been considered a good alternative. On second thoughts, though, the limited participation in this action was most likely due to the fact that the atmosphere of the night of São João, with its specific traditional entertaining events, was not the most appropriate to engage people in a project with the characteristics of MoR. In short, this experiment raises the question of how far popular festivities are the right occasions for the implementation of a participatory project of this kind, whose aims to make people aware of the potential of video in their daily lives. It is a subject worthy of more careful study in the future.

As far as the participation in the implemented video raids in the four parishes of the Historic Center of Porto goes, the research has pinpointed a set of indicators:

- A total of 767 videos were obtained in the four raids;
- The Raid of Miragaia parish raised the highest amount of contributions (273 videos);
- The Raid of São Nicolau parish brought the lowest amount of videos (97 videos).

Contrarily to what was expected from the parish of São Nicolau because of its potential touristic attractions—the Douro river, the Dom Luis I bridge and the Ribeira area—the raid in this parish was not the one delivering the greatest amount of videos.

On the other hand, the raid that brought together the second largest number of contributions (204 videos) was the one of Sé parish, considered one of the most problematic areas in terms of safety, particularly due to trafficking and drug use. A more detailed study may help understand how the MoR project might contribute to the present debate on the issues of tourism and security.

Still on the amount of videos collected through the raids promoted in each parish, various data that also deserve a thorough future analysis emerged. Thus a data set will now be highlighted as well as the possible explanation for them.

The average of videos per participant collected in the Raid of São Nicolau (19.4) is higher than the Raid of Vitória (14.8), although the first one collected less than half of the second one. For instance, the Raid of São Nicolau had a smaller amount of participants who made a larger amount of videos, while in Vitória the opposite occurred. This difference may be explained by the relationship between the average of videos per participant in each parish and the subjects recorded in each of them. For instance, in the case of the videos collected during the raid in São Nicolau, several of them were found to focus on situations of tourist attraction such as musicians performing in the Ribeira area and children playfully jumping from the bridge onto the Douro River.

In short: the global participation in the raid here was at its lowest, despite the intrinsic motives mentioned above, but on the other hand the individual participants contributed with the highest amount of videos.

Comparing the average length of the gathered videos, the Raid of Vitória was the one that showed the highest results, with an average of 47 seconds length for each video. It should also be noted that 16 of the 192 videos collected in this raid are more than two minutes long. These results can be explained by the vast area covered by the participants during the video-recording action, which, for example, could have stimulated the recording of long videos in continuous paths down the streets of the parish. An example of this is one video which lasted more

than seven minutes, in which the author, while walking along a continuous path, presented the cast iron work of the balconies of every house in one of the streets of the parish and complemented it with his own comments. Another video lasting over seven minutes captured a popular card game while it was going on in an interior room of a tavern.



Figure 50. Frames from *Trabalho de ferro* by Lanoar, 2012



Figure 51. Frames from *Sueca 4* by Anselmo Canha, 2012



Figure 52. Frames from *Percursos 1* and *Percursos 2* by Martin, 2012

The two longest videos were also made in the same raid in Vitória parish: a more than 10 minutes long one and another more than 14 minutes long. These two videos were made by the same author and show the sky as if seen from inside a car moving along the streets and showing the upper façades of houses and monuments. Anyway, some of these façades were most likely captured outside the perimeter of the parish.

Unlike the raids in the other two parishes, the Sé and Miragaia Raids showed the greatest amount of short videos, with respectively 30 and 40 of them lasting under five seconds. This short length of a large amount of videos can be explained by the novelty of video as a tool, namely the new awareness of time and movement that it introduces for most participants. This initial awkwardness leads them to the same attitude towards filming as the one of the photographer and induces them to make videos of an exponentially shorter duration. In Miragaia, for instance, one of the participants was a professional photographer who has contributed with 65 videos, 29 of them lasting under five seconds. In fact, these two raids in Sé and Miragaia were those with the highest number of participants for whom recording videos was a new experience. It was noticed that when these persons participated again their videos got longer.

In fact, through a short talk with the participants following each of the raids, the vast majority were found to have difficulties in dealing with their video recording tools. At the time of recording, the difference between video and photography is essentially the fact that moving-image means that several things can happen in front of the camera when filming. There may often be a previous intention but soon the action, taking place before the camera leads one away towards what will finally be filmed. One of the consequences seems to be the difficulty for one to decide when to stop filming.

This uncertainty faced by the participants when dealing with the unpredictability of the action is similar to the one that documentary filmmakers recognize and profit from. As Molly Dineen testifies in Ferrari's documentary *Capturing Reality: The Art of Documentary* (2008) about her own personal experience when directing her own documentary *The Lie of the Land* (2007): "Then you're on it. Then you know there is something happening that you need to follow, and it starts to dictate your journey." (Dineeen, in Ferrari, 2008). This means that most of the times a documentary is no more than an *open window* to something unpredictable.

Comparing this with the experiences carried out with those videos made in the raids mentioned above, the latter can certainly be classified as potential pieces for documentary purposes.

In summary, the data highlighted herein about the videos collected in all the raids show different ways of dealing with video as a tool which can be observed in the MoR archive. These different kinds of approaches will deserve a careful analysis in the future. For the time being, however, the following set of clues are proposed:

- The relationship between the amount of videos made by each participant and the stimulating potential of the subjects to be filmed;
- The relationship between the amount of videos and the size of the ground areas to be covered;
- The relationship between the length of the videos and people's experience in the use of this particular technology.

In regard to how people deal with video recording tools and comparing it to the way they deal with photography, Almeida mentioned in his interview:

> *Video also carries this element of bringing a little more to reality, of adding more reality to what movement is. (...) The point is that if you have a device that you use to take pictures and to make videos, and what you do most is take pictures with it, this will condition the way you relate to video and do the video filming. If you're always taking pictures and then you turn to video you do not know how to work it. You forget how it works. Your mind is focused on the pictures and not on the video.*[82] (A. V. Almeida, personal communication, September 13, 2013)

Almeida went even further when he pointed out that, with digital, although all cameras and mobile phones allow for the making of videos, there is still a wide discrepancy between making videos and taking pictures. He also pointed that on-line social tools have also contributed to a greater disregard for what is produced on video. As an example, Almeida mentioned a new mobile application named Vine, associated with Twitter, limiting video sharing to a length of six seconds,

82 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 7 page 260 of the present thesis.

which is very similar to limiting messages to 140 characters. This issue pointed out by Almeida should be the object of further study within the MoR project.

From the MoR archive it was also noticed that four of the uploaded videos in YouTube had a warning of copyright infringement because of pre-existing background sound. One of these videos caught a childrens street theater, in which the background sound reproduced during the play was one of the songs from the soundtrack to the *Star Wars* movie. Another one shows a wedding ceremony inside the Cathedral. In this video YouTube's controlling algorithms detected the melody of the *Wedding March* as being entitled to copyright. These examples contribute to the discussion about the reasonability of YouTube policy regarding copyright detection in homemade videos. As YouTube is the prime platform for publishing this kind of videos, this theme deserves a deeper analysis.

Although MoR received few spontaneous contributions, the participation obtained through the activated mechanisms, namely the whole of the video-recording raids, provided relevant content. This content can provide different subjects for analysis:

- The effectiveness of certain formats of participation can be explored;
- Patterns in the purposes and methods of how video recording tools are being used can be identified;
- The way to handle Copyright issues in homemade videos can be clarified.

This interpretive value provided by the MoR archive can be further enhanced by its own structure and by the classification of videos. The potential of the classification system adopted so far will now be clarified in order to identify what might be improved in future work. But beforehand, the adopted video uploading system will be briefly examined.

4.2 Evaluation of the upload and classification systems

From the 959 gathered videos the MoR YouTube account had 791 of them uploaded at the time of writing. However, 25 of these videos were uploaded after the time period analyzed here. Another 112 of the videos were not subject to this analysis, because they were filmed by the MoR team (including the researcher). Thus, only 654 of the total videos are considered as contributions

from participants. From these videos only 13 were uploaded directly via the website's form.

The discrepancy between the number of videos that were gathered and the number of videos that were uploaded is due to the choice made of collecting all the videos and their information (namely author's name, location, date and tags), and only afterwards uploading them directly into MoR's YouTube account (see page 151). This method has been adopted considering the constraints of the uploading tool in MoR website (YouTube's application programming interface). If on the one hand this method increased the amount of videos gathered in the project, on the other hand it amplified the workload with the handling and uploading of the videos.

Therefore due to lack of information (including the title and location where the videos were made) over 300 videos have not been uploaded into the MoR's YouTube account. Considering the aim of the researcher to expand the project onto other areas and contexts, which will most probably increase the level of participation, the uploading process must necessarily be reevaluated in future work.

As to the identification of the videos, a total of 279 tags were created on YouTube. As in other online examples, the tags in the MoR archive allow for relational readings between the videos. For example, the *Sé* tag, referring to the city parish with the same name, was the most used, with 233 videos associated, arranging the videos by location. The tags *gatos* (cats), *cartas* (playing cards) or *gaivotas* (seagulls) were assigned respectively to 27, 17 and six videos, arranging the videos by subject. In the MoR archive, videos related to different subjects have the same local tags, and vice versa. By allowing a video to belong to two different tags simultaneously, the tagging related classification can promote the production of specific readings. In the case of the tags listed above, one may conclude, for example, that the practice of card games in public spaces (squares and narrow streets) is common in all four parishes of the Historic Center of Porto.

Nevertheless, 109 from a total of 279 tags were related to one video each. These numbers support the apparently chaotic way in which digital information is being accumulated online as noted by Weinberger (2007) (see page 52). The tagging system adopted by the project, offering participants the possibility to freely create new tags, has contributed to an apparently excessive accumulation of different



Figure 53. Frames from videos of card games, 2012

tags for similar issues. For example, in addition to the tag *cartas*, several different tags have been created on the same topic, such as *sueca* and *copas* (both names of traditional card games), and *jogo de cartas,* (which means *card games*). Given this proliferation of tags, the relational reading between the different videos may become more difficult.

The creation of predetermined tags may be a solution to this problem by decreasing the amount of existing tags in the archive. However, this possibility runs the risk of removing an important potential for tags to allow participants to freely highlight exceptional details in the videos. In this sense, a compromise should be sought, probably not by restraining, but by combining the tags, i.e., by rearranging the tags into subclasses, in a sub-tag structure. However, this area is still under research by Yang/ Toderici (2011), and will be tracked in future work.

The search for the appropriate classification system for the MoR video archive is something that has accompanied the development of the project since its beginning. However, an ideal solution has not been found so far.

Besides providing a relational reading between digital content, assigning a tag to a video is also an act of interpretation. When someone assigns a tag, they will be calling people's attention to a particular detail or subject matter contained in the video. If, in photography, everything that is framed by a single photo stimulates different curiosities in different people, in a video this situation becomes more complex. With the introduction of the element of time, something that is contained within the frame may itself change. Throughout the video piece various details of interest may then be revealed. Therefore, the tags should be associated with the time-code of the video to enable the highlighting of different points of interest that appear along its running time, as it happens for example with users' comments added to specific parts of the music timeline in the Soundcloud website.

This analysis of the issues regarding the classification system of the MoR project, with its complex task of aggregating amateur videos produced by many people, shows that this system should be reviewed. One can envisage a solution by means of a collaborative process of social tagging with the ability to associate tags to video time code and an automatic system for analyzing, assigning and correcting the tags.

The investigative process in these areas, however, is nascent. The analysis of the research work that has been developed in the area of online video tagging systems (Geisler & Burns, 2007; Tran, Fromont, Jacquenet, Jeudy, & Martins, 2013; Ulges, Schulze, Keysers, & Breuel, 2008; Yang & Toderici, 2011) will contribute decisively to the improvement of the taxonomic system of the MoR archive and consequently provide in-depth readings and interpretations within the videos, and enable further editing processes. In his interview, Almeida (2013) suggested that the good assignment of metadata to videos might even help to create automated narratives. The set of the different ideas mentioned above are deserving of future exploration.

4.3 Analysis of the fieldwork process

The empirical work, as described in the previous chapter, was developed throughout one preparatory stage, a further three stages related with the development of MoR project within MnP program and an extension stage in which other possible contexts and areas were tested. The analysis of the fieldwork process hereby presented will take into account only the empirical work developed within the MnP program. This empirical work will be divided in two main parts: one including the analysis and recognition of the geographical territory and another focused on the implementation of the MoR project.

To the adequacy of the MoR project the exploratory analysis developed in the first part of the empirical work proved to be important. Through a set of exploratory interviews and participant observation in a series of actions that were being developed by other projects, the MoR proposal was adapted to the reality of the Historic Center of Porto and to the mission of the MnP program. This was a long process that delayed the MoR project proposal, but an important one, because it enabled a better rooting within the territory.

Pedrosa (2013) commented on this period invested in the first part of the research that enabled the identification of the territory for the presentation of the practical project:

> *You began by envisioning a plan that made sense both for you and for others. You opened that space to others. And that time of waiting was long. It*

> *was a year in which you just watched things. But when you presented it the project made a lot more sense than perhaps other projects which were launched at a quicker pace, but were probably not so resolved internally with such honesty. You came to understand this commitment, a commitment between you and others, to boost the project.*[83] (A. Pedrosa, personal communication, September 27, 2013)

As Pedrosa referred, the MoR project emerged from a commitment with the territory under analysis. From the benefits of the entire experience lived in the field during the stage of analysis, it may be concluded that the adoption of an action-research methodology will most likely require a recognition of the fieldwork area and therefore availability on the part of the researcher.

The one-year time span that preceded the practice was not always easy to manage. The researcher's concern about proceeding with a project proposition testified to this fact. However, it was precisely the exploratory analysis developed during this time that helped to mature the ideas and deepen the application of the research problem within the actual context of the MnP and the Historic Center of Porto. This first part of the empirical work was thus found to be important for the research project.

The second part of the empirical work related to the development of MoR project within MnP program was divided into three main stages: the implementation of the website, the activation of mechanisms for participatory creation and aggregation of videos and the presentation of the results. These different moments, as described in the previous chapter (see section 3.3 and 3.4) did not happen sequentially. While the website was being designed, a set of actions was already being implemented on the ground. During the presentation of the results through the Video Juke Box, attendants were creating more videos. Even the incursions carried out on the field in order to promote the project and look for new participants, at various times, became themselves participatory video recording sessions. This simultaneity of multiple work fronts was required considering the organic nature of the research process.

83 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 9 page 294 of the present thesis.

The next sections will now focus on what has been achieved and learned from the different experiences in the field.

Firstly, the documentation of the work process will be interpreted. It has been woven into the project itself, blurring the boundaries between observation and what was being observed. Together with it, the importance of the organic and the ubiquity of the entire observation methodology will be clarified. An episode related to one of the incursions for preparing one of the Video Raids and another one related to one of the socializing moments with the locals lived by the researcher, apparently outside the MoR project scope, will be described and analyzed.

Secondly, an episode of theft will be dissected: a video camcorder was stolen on the last day of the MoR under the MnP program. This episode became relevant in the context of this thesis, not only for what was learned regarding the work process, but also the issue raised about the potential vocation of videos produced in a casual way.

4.3.1 Blurring of boundaries between the research and the subject

On July 11, 2012, while studying the parish territory for Video Raid of Vitória (scheduled for the following Saturday, July 14), an exploratory visit was made to Rua da Vitória. This is one of the most typical streets in this parish, with neighbors meeting each other near the entrance of their houses for a chat.

With a video camera and with the help of flyers, information about the project was provided to the residents who passed by. A set of exploratory and informal interviews served to communicate and present the project. After conducting a brief interview with a resident who was inside the grocery store down the street, the video camera was handed over to the interviewee who was asked to continue the video recording that was being made.

Still in the grocery of Rua da Vitória, another gentleman who was passing by was interviewed and followed to the barbershop of Mr. Agostinho in Campo Mártires da Pátria, near the famous Torre dos Clérigos. In this old barbershop, after conducting a brief interview with the owner, the camcorder was handed to a customer who was willing to perform a short spontaneous interview with an



Figure 54. Handing the camcorder to Leonor, 2012

employee who was doing a haircut to another customer. This incursion took an entire afternoon and serves as an example of the kind of approaches in the field that were implemented.

Given the exploratory and ethnographic nature of the empirical work, the boundary between video documentation of the project's actions and the project itself was not always clearly drawn. The incursion described above is an example of this. During this incursion, the camera was shared between the interviewer and the interviewee, following a participatory documentation methodology similar to the one adopted by Jean Rouch in *I, a negro* (see page 109). Comparable to what happened in Rouch's filming process, in Mr. Agostinho's barbershop the client took the camcorder and built his own narrative by driving a set of extemporaneous questions to the employee. This occurrence was recorded on video by the researcher.

This blurring of the boundary between the research and the subject did not occur only during incursions. During the raids, the researcher himself undertook a participant role by taking a camcorder and contributing with video recordings. These video recordings can be found in the project archive, signed as: "MoR". This procedure has contributed to a better understanding of the role of participant in the project's activities, giving the research process a self-reflexive dimension. Among other issues, this helped to realize what was missing in that action and should be implemented in the next one—this was valid not only in the Video Raids but also in the Video Juke Boxes.



Figure 55. Adão Silva interviewing the barber, 2012

The video recording of the experience of the author in the Historic Center of Porto was not limited to the project's actions. Several videos of socializing moments with people with whom he established a closer relationship have been made. The videos were recorded during a barbecue offered by a local couple in one of the most characteristic streets of the Sé parish.

The MoR team members (the researcher and the collaborator) met Fernanda (Nanda) and António Armando Santos (who were born in the Sé parish and are residents in Rua de Santana, one of its typically narrow streets) at the first incursion carried out to prepare the video raid of that parish. One Sunday afternoon July 1, 2012, after scheduling the appointment by phone, the team was received at this couple's home. Nanda is a street vendor, and her husband works as a watchman in a train station. Soon bonds of trust and friendship were established, and it was understood that Santos would be one of the potential local participants to be recruited. Later, a video camera would be supplied for him to freely make videos.

On July 31, 2012, on the occasion of her granddaughter Bianca's anniversary, Nanda with the help of her husband organized a barbecue on the street, at her doorstep. Several people joined up; most of them linked to projects of the MnP and who have meanwhile also established friendship with the couple. The bonds of friendship between people who wanted to develop projects in the Historic

Center and locals were something enhanced by the MnP's participatory context. During the barbecue, the researcher made several videos in order to capture the socializing moments: from the beginning of lighting the barbecue charcoals until the clearing of the table.

Later on the MoR team conducted a brief interview later transcribed and edited for inclusion in the book of MnP (Alvelos, H., (Ed.), 2013, pp. 138-141), which aimed to collect the Nanda's testimony about the barbecue day (Appendix 11). The transcription of the interviewed elucidates the importance of this moment for Nanda, but also presents her daily routine. This routine involves the search for solutions to face the adversities of her life and whenever possible, to help her loved ones. This interview is considered to be one of the key elements to realize the importance that building ties with the locals had in the MoR project implementation.



Figure 56. Frames from the videos made by the researcher in the street barbecue at Rua de Santana, 2012

These and other socializing moments in the Historic Center of Porto, recorded on video by the author, became important to perceive the organic nature of the research process. The fieldwork and especially the adoption of a strategy of participant observation have decisively contributed to the success of the MoR project itself. According to Pedrosa, despite its output being a website, the MoR project is the result of all the work with meeting with people from the Historic Center.

> *These videos did not all arise because the people consulted the website. And I do not even know if we should evaluate it fully in that way, because it was not developed only online. And all the rest of the work you are doing seems important for this website to work in a certain way.*[84] (A. Pedrosa, personal communication, September 27, 2013)

The MoR project benefited from the close relationship between the online platform and the fieldwork. Although the website is an important aggregating element, it would most likely have a limited outcome, in case several participatory strategies had not been activated in the field.

António Armando Santos describes how *transparent* the way he was approached to participate in the project was:

> *What I mean is that your approach was so simple, so direct, no beating around the bush, with no formalities, like: "We would like you to..." No! It was: "You take this, you give me that." It was almost: "We are these guys here, and we want to know who you are."*[85] (A. A. Santos, personal communication, September 27, 2013)

Through the implementation of the MoR project on the ground, it was concluded that, if the aim is to work with local communities and engage people in a participatory documentary project about their own reality, you have to set aside some time to be with these people. This is a long process, demanding quite a personal

84 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 9 page 296 of the present thesis.

85 This quote was translated by the researcher from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 8 page 274 of the present thesis.

investment, and which requires the availability to obtain peoples' confidence and their willingness to participate in the project.

Despite the episodes that were described here demonstrating the establishment of bonds of trust and generosity with the residents of Historic Center, not all moments experienced during the fieldwork ended well. It is important to describe and interpret a specific episode that occurred during the last action implemented on the ground, within the MnP program, the Video Juke Box of Miragaia parish, in Café Mariana, on October 6, 2012. After the good interaction results from sharing the video camera with the people who attended and participated in the four previous editions of the Video Juke Box, in this latter one, the handing over of the camcorder ended with an episode that will be described and analyzed hereafter.

4.3.2 The theft of the camcorder

It was a festive and relaxed atmosphere, as it was the last day of the intensive period of events of the MnP program on October 2012, organized specifically for the area surrounding Rua de Miragaia. Driven by this spirit, the MoR team handed its camcorder to the usual clients of the café's terrace where the Video Juke Box was installed. The adoption of this strategy of handing over the camera was aimed at building bonds of trust with people from that parish and demonstrating how the MoR was being operated. This handing over of the video camera occurred without any identification and register of the people with whom it was being shared in order to purposefully show them the appropriate level of confidence.



Figure 57. MoR's camcorder handed over to a visitor of the Video Juke Box in Miragaia, 2012

After several people had taken the camcorder for brief minutes and returned it with their videos, one individual took it and left, claiming when he returned that someone had borrowed the camera from him and he did not know where it was anymore. This has confirmed that the MoR's camcorder had been stolen.

No matter how natural this type of situation may be in the whole process of fieldwork and regardless of the of the fact that researchers must be prepared to deal with it, there is the danger that people may draw hasty conclusions regarding security issues in the Historic Center of Porto. However, as Santos mentions:

> *The drunk who beats his wife and insults his children and mistreats his neighbor and does not respect animals, no matter if he is a doctor, an engineer, an architect, a cobbler, or a mason—it is the same thing! People create this stereotype: "Oh in Sé, or in Fontainhas, or in Ribeira, there is only bad guys and people with bad language". And then, when they arrive here, that is, when they begin to realize how things are, they say: "Oh boy, after all, we walk through here and nobody messes with us." I mean, there are some cases, aren't there? But that is not only here, it's everywhere. You, perhaps, you were already mistreated in this area here, in some situations—and I even know one or two—but maybe you were also mistreated elsewhere...*[86]
> (A. A. Santos, personal communication, September 27, 2013)

On the one hand, given what happened with the episode of the theft of the camcorder, it can be concluded that the generalization that all citizens of the Historic Center of Porto are generous and reliable should be avoided. On the other hand, the opposed stereotypical generalization that in certain parishes of the Historic Center all its inhabitants are violent and dangerous should also be avoided. In this sense, it is important to preserve a certain level of relativity and not extrapolate the insecurity lived in this particular episode to any general evaluation.

In addition to these conclusions, this episode also provided relevant material to feed the main area of reflection of this thesis: the documentary potential of amateur video of everyday life.

86 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 8 page 273 of the present thesis.

Despite the strong suspicions at the time that the individual came back and claimed that he no longer knew where the video camera was, it was impossible to prove whether or not he was the one who committed the theft. However, something unexpected changed this perception. On the day following the theft, an amount was paid to recover the camera on the black market. Along with the camera, all the videos lodged in the memory card were also recovered. Among all the videos that were made with the camera the previous day, in the memory card there were two specific videos that call for scrutiny, one six minutes 26 seconds long and the other 37 seconds long. Both presented the image in black for practically the full length of the video and a valuable background sound where the voice of the individual who took the camera in the first instance could be clearly heard.

The thief not only pressed the camcorder's recording button unintentionally, while carrying it in his pocket, but also neglected checking whether any incriminating moment had been taped before it was finally ransomed.

According to the date and time of creation of each file, it was found that the first video was recorded exactly at the time of the theft, while the second was recorded about 20 minutes later. In this episode, it was the ransom of the camera and its videos that enabled access to revealing information about what happened during the theft of the equipment itself.

In the first video, the longer one, after the video has been running for 27 seconds, one can clearly identify the thief saying: "*It's all show off! (pause) Pretending to be sincere and they just f… everything up. And we are seen as the bad guys. That's why I said: well let's get some doe.*"[87] The individual presumably uttered these words when he was still close to where the Video Juke Box was installed after he presented his story about how he had lent the camera to a second individual. A few seconds later the footsteps of the thief can be heard moving away from that spot. After about two minutes and 30 seconds walking, the voice of the MoR collaborator can be heard asking the thief who borrowed the camera from him in an attempt to understand

87 All the quotes presented in the description of this episode were translated by the author from transcriptions of the sounds of the respective videos. The original transcription is: "*Têm a mania! (pausa) Armam-se em sinceros e "chungam" tudo. E nós é que passamos por maus da fita. Por isso é que eu disse: assim daqui tiro proveito.*"



Figure 58. Frames from the videos recorded with the stolen camcorder, 2012

where it was. After one minute and 30 seconds more of him walking, there come through the background sounds of cutlery and tableware, a TV, a coffee-machine and simultaneous conversations. It is possible to conclude that the thief has entered a café. He then says to someone: "*Hey, you left or what!*"[88] However, from this moment on, the simultaneous conversations happening inside the coffee house make the answer given to the thief (if there was one) impossible to identify. Nevertheless, it is possible to hear several people talking about the barbeque party that was being prepared by the residents of the parish, for the closing event of the MnP program. One minute later, still inside the coffee house, toward the end of the video, the thief calls out: "*Look, it's here! It's here!*"[89], probably referring to the camcorder.

Unlike the first one, the second video, of a smaller length, presents a short video image at its end. However, the camera describes rapid shaking movements turning the visual information hard to be deciphered. It is also the sound of the video, which presents acoustics of an interior space, like the echo produced by the noise of dishes and a background laughter that indicates that it might be filmed in the same space where the first video had finished. During the video you can identify the voice of the camera thief saying: "*He talks and talks! He just wants some fun. These guys, they do all the sh… and then... Anyway! The Miragaia people are nothing but clowns.*"[90] Here the thief could probably be referring to a camcorder theft planned in group and in which he ended up alone.

The description of the videos recorded with the stolen camcorder presented here demonstrates the value that these videos may contain as to revealing hidden events; videos without an image—it cannot even be considered that the image is inaccurate, since it is one black screen almost the entire duration of the two videos—and that they were made accidentally. In fact, in this case, the sound plays a crucial role in the perception of instances for which there is no image.

Despite the large temporal and circumstantial differences, one can argue for a structural parallel between the information provided by these videos and the four

88 The original transcription is: "*Ouve lá, vocês piraram-se!*"

89 The original transcription is: "*Olha lá, está aqui! Está aqui!*"

90 The original transcription is: "*Ele tem uma letra! O que ele quer é borga. Estes gajos fazem as merdas e depois... Enfim! O pessoal de Miragaia* dá é para palhaço."

Auschwitz photographs analyzed by Didi-Huberman (2008) (see page 113). The value of the videos that have been analyzed here is enhanced by the situation at which they were recorded. However, in this case, they were made by accident, without intent. Nevertheless, the black screen of the video reveals the carelessness of the camcorder thief and it also forced the analysis to concentrate in the sound element. These are also inaccurate and insufficient visual recordings that by their phenomenology enable inferring what really happened, serving at least to refute the story presented by the thief.

This episode, in short, added a new issue to the theoretical reflection identified in Chapter 2 on the documental dimensions of amateur videos of everyday lives. The videos made accidently by the thief may refer to the unpredictable dimension of amateur visual recordings, resulting in this case from the inability of the author of the video. Themes such as forensics and the mutual surveillance may be explored when further developing the theoretical reflection identified in this thesis.

4.4 The dimensions and design resonance of Museum of Ransom

The interpretive potential of MoR project provides it with multiple dimensions that deserve further exploration. An analysis of the documentary and narrative potential of the videos of the MoR archive, the pedagogical dimension of the project and the possible resonances that it may cause in other research areas beyond digital media will be presented. This analysis will be based on a set of observations collected across the four interviews conducted during the research.

Regarding the documental dimension of the MoR videos, Almeida argued in his interview that many of them would become even more valuable decades from now. However, beyond the time factor, the cultural value can also be recognized through editing processes. The MoR videos are unedited and many of them, when watched individually, may seem unimportant at first sight. Upon a first insight into the videos present in the archive, Almeida noted:

> *I presume that someone looking at this may think "why do they want the videos in this way"—because you refer the fact of not worrying about the editing and working the videos, the videos is what matters and it is even*

> *better if they are uncut—and this can be a bit confusing. (...) It makes sense to you, but it may not make immediate sense to someone who is contributing.*[91] (A. V. Almeida, personal communication, September 13, 2013)

As it happens in many documentaries, when filming in the Historic Center, many of the authors of the videos present in the MoR archive did not have the purpose of building a narrative in mind. In documentary, the cameramen (often the filmmakers themselves) frequently pursue a pre-established objective: the observation of a certain context. Then this context unfolds often in surprising ways, leading the filming process itself. In the end, the narrative discourse is frequently constructed throughout the editing process, which places each shot in juxtaposition to each other in order to make sense from the footage that was previously recorded. Indeed, many of the documentary films have acquired their powerful messages in the editing process.

The MoR offers a supplement or even an alternative to the traditional way of filming in documentaries, and that is the possibility of having multiple perspectives recorded by different people about a particular context, the Historic Center of Porto.

Almeida, a prized documentary filmmaker himself, recognized the possible potential of the multiple views offered by the various participants in the MoR project by suggesting:

> *I do not know... this can be a touristic tool. This may be the future of tourism for someone to realize the vibration of a city, for example. If I want to visit Porto I do not want to see an official video from the City Council made by photo editors with the best camera in the world. This will not give me the reality of a city. This* (pointing to the MoR website) *may characterize a city much better than any promotional or instructional video. (...) This gives a very specific vibration and at a very short pace as they are very short segments and you can quickly see what the city is like.*[92] (A. V. Almeida, personal communication, September 13, 2013)

91 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 7 page 258 of the present thesis.

92 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 7 page 261 of the present thesis.

Pedrosa went even further by stating:

> *First of all, the feeling that I have is that these images help at least in shattering what has been tried to be given as an image, pattern, or what has been tried to be given as an institutional image of what is the Historic Center of Porto or what it should it be. (...) In this sense it makes more complex what no one wants to become complex, which is the identity of a place. (...) It is very sensitive to say that something or some object per se reflects the whole identity. In other words, here* (in MoR) *lies the identity of the Historic Center of Porto is here.*[93] (A. Pedrosa, personal communication, September 27, 2013)

MoR Participants had distinct profiles, with different interests, which led to a series of videos with different characteristics. As in documentary filmmaking, in the case of MoR, the editing may also have a creator and a revealing role considering the narrative potential to be explored in many of the videos. One of the first purposes of collecting unedited videos was to provide material for further constructing narratives through editing.

Both Pedrosa and Almeida have considered that the video editing using the material contained in the MoR archive will contribute to the recognition of the documental vocation of its videos. The editing of a video more than 10min long to be presented at the debate sessions Re:Manobras, on October 2, 2012, aimed at demonstrating the narrative potential of a set of videos taken from the MoR archive.

Pedrosa in her interview pointed out several times the importance that this particular video mentioned above had for her. It was when Pedrosa saw this experience of building a narrative with several videos from the MoR archive that she realized the potential of those videos. The edited video proposed to present a certain *itinerary* that could be taken between the various videos of the MoR archive and occasionally explore the following connections between the videos:

- Connections through movement: for example, a video made inside of a carousel with fast camera movements was followed by another video with a camera rotation to display a self portrait of the author;

93 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 9 page 297 of the present thesis.

- Connections by themes: for example, multiple videos of women and men playing cards or domino were sequenced;
- Connections through meaning: for example, a video of a man cutting a piece of wood with a chainsaw was juxtaposed with a video of a barber shaving a customer with a traditional razor.

Although considered a test, this experience allowed for a sense of the documental and narrative dimensions that the project can reach through video editing. The development of this type of exercise of constructing new narratives with the videos on the MoR archive should be implemented in the future by inviting documentary filmmakers and video editors that could present their particular interpretations of the MoR archive.

As to the way by which the potential of these types of videos can be explored, Almeida testified his experience in using his own videos of everyday life in his documentary *From New York With Love* (2011):

> *I think that images always make sense, what they need is a specific context to display them. In my case it was that one. But I have thought of making an interactive documentary with those images. But there is always one major challenge: how can I retrieve the images that matter, what will the experience be like? And that takes us to YouTube. YouTube is a massive thing, an extraordinary thing, but how can we give some order to it? And how will the order that we give it affect how we watch those images, I wonder?*[94] (A. V. Almeida, personal communication, September 13, 2013)

Almeida also added that, on the one hand, what he finds on YouTube, in most cases, does not offer enough professional quality in order to build a documentary, but, on the other hand, for him, YouTube is the only place where he can find videos that are an alternative to the ones he keeps finding.

> *Because, look at this... right now I'm doing a project on the process of production of Port wine in Douro. And I did a great research in archives regarding the process. And you do not see anything out of what is expected.*

94 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 7 page 257 of the present thesis.

> *Which is the cut of the grape, the wine press... you know, anything beyond that simply doesn't exist. It's all the same thing. (...) And this kind of project that encourages filming will bring new things. And what I saw is mostly professional teams. They are professionals who know what is the purpose, that will tell a story, and always film the same thing. I'm desperate to try and find something completely different and I couldn't. I have found it on YouTube. The only thing that comes out of the routine I find it on YouTube. (...) It's interesting, it's interesting because I'm doing exactly the work I'm doing mostly in the institutional area, and in the institutional area I can not go beyond what is expected.*[95] (A. V. Almeida, personal communication, September 13, 2013)

Almeida's testimony of his experience of using YouTube videos reveals the potential contribution that a participatory video project such as MoR can provide not only to the documentary, but also to the institutional territory. However, there is a substantial difference between MoR and YouTube itself. For Pedrosa, what she has found in MoR, even in the case of home videos, is something unusually found on video sharing platforms like YouTube. And the thing that distinguishes MoR from a collection of YouTube videos is the fact that it was also built based on fieldwork: from the implemented actions and the direct communication with local communities.

> *Because the project without you having gone to the street... even that story of you thinking that you would go into the street and win five people over in one day and then realizing that in a whole afternoon you conquered only one. This, in terms of time, effort... that is, the time it requires, the scale of the project, what two people do in one afternoon and that gives a dimension to this and that does not give a YouTube-like dimension... it's like that because you went to the field and in one afternoon you have won over just one person. It gives dimension to the project. And everyone goes to YouTube with their eyes closed. Here go only those who want to.*[96] (A. Pedrosa, personal communication, September 27, 2013)

95 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 7 page 263 of the present thesis.

96 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 9 page 299 of the present thesis.

Pedrosa even added that MoR "*forces people to think by their own head. They have to read, interpret, upload and we are getting less and less used to this.*" (A. Pedrosa, personal communication, September 27, 2013). This observation leads this analysis to the pedagogical dimension that the project can achieve.

Although none of the residents of the Historic Center have participated in the video raids and only few of them have contributed regularly with videos, important contributions were gathered through direct contact made within the fieldwork and by the distribution of the video cameras. Among these contributions, the videos made by Santos are examples of the potential that this tool can have in the hands of citizens. From Santos' videos the following four will be highlighted:

- A video where he first captures his granddaughter's birthday cake and then, by giving the camera his own point of view, begins a dialogue with people followed by the camera until it presents his granddaughter's mother;
- A self-portrait video (in a *selfie*[97] style) made during the same birthday party, in which he says to the camera: "*That's it, I am produced! I guess. At least that's what they are telling me.*" [98];
- A video where he first captures an outdoor space where he used to play as a child and then presents his memories regarding a set of abandoned buildings. At the end of the video, he continues to shoot while talking on the phone;
- A video where he presents his critical view on how another outdoor space, one of the most touristic sights in the Sé parish, is being badly managed by the City Council: abandoned and with accumulation of garbage.

From the description of these videos, a set of different capacities that video can have on the everyday lives of the Historic Center of Porto can be detected. With the camcorder provided by MoR, Santos filmed not only family leisure time, but also contributed with his testimonials related to his memories or with his own report about a common good like that public space. Through these examples the potential that

97 A *selfie* is a self-portrait picture usually taken with the camera in hand.

98 The quote presented here was translated by the author from a transcription of the sound of the video. The original transcription is: "E eu já estou produzido! Acho eu. Pelo menos é o que me estão a dizer."




Figure 59. Frames from *Aniversário* by António Armando Santos, 2012




Figure 60. Frames from *Produzido* by António Armando Santos, 2012




Figure 61. Frames from *Onde costumávamos brincar* by António Armando Santos, 2012




Figure 62. Frames from *O matagal no miradouro* by António Armando Santos, 2012

video has as a contribution to the consciousness of citizenship is made clear, as it allowed a citizen to participate in the inscription of the social everyday narrative.

The experience of Santos as participant in the project led him even to think of the main characteristics that distinguish video from photography, namely the sound feature. According to Santos, when compared with photography, video makes our memory lazier, as it contains several additional features that make memory exercise a lot easier. However, sound (which is for him video's most important feature) gives it an additional potential. Santos admits to having a greater habit of taking photos rather than making videos. Yet he described a specific video that is still very important for him despite its short duration, which he watches several times.

> *I have a box of photos that I could show you and tell you where the situations were. Some of them I do not even know which they are. I would have to work out my memory. Videos, let me tell you, beyond those, I have one video that... The only video I have, which I often like to remember and it is twenty seconds or twenty-five... (...) It's a video of my dead mother, who is in bed talking to me and has around twenty seconds... Sometimes, when I feel like hearing her voice, I watch this video... (...) I mean, the voice and the movement! Because she was lying in bed. She was not able to get up, she was bedridden and I'm at her side and, for some reason (…) the idea came to me to film that moment. I recorded that bit of conversation with her. And there are times when I... Because I loved her very much and I still love my mother. (…) there are times when I need to listen to her and then put that little... It's twenty seconds or twenty-five seconds in which she even speaks in her Porto language and she says: "It is a hell of a weather!"* (laughs) *Even bedridden she was like that.*[99]
>
> (A. A. Santos, personal communication, September 27, 2013)

In this excerpt of the interview, it is obvious that Santos realizes how he can take advantage of video to perpetuate a specific memory. Santos's statement reveals how his participation in the MoR project made him think of the potential of

99 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 8 page 269 of the present thesis.

video, and stresses the importance that sound has as a differentiating element when one compares video to photography.

The MoR project may thus contribute to the awareness of the potential of video. Rather than empowering people with the tools and motives for recording videos on their everyday lives, the MoR project can play an important part in fostering the debate on the role that video itself has been playing in mediatizing their everyday moments. As digital tools for audiovisual recording have become increasingly rooted in people's everyday lives, a progressive lack of awareness about what to do with these tools seems to have taken place. Anthropologist Manuel João Ramos argues that, when compared to analog, digital was responsible for a growing lack of criteria, not just in the recording, but also in the selection of information.

> *Sure, in fact a few years ago we took photographs, (...), we made contact sheets, we chose seven or eight photographs of a thirty-six roll... We tried to take thirty-six more or less relevant photos (if possible), we took some care about the choice of the subject, whereas today we take three hundred and sixty photos and have no patience to select them. We only erase those that are completely out of focus or when a finger comes in front of the lens. All the others go to a hard drive and there we have a selection process, which is what we choose to turn public for the whole world.*[100] (M. J. Ramos, personal communication, November 22, 2013)

As seems to be the case, the easy solutions offered by digital—particularly the instantaneity of the recording, the fast previewing and the large storage capacities—have led people to overuse audiovisual recording tools without considering their limitations. Otherway, they also seem to disregard the advantages the same tools can provide. Given this fact, a need emerges to educate people in the use of these tools.

In his interview, Ramos showed some skepticism regarding digital tools. He mentioned Mayer-Schönberger (2011) when referring to the problems raised

100 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 10 page 304 of the present thesis.

by the fact that digital makes it impossible for things to be forgotten. Ramos underlined a set of Schönberger's observations: the digital age has brought about an increase in the number of data authors, a false freedom in the communication and sharing of information, and the seemingly eternal nature of personal information.

Concerning these issues, Ramos argued that the attempts to eternalize cultural heritage will eventually be the end of all culture, as they do not allow certain manifestations to be forgotten, even when they are destined to disappear. Ramos questions the very initiative of recognition of heritage value when positing:

> *One thing is always simultaneous with another: the process of loss of culture is often simultaneous with the process of transcription of that culture into written or digital media, or into the process of heritage recognition, which is the denounced death of any culture.*[101] (M. J. Ramos, personal communication, November 22, 2013)

In this sense, according to Ramos, the MoR project raises a series of key issues in the area of anthropology that deserve a deeper analysis. Ramos recommended that the fundamentals of the project should be explained on the website in very transparent and detectable ways, in order to leave no doubt about the aim of video collecting—that is, the purpose for which they will be used. Ramos also alerts to:

- The ethical issues concerning the authorization for recording and publishing of those videos;
- The problem of hosting all the information in centralized servers from big corporations, such as Google;
- The danger of using a self-legitimatizing discourse when defending the project.

These recommendations will be taken into account in future developments of the present project.

101 This quote was translated by the author from a transcription of the interview in Portuguese. The original text is in the Appendix 10 page 307 of the present thesis.

4.5 Summary

MoR has proven to be a project of a participatory, interventionist and self-evaluative nature and its main goal is to contribute to the legitimization of cultural vocation for documentary amateur videos of a given context's everyday life. This rescuing of the cultural value happens through awareness, acquired by the participants, of the advantageous use of video as a communication and documentary tool. Working in direct contact with citizens has enhanced this awareness.

Revisiting Shirky's (2010a) concept of *Cognitive Surplus*, MoR provided its participants with means (camcorders and website), motives (the contribution to alternative and multiple views of the Historic Center of Porto) and opportunities (through participation in video recording activities). Contrary to the present prevalent use of digital media for sheer entertainment, one believes MoR may decisively contribute to a better use of "cognitive surplus" by fostering civic output. For this a reflection on what can be gained from a video camera, besides a loose narrative engagement, should be stimulated. More than just rescuing videos, the MoR project can therefore become important by rescuing citizenship value on amateur videos of everyday life.

The website is an archive of multiple documentary visions produced by different kinds of people regarding the context of the Historic Center of Porto, which acts as alternative to a singular, institutionalized vision. MoR has fostered hybridization among parishes.

Above all, MoR is the result of all these experiences that can generate multiple interpretations. Out of the materials hereby presented, the interviews in particular deserve further analysis in the future. However, the interpretation presented has left important avenues of pursuit to be followed in future research work. These clues will be outlined in Chapter 5.

5. Conclusions

5.1 Final considerations

In the previous chapters the theoretical framework was summarized in order to introduce the questions and the objectives of the present research; the adopted action-research methodology was outlined and all the stages of the empirical work were described; and finally, the outcomes were interpreted in order to point out potential research tracks to be explored in further future developments.

In the theoretical analysis, the main themes of the present thesis were introduced. This analysis started by identifying the ubiquitous and participatory paradigm of digital media considered responsible for the current phenomenon of amateur production. The importance of the study of this phenomenon of production was recognized next. Thus, an overview of the evolution and dissemination of tools for the production of homemade movies was presented in order to clarify the present situation of amateur video production. Subsequently, the presence of video-recording tools in our everyday lives was analyzed. Finally, the process of recognition of the cultural potential in the documentary field of amateur videos of everyday life was identified.

It became clear that the increasing involvement of digital media tools in everyday life, with their participatory features gathering more and more importance, has been fostering amateur audiovisual production and causing deep changes in the way people handle video-recording tools. When compared with analog, digital has been making people less conscious about what they are filming, for they are not often confronted with technique, management and storage issues. The fact that making a video is so easy today has brought amateur production to a point where it has become important not only to educate users to the possibilities and limitations of video-recording tools but also to the advantages and disadvantages of video-sharing.

This thesis thus expects to have contributed to a better understanding of the way people currently deal with video-recording tools in their daily lives and to promote a valid output of that usage. It has proven that video-recording tools can be used daily in different ways and that it is possible to make people aware of how to make use of these tools for documentary and communication with a mind to fulfilling a civic purpose.

To promote the debate on the potential that video may have in everyday life this research project has implemented a participatory video project named Museum of Ransom. This project has contributed to this debate by integrating different people and making them aware of the purposes for which they use video as a tool. In the interpretation of the project, different kinds of analysis were rehearsed according to the different points of view of the interviewees, which resulted in multiple readings and different opinions (see Chapter 4). Thus, it was possible to prove the great potential that the open archive of hundreds of videos made by dozens of participants about a specific context may have.

The videos gathered are full of relevant data not only about the way in which each author handled the video-recording tool, but also about the subject itself and the circumstances in which it was filmed. In fact, the documentary vocation of the videos was demonstrated through an individual analysis of a series of examples and by testing a sample of these as pieces of a larger narrative.

The project made use of a website as a mechanism to aggregate multiple visions of the Historic Center of Porto, and this turned out to be possible through an intense planning of participatory actions on the ground. These actions became important to disseminate the project, to promote and collect the recording of videos, and to present results. With these methods, Museum of Ransom has thus contributed to the analysis of amateur video production and to an increase of the consciousness of the potentialities of video in everyday life.

As to the research question, this thesis believes to have proven that the documentary potential of amateur videos of everyday life is something that citizens can be made aware of by being called to rethink the role that video-recording tools may have. Subsequently, the cultural value of their own video production can also be recognized through an open, inclusive and participatory process, rather than the traditional unidirectional *modus operandi* that has been adopted by the main institutions responsible in the area.

This thesis stated that, when working in local contexts, one may not go on using digital media only because of its technical virtuosity. It is necessary to recognize the constraints that often lead one to incorporate analogue processes and methods, especially when one is dealing with communities that express a high level of digital illiteracy.

5.2 Limitations to the present study

The present research faced several limitations that have inhibited a more thorough analysis of the subject under study. A list of these limitations follows, as well as alternative solutions that were identified:

- On the first stage of the research, when studying the territory within the first year of the Manobras no Porto program, a survey on the use of video by local communities might have been advisable. This might have given insights to be explored in subsequent stages. As that was not the option, though, the favored exploratory approach adopted (participant observation and exploratory interviews) helped with the adjustment of the project proposal and the subsequent field methodologies to the idiosyncrasies of the research context.

- Only a small number of residents from the Historic Center participated in the project. Nevertheless, as the direct approach on the ground required a greater personal involvement on the part of the author, this finally promoted a serious commitment from the few residents mentioned.

- There was only a limited number of interviews last implemented for the interpretation of the empirical work due to time constraints. Nevertheless, each of the interviewees were experts from different areas with potential connections to the project, allowing for a broader perspective to be achieved.

Even if alternative solutions were found for the limitations mentioned above, those limitations were considered to have somehow conditioned the outcomes.

As far as technical issues are concerned, Museum of Ransom's main tool, the website, presented several limitations that were already mentioned in the previous chapters. One of them is the uploading tool being confined to the limited possibilities of the YouTube Application Programming Interface and the fact that it does not make the submitting of contributions an easy task. Another one is the archive's classification system that is also restrained to the basic tagging structure of the YouTube platform, which has somehow debilitated the interpretation processes.

The Museum of Ransom project was also confronted with the somewhat ambitious nature of its main objectives. Covering a vast geographical territory such as the Historic Center of Porto, with its various constraints in a short period of time (about three and a half months) has turned out to be a difficult (over-ambitious) task for which resources were limited, especially in face of the number of collaborators. This was noticed when handling all the information collected (videos and respective info). This unexpected work overload in managing the project implementation on the ground has limited the exploration of other work fronts previously outlined, such as the development of partnerships with local educational institutions and collaborations with documentary filmmakers in order to foster different contributions to and uses of the archive.

Furthermore, this thesis as a whole has come across a series of difficulties owing to the great volatility of digital media tools. The continuous technical evolution and the transformations that can be observed in digital media territory cause the constant emergence of new paradigms and thereby endless interpretations on their advantages and disadvantages. Therefore, the debate fostered by this thesis on the use of digital video-recording tools in everyday lives turned out to be a relevant one, but at the same time, difficult to circumscribe and update. Moreover, all the potential debates that the theme of this thesis echoes in the countless areas of studies tangible to digital media were also difficult to cover. For the reasons stated above, this thesis has to be understood as one stage of an ongoing study that certainly has to be further updated and continually extended in the future.

5.3 Future developments

During chapter 4, a series of clues to be followed have been mentioned as well as a set of improvements that should be implemented in future work. Technical limitations of the website, such as the uploading and classification systems, should be solved in order to facilitate the participation and interpretation processes, though some of them are completely dependent of the possibilities offered by the adopted YouTube tools. Therefore, an attention to further updating of these YouTube tools and to the research fronts that are being explored in the online video-tagging systems should be maintained in the future in order to quickly adapt and improve the Museum of Ransom website itself.

Another improvement in the website already planned which is being designed is the map view of the videos on the Museum of Ransom archive, as each one of them was given geographical coordinates associated in the YouTube platform. This mapping of the videos can provide a quick association of the multiple views filmed by the different participants with the specific places where the videos were made.

The analysis of patterns of filming should also be continued through the scrutiny of individual examples of videos taken from the archive and by comparing them with others in order to understand the impact that the project will preserve as a tool for citizenship.

The partnership with documentary filmmakers or students in the audiovisual area interested in producing new narratives by using the unedited videos of the Museum of Ransom archive should also be explored as it is expected to bring relevant insights to the project. As shown, the editing of videos with the Museum of Ransom archive material can contribute to a better perception of the potential that video recordings by the citizens can have. This can subsequently make citizens realize how to use video as a communication tool in the pursuit of civic output.

One of the work fronts in which some sort of investment should be made in the near future is the building of cooperative connections with a set of local institutions that could give continuity to the participatory actions. This would most probably facilitate future developments of the project in a close relationship with

the local communities. This front was previously included in the project plan presented to the Manobras no Porto program, but the excess of work did not allow for further exploration. Another possibility is to work in closer relationship with Universities that could help improve technical aspects or even test and add new potential features to the website.

In terms of communication, the information related to the project should also be simplified and clarified in order to give participants a correct interpretation of the main objectives of the project, and to make them realize how it may contribute to their lives and how important their participation and feedback can be.

In the new area of the website a manual was also planned, including a set of recommendations on how to implement a new "ransom" project. In this way the user of the website may not only contribute with his videos, but also provide interpretations of the existing archive—namely through the editing of new audiovisual narratives from the raw videos already gathered—or even submit proposals to curate a new context of application of the Museum of Ransom's own methodology. The new area of the website should therefore assume the configuration of "exhibition rooms" (following the museum's metaphor), each dedicated to the different themes and contexts that will be explored by citizens.

What was developed in the Historic Center of Porto will therefore be only one of many possible applications of the Museum of Ransom guidelines. The project will therefore open up to new uses and interpretations. This will most likely contribute to the development of a critical awareness among citizens regarding the importance of documentary in the collective creation of an active and engaged visual record of local cultures, as well as the cultural heritage potential that amateur audiovisual recordings of everyday lives may reveal.



Figure 63. Frame
from *Siga*
by Raquel, 2012

Bibliography

Alvelos, H. (2009). No longer longing: digital media as the agent of contextual change. Retrieved August 21, 2013, from http://futureplaces.org/essays/no-longer-longing-digital-media-as-the-agent-of-contextual-change/

Alvelos, H., (Ed.). (2013). *Manobras no Porto: Que cidade é esta? Que cidade pode ser esta?* (H. Alvelos Ed.). Porto: Câmara Municipal do Porto.

Alvelos, H., & Canha, A. (2009). The day Stop Stopped Stopping. Retrieved August 21, 2013, from http://futureplaces.org/essays/the-day-stop-stopped-stopping/

Anderson, C. (2004). The Long Tail. (12.10), 5. Retrieved from Wired website: http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html

Anderson, C. (2008). *The long tail: why the future of business is selling less of more* (Rev. and updated ed.). New York: Hyperion.

Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

BT. (Producer). (2006). Malcolm McDowell on Free Cinema [interactive documentary]. BFI Archive Interactive. Retrieved September 5, 2013 from http://www.btplc.com/bfi/mcdowell/bb/bfi_mcdowell_main.html

Backlight (Producer), Veelen, I. V. (Director) (2008). Truth According to Wikipedia [Broadcast]. *Welcome to the Real World*. VPRO international.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation* (S. F. Glaser, Trans. 1984 ed.). Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Benjamin, W. (1936). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (J. A. Underwood, Trans. 2008 ed.). London: Penguin Group.

Beusekom M. V. (Producer), Ferrari, P. (Director) (2008). Capturing Reality: The Art of Documentary [documentary film]. Canada: National Film Board (Canada).

Borges, H. (2009). *Das ilhas: Possibilidade dos agentes de uma realidade participarem na criação do repertório imagético que pretende documentá-la.* (Master's dissertation in Image Design), University of Porto: Faculty of Fine Arts, Porto.

Brafman, O., & Beckstrom, R. A. (2006). *The starfish and the spider: the unstoppable power of leaderless organizations*. New York: Portfolio.

Brandão, D. (2008). *Público = Autor: Criação de identidades institucionais tendo em conta as estratégias dos media participativos e o estado actual dos novos paradigmas tecnológicos e digitais.* (Master's dissertation in Multimedia Art), University of Porto: Faculty of Fine Arts, Porto.

Brandão, D., Alvelos, H., & Martins, N. (2012). The Museum Of All: Institutional Communication Practices in a Participatory Networked World. The Design Journal, Volume 15(Number 2), pp. 203-217. doi: http://dx.doi.org/10.2752/175630612X13258652805130

Brooklyn-Museum. (2006a). Brooklyn Museum graffiti mural. Flickr. Retrieved April 1, 2011, from http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/sets/72157594171809720/

Brooklyn-Museum. (2006b). Exhibitions: Click! A crowd-curated exhibition. Brooklyn Museum. Retrieved April 1, 2011, from http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click/

Brooklyn-Museum. (2006c). Exhibitions: Graffiti: Podcasts. Brooklyn Museum. Retrieved April 1, 2011, from http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/graffiti/podcast.php

Brooklyn-Museum. (2006d). Graffiti. Brooklyn Museum. Retrieved April 1, 2011, from http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/graffiti/drawing_tool/drawing_tool_template/drawing_gallery.php

Buckingham, D. (2009). A Commonplace Art? Understanding Amateur Media Production. In David Buckingham & Rebekah Willett (Eds.), *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity* (pp. 23-50). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Buckingham, D., & Willett, R. (Eds.). (2009). *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Buckingham, D., Pini, M., & Willett, R. (2009). 'Take back the tube!': The Discursive Construction of Amateur Film- and Video-Making. In David Buckingham & Rebekah Willett (Eds.), *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity* (pp. 51-70). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Buckingham, D., Willett, R., & Pini, M. (2011). *Home Truths?: Video Production and Domestic Life*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Burgess, J. E. (2007). Vernacular creativity and new media. (Doctoral dissertation), Queensland University of Technology: Creative Industries Faculty. Retrieved from http://eprints.qut.edu.au/16378/

Cabral, C. B. (2011). *Património Cultural Imaterial: Convenção da Unesco e seus Contextos*. Lisboa: Edições 70.

Canha, A. (2008). *StopNonStop: Contextos Independentes de Produção Criativa e os seus Processos de Permuta com a Organização Social. O Caso do Centro Comercial Stop.* (Master's dissertation in Image Design), University of Porto: Faculty of Fine Arts, Porto.

Carr, N. (2011). *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York: W. W. Norton.

Caruth, N. J., & Bernstein, S. (2007). *Building an On-line Community at the Brooklyn Museum: A Timeline*. Paper presented at the Museums and the Web 2007, San Francisco, California. Retrieved October 9, 2008, from http://www.archimuse.com/mw2007/papers/caruth/caruth.html

Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Ohio: Bowling Green State University Press.

Chapman, N. P., & Chapman, J. (2004). *Digital multimedia*. Wiley.

Comscore. (2013a). Europe Digital Future in Focus 2013: Key Insights from 2012 and What They Mean for the Coming Year. USA.

Comscore. (2013b). U.S. Digital Future in Focus 2013: Key Insights from 2012 and What They Mean for the Coming Year. USA.

Comscore. (2013c). UK Digital Future in Focus 2013: Key Insights from 2012 and What They Mean for the Coming Year. USA.

Coutinho, C. P. (2011). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas*. Coimbra: Edições Almedina.

Critical Art Ensemble. (1994). The Technology of Uselessness. In Critical Art Ensemble (Ed.), *Electronic Civil Disobedience* (pp. 70-91). New York: Printed Matter, Inc.

Dailymotion_Products. (2011, July 4). Dailymotion_Corporate [video file]. Retrieved September 3, 2013, from http://www.dailymotion.com/video/xjpo89_dailymotion-corporate_tech

Dailymotion. (2005). Dailymotion. Retrieved August 20, 2013, from http://www.dailymotion.com/

Dailymotion. (2013). About. Retrieved August 20, 2013, from http://www.dailymotion.com/pt/about

Dawkins, R. (2006). *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press.

De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life* (S. Rendall, Trans. 2011 ed.). University of California Press.

Debord, G. (1967). *The Society of the Spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans. 1995 ed.). New York: Zone Books.

Didi-Huberman, G. (2008). *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz* (S. B. Lillis, Trans.). University of Chicago Press.

Didi-Huberman, G. (2010). Atlas: ¿Como llevar el mundo a cuestas? [Catalogue]. In Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.). Madrid: MNCARS Publications Department.

Dinucci, D. (1999). Design & New Media: Fragmented Future - Web development faces a process of mitosis, mutation, and natural selection. *Print New York, 53*, 32-35.

Es.Col.A. (2011). Es.Col.A: espaço colectivo autogestionado do alto da Fontinha. Retrieved August 30, 2013, from http://escoladafontinha.blogspot.pt/

Esteves, A. J. (1986). A Investigação-acção. In Augusto Santos Silva & José Madureira Pinto (Eds.), *Metodologia das Ciências Sociais* (pp. 251-278). Porto: Afrontamento.

Flückiger, F. (1995). *Understanding Networked Multimedia: Applications and Technologies*. Prentice Hall PTR.

Frank, T. (1997). *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. University of Chicago Press.

Gannes, L. (2009). Online Video: How Big Is It, Really? Retrieved September 3, 2013, from http://www.businessweek.com/technology/content/jun2009/tc2009064_863184.htm

Geisler, G., & Burns, S. (2007). *Tagging video: conventions and strategies of the YouTube community*. Paper presented at the Proceedings of the 7th ACM/IEEE-CS joint conference on Digital libraries, Vancouver, BC, Canada.

Granja, V. (1981). *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte.

Granovetter, M. S. (1973). The strength of weak ties. *American journal of sociology*, 1360-1380.

Grossman, L. (2006). Time's Person of the Year: You (pp. 1). New York: Time.

Guetta, T. (2011). Life Remote Control [Documentary Film]. USA.

Hall, E. T. (1976). *Beyond Culture* (1989 ed.). New York: Anchor Books.

Hall, E. T. (1966). *The Hidden Dimension* (1990 ed.). New York: Anchor Books.

Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell Publishers.

Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. I. B. Tauris.

Hráček, F. (2009). Audiovizuální styl uživatelských YouTube videí. (Master's dissertation), Masarykova Univerzita, Brno. Retrieved from http://is.muni.cz/th/68764/fss_m/?furl=/th/68764/fss_m/;lang%3Den;so%3Dta

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.

Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture*. New York University Press.

John, N. A. (2012). Some of the social logics of sharing. In Wolfgang Sützl, Felix Stalder, Ronald Maier & Theo Hug (Eds.), *Media, Knowledge and Education: Cultures and Ethics of Sharing* (pp. 45-56). Innsbruck, Austria: Innsbruck University Press.

Keen, A. (2007). *The Cult of the Amateur*. New York: Doubleday/ Currency.

Keen, A. (2012). *Digital Vertigo: How Today's Online Social Revolution Is Dividing, Diminishing, and Disorienting Us*. New York: St. Martin's Press.

Kodak. (2001). Super 8 mm Film History. Retrieved August 24, 2013, from http://motion.kodak.com/motion/Products/Production/Spotlight_on_Super_8/Super_8mm_History/index.htm

Lanier, J. (2011). *You Are Not a Gadget*. New York: Vintage Books.

Latorre, A. (2003). *La Investigación-Acción: Conocer y Cambiar la Práctica Educativa*: Graó, Editorial.

Leadbeater, C. (2009). *We-Think*. London: Profile Books.

Leadbeater, C., & Miller, P. (2004). *The Pro-am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*. Demos.

Lessig, L. (2007). Laws that choke creativity. *TEDTalks* [Conference Video]. TED. Retrieved from http://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity.html

Leuf, B., & Cunningham, W. (2001). *The Wiki Way: Quick Collaboration on the Web*: Addison-Wesley.

Lévi-Strauss, C. (1952). *Race and History*. Paris: UNESCO.

Lévy, P. (1994). *Inteligência Coletiva: Para Uma Antropologia do Ciberespaço* (F. L. Gaspar & C. Gaspar, Trans.). Lisboa: Instituto Piaget.

Lewin, K. (1946). Action Research and Minority Problems. *Journal of social issues, 2*(4), 34-46. doi: 10.1111/j.1540-4560.1946.tb02295.x

Libert, B., & Spector, J. (2007). *We Are Smarter Than Me: How to Unleash the Power of Crowds in Your Business*. Pearson Education.

London Knowledge Lab. (2010, January 04). Camcorder Cultures: Media Technologies and Everyday Creativity. Retrieved September 03, 2013, from http://www.lkl.ac.uk/cms/index2.php?option=com_content&task=view&id=132&pop=1&page=0&Itemid=134

Mayer-Schönberger, V. (2011). *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton University Press.

Mclane, B. A. (2012). *A New History of Documentary Film* (Second ed.). New York: Continuum.

Mcluhan, M., Fiore, Q., & Agel, J. (1967). *The Medium is the Massage* (1996 ed.). Penguin Books.

Mctaggart, R., & Kemmis, S. (Eds.). (1988). *The Action Research Planner*. Deakin University.

Milk, C., & Koblin, A. (2010). The Johnny Cash Project. Retrieved August 22, 2013, from http://www.thejohnnycashproject.com/

Moran, J. M. (2002). *There's No Place Like Home Video*. University of Minnesota Press.

Morozov, E. (2012). *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*. New York: PublicAffairs.

National Geographic. (2010). Life in a Day: About the Production. Retrieved December 22, 2013, from http://movies.nationalgeographic.com/movies/life-in-a-day/about-the-production/

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nielsen. (2010). How People Watch: A Global Nielsen Consumer Report. USA.

Nielsen. (2012). State of the Media: U.S. Digital Consumer Report - Q3-Q4 2011. USA.

Nielsen. (2013). State of the Media: The Cross-Platform Report - Quarter 3, 2012 – US. USA.

OpenStreetMap Foundation. (2004). OpenStreetMap. Retrieved August 22, 2013, from http://www.openstreetmap.org/

Oxford Dictionaries. (2013). Retrieved August 23, 2013, from Oxford University Press http://www.oxforddictionaries.com/

Pérez-Lanzac, C. (2011). El disco duro de Sol: Miles de 'gigas' de información generados en las acampadas son el germen de un futuro archivo del Movimiento 15-M. *El País.* Retrieved June 10, 2011, from http://www.elpais.com/articulo/madrid/disco/duro/Sol/elpepiespmad/20110526elpmad_2/Tes

Petley, J. (2003). Jennings, Humphrey (1907-1950). Retrieved December 29, 2013, from http://www.screenonline.org.uk/people/id/453623/

Pini, M. (2009). Inside the Home Mode. In David Buckingham & Rebekah Willett (Eds.), *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity* (pp. 71-92). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Postman, N. (1992). *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology* (1993 ed.). New York: Vintage Books.

Potter, A. (2010). *The Authenticity Hoax: How We Get Lost Finding Ourselves* HarperCollins.

Rangel, J. A. (2009). *A Imagem Documental na Construção de uma Memória Cultural Futura.* (Doctoral dissertation in Communication Design), University of Porto: Faculty of Fine Arts, Porto.

Ravache, G. (2006). Íntegra da entrevista com Chris Anderson. Retrieved May 22, 2010, from http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75221-5856-433,00.html

Rees, A. L. (1999). *A history of experimental film and video: from the canonical avant-garde to contemporary British practice*. London: BFI Publishing.

Ribeiro, N. (2004). *Multimédia e tecnologias interactivas*. Lisboa: FCA - Editora de Informática.

Rouch, J., & Feld, S. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rushkoff, D. (2010). *Program Or Be Programmed: Ten Commands for a Digital Age*. New York: OR Books, LLC.

Rushkoff, D. (2013). *Present Shock: When Everything Happens Now*. New York: Penguin Group US.

Shirky, C. (2008a). *Here comes everybody: the power of organizing without organizations*. New York: Penguin Press.

Shirky, C. (2008b). On the new book "Here Comes Everybody" [Conference Video]: YouTube. Retrieved from http://www.youtube.com/watch?v=A_0FgRKsqqU

Shirky, C. (2010a). *Cognitive surplus: creativity and generosity in a connected age*. New York: Penguin Press.

Shirky, C. (2010b). How cognitive surplus will change the world. *TED Talks* [Conference Video]. United States of America. Retrieved from http://www.ted.com/talks/clay_shirky_how_cognitive_surplus_will_change_the_world.html

Shirky, C. (2012). How the Internet will (one day) transform government. *TED Talks* [Conference Video]. YouTube. Retrieved from http://www.youtube.com/watch?v=CEN4XNth61o

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Square Box Systems. (2011). Case Study - Life In A Day - CatDV. Retrieved Decenber 22, 2013, from http://www.squarebox.com/legacy/lifeinaday.html

Strangelove, M. (2011). *Watching YouTube: extraordinary videos by ordinary people*. Toronto: University of Toronto Press.

Surowiecki, J. (2005). *The wisdom of crowds: why the many are smarter than the few and how collective wisdom shapes business, economies, societies and nations*. New York: Anchor Books.

Tapscott, D., & Williams, A. D. (2006). *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything*. Penguin Group.

Texas Archive of the Moving Image. (2008). from http://www.texasarchive.org/library/index.php?title=Main_Page

The Museum of Everything. (2009). Exhibition #1. Retrieved May 5, 2012, from http://musevery.com/exhibition1/

The Museum of Everything. (2010). Exhibition #2. Retrieved May 5, 2012, from http://www.musevery.com/exhibition1/exhibition2.html

Thompson, C. (2008, December 22). Clive Thompson on How YouTube Changes the Way We Think. Retrieved August 15, 2013, from http://www.wired.com/techbiz/people/magazine/17-01/st_thompson

Toffler, A. (1980). *The third wave*. New York: Morrow.

Tran, H.-T., Fromont, E., Jacquenet, F., Jeudy, B., & Martins, A. (2013). Unsupervised Video Tag Correction System. *Extraction et gestion des connaissances (EGC'2013) Actes*, 461-466.

TSF. (Producer). (2009). Património Cultural Imaterial. Encontros com o Património. Retrieved from http://ip.podcasts.com.pt/episodios/encontros-com-o-patrim%C3%B3nio-edi%C3%A7%C3%A3o-de-24-de-janeiro-de-2009-patrim%C3%B3nio-cultural-imaterial-7995144.html

Ulges, A., Schulze, C., Keysers, D., & Breuel, T. (2008). A System That Learns to Tag Videos by Watching Youtube. In Antonios Gasteratos, Markus Vincze & JohnK Tsotsos (Eds.), *Computer Vision Systems* (Vol. 5008, pp. 415-424): Springer Berlin Heidelberg.

Unesco. (1972). Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. from http://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf

Unesco. (2003). Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. from http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf

University of Sussex (Producer). (2004). Mass Observation. Retrieved from http://www.massobs.org.uk/index.htm

Ushahidi. (2008). Ushahidi: About Us. Retrieved August 26, 2013, from http://www.ushahidi.com/about-us

Vimeo. (2004). Vimeo. Retrieved August 20, 2013, from https://vimeo.com/

Vimeo. (2013a). Advertisers Retrieved August 20, 2013, from https://vimeo.com/about/advertisers

Vimeo. (2013b). Music Store. Retrieved August 20, 2013, from http://vimeo.com/musicstore

Vimeo. (2013c). Vimeo Video School. Retrieved August 20, 2013, from http://vimeo.com/videoschool

Visible Measures. (2013). The Harlem Shake Hits 1 Billion Views! Retrieved February 5, 2013, from http://corp.visiblemeasures.com/news-and-events/blog/bid/96850/The-Harlem-Shake-Hits-1-Billion-Views

Wahlberg, M. (2008). *Documentary time: film and phenomenology*. Minneapolis: University of MINNESOTA Press.

Wal, T. V. (2007). Folksonomy Coinage and Definition. *Folksonomy.* Retrieved 13 August, 2013, from http://vanderwal.net/folksonomy.html

Warhol, A., Hulten, P., & Konig, K. (1968). Andy Warhol (Stockholm Catalogue). In Moderna Museet (Ed.). Stockholm: Moderna Museet.

Weinberger, D. (2007). *Everything is miscellaneous: the power of the new digital disorder* (1st ed.). New York: Times Books.

Wesch, M. (2007). Web 2.0 ... The Machine is Us/ing Us [video animation]. Retrieved August 18, 2013, from http://www.youtube.com/watch?v=6gmP4nk0EOE

Wesch, M. (2008). An anthropological introduction to YouTube [video conference]. Retrieved August 21, 2013, from http://www.youtube.com/watch?v=TPAO-lZ4_hU

Willett, R. (2009). In the Frame: Mapping Camcorder Cultures. In David Buckingham & Rebekah Willett (Eds.), *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity* (pp. 1-22). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Wintonick, P. (Director) (2000). Cinéma Vérité: Defining the Moment [documentary film]. Canada: National Film Board (Canada).

Witness. (2011). Witness.org. Retrieved March 3, 2013, from http://witness.org/

Wood, E. (2013). The Harlem Shake Has Exploded (Updated). Retrieved September 5, 2013, from http://youtube-trends.blogspot.com.au/2013/02/the-harlem-shake-has-exploded.html

Yang, W., & Toderici, G. (2011). *Discriminative tag learning on youtube videos with latent sub-tags.* Paper presented at the Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR), 2011 IEEE Conference on.

YouTube. (2012, May 20). YouTube's 7th Birthday [video file]. Retrieved September 3, 2013, from http://www.youtube.com/watch?v=GLQDPH0ulCg

YouTube. (2005). YouTube. Retrieved August 20, 2013, from http://www.youtube.com/

YouTube. (2013). Statistics. Retrieved August 20, 2013, from http://www.youtube.com/yt/press/statistics.html

Zimmermann, P. R. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Indiana University Press.

Images

Page	Image
12	Figure 1. Frame from *A cara* by João Canha, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=xJt9fmxROmI
12	Figure 2. Frame from *Hugo and Valério* by Yuga Hatta, 2012
14	Figure 3. Frame from *A Bandeira* by Isabel, 2012
14	Figure 4. Frame from *Restos de festa* by Marta, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=qsurnJa8TtE
16	Figure 5. Frame from *Rebarbar* by Stein, 2012
16	Figure 6. Frame from *Untitled* by Daniel Brandão, 2012
18	Figure 7. Frame from *Olha o chico!* by Stein, 2012
18	Figure 8. Frame from *Untitled* by Daniel Brandão, 2012
20	Figure 9. Frame from *Mirone de bicla* by Daniel Brandão, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=Q9pgZrU68XU
20	Figure 10. Frame from *O Lobo do Mar* by Isabel, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=nhGLfOOpV1w
22	Figure 11. Frame from *A mascote* by Daniel Brandão, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=nZKl1HSr5Qk
22	Figure 12. Frame from *Olá gatinho!* by Daniel Brandão, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=E91t0aDMJJQ
24	Figure 13. Frame from *Pichagem* by CBC Source: http://www.youtube.com/watch?v=gKOt3aOkjtI

Page	Image
24	Figure 14. Frame from *O galinheiro da Sé* by Isabel Source: http://www.youtube.com/watch?v=mjypFjKDouM
26	Figure 15. Frame from *Comichão* by Isabel, 2012
26	Figure 16. Frame from *My sight 1* by Yuga Hatta, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=39xnMXmnKAw
28	Figure 17. Frame from *Untitled* by Daniel Brandão, 2012
28	Figure 18. Frame from *Ai se eu te pego, Sé!* by Isabel, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=c1h0toZ23Fc
30	Figure 19. Frame from *City space* by Yuga Hatta, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=Bz_zd5zenEk
30	Figure 20. Frame from *A plateia* by Isabel, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=c_kMCJXgOKI
32	Figure 21. Frame from *Quatro modelitos* by Pedamado, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=FdL7HdGCEXU
32	Figure 22. Frame from *As 4* by Isabel, 2012
122	Figure 23. Diagram of the adopted action-research methodology
124	Figure 24. Frame from *Phonetic value of the brand*, 2008 Source: http://www.youtube.com/watch?v=wPhZAIT0J4o
124	Figure 25. Frame from *Visual memory*, 2008 Source: http://www.youtube.com/watch?v=SF9MaKEMkgg
124	Figure 26. Frame from *Touristic moments*, 2008 Source: http://www.youtube.com/watch?v=g3XfWX314uQ
126	Figure 27. Screenshot from the Flickr set of photos from the participants of *Instant Visions* exercise, 2008 Source: http://www.flickr.com/photos/ organize/?start_tab=one_set72l57604310232536&mode=together
126	Figure 28. Screenshot from the YouTube channel created for the *Instant Visions* exercise, 2008 Source: http://www.youtube.com/visoesinstantaneas

Page **Image**

131 Figure 29. A preliminary strategic plan for the documentation, 2011

133 Figure 30. The field diary of the first set of exploratory interviews, 2011

134 Figure 31. Snapshots from *one minute mayor* videos, 2011

138 Figure 32. Museum of Ransom logo, 2012

140 Figure 33. MoR preliminary webpage, 2012

140 Figure 34. MoR homepage, 2012
Source: http://www.museudoresgate.org

142 Figure 35. "What's this?" webpage, 2012
Source: http://www.museudoresgate.org/whats-this/

142 Figure 36. "Give us your videos!" webpage, 2012
Source: http://www.museudoresgate.org/give-us-videos/

144 Figure 37. "Here's what we got" webpage, 2012
Source: http://www.museudoresgate.org/the-videos/

146 Figure 38. MoR Facebook page and group, 2012
Source: https://www.facebook.com/museudoresgate and
https://www.facebook.com/groups/museudoresgate/

148 Figure 39. MoR stand at *O Mercado* and the first set of pins and flyers, 2012

149 Figure 40. flame-propelled balloon on São João, 2012

150 Figure 41. Map of the four parishes of the Historic Center of Porto
where the video-recording raids were implemented:
1. Sé; 2. Vitória; 3. São Nicolau; 4. Miragaia, 2012
Source: Google maps

150 Figure 42. Pins and pamphlets with instructions,
maps and suggestions for the Video Raids, 2012
Photos by Daniel Brandão and Helena Borges

151 Figure 43. Video Raids, 2012
Photos by Daniel Brandão and Helena Borges

Page	Image
153	Figure 44. Handing flyers and explaining the project to the residents of the parishes, 2012 Frames from videos by Daniel Brandão and Helena Borges
155	Figure 45. Video Juke Box: flyers, signs, video installation, handing over de camcorder, 2012 Photos by Daniel Brandão and Helena Borges
156	Figure 46. Interview for RTP2 and Público newspaper article, 2012
158	Figure 47. MoR citizenlab at futureplaces, 2012 Frames from videos by RiotFilms and participants of the workshop
159	Figure 48. MoR citizenlab at futureplaces, 2013 Photos by Luis Barbosa and Daniel Brandão
160	Figure 49. REC:STOP project by Tiago Alves, 2013 Source: https://www.facebook.com/Rec.CCStop
169	Figure 50. Frames from *Trabalho de ferro* by Lanoar, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=b_6xD46oa74
169	Figure 51. Frames from *Sueca 4* by Anselmo Canha, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=ChM7McJo0z0
170	Figure 52. Frames from *Percursos 1* and *Percursos 2* by Martin, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=G9ZtkWauRig and http://www.youtube.com/watch?v=dQ-m-oYONok
175	Figure 53. Frames from videos of card games, 2012
180	Figure 54. Handing the camcorder to Leonor, 2012
181	Figure 55. Adão Silva interviewing the barber, 2012 Frame from a video by Daniel Brandão
182	Figure 56. Frames from the videos made by the researcher in the street barbecue at Rua de Santana, 2012
184	Figure 57. MoR's camcorder handed over to a visitant of the Video Juke Box in Miragaia, 2012
187	Figure 58. Frames from the videos recorded with the stolen camcorder, 2012

Page	Image
195	Figure 59. Frames from *Aniversário* by António Armando Santos, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=NdLglowgY6Y
195	Figure 60. Frames from *Produzido* by António Armando Santos, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=b5A_cRs89lw
195	Figure 61. Frames from *Onde costumávamos brincar* by António Armando Santos, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=C007kMhGlVA
195	Figure 62. Frames from *O matagal no miradouro* by António Armando Santos, 2012 Source: http://www.youtube.com/watch?v=ChNw5tF06H8
207	Figure 63. Frame from *Siga* by Raquel, 2012

Appendix 1

Project proposal submitted to Manobras no Porto

April 27, 2012
[Portuguese]

1. Descrição

Missão
(Objectivos gerais que propõe ao Manobras)

As ferramentas de registo (desde as câmaras de filmar até aos telemóveis), de manipulação/edição (desde o software profissional até ao gratuito) e de partilha de vídeos (plataformas online tais como o Youtube e o Vimeo), são hoje cada vez mais acessíveis e as pessoas que as usam estão a aperceber-se cada vez mais das suas potencialidades enquanto ferramentas de comunicação.

Cada vez mais pessoas filmam os seus quotidianos para conservar memórias em imagens em movimento. Para onde estão a ir estes registos? Acreditamos que estes devam ser resgatados, através de mecanismos/sistemas de agregação de informação, catalogados, através de processos e técnicas de arquivo, e devolvidos à própria comunidade de autores desses vídeos, através de momentos ou sistemas de apresentação pública. E este é o papel de um projecto que assume a configuração de um museu de todos.

Este projecto tem como principais objectivos:
- promover visões alternativas, críticas e revitalizadoras sobre quotidianos, vivências e territórios do CHP.
- promover e explorar o trabalho colaborativo entre pessoas com diferentes níveis de competência e capacidade em relação ao audiovisual: desde pessoas com grande experiência no uso das ferramentas do vídeo até pessoas sem qualquer experiência nesta matéria.
- explorar a documentação participativa como instrumento para fortalecer as capacidades de acção colectiva das comunidades locais.
- explorar as potencialidades do vídeo participativo na caracterização de identidades de culturas locais
- explorar a espontaneidade/naturalidade de registos de vídeo.
- criar um projecto que sirva as comunidades do CHP e que possa existir e crescer com elas e por elas, para além do Manobras.Com este projecto, pretendemos contribuir para a discussão sobre um novo conceito de museu, construído colectivamente e que emerge da proliferação de novas ferramentas de produção e partilha de conteúdos, e da ubiquidade dos media digitais, usados por muitos para documentar fragmentos dos seus quotidianos.

Sinopse
(Descrição sumária do projecto)

Um museu de vídeos do quotidiano do CHP construído pelas pessoas, que irá funcionar através de diferentes tipos de acções e resultará num arquivo aberto alojado online no Youtube e com uma cópia offline.

A missão deste museu é Colectar e Preservar, Agir e Apresentar, sempre com o contributo de várias pessoas.
Irá Colectar e Preservar os vídeos feitos pelas pessoas, em formato digital, usando os seus dispositivos preferenciais (desde o telemóvel à câmara de vídeo) e que correm o risco de se perderem.
Irá Agir através de acções de criação colectiva, oficinas, festivais, concursos e debates.
E irá Apresentar nos formatos de sessões de exibição.

É um museu que irá explorar a espontaneidade e naturalidade dos registos de vídeo através de vários tipos de acções orientadas pelas Brigadas de Resgate, que são equipas de agentes catalisadores da sua ideologia.
A missão deste museu será servir as comunidades locais do CHP, existindo através delas e crescendo alimentado por elas, para além do Manobras no Porto, e proporcionar um espaço para documentação, comunicação e partilha de ideias, pensamentos e visões sobre o CHP, através do vídeo.

Para os participantes neste projecto, mais do que contribuir para o arquivo youtube do CHP, as pessoas

irão ter como motivação, a possibilidade de ver e mostrar os seus vídeos publicamente e submeter a concursos e festivais organizados pelo próprio Museu. A maior motivação é poderem fazer parte de uma comunidade que vai ser criada com este projecto e usufruírem de um espaço para reflexão crítica sobre o CHP.

Resultados

(Listagem dos produtos resultantes: exposição, peça de teatro, oficinas, espaços transformados, edições...)

Deste projecto irá resultar um arquivo aberto de vídeos dos quotidianos do CHP alojado online no Youtube. Haverá também uma cópia do mesmo arquivo em *offline*. Todos os conteúdos de vídeo deste arquivo estarão protegidos pela licença "Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike" que permite a partilha, sempre sem fins comerciais, e obriga a atribuição de autoria.

Neste arquivo, prevê-se a coexistência de uma grande quantidade de vídeos caseiros registados sem qualquer sentido ou preocupação prévia, com outros vídeos resultantes de levantamentos e criações de histórias, narrativas e depoimentos vários e reflexões sobre temáticas da preocupação das comunidades locais. Apesar da imprevisibilidade no tipo de conteúdos que este arquivo poderá vir a receber, assume-se a intenção clara de que estes devam ser reveladores de uma agitação cultural genuína, espontânea e natural.

Como resultado mais geral, este projecto irá conseguir constituir uma comunidade em volta do vídeo, com um interesse específico sobre o CHP.

No fim da fase de financiamento do projecto, prevemos ter já o compromisso de duas a três instituições locais de forma a garantir a existência futura do mesmo, nomeadamente a ESAP, o Instituto Multimédia e o Grupo Musical de Miragaia.

Outras instituições possíveis para parcerias:
Associação Infante D. Henrique
Rancho Douro Litoral
Centros Sociais das Freguesias
Escola das Virtudes
Escola Artística e Profissional Árvore

Processo

(Descrição das etapas e acções principais, e de como respondem aos objectivos propostos. A detalhar na folha "Plano de Acções")

Este Museu de Resgate irá, em primeiro lugar, formar as "Brigadas de Resgate" que são equipas constituídas por colaboradores do projecto e voluntários recrutados de um processo de prospecção de parcerias com entidades locais. Estas equipas irão depois pôr em prática as seguintes tipologias de acção:

Acção 1 - Colectas de vídeo: Colectar e agregar vídeos já existentes através de direntes tipos de pontos de colecta:
- posto fixo: um ou mais locais onde as pessoas se possam dirigir para depositar os seus vídeos. Estes locais deverão estar alocados em algumas das instituições e associações locais para salvaguardar e sustentabilidade e existência do museu para além do Manobras;
- posto móvel: posto ambulante que irá ser activado e montado nos momentos-chave das manobras: Mercados, Serralves em Festa, S. João, Semana Intensiva de Setembro, etc;
- posto virtual: carregamento de vídeos feito directamente na plataforma de arquivo online no Youtube.

Acção 2 - Rusgas do Vídeo: Sessões de registo de vídeos com vários participantes nas quais se lança o repto de recolher, durante 1 hora, testemunhos, entrevistas, opiniões, reacções e expressões orais e gestuais das pessoas que habitam, trabalham e usufruem do CHP. Serão propostas perguntas específicas para cada sessão. No final os vídeos serão recolhidos e colocados no arquivo online do Youtube.

Acção 3 - Corte e Costura: Criação de novas leituras/ reinterpretações sobre o arquivo que vai sendo criado através do lançamento de desafios em contextos maioritariamente académicos.

Acção 4 - Apresentações: Serão mostras ou exibições de vídeos retirados do arquivo em "bruto" ou resultantes das sessões de corte e costura.

Perante a constante análise do desenvolvimento destas etapas processuais, poderão vir a ser implementadas outras acções tendo sempre como objectivo explorar o registo imprevisível e espontâneo do vídeo com a temática do CHP.

Documentação
(Como se pretende documentar o projecto, e qual o produto de documentação a apresentar no final - relatório, acervo fotográfico e audiovisual, blog, etc. Documentação mínima: Relatório Escrito Final)

Estão previstos o registo fotográfico e de vídeo, bem como a elaboração de um diário de campo com o relato aprofundado dos desafios, dificuldades, problemas e soluções encontradas, histórias e situações curiosas ou de relevância, e novas ideias e reflexões surgidas ao longo do processo de trabalho.

2. Plano de Acções

Acção 0 - Preparação e Recruta

Descrição
Esta deverá ser a primeira acção a ser concretizada através de um trabalho de prospecção de parcerias com entidades locais.
As Brigadas de Resgate deverão ser constituídas por voluntários captados através de uma rede de associações, centros sociais e instituições de ensino locais numa relação de compromisso com igual peso de responsabilidade para garantir o futuro do projecto.
São estas instituições que irão garantir no futuro a alimentação das acções de colecta, o apoio na operacionalização das rusgas, a implementação do corte e costura e a organização das apresentações públicas.

Espaço necessário
Os recursos necessários para todo o projecto são:
- 2 pessoas com experiência na área da multimédia para dedicação a tempo inteiro ao projecto: apoiar na logística do projecto, apoiar na gestão do arquivo offline, apoiar na gestão inicial do arquivo online no Youtube e trabalhar no posto móvel.
- 3 discos de 2TB de capacidade para cópia do arquivo em offline

Necessita de divulgação
Sim.
Desdobrável com uma apresentação sucinta do projecto e enumeração de mais valias para quem participa, colabora ou se alia a ele.

Público / Entidades a envolver
Temos como objectivo garantir o compromisso com 2 a 3 entidades locais até ao final da fase de financiamento do projecto, nomeadamente a ESAP, o Instituto Multimédia e o Grupo Musical de Miragaia.
Outras instituições possíveis:
- Associação Infante D. Henrique
- Rancho Douro Litoral
- Centros Sociais das Freguesias
- Escola das Virtudes
- Escola Artística e Profissional Árvore

Acção 1 - Colectas de vídeo

Descrição
Posto fixo: um ou mais locais onde as pessoas se possam dirigir para depositar os seus vídeos. Estes locais deverão estar alocados em algumas das instituições e associações locais para salvaguardar e sustentabilidade e existência do museu para além do Manobras;
Posto móvel: posto ambulante que irá ser activado e montado nos momentos-chave das manobras: Mercados, Serralves em Festa, S. João, Semana Intensiva de Setembro, etc;
Posto virtual: carregamento de vídeos feito directamente na plataforma de arquivo online no YouTube.

Espaço necessário
Posto fixo: irá ser instalado num espaço a seleccionar dentro de cada instituição parceira e irá precisar de:
- 1 computador com ligação à Internet, leitor de cartões de memória, entradas USB, teclado, rato e monitor, por cada posto fixo.
- 1 pessoa em cada posto fixo com formação/ conhecimentos mínimos para ajudar no carregamento dos vídeos.

Posto móvel: precisará de espaço para a instalação de um kit multimédia (2x2m) em locais a seleccionar, onde irão acontecer os momentos-chave das manobras:
- 1 kit multimédia móvel = 1 computador portátil + 1 ligação à Internet móvel

Necessita de divulgação
Sim.
- 1 cartaz (70x100cm) por cada posto fixo
- 1 cartaz (70x100cm) por cada posto móvel
- flyers (10x15 frente e verso) para divulgação das colectas

Também será necessário divulgação via redes sociais online (ex: Facebook).

Público / Entidades a envolver
Esta acção destina-se a todo o tipo de pessoas que registam vídeos no CHP e que julgamos que possam incluir habitantes locais das faixas etárias mais baixas (crianças e jovens), estudantes nas escolas locais com áreas de ensino ligadas à tecnologia, multimédia e artes do CHP e turistas.

Acção 2 - Rusgas de vídeo

Descrição
Aos Sábados, num horário a definir, de duas em duas semanas, sessões de registo de vídeos com vários participantes nas quais se lança o repto de recolher, durante 1 hora, de testemunhos, entrevistas, opiniões, reacções e expressões orais e gestuais das pessoas que habitam, trabalham e usufruem do CHP.
Serão propostas perguntas específicas para cada sessão (ver coluna de comentários). No final os vídeos serão recolhidos e colocados no arquivo online do YouTube.
As sessões serão acompanhadas no terreno, não só para objectivos de documentação como também para garantir comprometimento por parte dos participantes.

Espaço necessário
Recursos necessários:
- em cada sessão os participantes deverão ser reunidos num espaço público amplo e ao ar livre. Um espaço inicial por cada freguesia do CHP.
- 1 megafone.
- 1 espaço de 2x2m para montagem de posto móvel para recolha final dos vídeos realizados.

Necessita de divulgação
Sim.
Com o objectivo de angariar participantes para as rusgas, será necessário produzir:
- flyers (10x15 frente e verso) com uma breve descrição do desafio que se coloca em cada sessão.

Estes deverão ser distribuídos preferencialmente em mão no dia anterior a cada rusga (às Sextas-feiras) com reforço na hora que anteceder ao início da sessão.
Também será necessário divulgação via redes sociais online (ex: Facebook).

Público / Entidades a envolver
O público a que se dirige esta acção inclui todo o tipo de pessoas que se interessem pelas temáticas tipicamente relacionadas com o CHP.
A angariação de participantes será feita de uma forma espontânea através da divulgação nas redes sociais e com flyers distribuídos em mão.
Espera-se que alguns dos participantes voltem a repetir na sessão seguinte.
Serão também convidadas algumas pessoas já com alguma experiência e/ou interesse em explorar o tipo de perguntas propostas para garantir volume mínimo de participação.

Comentários
Temáticas a explorar:
- "caça às lendas": Qual a maior lenda do CHP?
- quotidianos, vivências e rituais: Quais os seus hábitos/ costumes diários? Onde é que toma café antes de ir trabalhar? O que faz à hora de almoço?
- poder, liderança e autoridade: Quais os líderes do CHP? Quem é o maioral da sua rua? Quem é que manda aqui?
- comunicação verbal: Quando quer passar uma notícia importante a quem é que se dirige?
- comunicação visual: Com quem aprendeu a fazer os preçários da loja? O que mudaria?
- comunicação gestual/por expressões: Focar os registos em expressões e gestos. Perguntar na Sé como posso ir para o Rei dos Galos e registar a explicação. Com isto podemos aperceber-nos de pontos de referência que as pessoas de uma freguesia têm em relação a outra.
- entreajuda: Qual a sua última boa acção? A quem ajudou recentemente?
- individualismo vs colectivismo: Qual a colectividade a que pertence? E o que é que lá fazem? Onde é que se reúnem para tomar decisões em conjunto em relação à sua rua?
- motivação: Quando era uma criança o que é que achava que iria ser quando fosse grande? Qual o seu sonho de vida? E acha que ainda o consegue realizar?
- espaço público e mudanças: perguntar uma ideia para um espaço público: Se pudesse decidir o que faria do Miradouro da Vitória? E na sua rua? O que acha que irá mudar no comércio da Rua das Flores?
- coleccionismo e os objectos simbólicos: Procurar colecções perdidas. Que objecto escolheria para enviar para o espaço?

Temos consciência que estas entrevistas poderiam até ser realizadas por nós, mas acreditamos que iremos obter resultados mais espontâneos e inesperados se estas forem realizadas por uma variedade de participantes.

Deste modo esperamos provocar um pensamento crítico consciente através de uma concepção colectiva, bem como incutir uma vontade e espírito de curiosidade nos participantes destas acções na descoberta daquilo que pode caracterizar as culturas locais do CHP.

Acção 3 - Corte e Costura

Descrição
Criação de novas leituras/reinterpretações sobre o arquivo que vai sendo criado.
Esta acção só poderá acontecer já numa fase em que se conseguiu a constituição de um volume considerável de vídeos no arquivo.
No contexto académico: através do lançamento de desafios ou propostas de trabalho no âmbito das unidades curriculares ligadas à edição de vídeo.
(Problema: Junho é demasiado tarde para envolver o programa curricular de uma disciplina e Setembro é demasiado cedo...).
Fora do contexto académico: através da organização de festivais ou concursos de criação de novas narrativas sobre o arquivo.
Em qualquer dos contextos, aconselha-se a repetição anual desta acção para manter o arquivo vivo.

Espaço necessário
Contexto académico: este tipo de acção deverá acontecer na sua maioria nos espaços de aulas nas instituições de ensino locais.
Fora do contexto académico:
- edição online: implementação de um sistema de edição básica de vídeo directamente online
- edição offline: possibilidade de implementação de oficinas de corte e costura para quem não tem experiência com as ferramentas de edição digital.

Necessita de divulgação
Sim.
Fora do contexto académico, este tipo de acção precisará de promoção dos festivais ou concursos:
- cartazes (70x100cm)
- flyers (10x15 frente e verso)

Também será necessário divulgação via redes sociais online (ex: Facebook).

Público / Entidades a envolver
No contexto académico: envolver alunos das unidades curriculares ligadas ao vídeo.
Fora do contexto académico: envolver as pessoas que contribuiram com vídeos para o arquivo, quer através das colectas, quer através da participação nas rusgas. Também todos os que já possuírem de alguma experiência de edição de vídeo e se mostrem interessados em intervir sobre o banco de vídeos que entretanto foi criado.
Iremos também convidar algumas pessoas de referência na área do vídeo para fazer trabalhos de remistura e construção de novas narrativas.

ACÇÃO 4 - Apresentações

Descrição
Serão mostras ou exibições de vídeos retirados do arquivo em "bruto" ou resultantes das sessões de corte e costura.
Propõe-se os seguintes formatos:
- "Movie Juke Box": o arquivo servirá de fonte a projecções que irão acontecer em cafés do CHP, onde o controlo dos vídeos que passam é feito pelas pessoas, recriando um efeito semelhante ao de uma Music Juke Box.
- Debates: encontros abertos marcados para exibir, reflectir e analisar uma selecção de vídeos
- Projecção Non-stop: projecção contínua de vídeos do arquivo numa montra, empena ou fachada de um edifício.
- Festivais: eventos de celebração do arquivo de vídeos, onde se irão premiar os melhores numa votação por pares.

Espaço necessário
"Movie Juke Box":
- em cafés do CHP (um de cada vez)
- 1 videoprojector
- 1 sistema de colunas simples

Debates:
- em cafés do CHP
- nas ruínas da Rua de Trás
- 1 videoprojector
- 1 sistema de som com colunas e microfone

Projecção Non-stop:
- montra de loja
- empena ou fachada de um edifício
- 1 videoprojector (de longo alcance para o caso das projecções de larga escala)

Festivais:
- espaço ao ar livre (Ex: em frente ao Grupo Musical Miragaia)
- 1 videoprojector
- 1 sistema de som

Necessita de divulgação
Sim.
"Movie Juke Box":
- 1 cartaz (70x100cm) colocado por café a anunciar a projecção

Debates:
- 1 cartaz (70x100cm) colocado a anunciar os debates
- flyers (10x15 frente e verso)

Projecção Non-stop:
- 1 cartaz (50x70) colocado em cada montra com breve explicação do projecto

Festivais:
- 1 cartaz (70x100cm) colocado a anunciar os debates
- flyers (10x15 frente e verso)

Também será necessário divulgação via redes sociais online (ex: Facebook).

Público / Entidades a envolver
As apresentações são dirigidas não só a todos os que contribuiram para o projecto, como também para outros públicos e potenciais futuros participantes.

Comentários
Possibilidade de parceria com o projecto Family Film Festival.

Appendix 2

Project report submitted to Manobras no Porto

November 11, 2012
[Portuguese]

Nome do projecto
Museu do Resgate

Entidade proponente
Projecto de Daniel Brandão, inserido no Grupo de Investigação ID+ e desenvolvido no âmbito do Doutoramento em Media Digitais da FEUP

Período de duração
No âmbito do Manobras no Porto, de Junho a Outubro de 2012

1. O proposto

O Museu do Resgate é um "museu de todos", um arquivo participativo de vídeos do Centro Histórico do Porto gravados por quem o habita ou visita. Pretende colectar, preservar, agir e apresentar, sempre com o contributo de todos (quantos possível). Por pretender ser acessível a todos, não exclui nem restringe pelo menor grau de familiaridade com a linguagem videográfica nem pela pior qualidade do aparelho de gravação, qualquer aparelho que grave vídeos serve para resgatar o dia-a-dia. O que é importa é resgatar! Resgatar testemunhos e histórias antigas, momentos familiares, acontecimentos na rua… Tudo o que está além da narrativa "oficial da cidade", escondido pelas pedras e pelos muros do Centro Histórico do Porto: os jogos de cartas e dominó nos jardins, as boladas de miúdos nas praças, as conversas à janela, as receitas das avós, os mergulhos no rio, as discussões acesas sobre política nos cafés ou as vontades de mudar o mundo. Os vídeos reunidos são arquivados online (www.youtube.com/user/museudoresgate), no YouTube, e de fácil acesso através do nosso site, www.museudoresgate.org, que também permite a submissão de vídeos para o arquivo.

Com este projecto, pretendemos contribuir para a discussão sobre um novo conceito de museu, construído colectivamente e que emerge da proliferação de novas ferramentas de produção e partilha de conteúdos, e da ubiquidade dos ***media*** digitais, usados por muitos para documentar fragmentos dos seus quotidianos.

2. O desenvolvido

Por ordem cronológica:

Concepção da identidade gráfica (início de Junho);
Conscientes da necessidade de presença nas redes sociais e de futura elaboração de materiais de divulgação, concebemos a identidade gráfica do Museu do Resgate. No decurso da divulgação presencial do projecto, nas ruas do centro histórico, criámos materiais de divulgação que fomos adequando a diferentes circunstâncias: necessidade de nos apresentarmos; de apresentar o projecto; de suscitar curiosidade sobre ele; de explicá-lo.

Divulgação do projecto no Centro Histórico do Porto (de Junho a Outubro);
Em equipa de dois elementos, andámos quase diariamente pelas ruas do Centro Histórico do Porto. Abordámos moradores e visitantes, apresentando-lhes o projecto e explicando-lhes a importância do mesmo, solicitando contribuições. Passámos a nossa câmara para as suas mãos, para perceberem a facilidade do vídeo, e pedimos-lhes que fizessem vídeos instantâneos.

Lançamento do projecto nas redes sociais (por volta de 12 de Junho);
Para chegarmos à nossa rede de contactos, à rede de contactos dos nossos contactos e assim sucessivamente, criámos a "página de fãs" - de ***gosto*** - Museu do Resgate (www.facebook.com/museudoresgate) no Facebook. Mais tarde, criámos o grupo Brigadas de Resgate (www.facebook.com/groups/museudoresgate), para poder permitir uma interacção mais espontânea entre quem aderia ao projecto.

Divulgação do projecto n'O Mercado (16 de Junho);
Prevendo que O Mercado atraíria centenas de pessoas ao centro histórico, montámos uma banca de divulgação do projecto no Largo de São Domingos, por ocasião do evento do Manobras, "O Mercado".

Dinamização de rusgas de vídeo semanais (Julho);
Nas Rusgas de Vídeo, quisémos levar ao Centro Histórico do Porto pessoas que não tinham, ou tinham perdido, o hábito de visitá-lo. Pedimos-lhes que se encontrassem connosco num ponto de partida e, passadas duas horas, num ponto de chegada, ambos na mesma freguesia. Durante as duas horas, os participantes faziam vídeos que seriam recolhidos no fim da rusga, uma por freguesia. Sentimos necessidade de preparar o terreno de cada rusga na semana que a antecedia, de elaborar mapas com os limites geográficos da freguesia para entregar aos participantes e de incentivar o contacto dos visitantes com os moradores.

Criação do www.museudoresgate.org
(a partir de Julho);
A concepção do website desenvolveu-se em duas fases: primeiro procurámos construir um sistema de carregamento de vídeos para o arquivo do Youtube, solicitando logo à partida os dados do contribuidor; numa segunda fase, elaborámos o layout de apresentação dos vídeos contidos no arquivo. O website ainda terá desenvolvimentos futuros para responder a outras necessidades que formos reconhecendo.

Distribuição de quatro câmaras aos moradores locais
(a partir de Agosto);
Ao percebermos que seria difícil incluir os moradores do centro histórico nas rusgas de vídeo, tentámos arranjar câmaras de vídeo que pudéssemos entregar-lhes para poderem participar no projecto de um modo mais continuado, colmatando a dificuldade de acesso a aparelhos de gravação de vídeo. Em Agosto, tivemos acesso a quatro câmaras de vídeo adquiridas pelo ID+ e começámos a fazê-las circular entre os moradores, com quem nos encontramos regularmente para descarregar os vídeos gravados e conversar sobre a experiência de documentação das suas freguesias.

Dinamização das Video Juke Box (nos 10 Dias de Manobras, em Setembro e Outubro);
Para os 10 Dias de Manobras, preparámos uma instalação de vídeo itinerante que permitia ***navegar por***, ***escolher entre*** e ***visionar em público*** os vídeos do arquivo do Museu do Resgate. Foi, também, um modo de devolver resultados a quem colaborou connosco. Cinco estabelecimentos - cafés, restaurantes e tascos - frequentados pelas comunidades locais, acolheram as Video Juke Box. Mesmo nos 10 Dias de Manobras, sentimos necessidade de adequar as juke box às necessidades suscitadas pelas experiências que íamos tendo: introduzir sinaléctica com instruções de manuseamento; demonstrar como funcionava a juke box; esconder o computador porque assustava os utilizadores, deixando apenas visível o rato. Para melhor demonstrar como funcionava o projecto, também começámos a pedir aos presentes que, no momento, filmassem com a nossa câmara, para, logo de seguida, passarmos esses registos para o sistema de projecção: as reacções foram espontâneas e emotivas, confirmando a rápida percepção do que se pretendia com o Museu do Resgate, registos "de momentos", não necessariamente pré-concebidos e encenados.

Participação no ciclo de conversas Re:Manobras
(2 de Outubro);
Para o ciclo de conversas sobre documentação, realizámos uma montagem-apanhado de alguns vídeos do arquivo, de modo a dar a perceber o potencial dos registos enquanto matéria-prima para composição de novas narrativas sobre os quotidianos da cidade, alternativas às "oficiais".

Apesar de termos previsto estabelecer compromissos com entidades locais de modo a assegurar a continuidade do projecto, concluímos que seria melhor deixá-lo para uma fase posterior, de maior implantação do projecto. No ponto 5, ***Outros***, falamos sobre os nossos próximos passos.

3. A rede do projecto

3.1. Quem

Um projecto de Daniel Brandão, orientado por Heitor Alvelos e co-orientado por Patrícia Romeiro, com a colaboração de Helena Borges e web-design de Diogo Oliveira. Está inserido no Grupo de Investigação ID+ e é desenvolvido no âmbito do Doutoramento em Media Digitais da FEUP.
O Museu do Resgate fez amizade com alguns moradores que participaram no projecto e ajudaram a divulgá-lo: António Armando Santos, Nanda Russa, Stein, Alfredo, António Luciano (Tóni das Violas), Rui Sousa (Olha Lá), Adriano e Emília Pereira (Casa das Colunas), Nanda (Fado Menor), Manuel Andrade (Grupo Desportivo Infante D. Henrique) e família Lopes (Casa Lopes/Antiga Casa da Mãe Preta).

Consideramos que o Museu do Resgate inclui todos aqueles por cujas mãos passaram as nossas câmaras, todos os que participaram nas rusgas de vídeo e todos os que nos enviaram vídeos através do nosso site.

3.2. Mobilização

Formámos uma equipa de dois elementos e fomos para as ruas do centro histórico. De Junho a Outubro, divulgámos o Museu do Resgate pelas pessoas que encontrámos na rua - moradores, trabalhadores e visitantes - explicando a importância do projecto e solicitando contribuições. Passámos a nossa câmara para as suas mãos e pedimos-lhes que fizessem alguns vídeos instantâneos.
Planeámos rusgas de vídeo semanais, onde os participantes filmaram as freguesias do centro histórico: apresentámos desafios e colhemos resultados. A este grupo crescente de contribuídores chamámos Brigadas de Resgate.
Tivémos de ajustar os nossos métodos e as nossas expectativas às dificuldades e oportunidades que encontrámos no terreno, de modo a garantir um grande envolvimento dos participantes no projecto e explorar novas interações com os quotidianos locais. No ponto 2, *O desenvolvido*, mencionámos algumas surpresas do terreno e soluções que encontrámos para responder a problemas.

3.3. Público no(s) evento(s)

Banca n'O Mercado da Rua das Flores (16 de Junho)
4 doaram vídeos; contactámos dezenas de pessoas.

Rusga de Vídeo na Sé (7 de Julho)
12 participantes.

Rusga de Vídeo na Vitória (14 de Julho)
12 participantes.

Rusga de Vídeo em S. Nicolau (21 de Julho)
7 participantes.

Rusga de Vídeo em Miragaia (28 de Julho)
19 participantes.

Video Jukebox na Vitória Casa das Colunas (29 de Setembro)
8 utilizaram a Jukebox; cerca de 6 viram.

Video Jukebox na Sé Café Fado Menor (30 de Setembro)
Cerca de 4 utilizaram a Jukebox. Apercebemos de que a projecção foi vista por um elevado número de pessoas: os clientes do café que, no dia, não eram apenas os moradores locais, eram também o vasto público dos eventos do Manobras no Largo do Colégio.

Video Jukebox em São Nicolau Casa Lopes/Antiga Casa da Mãe Preta (4 de Outubro)
6 utilizaram a Jukebox; cerca de 40 viram, pessoas que almoçavam no restaurante.

Video Jukebox em São Nicolau Grupo Desportivo Infante Dom Henrique (5 de Outubro)
5 utilizaram a Jukebox; cerca de 35 viram.

Video Jukebox em Miragaia Café Mariana (6 de Outubro)
3 utilizaram; 16 viram; 1 roubou. Um abuso de confiança culminou no roubo de uma das câmaras do projecto.

4. Os resultados

Apesar da imprevisibilidade e grande variedade de conteúdos que este arquivo está a receber — já conta com mais de 450 vídeos —, acreditamos que esteve deve continuar a ser revelador de uma agitação cultural espontânea e genuína.
A nossa experiência na dinamização deste projecto no Manobras no Porto, leva-nos a concluir que, se queremos trabalhar com comunidades locais e envolver os seus habitantes num projecto documental participativo, temos de ter tempo para eles: para estar com eles, ouvi-los. É um processo longo, de grande investimento pessoal, que exige entrega e disponibilidade totais.
Também percebemos que, se pretendemos trabalhar em realidades locais, não podemos continuar a utilizar os ***media*** digitais apenas pelo virtuosismo tecnológico. Temos de ser capazes de reconhecer as suas limitações, que muitas vezes nos levam a recorrer aos velhos processos e métodos analógicos, principalmente quando estamos a lidar com comunidades que manifestam um elevado nível de iliteracia digital.
Mais do que produzir e criar, acreditamos que é necessário reconhecer, principalmente num tempo em que o que não falta é informação de todos os tipos e feitios. Neste momento, importa identificar formas para lidar com o excesso de informação, detectar padrões, estruturas, conexões, categorias e tipologias.
As nossas conclusões também são as nossas dúvidas, para as quais tentaremos encontrar respostas no seguimento deste projecto, que não se esgota no Manobras no Porto.

5. Outros

Estando o Museu do Resgate associado a um projecto de investigação, terá continuidade depois do Manobras no Porto. Os próximos passos visam estabelecer parcerias com instituições locais, nomeadamente as ligadas ao ensino das artes audiovisuais, de modo a garantir

a sobrevivência do projecto através da alimentação e utilização do arquivo de vídeos em contextos académicos. Também visam continuar a criar contextos de devolução de resultados às pessoas ligadas ao projecto, mantendo a dinamização das Video Jukeboxes.
Em cima da mesa, está a expansão do projecto além dos limites geográficos do Centro Histórico do Porto e o estudo da possibilidade de expandi-lo além dos limites da própria cidade. Já experimentámos outra configuração e aplicação possíveis: dinamizámos um processo de documentação participativa de um festival de media digitais, o futureplaces, pedindo aos seus participantes que documentassem em vídeo a sua participação no festival.
Será de referir a projecção que o Museu do Resgate teve inicialmente nos orgãos de comunicação social: JN, Público, P3, Time Out, Câmara Clara, Café Portugal, Jornal FEUP...

Appendix 3

Flyers

2012





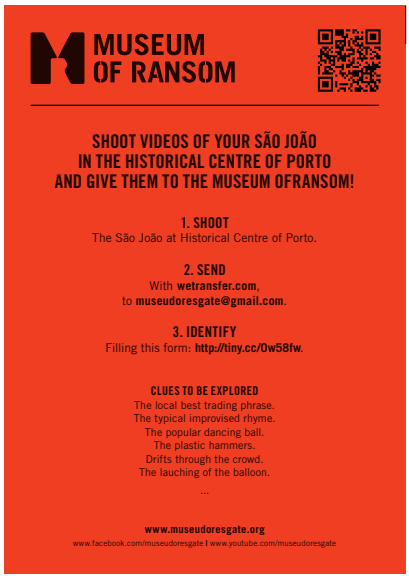




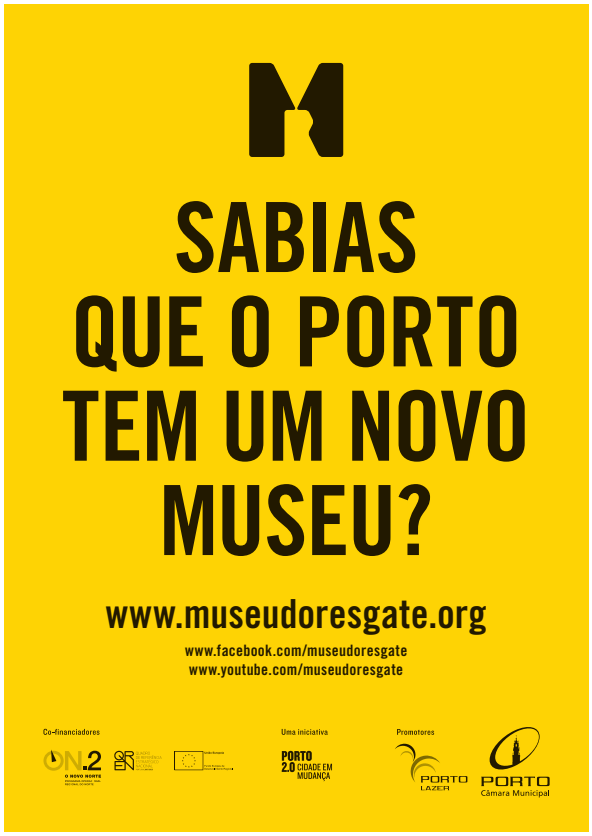








Flyers for S. João





Preliminary flyers
(front and back)

MUSEU
DO RESGATE

RUSGA DA VITÓRIA

Sábado, 14 de Julho
Ponto de partida: Miradouro
da Bataria da Vitória
Ponto de chegada: Café de Ceuta
Percurso: o que quiserem...
Duração: 1 hora

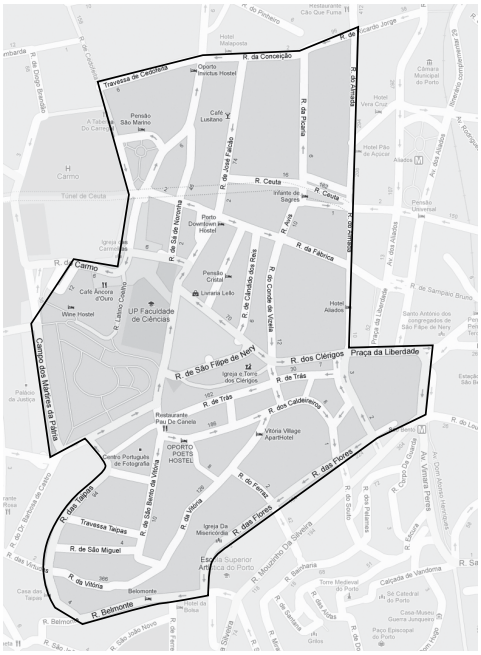
Sugestões
O jogo do dominó no jardim da cordoaria
As boladas em frente à Cadeia
Barbearia do Sr Agostinho
(entre a Torre e a Cadeia)
As esplanadas do Piolho
Os cafés
As mercearias (como a da Rua da Vitória)
Restaurantes (como o Rei dos Galos)
O eléctrico
As paragens de autocarro
...

www.museudoresgate.org
www.facebook.com/museudoresgate
www.youtube.com/museudoresgate

Co-financiadores

Uma iniciativa
PORTO 2.0 CIDADE EM MUDANÇA

Promotores
PORTO LAZER
PORTO Câmara Municipal


R. da Conceição
Travessa de Cedofeita
R. de Cedofeita
R. de José Falcão
R. de Santa Catarina
R. da Fábrica
R. Ceuta
R. do Carmo
Carreiro dos Mineiros da Batalha
R. de São Filipe de Nery
R. dos Clérigos
Praça da Liberdade
R. de Trás
R. dos Caldeireiros
R. das Flores
R. das Taipas
Travessa Taipas
R. de São Miguel
R. da Vitória
Belomonte
R. de São Bento da Vitória
R. da Mouraria
R. dos Ferreiros
R. de Sampaio Bruno
R. dos Aliados
R. Mouzinho Da Silveira
R. Ramalho Ortigão
R. de Ceuta
R. do Conde de Vizela
R. de Cândido dos Reis
R. da Alegria
R. Latino Coelho
R. de Sá da Bandeira
R. de Santa Catarina
R. da Boavista
R. de Entre Quintas
R. do Heroísmo
R. de Sá da Noronha
R. de Gonçalo Cristóvão
R. de Passos Manuel
R. de Fernandes Tomás
R. de Ramalho Ortigão
R. de Sá da Bandeira
R. de Santa Catarina

MUSEU DO RESGATE

A resgatar vídeos do dia-a-dia do Centro Histórico do Porto

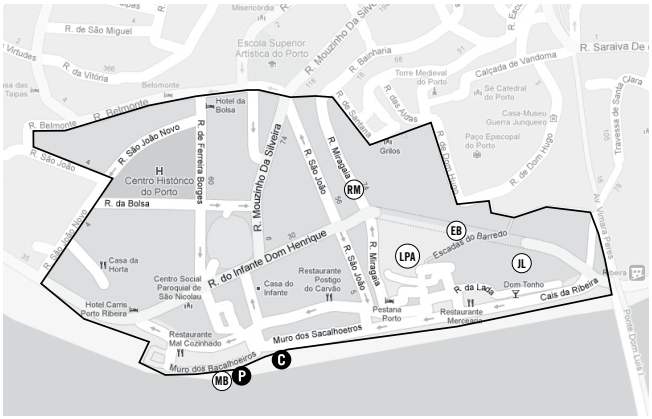
RUSGA DE VÍDEO EM SÃO NICOLAU

Sábado, 21 de Julho, 17h
Partida: Muro dos Bacalhoeiros
Chegada: Café do Cais
Percurso: o que quiserem
Duração: 1 hora (aproximadamente)
Requisitos: um aparelho que faça vídeos e muita curiosidade
Objectivo: filmar, filmar, filmar, ...

www.museudoresgate.org
www.facebook.com/museudoresgate
www.youtube.com/museudoresgate

Alguns desafios, interesses e sugestões
Resgatar conversas, momentos do dia a dia, o sotaque do Porto
Resgatar a cultura e identidade local
Resgatar os cafés e tascas mais típicas
Resgatar opiniões, testemunhos

Algumas zonas características
Escadas do Barredo (EB)
Largo do Padre Américo (LPA)
Jardim da Lada (JL)
Rua dos Mercadores (RM)
Muro dos Bacalhoeiros (MB)

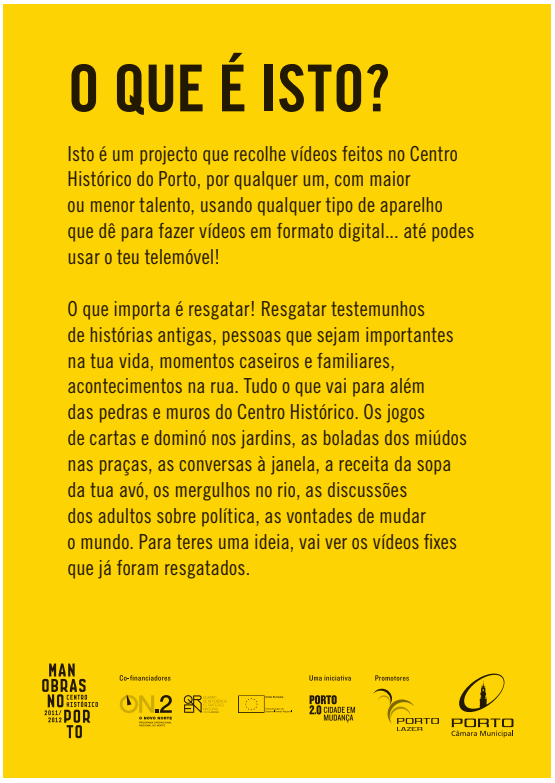


Co-financiadores

Uma iniciativa
PORTO 2.0 CIDADE EM MUDANÇA

Promotores
PORTO LAZER
PORTO Câmara Municipal





General flyers
(front and back)

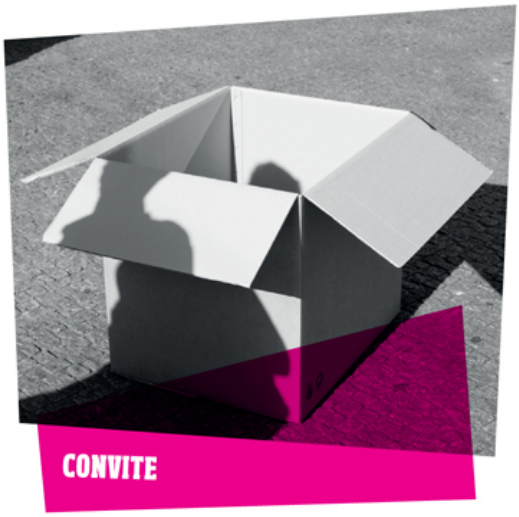

DÁ-NOS O TEU VÍDEO!
A RESGATAR É QUE A GENTE SE ENTENDE!
NÃO DEIXES QUE O TEMPO APAGUE AS HISTÓRIAS!
ESTÁS À ESPERA DE QUÊ? FAZ VÍDEOS!
FAZ VÍDEOS!
PASSA PRA CÁ O VÍDEO!
JÁ EXPERIMENTASTE ESTE PONTO DE VISTA?
ONDE É QUE VAMOS TOMAR CAFÉ LOGO?
QUEM É O MAIORAL DA TUA RUA?
RESGATAR O QUÊ?
MAS QUEM É QUE MANDA AQUI?
O QUE É QUE POSSO FAZER POR TI?
JÁ FILMASTE O MUNDO A PARTIR DAQUI?
SE QUERES DANÇAR E NÃO TENS PAR É MELHOR FILMAR
FILMA! FILMA! FILMA! FILMA!
ALL TOGETHER VIDEO
TÁS A OLHAR P'RA ONDE? FILMA!
O MUSEU ESTÁ A CHAMAR VAMOS LÁ ENVIAR VÍDEOS!
ESTÁ ABERTA A ÉPOCA DA CAÇA AOS MITOS!
JÁ VISTE O QUE ANDAM PARA AÍ A RESGATAR?
NEM IMAGINAS QUEM É QUE NOS MANDOU UM VÍDEO
QUANDO FOR GRANDE QUERO SER MAIOR E TU?
SABES O QUE É O CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION NONCOMMERCIAL SHARE ALIKE 3.0 UNPORTED?
HÁ UMA LINHA QUE SEPARA FAZER UM VÍDEO DE NÃO FAZER UM VÍDEO
JÁ VISTE O QUE FIZERAM À TORRE DOS CLÉRIGOS?
www.museudoresgate.org
www.facebook.com/museudoresgate
www.youtube.com/museudoresgate

MUSEU DO RESGATE

VIDEO JUKE BOX

VÍDEO / INSTALAÇÃO

29 SET, 15:00 > 18:00 CASA DAS COLUNAS
30 SET, 15:00 > 18:00 CAFÉ FADO MENOR
04 OUT, 13:00 > 16:00 CASA LOPES (ANTIGA CASA DA MÃE PRETA)
05 OUT, 15:00 > 18:00 GRUPO DESPORTIVO INFANTE DOM HENRIQUE
06 OUT, 15:00 > 18:00 CAFÉ MARIANA



CONVITE

MUSEU DO RESGATE / **VIDEO JUKE BOX**

Seja com o vídeo de uma sardinhada de S. João em Miragaia, gravado com o telemóvel, seja com uma filmagem da Torre dos Clérigos feita com uma câmara último modelo, todos podem contribuir para o Museu do Resgate.

Com a Vídeo Juke Box itinerante, o Museu do Resgate chega aos cafés do Centro Histórico do Porto. Quem lá estiver poderá escolher os vídeos a ver, usufruindo assim deste Museu que é feito por todos.

BAM'BORA ESPREITAR!

E manda-nos o teu vídeo através do www.museudoresgate.org

MANOBRAS NO CENTRO HISTÓRICO 2011/2012 PORTO

AS MANOBRAS ESTÃO NA RUA. 28 SET A 07 OUT.
TODA A PROGRAMAÇÃO EM WWW.MANOBRASNOPORTO.PT

Flyers for Video Juke Boxes, designed by Manobras no Porto (front and back)

VIDEO JUKE BOX

ESCOLHE O VÍDEO QUE QUERES VER

COMO?

1. SELECIONA O VÍDEO
Pega no rato do computador,
usa o scroll para andar para cima e para baixo na página
e clica em cima de uma das imagens.

2. AUMENTA A JANELA
Clica no canto inferior direito da janela do vídeo,
em cima no botão que diz “Full screen”

3. FAZ PLAY

Sign for Video
Juke Boxes

Appendix 4
Press



Se em casa costumamos guardar memórias numa caixa, as do centro do Porto ficarão guardadas na Net

Há um "museu" virtual e feito por todos nós a nascer no Porto

Manobras
Abel Coentrão

Centrado no centro histórico, o projecto do Museu do Resgate vai recolher vídeos filmados por quem quiser participar

"Museu do Resgate"? Podia ser um lugar para guardar memórias deste tempo de crise, em que vivemos submetidos aos ditames dessa *troika* que, dizem, nos resgatou da bancarrota. Mas não foi nisso que Daniel Brandão pensou quando propôs ao Projecto Manobras no Porto a criação, na Internet, de um espaço com aquele nome. Em www.facebook.pt/museudoresgate e, brevemente, num canal próprio no YouTube, o que está a nascer é um repositório do quotidiano do centro histórico do Porto. Feito por quem tiver um vídeo, por curto que seja, para partilhar.

O arranque aconteceu no sábado, durante um mercado organizado pelo Manobras. Primeiro dia, 20 vídeos, a maioria sobre objectos estranhos ali à venda, como pedido aos participantes. Nada mal, assume este *designer* que quer transformar o seu projecto de doutoramento em algo que perdure para lá do Manobras e do seu actual percurso académico, que desenvolve sob a orientação do artista e investigador na área das artes visuais Heitor Alvelos. A iniciativa está numa fase muito inicial, ainda de divulgação, mas atraiu já a atenção de quatro pessoas.

Algum do material obtido nesta primeira incursão foi até captado por uma criança de sete anos e, durante esta semana, deve já ser partilhado num canal a criar no YouTube, onde ficarão alojados. No sábado, os potenciais participantes vão ser desafiados a filmarem o São João. Daniel, que ao longo dos próximos tempos, quinzenalmente, vai instigar a realização de outras "rusgas" temáticas, espera *múltiplas visões*, locais ou mais cosmopolitas, desta que é a grande festa da cidade do Porto.

Uma tese de doutoramento

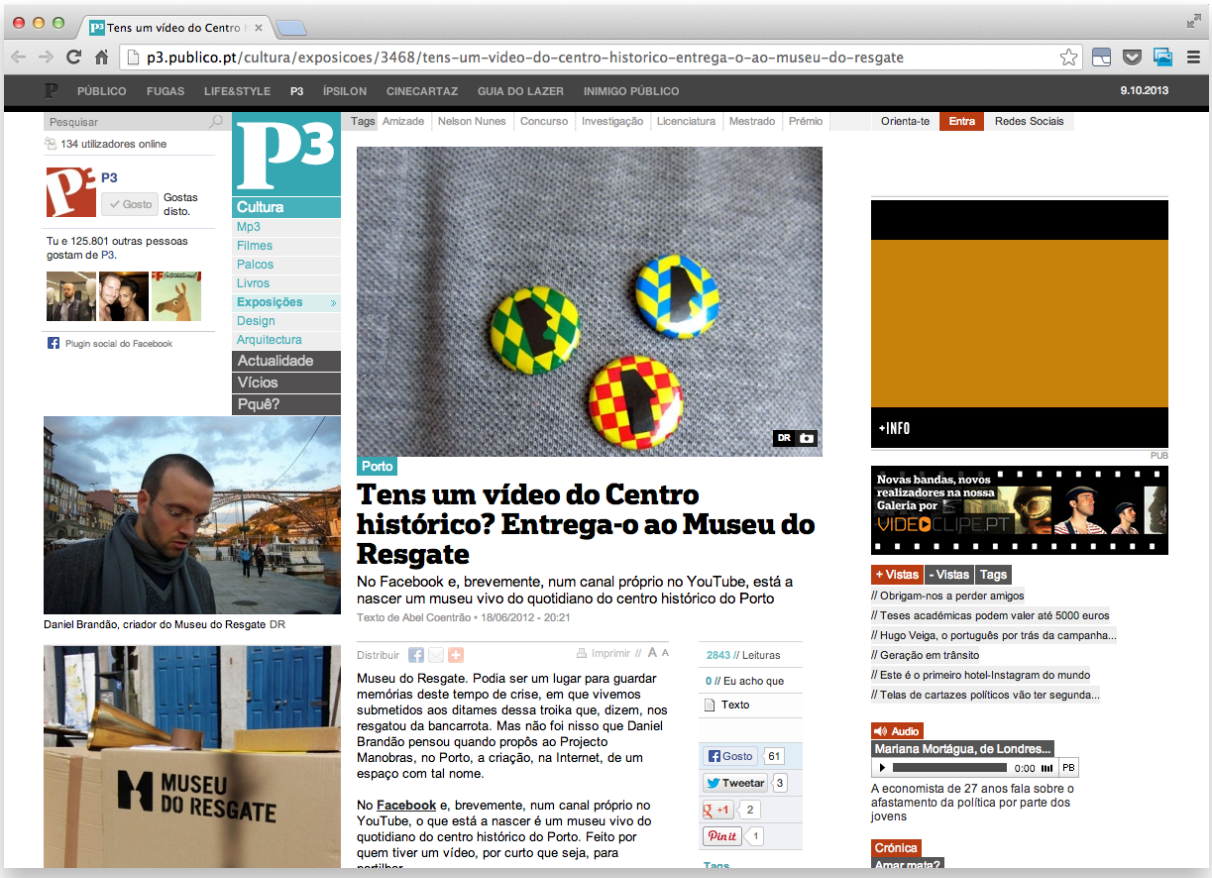
Daniel Brandão imaginou o Museu do Resgate no âmbito do seu doutoramento na área dos Media Digitais. O projecto é orientado por Heitor Alvelos e corre na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, no âmbito do Programa Universidade de Austin-Texas Portugal. Pode ser visto como uma investigação-acção, de uma forma mais cronológica, como uma acção-investigação. Com o Museu do Resgate, Daniel está a construir o seu próprio objecto de estudo. Quem entrega vídeos responde a um questionário e, através deste, o *designer* vai recolher dados sobre motivações, preferências, etc., de quem adere a redes de partilha de conteúdos *online*.

Criar narrativas

Para além dos vídeos em bruto, realizados por gente mais, menos ou nada profissional, com qualquer meio disponível, e cedidos ao Museu do Resgate, numa próxima fase, em Julho e Setembro, vão ser organizados concursos desafiando a realização de trabalhos mais elaborados, tendo por base o material captado. "Vamos tentar fomentar a discussão, criar narrativas a partir destes vídeos e organizar festivais com gente do Porto, convidando-os a realizar documentários", explicou ao PÚBLICO.

O resultado de tudo isto será, espera-se, um projecto em colaboração, que a Câmara do Porto está, explica Daniel Brandão, interessada "em agarrar". O autor considera que não serão necessários grandes recursos para o manter a funcionar, tendo em conta que ele viverá essencialmente da iniciativa dos cidadãos. Para já, os participantes recebem em troca um *pin* por cada vídeo que entregam, e a satisfação de estarem a resgatar do esquecimento pedaços de vida que, habitualmente, se esfumam no passar dos dias nas ruas estreitas da cidade antiga.

Público, June 19, 2012



P3, June 18, 2012

Museu do Resgate é feito com os vídeos de todos

Porto Centro histórico é alvo de projeto de doutoramento que convida à participação coletiva

Internet Imagens são publicadas online, para que assim o arquivo se mantenha vivo e aberto

Locais Contributos têm de ser relativos às freguesias da Sé, Vitória, S. Nicolau e Miragaia

Isabel Peixoto
ipeixoto@jn.pt

O Museu do Resgate vive na Internet, mas tem no centro histórico do Porto a sua origem. Projeto de um doutoramento, é também um convite à população e aos turistas para que façam os seus vídeos.

No próprio dia em que a iniciativa foi lançada, em junho passado, surgiu o primeiro contributo. Eram imagens que um miúdo de sete anos captou com o telemóvel da mãe, no mercado da pulga da rua das Flores. Até ontem, o Museu do Resgate contava 170 vídeos feitos no centro histórico do Porto.

Museu porque é um arquivo, resgate porque pretende salvar as memórias pessoais de quem vive nas quatro freguesias abrangidas: Sé, Vitória, S. Nicolau e Miragaia. Este trabalho está a ser desenvolvido por Daniel Brandão para o seu doutoramento em Media Digitais, pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, em parceria com a Universidade do Texas, em Austin, EUA.

O objetivo é que o museu fique para sempre. Vive apenas na internet, mais concretamente no Facebook (www.facebook.com/museudoresgate) e no Youtube (www.youtube.com/museudoresgate), mas quem o faz viver são pessoas bem reais, as pessoas do centro histórico. As que lá vivem ou trabalham, as que o visitam. O raio de ação é o mesmo do programa Manobras no Porto, que apoia financeiramente o projeto.



ADELINO MEIRELES / GLOBAL IMAGENS

Daniel Brandão em plena freguesia da Vitória, onde hoje vai haver uma rusga de vídeo

Novo conceito de museu

"A ideia surgiu da vontade de construir um projeto prático sobre documentação, participativo, e também de tentar descobrir um novo conceito de museu, também participativo, aberto e dinâmico, que vive do contributo das pessoas", explica o autor, acrescentando que há "de tudo um pouco" nos 170 contributos já recebidos. "Há vídeos que são depoimentos ou entrevistas, outros são apenas registos da paisagem", diz, sublinhando ainda a existência de trabalhos "muito experimentais".

Basicamente, qualquer pessoa pode contribuir para enriquecer a criação de Daniel Brandão. Apesar de a origem do Museu do Resgate ser um trabalho de investigação, o autor espera que a participação se mantenha: "O arquivo está online porque assim conseguimos que seja um arquivo vivo, em constante crescimento". Pode, em suma, ser alimentado "ad aeternum".

REGRAS PARA REALIZAÇÃO E ENVIO ESTÃO NO SITE PRÓPRIO DO MUSEU

Professor e investigador da Universidade do Porto, Heitor Alvelos é quem orienta o estudo. "O que está contido na essência do projeto é a ideia de que os media digitais permitem um reinventar da participação dos cidadãos na criação e na comunicação do seu quotidiano", refere-nos. No seu entender, "é absolutamente incontornável pensar que cada vez mais o conhecimento tem de se confrontar com os novos media".

As instruções para a realização e envio dos vídeos estão em www.museudoresgate.org.

Ver vídeo em:
www.jn.pt/multimedia

RUSGAS AOS SÁBADOS DURANTE ESTE MÊS

Durante o corrente mês, o autor do projeto anda a trabalhar no terreno, com o objetivo de incentivar as pessoas à partilha de vídeos que já tenham feito ou à captura de novas imagens. Por isso é que, de vez em quando, ele próprio fornece as câmaras aos habitantes para os seus registos. É no sentido de atrair participantes para o Museu do Resgate que, todos os sábados, Daniel Brandão organiza as rusgas de vídeo. As pessoas levam o seu material e dispõem de uma hora para caminhar pela freguesia em causa à procura de motivos para filmar. Findo esse tempo, entregam os vídeos. As rusgas começaram na Sé e hoje é a vez da Vitória, com início às 14.30 horas. O ponto de partida é o miradouro da Bataria da Vitória. A rusga seguinte, a do dia 21, é em S. Nicolau e, por fim, no dia 28 será a vez de Miragaia. Em setembro, serão feitas sessões de "corte e costura", com as quais se pretende "estimular a criação de novas narrativas ou a reinterpretação deste arquivo", refere o autor. Posteriormente, os resultados serão apresentados a todos, em espaços públicos, montras de lojas e até cafés. LP.



foto ADELINO MEIRELES/GLOBAL IMAGENS

Museu do Resgate é feito com os vídeos de todos

ISABEL PEIXOTO

O Museu do Resgate vive na internet, mas tem no centro histórico do Porto a sua origem. Projeto de um doutoramento, é também um convite à população e aos turistas para que façam os seus vídeos. Veja o vídeo.

Comentar

Jornal de Notícias, July 14, 2012

Nortada

O Porto tem um museu virtual e toda a gente pode fazer parte dele

Chama-se Museu do Resgate e vive à base de vídeos amadores sobre o Centro Histórico. **Maria Martinho** apresenta-lhe o projecto.



Daniel Brandão, o autor do projecto

Não é preciso ser turista para andar de câmara de filmar ao pescoço a registar tudo o que de bom e de mau nos aparece à frente. Os portuenses também o podem (e devem) fazer e há quem queira tornar isso num hábito. Falamos do Museu do Resgate (www.facebook.com/museudoresgate), um projecto de Daniel Brandão que permite que qualquer pessoa se aventure na sétima arte (amadora, vá), com uma câmara a sério ou um telemóvel, e faça parte de um museu. Mas um museu virtual.

Confuso? Nós explicamos tudo. O projecto está inserido no doutoramento de Daniel Brandão em Media Digitais, pela FEUP, numa parceria com a Universidade do Texas, em Austin. "Tinha a necessidade de fazer algo prático que aliasse o factor social ao criativo", explica. Não perdeu tempo e arregaçou as mangas. Depois de formar uma equipa, explorou o conceito de museu, usou e abusou do formato vídeo e, há coisa de dois meses, juntou tudo isto num modelo colaborativo que depende agora de todos os portuenses – inclusive de si, caro leitor.

"Interessa-me o espontâneo", salienta Daniel. Por isso, não perca tempo em tratamentos de imagem, cortes ou edição e relaxe porque não há qualquer tipo de selecção de vídeos. O objectivo é filmar o que quiser, no Porto, sobretudo no Centro Histórico: uma conversa entre amigos num café mítico ou esquecido da cidade, um espectáculo, uma viagem de autocarro, denunciar uma tampa de saneamento fora do sítio ou até mesmo homenagear alguém. Ou seja, resgatar o centro da cidade, o seu quotidiano, as histórias não confirmadas ou os segredos mais bem guardados.

Depois de captar o momento basta enviá-lo para o endereço museudoresgate@gmail.com, preencher um formulário, que será a descrição do seu vídeo, e depois é só visualizá-lo, orgulhoso, no YouTube. O canal do Museu do Resgate (www.youtube.com/user/museudoresgate) conta já com 40 vídeos publicados e o primeiro foi feito por uma criança de sete anos, que gravou com o telemóvel da mãe e na vertical os objectos mais estranhos que encontrou num mercado na Rua das Flores.

Este projecto está aliado ao Manobras no Porto e, por isso, é financiado pela Porto Lazer. Mas apesar de estar bem alicerçado, Daniel e a equipa querem levar o Museu do Resgate mais longe: estão a planear criar parcerias com entidades locais, associações culturais e instituições de ensino (como a ESAP e a Escola Artística e Profissional Árvore), tudo para que a iniciativa perdure e seja possível promover outro tipo de acções. De resto, agora já sabe como fazer a sua parte.



Alguns filmes do Museu





Appendix 5
Table with participation rates

			Video Raids									
	O Mercado Jun 16	**S. João** Jun 23-24	**Sé** Jul 7	**Vitória** Jul 14	**S. Nicolau** Jul 21	**Miragaia** Jul 28	Oth.	Dist. of Cam.	Incur.	Upload www	After MnP	Total
Videos	34	17	204	192	97	273	43	88	11	13	25	959
Participants	4	5	10	13	5	11	9	2	5	3	8	
Average (videos/participant)	8.5	3.4	20.4	14.8	19.4	24.8	4.8	44	2.2	4.3	2.1	
Total of minutes recorded	14' 15"	21'	84' 57"	151' 57"	61' 37"	126' 55"						
Average duration	25"	1' 14"	25"	47"	38"	28"						

Appendix 6

Semi-structured interview

Evaluation/ interpretation of the Museum of Ransom (MoR) project.
www.museudoresgate.org

Objectives:

- **To clarify wheather MoR project has fulfilled the objectives defined within the scope of the research.** (Proposal for an aggregation system of amateur video production of everyday life allowing for the measuring of their possible patrimonial value. How can citizens be involved in this process?)
- **Realize what was found through MoR, namely through the collected videos and if what has been achieved has contributed to answer the research question.** Can amateur video recordings of everyday life have documentary value?
- **Realize what has failed and missed, as well as what should be changed in a future development of the project.**

Guide lines:

Introduction - Brief description of the MoR project

Part 1 - Characterization of the interview

1. Opinion/ position of the interviewee in regards to:
   a. Participatory media (namely online social networks): advantages and risks;
   b. Video tools (habits of video-recording and sharing online) and their ubiquity in everyday life;
   c. Dichotomy between private and public; self-representation in video diaries uploaded on websites like YouTube.
2. Opinion about the value of amateur video production of everyday life: Can it be recognized as representative of a particular culture or is it a mere phenomenon of entertainment?

Part 2 - Evaluation of MoR website through the interviewee point of view

1. When did the first contact with the MoR project occur? Impression about the project and about its relevance?
2. Opinion about the MoR website:
   a. Is the intention clear? Are there any doubts of what the website is about?
   b. Did it worked as a tool for aggregating a collection of amateur video?
   c. What failed, what should be added or changed?
3. Opinion about the gathered videos:
   a. What, on the website, can be considered as a representation of local cultural identity?
   b. What, on the website, is provided with documentary or cultural heritage potential? Why?

Part 3 - Future perspectives

1. Which other paths can be explored in future work? How can it be sustainable and profitable for the community itself?

Appendix 7

Interview with André Almeida

September 13, 2013, 3 pm
Length: 64 minutes
[Portuguese]

Qual é o propósito da entrevista? Vou começar por fazer uma introdução. No final desta entrevista interessa-me perceber até que ponto o meu projecto prático contribuiu para responder aos objectivos lançados pela minha investigação. Têm a ver, nomeadamente, com perceber perante uma produção audiovisual amadora que acontece online, estimulada pelos media participativos, como esta pode ser valorizada, se pode ser valorizada, se pode ter um contexto ou um valor patrimonial. E se essa valorização – no fundo, esse reconhecimento – pode não ser mediado ou se deve ser sempre mediado por uma estrutura organizacional ou institucional. Portanto, é, acima de tudo, perceber, na tua perspectiva – e aqui entras, se calhar, como especialista na área do documental audiovisual ou vídeo documental – qual poderá ser o interesse científico do vídeo documental com uma abordagem desta natureza. E também perceber, em relação ao Museu do Resgate, o que é que faltou, quais foram as limitações, que futuros é que podem vir a ser propostos a seguir a isto.
Basicamente a entrevista vai dividir-se em mais ou menos três partes: uma de caracterização do próprio entrevistado; uma segunda parte que tem mais a ver com a avaliação do próprio projecto e do site; e depois perspectivos de futuro, terceira parte.
Começando: para perceber melhor qual é a tua relação com os media participativos… o que entendes por media participativos, efeitos sociais, participação online. Qual é a tua relação em termos de usabilidade, como utilizador, contribuidor. Começaríamos talvez por aí, descreverias um pouco a tua experiência.

Ou seja, há uma questão de media participativos e uma questão de media participativos associada à componente do audiovisual, que me parece que às vezes é diferente. Ou seja, toma formas diferentes e específicas de como se participa.
Media participativos associados ao audiovisual está neste momento, presumo, a dar os primeiros passos. Ainda se encontram numa fase muito embrionária porque não devemos esquecer que o documentário e toda a história documental, que fez cem anos há pouco tempo, não está preparada ou apta para este tipo de abordagem. Não está preparada a muitos níveis, sendo um deles a questão de quem faz e quem produz documental tradicional. Porque parece-me que quem faz documental tradicional linear tem uma certa aversão à participação.Daí que neste momento estarmos numa fase de combate ou de choque entre aquilo que é o documentário tradicional e quem o faz, quem o produz, quem o distribuiu, e esta nova fase de documentários associados aos media participativos. É difícil estabelecer quem… fruto da novidade do próprio campo de trabalho, fruto da própria multiplicidade de possibilidades de participação e fruto das várias áreas que participam nesta área, não se sabe exactamente quem é que faz, quem é que produz…. Não estou a começar muito bem… deixa-me pensar como isto pode ser útil para a tua investigação…

Tenta colocar as coisas sob a tua perspectiva pessoal; não te preocupes se é útil ou não para a minha investigação. Ou seja, a opinião pessoal… se calhar, às tantas, eu reformulava aqui a pergunta. Eu percebi que a tua resposta seguia um bocadinho essa relação pessoal com os media participativos, mas a tua visão sobre os media participativos… isto acaba por contribuir para outra resposta a uma outra pergunta que eu ia colocar a seguir e vou aqui acrescentar: se achas realmente que mudou ou está a mudar com os media participativos, o mundo digital, etc…a *web* 2.0, todo esta excitação de participação online, se realmente trouxe alguma mudança no documental, no vídeo documental. Tu disseste que as pessoas estão ainda um bocadinho aversas a isso, mas se reconheces já algumas transformações. Essas transformações ocorrem a que níveis? Em termos globais…

Acho que essa transformação… encontramo-nos numa fase que é uma espécie de hype. Toda a gente fala do documentário interactivo, ou participativo… enfim, há várias formas… eu penso que neste momento a expressão "documentário interactivo" é mais presente do que participativo, embora… e o participativo, de alguma forma,

presumo que esteja incluído dentro de um *umbrella* que é do interactivo. Parece-me que o interactivo é uma área ainda maior do que o participativo, que é uma componente específica daquilo que é o interactivo.
Estamos numa fase de um hype, de uma grande excitação em relação ao documentário interactivo, mas às vezes baseados em premissas erradas. O documentário interactivo é algo mais entusiasmante e interessante do que um documentário normal. Se o documentário normal já é entusiasmante e interessante, e já provou o seu poder comunicacional, todo o seu poder, uma camada interactiva irá transformar esse documentário em algo fascinante e extraordinário. Só que essa ideia, esse hype, que está neste momento associada ao documentário interactivo, depois, na prática, naquilo que é realizado e feito, não é tão entusiasmante como na teoria poderia ser.
Apesar de tudo, esse entusiasmo faz com que haja linhas de financiamento que neste momento começam a ser atribuídas a documentários interactivos. Mas parece-me que ainda há muito a trabalhar, a trabalhar sobretudo no sentido de perceber quais são as grandes valências, as grandes vantagens não só do documentário interactivo mas também como poderá ser desenvolvido e quem participa deste envolvimento. Porque o grande problema neste momento é que temos duas indústrias que não comunicam, nunca participam uma com a outra: a linha de cinema normal, linear, e a interactiva, que não sabem trabalhar em conjunto. E as pessoas que neste momento estão a realizar documentários interactivos não são os grandes documentaristas. Os grandes documentaristas inibem-se de participar nesta onda.

Há uma relutância.

Há uma relutância por muitas questões. Primeiro por não conhecer o meio, depois por acharem que perdem a autoria, que é uma coisa altamente importante no documentário linear e que depois no interactivo de alguma forma se esbate.

Será que existe no meio disso tudo algum exemplo que vá contra a corrente?

Não, não consigo encontrar porque quando tento encontrar exemplos de pessoas que fazem documentários, ou aqueles que me inspiram, que fazem bons documentários, ou críticos de cinema, não encontro essas pessoas a trabalhar sobre o documentário interactivo. Mantêm-se no linear. Quer dizer, há algumas pessoas que tentaram mas isso foi há muito tempo, como o Peter Greenaway tentou na década de 70 ou 80 fazer interactivo. Lembro-me que vi e não fiquei muito entusiasmado, e também me parece que ele não apostou mais no interactivo. O trabalho novo do Miguel Gomes tem algumas facetas participativas, não sei se já viste… faz uma pesquisa sobre o filme novo do Miguel Gomes. Ele recolhe histórias enviadas pela audiência – penso que é assim, não tenho a certeza –, e depois vai coleccionar algumas das histórias que lhe foram enviadas e depois vai filmá-las. Ou seja, há alguma participação da parte do público. Se bem que às vezes esses processos de participação aconteciam talvez de outra forma, mas também aconteciam. Qual é a diferença entre serem histórias submetidas pela audiência ou histórias recolhidas de um jornal? São maneiras diferentes de chegar ao mesmo propósito.
Há uma relutância… eu desde que comecei a fazer filme tenho tentado encontrar essa capacidade ou esse documentário que de alguma forma bebe um pouco daquilo que é tradição linear documental e raramente consigo encontrar. E consigo encontrar mais no participativo do que no interactivo. O participativo acho interessante… o *Life In a Day*, que é provavelmente o mais popular… acho interessante a premissa e acho que era difícil fazer sem aquela estrutura participativa. E acho que resulta bastante bem. Mas é interessante, porque o resultado final… lá está, o participativo auxiliou a chegada à fonte de arquivo, tal como tu fazes, mas depois a parte final foi feita de forma perfeitamente normal e standardizada em relação à produção linear. Daí eu achar a tua… eu acho que o documentário participativo pode ser e será bem-sucedido. Acho que trabalhar arquivo cedido por outras pessoas poderá ter uma força no futuro muito, muito forte. Eu entusiasmei-me com um trabalho como o teu pelo facto de… a participação no teu caso faz todo o sentido e vai ajudar-te a construir algo que ainda não se sabe muito o que é, mas irá ajudar nessa componente.

**Ok. Já vamos lá. Entretanto, mais uma questão, mais do foro pessoal. Tu lidas com as ferramentas do vídeo, pelo que percebi… tu és um profissional, digamos, alguém especializado porque trabalhas no filme documental já há algum tempo e já tens trabalho publicado e exibido até em festivais. Portanto, mais do que reconhecido.
Os registos pessoais de vídeo que faças com amigos ou familiares, etc, ou seja, coisas do teu íntimo. Tu vias esses registos como… tu poderias observar esses registos… não sei se os colocas online ou não, isso se calhar também é uma pergunta que é preciso fazer.
E se tu conseguirias ver esses registos com um valor patrimonial daquilo que poderá ser uma identidade, neste**

caso, familiar, ou uma identidade que poderia transpor até o próprio grupo familiar para uma observação mais global. Se calhar pessoas com o teu perfil, da área do documental ou que viajam bastante… ou seja, se os teus registos mais mundanos podem ter um valor patrimonial, no sentido mais…

Eu acho que sim, mas sempre dependente de uma questão de contexto. Ou seja, sob que forma, em que contexto de visualização e sobre que ordem – ordem mais no sentido de edição. Ou seja, em que sentido é que vão ser vistos. Quanto a isso posso apresentar-te um caso exemplar, que é o filme que eu vou apresentar agora na Argentina, que se chama *From New York With Love* e foi feito com uma câmara doméstica, com uma câmara pequena de alta definição, e as imagens que lá estão, provavelmente na sua maioria, são imagens banais, capturadas em contextos perfeitamente banais… sendo que grande parte delas não foram captadas como o objectivo de se fazer um filme. Ou seja, eu fiz uma longa-metragem documental com imagens do quotidiano. Aliás, eu lembro-me de ter feito um pequeno manifesto sobre o filme em que dizia que se estas imagens…qual o sentido destas imagens se elas um dia ficarem perdidas num computador e o disco estoura e nós perdemos tudo. Antigamente não se perdia nada – quer dizer, perdia-se, mas era papel –, mas se nós continuarmos a acumular isto em computador haverá um momento em que vamos perder ou, tendo em conta a multiplicidade ou a quantidade tão astronómica que temos nos nossos arquivos contemporâneos, deixa de ter valor. Ou seja, o excesso de informação deixa de ser informação e torna-se impossível de gerir. Fazer uma longa-metragem foi a minha forma de dar algum sentido àquelas imagens que iriam ficar inevitavelmente perdidas no meu computador e as pessoas que iriam ver não iriam perceber o que era aquilo, e eu próprio também me iria esquecer do que era aquilo e em que contexto é que as imagens foram gravadas. Ou seja, eu fiz uma longa-metragem com imagens perfeitamente amadoras da minha estadia em NY. Chama-se *From New York With Love* porque no fundo são postais da cidade em que eu filmo.
Eu acho que as imagens têm sempre sentido, o que é preciso é encontrar um contexto específico para as exibir. No meu caso foi aquele, mas já pensei em fazer um documentário interactivo com aquelas imagens. Mas há sempre aquele grande desafio: como é que eu vou fazer retrieve das imagens que interessam, qual será a experiência? E isso reporta-nos para o YouTube. O YouTube é uma coisa massiva, uma coisa extraordinária, mas como damos ordem àquilo? E como a ordem que nós damos vai afectar a forma como visualizamos aquelas imagens?
Agora, eu acho que sim, que toda a imagem tem poder, influência, e pode ser uma influência muito específica para um grupo muito específico, como familiar, mas pode expandir-se. Ou seja, ando a mostrar imagens minhas a pessoas que não conheço de lado nenhum, em festivais.

Pois, se calhar era aí que eu colocava a questão… tem um bocado a ver com isso, na sequência. Imaginemos que alguém pega nas imagens que tu registaste e que mesmo assim não foi com o propósito de construir uma narrativa, inicialmente. Só depois com a edição é que tu lhes deste valor, pegando nas tuas palavras. Se alguém pegasse nas tuas imagens e desse um valor, um significado ou algo completamente diferente daquilo de que tu estavas à espera… até pode criar aqui um conflitos entre uma interpretação daquilo que pode ser errónea…

Eu acho isso interessante. No meu ponto de vista, como actor, as imagens são o que são, são imagens. Se alguém pegar nas minhas imagens e fizer uma edição tenho toda a curiosidade em ver as interpretações que as pessoas vão fazer das minhas próprias imagens. E qualquer coisa que esteja completamente e absolutamente errada até vou achar interessante porque eu gosto de ver leituras das imagens das outras pessoas que fazem sobre aquilo que era o propósito inicial. Eu acho isso muito estimulante e interessante. Agora, depende se estamos a falar de uma questão histórica… aí sim já pode ser preocupante. Mas estamos a falar de uma questão pessoal, e é isso que estamos aqui a tratar, ou de como as minhas se integram num contexto maior. Que é isso que alguém de fora poderá fazer: olhar para elas e perceber como… duvido que alguém vá só trabalhar sobre as minhas imagens. Mas as minhas imagens que se passaram em específico em NY, em 2009, associadas àquelas, àquelas e àquelas, podem construir uma moldura e dá um contexto global que eu não consegui ver. Porque eu só olhei para as minhas, não olhei para o contexto. E é esse o grande benefício que estás a produzir. Com múltiplos olhares queres fazer uma leitura que as leituras individuais não conseguem atingir.
Há um filme interessante para tu veres… se não for bom para a tua investigação é um bom filme, que é o *Tren de Sombras*, é espanhol e o realizador chama-se José Luis Guerín. Vale a pena ver, ele faz essa leitura… isto é uma história de alguém na década de 40, presumo, ou 30, que filmava em 8mm e fazia filmes caseiros. O filme tem três momentos: num vê-se as imagens como se vêem normalmente, da família; depois há um momento em que ele volta para o presente; e depois volta ao passado

e começa a analisar as imagens de outra perspectiva e encontra ligações que nos passaram ao lado na primeira leitura das imagens. O filme é óptimo e até pode ser interessante para ti nesta questão de qual o sentido das imagens, a que é que elas podem levar.
Também há um filme que eu ainda não vi, parece ser muito interessante, do… esqueci-me do nome do realizador, mas é qualquer coisa Mondilen. Podes enviar-me um mail e eu tento encontrar. É um filme sobre alguém que encontra uma caixa de vídeos e fotografias no lixo e começa a analisar essas imagens. Eu não vi o filme portanto não me posso pronunciar sobre ele, mas é interessante essa desconstrução daquilo que são as imagens individuais e a forma como depois tu vês no contexto. Há também esta questão documental: uma coisa é alguém olhar para as minhas imagens hoje, 2013, uns poucos anos depois de eu ter filmado aquilo. Tem um interesse documental, mas limitado. Se daqui a 50 anos alguém pegar nas imagens vai achar mais entusiasmante e vai ver a história a desenvolver-se à frente dos olhos. Espaços, pessoas, hábitos, roupa, etc.

Aqui acho que já houve alguns pontos que…

Depois eu posso voltar aqui, a conversa pode levar-me…

Sim, sim. Agora entrando no projecto Museu do Resgaste, já me falaste um pouco sobre isso. Primeiro, relativamente ao contacto que tu tiveste com o projecto, foste ao site, qual foi a tua primeira impressão sobre o site, o projecto; se tornava claro os objectivos, aquilo que é a premissa, se tiveste alguma dúvida sobre o funcionamento do site ou sobre o projecto…

A minha opinião será um pouco enviesada porque é uma opinião mais informada, não sou um utilizador normal. A mim entusiasmou-me de imediato, mas porque sou uma pessoa que trabalha com imagens, com arquivo, e acho que é muito claro, faltando talvez perceber exactamente… eu posso perceber o que pode vir a ser feito, um utilizador normal não sabe exactamente para o que é que está a contribuir. Pode ficar na dúvida com o que é que vão fazer com estas imagens. Presumo que alguém que olhe para isto possa pensar "porque que é que querem os vídeos, desta forma" – porque tu fazes referência à questão de não se preocupem com as edições e com trabalhar os vídeos, o que interessa é os vídeos e se for assim em bruto ainda melhor – e isso pode ser um bocado confuso.
Posso ver o *Isto Já Cá Canta*? Estive a ver e a minha *internet* era um pouco fraca…. Pois, era mais ou menos o que tinha visto. Era esta questão… quem pode ver vê uma agregação, uma compilação, mas não consegue imaginar ou prever futuros para estas imagens. Pode pensar "mas a minha imagem fica ali suspensa?". Se fica suspensa, porquê enviar um bruto e não enviar um vídeo já feito? No fundo, alguém que clique no vídeo aqui pode assistir a um vídeo feito por mim. Para ti tem todo o sentido, mas para alguém que esteja a contribuir pode não fazer sentido imediato. Agora, eu olho para isto e percebo. Não só percebo como vejo potencial e apetece-me logo editar estas imagens e trabalhá-las.
Acho que a linguagem é explícita; optaste pela simplicidade e funciona lindamente… só não se percebe o futuro das imagens. É o único problema que eu vejo, mas também decorre do processo. Ainda não sabes, também, estás a pensar no que fazer.

Eu acho que a tua reposta foi mesmo muito útil. Porque bate em alguns pontos sobre os quais já tinha reflectido, e sim. Explicas muitas coisas que têm a ver com o feedback que eu recebi do projecto. Estão relacionadas com o facto de perceber o futuro das imagens e isso constrange, torna o contributo mais difícil.

E há uma questão: quem neste momento está a filmar com telemóvel esquece-se completamente do futuro. Esquece-se que a imagem que ele está a filmar agora tem uma importância completamente diferente daquela que vai ter no futuro. Este clip que mostra uma imagem do Porto que não tem interesse nenhum hoje vai ter uma importância completamente diferente daqui a 50 anos. Há esse esquecimento. Até por causa do dispositivo que usas: usas um telemóvel tão sofisticado que te esqueces que há um futuro para lá disso [risos]. Acho que, antigamente, quando as pessoas filmavam, tinham mais a ideia de preservação. Agora é tudo muito baseado no presente. Isto aqui não tem interesse nenhum, mas vai ter. E acho interessante.

É engraçado… estou aqui a reparar que tu – se calhar é sem querer, eu acho que é inevitável – estás a bater em alguns pontos em termos de análise teórica de muitos autores que eu estudei, que não têm precisamente a ver com o vídeo, mas com os cultural studies, etc, media participativos. Batem nestas questões… uma delas é o presente. Nós vivemos no presente, cada vez mais.

Sim, vivemos muito focados no presente e esquecemo-nos de que há futuro. Se calhar nem vai haver [risos].

Nem vamos por aí… em relação à funcionalidade do site, mesmo aquilo que está a falhar ou acrescentarias, acho que já percebi mais ou menos. Em relação àquilo que foi aqui entregue, ou seja, estes vídeos… presumo que tenhas visto…

Não vi muitos, mas vi alguns.

Mas presumo que consigas dar uma perspectiva mais transversal ou diagonal em relação a isto tudo. Achas que aquilo que está aqui presente – eu sei que tu não és do Porto – serve para identificar ou representar aquilo que é, neste caso, o objecto principal, o Centro Histórico do Porto?
Ou seja, achas que poderia ser realizado, com base neste footage, chamemos-lhe assim, um vídeo representativo, quase que fosse identidade… não um vídeo turístico, mas que represente o Porto com estas imagens? Ou achas que precisavam de ser imagens com outro valor estético?

Acho que o problema que pode existir nestas imagens é que estas imagens representam aquilo que as pessoas consideram relevante ou com interesse, ou aquilo que as pessoas consideram isto é um evento, algo, uma situação específica e que tem interesse para ser filmado. E às vezes… tu poderás ter uma série de eventos com interesse, com muito interesse para caracterizar o Centro Histórico… pelo facto de ser colaborativo vais ter mais do que qualquer equipa profissional que para lá se deslocasse, a não ser que ficasse três anos em permanência, porque aqui esses eventos, aquilo está a acontecer, a actividade muito específica e visível… esse aspecto parece-me que está bastante coberto. A estética será obviamente… são múltiplas, mas hoje é perfeitamente possível fazer um documentário ou um documento que tenha múltiplas estéticas. O nosso olho começa a habituar-se a essa variação repentina e súbita de qualidades estéticas, e é interessante, até porque tu hoje filmas… por exemplo, quando estás no YouTube, a tua experiência no YouTube é da imagem mais tremida para a imagem com mais qualidade. Já estás habituado.
Portanto, a nível estético acho que não há problema; de caracterização dos eventos acho que traz um bom leque de eventos… o problema são aquelas coisas mais silenciosas, mais invisíveis, que normalmente as pessoas não filmam pois presumem que não têm interesse. Ou seja, componentes mais silenciosas do Centro Histórico. Por exemplo, o Centro Histórico com menos pessoas. Daquilo que eu conheço, caracterizo-o por um certo esvaziamento, por uma certa faixa horária, que é uma coisa que me faz alguma confusão. O problema do Centro Histórico do Porto é que de repente fica vazio; há uma transição de uma actividade frenética entre o pedinte, o turista, para um silêncio em que vês um ou dois gunas e pouco mais. Acho que esses silêncios não são caracterizados.
Quando tu fazes uma recolha desse género poderá, irá haver falhas. Sobretudo falhas no sentido dos silêncios e dos não-eventos, dos não-acontecimentos. Por outro lado, tens uma recolha muito forte daquilo que está a acontecer. Pelo que o vejo, entre o turista, o S. João, acho que está muito bem caracterizado. Teria de olhar para as imagens, perceber a estética… umas serão intratáveis, porque serão demasiado "telemóvelescas", demasiado tremidas, mas com certeza que alguma coisa poderá ser feita.

Se calhar este momento arriscava aqui um bocadinho… ou tentar interpretar esse esvaziamento de que tu falas, que me parece que sim… se calhar as pessoas só chegariam lá se houvesse um debate entre as pessoas que estão a registar. O que é que tu consideras, em termos de sociabilização, o site neste momento. O projecto permite que as pessoas evoluam para esse debate ou discussão à volta do que é que falta registar, do que é que foi registado? O que foi registado poderia ser corrigido, etc? Será que isso é importante ou não? É de reparar que aqui não existe propriamente uma rede social, mas será importante?

Eu acho que seria importante. E era importante ser mediado por alguém que tivesse uma leitura mais objectiva, mais larga das imagens… mas acho que seria benéfico. Quer dizer, eu acredito, presumo que seria benéfico, mas às vezes as redes sociais comportam-se de forma estranha e não sabemos exactamente o que vai acontecer. E também se há um elemento que eu gosto e é interessante nas redes sociais é esta questão mais orgânica, dinâmica, essa falta de controlo. Se começamos a impor limites eventualmente esses limites vão fazer com que essas carências não sejam colmatadas porque ninguém vai querer ir lá fazer o registo… ou seja, a adição de restrições pode levar à inibição de fazer outros registos. Tem esse lado perverso.
Não sei, honestamente não sei. Também depende da linguagem que seria feita, como seria transmitida. Continuem a registar, ainda nos falta este tipo de imagens… mas não sei. Presumo que sim. Também depende do nível compreensão das pessoas que estão a contribuir, do nível compreensão daquilo que está a ser feito, da capacidade dessas pessoas perceberem o que é um registo documental… não sei. Teria que ver mais imagens para perceber que tipo de pessoas é que estão por detrás disto.

Pois. Acho que já falámos um pouco sobre isto, aqui a questão de que… tu respondeste a isto de uma forma generalizada, mas uma vez que isto que está aqui, tu próprio disseste, são registos de várias pessoas, amadores, sem nenhum pretexto estético ou ideia pré-concebida em termos estéticos ou narrativos, e está aqui um repositório muito variado…. Será que este repositório pode estar ou ser dotado do tal valor ou ter potencial documental, patrimonial, cultural? Já respondeste a tudo que está aqui de uma forma generalizada… já referiste a questão histórica, olhar para isto daqui a 50 anos…

Acho que sim. Qualquer tipo de registo… aquilo que eu estava a dizer, de que as pessoas fazem filmagens de forma um bocado genérica, só pegam no telemóvel para filmar aquilo que acham interessante… eu acho que este site ajuda a levar para outro nível a captura das imagens. A linguagem, ainda que não seja especialista, sejam pessoas que façam filmagens aleatórias, eu acho que este site ajuda. Até faz com que as pessoas se recordem de filmar aquilo que é o Centro Histórico. O site tem essa mais-valia: com a própria acção, as pessoas percebem que realmente é preciso filmar estes espaços. E eu presumo que este site, este arquivo vá fazer com que sejam recolhidas imagens… era aquilo que eu estava a dizer, ficariam inevitavelmente perdidas no telemóvel de alguém e iriam desaparecer. A nível patrimonial, eu acho que um trabalho deste tipo é muito importante. Trará imagens que não seriam vistas, arquivadas, distribuídas e gravadas de outra forma, portanto tem um sentido patrimonial.
Volto à questão do que é filmado…olhas para aqui e percebes que as pessoas são condicionadas pela questão turística, o que é que gostam… se são pessoas de fora do Porto filmam o bilhete-postal; se são do Porto gostam de filmar aquilo que entendem ser a génese da cidade e vão falar com o senhor mais típico do café mais típico e fogem a alguns espaços que são mais invisíveis. Mas olhando para aqui percebo que o site consegue levar as pessoas para lá disso, e se vão para lá disso conseguem registar e compilar num só espaço essas imagens…. Eu acho que isso tem um valor patrimonial fortíssimo.

Agora com a tua resposta também reconheceste alguns padrões, que era outra das coisas que eu me tinha esquecido de perguntar. Se há padrões em termos de representação, e acho que sim. E tu reconheceste isso mais ou menos, não vou estar a massacrar-te.

Estás à vontade. Mas sim, é muito isso do bilhete-postal, aquela ideia de que o Porto gosta de afirmar, que é a Invicta, a Nação, e vão buscar estes personagens típicos… haverá casos que de pedintes famosos que estarão aí com certeza.

Uma coisa que eu reparei aqui agora… paralelamente à entrevista, porque é mais a minha opinião… é engraçado perceber que recorrem ao vídeo ou usam o vídeo como se fosse uma máquina fotográfica. Aliás, inicialmente tinha muitos vídeos que eram como aquele que tu viste, da pomba, que dura dois segundos. É quase como quem tira uma fotografia [risos]. E é estranho perceber que se calhar algumas pessoas até têm o vídeo presente no seu telemóvel, naquelas máquinas compactas, mas ainda não sabem tirar partido da ideia de narrativa, da imagem em movimento.

Sem dúvida alguma. Aquela pomba até pode ser alguém que se calhar queria tirar uma fotografia e carregou sem querer no botão do vídeo. Há vídeos que aparecem dessa forma. O facto de se fazer com um telemóvel, o facto de se fazer eventualmente a pensar num Facebook, faz pequeno. Faz pequeno porque não há esse contexto narrativo, essa narrativa é uma coisa muito curta.
Já ouviste falar no Vine? O Vine é uma aplicação para fazer vídeos para Twitter, com duração máxima de dez, quinze segundos. Está a tornar-se num sucesso nos EUA. Os vídeos são todos ridiculamente minúsculos. Ou seja, nós podemos estar a caminhar para essa ideia do vídeo como fotografia. É pouco mais do que uma fotografia, tens toda a razão. Como uma snapshot.
É curioso… há muito pouco tempo vi cinco fotografias que foram tiradas ao Fernando Pessoa, colocaram as imagens em sucessão e fizeram um pequeno vídeo daquilo. Estamos habituadas a ver o Pessoa com uma identidade fotográfica que ao vê-lo, nem que seja em cinco imagens a caminhar, dar meio passo ou qualquer coisa, transforma a forma como vemos a fotografia. O vídeo também tem essa componente de trazer um pouco mais ao real, de dar mais real àquilo que é o movimento. E as pessoas fazem isso.
As pessoas não sabem. A questão é que se tu tens um dispositivo que usas para fotografar e para filmar, e se a maior parte da utilização que tu fazes é fotografia, isso vai condicionar a forma como tu te relacionas com o vídeo e fazes a captura de vídeo. Se tu estás sempre a tirar fotografias e vais fazer um vídeo tu não sabes como operar. Esqueces-te de operar. A tua cabeça está focada na fotografia e não no vídeo.
E tens toda a razão nisso.

Agora para terminar, em relação ao futuro do projecto: olhando para o futuro do projecto, que possíveis rumos tu podes prever em relação ao próprio site, ao projecto, de que modo é que achas que ele pode tornar-se sustentável ou servir a comunidade…

Há muitas formas possíveis… isso é uma pergunta complicada… deixa-me pensar. O projecto pode ficar pela estruturação de um arquivo e ceder as imagens a quem as quiser usar. Esse é o primeiro propósito, que é muito válido e quem quiser trabalhar as imagens pode fazê-lo. Obviamente pode haver momentos de interacção em que as pessoas pegam nessas imagens e fazem edição em workshops que podes desenvolver. Já deves ter pensado nisso, de alguma forma…faz todo o sentido. Fazer pequenos workshops em que as pessoas usem essas imagens para criar as suas próprias leituras desses vídeos. Há também a hipótese de atribuir key words a cada um deles, em que são definidas palavras-chave como o sítio, a hora… ou seja, definir meta-informação em relação a cada um dos planos para que depois se possa arranjar uma ferramenta que consiga, de forma automática, fazer ligações específicas entre as imagens. Tens seguido o trabalho do Manovich?

Sim… de base de dados, não é? Do estudo de base de dados… Sim, mais ou menos. Sei o mais recente que ele está a fazer, mas…

Sim, o mais recente não tenho seguido, não tenho lido muito as coisas que ele tem feito, mas está muito activo neste momento a trabalhar com bases de dados gigantes, a estabelecer padrões. Era possível eventualmente conseguir desenvolver uma área… provavelmente não serás tu, mas alguém, uma equipa que tenha valências estéticas mas também tecnológicas, que consiga, de alguma forma, pegar em imagens que estão catalogadas e com meta-informação associada, e criar pequenos filmes de forma automática. Era interessante ver o que pode surgir daí, sabes… a própria descoberta do que é a máquina e uma análise da meta-informação, o que nos permite dar. Pode ser um randomizer que simplesmente te mostra as imagens. Eu lembro-me de ver e de ficar siderado com alguns projectos que são simplesmente uma construção completamente random de imagens que iam buscar a uma base de dados e tu ficas curioso com o que vem a seguir, a seguir, a seguir. Acaba por ser viciante. Acho que pode haver esse poder com estas imagens.
Essa meta-informação associada às imagens pode também fazer com que as pessoas possam fazer pesquisas. "Quero ver vídeos do Porto às x horas, isto, isto e isto". Pode também constituir-se um arquivo mais próximo daquilo que é o YouTube. Em que fazes pesquisas, tens aquela questão dos vídeos sugeridos, alguma coisa a ver com o Porto. Agora, a quem é que interessa isto? A quem conhece ou a quem não conhece o Porto? Não sei… isto pode ser uma ferramenta turística. Isto pode ser o futuro do turismo para alguém perceber a vibração de uma cidade, por exemplo. Se eu quero visitar o Porto não quero ver um vídeo institucional da Câmara do Porto feito por editores de fotografia com a melhor câmara do mundo. Isso não me vai dar a realidade de uma cidade. Isto pode caracterizar muito melhor uma cidade do que qualquer vídeo promocional ou institucional. Mesmo para os estudantes… eu quero vir estudar para o Porto. O Porto é isto, não é só o pôr-do-sol na Ponte D. Luís. Isto dá uma vibração muito específica e de forma muito rápida, pois são segmentos muito curtos e tu podes ver rapidamente o que é a cidade.
Mais… podes fazer muita coisa com isto! Eu sou mais ou menos obcecado com imagens de arquivo, de ver imagens… a minha próxima longa será só com imagens do YouTube de arquivo, em que terá uma voz off e eu farei a minha análise daquilo que são as imagens.
Deixa-me pensar… eu depois posso mandar-te mais sugestões do que podes fazer com isto. Mas é um arquivo valioso. Acho que a forma como o site está feito leva as pessoas a pensarem na captura de uma forma diferente. Apesar daquele problema que te apontei, de as pessoas não perceberem o que vai ser feito com isto, fica, no entanto, retido na consciência que estas imagens que vou captar podem ser diferentes, têm um carácter e uma componente mais de registo histórico do que o normal.

E agora se calhar de uma forma resumida, porque acho que neste momento já se tocou em todos os pontos que eu queria tocar na entrevista. Agora para questionar um pouco algumas ideias, pressupostos que eu passo aqui na tese… um deles tem a ver com o facto de reconheceres realmente que começa a existir um maior movimento de pessoas a utilizar ferramentas de vídeo para registar situações do quotidiano… como é que isto acontecia no passado, já que tens experiência…o filme caseiro do super 8, depois passou para o vídeo Hi8, a ideia da câmara como o objecto do pai de família que a levava sempre para os casamentos e filmava tudo e mais alguma coisa… e agora o que aconteceu com o digital, como é que as pessoas estão a reagir, como é que tu vês isso. Qual é a tua visão, observação, daquilo que acontece no YouTube. Estavas agora a referir que vais trabalhar sobre o próprio arquivo do YouTube… o que é que tu vês nessa comunidade?

Acho que a perda do dispositivo, da câmara, fosse Super 8, Hi8... a perda do dispositivo físico que levava um certo cuidado, a uma certa preocupação e um certo pensamento sobre as imagens se perde com as novas ferramentas digitais. Enquanto que antigamente o vídeo era visto como algo de valioso pela sua raridade e pelo seu preço. Porque filmar em Super 8 era caríssimo. Em Hi8 já era mais barato, mas a câmara em si era cara. A câmara era específica para filmar, a minha cabeça, percebesse ou não de filmagens, pensava que ia fazer uma imagem. Neste momento há um certo desvirtuar dessa imagem. Nós filmamos com máquina fotográfica.
E leva àquela questão que tu dizes: eu filmo como tiro uma fotografia. Sem qualquer preocupação estética, a pensar na fotografia, e sem qualquer preocupação do valor. É isso que eu acho estranho, mas que também acontece comigo. Como é que é possível que toda a gente tenha uma câmara de filmar no telemóvel ou na sua câmara fotográfica, e a produção de vídeo seja tão baixa em relação àquilo que é a fotográfica. É estranho porque o vídeo dá um valor que a fotografia não dá, tal como a fotografia dá um valor que o vídeo não dá, obviamente. Mas acho estranho que haja uma relação tão pouco equilibrada entre a produção fotográfica e videográfica. E esta questão do valor faz com que as imagens sejam fracas por si, sejam despreocupadas, sejam desinteressadas, sejam quase como um suplemento à fotografia.
Nesse aspecto tenho pena, porque eu navego no YouTube... quero fazer um filme sobre o YouTube então navego no YouTube com essa preocupação de encontrar as imagens que são susceptíveis de serem usadas num filme e é muito difícil de encontrar. Ou são curtas, ou são tremidas, ou não são pensadas para um contexto mais profissional. Isso depois não facilita a produção de documentos com base nestas imagens de arquivo. Se na teoria eu diria que a possibilidade de fazer vídeos iria aumentar imensamente essa produção de vídeos na prática não tem acontecido. Acho curioso que isso não aconteça, acho curioso esse relegar do vídeo para segundo plano. Talvez também porque as ferramentas sociais não estão preparadas para isso; privilegiam a fotografia em detrimento do vídeo. Por exemplo, daí que o Vine, que é a atribuição de vídeo para o Twitter, comece a ser um passo em frente.

Só tens dez segundos, como só tens 140 caracteres para escrever.

Sim, é curioso o vídeo ser tratado assim também, para ser conforme. Já não me lembro qual era a pergunta, perdi-me aqui um bocadinho...

**Não te perdeste, respondeste àquilo que eu acho que acaba por resumir o estado das coisas.
Só para complementar e terminar, achas que a averiguação e o reconhecimento de um determinado valor patrimonial nesta produção amadora que acontece, se deve ser feita por uma entidade institucional ou se isto pode ser deixado ao debate, envolver os cidadãos nesse processo. Claro que se calhar tem de haver uma estimulação dos cidadãos para essa responsabilidade, digamos assim. Isso é possível, como é que tu vês isso? Ou deve haver sempre uma entidade que olhe para isto de outra forma e se essa entidade está preparada ou não.**

É uma pergunta interessante. Acho que colocar nos cidadãos essa missão é muito interessante, mas tem de ser trabalhar, no sentido de explicar. Só através dessa compreensão do que pode ser feito, como trabalhar e ter limites cinematográficos permite fazer com que as pessoas tenham valor para essa própria produção. Isto também é uma questão da literacia do cinema. As pessoas perceberem como é que o cinema se constitui, como é formado... ora bem, essa é uma pergunta tão vasta...
Antes de mais é a questão da própria linguagem do cinema, que eu presumo que comece a vir a ser trabalhada e modificada. Ou seja, estivemos a desenvolver uma gramática do cinema que ia de encontro a uma linearidade e de repente somos confrontados com uma interactividade, com uma participação e ninguém sabe muito bem neste momento se a linguagem vai sofrer grandes revés e grandes transformações. Portanto, também é preciso identificar a própria gramática e linguagem do cinema.
E depois, mediante essa transformação da gramática e linguagem, como é que as novas gerações que vêem vídeos agora no YouTube assimilam e percebem o que é um vídeo; quantos segundos precisam para apreender e absorver um vídeo. Isso é uma questão importante, da gramática e até que ponto vai ser transformada e até que ponto os vídeos feitos hoje em dia já não se terão adaptado a essa linguagem futura em que as pessoas conseguem ler aquelas imagens sem grande problema como nós, uma geração habituada a uma linearidade, vê.
Agora, eu acho que essa recolha pode ser perfeitamente colocado do lado das pessoas. Mas de alguma forma arranjar balizas e formação para essa própria...

E dirias que aí a instituição ou alguém mais especializado tem um papel importante?

Sim. Acho que alguém especializado, que perceba, terá um papel importante a guiar estas pessoas. Até porque é

importante esta questão da comunicação e a questão de memória, e nós não somos muito treinadas para ela. As pessoas continuam sem saber o que filmar, como filmar, quais os momentos que interessam e os que não, quais são válidos; arranjar uma rotina de filmagem. Quer dizer, pouco evoluímos… as minhas fotografias, que eu tenho, são de quando era pequeno das festas de anos e parece que pouco evoluímos. Não ultrapassamos esse momento em que há mais momentos, mais imagens para constituição dessa própria arqueologia futura, daquilo que se filma hoje. Isso é um trabalho de formação que exige algum tempo. É preciso que as pessoas percebam… estou a pensar em filmes que reflictam um pouco essa lógica.
Porque, repara numa coisa… neste momento estou a fazer um trabalho sobre o processo de produção do vinho do Porto no Douro. E fiz uma grande pesquisa de arquivo em relação ao processo. E tu não vês nada que saia fora daquilo que é o expectável. Que é o corte da uva, o lagar…percebes, tudo o que seja fora disso não existe. É tudo a mesma coisa. Claro que mudam os processos, antigamente era à mão… mas não filmam nada para lá disso. É este tipo de projectos que incentivam à filmagem irão trazer coisas novas. E aquilo que eu vi é de maioritariamente equipas profissionais. São profissionais que sabem qual é o objectivo, que vão contar uma história, e filmam sempre a mesma coisa. É desesperante tentar encontrar alguma coisa que saia fora disso e não encontrei. Encontrei no YouTube. A única coisa que sai da rotina eu encontro no YouTube.

E se calhar é uma produção mais amadora.

Completamente amadora. São os vídeos das pessoas a filmar a vindima, e só aí é que eu encontrei coisas…

E a dizerem coisas para a câmara.

E a dizerem coisas para a câmara… só aí é que eu consegui encontrar. É interessante, é interessante porque eu estou exactamente a fazer o trabalho que estou sobretudo no campo institucional, e no campo institucional eu não vou para lá daquilo que é expectável. Não só do que é expectável como… quando tu vês filmes das décadas de 50, da ditadura, aí só vês pessoas felizes na vindima, o que é extraordinário… não vês aquela dificuldade da vindima. E entretanto nisso o YouTube ajudou-me. Eu vou usar imagens do YouTube que não consegui encontrar no campo institucional das imagens. É essa ideia… só no futuro é que consegues perceber "ah, que interessante que era ver isto". Neste momento consigo arranjar imagens fora daquilo que era o expectável, mas imagens que começam em 2000 e qualquer coisa. Não tenho nada de 1950 que seja fora da vindima. Não sei onde é que eles dormem, não sei nada. Essa capacidade de perceber que há interesse histórico para lá daquilo que se pensa que tem interesse histórico. É isso que é interessante ver.

Está bem. Obrigada pelo teu tempo, pela tua disponibilidade, e acima de tudo pela tua visão.

[continuação]

O documentário interactivo, que tenta de alguma forma caracterizar um bairro específico de Brooklyn, que é Williamsburg… mas as pessoas estão motivadas para fazer o registo da contemporaneidade porque estivemos a ver um vídeo de há 30 anos, de 1937, acho eu, e é impressionante. Quando tu olhas para aquele vídeo de 1937 e vês que aquele era um dos bairros mais pobres dos EUA, em que as casas eram compradas por um dólar, em que estava tudo completamente destruído, e vês o bairro agora, 30 anos depois, que é uma das zonas mais caras de Nova Iorque, tu percebes essa importância. Eu tenho de registar este momento presente porque no futuro isto já não vai ser desta forma. Vai ser completamente diferente. Apesar do bairro ser das zonas mais ricas de NY, ainda está na fase de transição, em que tu vês edifícios caríssimos para ricos paredes meias com casas de porto-riquenhos muito pobres, pequeninníssimas, e aquilo vai tudo desparecer. É importante documentar esse momento histórico.
E quando tu estás a ver arquivo… estava a ver uma reportagem sobre a linha do Tua e é impressionante! Há 20 anos Portugal era uma coisa completamente diferente, não tem nada a ver. E a nossa ideia é de que não vai mudar muito. E vai, vai mudar muito.

E aquilo que dizias: as imagens que estamos a fazer hoje, se calhar não lhes estamos a dar muita importância. Só o futuro é que vai dar essa importância.

Sim, e há a questão do grande futuro e do curto futuro. Por exemplo, quando eu estava a editar o filme, *From New York With Love*, tenho imagens de Portugal e dos EUA. E é interessante porque quando estamos nos EUA dá mais prazer editar as de Portugal; quando estamos em Portugal dá mais prazer editar as dos EUA. Tinha uma componente muito mais emocional quando editava as imagens de um país no outro país. O facto de estar num país a editar as imagens do outro, com o qual eu tenho uma relação

afectiva, transformava a minha forma de editar. E estamos a falar de uma componente geográfica que estava a alterar a forma como eu olhava para as imagens. Imagina que vais para fora um tempo, para a Áustria, estás uns meses e olhas para essas imagens, vais ter uma leitura muito mais diferente e muito mais emotiva e vais perceber muito melhor o significado do que estás a fazer agora. Porque isso vai fazer-te pensar "calma, se eu estou afastado do Porto durante algum tempo e já me sinto assim em relação às imagens, daqui a mais tempo vou sentir outras coisas". Ou seja, isto para dizer que às vezes olhamos hoje, neste momento, para imagens que têm valor e que no futuro terão muito mais valor. E isso é interessante.

Appendix 8

Interview with António Armando Santos

September 27, 2013, 4.30 pm
Length: 109 minutes
[Portuguese]

A entrevista vai-se dividir em três partes. A primeira parte será a tua caracterização, primeiro para perceber é o teu perfil, em relação, neste caso, ao vídeo. A segunda parte será então interpretação… Aqui, não só o teu perfil como também a tua opinião (esqueci-me disso). A tua opinião em relativamente a isto – qual o valor deste tipo de registos de vídeo: amadores, do quotidiano, do dia-a-dia, mundanos, vernáculos. E depois, fazer uma avaliação do próprio projecto – do site do Museu do Resgate, não é? E perceber várias situações em relação ao projecto: primeiro perceber qual foi o teu contacto com o projecto, qual foi a impressão, por ai fora… Mas, uma coisa de cada vez! Não te preocupes agora a penar nisto. Isto depois vem tudo na sequência da conversa.

Sim, sim.

E depois as perspectivas em relação ao futuro, relativamente ao projecto e àquilo que pode ser feito nesta área, por aí fora. Na conversa, na entrevista, a ordem, pode-se trocar, não é?

Claro!

Portanto, será uma coisa mais informal.

Claro, claro!

Eu acho que já te expliquei mais ou menos esta parte inicial, portanto, relativamente a ti – acima de tudo, primeiro, qual é a tua relação com aquilo a que nós, em termos académicos, chamamos de media participativos, que no fundo são as redes sociais. Ou seja, se pensares que antigamente os media, ou aquilo que tu tinhas antes da *internet* e das redes sociais, eram…

Era a televisão.

Era a televisão!

A televisão e os jornais.

Que passavam-te informação e tu consumias, não é?

Claro.

Agora, neste momento, tu podes participar, não é?

Posso participar!

Podes colocar fotografias sob o teu ponto de vista, não é? E partilhar com outras pessoas. Ou seja, a informação encontra-se a circular, de uma forma quase paralela em relação a esses grandes poderosos media. Portanto, isso é o princípio dos media participativos. É aqui perceber qual é a tua relação… Como é que tu te descreves? Tu costumas ir ao Facebook? Qual é o teu interesse por estas ferramentas? Assim um bocadinho por alto… Como é que tu te descreves?

Já está?

Já.

É assim, eu não sou muito de redes sociais, tirando o Facebook só. E não sou um consumidor, daqueles de andar lá sempre. Normalmente consumo mais o que me é enviado, do que aquilo que eu lá ponho. Porque normalmente, eu só ponho coisas das minhas corridas, dos meus netos… Não ponho mais nada.

Informação pessoal…

Exacto! Brincadeiras…

E coisas que vais partilhar com pessoas que tu conheces…

Claro, claro! Normalmente é com aqueles amigos que eu tenho ali, porque a minha página está aberta. Eu não coloco entraves à minha página.

Ou seja, também consomes muito. Observas o que é lá colocado…

Sim, sim, sim!!

Qual é a tua opinião sobre as redes sociais?

As redes sociais são boas e são más. Há um aproveitamento que é feito muitas vezes das redes sociais, por pessoas que têm um bocadinho mais de formação sobre isso. Porque o leigo muitas vezes até coloca coisas… Se calhar posso falar até de mim… Muitas vezes são colocadas lá coisas que não têm até mal nenhum, que as pessoas até, inocentemente, acham piada em colocar. Até às vezes informações mesmo da vida deles, privadas. E depois há aquele "espertalhão", aquele mais informado (mais informado ou que percebe mais) e consegue fazer disso motivo de chacota muitas vezes. E isso às vezes cria assim um bocadinho de… Às vezes entra-se ali em discussões que não levam a lado nenhum. E depois nós sabemos que as redes sociais são perigosíssimas!

Em termos de privacidade.

Exactamente, em termos de privacidade! Pode estragar a imagem de uma pessoa. Uma rede social: o Facebook, Twitter, seja o que for, pode estragar a imagem de uma pessoa. Tu podes ficar com a tua vida estragadíssima, porque alguém se lembrou até de te tirar uma fotografia não sei onde, não sei quantos, numa situação qualquer e coloca-te no Facebook despropositadamente e tu ficas muito atrapalhado. Não me estou a lembrar assim de qualquer coisa que tenha visto…

Sim sim, não precisas de dizer, dá para perceber o que é.

Tirando até aquelas situações que têm acontecido… Isso é tanto no Facebook, mas mais ao nível do YouTube. Nós às vezes vemos coisas no YouTube em que as pessoas ficam… E depois não há nada a fazer. É muito complicado desfazer aquilo.

A partir do momento que se torna público…

Claro, depois é muito complicado desfazer aquilo. Há situações que lá são colocadas muitas vezes… E nós temos muitas situações que conhecemos e que temos visto que, depois de lá colocadas… Principalmente no YouTube. Porque se for no Facebook, se calhar só é partilhado por meia dúzia dos teus amigos, não é? Os teus amigos é que viram, porque foste apanhado em cuecas, ou bêbado ou a dormir…

[risos]

Agora no YouTube não. No YouTube tens logo uma parelha, não é? E aquilo, muitas vezes, vai para um sítio, é partilhado e quando damos por ela, já estão mil, dois mil, três mil… E não há volta a dar, porque depois de ser partilhado…

Até é porreiro teres pegado no YouTube, porque dá seguimento também ao resto da conversa, não é? Porque eu depois quero-te direccionar para a questão do vídeo. E tendo em conta que o YouTube, neste momento, é quase como se fosse a televisão…

Claro!

Não é a televisão, é… É quase como se fosse uma televisão de *internet*, em que as pessoas…

Sim, é uma televisão paralela. Ainda hoje estava a ouvir o noticiário e há Câmaras, ou há cidades e alguns distritos… Eu acho que até estávamos a falar do distrito de… Não te quero enganar, mas acho que era o de Vila Real, em que tem uma televisão que, vai dar no YouTube e a partir das vinte, vai-te dar os resultados do distrito. Aquela informação…

Das autárquicas…

Das autárquicas! Têm um convite feito a pessoas que queiram participar para estarem lá, para depois fazerem isso. Quer dizer, tu chegas ali e, em vez de estares a ver televisão…

Mas sim, os resultados então vão ser passados directamente…

Vão ser passados na *net*, logo. Apanhas lá a Câmara "não sei de quantos", parece que é Vila Real…

…Que no fundo, se calhar, a televisão de antigamente só passava nas grandes cidades, e agora, o nicho conseguiu o seu espaço…

Claro, claro! E se calhar tu agora até estás com o teu telemóvel não sei onde e se calhar até nem tem televisão, mas até te lembras: "Deixa ver como é que ficaram os resultados na minha Freguesia", ou "na minha Junta" ou "na

minha Câmara". E vais ali e através da *net* estás a receber por mensagem informação dessa que me estava a ser transmitida e que eu estava a ouvir.

É quase instantâneo.

É muito mais instantâneo e torna-se mais personalizado, se quiseres. Porque uma coisa é tu estares a ver ali, na TVI ou na RTP, ou na SIC, aquela personagem que tu... A Judite de Sousa, que tu vês o ano todo. E outra coisa é estares a ver o António Farinha, que é o secretário "não sei de quantos" ou é o homem do talho de Vila Chã a falar-te e a dizer-te que na Freguesia ganhou o partido Socialista, ou ganhou o partido PSD. São essas personagens que vão falar, não é ninguém formado (penso eu) em televisão – por aquilo que eu ouvi não é – mas são aquelas pessoas que vão dar aquela notícia. Acho que é o mais *tête a tête*.

Mais informal.

Porque tu até sabes: "Ei é o Farinha que está a dar! Olha o Farinha a falar!" Não é a Judite de Sousa, nem é o José Alberto Carvalho, porque isso são pessoas que estão ali a fazer um trabalho. Enquanto que estas pessoas, se calhar, não vão fazer um trabalho, vão fazer...

Não são pagas para o efeito.

Claro.

Num sentido quase de voluntariado, não é?

Exactamente, voluntariado. Porque se calhar até sabem que há pessoas que, se calhar, até nem conseguem apanhar a televisão. E ali eles pensam e se calhar até têm a certeza que, se calhar pela *net* até conseguem chegar lá mais facilmente. E é uma maneira de utilizar os tais meios sociais, não é?

E agora, voltando outra vez à tua experiência pessoal: em relação ao vídeo... Vídeo ou fotografia – registos. Qual é o teu hábito de registos de família? Tu há bocado falaste um bocadinho, mas agora de forma um pouco mais aprofundada, tu costumas... Tens uma câmara fotográfica pequenina...

Sim, sim.

O próprio telemóvel também dá para tirar fotografias...

Ando sempre... Tiro, tiro... Não sou muito...

Tu vais tirando, à Bianca por exemplo.

Sim, à Bianca, normalmente. Para qualquer lado que eu vá com a Bianca... Até tenho algumas no telemóvel. Recebo muitas fotografias também. Não sou... Gostava muitas vezes... Às vezes ponho-me a ver e às vezes apanho até fotografias no Facebook e digo: "Epá eu já passei aqui! Como é que eu não me lembrei...". E depois há uma noção que eu tenho... É que eu às vezes vejo fotografias que são enviadas. Eu tenho uma coisa qualquer, acho que é o "Porto Amigo" ou qualquer coisa, que estão sempre a enviar fotografias, porque eu sou amigo disso...

Antigas?

Não, não. Modernas.

Ah ok.

Em situações, assim em sítios. Ainda há dias tiraram uma, acho que é da Torre dos Clérigos. Eu recebi e a Torre dos Clérigos estava emparelhada. A pessoa conseguiu emparelhar nuns ferros, que eu nem consegui perceber bem de onde é que ela conseguiu tirar aquela fotografia. Sei que tem uns ferros assim e vê-se a Torre no meio. O homem andou ali – acho que é um senhor – andou ali a ver aquele local e aquela situação de foto para tirar aquela foto. E ficou... Está espectacular! Tu apanhas uns ferros assim intercalados. Não sei como é que ele foi fazer aquilo. E o homem agachou-se ali, tirou e apanhou a Torre dos Clérigos ali em pino. Está muito giro. E às vezes eu ponho-me a pensar, porque eu conheço muito bem o Porto, mas acho que sou um bocadinho abstracto. Às vezes passo pelas coisas e tal... E só quando vejo fotos é que penso: "Épa, este gajo conseguiu uma fotografia de categoria. Mas eu já passei por aqui tantas vezes..." Porque eu não tenho...

E, se calhar, tu acedes a essas fotos através das redes sociais...

Claro. E depois fico a olhar para elas...

E ficas a perceber que há perspectivas diferentes em relação a elas, que ainda não tinhas visto...

Exactamente! É isso! Quer dizer, eu já lá passei, já tirei, já vi, já estive no local, mas pus-me a pensar: "Epá isto afinal é muito mais bonito". Se calhar será porque nós, muitas vezes

vivemos num sítio, num local e não damos… Não temos noção da "boniteza". Porquê? Isto é quase como tu viveres com uma pessoa ou teres uma pessoa tua vizinha ou teu vizinho e tu: "Epá, é o Quim" ou "É a Manela". E, de repente, ele aparece-te num jornal ou numa fotografia, a dizer "Epá gajo é bonito, é bem feito" e tu: "Este gajo é meu amigo. Nunca tinha visto!". Porque o dia-a-dia passado com as coisas, eu pelo menos falo por mim, nós muitas vezes não nos apercebemos…

Não damos importância.

Não damos, se calhar, tanta importância. E só quando nós vemos que alguém chama a atenção, quando olhas de outra perspectiva "Epá, isto afinal aqui é bonito". Percebes? Por isso é que, morando eu onde moro, às vezes fico meio espantado em como é que as pessoas vêm aqui, tiram milhares de fotografias. São milhares de fotografias tiradas aqui deste sítio, todas durante um ano. Não são centenas, são milhares de fotos tiradas aqui neste bocado, para o Rio Douro e para Gaia. Apanham Gaia e apanham essa parte do Porto. E nós vivemos aqui há anos e eu, se calhar, se tirei três ou quatro fotografias foi muito.

Pois…

Porquê? Porque eu estou todos os dias a ver. Eu tenho a imagem comigo. E por causa de eu ter a imagem comigo, se calhar é que eu não dou valor a tirar uma fotografia. Deve ser por isso. E as pessoas quando chegam aqui ficam: "Epá que imagem que você tem aqui". Acho que é mais por ai…

Não, é interessante porque tem aqui muito sumo nessa tua resposta. Em relação à fotografia que eu pergunto: Tu sentes no vídeo um bocadinho o mesmo? Ou o vídeo é uma tecnologia, é uma ferramenta completamente diferente?

Não, é completamente diferente. Não tem nada a ver, porque a foto é o momento. E a partir daí, se mandares repetir uma foto, acho que ninguém consegue. Tu não consegues, porque, depois, analisando a foto… A foto é aquela foto. A foto fica! O vídeo não. O vídeo é outra coisa que também consegues repetir, mas…

Tem um movimento…

Tem um movimento! Tem a voz, tem o som. Na fotografia tu, se calhar olhas para a fotografia e consegues perceber… Por exemplo, se tu puseres uma fotografia, digo eu, no local, tu olhas para a fotografia e depois, estando naquele local e se depois pegares na fotografia passado meses ou um ano, se calhar consegues olhar para a fotografia e estar a sentir os sons que lá sentiste, quando tiraste a foto.

Sim, sim, sim…

O vídeo não!

Já está lá.

O vídeo tu tens lá! Em qualquer altura tu dizes assim: "Estive em Moscovo e fiz lá uns vídeos, deixa-me ver…". E vais ver e tens lá o som. Tu na foto não! Na foto, passaste lá. E depois olhas para a foto e dizes assim: "Nesta altura estava a passar um comboio, estava a passar uma gritaria, foi isto assim, foi assado… Que é diferente. Eu acho que o vídeo e a foto são completamente diferentes.

Ou seja, tu na fotografia…

Na fotografia…

A fotografia faz o teu pensamento trabalhar.

Trabalhar, exactamente!

O vídeo torna-o, se calhar, um bocadinho preguiçoso.

No vídeo não precisa. E no vídeo tiras o gozo. Estás a ver aquele gozo da situação? Tiras uma fotografia a uma criança, numa situação de baloiço ou de choro ou outra coisa qualquer…

Sim, sim.

E se pegares nela daqui a vinte anos, tu olhas para a criança e dizes: "Olha, nesta fotografia tu até estavas a chorar muito!" E estás com a imagem, lembras-te: "Epá, tu estavas mesmo a chorar". No vídeo tu não precisas de fazer isso. Pões o vídeo, pões a criança ao teu lado, ou a pessoa que for e dizes: "Anda ver, olha o que aconteceu naquele dia". E está ali a situação, está ali a desenrolar. Enquanto a foto, tem que puxar por ti. Imagina que agora estamos aqui a ter esta conversa e alguém nos tira uma foto. Daqui a vinte anos, se cá estivermos, tu encontras-me e dizes: "Ó António olha, lembras-te desta foto? Estávamos a falar disto, assim, assim…"Estamos a puxar pela memória outra vez, estamos a recordar. No vídeo não precisas de fazer isso. Se tiveres

um vídeo, daqui a vinte anos encontramo-nos e: "Olha ó António, anda cá ver! Olha lembras-te?"

Nem é preciso comentar…

Não precisas, porque as coisas vão passando.

Já agora, em relação a isso, qual é o vídeo mais antigo, assim caseiro (caseiro no sentido do teu círculo familiar ou de amigos) que tu tens ou já viste ou que alguém tenha (pode ser um familiar teu que tenha)…

Vídeos assim…

O mais antigo. Não tens, se calhar, tantos tão antigos…

Não, não. Fotos, tenho muitas…

Tens muito mais…

Pois, pois. Tenho uma caixa de fotos que te podia mostrar e dizer onde é que foram as situações. Algumas até já nem sei quais são. Tinha que puxar mesmo pela memória. Vídeos, se queres que te diga, tirando aqueles, tenho um vídeo que… O único vídeo que eu tenho, que muitas vezes gosto de recordar e são vinte segundos ou vinte e cinco…

Pode ser um vídeo de um casamento…

Não, por acaso é um vídeo da minha falecida mãe, que está na cama a conversar comigo e tem vinte segundos para aí… As vezes, quando me apetece ouvir a voz dela, eu coloco esse vídeo…

A voz, não é? Que a fotografia não tem…

Quer dizer, a voz e o movimento! Porque ela estava deitada na cama. Já não se levantava, estava já acamada e eu estou ao lado dela e, por qualquer coisa, que agora não me perguntes porquê, lembrei-me de gravar. Gravei aquele bocado de conversa com ela. E há momentos em que eu… Porque eu amava muito e amo a minha mãe. E há momentos em que eu preciso de… Porque ela era o meu escudo. E eu, há momentos em que preciso de a ouvir e então, coloco aquele pequeno… São vinte segundos ou vinte e cinco segundos, que ela até fala mesmo à Porto em que ela me diz: "Ei tá um tempo do caralho!" [risos] Ela mesmo acamada era assim.

[risos]

E eu, muitas vezes ponho esse pequeno vídeo. São vinte segundos ou vinte e cinco segundos…

É o suficiente.

E deixo… E estou aquele bocadinho com ela… É a tal coisa, fotografias, eu tenho montes por aí espalhadas, mas não é a mesma coisa. Eu olho para aquela fotografia, há algumas fotografias que eu estou com elas, mas já nem me lembro onde é que estávamos, se era com o meu irmão… Estou com ela, acho que é nuns anos, mas já não sei se era nos anos dele se eram os meus anos… Mas naquela, tenho aquele momento, em que eu ouço a voz dela. E cada vez que eu quero…
São vinte segundos, mas para mim é o suficiente. Estou a ouvi-la.

Pois…

Ouço a voz dela, por isso vai ser uma coisa que eu vou ouvir até ao fim da minha vida, porque aquilo é real, não é? É ela! Não é nenhuma fotografia, não é nenhuma invenção. É ela que está ali. E é ela que fala comigo. Por isso… é a diferença que há, estás a ver, entre o vídeo e a foto?

Sim, sim, sim!! Torna as coisas mais reais.

Claro. Eu a foto, posso ver montes de fotos dela. Mas ali eu ouço a voz dela. Ali, ela entra na minha cabeça outra vez. Aquela voz que eu ouvi durante dezenas de anos, quando eu quero, eu posso ouvir outra vez. Eu acho que a diferença que há entre o vídeo e a foto é exactamente essa. A pequena diferença é que nós, quando temos saudades de alguma coisa podemos… Quem tem, pode ver. Pode ver outra vez o que aconteceu e saber as situações, e lembrar-se. A foto, tens que puxar pela cabeça.

Pela tua memória…

Porque muitas vezes, tu até olhas para uma foto e dizes assim: "Onde é que foi tirado isto? E com quem? O que é que estava a acontecer?". Há quem pense isso. O vídeo dá-te logo ali a noção…

Dá-te tudo…

Dá-te tudo, exactamente!

É um depoimento mesmo interessante, em relação a essa diferença da fotografia e do vídeo. E ver em ti

essa consciência em relação a eles, que não és um especialista, como já sabemos…

Claro! Nem pouco mais ou menos…

E isso é que é interessante – perceber essa tua noção em relação a todas essas coisas. De certa forma, acho que já estás mais que caracterizado aqui nesta nossa entrevista. Agora, fazendo aqui a ponte entre… Se calhar, pegar no exemplo aqui no exemplo desse vídeo caseiro e fazendo a ponte para o Museu do Resgate – a ideia de resgatar esses tais vídeos que se perdem e que muita gente, principalmente as pessoas que não são especialistas, como não são especialistas não pegam nesses vídeos, que se perdem e não os… Por exemplo: no caso das fotografias, tu se calhar crias numa moldura e colocas na fotografia, ou tratas da fotografia de uma forma que, se calhar não tratas com um vídeo.

Claro. Estamos a olhar aqui para fotos que eu tenho aqui e se me perguntares (isto aqui acho que é uns anos) quem é que fez anos… Não faço a mínima ideia. Sei que estou aqui com o meu genro, mas agora, se me perguntares quem é que faz anos… Não faço a mínima ideia. Mas se, nesta altura, tivéssemos gravado um vídeo, se calhar sabíamos…

Sim, sim, mais informação.

Mais informação! Portanto, tínhamos mais informação.

Mas aquilo que eu estava a dizer era, no fundo: se calhar as fotografias, normalmente, as pessoas tratam-nas e apresentam-nas com mais…

Claro! Sim, sim, sim.

No caso do vídeo, é um bocado mais complicado. Ou as pessoas são especialistas e fazem a edição ou etc…

Exactamente, é isso que eu estou a dizer! Eu acho que a fotografia, tu consegues chegar a pessoas que não têm o mínimo de noção (ou de informação se quiseres) sobre vídeos, sobre fotos, sobre seja o que for, mas as fotografias elas guardam: ou têm em caixinhas, ou têm em caixilhos, ou têm em pastas, ou têm em malas, ou têm… Como é que se chamam aquelas coisas para pôr as fotografias?

Os álbuns?

Os álbuns, os álbuns! Tem o álbum do casamento, tem o álbum do baptizado… Os vídeos, se calhar tu não tens, tu não consegues ter o vídeo… Se calhar tu vês e até metes numa disquete e daqui a não sei quanto tempo até perdes a disquete, ou metes numa *pen* e perdes a *pen*… As fotos não, as fotos estão ali no álbum. Só se te acontecer alguma coisa é que tu perdes o álbum, não é? Mas tens ali o álbum, muitas vezes até estão misturadas as fotografias. Mas está lá o álbum! O vídeo, se não fores uma pessoa um bocadinho…

Metódica…

Metódica, organizada… O vídeo tem tendência, porque é uma *pen* ou uma disquete e está lá pousada num sítio. E, se a pessoa não for organizada e metódica e, ao mesmo tempo, amante, se quiseres, do vídeo. Para ter meia dúzia deles…

E recordas que, se calhar, isso é um bocado problema do digital, não é? As tais pens…

Exactamente.

Em relação ao analógico, ou seja, em relação ao suporte físico, o digital fica nas pens…

Fica nas pens…

É uma coisa que as pessoas têm preguiça de transformar…

Fica nas pens, fica nos CDs e não é passado para lado nenhum. Se tu me perguntares, se calhar: "Olha tens fotografias de quando foste correr não sei onde..?" Eu se calhar tenho. Agora, se me perguntares: "Tens vídeos?" eu digo "Não, não tenho" Ou se calhar tinha, mas não sei onde é que tenho. Se calhar tenho. Está para aí numa *pen*, porque eu tenho meia dúzia de vídeos.

É mais difícil de catalogar.

Claro. Eu por acaso tenho aí até dois vídeos, que ando sempre a pensar em passá-los para… Porque ainda são, como é que se chama os antigos? Aquelas…

A cassete.

A cassete! É isso. E passá-los para um CD ou para um DVD, para ficar mais actualizado. Foi um vídeo de quando eu fui

para um jogo, que fui fazer com a minha empresa a Tábua. E tem lá colegas meus, se calhar alguns já faleceram, outros já não vejo e outros já nem trabalham até na empresa. Mas gostava de recuperar isso. E tenho um, que eu acho que é o baptizado do Marcos, que eu também tenho ali…

Já deve ter muitos anos…

Tem, tem. Tenho ali… (levanta-se e vai procurar a cassetes de vídeo) Eu acho que os tinha aqui… Se calhar agora, estando nesta conversa contigo… Vês? (mostra ao entrevistador as cassetes) A comunhão do Marcos e isto aqui… Eu acho que é este. Este é quando eu fui a Tábua jogar. Passei o grupo oito. Olha, noventa e dois. Vinte e dois, do dois, de noventa e dois.

Já foi há muito tempo…

Eu acho que é isto que tenho aqui… Tenho aqui esta coisa… Se calhar já não consigo fazer nada disto. Vou tratar disto. Onde é que achas que eu posso fazer isto?

Tenta ver… Eu não sei se a FNAC ainda faz isto.

É?

Eu posso tentar saber disso.

Não, eu passo lá então.

Aqui, eu não sei é se eles conseguem tratar da fita. Isto parece-me ser bolor.

É, eu acho que sim. Isto deve ser bolor, deve ser da humidade.

Deve ser da humidade. Sim, bolor ou humidade.

É, vou ver se alguém… Vou deixar isto aqui…

Para ver se consegues ainda recuperar…

É, tanto um como outro… Porque olha, vês? Este, eu passei-o… Vê lá, noventa e dois, estás a ver?

Isso são relíquias do passado! [risos]

São relíquias mesmo! [risos] Estes dois são. Até vou deixar ficar aqui, que vou tratar disto. Vou tratar disto e vou ver se consigo…

Mas eu ia jurar que a FNAC, aqui há uns tempos, fazia esta coisa – passava para DVD.

Mas isso, se não for a FNAC eu acho que…

Deve haver alguém que faça, sim.

Deve haver. Agora há aí umas pessoas, dessas que andam sempre aí e que percebem disso.

Sim, sim. Eu por acaso não consigo fazer a passagem, porque é preciso um aparelho que transforme aquela imagem que sai dali e que é uma imagem, por sinal, analógica – é por frequências – e que transforme em digital. É preciso um aparelho específico.

Exacto. É, mas então eu vou ficar aqui com isto. Vou ver se me informo com alguém, a ver se ainda consigo recuperar estas duas coisas, porque são, tanto uma como outra… O Marcos também já fez a comunhão dele… Ele nasceu em oitenta e quatro. Olha que a comunhão dele, se não foi em noventa e dois, também anda lá perto. Oitenta e quatro… Noventa e quatro… Dez anos… Foi para aí em noventa e seis. Mas esta ali de noventa e dois, por acaso pus lá a data – vinte e dois, do dois de noventa e dois – aqui tinha… Olha, ainda era novinho. Em noventa e dois tinha trinta e oito anos, por isso, estás a ver, era um menino! [risos]

[risos] Trinta e oito, já foi há muito tempo…

Vou tentar a ver se consigo recuperar isto. Até mesmo para mostrar depois. A do Marcos não, mas esta o passeio, se calhar, se eu conseguir recuperar…

Ainda podes mostrar…

Aos meus colegas depois. Agora, até reunir meia dúzia de colegas, que ainda consiga ver a fazer aí: "Olha pá, tenho aqui uma coisa para vos mostrar". Que eu não sei se alguém terá isto, não faço a mínima ideia. Eu acho que quem lá foi… Eu, dá-me impressão que foi um colega nosso, que depois passou isto para cassete de vídeo…

Da câmara para cassete?

Da câmara para cassete e acho que ofereceu. Não tenho a certeza, mas acho que foi isso. Não sei se alguém terá guardado isto, daqueles que lá foram. Já nem me lembro quem é que lá foi – a Tábua jogar. Já não estou… Pelo menos dois lembro-me: o Araújo e o Ferreira. Os outros, estou

completamente a leste. Não estou a ver quem é... Já não me lembro mesmo quem é que lá foi jogar. Olha, mas ainda bem que falámos hoje, que eu lembrei-me agora disto e vou tentar recuperar isto.

Por falar em recuperar então, voltando aqui à nossa entrevista – ao Museu do Resgate, que tem como objectivo recuperar – qual foi o teu contacto com o projecto Museu do Resgate? Ou seja, como é que começou?

O meu contacto foi eu perceber que isso estava a acontecer. E foi através disso que te conheci. E foi de informação, acho que passou informação na *internet*. Vocês apareceram por aqui e começaram a contactar-nos informalmente, sem rodeios. Foi sempre sem rodeios. Eu pelo menos gostei muito da ideia e continuo a achar que a ideia que é boa.

Que é que tu entendes pela ideia? Se tu traduzisses assim por miúdos, se tivesses que explicar a alguém a essência do Museu do Resgate..?

O Museu do Resgate eu acho que é, tentar resgatar aquilo que o Porto era e que ainda é, principalmente na zona histórica em que, tirando o despovoamento que há na zona histórica (ou que houve na zona histórica) há muitas pérolas que hoje, só mesmo se se andar a resgatá-las é que... Tu podes ouvir entrar aqui, tu que és de mais ou menos perto daqui, és capaz de ouvir falar no "Fulano" e no "Cicrano" e ficas com uma ideia: "Esta pessoa devia ser importante há quarenta anos atrás. Importante era, porque é falada, é conhecida, toda a gente fala nela... Mas quem era?". E tu vais à procura não é? E aí, se calhar, fazes o resgate, de uma coisa que...

Que pode-se perder com...

Claro! Eu acho que as próprias cidades, não deveriam ser (tirando o carinho que vocês põem nisso), mas acho que as próprias cidades deviam aproveitar, principalmente nas zonas históricas... As próprias cidades deviam ter pessoas como tu, mas ajudadas mais (penso eu) pelas próprias Câmaras, para fazer esse apanhado dessas pessoas, de há trinta, quarenta anos atrás. Mas ir lá mesmo e, se não conseguires saber, puxar pelas pessoas, por exemplo, mas pelo menos alguém – os netos ou filhos ou os sobrinhos – dizerem-te: "Ah o meu pai, o meu avô era este, era aquele...". Eu acho que a ideia do Museu do Resgate que tu colocas nisso e que tu perguntas é essa. A vossa ideia é resgatar a coisas na zona histórica. Coisas que estão...

Perdidas!

Perdidas!

E algumas perdidas em cassetes de vídeo, assim deste género.

Claro, claro. Se calhar, vais encontrar pessoas por aí fora, falas nisso e elas: "Epá eu tenho aí uma cassete..."

Perdidas em cassetes de vídeo, nas tais *pen-drives*... Eu lembro-me aliás, quando te contactei...

..."de um Carnaval" ou "De uma passagem de ano que nós fizemos aqui" ou de um São João. As festas de São João eram espectaculares aqui na zona histórica e, se calhar, há alguém que deve fotos ou vídeos. Eu não acredito que não haja ninguém que não tivesse um vídeo ou outro por aí fora. Agora, se calhar essas pessoas já não estão é cá. Estarão espalhadas, na Pasteleira, estão em Lordelo, estão no Cerco, ou estão não sei onde. E não estão na zona histórica, mas se calhar têm isso.

E, em relação aos vídeos que as pessoas fazem agora, hoje em dia, também há coisas que, se calhar, devem ser resgatadas já, porque daqui a vinte anos vamos estar outra vez com a mesma conversa, não é?

Claro! Claro. Eu acho que te fiz um vídeo – aquele vídeo em que eu faço, ali na zona da Pedreira (que nós chamávamos a Pedreira), em que eu, deu-me para começar a pôr "faladura" e estou ali a explicar o que aquilo era e o que não era, e quem vivia e quem não viva, quer dizer... Se calhar se me disseres assim: "Ó António..." E eu até nem sou das pessoas (considero-me eu) com uma memória assim tão... Porque eu não sou muito de memorizar... Tenho uma memória... Memorizo muitas coisas, mas há outras que me passam ao lado. Só se alguém me disser: "Epá, mas não te lembras?". Mas se meteres uma máquina de filmar na mão e vieres comigo e vamos por ai pelas portas fechadas, se calhar fazemos um filme para aí de duas horas. "Epá isto está fechado! Quem é que morava aqui? Olha, aqui morava «fulano de tal», que jogava à bola e que morreu. Morreu disto, morreu daquilo...". Eu penso que isso será uma maneira de resgatar estas portas todas, que estão fechadas aqui na zona histórica, e não só, mas principalmente na zona

histórica. É uma maneira de resgatar e de, se calhar, se isso um dia fosse exibido em qualquer lado, as pessoas se sentarem todas e dizerem: "Epá olha a casa onde morava fulano. Olha, aqui é que morava fulano. Epá e o filho dele já morreu?". Eu acho que isso é um resgate que vocês podiam fazer ou que alguém podia fazer. E nós mesmos!

Sim, sim. E mesmo, por exemplo, tu tens vídeos… Eu lembro-me que tens um vídeo que foi na festa da Bianca…

Claro, claro!

Em que tu depois, viraste a câmara até para ti e deixaste um depoimento.

Sim, sim.

Eu estou a pensar, daqui a trinta ou quarenta anos, quando ela carregar naquele vídeo…

Ah sim, exactamente. Se a Bianca daqui a trinta anos pegar naquilo, ela vai dizer: "Olha, o meu avô fez-me isto…". E ela, se calhar, já nem se recorda que eu que fiz. Que ela daqui a trinta anos, se calhar… Imagina que ela até está… Sei lá, imagina que a vida dela até dá um salto e que ela vai para Inglaterra, vai para França ou vai não sei para onde…

Sim, sim.

E se esse vídeo num dia lhe chega às mãos e ela se lembra: "Ei olha o meu infantário, olha as minhas coleguinhas. Ei olha o meu avô! Foi o meu avô que fez isto!". É a tal imagem que ela pode ter, que eu tenho da minha mãe. Aqueles vinte segundinhos, não é? E que ela, daqui a trinta anos, como tu dizes. já não devo estar cá daqui a trinta, acho eu. E que ela pode ter aquela realidade…

A tal memória…

Ou aquela memória viva. Acho eu, que é uma memória viva, porque ela está… não é? Ela participou e além de participar, ela vai ter a imagem da pessoa que fez aquilo e que está ali a falar, não é? Isso sim, até hoje, eu acho que aquela coisa de… Que não sei se algum dia aquilo vai ser resgatado… Aquilo que foi mandado para o mar…

Ai a cápsula!

A cápsula! Eu acho que daqui a cem anos, se eles conseguirem mesmo ir lá buscar aquilo, se aquilo não vier para fora antes dos cem anos. De qualquer maneira eu acho que aquilo tem lá histórias ou deve ter lá coisas, que se houver historiadores naquela altura que abram aquilo, deve ter ali coisas que as pessoas vão ficar… Algumas, acho que não, porque eu vi meter para lá coisas lá para dentro… Enfim… Mas há algumas que as pessoas vão focar: "Epá, que impressionantes. Olha para isto!".

Principalmente as tais histórias, não é? Aquelas que tiverem uma descrição…

Claro, claro!

Em relação então ao projecto – ao site do Museu do Resgate – tu já foste ao site do Museu do Resgate?

Sim, sim. Já, algumas vezes.

Pronto. Mesmo sem ser do site, do próprio projecto, tu tiveste alguma dúvida ou foi claro à partida? Tu já falaste um bocadinho sobre isso…

Sim. É assim, eu acho que a dúvida se colocava, se vocês… Vocês – aqui neste caso, eu falo por ti, não é? Mas vou por os "vocês", porque são vocês…

Sim, sim…

Eu acho que a coisa se tornou simples e fácil de lidar, porque vocês não vieram com… Quero eu dizer… Vocês não vieram, como muitas vezes as pessoas vêm aqui à zona histórica, porque todos nós sabemos que a zona histórica é um "bom" que está a acontecer há quinze anos ou há dez anos. Porque antes, se tu fosses a Santa Catarina, Foz, Boavista, e se dissesses: "Vamos à Rua Escura ou vamos à Sé", as pessoas diziam: "Ah não!!" Ainda hoje, há situações…

Sim, há um medo…

E as pessoas começaram a descobrir que, na zona histórica que há pessoas "normais", não há só o bêbado e o "bate-na-mulher". Porque o "bate-na-mulher" ou o bêbado há em todo o sítio. Tanto faz ser num condomínio fechado, como na ilha das Fontainhas ou na ilha da Pedreira. O bêbado que bate na mulher e que insulta os filhos e que maltrata o vizinho e que não respeita os animais, tanto faz ser doutor, como engenheiro, como arquitecto, como sapateiro, como trolha – é a mesma coisa! As pessoas é que fazem este

estereótipo: "Ah na Sé, ou nas Fontainhas, ou na Ribeira, só tem lá mauzões e pessoas que insultam". E depois, quando chegam, quer dizer, quando estão a começar a descobrir, já dizem: "Epá, afinal de contas, a gente passa lá e ninguém se mete connosco". Quer dizer, há casos, não é? Mas isso não é só aqui, é em todo o lado. Tu, se calhar, já foste maltratado nesta zona aqui, nalgumas situações – e eu até conheço uma ou duas – mas se calhar, também já foste maltratado noutros sítios…

Claro. Sim, sim.

…Em que tu nem imaginavas sequer: "Fogo, estou a ser aqui quase agredido, quase maltratado. Mas aqui?!". E tu ficas assim: "Fogo, tanto faz estar aqui como estar acolá". Se tiver que ser…

Claro, relativizas a coisa. Eu tenho a minha experiência própria e concordo [risos]

[risos] Claro. O que eu quero dizer é que, a vossa aproximação foi tão simples, tão frontal, tão sem rodeios, sem caixinhas, do género: "A gente queria que vocês…". Não! Foi "pega lá, dá cá". Foi quase: "Nós somos estes e queremos saber quem vocês são".

Relação de confiança…

"Eu estou aqui de peito aberto, eu sou o Daniel. E tu quem és?" E eu sou obrigado, a partir do momento em que tu te viras para mim: "Eu sou o Daniel. E tu quem és?". E que não pões o: "Eu sou doutor, ou sou professor, ou sou arquitecto, ou sou engenheiro"…

Isso não interessa para nada.

Mas estás a perceber? Porque e tu vens: "Eu sou o Doutor Daniel" ou "Sou o Professor Daniel", se calhar eu fico naquela: "Ah doutor e tal…"

Claro! Sim, sim, sim.

Ao chegares aqui de peito aberto: "Eu sou o Daniel. E tu quem és?" ou "Diz-me lá quem és tu" e me deixares falar como eu sou, sem estar aqui premeditadamente a pensar o que é que te vou dizer, mas falar como eu sou, com os meus erros…

Sim, sim, sim. Mas é isso mesmo.

…Com o meu português, como lhe quiseres chamar, com a minha maneira de falar, com o meu calão e não sei quantos. Ao deixares-me falar assim…

Isso é que é genuinidade. Isso é que é genuíno.

…É evidente que estou à vontade.

É diferente, claro.

É uma coisa diferente de te sentares aí aqui e dizeres que és o doutor "não sei quantos" e que me queres fazer uma entrevista. E eu estou aqui: "Bem, agora o que é que eu vou dizer ao Doutor? Como é que eu me deslindo desta «merda» agora?" [risos]

[risos]

"Estou aqui com este «gajo», sei lá o que é que o «gajo» quer que eu lhe diga?". Ó pá, eu ali estou à vontade, estou a falar contigo aquilo que me apetece, não é? Depois, tu é que hás-de fazer também o que quiseres da entrevista. O problema já é teu, não é meu, já não tenho nada a ver com isso. Eu estou-te a fazer aquilo que tu pediste. Agora, se depois vais tirar proveito disso ou não vais, eu já não estou muito preocupado. [risos]

Sim, sim. Eu, é óbvio que – agora fazendo aqui um breve parênteses – até agora a entrevista está a ser mesmo muito útil. Estou mesmo a falar a sério.

Claro, nem tens sequer que…

Há aqui dados que são surpreendentes, em relação às coisas que tu disseste, e que vêm confirmar coisas que eu defendo na própria tese.

Claro, claro.

É para isso também que serve a entrevista.

Sabes que, muitas vezes, o nós não termos… E quando digo nós, estou a falar… Eu não, porque eu procuro ser uma pessoa minimamente informada. Eu não quero sequer estar a falar de situações e de pessoas, mas eu sou uma pessoa que, procuro-me relacionar com toda a gente e gosto de me distrair, para mim – para meu proveito, para minha educação e formação.

Diferentes experiências, com diferentes pessoas…

Diferentes experiências, com pessoas, sejam doutores, sejam… Nós vamos buscar tudo e às vezes até ficamos admirados: "Este doutor de «merda»", só porque tem um canudo, já pensa que… E depois falamos com outra pessoa mais vulgar. E eu procuro… Acima de tudo, eu prezo a educação. Para mim, a educação…

É o mais importante…

…Está a frente de tudo. Porque eu podia-te chegar aqui e dizer: "Olha ó Daniel, desculpa, mas eu não te faço isso". Mas também te podia dizer: "Ei que «merda», não faço nada! Faço essa «merda» porquê?"

Pois…

Por isso há duas… A educação… Eu podia… Mas tenho que ser educado.

Sim, sim.

E muitas vezes, o que acontece aqui é isso mesmo, percebes? As pessoas…

Deixa-me agora aqui ver… Mas se calhar, às tantas eu vou-te pedir… Tu tens o computador ligado?

Mas eu ligo-te num instante.

Vou fazer aqui…

[começam a ver o *site* do Museu do Resgate no computador]

Queres com som?

Podes tirar se quiseres.

Isto aqui é a Cordoaria, não é?

Isso é o São João.

É o São João, sim. Eu estou a ver que é São João…

Ah pois, isto aqui é Mouzinho.

Isto aqui é Mouzinho, correcto! São Bento…

Mas podes navegar um bocado, que eu vou-te fazer aqui uma outra pergunta: Dá para perceber então, daquilo que tu lês aí, dos botões, da apresentação do site… Dá para perceber aquilo que se pretende?

Sim. Quer dizer, eu acho que…

O que é que poderá estar aí a falhar?

Eu acho que está dentro até daquilo que eu te respondi. Resgataste muito histórias de pessoas antigas, pessoas que são importantes. Neste caso, estamos a falar de… E era isso que eu te estava a dizer há bocado, que tu podes ouvir falar, por exemplo: do Magnório, do Carlos Bessa, que são pessoas que eu me lembro…

São pessoas históricas daqui.

Pessoas históricas daqui. Da Carvoeira… Da São Leiteira. Sei lá, há tantas, tantas e tantas, não é? E que tu só consegues… Passas na rua e ouves dizer ali e perguntas: "A São Leiteira?" ou "A Carvoeira?". "Ah era fulana, vendia ali peixe…". Mas tu agora só consegues lá ir, porque elas já não estão cá.

Pois!

Só consegues lá ir se fores atrás das famílias. Eu acho que é isso que podias… Ou a ideia que tenho de resgatar as tais histórias que estão aqui – as histórias antigas de pessoas que sejam importantes da tua vida. Quer dizer, da minha vida… Eu sou um bocadinho… Se calhar, um bocadinho… Não terei assim tanto para falar, porque a minha família cingia-se à minha mãe e ao meu irmão. Mas há aí famílias grandiosas: os Magnórios, as Carvoeiras, as Cassonas…, que às vezes têm umas histórias assim um bocadinho bélicas agora. Mas antigamente eram pessoas, que tu entravas aqui, perguntavas e diziam-te: "É aquela, tem tantos filhos…". São pessoas que conseguiam ter as vidas que tinham a vender peixe, engraxar sapatos – engraxadores, peixeiras, trolhas, hortaliceiras – e conseguiam ter sete, oito, nove filhos. Sete filhos! E não me perguntes como. Hoje vês um casal que tem um filho ou dois filhos e estão aí: "Epá, como é que se vai fazer? Opá não temos… O nosso filhinho, como é que vamos criar? E tem que ir para o Infantário…". Antigamente não havia infantários. Antigamente não havia infantários! Havia aqui um – aqui nos Grilos – onde é agora ali o "coisinho". Havia ali uma coisa que as crianças eram metidas para ali e tinhas que saber… Não havia o encaminhamento de um ano, dois anos, três anos. Era tudo junto e davam uma sande de

queijo e um copo de leite e não sei quê. Daquele leite de pedra, não sei se viste…

[risos] Eu lembro-me.

Em pedregulhos!

Sim…

Aquilo era dissolvido em água e tu, num litro de água, tanto podias meter uma pedra deste tamanho, como uma pedra deste tamanho [exemplifica com as mãos os diferentes tamanhos]. O leite não era a mesma quantidade…

Sim…

…Orgânica. Lá dentro não era a mesma. E então, tanto podias levar uma pedra de um quilo, derretida num litro de água, como uma pedra de um quilo! E o leite podia ficar mais grosso ou menos grosso. Portanto, não havia um leite… E era isso que era feito aqui. Chamava-se o "patronato". Era o "patronato" que nós lhe chamávamos. Enquanto uns tinham acesso, os outros não tinham acesso. Agora, como é que essas pessoas conseguiam, em casas pequenas… Se fores por aí acima… E agora a maior parte das casas, na Rua Escura, nos Plames, na Banharia, aqui nos Mercadores… Na zona em que eu mais estou inserido e mais conheço., estão quase todas fechadas. Mas tu se entrasses por aí em algumas dizias assim: "F…! Como é que vocês… Quantos filhos vocês tiveram?". "Sete". "F…! E como é que vocês conseguiram criar sete e vocês os dois nove, aqui dentro?". E hoje tu vês um casal…

Precisa de um T3…

Tem um T3 para ter um filho. Ou então tem que ir buscar o miúdo ao infantário. Eu agora vejo, à porta das escolas, às quatro da tarde, os paizinhos e as mãezinhas lá todos à espera dos meninos. Eu nunca tive… a minha mãe nunca me foi buscar nem nunca me levou à escola. Acho que me levou, lá no primeiro dia, se calhar, não é? É assim, podes-me dizer: "Há cinquenta anos atrás não havia o trânsito que há… Não havia…"

Sim, mas mesmo assim dá para perceber…

Acho que é…

Agora faz-se…

Mas acho que é outra coisa… Mas isso aí, a escola já não tem culpa. Acho que a educação já parte… Acho que é o mea-culpa, mea-culpa. As crianças não são melhores do que nós eramos naquela época. São mais rebeldes, mais mal-educadas, mais choramingonas, porque não querem ficar sozinhas. Eu falo pela minha neta, que a minha neta está farta de fazer uma birra que não quer ir para a Escola e até chora, porque não quer estar na Escola. Eu nunca fiz isso, se calhar pela vivência que tive. Eu fui criado sozinho. Tinha o meu irmão, mas o irmão é de outro tempo e não foi criado comigo. Portanto, eu fui criado sozinho. E se calhar, até porque hoje sou, mais ou menos assim… Não sou "bicho do mato", mas gosto muito do meu canto, da minha solidão, de estar sozinho. Os meus amigos contam-se pelos dedos de uma mão, ou de duas se quiseres. Amigos mesmo – a quem eu possa às vezes fazer uma confidência ou outra.

Claro. Sim.

E, portanto, eu não sou muito… Fui criado assim. E, portanto, quando fui para a Escola, a minha mãe saia para ir vender peixe e deixava-me fechado. E eu ficava fechado! Hoje, a minha mãe era presa! A minha mãe hoje, ia presa. Se deixasse uma criança fechada em casa, se os vizinhos descobrirem ou a assistente social, se descobrir que deixaste o teu filho fechado para ires trabalhar, tu e a tua senhora…

É um escândalo.

…Vais preso. Tiram-te o filho! Eu ficava fechado. Ficava com uma "coisinha" daquelas, olha, como eu tenho ali. Que está ali a minha mãe… Acho que até é mais pequena. Até, nem sei se não será aquela, porque eu trouxe aquela da minha mãe… Não sei até se não será aquela… Com um candeeiro a petróleo pousado ali, com um "coisinho". Eu ficava fechado, ela saía às cinco da manhã, para ir para o Mercado de Matosinhos, e vinha às oito ou às nove, ou quando vinha… e eu sem comer, sem pequeno-almoço, sem nada. E ela às vezes até chegava às onze e metia-me (em lembro-me) uma "bucha" ou uma sande e eu já com sete ou seis anos, e ia outra vez para render o peixe.

Tinha que ser…

E, se calhar, eu fui para a Escola, e quando cheguei à Escola, vi tantos amigos, tantas crianças, que eu até fiquei todo contente. Hoje é o contrário – eles estão habituados, desde pequeninos, com tantas crianças…

A terem tanta coisa em casa, que depois, quando chegam à Escola…

Exactamente! E depois têm tantas coisas em casa, quer dizer, quando vão para a Escola não querem! Eu acho que é um exagero! Tirando eu… Sim Senhor, se calhar é muito mais perigoso, há muito mais carros, há muito mais informações… As crianças vêm mais "merda", porque eu acho que as televisões só passam "merda", não passam mais nada. Porque, tu ligas e os desenhos animados ou é o miúdo não sei quê, que é o espadachim, ou é o outro não sei quê… E depois, roubam e matam e atacam. Não vês os desenhos animados estilo "Pateta", estilo "Mickey". Eles acabaram, tiraram isso tudo. Agora vês os desenhos animados, quase de… O "Dragon Ball", que é de porrada… E os miúdos vão criados nisso. Não vão criados na amizade, na colaboração. Não, é sempre: aparece um monstro para combater ou aparece… E os miúdos vão nisso e isso faz-lhes criar um estilo de violência. Porque eu lembro-me que nós eramos tantos como eles são agora. E não havia o "bullying" ou havia, mas ninguém dava valor. Porque tu levavas uma "cachaçada" ou porque tu eras gordo e gozavam contigo. Mas se calhar gozavam contigo, mas amanhã… Eles agora gozam, maltratam mesmo com maldade. Nós, não era maldade. Eu chamar gordo: "Ó gordo!!". Chamava-lhe hoje gordo, mas amanhã, se calhar, ele estava a jogar na minha equipa. E eu passava por ele e não lhe chamava gordo.

Era uma coisa mais natural…

A gente chamava-lhe gordo porque ele era gordo! Era gordo! É gordo, é gordo, não é? E que é que querias que eu visse mais?

Ora vamos voltar aqui. Vai ai à parte do "este já cá canta".

Aí estes?

Mas desses vídeos que vês aí, não é? Se fizeres um "scroll", tens aí muitos, muitos vídeos…

Claro…

Tu achas que, olhando para essas imagens que vês do Porto, feitas por muitas pessoas sem qualquer formação profissional, na área…

Claro…

Profissional ou académica.

Vê-se perfeitamente pelo início dos vídeos, que isto foi filmado…

Exacto!

Olha, começamos aqui este… Começamos este aqui – o que eu estava a ver…

Tu achas que isto pode ter valor documental, cultural…

Claro!

…Patrimonial, relativamente…

Claro!

Tu achas que isto pode ser representativo da identidade, daquilo que é o Porto?

Isto é um tesouro! Isto, daqui a trinta anos… Hoje, se calhar, porque é actual, não é? Olha, porque estão aqui… Isto Foi a Marta que filmou. São elas a jogar as cartas, olha. Isto, daqui a trinta anos, se calhar, não existe. E estas senhoras não estarão cá, daqui a trinta anos. Eu acho que vai haver pessoas que vão valorizar muito isto e dar muito valor… Aquilo, estás a ver, são quarenta e quatro segundos. São quarenta e quatro segundos! E está aqui muita coisa! Está aqui muita coisa. Se tu vires bem, se te puseres a ver… Está aqui muita coisa! Dificilmente encontras outro sítio, em que encontres só mulheres a jogar cartas, em pleno dia. Encontras montes de sítios onde há homens. Pronto, e depois o que elas estão a falar não é? Porque elas até nem estão a falar de cartas. Por isso eu acho que sim, acho que isto aqui… O "Museu", acho que tem aqui qualquer coisa para se analisar daqui a muitos anos. E até, se calhar, já agora também, não é? Analisar já agora e, se calhar daqui a muitos anos. E as pessoas perceberem…

Olhando assim, de uma forma muito diagonal, sobre essas imagens que tu tens ai, que são, basicamente, pequenas…

Claro. Pequenas fotografias, se tu quiseres, do vídeo…

Fotografias de cada filme, exactamente. Consegues encontrar assim alguma… O que é que tu consegues dizer que seja uma coisa generalista, um padrão, nisso?

[Começam a ver imagens do Porto antigamente]

É assim generalista que eu encontro aqui, é a própria antiguidade. Se tu reparares, e já reparaste…

Ou seja, aquilo que é filmado, não é?

Claro! Encontras aqui…

Muitos edifícios…

Muitos edifícios, muitas coisas velhas, muitas coisas antigas… Moderno, se calhar o pavimento. Olha aqui era o "Conde da Guarda". Por acaso, nem sabia que era aqui o "Conde da Guarda". Olha, sabes que esta rua não era assim. Se eu te disser… Isto não era assim, isto era tudo em paralelo. E se eu te disser, que já desci esta rua, numa tábua, montes de vezes, e que nós… Pá, vira para lá a imagem para o outro lado. Para o outro! Isto aqui era o nosso… Já desci esta calçada numa tábua – numa tábua, que nós arranjamos, quando estávamos lá – isto aqui não tinha isto aqui no meio, era tudo paralelo. E vínhamos daqui, numa tábua cheia de, ou legumes ou fruta, por aí abaixo. E às vezes, conseguíamos (quando as tábuas davam mesmo) quase entrar na Estação de São Bento. Imagina, não é? Eu já desci até lá em baixo. Às vezes chegávamos aqui e havia um Pelourinho, com o guarda sinaleiro (aqui onde eu estou a apontar). E nós, às vezes batíamos lá no Pelourinho, estás a ver? Aquilo assume…

Uma velocidade…

É evidente que agora, da Rua de Mouzinho e de frente vêm dezenas e dezenas de carros. Se calhar, naquela altura, vinha um carro agora, vinha um carro depois. Nós até nos púnhamos cá em baixo: "Ó pá anda agora, que não vêm carros!"

Tu achas que esses vídeos poderiam ser usados para criar uma espécie de filme publicitário daquilo que é o Porto?

Era o que eu te ia dizer. Fazer uma compilação. Mas é assim… A minha ideia sobre o que tens aqui, é que tu se calhar tens filmes do Porto, de coisas que os turistas, ou até mesmo tu, que não és do Porto: "Ei a Igreja dos Congregados, A Igreja da Sé, a Torre dos Clérigos, a Ponte da Arrábida, a Ponte D. Luís I (não é Ponte D. Luís I, é Ponte Luís I), a Ponte D. Maria, o Palácio…". Isto não! Isto dá-te, se fizeres uma compilação e se juntares (se calhar alguns não dá, mas se juntares): um daqui, outro daqui, outro daqui, se calhar consegues fazer aqui um filme, de trinta ou quarenta minutos do Porto genuíno actual – do Porto que o turista se calhar desconhece. O turista não conhece. O turista passa por aqui, tira umas fotos aqui e acolá, mas nem se apercebe que há estas coisas. Por exemplo, aquilo que eu te estava a dizer, que se fazia naquela rampa, se calhar, com alguém a relatar porque é que aquela rampa estava filmada ali – o que é que acontecia, o que é que nós (crianças), naquela altura, fazíamos naquela pedreira, como aquela filmagem que eu te fiz… Aquela filmagem que eu te fiz, enquanto estava a explicar aquela pedreira – o que nós fazíamos naquelas brincadeiras naquela pedreira e o que existe… O histórico, a história que tem…

Agora pegando nisso que estás a dizer, tu sentes que esses vídeos que estão aí, necessitavam de um relato, de a pessoa explicar porque é que está a filmar aquilo?

Claro, claro. Imagina… Vamos ver… [selecciona um vídeo] Aquele senhor que estava a filmar, onde é que eu vi… Pronto, vamos começar uma a uma… Por exemplo, este senhor que está a filmar… Por acaso foram só cinco segundos, pronto, não filmou nada [risos]. Mas não interessa…

Há muitos vídeos, por acaso, que são só de apenas cinco segundos… Uma coisa que tu hás-de reparar…

Deixa ver aqui uma coisa, espera aí… Aqui tem vinte segundos. Isto é a galinha de São Nicolau. Isto é das rusgas. Ali só diz "galinha de São Nicolau", mas quem fez este vídeo, se fizesse o favor de pôr aqui: "Isto é a rusga não sei de quantos" e essa senhora vai levar uma galinha… Dava tudo realce, sendo mesmo só de vinte segundos, eu acho que dava outro realce à filmagem, correcto? Porque eu acho que, estás a filmar aqui… Porque, aparecia-te uma filmagem destas, deixa ver se ele aqui fala… Imagina, aparecia-te esta filmagem, que é esta viela. Pronto, seis segundos.

Isto é quase uma fotografia com algum movimento, não é?

Claro, não te diz nada. Esta imagem não te diz nada, porque tu nem percebes, nem sabes onde é que está… Deixa ver o que é que diz… Ela diz o quê? "Viela para cima – filmada por Nuno". Ó pá, não te diz nada! O que é que te diz? O homem filmou seis segundos, nem diz onde é que está, nem o que é…

No fundo, falta…

Acho que falta a narrativa. Uma explicação, que pouco tens, em poucos lados. Chega aqui a Mirró, deixa ver aqui: "Comendo gelado". A ver se diz aqui alguma coisa. Aqui é Mirró… Três segundos. Se tu, ao fazeres esta filmagem… Filmaste isto – três segundos. Quem filmou… Estamos a falar de pessoas, que filmaram isto com um telefone ou uma máquina. Mas ela fez isto em três segundos. Se fizesse isto em trinta ou quarenta segundos ou cinquenta segundos e até dissesse… "Olhe…" Não sei se a fulana conhece que está é a Mirró e esta é a Rosinha. Se as conhecesse… Ou se não as conhecesse: "Olhe, mostre-se. Vire-se pra mim. Como é que se chama?". "Estou na Vigaria… a Dona Mirró…".

E as pessoas, se calhar deixavam de ser apenas desconhecidas.

Claro! Amanhã, se este vídeo fosse passado por algum lado, ou se tu fizesses o tal filme. Imagina se fizesses um filme publicitário sobre a parte velha do Porto, amanhã, se eu estivesse em Lisboa e visse o filme, se eu viesse a descer a vigaria e visse esta senhora aqui, o que é que eu fazia? "Olhe, eu vi um filme seu! Você é a Mirró não é? Eu vi-a a comer um gelado…". E aí há um palco de conversação. Pode-se encabular uma conversa com estas pessoas. Se não tiveres… Eu não quero ser mais papista que o Papa, mas acho que os dois vídeos que eu fiz, tanto este aqui… Com toda a erva, que depois até conversamos, que eu até te perguntei: "Mostraste esta «merda» na Câmara? É que os gajos, passado quinze dias, vieram arrancar a erva". Lembraste? [risos]

Sim, sim. [risos]

Tu disseste: "Não, eu não mostrei a ninguém". "Olha, mas eles vieram arrancar a relva!!" [risos] E eu fiz, porque eu acho que… Se estou a filmar uma coisa… É assim, se eu não tenho microfone, eu só posso filmar e amanhã mostro: "Olha, isto foi em tal sítio, assim e assim…". Mas eu depois posso transcrever a conversa para a filmagem. Porque tu estás-me a mostrar uma filmagem e, se ninguém me disser o que é que está a ser filmado, seu eu não conheço… Para mim… Eu posso achar muita piada: "Olha, a senhora está a comer um gelado e tal", mas não me diz nada. Agora, se tiver alguém que filmou e me diz: "Estás a ver? Estamos aqui na Vigaria, aqui está a Mirró a comer um gelado, que é uma pessoa daqui, nasceu aqui", "E aqui é a Rosinha, que é uma fulana assim e assim…". Acho que a filmagem e o filme ficam muito mais valorizados, porque tu tens lá, além da filmagem, a história e tens alguém que te está a explicar o que é. Tens uma pequena história. Quer dizer, é um filme que tem uma pequena história. Digo eu, não é?

É a tal narrativa que estavas a falar…

Claro! Porque se não tiver ninguém a narrar o que está a acontecer e o que aconteceu…

A narrativa é, no fundo – aquilo que eu tirei aqui como notas – a identificação das pessoas que estão a ser filmadas, a apresentar-se…

Claro. Convém, não é? Porque é assim: se tu estás a filmar genericamente… Por exemplo, se tu apontas a câmara para a Praça da Liberdade e vão pessoas a passar de um lado para o outro, a única coisa que tu podes dizer é: "Estou na Praça da Liberdade" ou "Estou ao cimo da Rua Corpo da Guarda e estamos a filmar a Praça da Liberdade, com o seu afluxo de pessoas, a entrar na Estação de São Bento e a sair do metro". Por exemplo, não é?

Qualquer coisa desse género, sim…

Agora se tu estás a filmar numa Rua em que estão lá pessoas, por exemplo, ali jogar cartas. Elas estão a jogar cartas. Quem filmou aquilo podia muito bem, estar mais interventivo, mais lá e perguntar o nome delas: "Como é que vocês se chamam? Não se importam de estarmos a filmar? Como é que te chamas tu?". E tu tinhas ali uma filmagem, em que te dava o nome da Glória, o nome da Tina… Que eu acho que está mais valorizado. Penso eu, que a filmagem ficava mais valorizada.

Vou-te dizer sinceramente: eu concordo com isso. O que eu acabei por sentir um bocado com o resultado final é que tem demasiada perspectiva de fora…

Claro!

Como quem olha para um… E falta a tal interacção.

Exactamente. Porque depois, se tu não entrares lá para dentro… Se tu, quando estás a ver… Imagina que tu fazes uma compilação. E numa delas… Não sei se algumas têm narrativas ou não têm, para isso tínhamos que estar a ver todas. Mas, se não tiverem narrativas e se tu mostrares a alguém e a pessoa não for daqui, fica a olhar…

E tiras menos, não é?

Tiras. É uma filmagem que pode ser muito gira, muito engraçada, mas não tem conteúdo. Para ti não te diz nada. "Onde é que tirou isto?". "Ah foi no Porto – fiz esta filmagem no Porto". "Onde?". "Ah pois…". Tu até nem sabes a rua! E depois ficas ali: "Epá, esta rua é onde? É em Campanhã, é em Lordelo, é na Sé, é na Rua Escura, é na Vigaria…". Percebes? Acho que, no fundo, quem fez as filmagens… Tudo bem, as pessoas são… Por amor de Deus… Mas eu vejo aqui muitas pessoas… A mesma pessoa com muito… Olha "CBC", deixa ver a filmagem que ele faz. Pronto, dezassete segundos. (começam a ver a filmagem). Eu acho… Não sei se é uma senhora, se é um senhor… Acho que devia ter um… São dezassete segundos. Eu acho que ele podia descrever o que é que está a filmar. Ele vai ali com a câmara… Para ele tanto lhe custa ir ali com a câmara, calado, ou ir com a câmara a dizer o que é que está fazer e onde é que está – qual é a localização. Penso que para vocês – "Museu" – tinha muito mais valor, porque vocês sabiam o que é que estava a acontecer, o que é que tinha sido feito, porque é que tinha sido feito. E depois, dezassete segundos… Pronto, tudo bem…

[risos] Ok. Eu acho que já deu para perceber.

Mas, estás a ver? E depois vê-se aqui muita gente… Este senhor – "CBC" – tirou aqui, e depois tirou aqui uma pomba… Dois segundos.

[risos] Enganou-se.

Eu percebo perfeitamente que a pessoa… Mas isto é uma fotografia.

Mas há muita gente que ainda não consegue lidar bem com o vídeo.

Claro.

E faz o vídeo como se fosse uma fotografia.

Eu percebo, eu percebo! Mas aí, se calhar, é a vossa parte.

Mas é uma constatação que eu tiro…

Mas aí é a vossa parte.

É uma das conclusões que eu tiro, relativamente à forma como as pessoas realizam o vídeo.

Mas a vossa parte – do "Museu" – numa próxima coisa que vocês façam deste género, se calhar, é instrumentalizar as pessoas, para lhes despertar a elas o diálogo. O diálogo! Nem que seja o diálogo absurdo! Porque, às vezes o absurdo, consegue ser engraçado. Porque, mesmo que… Imagina que este senhor… E depois explicar às pessoas… Estás a ver? Isto é um segundo! Uma filmagem de um segundo, não é nada. Se calhar, dizeres à pessoa: "Olhe, venha cá. Você filmou isto num segundo – uma pomba. Mas porque é que você filmou?". "Ah, eu filmei…". "Diga porque é que está a filmar a pomba!". Porque, se calhar, até se tornava engraçado, a senhora (ou o senhor, não sei quem é o "CBC") ele estar a filmar a pomba e dizer: "Estou a filmar esta pomba, porque a pomba está a comer aqui ou está a comer acolá… E é num sítio em que tem carros…". Porque tu nem sabes onde é que a pomba está. A pessoa filmou isto numa coisa… E não se sabe. Eu acho que era isso que vocês – "Museu" – na próxima rodagem que vocês fizessem, eu acho que o engraçado era que vocês, ao meterem as câmaras, conseguissem dizer às pessoas para filmarem o mais possível, quando começassem a filmar alguma coisa. E não filmar cinco segundos ou dez segundos e falarem! Dizerem, nem que seja…

Ou até mesmo perguntar às pessoas qualquer coisa.

Claro! Era o que eu te estava a dizer: se é mais genérico – se estás a filmar um espaço em que estão lá dezenas de pessoas ou um jardim – não vais perguntar, mas podes dizer: "Estou a filmar o Jardim do Carregal. Vim fazer uma visita. Este jardim não era assim (se for uma pessoa que conheça), antigamente era assado…". E filmou-te dois ou três minutos. E tu, quando recebeste, sabes que a pessoa estava no Jardim do Carregal e que até conhecia o Jardim do Carregal antigamente. E que agora está diferente. Pronto, se calhar também estou aqui um bocadinho "armado aos cágados".

Não, não estás nada "armado aos cágados".

Eu dei-te aquela explicação do que eu filmei… Eu filmei o que filmei, mas expliquei-te…

O que eu queria era mesmo a tua explicação.

Até te expliquei que morava ali o Berto, que era meu amigo, que era muito portista.

Eu sei.

Porque tu aí tens um conteúdo, mas tens uma fala. Tu sabes o que é que está ali, sabes o que é que foi filmado. Alguém te está… Seja ele quem for, com um português correcto ou incorrecto, com calão ou sem calão, isso não interessa… Mas tu consegues pegar naquela filmagem e dizer: "Eu sei a história. Isto é filmado aqui, aqui e aqui. Isto é assim, assim e assado". Agora, tu pegas nestas aqui e se nenhuma… Se tu não souberes… Olha – "Andamento 1" – não sei o que é isto, deixa ver se ela fala (começam a ver a filmagem). Se calhar…

Até podia ser interessante descrever até o próprio chão… O tal absurdo.

Claro. Isto tem um minuto e trinta e seis. Quem filmou isto, se calhar, filmou com uma intenção, não é? Um minuto e trinta e seis a filmar… Agora, a pessoa quando está a filmar isto, com alguma intenção (mostra ali os pés) podia dizer, nem que fosse absurdo. Nem que fosse uma coisa que se dissesse assim: "F…! Que estupidez!". Ó pá, mas dizia-o. Dizia-o para a câmara: "Eu estou a filmar este pé, porque acho engraçado ser uma bota cor-de-laranja e na calçada há o contraste. Estou a achar giro". Ó pá, pelo menos tinha… Assim é um abstracto. Tu olhas para ali, está uma filmagem, não sabes porque é que o senhor está a filmar (ou a senhora está a filmar) um pé…

Sim, sim.

…Numa rua… não sabes porquê. Isto, no fundo, não tendo (pronto, apanha-se umas vozes) uma explicação (nem que seja uma pequena explicação), isto acaba para ti por ser inócuo. Se calhar, olhas para isto "Pois… Sim… Mas…".

Então o que é que isto diz? Não diz nada…

A mim, não me diz nada… Olha, por acaso até sei onde é isto: isto era onde está a Mirró, porque estava aqui a Rosinha com a bengala, quando ela usava bengala. Isto aqui é a Vigaria. Por acaso eu sei, porque vi ali o pé da Rosinha, que eu muitas vezes passo lá com o carro e digo: "Ó Rosinha, cuidado com o pé, que eu passo-lhe por cima". E por acaso vi ali… Mas eu acho que vocês no "Museu" podiam fazer isso, numa próxima… Não sei se vais fazer uma próxima ou se não vais… Não sei se isto tem pernas para andar ou se não tem.

Isto tem pernas e é para andar [risos]

Eu acho que… A ideia… Podias tu, e quem for fazer isso, quando tivessem as tais máquinas de filmar, dar às pessoas…

Fazer um pedido para que as pessoas descrevessem o que é que estão a fazer.

Se não tiverem… Porque isto, é assim: se é um amador – se é uma pessoa que pega, se calhar como eu peguei, pela primeira vez numa máquina de filmar, não se lhe vai pedir que tenha uma veia narradora, não é? Nem que seja a dizer: "Ó tanta gente a aqui a atravessar a rua". Isso vai ter interesse para ti. Para ti e para o "Museu".

Mas sabes o que é que eu acho? Lá está, é uma conclusão sobre porque é que as pessoas não fazem isso. Acho que tem um bocado a ver com vergonha que as pessoas têm de se exprimir dessa forma – de falar para a câmara.

Sim, mas…

Não sei, acho eu… Olha mas em relação… Olha, a última pergunta! (começam a ver um novo vídeo)

Isto é Miragaia não é?

Vitória. Isso é a Rua da Vitória.

Pronto, aqui ainda se apanham umas vozes…

Sim, umas vozes. Aqui, se calhar, não havia a necessidade…

Sim, mas ele também podia dizer onde é que estava! Podia não dizer mais nada…

Sim, e até podia ir ali e interagir com as pessoas e falar…

Claro! Dizer: "Ó pá! Estás a falar tão alto!"

Eu percebo, sim. Eu próprio fiz filmagens no Centro Histórico e foi assim que eu fiz.

Claro!

Eu entrevistei as pessoas, eu falei com as pessoas!

Claro! Abordar as pessoas. Se tu estás a filmar as pessoas, e as pessoas até nem se importam…

É um bocado estranho tu estares a filmar, quase como se fossem animais de Jardim Zoológico.

Se tu passas por aqui e eu até estou lá fora a joga à bola com os meus miúdos, e tu até ficas ali a filmar. Eu acho que tu deves explicar na filmagem, o que é que estás a filmar, onde é que estás a filmar: "Eu estou a filmar na Santana. Está aqui um senhor até a jogar com uns miúdos". "Olhe! Não se importa que eu esteja a filmar? Diga-me, já agora, o seu nome". E acho que ficas com o filme mais valorizado, porque as pessoas estão-te a dar delas, qualquer coisa. Se não forem elas a dar, se não houver a tal interacção, pelo menos tu (ou quem estiver a fazer a filmagem) podes explicar onde é que está, porque é que está, se conhece a pessoa que está a ser filmada, se não conhece, se está a conhecer… Estás a ver? Eu até estou a filmar para uma varanda e está lá uma senhora: "Olhe, posso filmar? Não há problema? Olhe, mora aqui há muito tempo?". E fazer aqui um pequeno diálogo, com a pessoa. Dizer onde é que estou e fazer um pequeno diálogo. E às vezes esse diálogo até pode ser engraçado, desde que a pessoa do outro lado interaja e a coisa se consiga sincronizar. Digo eu…

Sim, sim. Eu percebi. António, uma última pergunta sobre o projecto do Museu do Resgate – olhando para isto, tu já explicaste qual poderá ser o interesse para os cidadãos – do projecto. Já explicaste o que está a faltar ou o que poderia ser melhorado…

Não te esqueças do que vais a dizer… Eu agora lembrei-me de uma imagem…

Sim…

Porque, olhando para isto, que vocês aqui têm… Eu não sei se vocês tiveram ajudas ou se não tiveram.

Sim, sim…

Não faço a mínima ideia se vocês tiveram contribuições do Estado ou da Câmara… Não sei se vocês tiveram ou se não tiveram… Nem sei quanto é que vocês tiveram. Mas, olhando para isto e olhando para uns gajos que eu vi aqui há dias, com umas fotografias colocadas no chão, e depois umas "gajas" e uns "gajos" a "mijar" lá para cima. E dizem que esses "gajos" têm subsídios do Ministério da Cultura. Quer dizer… Eu acho um bocadinho… Eu fico estupefacto, como é que isto não consegue ter a tal… Como é que se diz?

Destaque?

O tal destaque, a tal visibilidade, que tem uma "merda" daquelas que os gajos colocam… Não sei se viste…

Eu sei, eu sei. Vi, vi…

Os "gajos" colocaram montes de fotografias no chão e depois tem umas "gajas" e uns "gajos" a "mijar" para cima! Eu depois ouvi que os gajos são subsidiados pelo Ministério da Cultura! Eu não acredito…

[risos] Esquece…

Não! Esqueço, não! Não esqueço, porque é o meu dinheiro que anda lá! Não tenho nada que esquecer!

Não é isso. Esquece porque não vou entrar por esta conversa, porque realmente é revoltante.

É revoltante! Eu agora lembrei-me… Veio-me essa imagem, porque tu estavas a perguntar o que é que isto podia valer o mais valer daqui a uns anos…

Sim, sim…

E eu, olhando para uma imagem e para outra…

Fazendo a comparação… [risos]

Fazendo a comparação, não tem nada a ver aquela imagem daqueles senhores a fazer aquilo, para amanhã ou depois, ninguém… Ou então vai ser de chacota. E aqui, tu nestes pequenos filmes que tens aqui, podes ter alguma coisa de chacota. Quando eu digo chacota é das pessoas se rirem ou verem o filme. Mas não é chacota pelo pejorativo. É chacota de as pessoas acharem piada: às personagens que podem aparecer ou que poderão aparecer, ou que estarão a aparecer ou que vão aparecer, ou que estão ali. Porque vão achar piada até aos dizeres ou aos palavrões – não sei se há ou se não há, porque não vi os filmes todos, como é evidente, não é? Porque eu não sei o que é que há ali…

Sim, sim.

Enquanto ali, alguém que é subsidiado, para fazer aquela grande "merda". E isto, que é das pessoas, que é do povo – e o povo é o povo, e o resto é conversa. Porque é daqui que nascem as raízes de tudo. Porque muita gente daqui

tem filhos ou teve filhos de muito valor, apesar de serem pessoas que estão aqui no meio deste ambiente, mas que são pessoas válidas e pessoas que fizeram este centro. E as fotografias e os vídeos que foram tirados, foram as pessoas de lá que fizeram isto. Enquanto aqueles gajos estão ali a "mijar" para as fotografias e tu nem sabes quem são, nem sabes de onde é que eles vêm. A única coisa que sabes é que eles, se calhar conseguem viver daquilo, não é?

Pronto, mas em relação àquilo que eu te estava a dizer… Pronto, já descrevemos aqui uma série de coisas e já deste a tua opinião, em relação ao que pode estar aqui a falhar, em relação a estes vídeos que estão aqui no site. Em relação ao futuro, olhando para a ideia do Museu do Resgate e para este conceito de resgatar imagens, e pensando que isto pode sair, digamos assim, do contexto do Porto e Centro Histórico do Porto, que outras perspectivas é que tu vês? Que potenciais é que tu vês para este projecto em termos futuros? Que outras funcionalidades? Que interesse é que pode surgir? Já falámos aqui um bocadinho do interesse na questão do turismo. Do interesse na questão da memória também – a ideia de memória. Turismo na ideia de ter uma visão que é alternativa em relação àquilo que é habitual vermos e que é uma visão mais a partir das pessoas…

Tu vês filmes de turismo, em que são tratados e só te mostram aquela parte que vende – a parte que vai dar dinheiro. Agora, de futuro… O que é que eu te posso dizer sobre o futuro?

Que é que tu achas que está aqui a faltar, não só no Centro Histórico, para vocês? Porque tu vives aqui no Centro Histórico e conheces pessoas, não é? Sabes quais são os problemas aqui, principalmente da Sé, não é? O que é que este projecto pode vir a ajudar? E que formato é que ele pode assumir para vos ajudar?

O ajudar é assim: se calhar, sendo uma ideia um bocadinho estapafúrdia… Isto se fosse mais – como eu te estava a dizer – estruturado, com mais conversa, se calhar podia ajudar a que, quem tem o poder se lembre que estas coisas são assim, mas podiam ser muito maiores, se as pessoas que cá estavam e que existem espalhadas ao longo da cidade, pudessem regressar. E tornassem a fazer, o que nós vemos aqui numa pequena escala, numa maior escala. Se calhar podia ajudar ao repovoamento da zona histórica. Percebes o que eu quero dizer? As pessoas podiam chegar à conclusão que o que está a faltar na zona histórica é isto ser outra vez repovoado com pessoas que são de cá. E não tentar meter cá pessoas que não têm nada a ver – da classe média ou média alta – que não vão perceber sequer, o que estão a pisar e o que estão a calcar. E, se calhar, tentar repovoar isto outra vez com pessoas que estão espalhadas pelos bairros, e que são de cá e que têm cá raízes ainda e que conhecem isto bem. E, se calhar, podia ajudar a revitalizar o Centro Histórico.

Ou seja tu reconheces aqui um potencial… Só para ver se eu, resumindo a tua ideia, se concordo. A ideia de que reconheces aqui um potencial de que este tipo de projecto, como o Museu do Resgate pode ajudar a sensibilizar as pessoas, através do que é genuíno.
Claro!

Ajudar as pessoas a perceberem o que é que é o Centro Histórico e, se calhar, trazer as pessoas de volta para cá.

Exactamente! O genuíno do Centro Histórico e o genuíno do Porto!

Sim, sim, sim. Estar a fazer com que as pessoas regressem.

Ajudar a que as pessoas regressem! Porque eu acho que as pessoas regressam. As pessoas estão mortinhas por regressar. Agora, não tem é para onde. Porque tu vais por aí fora e está tudo fechado. E tentar fazer entender às pessoas – a quem tem o poder de o fazer – que não é a recuperar casas com grandes projectos, com grandes coisas, com torneiras e casas de banho "XPTO", com entradas e com garagens… Como se vê ao cima da Rua de Mouzinho, que ninguém lhe pega. Ninguém aluga aquilo. Ninguém compra aquilo. E sim, recuperar as casas o mais simples possível, o mais cómodo possível e meter lá as pessoas. Ir aqui e acolá… Imagina chegar aos planos e recuperar uma casa. "Quem é que morava aqui?". "Ah, aqui morava a Guidinha não sei quantos". "E o filho, onde é ele mora agora?". "Ah o filho agora mora não sei onde…". "Ó pá, vamos falar com ele.". "Olhe ó amigo, se a gente recuperar a casa, você não estava interessado em ir morar para onde você nasceu, onde você foi criado e onde viveu a sua mãe?". Se calhar as pessoas regressavam, queriam regressar. E aí tornavas outra vez a ter o núcleo…

A vida…

A vida. Se calhar tornavam a abrir os tascos, tornava a abrir o Talho, tornava a abrir a Drogaria, tornava a abrir a

Mercearia – a velha Mercearia, como esta aqui que fechou. Se tu não tiveres gente não te adianta nada abrir uma Mercearia ou abrir aqui uma Drogaria, ou abrir aqui um Talho, ou abrir aqui um tasco. Se não tens cá gente... Mas isso é como tudo na vida, não é? É em todo o lado. Mas estamos a falar daqui não é? Se tu não tiveres aqui gente, não te adianta nada. Para que é que vais abrir um tasco? Para que é que vais tomar conta de um tasco? Fechas aquilo. Agora, se as pessoas começarem a vir, aquelas pessoas que eu me lembro. Nós jogávamos dominó ao domingo de tarde, jogávamos cartas ao domingo de tarde. Saíamos de casa, virávamos a esquina e íamos beber um café ao tasco. Aqueles tascos... Não era preciso ser como antigamente, com aquelas portas de vai-e-vem. E havia um convívio. Tu agora não vês convívio. Chegas aqui às nove da noite ou às sete da noite e a rua "morreu". Parece que não vive cá ninguém. E não vive! Nesta rua inteiríssima, com estes prédios todos, se viver aqui um dúzia de pessoas é muito. E não há crianças. Antigamente que é que havia? Ó pá, havia as crianças, porque, como acabei à bocado de te dizer, o casal fulano tinha cinco filhos, fulano tinha quatro, fulano tinha três, fulano tinha dois, fulano em baixo tinha cinco e a outra tinha sete. E à noite era uma algazarra, as pessoas juntavam-se, as pessoas divertiam-se, as pessoas jogavam às escondidas. Os miúdos, os pais... Vinham para as portas conversar. Tu agora não vês isso. Quer dizer, conversar! Eu não estou a falar de virem para as portas maldizer. Porque agora como as pessoas são poucas, se calhar, dizem mal umas das outras. Claro! Mas se forem muitas já não dizem, já vão conversar de outras coisas.

Constroem e não destroem.

Exactamente! Porque isso é fácil – se eu estiver sozinho contigo na rua. Estamos os dois. Se calhar vamos falar daquele e daqueloutro. Mas se estivermos lá vinte, a beber umas cervejas ou a fumar uns cigarros, se calhar estamos falar de futebol ou do jogo e não estamos a falar da vida uns dos outros. Eu acho que, quantos mais em minoria forem a conversar, mais se fala dos outros. Quantos mais formos, temos tendência a falar de outras coisas quaisquer. Podemos falar uns dos outros, mas é ali, cara a cara. Estamos ali vinte "gajos", eu estou a falar de ti, mas estás ali à minha frente: "Ei ó Daniel, e quando tu...". Enquanto que, se tu tiver sozinho contigo, se calhar estou a falar do Senhor Jerónimo, ou estou a falar... Vamos supor... Ele não está ali à nossa beira... "E ali o fulano? Nunca mais o vi?". "Ah ele agora mete-se em casa...". E estamos a falar dos outros. Mas se o fulano estiver cá "com nós", nos estamos, se calhar, até a falar dele, mas é com ele ali: "Ó pá, então tu agora já não bebes ou não fazes isto...". Mas está ali a pessoa. E há aquelas conversas que antes antigamente havia, que era genuínas, não é? Aquelas conversas que havia. Os jogos à noite – jogar cartas à noite...

E como as pessoas deixaram de se juntar...

...Contar anedotas nas esquinas da rua: no Corpo da Guarda, na Vigaria... As pessoas encontravam-se ali – miúdos com dezassete, dezoito anos. Agora os miúdos vão para as discotecas. Tu nas ruas não encontras ninguém. Dificilmente encontras ruas em que estejam lá adolescentes...

A conversar...

Miúdos a brincar e adolescentes na conversa. Porque eles não estão, já não há isso. Ou metem-se em casa no computador, ou vão fumar uns "cacetes". Não há o convívio. E, se calhar, o que está a faltar aqui na zona histórica é isso – é não ter pessoas. Não há pessoas. Não há as Colectividades, que fazem imensa falta. As Colectividades são uma falta medonha. Não temos o Grupo Desportivo da Sé, não temos o Grupo Desportivo lá de cima do... O Centro Social da Sé também. Eram Colectividades, que arrastavam as pessoas. Vinham ter contigo: "Ó pá, queres ser director?". E tu: "Eu já fui Director de uma Colectividade, já fui Vice-Presidente, já fui treinador, já fui jogador, já ajudei a servir cafés lá no balcão...".

Parecendo que não, esse Centro Social...

Acabou! Isso obrigava a... É assim: eu agora acho que tenho que ir aí a um sítio qualquer buscar não sei o quê. E vou e venho, vou jantar. E que é que eu vou fazer? Vou-me sentar aqui no sofá, sozinho, a ver televisão – o Porto. Sozinho! Se tivesse a tal Colectividade...

Ias ver para lá...

Eu se calhar ia lá ver e discutir...

Ia ser completamente diferente...

...E ia beber umas cervejas ou ia tomar um café. Era completamente diferente. E vinha para casa às onze horas da noite ou às onze e meia, mas cheio de "converseta". Mesmo que digas: "Ah, mas é aquela «converseta»...". Não interessa! Era "converseta"! Estive a conviver. Estive ali. E isso faz falta. E, se calhar, se as pessoas começarem a vir.

Se as pessoas começarem a regressar… Se forem buscar as pessoas que já eram daqui, que têm aqui as raízes dos pais que cá viveram ou dos avós, se calhar consegue-se… Porque tu se vires, nenhuma das Colectividades que tu conheceste, por exemplo, há vinte anos atrás ou há trinta anos atrás, no futebol amador, não há uma única aqui na zona. "Passarinhos" não tem. "União da Sé" não tem. O "Infante" não tem. O "Esperança" não tem. O "Ribeirense" não tem. Pelo menos cinco que já te falei. Em que havia as disputas. Tu descias aqui… Tu jogavas no "Sé" e descias ao "Passarinhos" para tomar um café e: "Epá olha que no sábado jogas contra nós". Estás a ver? Havia a interacção das pessoas umas com as outras, no mesmo núcleo, no mesmo bairro. Ali, a interagirem e a discutirem e até às vezes até a insultarem-se. Mas isso dava vida ao bairro. Agora não encontras nada disso. Agora tens o "Passarinhos" ali, com o café aberto, para tomares uns cafés e jogar um bilhar. Tens o "Esperança" também aberto…

Eles isolaram-se muito mais.

E as pessoas não saem.

E ficaram mais isoladas, deixou de haver esse tal…

E depois eu pergunto: "Espera aí… Se a União da Sé…". Antigamente (eu lembro-me) um gajo ia ver o "Sé" ali a "Passarinhos" e enchias um campo de futebol daqueles do Candal com duas mil, três mil pessoas. Onde é que estão essas pessoas hoje? Tu hoje não consegues juntar aqui na zona histórica, cem pessoas! Dificilmente consegues juntar cem, cento e cinquenta… Não juntas. E tu, num jogo de futebol entre o "Passarinhos" e o "Ribeirense", ou o "Passarinhos" e o "Sé" ou o "Esperança" e o "Sé"… Estás a perceber?

Pois.

Aqueles convívios que havia no São João e que acabaram… E que um "gajo" começava em Maio a fazer a fita para depois… A gente chamava-lhe "o festão"… Havia um a cortar o papel vegetal às cores, outro a passar cola na corda, outro a desenrolar o "festão", para depois aquilo ser pendurado ali durante vinte dias ou trinta dias e ao fim de trinta dias deitavam fora.

Agora vão comprar ali à Central dos Plásticos…

Claro. Agora vão comprar à Central dos Plásticos aquele de plástico. Mas nem em todo o lado fazem festa. Acabou esses convívios todos… As corridas… Os miúdos agora não sabem. Eu se lhes disser a eles (refere-se aos netos): "Vamos jogar ao «quem te pesa»?" – eles ficam a olhar: "Ao quem te pesa? Que jogo é esse?". Não sabem, não conhecem. Conhecem o "lencinho" porque ainda aqui há dias a avó deles estava a jogar ao "lencinho" com eles e eles ficaram: "Ao «lencinho»? Como é que se joga?". Mas isso são brincadeiras… O "quem te pesa", se perguntares a miúdos destes, que estão ali, de dez ou doze anos: "Vamos jogar ao «quem te pesa»?". Sabes jogar ao "quem te pesa", não sabes?

Sim.

E eles, se calhar, ficam a olhar para ti: "Ao quem te pesa? Que jogo é esse?". E era um jogo que nós, às vezes ficávamos duas ou três horas a jogar aquela porcaria, lá com o "gajo ali": "Quem te pesa?". "É fulano". "Fulano é o «cú»!". "Quem te pesa?". "É fulano". "Fulano é o «cú»!". "CORRAM!". Lá ia o "gajo" ali com o "gajo" às cavalitas a correr até não sei onde, batia lá e pronto. E depois quando regressava o último, tornava a começar.

[risos e gargalhadas]

E ficávamos ali naquelas brincadeiras montes de horas. Às vezes começávamos aquilo às nove da noite ou às oito da noite e, às vezes, era meia-noite e ainda estávamos ali a jogar ao "quem te pesa" ou a jogar a outra coisa qualquer. Agora não há nada disso. E isso acho que faz falta. Acho não, tenho a certeza que faz falta. Até mesmo para as próprias crianças. Porque se as crianças tivessem isso… De certeza absoluta que se a minha neta e outros miúdos aí tivessem essas brincadeiras ainda activas, ela não me vinha pedir: "Ó Bu, deixa-me ver o «Panda»". Porque ela estava-se "cagando" para o Panda. Ela queria era jogar ao "quem te pesa" ou jogar às escondidinhas ou jogar ao "lencinho". Queria lá saber do "Panda".

O problema é isso…

Eles metem-se em casa e não saem…

O problema são as televisões…

E depois os "paizinhos" também têm receio de os deixar sair à noite para a rua. E nós antigamente não tínhamos pais… O que eles queriam era que nós viéssemos para a rua "até às tantas", para na hora do sono dormirmos toda a noite.

Exacto! [risos]

Eles agora não. Se essas pessoas conseguissem… Se houvesse um Presidente da Câmara ou uma pessoa que fosse para o Pelouro da Habitação e que tivesse o discernimento de dizer assim: "O que falta é trazer as pessoas outra vez; fazer recuperações baratas". Não é preciso grande qualidade, mas baratas e duradouras, que, se calhar, consegue-se, de certeza absoluta. E, se calhar, conseguias arrastar a economia. Pegar em empreiteiros, desses empreiteiros… Não ires buscar um "Mota-Engil". Não! Esses empreiteiros, coitados, que, há meia dúzia de anos, tinha vinte ou trinta funcionários a trabalhar para eles – os trolhas ou os carpinteiros – que até são pessoas que até sabem. Tentar ir buscá-las. No fundo, esses empreiteiros eram subempreiteiros dessas empresas – a "Mota-Engil" e a "Soares da Costa", não têm tanto pessoal assim e iam buscar os subempreiteiros. E esses subempreiteiros, alguns tiveram que despedir pessoal, outros só agora trabalham sozinhos. Se calhar se se conseguisse buscar essas pessoas e começar a recuperar esses prédios… Não sei se isto é uma utopia, se calhar é uma utopia minha. E recuperar esses prédios, barato. Com coisas duradouras.

Com qualidade mínima.

Com qualidade mínima, mas… E depois, ir buscar essas pessoas outra vez. Se calhar, daqui a dez anos tinhas outra vez pessoas. Porque se calhar depois, essas pessoas que vivem em aí bairros ou apartamentos, se calhar, aqui sentiam-se bem e, se calhar, em vez de terem um filho passavam a ter dois. E obrigava a ter as tais coisas que estão a faltar – convívios, cafés… É assim, ainda aqui há dias eu recebi uma resposta desse senhor que aluga motorizadas, motoretas aqui na esquina. Estava ali, eu queria entrar com o carro e era só turismo. E eu fiz a pergunta para o ar. Até eram só estrangeiros que estavam ali. Eu perguntei: "Eu só gostava de saber quem é que lucra com o turismo?". E a resposta dele: "Lucram aqueles que já têm muito". Correcto. Eu percebo que sim. Quem lucra com o turismo no Porto, hoje? O Mário Ferreira com os barcos…

Sim.

E meia dúzia de bares lá pra baixo. Porque as pessoas quando me falam que o Porto tem muita vida… Tem vida quando? Quinta, sexta e sábado! Onde? Agora na zona dos Clérigos. O que é que tu lá encontras? Meia dúzia de bêbados, salvo raras excepções… Que nem são daqui!

Agora já nem é meia dúzia. Meia dúzia de milhares [risos]

Esta bem. Mas quem lucra com isso? Aqueles "gajos" que têm as portas abertas. As pessoas da zona histórica não lucram nada. Pelo contrário. O que é que advém para elas? Barulho, lixo… Mais nada. Não têm mais nada. E depois, têm meia dúzia de gajos que abriram ali umas casas nuns armazéns abandonados e que tiveram "olho". Tudo bem, isso pode existir na mesma. Mas agora no Centro Histórico falta o resto. Falta as pessoas de lá.

Pois.

Que é isso que eu gostava de um dia lutar.

Há um grande…

Vazio. Há um vazio.

Há um fosso entre as duas coisas.

Claro. Porque, o que tu colocaste ali em cima – lá nos Clérigos – é o que eles chamam a "classe média-alta". Não é para mim, nem é para não sei quê, que eu não vou para lá. Agora, falta é o convívio. Eles ali não fazem convívio. Ali estão meia dúzia de "gajos"…

Aquilo não é para as pessoas de lá. Aliás, aquilo até está a ajudar a desertar aquela zona, porque as pessoas estão a sair.

Claro! As pessoas não conseguem dormir. Exactamente, era o que eu te estava a dizer. Quem é que lucra com aquilo? Lucram aqueles "gajos" que tiveram "olhinho" para abrir ali um café…

E depois aquilo é tudo muito giro…

Exactamente, tem ali aquelas coisas. Ocupam aquelas ruas. Conseguiram pôr aquelas ruas todas para peões e depois ocupam-nas todas com mesas. Quer dizer, puseram aquilo para peões. Interditaram o trânsito ali na Rua Cândido dos Reis.

E Galerias de Paris.

E Galerias de Paris. Não há trânsito, mas há esplanadas. Que é o interessa. E quem lucra com isso? Meia dúzia de "gajos" que nem são de cá.

São os donos dos bares.

E nem são de cá! Alguns até são espanhóis, que tiveram com "olho": "Ah espera aí, o Porto não tem nada... Estes «gajos» vêm lá da Maia ou são de Gaia ou de Matosinhos e querem é beber uns copos e estar aqui nos convívios, porque trabalham em Companhias de Seguros, trabalham em Bancos e depois encontram-se e querem é estar a falar disto e daquilo... Estes «gajos» é que têm a pasta". Agora o convívio do dia-a-dia, das pessoas...

O Porto está a ser só usado...

Claro!

Appendix 9

Interview with Ana Pedrosa

September 27, 2013, 9.30 pm
Length: 83 minutes
[Portuguese]

Relativamente aos media participativos, nomeadamente redes sociais, o que entendemos aqui por media participativos… São todos os contextos de participação relativamente aos media tradicionais.
Se nós pensarmos que de repente a televisão… fazendo só esta comparação… da televisão para o YouTube, e de repente no YouTube mais de 80% dos conteúdos são produzidos por amadores. E o que é que se passa no YouTube? Já várias pessoas analisaram que no YouTube os comportamentos são muito idiossincráticos, que as pessoas quando colocam vídeos no YouTube é para se exprimirem, para se mostrarem e para se exibirem, de certa forma.
Relativamente a isto, qual é a tua opinião sobre os media participativos, quais são os teus hábitos de participação nas redes sociais, o que partilhas e o que não partilhas…

Aí estás mesmo a perguntar pela minha postura pessoal, certo?

Sim.

A título pessoal eu sinto até um grande desfasamento daquilo que percebo que é a mudança geracional perante aquilo que é a partilha da tua privacidade num espaço bastante alargado, que é um colectivo próximo, e aquilo que normalmente eram fronteiras que não eram trespassadas vou cada vez mais percebendo que, sobretudo no Facebook, há um colapso da vida privada quase em directo para um círculo bastante alargado. Eu, pessoalmente, não me sinto confortável. Sinto sempre que é uma exposição um pouco violenta. Mas também sinto essa contradição: estamos numa época em que as pessoas sentem necessidade de comunicar através daqueles meios, portanto não me devo fechar no mínimo a tentar perceber o que se passa ali. E porque é que as pessoas sentem necessidade de partilhar determinada informação que devia ser reservada para um círculo mais próximo, mais afectuoso… se estás casado, se namoras… passam-se muitas informações privadas nesses meios. Mas também passam-se informações de debate público, é uma arma muito forte de discussão e que permite se calhar resolver um défice que se vai falando, que é este défice da vida pública que não existe nas cidades de outra forma, corpo a corpo, cara a cara, frente a frente.

Estás a tocar em alguns pontos que eu no fundo acabo por debater na tese.

Isto é quase um dilema meu quando observo como estes meios funcionam. Se calhar neste momento a minha cabeça está muito em como funciona o Facebook, mas pessoalmente eu não participo muito, nem sequer como observadora. Ontem à noite vi algo curioso que até me fez pensar no Facebook: um jornal de Ovar do início século XX que tinha notícias, para além dos óbitos e dos aniversários, que é normal, vinham notícias da terra tipo "a senhora não sei quantas foi viajar, está de volta, correu tudo bem", "a senhora tal está doente, desejamos as melhoras". Eram pequenas reportagens a contar a vida da aldeia que não eram muito diferentes de algumas coisas que se vão contando no Facebook. Se calhar este choque que eu tenho perante o Facebook não é uma visão verdadeira; se calhar não houve assim um salto tão grande entre estes meios e o Facebook. A informação já era partilhada antes. Também é um pouco estranho estares a saber pelo jornal se aquela pessoa está doente ou se foi de viagem a Paris.

No entanto aqui faz-se online, na *internet*, no digital. Não é um jornal, qualquer pessoa publica.

Sim, aqui o poder passou para as tuas mãos. Tu tens um acesso muito directo a um meio de comunicação muito forte, até do alcance que tem. Uma massa move-se e pode usar este meio para comunicar, para se defender, para discutir.

Mas tu achas mesmo que há esse controle das ferramentas? As ferramentas de comunicação passam para as nossas mãos? Será que isso é efectivo ou será que estaremos a ser controlados de uma forma subversiva?

Há meios onde essa sensação de estarmos a ser manipulados… por exemplo, neste momento, através da ***net*** acedem aos teus dados e aos teus contactos. Aí sim, quando tens aplicações no telemóvel, as aplicações estão constantemente a pedir-te acesso a todos os teus contactos. A Google tem um controlo sobre a nossa vida inacreditável: sabe os teus contactos, sabe onde tu estás, sabe o que é que tu visitas, sabe que tipo de coisas que tu lês. Eu uso essas ferramentas todas, o Google Calendar, etc… mas também o máximo que eles fazem com aquelas informações é apresentarem publicidade. Na verdade depois não sinto isso a afectar-me directamente.
Se as pessoas controlam as ferramentas ou não… mas isso aí não é um media participativo, no fundo. Na *Internet* facilmente essa informação é espalhada, mas… Não sei se é por ser uma media participativo… Se calhar tanto podes ser manipulado como és numa manifestação ou num partido político no sentido em que quando há uma massificação, e as pessoas de repente se deixam levar por uma coisa que passa a ser dogmática, qualquer coisa que se torna massiva, como a religião. Há aqui um jogo muito difícil entre a individualidade e o colectivo, e quando é que isto começa… como é que tu geres a tua liberdade, aquilo em que tu acreditas, aquilo que é fechamento, cristalização, e tens de rever isso e obriga-te a estar em contacto com o outro. Quanto estás em contacto com o outro, se isso é uma oportunidade ou uma perda, quando tens de abdicar daquilo que tu és. Eu acho que isto é um jogo constante na vida, é um balanço constante entre quem tu és e o teu grau de liberdade. Quando estás em colectivos muito grandes que se começam a inclinar numa direcção – e até pode ser para lutar contra uma força oposta muito grande, repressiva – deve ser uma luta muito difícil entre derrubares um poder que te está a oprimir, mas por outro lado também se está a formar uma massa que é cega e tu estás a ir com ela. É um dilema. Isto pode acontecer numa escala muito pequena, entre duas pessoas… claro que as massas são mais assustadoras, o poder de uma massa…

É mais difícil de controlar… o poder dos media participativos, não é…
Em relação ao vídeo em termos culturais… não só a tua relação com as ferramentas de registo, fotografia e vídeo, perceber até que ponto… será que tu partilharias algum vídeo privado teu no YouTube, alguma opinião pessoal numa *webcam*, uma auto-representação tua…

Tenho como exemplo o passado. Até agora acho que não partilhei nada de muito privado ou nada que roce muito a minha vida privada. Por princípio não partilho nada ali. Acho mais interessante partilhar uma produção tua, pode não ser artística, mas produção tua que tu queres colocar cá fora, ter reacções. Agora fazer da minha própria vida privada uma produção, alvo de espectáculo, um produto para por cá fora… o que se lê muitas vezes é as pessoas fazerem delas próprias personagens de espectáculo, e por isso é que vão contar a vida toda para estes canais.

Por isso é que até acaba por haver uma mutação da identidade nesse sentido. Por exemplo, estou a imaginar os vídeo-blogues, aqueles diários de vídeo em que as pessoas se filmam em frente a uma *webcam* e dão opiniões sobre coisas que acontecem à volta delas e assim. Isso acontece muito nos EUA, por exemplo. O que achas que isto representa em termos culturais?

É uma pergunta muito difícil porque lá está, está muito em jogo uma dimensão pessoal e é difícil estar de fora e julgar o que é para uma pessoa uma forma de expressão; no fundo é um diário teu. Uma coisa é discutir questões que dizem respeito a todos e à cidade, mas quando entra num domínio mais… às vezes são coisas do dia-a-dia. Sabes cozinhar e publicas uns vídeos. É mais privado porque filmas na tua cozinha, são receitas tuas, mas são coisas que queres partilhar, há uma comunidade internacional que quer partilhar receitas. Onde está este limite? Acho que é quando começa a envolver a exposição do teu corpo, dos teus sentimentos… há aqui linhas a partir das quais tenho alguma dificuldade em perceber como é que isso se partilha com pessoas com as quais não tens uma relação afectuosa.

É uma relação virtual.
Portanto, esses vídeos amadores do quotidiano de reuniões familiares, de um casamento, o que achas que isso pode representar em termos de património documental? Ou seja, uma coisa que é realizado no espectro privado, como um vídeo de um casamento que agora cada vez mais não é contratado a um profissional, as pessoas levam a sua câmara… ou vídeo de férias, o pai de família que levava a câmara para as férias… quando nós encontramos footage que não é nosso mas encontramos coisas dos outros, nós começamos a ver roupas antigas, a reviver o passado, começar a observar costumes e hábitos culturais daquela época.
O que eu pergunto é: se existe agora essa possibilidade de valorizar registo como esses deste momento, do presente.

Se esses registos são observados por alguém que está com um olhar de documentador acho que tem o mesmo

valor, mais ou menos, que qualquer recolha de fotografias antigas. Pode observar desde aspectos culturais ao facto de as pessoas nesta época estarem a decidir, a exibir... isto é culturalmente alvo de estudo. Porque é que as pessoas se estão a exibir desta forma e de uma forma mediática, alargada. Nesse sentido tudo é passível de ser interessante para um documentador. Depende do documentador que estiver a olhar para esse material.

Mas achas que só o tempo é que pode dar mais valor a este tipo de objectos de produção mundana?

Acho que não depende... é assim, com o tempo criamos sempre uma distância em relação ao passado e conseguimos analisá-lo de uma determinada forma. Mas acho perfeitamente possível que um documentarista actual olhe para o material e veja logo que interessa.
Eu agora não me estou a lembrar – depois posso dizer-te, para acrescentares – mas eu vi um filme de um realizador francês em que ele está num cruzeiro (é de uma realizador francês super conhecido)... a imagem que te passa é como se fosse uma espécie de Arca de Noé em que estás a contar a história do nosso estado actual a partir de um cruzeiro. Ele está com uma câmara de vídeo – ele é um realizador de topo, está a fazer aquilo por opção – banal, a filmagem é má, até para as pessoas não perceberem muito bem porque ele não deve ter tido autorização para filmar aquilo tudo... isto tudo para dizer que ele próprio vai buscar aqueles imagens que são os clássicos do YouTube que toda a gente conhece...por exemplo, vai buscar o vídeo dos dois gatos que estão a miar um com o outro e parece que estão a falar. É de certa forma uma alegoria para esta torre de Babel em que já ninguém se entende. Nós até vamos ver dois gatos a falar e ficamos fascinados pelo facto de parecer que eles tão a comunicar quando nós estamos com tanta dificuldade em comunicar, em nos fazermos entender. Ele tira este material cá para fora para mostrar um sintoma da nossa sociedade contemporânea. E até tão forte que eu própria já me tinha cruzado com aquele vídeo. E os próprios turistas de cruzeiros fazem muito essas filmagens parecidas com as que ele está a fazer, só que a maneira como ele compõe o filme transforma completamente a imagem banalíssima que podemos ter de um cruzeiro daqueles no pior sentido que possas imaginar, que é um hotel flutuante completamente... é uma ilha desterritorializada.
Quando estás a falar de material documental, a minha é a referência quase imediata é pensar no Museu do Resgate. Quando me perguntas que valor é que este material pode ter... há aqui um salto. Até agora estávamos a discutir se as pessoas não estão só a exibir a sua vida privada. Há aqui formas muito diferentes de fazeres um vídeo doméstico e aquilo que te move ser exclusivamente exibires... eu sinto aquilo como uma exibição da vida privada, mas observo que estou numa sociedade onde isto não é visto de uma forma chocante. Cada vez mais as pessoas sentem-se confortáveis com esse nível de partilha, querem-no fazer e não sentem isso como um choque. Se há tantas pessoas a sentirem isso se calhar devo ao menos observar este fenómeno. Mas filmar cenas da vida doméstica pode não ser só por estas razões. Pode ser pelo interesse de tu partilhares, partires do teu ponto de vista, trazeres imagens diferentes...os media em geral estão todos muito massacrados com imagens tipificadas. Agora eles próprios estão a tentar dar à volta a isso porque percebem que tendencialmente se está a procurar outro tipo de imagens e eles próprios estão a tipificar as imagens espontâneas. É aquilo que eles fazem sempre, é um loop daquilo de que estamos a tentar fugir e eles apanham-nos e temos de estar sempre a tentar perceber.
Estou a dizer isto também para não fechar a conversa de que todas as pessoas que fazem vídeos de carácter doméstico têm que estar necessariamente a exibir a sua vida privada. Isso acontece muito mas não é toda a produção que existe. Existe muita produção do pequeno artista que partilha o pequeno vídeo de animação. Quando as máquinas fotográficas são acessíveis a todos, toda a gente quis passar a registar os momentos familiares, partilhá-los se calhar num círculo não tão alargado. É mais a questão de os registos terem sempre o seu valor, mas o que faz toda a diferença é colocá-los nessa partilha tão extensa.
Estava só a pensar na tua pergunta "qual o valor documental que podem ter"... o Museu do Resgate é logo um exemplo muito forte de como este material de repente ao entrar nesta plataforma revela outras forma de ser trabalhado. Isto para não estar sempre a ir buscar o Facebook. A lógica de um e de outro é tão diferente. Depois tendemos a achar que só são esses os exemplos.

As várias coisas de que eu me apercebi, que conclui a partir do que tu disseste... a importância da visão ou da interpretação de um documentarista sobre esses registos vernáculos. Que podem ser os tais registos exibicionistas que de repente interpretados ou incluídos numa sequência em que se quer dizer qualquer coisa com aquilo, eles imediatamente são valorizados, ou ganham outro valor ou dimensão. Aquilo que tu disseste, mais ou menos. Outra das coisas que interpretei é que é preciso reconhecer vários tipos de amadores. Os

amadores que fazem esses registos mais exibicionistas e partilham a tal vida privada num espaço público como o YouTube e os amadores que se preocupam com questões estéticas, com o aperfeiçoamento do próprio vídeo…

Nem diria que são questões estéticas. É uma questão de intenção. Quer dizer, podes fazer um vídeo de exibição da tua vida privada e teres preocupações estéticas. Acho que é mesmo o que te move, o que queres partilhar nesse círculo alargado. Tu quereres partilhar uma questão existencial, que aches que tem de estar cá fora… algo que não é só mostrares o teu umbigo e a tua vaidade. Isto pode ser muita moralidade, mas como partimos para aqui de um ponto de vista pessoal… o que é que tu como individual e não especializado tens acesso a uma técnica, e aí podes ser profissional ou amador. Também podes ser um profissional que se vai exibir para as redes sociais… com os telediscos, por exemplo, também uma forma de espectáculo.
Ou seja, a diferença não está entre ser amador ou profissional. É sim aquilo que queres partilhar num espaço colectivo. Se tu colocas numa plataforma como o YouTube tu sabes que estás a dispará-lo para a escala global. Se calhar isto é que é difícil de gerir nos media. Até agora tu tinhas círculos de relação. Uma coisa é a tua relação muito íntima, da tua família, da tua casa; depois tens a família alargada, os amigos; depois o círculo profissional, do teu bairro, do teu país… tens vários círculos onde te moves e não te moves necessariamente da mesma forma porque as questões que estão em causa são diferentes. Quando disparas tudo directamente, da tua intimidade, da tua casa, disparas para a globalidade máxima isso altera completamente estes círculos onde tu podias ir mediando. Os media não permitem sectorizar, podes ir fazendo alguns grupos mas isso é tão difícil de gerir que acabas por partilhar com toda a gente. E aí colapsas estes círculos que têm mais degraus. Eu não queria estabelecer a diferença entre amadores e profissionais. Aquilo que tu partilhas no espaço global, que tu achas interessante colocar aí.

Tem a ver com a intenção, não é?

Sim. A mim choca-me pores aí a tua vida privada sem a conseguires transformar…até porque tens artistas que usam a sua própria vida privada, fotógrafos, os poetas… para mim é uma coisa tão enraizada que é constrangedor ver isso.
Tinhas falado noutro pronto…

Sim, tinha falado da visão dos documentaristas.

Sim, para reconhecer valor. Isso foi como resposta a "estes registos podem ou não ter valor?". Qualquer documento pode ter valor de um documentarista. Estava só a pensar se… novamente estou a remeter directamente para o Museu do Resgate. O que eu vi, e só vi feito por ti, é verdade, que foi quando me contaste do Museu do Resgate usando as imagens do Museu do Resgate. Mas o que me pareceu ali muito poderoso é pessoas que não são propriamente profissionais nem das artes nem do documentário conseguirem manipular o material e construir mensagens. E não me pareceu assim tão difícil usar esse material como forma de linguagem. Por isso é que eu não queria restringir a: estes vídeos domésticos só têm valor se forem olhados por um documentarista. Nesse campo são sempre passíveis, não se pode colocar um entrave do passar do tempo. Com o passar do tempo vão ganhar outro valor porque as circunstâncias são outras. Mas acho que não são as únicas pessoas ali que podem reconhecer valor.
E o que me parece interessante no Museu do Resgate é poder trabalhar aquilo com uma linguagem que permite às pessoas fugirem ao estereótipo de só filmarem o churrasco e não sair dali. De repente consegues dar o salto porque cruzas umas imagens e tu próprio chegas a resultados de que não estás à espera. Dá um salto naquilo que colocas cá fora, já não é só um mero registo.
Isto no contexto do Manobras, acho que fui ganhando sensibilidade a isso…e também não sei muito bem explicar se isto é uma necessidade contemporânea ou não, mas o facto de as pessoas poderem comunicar por outras formas sem ser só pelo discurso verbal…porque há imensas limitações no discurso verbal. Falaste com alguém e não consegues expressar tudo o que ele disse sobre o projecto ou como ele queria dizer. Em alguns momentos pode não ser o melhor canal. E por vezes estão tão instituídos certos protocolos de linguagem, de formas de estar, que assuntos é que se abordam ou não que quando se tenta outras formas de linguagem há outras coisas a dizer, muitos fortes, abrem canais que tu não suspeitas… não é habitual pessoas a comunicarem através de composições de vídeo…quando as pessoas filmam só e publicam, aí sim parece uma coisa mais estereotipada. Porque essa filmagem e publicação já estão estereotipadas, é o casamento. Quando crias uma linguagem consegues se calhar fugir a essa estereótipo e cada pessoa individualmente também consegue fugir a esse estereótipo, e criares uma linguagem… por não ser uma linguagem verbal acho que consegues comunicar outras coisas. E é mesmo coisas para comunicar, para exprimir pela música,

pelo teatro, por outras formas...não é muito fácil explicar... porque não é exactamente construir um filme. É usar o vídeo para comunicar coisas que tens cá dentro e não as consegues explicar totalmente para linguagem verbal. Se calhar pelo outro espaço estar tão... nem nos damos conta. Ou somos desalinhadas da sociedade ou comportamo-nos dentro da grelha. Só quando vais à volta libertas-te de uma forma diferente. Esses canais são precisos por isso. Fazem falta. Tu podes sentir mais ou menos o sentimento de pertença a um determinado grupo e nem sequer tens de estar a conversar se estás de acordo ou não ou se te sentes bem ali... há coisas que comunicas de outra forma. E temos pouco o hábito de o fazer. Mas a verdade é que a linguagem desde há muito tempo que é o meio primordial para as pessoas comunicarem. Não sei se isto sempre funciona assim ou se hoje em dia é que parece abrir tanto caminho. Isto agora não é em relação ao Museu do Resgate... as pessoas estão muito... se calhar desvaloriza-se mais esta relação frente a frente, corpo a corpo. Mas a verdade é que no Museu do Resgate, sendo digital, esta ideia até se pode passar sem existir esta presença. Até agora como o Museu do Resgate está a trabalhar no centro histórico, um contexto muito específico, por si só estava sempre a ir desencantar material que por si só não é habitual. Mesmo sendo doméstico, a ideia que eu tenho é que não é o material habitual que se vê nestas redes. Mas as pessoas que filmam churrascos, como essas imagens... mesmo assim podiam estar menos desenterradas em relação ao centro histórico. Se calhar traziam um carácter diferente, apesar de terem também miúdos a brincar em todo o lado. Um churrasco é sempre um churrasco, um jantar é sempre um jantar.
No caso do projecto, eu acho que é indissociável... tu e a Helena quando falam do projecto...tu e a Helena estiveram no terreno a falar com as pessoas a recolher as imagens. O Museu do Resgate pode só funcionar a nível digital. Mas ele não funcionou assim até agora. É muito diferente pensares se o Museu do Regaste tivesse sido lançado só online para as pessoas depositarem lá os seus vídeos online. E comunicavam online. Não quer dizer que não possa ser, mas não foi assim que ele foi construído. Há qualquer coisa que transparece aqui que passa a ideia de ele não ter sido construído assim. Ele foi feito com os pés no chão. Tu procuraste quem eram as pessoas que estavam dispostas a colaborar. Supostamente toda a gente produz imagens domésticas com as maiores das facilidades e tu percebeste que para encontrar alguém interessado no projecto, disposto a colaborar e que a certa altura ganha paixão por isto não são todos. São alguns. Isto é uma rede... para funcionar de uma forma orgânica, para haver algum tensão entre os elementos, alguma coisa que ligue, não é simplesmente criar um site online e quem quiser cai ali mais ou menos do ar. Há aqui qualquer coisa que une as pessoas. Tu conseguiste por trabalhar no terreno. Se calhar consegue-se mobilizar isto por via digital, não digo que não, mas não sei como, ainda não está testado. Mas tu criaste uma rede em que as pessoas interreconheciam imagens, porque as pessoas conheceram-se para este projecto e conversaram frente a frente e isso faz diferença. O Museu do Resgate não é só dedicado ao centro histórico. Sem defender nenhuma solução, tem resultado de formas diferentes.

Em relação ao Museu do Resgate tu já falaste um pouco sobre o potencial daquilo que está ou foi recolhido e que viste esse potencial sobretudo naquela montagem que eu fiz, que foi a única interpretação feita através de uma montagem a partir do Museu do Resgate, foi eu que a fiz... e também falaste aqui um pouco da importância do contacto com o terreno. Que o projecto não se construiu só online ou de uma forma digital. Tu acompanhaste essa importância, qual foi a tua relação com o projecto? Não só o teu contacto com o projecto Museu do Resgate, não só enquanto tu estavas como produtora e gestora do próprio Manobras, com orientadora quase. Qual foi o teu contacto? A tua leitura e primeiro contacto. Como interpretaste o Museu do Resgate e agora se olhasses para lá pela primeira vez, apagando tudo da tua memória, qual seria o teu primeiro contacto com o projecto, aquilo que tu te lembras. Ou se calhar quando é que tu te apercebeste o que era o Museu do Resgate.

Ocorreram-se duas coisas. Uma, que acho que foi importante, foi o tempo em que não houve Museu do Resgate. Demoraste a chegar ao projecto, demorou um ano, já tinhas colocado o projecto em cima da mesa, estavas interessado em trabalhar num projecto participativo, penso que já focavas os media digitais... mas o grande impasse era sempre a participação. Como é que isto se define, como se propõe vindo de fora. Este tempo todo de hesitação, eu senti que fez muito sentido quando tu propuseste o projecto porque tinhas ganho uma convicção... percebi que te apaixonaste. O dilema era sempre – pelo menos eu sentia assim – entre o caminho que me interessa, que eu me sinto confortável a fazer; entre aquilo que é um projecto participado e como me mantenho leal a mim mesmo. A propor uma coisa sem me trair... é a tal definição de qual é o teu espaço e como te vais abrir, ultrapassar fronteiras. Vais ter que ir para a rua, sujeitar-te às pessoas que aceitam ou não... mas também sentiste que estavas só a dar resposta

até que outros podem querer. Começaste a vislumbrar um esquema que fazia sentido tanto para ti como para os outros. Abriste esse espaço a outros. E esse tempo de espera foi grande. Foi um ano em que estiveste só a observar coisas. Mas quando tu apresentaste o projecto fez muito mais sentido do que se calhar outros projectos que se lançaram mais rápido, mas que se calhar não estavam tão resolvidos internamente nessa relação de honestidade. Conseguiste perceber qual é este compromisso entre mim e os outros para arrancar com o trabalho.
Lembro-me de ter percebido as linhas mestras do projecto e tive a discussão daquilo que é um museu. No início aquilo em que eu me foquei mais foi: o museu enquanto instituição que recolhe coisas e eleva-as a um patamar que até as desliga do quotidiano. Muitas vezes a função do museu é fazer esta descolagem, tornar os objectos especiais mas numa esfera que os desvincula daquilo que é a sua vivência. No início a imagem mais forte com que fiquei foi: como é que esta própria ideia do que é museu e do que é que é património, e cada vez se está a especializar mais, a fechar mais… tendencialmente é isso, não é… foi-se fechando em galerias, nas white cubes, o museu clássico que tem o curador à frente e o artista… e como é que isto podia dar um salto de forma a que uma comunidade pudesse perceber como constrói colectivamente o seu património. Nesse sentido, não é um museu a documentar o passado mas um museu que de certa forma sintetiza o presente e uma identidade de uma comunidade. E como é que isso pode ser feito colectivamente. A imagem que eu retive mais foi o dilema entre a instituição de peso e o salto para uma comunidade.
Um marco de que me lembro perfeitamente foi quando tu tens a estrutura do site já publicada e fazes a primeira rusga no mercado e tens alguns elementos de comunicação que dão corpo…acho que aí já tinhas o site publicado…

Era o site prévio… o site estava a ser construído, tinhas três passos.

Mas já tinhas criado a imagem, o logótipo, o megafone, tinhas os flyers em que as pessoas recebiam em troca um crachá. E aí foi importante, porque sendo todo um projecto que lida com materiais digitais, sem corpo, foi visível uma primeira expressão física exterior. Tu és da área da comunicação, por isso sabes isso melhor do que eu: ao definires a imagem, ao pores caixotes de cartão com um megafone em cima, transmitiste um espírito do projecto, isso materializou-se ali. Muitas coisas que tu explicas no Museu do Resgate… quando tu colocas os três caixotes de cartão e o megafone de latão e dizes que distribuis uns pins que funcionam como medalhas a quem entregar vídeos, estás a dizer muita coisa sobre o Museu do Resgate.
Na minha opinião isso permitiu dar um salto, até porque comecei ali a ver coisas de que não me tinha apercebido ou que podiam ter aquela força.
O último marco, o vídeo que tu fizeste que explica… para além de eu achar muito interessante esta duplicação de tu próprio a explicares o teu projecto, o melhor meio é utilizar o próprio material que recolheste, tem essa vantagem. Mas mesmo que não fosse só para isto, mesmo como experiência de contares a história, a génese do material, para mim é onde está a meta, onde se comprova o potencial do material. Aqui é que se dá o salto de não se fazer só um mero registo, que a pessoa pode ter mais ou menos sensibilidade no momento de registo, pode ser mais ou menos passivo. E é claro que tu quando estás a filmar já podes estar a editar.

Sim, quando o realizador está a filmar ele já pensa "isto vai servir para isto, isto vai servir para aquilo". Neste caso tem essa diferenciação: os operadores de câmara eram muitos e cada um tinha um pensamento diferente para o que aquilo poderia servir. Isso é que é interessante. O que acabou por ser o desafio nesse exercício é interpretar pela minha cabeça e fazer jogos ou ligações simbólicas e formais entre planos. Entre vídeos, no fundo.

Sim, mas a questão é: sabendo tu que estás a filmar e em simultâneo o plano que estás a fazer é uma escolha, estás a fazer simultaneamente edição. Mas a maior parte das pessoas que está a filmar um filme assim se calhar não consegue ter essa distanciação em relação à sua própria câmara.

Um olho subjectivo, não é…

Ou um olho em pouco contacto com a sua subjectividade… as pessoas que não controlam a ferramenta não exprimem bem o que querem dizer. Teriam de ter capacidade de edição para transmitir o que estavam a sentir no momento da captura da imagem. Aí sim, acho que a maioria das pessoas não tem um domínio do vídeo para transmitir tudo. O que fazem é sujeitar-se mais ao que a câmara decide filmar. Por isso é que aqui o momento de edição é muito mais forte. Porque primeiro é como se tivesses uma caixa de objectos, quase um ready made. Objectos que até podem ser feios, descuidados, ou até uma exibição, da vida privada que tu até achas chocante, mas que a partir da edição, em que tu fazes esta colagem, a coisa dá um salto

na significação. E fazeres a edição com materiais de outros obriga-te a deparares-te com material com que à partida não te cruzarias. Obviamente que um profissional, uma pessoa com sensibilidade, faz isto com uma certa destreza. Mas com algumas linhas a guiarem, acho que este material é muito produtivo em mãos de não profissionais.
Isto é uma questão de sensibilidade, a aquele tipo de material parece-me aliciante, tal como me parece aliciante ir à Feira da Vandoma. Por causa do caos, dos materiais banais... mas só olhar aquele material todo junto já é aliciante. Mas sim, se calhar depende da sensibilidade de quem está a olhar para esse material. De certeza que há artistas que olham para aquele material e não tiram o mínimo de interesse.

E outros que... depende muito das intenções, dos pontos de vista.

Mas também por estarem associados a uma ética. Não é só a questão estética. A forma como tu te predispões a recombinar materiais banais e se achas que com isso crias um significado tão ou mais poderoso do que se desenhasses uma peça do início ao fim tem uma ética por trás. Quase como nada invalidasse nada. Há diferentes formas de expressão, diferentes coisas para exprimir, por isso não quer dizer que um meio seja mais válido do que outro. Mas este parece-me ser... sobretudo se pensarmos nele como um meio de comunicação... lá está, se as pessoas começarem a editar este material e a produzir significado e a trocar entre elas... faz diferença aqui pensar se esta edição e esta partilha acontece toda no plano digital ou tu da mesma maneira que trabalhaste com os colectores no terreno também há um trabalho próximo em que as pessoas vão testando montagens, e vão trocando e vão falando, nem que seja indirectamente sobre elas.

Se calhar vou pegar nisso e passar para outra pergunta, que tem a ver com o que poderá ter falhado, o que é que acrescentarias ou que é que mudarias. Acho que tem a ver com o que estás a referir, deste material que nós vemos no Museu do Resgate que ganhou potencial quando foi montado, quando houve a tentativa de construir um discurso com a edição, neste caso foi eu que a fiz. O que é que tu achas que em relação ao projecto pode ter falhado ou faltaria ou poderia ter mudado alguma coisa. Será que foi isso, as edições com as pessoas...

Não diria que é falhar... a par com estar a recolher – e claro que tu tiveste de fazer um esforço enorme no início para ter o mínimo de banco de dados, para ter o mínimo de densidade para se perceber a variedade de registos de temas – o que parecia agora urgente era, em paralelo, teres uma data de experiências de edição sobre isso. Podiam ser desde o profissional ao amador, em diferentes contextos. Como é que este material se pode começar a trabalhar, isto acontecer densamente em paralelo. Porque depois umas coisas vão alimentando as outras. Um vídeo editado pode ele próprio ser recortado em partes e remisturado. Precisas do mínimo de material de base para se poder passar a essa fase.
A mim pareceu-me que quando isto dá o salto, até em relação às outras redes de partilha, os YouTubes, em que só recolhes e partilhas, ainda há aqui.... Quando estás mais a ser dominado pela máquina de vídeo e pelas imagens todas que tens na cabeça é que começas a construir alguma linguagem com isto. E como és confrontado com material muito estranho por um lado devem-te surgir ideias diferentes e se calhar tens mesmo mais dificuldade em parar imagens estereotipadas. Até pelo tipo de material que tens nas mãos. Eu sinto que isto é essencial para sustentar o Museu do Resgate e para se fundamentar a ele próprio. É preciso energia.

Essas interpretações ao serem colocadas online vão fazer com que as pessoas reflictam e produzam de uma forma diferente os vídeos seguinte. Há uma lógica de feedback. O que se calhar me parece que tem a ver com outra coisa, que noutra entrevista referiram, tem a ver com o facto de as pessoas perceberem o que é que estão a fazer, para o que estão a contribuir com o vídeo. E as pessoas ao verem essa tal edição, essa tal interpretação... neste caso fui eu que a fiz, mas imagina que agora era outro participante, se calhar começavam a perceber ou não o potencial... Acima de tudo, para o que é que estavam a contribuir.

Ainda não tinha pensado nesse ponto de vista, mas faz todo o sentido. Até agora estava sempre a pensar do ponto de vista de quem edita, mas também existe o outro ponto de vista, que é muito forte. De repente fizeste um vídeo, com a intenção x, e de repente vês montado por alguém... ou porque o transforma, ou porque o deturpa, até podem ir violentamente contra aquilo que tu querias filmar. Imagina, uma festa de anos. Alguém transforma aquilo numa história de terror. E tu sentires esse impacto. Até questiona aquilo que tu próprio fizeste, mexe com o que tiveste a trabalhar. Também existe essa outra face de perceber como o teu material é apropriado por outros.
Outro ponto que acho que não se conseguiu atingir, pelo

menos como tu desenhaste inicialmente, foi o envolvimento das instituições. Para garantir que isto se enraizava no terreno, que perdurava e para não estar só pendurado em ti, porque de facto começas a ter várias comunidades a participarem no Museu do Resgate, seja uma escola, um centro social, que vão agregando e vão apoiando como o Museu pode funcionar... até se pode chegar à conclusão que era porque que não funciona. Julgo que tu foste testando e não conseguiste ter sucesso em todas as frentes, mas isto exige imensa energia para abrir caminho. E tudo o que exige imensa energia normalmente não se consegue atingir tudo o que se ambiciona. Mas julgo que seria um ponto importante a lutar, precisamente para estabelecer estes vários níveis entre um canal que está completamente disponível a nível global... há pessoas locais que estão com os pés bem assentes no terreno, que têm relações entre elas... as pessoas que estão de alguma forma a supervisionar o projecto e o próprio terreno. E também há instituições a vários níveis envolvidas no projecto. Acho que isso ajuda a fazer um projecto de micro-constelações, que foi um pouco aquilo que nos fomos apercebendo no Manobras. No centro histórico há diferentes territórios e tens de criar um organismo. Para isso tens de ter elementos agregadores. Se tiveres uma escola numa determinada área se calhar consegues agregar uma determinada comunidade e outra instituição também tem esse papel. E isso ajuda a tornar o organismo mais coeso.

De certa forma já estás a contribuir para o que fazer no futuro... mas antes disso queria... introduzindo-te aqui ao site... relativamente ao que tu vês no site... não que seja uma pergunta técnica, mas é mais específica relativamente à comunicação. Basicamente a pergunta é: está claro no site aquilo que se pretende? Tu há bocado falaste um bocadinho de que está claro a forma como eu introduzi o projecto. Ou seja, a parte da comunicação inicial, o logótipo, o flyer, a forma como eu utilizei determinadas estratégias como os pins e por aí fora. Agora o que eu pergunto é: em relação ao site, quem chega pela primeira vez, o tipo de linguagem, a forma como ela é introduzida graficamente, ou seja, os vídeos de fundo, os botões... pensas que é claro? O que é que poderá estar confuso? Imagina que tu querias contribuir: é claro para o que é que tu estás a fazê-lo?

É assim, a imagem que eu guardei para mim quando vi o site foi a de precisamente ser muito claro, os passos. O facto de teres estas quatro grandes perguntas ou reptos. Achei claro, sem entrar em questões de comunicação, até porque eu não tenho esse olhar.

Sim, mas aquilo que tu sentias ou sentes quando olhas para o projecto.

Claro, forte e com sentido. Mas eu nunca vejo o site desagregado do resto do trabalho. Uma coisa é dizeres-me se eu me deparasse com este site sem nenhuma informação prévia...e é verdade, as pessoas podem contactar com o projecto dessa forma... podem, não estou a dizer que não o possam fazer, mas todo o trabalho que tu fizeste paralelamente ao site só acrescenta qualidade e diferencia-o de qualquer outra plataforma. Porque de facto acho que as pessoas se movem... as pessoas vão colocar vídeos no YouTube e não sabem porque é que colocam lá e não colocam noutro lado. Porque toda a gente vai colocar no YouTube. Ou no Vimeo, são as plataformas mais conhecidas. Isto é muito mais desafiante para o espectador comum: alguém me está a pedir vídeos, eu vou pôr aqui os meus vídeos... um navegante da ***web*** em abstracto, que nem sequer está muito familiarizado com uma linguagem mais informal e com este tipo de projectos. Se calhar até pode ter uma certa reacção de defesa, de não participação, mas pelo simples facto de já não estarmos habituados a fazer essa análise crítica. Porque é que vamos pôr no YouTube? Ninguém pensa. E deve haver mil e uma plataformas de partilha semelhantes ao YouTube. Não sei, mas se calhar há e ninguém as procura. Ou pouca gente. E tu aqui obrigas as pessoas a pensar pela sua própria cabeça. Têm de ler, têm de interpretar, de meter e nós cada vez estamos menos habituados a fazer isto. Claro que muita gente só vai parar ao projecto por aqui, mas se tu vais captar vídeos ao terreno e a principal fonte de captação é aí... o trabalho que tu fizeste de falar, procurar as situações...as rusgas, as visitas... apesar de as pessoas irem fazer esse resgate iam fazê-lo em conjunto. Há uma acção.

E o facto de fazerem em conjunto, de provocar um certo ambiente de contacto, de discussão social... eu lembro-me de em algumas rusgas as pessoas a certa altura fazerem uma pausa num café e conversarem, até sobre outras coisas, o que torna a própria acção mais informal ainda e pode contribuir para esses laços.

Sim, lá está. Esta própria acção de recolha não era desgarrada. Tu desafiaste as pessoas para fazer estes vídeos. Estes vídeos não surgiram todos porque as pessoas foram consultar o site. E eu nem sei se devemos avaliá-lo inteiramente assim porque ele não foi feito só online. E todo o resto do trabalho que estás a fazer parece importante para que depois este site funcione de determinada forma.

Em relação ao conteúdo que tu viste ali naqueles vídeos todos, naquele emaranhado de vídeos desorganizados – eles surgem apenas com o título e o nome da pessoa que o realizou.
Mas olhando assim de uma forma muito diagonal para estas imagens que tens aqui ou até abrindo um ou outro… tu consideras que existe um padrão ou padrões, a possibilidade de existirem padrões… temos, por exemplo, vídeos muito curtos de 2 segundos, temos vídeos em que a câmara treme imenso, outros em que há pessoas a divertirem-se… se existe um padrão e também outra pergunta: se achas que este site funciona como agregação destes vídeos e se estes vídeos são, acima de tudo, ou podem representar, a identidade do centro histórico. Estamos habituados aos vídeos institucionais, de âmbito mais turístico, convencional e estereotipado. Aqui se calhar o que eu pergunto é que se estes vídeos de certa forma podem propor algo de diferente em relação a isso. Existe aqui realmente um património identitário, não sei…

Estava a ver aqui alguns para refrescar a memória… pensava que isto era a Igreja de Santa Clara, mas não é…

Não, é a Sé. Isso foi alguém que entrou num casamento, no espaço público. Lá está, o casamento que é privado estava a acontecer num espaço que é turisticamente público.

Antes de mais, a sensação que eu tenho é que estas imagens ajudam pelo menos a estilhaçar aquilo que se tenta passar como imagem, padrão, ou aquilo que se tenta passar como imagem institucional daquilo que é o centro histórico do Porto ou aquilo que ele deve ser. Por muito que até essas imagens domésticas acabem por ser dominadas por casamentos ou assim, acho que escapam… se tu fazes uma filmagem não programada… ou os sapatos que se vêem no fundo, ou o cão ou um berro que se ouve de fundo estilhaça sempre com essa imagem que defende o que a realidade é ou pode vir a ser. Dá-te outros dados. Nesse sentido complexifica aquilo que não se quer complexificar, que é a identidade de um lugar. Quando se institucionaliza ou se tenta criar uma marca tenta-se sempre planificar esta imagem. Isto ajuda a complexificar. É muito delicado dizer que alguma coisa ou algum objecto por si só reflecte toda a identidade. Ou seja, aqui está a identidade do centro histórico do Porto.

Pois, se calhar a pergunta foi um bocado à frente de mais, no sentido de… a ideia não é que isto represente a totalidade da identidade do centro histórico. A ideia da pergunta era se aqui poderemos ver alternativas à visão habitual sobre a cidade. Até há vídeos que não são tão icónicos ou associados à cidade, podiam ser filmados noutra cidade…

Mas isso faz parte, neste momento, da posição de qualquer pessoa em qualquer parte do mundo. Todos nós estamos ligados, mais ou menos, a círculos mais alargados. Estamos de tal forma contaminados por imagens globais que nem o habitante do centro histórico não escapa a isso. O facto de estar a ouvir música brasileira ou electrónica no centro histórico, com o fogareiro cá fora, sim, é diferente da outra cidade, mas o que está a ouvir não. Ele já incorporou isso na sua identidade. Todos vivemos com esta confusão de elementos. Estamos numa sociedade que está tão controlada pela imagem que se tem de passar do centro histórico que rapidamente ao fugir a isso estilhaça-se isso. Há casas ou pessoas que sistematicamente são evitadas como imagem. Se o nosso controlo não fosse tão grande era difícil trazer imagens cá para fora que contradissessem as outras. Mas neste caso é tanto que faz toda a diferença. O Manobras também faz isso em alguns momentos. Há imagens que são tão óbvias que estão lá, mas são evitadas em determinados suportes. Só o facto de dizerem que esta realidade existe já servem para estilhaçar, para contrapor essa visão.
Aquilo que me tinhas perguntado, em relação a isto, o que é que traria… não fiz esse olhar, mas como é que pessoas que estão no centro histórico ou de fora filmam. Não só o que é que eles estão a filmar, em si, o objecto, mas como é que o filmam. Se isso traduz ou não…

Ou seja, achas que há aqui alguma análise que pode ser aprofundada…

Eu nunca olhei para as imagens assim, mas acredito que se calhar…

Que até possa ser feita uma análise do género: quem vive no centro histórico que tipo de coisas é que filma, quem está de visita o que filma… ou seja, ter quase uma visão etimológica relativamente à tipologia de registos.

E tu perguntavas outra coisa que era…

Não, acho que já respondeste, mais ou menos… essa ideia de que aquilo que está aí possa funcionar como património identitário.

Como tu dizes, um vídeo filmado noutra cidade, eu acho que são sinais muito subtis… nem sabemos exactamente dizer. Sei lá, o som a passar numa rua do Porto. Se calhar pela ruas serem em paralelo e estreias tu não detectas isto se calhar ao ouvido, mas quando ouves um carro a passar de fundo há qualquer coisa que te faz sentir que estás no Porto.

Sim, mas será sempre muito especulativo. É difícil estar a associar… de certa forma já respondeste um pouco a isso.

Sim, e a nossa identidade é feita dessa mistura de elementos. Eles não se podem eliminar. Nós sempre fomos uma mistura de elementos locais e globais. A questão é como tu vais construindo uma identidade com esses elementos todos. E por isso é que se calhar, e isto quase como um paralelismo, quando o Museu do Resgate passa para editar os materiais é como se acontecesse isso. Tens aqui uma mistura de elementos. Uns muito característicos, outros banais, outros globais. E é quando tens um exercício consciente… podes não controlar completamente as intenções, mas já há mais qualquer coisa que pões de ti a fazer, mais do que no acto de filmar, e aí já constróis algo que contribuirá para a tua identidade ou para uma linguagem com outros.

Agora só para terminar: perspectivas relativamente ao futuro. Falaste aqui um bocadinho do que faltou e que pode vir a ser explorado. As ligações a instituições locais, a possibilidade de haver interpretações e que essas interpretações possam funcionar de diferentes contributos…
Relativamente ao formato do Museu do Resgate, o que fazer com isto no futuro? E será que isto pode ser aplicado noutro contexto? Que tipo de formatos é que isto pode assumir? De uma forma ou de outra tu já falaste de algumas coisas. Ou seja, coisas ainda por explorar. Como disseste, esses tais padrões de representação de cada um dos vídeos, de quem vive ou não no centro histórico… mas pronto, se calhar uma opinião pessoal.

Há uma questão que tu foste colocando no final do projecto e colocas aí agora e que se deve colocar sempre, que é se isto se deve restringir ao centro histórico. E nem é a questão de ser o centro histórico em si, é… não é uma questão de fácil resolução. Depois da entrevista é que me está a ocorrer algo que para mim era sempre difícil resolver quando se colocava esta questão. Era o impacto… acho que o teu projecto não se resolve só no site. Pelo menos até agora não se resolveu – e para mim bem. Até agora, todas as acções que tu tinhas paralelas reforçavam muito a acção. Porque mesmo este acto de recolha, que pode ser mais ou menos gratuito e de uma maneira mais ou menos passiva, quando tu lhe dás um contexto nessa mesma recolha, essa recolha já não é assim tão desgarrada ou pouco sensível…
Não sei, também se pode só querer que as pessoas façam vídeos com um certo apego a eles. Podem até ser vídeos dos quais as pessoas se querem libertar deles, portanto não sei que sentimentos associar. Mas tu criavas um contexto, num determinado território com determinadas pessoas para recolher vídeos. Isto ajuda-me a reformular a questão. A questão é deve ser o centro histórico? Não sei se deve ser o centro histórico. Mas a questão é que havia trabalho no terreno. Ou seja, é diferente estar no terreno a trabalhar com as pessoas, a observar o quotidiano, a recolhê-lo e perceber como ele se transformava quando passa para o online. Até discutir esta passagem: o que é que é a vida no real; quando ela é filmada e disponibilizada neste mosaico, o que é que lhe acontece quando é transformada… as pessoas aí, se calhar que tu falavas, de serem dominados ou não pelos meios… ao criares esses contextos parece que tens menos tendência a ser dominado por um só meio. Não estás só a largar material…

Portanto para ti a opinião é que no futuro esse contexto vai ser sempre importante… existir uma relação no terreno em que as coisas não se resumam meramente a algo…

Eu até aqui vejo isto como…

Simbiose entre os dois.

Sim. É muito difícil… se esta recolha for só online, como é que se garante que tu não tens só a mesma mescla de vídeos que tem o YouTube? Porque tu não tens a mesma mescla de vídeos que tem o YouTube. Tu podias ter como base de trabalho… vou ao YouTube e trabalho com esse próprio material e faço disso uma colagem. Pode ser e é perfeitamente válido, mas tu não estás a fazer isso. Esta própria recolha já tem aqui qualquer coisa que vai agregando estes pedaços todos. As pessoas acompanharem este processo entre estar a filmar e ver o resultado online e tornarem a filmar… ou seja… e há momentos em que até se foram cruzando. Não é só um canal em que cada pessoa individualmente foi despejando o material. Há coisas que saem cá para fora deste meio.

Mudando isso… não estou a dizer "isto tem de acontecer". O projecto é teu, nem me sinto à vontade para… nem para sugerir que é o caminho correcto. Não sei… acho que até agora foi essencial para transformar isto no projecto que é. Se retirares isso, não é a mesma coisa, de todo. Por isso é que só olhar para o site, isoladamente, parece-me que é uma coisa muito redutora do projecto. Porque o projecto sem teres ido para a rua… até aquela história de pensares que ias para a rua e conseguias conquistar cinco pessoas num dia e perceber que numa tarde conquistaste uma. Isso em termos de tempo, de esforço…lá está, o tempo que exige, aquilo que é a escala do projecto, aquilo que duas pessoas conseguem numa tarde e que dá escala a isto e que não dá uma escala tipo YouTube… é assim porque foste para o terreno e numa tarde conquistas uma pessoa. Dá dimensão ao projecto. E para o YouTube vai toda a gente cegamente. Para aqui vai quem quer.
Por isso, se calhar a questão, o que diferencia… a questão pode não ser o que é o centro histórico, mas como se mantém algum espectro de actividade sem ser só o site. No fundo facilitava-te a vida definires este território. Podes alagar a toda a cidade ou a todo o país, mas é mais difícil perceberes como é que se mobilizam as acções, como é que estes participantes regulares vão ou não participando. É diferente, a dinâmica, mas só isso. Não há nada contra… mas como é que isto se faz?

Pois, é outra etapa.

Sim. E a escala das coisas. Enquanto há um território que consegues percorrer a pé e onde consegues estar, dá um resultado. Se a escala é outra tudo se altera. Não sei se é melhor ou pior, mas é outra dinâmica.
Isto também se tem discutido na Rádio Manobras, que é… o facto de a Rádio Manobras até existir como meio físico às vezes parece que falta esta ligação muito essencial de que a rádio está no terreno e imediatamente perceberes que está online… conseguires fazer novamente o percurso… teres a possibilidade de estares a falar aqui e de isto ser disseminado na rádio é um passo que normalmente nunca é feito. Apesar de qualquer pessoa poder colocar um vídeo no YouTube…deixa-me pensar melhor… o retorno…tens um canal que liberta anonimamente, aquilo é uma caixa que já está tão aberta a tantas pessoas que não tens a sensação de que estás a entrar em algum lado. E aqui acompanhares o processo desde isto estar online e perceberes a dimensão do que está aqui disseminado desde que fizeste a filmagem na rua… parece que aqui é mais palpável do que num canal que já está tão aberto que tu nem sentes que ele está a ser… a escala é tão grande que quase lhe perdes a dimensão. Aqui sentes mais esse momento de transição daquilo que estás a publicar e para quem estás a publicar.

Appendix 10

Interview with Manuel João Ramos

November 22, 2013, 11.30 am
Length: 72 minutes
[Portuguese]

A entrevista, antes de mais, diz respeito ao meu projecto de Doutoramento, que estou a desenvolver no "Doutoramento em Media Digitais". A área é a área da Multimédia – o meu *background* é de design de comunicação. E depois comecei a interessar-me pelo vídeo e pela questão do documentário – do vídeo documental – e, nomeadamente também sobre as questões do património cultural, que acho que estão associadas. Cheguei ao seu contacto através de um fórum em que participou na TSF em 2009, sobre o património cultural e material e apreciei bastante os seus pontos de vista nesse mesmo fórum. E por isso é que cheguei à conclusão de que poderia ser uma mais-valia para a própria tese, confrontar o próprio projecto com a visão de um antropólogo e de alguém que tem uma opinião muito concreta relativamente a esta questão do património cultural e material e a forma como ele tem sido, digamos, salvaguardado, ou da forma como ele tem sido trabalhado a nível local – em Portugal – e noutras situações. Portanto, descrevendo assim um pouco o projecto… O projecto prático do Doutoramento depois acabou por ser um Museu do Resgate. Este é o nome do projecto, que é um *site* que agrega vídeos realizados por qualquer tipo de pessoa, com qualquer tipo de talento para o vídeo. Acima de tudo têm que ser vídeos… Ou podem ser qualquer tipo de vídeos. A ideia é, no fundo, resgatar vídeos do quotidiano das pessoas e perceber… De certa forma, eu parto do pressuposto que esses vídeos têm um valor patrimonial, ou seja, enquanto valor documental, como registo, como prova de determinados modos de vida, digamos, das culturas locais – portanto citadinas. Neste caso, o projecto começou no Centro Histórico do Porto. Portanto, tanto citadinas, como poder ser noutros tipos de contexto. E, portanto, eu parto desse pressuposto e a minha dúvida ou aquilo que eu pretendo saber com a própria investigação é: de que forma é que esse valor pode ser reconhecido ou não. Em que modos, em que… No fundo, em que contexto é que isto pode ser operado. A ideia destas entrevistas é, depois do projecto ter sido implementado e, neste momento, estar *online* o *site*, é perceber também qual poderá ser a importância deste projecto para várias áreas. Já fiz entrevistas a pessoas da área do documental, a pessoas da área do âmbito institucional, digamos assim… Entrevistas também a cidadãos que participaram no próprio projecto, ou seja, que forneceram, doaram vídeos a este "Museu". E agora a ideia seria também entrevistar então, alguém da área da Antropologia, para perceber também em que contexto é que, em termos do âmbito da Antropologia é que pode ser útil um projecto deste género e como é que ele pode ser desenvolvido. Portanto a entrevista divide-se em três partes: a primeira parte seria a caracterização do entrevistado, relativamente a um conjunto de tópicos, que são a espinha dorsal da tese; a segunda parte mais relativa a um projecto desta natureza – é o projecto do "Museu de Resgate" e a última, relativa a perspectivas de futuro, ou que tipo de conselhos é que poderia dar, e por aí fora. Isto também é uma entrevista semiestruturada – é mais uma conversa do que propriamente uma entrevista. Acima de tudo, o que se pretende aqui também é um pouco recolher a sua opinião, relativamente a uma série de assuntos. Mesmo que não conheça o projecto a fundo, isso não é nenhuma obrigatoriedade, por assim dizer. Não sei se tem, antes de mais, alguma questão a colocar…

Não. Podemos começar.

Ok. Pronto, eu não sei se está a par daquilo que são os media participativos e a questão das ferramentas de redes sociais *online* como o Facebook, Twitter, etc. Aquilo que eu queria recolher de si era: qual é a importância que vê nestes media participativos, perigos, vantagens, desvantagens, neste caso para as culturas locais – para os indivíduos, para os cidadãos, digamos assim. Nomeadamente, nas redes sociais, estamos a observar, pela liberdade que as pessoas têm de publicar aquilo que pensam, aquilo que são… Ou seja, um vídeo no YouTube, como nós vemos, com aqueles depoimentos… Será que estamos a ver uma identidade mais solta, mais genuína? Ou, ao contrário, estamos a ver uma identidade disfarçada, mascarada? Portanto era um pouco sobre isso que eu queria que referisse…

Deixe-me só… Porque eu estou à procura de uma informação na *internet*, já que cá estamos. Só um bocadinho… porque era importante pelo argumento e eu não consigo encontrar…

Não há problema.

Peço desculpa, estou a fazer a pesquisa…

Não tem mal, não tem mal. Esteja à vontade. Eu tenho tempo.

Peço desculpa, é que estou a procura de um projecto que anda à volta de 1930 no Reino Unido…

Ah, do Humphrey Jennings, que era um projecto de observação massiva das culturas urbanas.

Exactamente.

Acho que era Humphrey Jennings, não tenho a certeza do nome.

Deixe ver já agora se é. Humphrey Jennings. [Telemóvel toca]. Peço desculpa já agora.

Não tem mal.

Portanto, num projecto destes, a primeira coisa que me fez (não vale a pena perguntar porquê) lembrar de imediato o projecto de *mass observation project* do Humphrey Jennings, é que hoje em dia… Ainda por cima, estamos num período em que ouvimos falar da espionagem que a NSA faz da utilização dos dados digitais, que são feitos de artes digitais, do problema da privacidade da utilização dos dados: para que servem os dados e de que é que serve colocá-los na *internet*. Hoje em dia tem contornos que nos fazer esquecer que a Alegoria de 1984 era uma alegoria bastante profética. Eu acho que, quando trabalhamos com qualquer informação visual ou outra na *internet*, não podemos deixar de começar por levantar essas questões, que são questões éticas mas também são na minha perspectiva questões culturais. Porquê é que eu digo isto? Eu li há algum tempo um livro perturbador chamado Delete, não sei se conhece…

Não…

É sobre a passagem do analógico ao mundo digital de um investigador americano, sobre esta situação estranha em que vivemos (e pelos vistos vamos continuar a viver) em que passamos a viver num contexto de interacção humana, em que esquecer era a norma e lembrar era a excepção. Hoje em dia estamos a desenvolver um sistema de gestão de informação e de gestão do relacionamento, que é exactamente o contrário que acontece. Esquecer é difícil e quando queremos esquecer há sempre alguém na *internet* que nos lembra que escreveu um texto sobre património.

[risos]

E isto coloca questões interessantes sobre o que é propriamente a cultura. Cultura é a selecção de aquilo que deve ser lembrado ou do que não deve ser lembrado. Se bem que cultura não é necessariamente uma boa coisa, não reifico cultura nem deixo de reificar. Aquilo que nós não podemos deixar de perceber é que desde sempre a cultura foi isso: a capacidade de produzir, comunicar e seleccionar a informação.

Hum, hum.

E, hoje em dia está fora das nossas mãos, como Sociedade, fazer um processo de selecção daquilo que queremos ou não queremos lembrar e portanto, quando nós não podemos escolher o que lembramos ou não lembramos já não temos património. É uma consequência do processo: a ideia que há um património, que há alguma coisa a valorizar, explodiu. E portanto, não quero dizer que não vá avante com o projecto… Eu tenho um projecto que não é totalmente diferente, mas olhe, tenho grandes hesitações e por isso, há muito tempo que o tenho na gaveta e não sei mesmo se devo ou que devo fazer, que é colocar à disposição pessoas não etíopes a quem muitas vezes não pergunto, porque as condições de trabalho terreno não são as condições da investigação em sociologia ou em psicologia… Não pergunto se a pessoa quer ser colocada na *internet*…

Pois…

E a entrevista com uma série de pessoas que contam uma série de histórias eu posso estimar que sejam de interesse para investigadores, de interesse para etíopes. Mas, não sei se o devo fazer e porquê que o devo fazer… Isto é… Para quê que as pessoas que vivem no mundo analógico devem ser submetidas ao mundo digital?

Hum, hum…

O problema aqui é: tudo o que se escolhe ou não se escolhe como aquilo que definimos como património, algo a valorizar, a esquecer… Isso está intimamente ligado com actos de poder… Com a autoridade! E portanto, é mais importante o acto da autoridade me autorizar a mim próprio a utilizar este tipo de plataforma digital para colocar informação, é uma autoridade que é autónomo. É um acto de legitimação (auto legitimação): "estou aqui, sou eu… Sou eu que estou a fazer isto." Posso ter as melhores intenções do mundo mas como os ingleses dizem: "no fim do dia aquilo que está sobre a mesa é a minha assinatura". Sou eu que estou aqui a fazer isto, em nome de alguém, para oferecer a alguém.

E como o mundo digital isso deixou de ser assim, não é?

Não, não deixou! É assim mesmo, continua a ser assim… É uma maneira de dizermos que estamos no mundo e estamos vivos. E o mundo digital multiplicou as fontes de autoridade, expandiu-as de tal maneira que toda a gente, hoje em dia, é autoridade para qualquer coisa… Toda a gente pode colocar vídeos na *internet*, toda a gente pode…

Sim, sim…

E isto resulta cada vez mais, acho, em cacofonia.

Claro. [risos]

Só que é uma cacofonia, podemos dizer: "É uma cacofonia, é bom, é mau…" Também não sei, não tenho posição. Sei que nasci um mundo pré-cacofonia, de alguma forma. Onde aquilo que queríamos saber e não devíamos saber era…

Seleccionado…

…Era impedido por outras pessoas que não eu. E, hoje em dia, eu posso gerir toda a informação que quero, mas também não me serve para nada gerir essa informação toda, porque as "chaves do reino" continuam a não me serem dadas. As "chaves do reino" pelos vistos estão na (…) ou no Facebook ou na Google que têm perfis de toda a gente, cada vez mais complexos. E portanto, continuamos numa situação em que há estruturas de poder que tomam decisões por nós… Mas essas estruturas de poder têm um poder nunca antes concebível: o poder de saber quem é cada um dos súbditos é um poder tremendo! O terrível é o poder tremendo estar na máquina!

Pois…

Está na máquina, que falha muitas vezes e que não tem critérios em relação aos quais, mais ou menos participação, eu possa ter algum controlo, não é? É uma…

Mas é um controlo sempre ilusório no fundo… A questão das redes sociais, esta coisa que o Facebook parece que dá o controlo às pessoas mas, no fundo, elas é que estão a ser controladas…

Como sabe uma rede social é apenas a criação de uma clientela, é tudo… Seja qual a clientela for e qual o produto que ele seja, será sempre um sistema "clienteleiro".

E agora, se calhar, passava para a pergunta seguinte que vem na sequência desta ideia, com esta coisa das redes sociais: temos a *internet* e a forma como as pessoas podem comunicar, mas também, ao mesmo tempo, surgiram as ferramentas digitais que estão cada vez mais enraizadas no quotidiano do nosso dia-a-dia (como os telemóveis, as máquinas fotográficas cada vez mais com maiores resoluções, por aí fora) e vemos cada vez mais pessoas a utilizar estas ferramentas digitais e a tirar fotografias de grupos, de família e a colocar no Facebook… Perdão, no YouTube! A pretender, no fundo, documentar os várias estados da vida, das pessoas e por aí fora. Como é que um antropólogo vê esta questão da… Pronto, se calhar acaba por sublinhar ainda mais esta ideia da "cacofonia", porque muitas das pessoas acabam por não interpretar estes registos, não é? Acumulam-nos em pastas nos computadores ou nos cartões de memória das máquinas fotográficas e acabam por nunca as organizar, editar e por aí fora, não é?

Sim, sim, isso é precisamente falado pelo autor deste livro, Delete. É que…

Delete, já agora, como é que se escreve?

Delete é de apagar.

Ah, delete, ok.

Posso-lhe dizer qual é a… *A virtude de esquecer numa idade digital*, da *Princeton Press* de um senhor chamado Viktor Mayer Schöenberger, portanto é capaz de ser um nome em alemão.

É, vou procurar, é uma boa referência. Já estou a ver aqui… Vou dar uma vista de olhos neste livro. Agradeço-lhe já, porque acho que é um dos temas tangentes à minha investigação.

Pois, de facto há uns anos tirávamos fotografias, é o que ele diz… Também não é nada que não saibamos, tirávamos fotografias, fazíamos provas de contacto, escolhíamos sete ou oito fotografias de um rolo de trinta e seis… Tentávamos tirar trinta e seis fotografias mais ou menos relevantes (dentro dos possíveis) tínhamos algum cuidado na escolha do objecto, enquanto que, hoje em dia tiramos trezentas e sessenta fotografias e não temos paciência para seleccionar. Só aquelas que são completamente desfocadas ou com um dedo na máquina é que apagamos. As outras vão todas para um disco rígido e daí temos um processo de selecção que é aquilo que optamos, para tornar público para o mundo inteiro.

Pois…
E tornar público para o mundo inteiro significa colocar num servidor algures no Nebrasca.

Exacto. [risos]

Ou no Nevada, já não sei…

Sim…

E um daqueles servidores que são feitos com computador e com discos rígidos de má qualidade. Daí que ele fala desta coisa engraçada da Google, como tem os seus sistemas de redundância, para quê guardar a informação em discos rígidos de grande qualidade? E a verdade é que os discos deles de má qualidade têm tempo de vida bastante curto. E portanto, a possibilidade de apagamento de informação que está lá é sempre por avaria mecânica, o que quer dizer que, de algo modo, a única coisa que nos permite seleccionar a informação são as avarias mecânicas dos servidores. Não é um processo no qual hoje em dia nos tenhamos controlo, porque o processo de gestão de informação, hoje em dia, escapa-nos. Antigamente não havia informação, havia um controlo sobre o que a informação ensinava a alguém. Hoje em dia há informação a mais mas não há a chave para percebermos alguma coisa do que é a informação, portanto estamos num processo curioso e diferente do anterior, mas em que os mesmos princípios se aplicam, que são os princípios de poder. E os princípios da colonização mental. Eu acho que aquilo que eu escrevi e pelo qual me interessei sobre o assunto de património intangível, foi pelo paradoxo que encerrava todo o projecto…

O próprio conceito, não é?

É um projecto de poder e é um projecto de colonização mental que é abraçado pelos colonizados. Isto é, a ideia de uma distinção entre o património intangível e o património material é uma invenção Ocidental, que é assumida, desejada e exigida pelos não-ocidentais. Mas não são os não-ocidentais, são os Governos de países não-ocidentais que exigem, para implementar este sistema sobre comunidades locais, porque não são as comunidades locais que decidem o que é o seu património intangível… Não, são os governos que o decidem! E é a UNESCO que o decide! Isto é uma fórmula estranha e nova de colonização, de destruição de aquilo que é suposto ser preservado que é a variabilidade cultural.

Que é um pouco aquilo que também acaba por acontecer nestes temas das redes digitais e das redes sociais, não é?

Claro, claro…

As pessoas que estão a participar no Facebook acham aquilo fantástico e…

Até são capazes de fazer "primaveras árabes", percebe?

Pois…

Até são capazes de fazer "primaveras árabes" em nome de qualquer coisa que não sabem exactamente bem o que é, mas parece que está na moda algures noutro país.

Hum, hum…

É como eu disse, acho que o sistema é um sistema que é colonial que se mantem colonial. Como nós sabemos, 80% da informação está fisicamente nos Estados Unidos. Assim como 80% da venda de livros é americana. A distribuição internacional de livros, dá-nos essas estatísticas: 80% da distribuição total de livros está nos Estados Unidos. 10% na Europa, 10% no resto do mundo. Curiosamente, na Europa 8% é ocupado pela Alemanha (que é uma coisa que não sabia). Mais até que o Reino Unido. Se calhar não é 8%, mas a maioria é alemã. Mas portanto, temos um sistema de poder global hoje em dia e

em marcha. Há um documentário curioso da BBC que se chama *Stupidity* (estupidez) e é um filme curioso que tem várias pessoas que participam no filme – nomeadamente o Noam Chomsky. É um filme sobre… precisamente sobre isto, sobre a colonização mental do mundo através da estupidificação massiva das pessoas. E de facto, quando nós temos informação a mais, cacofonia, aquilo que temos é uma estupidificação maciça das populações, portanto… Não estou a dizer que alguém inventou isto… Não houve um (…) a inventar esta coisa: "agora vamos estupidificar"… Não! Imergiu assim e o sistema exige esta estupidificação porque a rede social é o ópio do povo.

[riso] De certa forma…

Percebe?

Sim, sim, eu percebo perfeitamente onde quer chegar e eu…

Ou seja, é possível que uma vez por outra, as pessoa ainda cheguem até à rua. Eu diria que se resolvem muitas revoluções em discussões de causas no Facebook, portanto, as pessoas ficam tranquilas porque não precisam de ir à rua porque se manifestam *online*, porque fazem petições *online*, porque se queixam e insultam *online*… É uma forma tranquila e lúdica de ser submetido a sistemas de poder. E portanto, eu acho que as redes sociais são extremamente bem vindas por Governos, que não sejam Governos saudavelmente autoritários.

Pois…

Eu acho terrível dizer isto, mas de certa maneira, tendo vivido parte da minha vida em regime não democrático e trabalhando num país onde a noção de Democracia é, pelo menos mais, digamos, musculada… Corrigindo de certa maneira, na Etiópia prevalece o Princípio do Partido de Munique e onde são visíveis as marcas da repressão. De certa maneira, claro que a repressão ajuda-nos a viver, dá-nos algum sentido de vida. A ausência de marcas de repressão – portanto, um sistema que nos domina e nós sentimos que nos está a dominar – é muito mais terrível do que um sistema no qual é permitido mandar em alguém, bater em alguém… Mas diria que é mais saudável do que saber…

Pois, eu percebo o que que quer dizer…

(…) democrática que vivemos.

Pelo menos é fácil de identificar e não é nesta forma subversiva como as coisas acontecem, nos regimes supostamente democráticos.

Repare, em relação àquilo que me estava a perguntar: às redes sociais e participação, índices participatórios, participativos e etc. Há um texto, que eu tenho trabalhado alguma coisa sobre literacia, eu pelo menos falo no assunto nas minhas aulas… E há um texto de Platão que é fundatório nesse nível, que é o *Diálogo do Fedro*. E no *Diálogo do Fedro*, há uma pequena passagem muito curiosa, em que Sócrates dialoga precisamente com Fedro. Fedro anda à procura da verdade, e dizendo "na oralidade não podemos encontrar melhor na escrita". E Sócrates logo ali inventa um mito egípcio e diz-lhe "há um demónio que dizendo ao Faraó Teut e oferece-lhe um conjunto de técnicas que inventou, e uma delas foi a escrita. E diz-lhe, "a escrita é um excelente meio de não perdermos a memória." E o Faraó diz-lhe: "pobre Teut, tu inventaste não um meio de preservar a memória, mas de nos fazer esquecer aquilo que é importante e o meio de perdermos a capacidade de memória. Porque os inventores das produções não são os melhores críticos delas. E aquilo que tu inventaste foi um meio de empobrecer a memória". E eu acho que esta história é muito interessante, porque é um texto que reporta um diálogo, que não sabemos se alguma vez teve lugar, um diálogo oral, mas a verdade é que nos chegou por via da escrita e não da oralidade. Portanto, é um jogo muito paradoxo de que os gregos gostavam muito. [falha de áudio]

Agora deixei de o ouvir…

Estou a dizer que não podemos deixar de pensar no assunto, que é: nós estamos num Mundo nu – no mundo da transmissão e da partilha de informação digital – e abraçamos tudo isto, julgando que temos, de alguma força, assim, mais controlo sobre as nossas vidas e sobre a informação. É exactamente o contrário: Nós perdemos, não é a capacidade de memorizar, é a capacidade de construir alguma coisa com aquilo que armazenamos. Não conseguimos produzir nada. Há uma caso muito interessante na antropologia, que é o caso dos *Dogon*, não sei se conhece. Os *Dogon* do Mali, são uma das Sociedades tradicionais mais estudadas pela etnografia francesa, desde meados dos anos 30, que há equipas de antropólogos a trabalhar entre os *Dogon*. Portanto há uma massa informativa tremenda sobre os *Dogon*, de tal modo que não há modelo antropológico que resista a isto. Isto não quer dizer grande coisa, só quer dizer que os modelos antropológicos não têm capacidade de gestão

de informação, mas não quer dizer especialmente nada sobre a qualidade ou a falta de qualidade dos modelos antropológicos. O problema é este: quando nós temos demasiada informação não temos meio de a gerir pelo coerente. Hoje em dia, como nós sabemos, a única maneira de gerir, por exemplo, em termos académicos, a qualidade da informação, é por via do *software*. A qualidade daquilo que é produzido cientificamente é hoje inavaliável, ninguém sabe como a avaliar, não há possibilidade de a avaliar. Nada funciona, a única coisa que funciona é um sistema bibliométrico. Quantas vezes é que uma pessoa é citada no texto de outra pessoa? Isso não faz sentido de espécie nenhuma para mim. A bibliometria é a manifestação desta massificação completamente estúpida do Mundo, numa área específica que é a área da investigação científica académica. Em que é que isto resulta? Resulta num absurdo, que é o facto de nos querermos esquecer que há um processo por trás de tudo isto, que é a distinção entre aquilo que é *creative common* ou que é open *access* e aquilo que é gerido por três ou quatro multinacionais de base de dados de informação académicas – que é o *g-store*, o *well severe*, grandes empresas americanas que são os *gate keepers* – e da qual depende todo um Sistema educativo e de investigação, que como nós sabemos é uma fatia (dependendo do país) mais ou menos apreciável do Orçamento de Estado. Eu acho que é uma loucura! A verdade é que, não há hoje possibilidade, não há critério. Desapareceu qualquer critério para avaliação. O critério só pode depender da informação… quer dizer, não é só pode, mas é mais fácil fazermos depender da gestão informatizada da informação, os critérios que preferimos não seleccionar como seres humanos, pensantes…

[risos] É, eu acho que deu para perceber bastante bem. Acho particularmente interessante este exemplo do diálogo de Fedro e de Sócrates. A questão da escrita, não é? Este exemplo que me deu, acho que é um excelente exemplo sobre esta questão da memória, e acho que responde à minha questão dos efeitos destas novas ferramentas de registo de imagens, de fotografias, etc. Passando, se calhar, agora um pouco para o meu projecto de investigação, um projecto desta natureza que pretende agregar estes vídeos que se perdem nos tais cartões de memória e, se calhar, tentar encontrar ou perceber se existe uma forma de encontrar uma estrutura ou perceber de que forma podemos envolver os próprios contribuidores ou participantes deste arquivo aberto, para organizar essa própria estrutura e que valor é que essa estrutura pode ter… Aquilo que eu iria perguntar é: um projecto desta natureza, que potencial poderá ter em termos de análise antropológica? Se será algo que só o tempo dirá, ou seja, daqui a vinte anos é que podemos olhar para estas imagens e dizer como é que as pessoas no Centro Histórico do Porto eram, como é que se vestiam, o que comiam, como é que se relacionavam, como é que falavam ou (estou a falar no Centro Histórico porque o projecto, tem acima de tudo, vídeos, na sua maioria, do Centro Histórico do Porto) se existe outra forma de reconhecer este valor, de nos apercebermos qual o valor é que estes registos das pessoas podem ter…

Bom… Basicamente aquilo que eu disse aplica-se aqui neste caso.

Claro que sim…

Ou seja, é um projecto de auto legitimação de quem gere o projecto. "Sou eu que estou no mundo e sou eu que estou a decidir alguma coisa sobre o que é editável e o que é representável". Quem decide e quem faz o processo de selecção é o *web master* do projecto.

Sim… Neste caso, a ideia do projecto não é ser eu fazer a selecção, aliás, eu não faço qualquer selecção. Entra tudo para o caldeirão e a ideia é depois as pessoas poderem…

Sim, mas ser um *web master*, porque projecto vai estar o seu domínio. Há um domínio que normalmente é pago, não é um domínio… Não sei… Quer dizer, suponho…

Sim, sim. Tem razão.

É um domínio que coloca questões interessantes. Vai estar em repositório e o repositório tem um URL registável e têm esta benção académica, que também não valoriza excessivamente, mas estará em URL estável, portanto há uma garantia de que aquela informação não vai desaparecer três ou quatro anos depois. Ou não vai ser transferida, que é esse o princípio dos repositórios – têm garantia inter-bases de dado de que aquele URL se vai manter estável e portanto pode ser citável. Não sei se o projecto funciona em sistema de repositório ou se é apenas um *site* com domínio comprado e se a empresa for à falência, ou se aparecer um vírus maciço dos servidores da empresa, seja do (…) ou de qualquer outro, se essas coisas não poderão desaparecer… Mas a questão importante não é essa. A meu ver, um projecto destes só pode funcionar, depois de respondidas as questões que eu levantei, que são: qual é a legitimidade

de tudo isto e dentro deste contexto – que é um contexto de controlo da informação.

Claro…

Dito isto, será que o Google e o YouTube não fazem exactamente isto através de *tags*? Não será possível daqui a trinta anos colocarmos *tag* "2013", "2014", "Baixa do Porto" e encontrarmos, provavelmente, uma quantidade tão infindável de vídeos como aquela que é gerida por um *site*? Provavelmente sim! Para um etnógrafo do futuro, se é que ele se vai interessar pela baixa do Porto… Será que vai haver baixa do Porto nessa altura? Talvez um arqueólogo… Não penso que os etnógrafo (se houver etnografia nessa altura) daqui a alguns anos, tenham problemas com falta de informação. O problema não é isso, o problema é como seleccionar e como legitimar a informação e que critérios utilizar para se tornar relevante e analisável. Esse parece-me o problema central. Recolher informação, toda a gente, hoje em dia, o pode fazer. Agora torná-la relevante, acho muito mais complicado. Pode surgir um projecto, uma ideia, um ponto de vista, o que for… Mas tem de ser fundamentado. O problema aqui é esse, falta de fundamentação da maior parte daquilo que se faz com a informação digital – não é fundamentada.

Aqui também, a questão que se coloca neste projecto, ou um dos objectivos do projecto do Museu do Resgate é também envolver as pessoas ou dar alguma responsabilidade a quem participa, neste próprio processo, de perceber qual o critério, não é? Portanto, a ideia é um pouco de, se calhar, reconhecer que o processo tradicional de reconhecimento de valor deste tipo de questões não pode estar sempre… Ou pode haver alternativas de não serem sempre as entidades com poder tradicionais (como Museus e outras entidades e centros de investigação em antropologia), mas que podemos, se calhar, envolver os próprios cidadãos a reconhecer aquilo que eles produzem em termos de matéria cultural ou de bens culturais. Neste caso, não estamos a falar de objectos de barro, mas estamos a falar de vídeos, que as pessoas produzem em casa, em ambientes caseiros ou de… Não sei se me faço entender…

Sim claro! E que nunca pensaram colocar num *site* e nunca perguntaram a outros se podem estar divulgados na *internet*… Por isso é que eu comecei por me lembrar da etnografia maciça do Jennings os anos 30. De facto coloca… Quem tem direito a fazer o quê com a informação visual ou outra informação sobre outras pessoas? É muito complicado, porque eu acho que estas questões têm de estar muito esclarecidas à partida. Eu não sou, necessariamente, um total adepto desta coisa do conhecimento informático, mas o problema é que a antropologia viveu e continua, se calhar, a viver especificamente com a falta de respeito por esta dimensão ética da recolha da informação. Esta obliteração e esta falta de consideração do assunto parece-me problemática. Há uma posição que é posta em termos algo cómicos pelo Bruce Chatwin no livro *Dream Time* sobre os sonhos na Austrália e os aborígenes australianos. Há um homem que é caracterizado como um fundamentalista (já não me lembro se é um americano ou se é um australiano) que tem uma posição radical, que é um projecto de desconhecimento. Isto é, a informação que nós temos dos aborígenes e da sua cultura aborígene australiana, resulta de um processo de violentação não informada (não autorizada do seu conhecimento). Conhecimento sobre aquelas sociedades foi obtido de forma não legítima e foi vertido em livros e em bibliotecas, sobre quais os aborígenes não têm qualquer controlo. Portanto o projecto deste homem era de desconhecer, isto é, de esvaziar toda as bibliotecas e devolver o conhecimento aos aborígenes para que eles possam fazer aquilo que querem. Isso é um bocadinho patético e absurdo, mas não deixa de haver aqui um problema, que é: a informação que não é controlada pelos fornecedores. Eu também não advogo a ideia de que as pessoas e as Sociedades têm conhecimento e podem tornar esse conhecimento fonte dos seus rendimentos. E assim que, hoje em dia, as coisas são interpretadas (que é outra maneira de dizer que são colonizadas) nomeadamente, por um sistema financeiro, que muitas vezes, nos é externo. Mas hoje em dia no sul da Etiópia é um conhecimento sofisticado destes processos. Portanto, as pessoas ganham dinheiro com o seu património cultural. O que é legítimo – Ganhar dinheiro! Mas o problema é que já não têm… Isto é, têm património mas já não têm a cultura, ainda no momento que a cultura desaparece. Uma coisa é sempre simultânea da outra: o processo de perda da cultura é muitas vezes simultâneo do processo de transcrição dessa cultura, para suportes escritos ou digitais, ou para o processo da sua patrimonialização, que é uma morte denunciada de qualquer cultura.

Pois, quase como se fosse uma cristalização, não é?

Exactamente! Portanto, de certa forma, só haverá cultura na Baixa do Porto se as pessoas… Mas se forem proibidas os telemóveis e as gravações na Baixa do Porto. Se as pessoas pensarem noutras coisas, senão em fotografar a

sua cultura na Baixa do Porto… Se o fizerem. O problema é que hoje em dia fazer cultura é muito complicado. O que é fazer cultura hoje é dia? Será que há uma cultura na Baixa do Porto? Uma coisa que eu notei é que o projecto está só em português. Ah não, também está em inglês, penso eu…

Também está em inglês, sim.

O que é bom, de alguma forma permite que os turistas também participem no processo. Mas o que que é isso significa? Significa que os turistas ainda mais dificuldade vão ter em perguntar a alguém "Não se importa de eu o filmar para colocar dentro de um *site* do Museu do Resgate?". O tema "resgate" é interessante mas, como sabe o termo "regaste" tem uma significação tripla e duas delas se calhar não estão previstas na noção de aquilo que é a intenção do *site*. "Resgatar" é também um termo…

Salvar…

…religioso e é um termo que é também judicial. E eu não sei até que ponto não haverá sentidos escondidos e inesperados do resgate judicial aqui… Quer dizer, alguém que está a ficar com a informação que é disponibiliza claro, mas fisicamente é o dono dessa informação, não é? Porque não são as pessoas que se passeiam na baixa do Porto…

Pois, a informação toda que está no projecto foi recolhida, neste caso, e está sob a licença de *Creative Commons* e aquelas coisas típicas para fazer com que qualquer pessoa…

Repare, tem aqui, estou a ver… "Crianças a brincar numa praça". Isto pode chegar a acusações de pedofilia, com a neurose que se vive neste mundo, é filmado um miúdo numa praça a jogar à bola… Se o miúdo não deu autorização e os pais do miúdo não deram autorização para serem filmados e serem colocados num *site*… Está a ver? Eu não estou…

Sim, sim…

"Como é que se filma?" e "posso filmar esta conversa?" Se não há um consentimento autorizado e informado, é de facto um resgate no sentido de visão: eu estou a capturar informação, de uma forma que não é totalmente legítima, porque não é participativa. Também nem pode ser participativa porque ninguém pode estar a participar e, ao mesmo tempo, fazer ao mesmo tempo uma coisa inconsciente.

Claro, isso é sempre um pau de dois bicos, não é?

Claro, mas esse é o problema do *massive observation project*…

Pois…

São as questões deontológicas que têm que estar absolutamente delineadas, para além das outras questões que são: "o que importa é resgatar". Mas será que importa resgatar alguma coisa? Se calhar não importa nada… Até é preciso explicar, não basta dizer: "importa resgatar". Tem de se explicar porque é que importa resgatar. E é isso que eu lhe estava a dizer, eu tenho, sei lá, duzentas horas de vídeos de histórias orais no norte da Etiópia e por um lado, olhe, era importante que o mundo tivesse conhecimento disto, que se calhar não tem importância nenhuma. O melhor que, se calhar, eu tenho a fazer é apagar a informação toda e pegar nos *mini disc* e passar-lhes um íman e acabar com isto. Se aquela cultura está condenada a morrer, que morra. Porquê resgata-la, porquê resgatar o conhecimento específico que há sobre aquelas tradições orais no norte da Etiópia… Se calhar não tem importância nenhuma!

Pois… Mas não acha que as ferramentas digitais, nós temos responsabilidade de no fundo guardar registos de coisas que acontecem hoje para que no futuro..?

Sim…

Estou a imaginar que se, na Idade Média houvesse estas ferramentas digitais e nos chegassem vídeos da Idade Média, poderia ser interessante perceber como é que a cidade…

Não…
Ou não, de todo… [risos] Não interessa. Voltando outra vez ao próprio diálogo…

O que é preservado da Idade Média? É aquilo que na Idade Média as pessoas queriam que fosse preservado!

Claro. E aconteceu de uma forma natural.

Não, cultural. Percebe? Há um processo de selecção daquilo que… Não estou a dizer que é melhor, estou a dizer que é assim! Eu acho que, para um projecto destes ou qualquer projecto, que envolva colecção de informação e disponibilização digital, tem que obedecer a critérios, tem que ser fundamentado. Porquê faze-lo? De uma forma

absolutamente… Tornar estanque, totalmente blindada a argumentação, senão é um projecto de… Não é de resgate, é um projecto de rapto. Não é?

Sim. [risos] Ok. Pronto, eu acho que, em relação ao próprio projecto e em que medida é que ele pode ou não ter valor, acho que falamos um pouco sobre isso…

Eu estou a dizer isto, porque isto é parte dos dilemas com que eu próprio me confronto…

Claro. Sim, sim…

A vários níveis, que dizer… Não há, na ilha da Etiópia, a vários níveis… Todos nós temos informação, todos nós recebemos informação, todos nós somos interface de alguma coisa. Mas quando somos interface no mundo digital, temos que ter um cuidado redobrado e critérios redobrados nesse trabalho de interface. E, evidentemente, que o Facebook é uma ferramenta hoje em dia universalizada e tenho alunos que discutem os trabalhos que têm que me entregar no Facebook. Portanto, não depende de mim – eu estou no Facebook sem querer estar no Facebook porque os alunos discutem os trabalhos que têm de entregar para a minha cadeira, em grupos de discussão no Facebook. E, portanto, o Facebook já é dono de informação sobre os trabalhos…

Dos alunos…

…da minha cadeira. Não são os meus alunos, é o Facebook que é o dono dessa informação, e a partir do momento que essa informação está na *internet*, é preciso ter mesmo muita cautela e critérios muito restritos, para preservar o mínimo de coerência racional e ética no meio desta cacofonia. A cacofonia não é só uma cacofonia informativa, percebe? É uma cacofonia de ausência de critérios – é o problema maior.

Claro. Então se calhar, olhando para… Eu acho que já respondeu um pouco também a isto, mas só para seguir um pouco o guião e para terminar também a entrevista… Relativamente ao futuro deste projecto, já me tinha referido, que o que importa aqui é perceber quais os critérios, o porquê do resgate e tornar isso bastante claro. Se calhar aquilo que eu perguntava era: se existe ou se via algum tipo de funcionalidade no próprio *site* que pudesse ajudar a que, no fundo, melhorasse nesse aspecto, da própria legitimação desta recolha…

Sim, eu acho que quando diz "agora passa para cá os vídeos"… O quê que está a dizer virtualmente? "Passa para cá os vídeos" é "dá-nos os vídeos"…

Claro, sim…

Há aquilo que eu próprio sei que constrói um discurso de posse, "estes já cá cantam", "passa para cá os vídeos"… Percebe?

Hum, hum…

A construção, a argumentação e o estilo do *site* implicam de algum modo uma transferência de posse de um bem, não é? Para alguém… Porque o *site* recolhe vídeos.

A ideia desta linguagem, imperativa e directa, foi um pouco no arranque do próprio projecto. Sentiu-se a necessidade de tornar a linguagem mais simples para, no fundo, provocar acção…

Pois, é, mas o que está a provocar é…

Sim, eu percebo, é em termos deontológicos, em termos… Sim, mas repare, eu giro também um *site*, que também não sei o que hei-de fazer, lá no Centro de estudos internacionais, que é o ex-centro de estudos africanos: é um *site* de monotorização de conflitos em África e a intenção era também muito nobre e participativa. A ideia de que a informação sobre conflitos, em diversas zonas de África, podia ser alimentada de uma forma participativa. Quem tem informação (os investigadores) podiam colocar nesse *site* a informação e partilhá-la com outros. Mas o problema é que as pessoas são egoístas, as pessoas não querem e não têm muita vontade de partilhar informação com outros, não é? Qual é o bem que as pessoas recolhem disso? É muito pouco… Por isso o *site* tem um sucesso médio e tem muitos problemas de… As pessoas querem muito a informação, portanto é muito consultado, mas as pessoas dão pouca informação para lá.

Mas por exemplo, em situações de conflito, *sites* desta natureza… Há um *site* que ficou muito famoso, o *Ushahidi*, quando no Quénia houve aqueles problemas nas eleições e que o próprio Governo andava a oprimir e a controlar a informação que saía cá para fora… Um *site* dessa natureza teve um reflexo importante, penso eu…

Sim, mas é que repare, se calhar estou a ficar fascista com a idade, mas ponha-me ao lado (…) o presidente (…)

ou um (…) do Irão e do outro lado ponha-me a NSA, ponha também o Pentágono e o (…), e eu tenho dificuldade em escolher.

Sim claro, também não estou a defender o sistema da NSA, não é isso que eu estou a dizer. Eu não sei se… Acho que o deixei de o ouvir, a ligação acho que foi a baixo.

[chamada vai a baixo]

Estou?

Estou? A imagem parou e eu deixei de o ouvir, peço desculpa. Não sei o que que se passou aqui com… Estou?

Eu estou a ouvir.
Está-me a ouvir?

Sim, sim, está-me a ouvir?

Sim, sim, não tenho é imagem sua, mas também não tem mal. Ah, agora sim. Pronto, não sei o que se passou aqui na ligação. Estávamos a falar da NSA e a comparação com o Sistema de controlo do Irão, não é? Depois entretanto, a imagem parou, peço desculpa.

(…) Num dos textos que eu promovi sobre património intangível falava de uma coisa… (…) têm que ter critérios e quando há falta critérios da definição de património intangível… Uma das coisas que eu questionava num dos textos era: o quê que é preservado, o que é "patrimonializável"… Das obras-primas às culturas humanas. Uma obra-prima… Como é que nos percebemos o que são "primas"? Um bem para preservar. Não há um bem para preservar? Estou?

Estou? Eu acho que a imagem… Eu vou-lhe pedir só… Porque a imagem está a retardar o som, eu não sei, se calhar às tantas falamos só pelo… Peço desculpa.

(…)

Sim, sim, sim.

O Holocausto não é um património intangível da humanidade? É!

Claro…

Quem é que pensa em patrimonializar o Holocausto? Ninguém. E uma das questões, como se sabe, há alguns anos, era a questão das Budas de Bamiyan no Afeganistão. Foram bombardeados e há um projecto de reconstrução dos Budas de Bamiyan (…). Mas a construção dos Budas, a preservação dos Budas, é uma ideia cultural. Mas a destruição dos Budas é uma ideia cultural. Então o quê que nos preservamos? A construção, a manutenção, a destruição ou a reconstrução dos Budas de Bamiyan? Percebe? Quando o sistema da preservação não tiver património…

Pois…
Não, desculpe, quando a conservação do património não tem critérios, é que acabam por surgir paradoxos deste.

Claro…

Evidentemente que, aquilo que é preservável, é aquilo que alguém quer preservar. É alguém que se outorga autoridade necessidade para dizer que é preservável, não é? E como eu lhe disse, não são geralmente as comunidades locais… Por um lado, um projecto como o seu, acho interessante porque é um projecto, de alguma forma, de *empowerment* nas comunidades locais. O problema é que o *empowerment* das comunidades locais é *empowerment* sempre, no fundo, um projecto de *empowerment* de que faz o projecto de *empowerment*…

Claro, mas aí também é a velha discussão sobre…

Este termo, *empowerment*, é um termo inglês. É um termo complicado, porque as pessoas não ganham poder por si, têm que reclamar o poder porque ele não lhes é dado. A noção de *empowerment* é uma espécie de atribuição de poder, mas por outrem. E quem dá o poder, retém algum poder para si próprio. É isso que me parece… A questão tem de estar honestamente e claramente disposta num projecto destes. Não estou a dizer que o projecto não tem que andar, estou a dizer que…

Tenho que tornar mais claro, não é?

Essas questões devem ser honestamente e transparentemente colocadas e discutidas à cabeça do projecto.

Claro…

E em vez de dizer "passar para cá os vídeos"... Porque "passa para cá os vídeos" é quase como uma pistola apontada à cabeça de alguém, não é?

Pois… Sim, sim, tem toda a razão. Nunca tinha pensado nessa questão da transferência da posse, que é uma coisa que não era propriamente a minha intenção. Se calhar é aí que eu tenho que tornar as coisas um pouco mais claras, no fundo. Bastante mais claras. E também – relativamente àquilo que me estava a dizer do empowerment e de termos de ser nós a transferir ou a oferecer o poder as comunidades locais, para elas poderem então usufruir desse poder em própria legitimidade – pode não fazer muito sentido mas, no entanto, é quase como o ovo e a galinha: se nós não o fizermos, também elas nunca o vão ter e vai ter que ser sempre um perito ou alguém que vem de fora que vai reconhecer o que é que é património e o que é que não é património.

Daí que deveria discutir abertamente a questão do consentimento informático.

Pois, é isso. A ideia deste projecto era exactamente esta ideia: de que deveriam ser as pessoas a ter…

É que aqui as pessoas são transformadas em filmadores. E as pessoas não são essas, as pessoas são as outras – são aquelas que sem conhecimento estão a ser filmadas.

Pois, mas ao mesmo tempo eu queria contrariar um pouco essa ideia – de que as pessoas são quase como se fossem "animaizinhos" que estão a ser filmados por alguém que sabe mais do que elas, ou o quê que é importante ou o quê que não é importante filmar…

Mas é isso que está a fazer, está a dizer a outras pessoas "filmem-se uns aos outros, mas sem saberem". Para quê que o filme vai ser usado?

O uso é contribuir para um conhecimento futuro sobre aquilo que elas foram.

Repare, mas será que quem filma diz isso a quem está a ser filmado? "Olha, desculpa lá, joga aí à bola para eu filmar e colocar num *site*".

Não, isso não está a acontecer, não.

Pois e é isso que eu estou a dizer. Isso ainda é muito perturbante.

Pois…

Não são as pessoas, é alguém que está a partilhar a responsabilidade de se apoderar de imagens com uma série de outras pessoas, mas as imagens vêm de outras pessoas… É o que está em causa.

Sim… Pronto, eu não sei se… Entretanto…

Desculpe lá, se calhar acordei com o pé esquerdo ou assim…

[risos] Não, não, eu percebo perfeitamente o seu ponto de vista.

Este é um dos problemas que eu tenho, em ter filmado muita coisa com muitas pessoas e, ao contrário destas que vivem no Porto, só agora é que se começa a perceber o que é um telemóvel e não fazem a mínima ideia do que é a *internet* e, portanto tenho um problema: tenho o problema de ter filmado muitas pessoas a quem perguntei se podia filmar, mas não perguntei se podia utilizar essa informação na *internet*. E agora, já não posso voltar, porque uma parte delas já morreu e teria que fazer a pergunta aos herdeiros.

Mas por exemplo (eu agora se calhar vou pegar no exemplo da minha pesquisa, só para colmatar), não sei se conhece o trabalho do Jean Rouch, o antropólogo e realizador dos anos 60, daquele movimento *Cinéma Vérité* francês, e ele fez um filme (penso eu) na Nigéria, penso eu, salvo erro, que se chamava *Eu, um negro* (*Moi, un noir*).

Sim, sim eu sei.

Pronto, e ele nesse filme, no fundo, acabou por testar uma coisa que nunca tinha experimentado (e que foi também severamente criticado na altura) que foi os registos de algumas das filmagens foram feitas pela personagem principal, que é uma pessoa nativa da Nigéria. E o próprio relato, ou seja, a voz *off* ao longo de todo o filme, não só o texto como a voz, é toda da própria personagem principal. Para a dizer a verdade, este filme acaba por ser um pouco, também, quase como uma referência para este projecto, a ideia de que as pessoas… É aquilo que estava a dizer, no fundo, este empowerment, que é dar o poder às pessoas para poderem dizer aquilo que pensam em relação à…

Será, mas acho que voltamos outra vez à questão do Fedro, porque precisamente… O problema do Fedro era a verdade…

Sim…

…Chegar à verdade. E aquilo que Sócrates faz é alertá-lo para os perigos de todo o projecto… Quando nos afirmámos retoricamente que há um "cinema verdade" (*Cinéma Vérité*) nós estamos a transformar o cinema em verdade, estamos apenas a transformar um discurso fílmico em discurso de autoridade. "Isto, ao contrário das ficções dos outros, é verdadeiro". Mas como todos nós sabemos, continua a ser tanto ficção o *Cinéma Vérité* como todos os outros…

Sim, aliás, foi isso de que ele foi propriamente acusado, no fundo…

Sim, quer dizer, ou é totalmente *naïve* e é estúpido ou é falso naïve e é para enganar o burguês. E claro que é para enganar o burguês, é para enganar o público… O público fica contente, "olha agora estamos a chegar à verdade". Eu acho que é uma retórica muito questionável e foi questionada e eu vejo-o como… Como é que se diz? Como um projecto de auto legitimação discursiva de elites parisienses, seja no contexto colonial ou fora do contexto colonial…

Claro…

É um posicionamento de auto-outorgar autoridade, que não é mais legítimo nem menos legítimo, mas utiliza uma plataforma discursiva que é enganadora.

Pois… Pois, estou a perceber.

Repare, o Jean Rouch fazia parte de toda uma equipa em que prontificava um homem que era precisamente o homem que… Como é que diz? Que se passou para o outro lado… O homem que falava já como o Dorount, que era o Marcel (…). E os (…) hoje em dia beneficiam um bocado desta coisa, porque há muitas agências turísticas (…) e gerem muito turismo internacional. Mas quem ficou para a história foi o Marcel (…), como o antropólogo que falava em nome dos (…) de tal maneira que parecia um próprio (…) e foi enterrado lá nas falésias (…) entre os (…). Mas sabendo a história do Marcel (…), que por acaso até é uma história que, em termos académicos começa na Etiópia, acho que há muito a questionar-se sobre este posicionamento… Muito a questionar. E há poucos estudos sobre isso, há três ou quatro e estudos que abordam envergonhadamente este assunto incómodo que é o do mundo, é de toda uma retórica quase de fraude… De "fraudar" o público e de "fraudar" as pessoas com quem se trabalha. E, por isso é que lhe estou a dizer, que não estou a por objecções ao projecto, eu estou a dizer que o projecto para que não tenha objecções tem que responder de uma forma muito transparente, muito honesta e fundamentada a estes problemas.

A estas questões. Claro.

Appendix 11

"Nanda e Bianca"

Edited by Daniel Brandão and Helena Borges from
an interview with Nanda, included in Manobras no Porto book.
November 30, 2012
[Portuguese]

Ela fez anos no dia a seguir, 31 de Julho, a Bianca. O dia antes foi a preocupar-me com a prenda da minha neta, com os bolos, com o churrasco, com a sardinhada. Tive de ir à Rua Escura marcar a sardinha, tive de ir ao Bolhão marcar as coisas de que precisava, azeitonas e tremoços; os croquetes e os bolinhos de bacalhau foram aqui da Império, mandei fazer. Estiveste lá e sabes que não faltou nada nos anos da Bianca, sabes que sim.
No dia dos anos da Bianca, não vendi, não vim para aqui. A menina não foi para o infantário, ficou em casa e eu fiquei em casa a fazer a minha vida. Como tu sabes, era muito churrasco, muita comida: caldo-verde, batata para cozer, frito para fazer... E ou se faz ou não se faz. Botei as espetadas todas numa terrina grande, duas assadeiras grandes, 60 espetadas que dão 120 porque são partidas ao meio. Temperei-as com vinho maduro branco, piri-piri, alho e loureiro. Fiz a mesma coisa ao entrecosto. Tentei arranjar pimentos, também assei pimentos. Depois, acendi os fogareiros, depois do caldo-verde estar feito. Pus a mesa cá fora, arranjei as coisas lá dentro, fui buscar os bolos a Matosinhos... E comeu-se e bebeu-se e acabou. Acabou-se com o cafézinho em minha casa. Foi o dia dos anos da Bianca, fez cinco, faz seis para o ano, vai entrar na primeira classe.
Não te passa pela cabeça o que eu gastei na festa da Bianca! Só em vinho, cervejas e sumos, gastei duzentos euros. Não foi só pela Bianca, foi por vós. Juntou-se lá tudo: os meus amigos, os meninos do Manobras, os miúdos da Sé. Também havia os anos de outro menino nesse dia; a mãe dele levou aquele bolo do Super-Homem. Aquele dia foi especial, estava lá a Marta de quem gosto muito, vós de quem gosto muito, o Júlio de quem gosto muito. Juntou-se o útil ao agradável e o agradável não foi alguém dar alguma coisa para a festa, isso estava fora de questão, eu não queria. Acho que a Amélia levou uns bicos-de-pato, mas eu nem me apercebi disso. Sobraram da festa deles, do Síncope. Toda a gente comeu, quem quis e quem não quis. Os rapazes da música estavam encantados com aquilo, até aquele meio maluco eu mandei vir comer.
Olha a educadora da minha Bianca ali, a cair! Valha-me Deus! A Bianca está nas escadas do Codeçal, no Centro Social da Sé, debaixo do metro, à beira da Polícia para quem desce, é impecável. Aquelas escadas são boas de descer e más de subir. Quando vou buscar a Bianca, subo as minhas escadas, vou à Igreja da Sé, contorno a ponte do metro, meto à beira do restaurante chinês e desço. E depois torno a subir. É um bocadinho complicado, mas por amor à Bianca faço tudo. Por amor à Bianca, faço tudo, claro.
Nos outros dias, às sete horas da manhã ponho-me a pé, ponho a cama ao ar, ponho a cama da Bianca ao ar, dou o pequeno-almoço à Bianca, tento arrumar a casa e levo a Bianca ao infantário. Às nove e dez, nove e um quarto, estou em Santa Catarina a tomar uns cafezinhos com as amigas, é isso que me encharca e me tira a vontade de comer. De manhã, tomo logo seis cafés seguidos e isso é muito para a minha idade, sou capaz de tomar oito ou dez cafés por dia. Depois, ando aqui e não tenho fome. Há movimento de manhã, já vendi muito bem de manhã. Há muitas pessoas que me conhecem: "Nandinha, preciso disto, preciso daquilo". Fico aqui de seguida até às cinco horas. É a minha rotina do dia-a-dia. O António levanta-se comigo às sete horas. Ele corre todos os dias, vai correr todos os dias. Depois do treino dele, tenta-me ajudar em tudo.
Eu tenho uma amiga que mora na Foz e vem todos os dias, todos os dias, tomar café comigo, todos os dias.
É mais do que uma irmã para mim. Vem todos os dias, menos ao sábado e ao domingo, porque tem o marido em casa e o marido não gosta muito de mim, nem me fala, é todo jet, todo nojento, mas ela é uma senhora espectacular, vem aqui de propósito tomar café comigo de segunda a sexta, todos os dias.