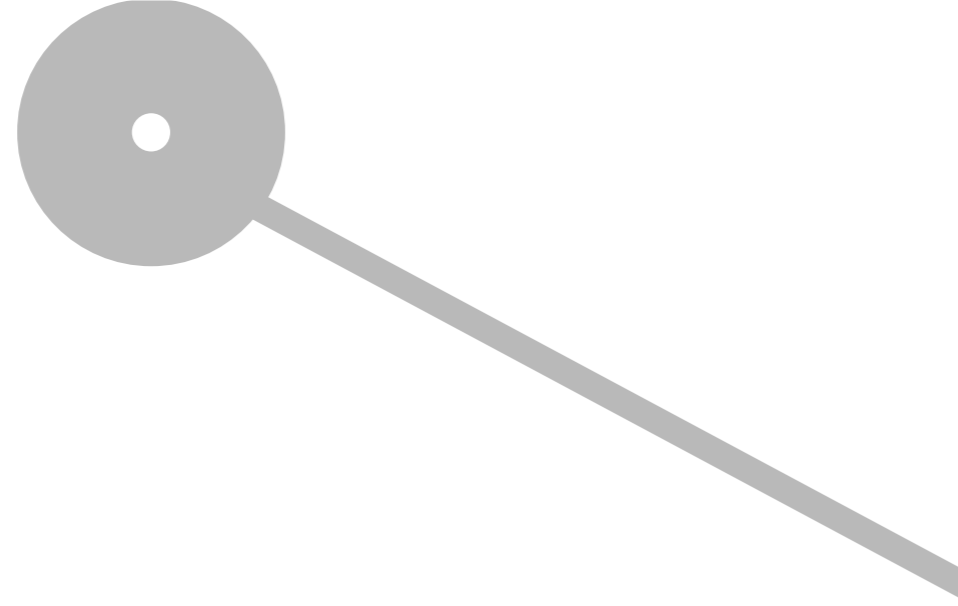


ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA E CINEMA DOCUMENTAL

O ROTEIRO
BRUNO SILVA

07/2022

BRUNO SILVA. O ROTEIRO

P.PORTO

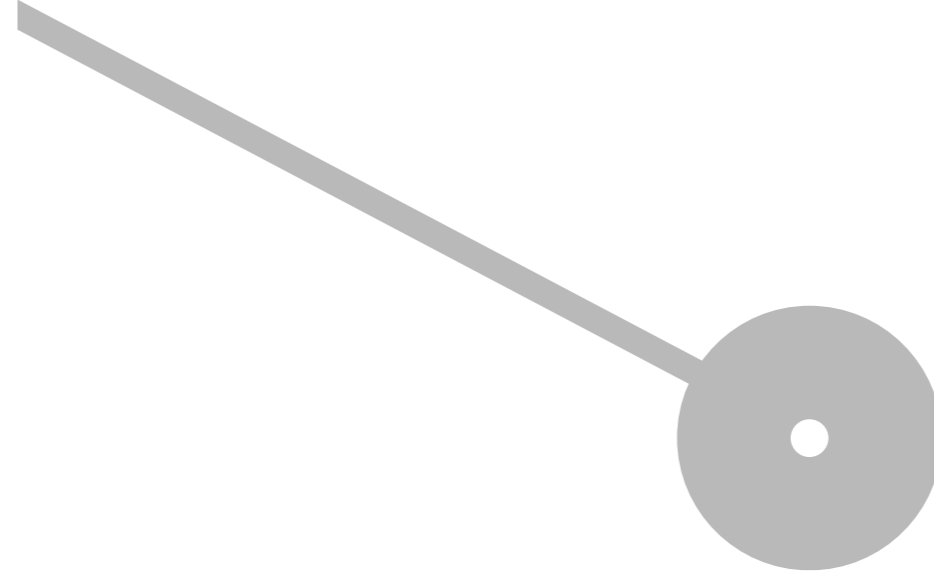
ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA E CINEMA DOCUMENTAL

O ROTEIRO
BRUNO SILVA

07/2022



P.PORTO

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Bruno Rafael Pires da Silva

O ROTEIRO: PORTINHO DE VILA PRAIA DE ÂNCORA

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Orientação: Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva

Vila do Conde, julho de 2022

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Bruno Rafael Pires da Silva

O ROTEIRO: PORTINHO DE VILA PRAIA DE ÂNCORA

Dissertação de Mestrado Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Orientação: Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva

Vila do Conde, julho de 2022

Bruno Rafael Pires da Silva

O ROTEIRO: PORTINHO DE VILA PRAIA DE ÂNCORA

Dissertação de Mestrado Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Membros do Júri

Presidente

Prof. Adjunto Luís Filipe Pereira Ribeiro

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva

Orientadora – Coordenadora da Escola Superior de Media Artes e Design

Prof. Doutor Aníbal Lemos

Arguente – Professor na Universidade Europeia, Faculdade IADE

Dedico este projeto à Li!

AGRADECIMENTO

Este trabalho só foi possível devido ao esforço e ajuda de várias pessoas e instituições. A todos eles, quero agradecer. Primeiramente à Escola Superior de Media Artes e Design e todos os docentes intervenientes no decorrer do curso. À Professora Doutora Olívia Maria Marques da Silva pela orientação no desenvolvimento do projeto prático e no presente ensaio. Ao Professor Sérgio Alves pela disponibilidade e aconselhamento na execução do fotolivro.

Ao António Santos, à Rosa Brandão, ao Damião Silva, ao António Valadares e à Teresa Brandão pelo acolhimento, disponibilidade, interesse, partilha e participação neste projeto. Sem eles seria impossível a execução do mesmo. Ao Francisco Brandão pela ajuda na agilização dos contactos necessários, pedidos de autorização e processos burocráticos. Ao comandante Pedro Manuel Cruz dos Santos Jorge da Capitania de Caminha, que autorizou o embarque do autor na traineira *Denise*.

RESUMO

Vila Praia de Âncora é uma pequena localidade no norte litoral do país, com cerca de cinco mil habitantes, é uma vila piscatória repleta de tradições.

Através do presente projeto existe uma intensão de promover a pesca e o comércio tradicional. Para que assim, possa contribuir para a preservação das práticas costumes e saberes destas gentes.

O trabalho prático desenvolvido retrata o roteiro dos peixes e crustáceos desde a sua captura no mar até à sua venda na lota do Portinho de Vila Praia de Âncora. O armador com a sua equipa faz o primeiro processo de captura e, a peixeira com a ajuda da sua irmã vendem esse mesmo peixe na lota.

O ROTEIRO assume uma linguagem própria através da representação deste meio, passa assim a ter uma presença singular no mundo, transmitindo pontos de vista próprios através da percepção do autor.

Por fim, este projeto resulta num documento visual físico, um fotolivro, permitindo um resgate da memória da atividade desenvolvida por estas gentes em Vila Praia de Âncora.

Palavras-chave: roteiro; pesca; retrato; fotografia documental; Vila Praia de Âncora.

ABSTRACT

Vila Praia de Âncora is a small town on the north coast of the country, with around five thousand inhabitants, it is a fishing village full of traditions.

Through the current project, there is an intention to promote fishing and traditional commerce. So that, in this way, it can contribute to the preservation of the practices, customs, and knowledge of these people.

The practical work developed shows the fish and crustaceans route from their capture in the sea to their sale at the fish market at Portinho de Vila Praia de Âncora.

The ship owner with his team makes the first catch and the fishmonger, with the help of his sister, sell the fish at the fish market.

O ROTEIRO assumes its own language through the representation of this medium, thus having a singular presence in the world, transmitting its own points of view through the author's perception.

Finally, this project results in a physical visual document, a photobook, allowing the rescue of the memory of the activity developed by these people in Vila Praia de Âncora.

Keywords: route; fishing; portrait; documentary photography; Vila Praia de Âncora.

ÍNDICE

AGRADECIMENTO	1
RESUMO	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE DE IMAGENS	5
INTRODUÇÃO	7
PARTE I - ENQUADRAMENTO TEÓRICO	8
1.1 - QUESTÕES SOCIAIS E ÉTICAS NA REPRESENTAÇÃO DE UMA PESSOA	31
1.1.1 – AS ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DE MARTHA ROSLER	35
PARTE II – A NARRATIVA DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	46
2.1 – A IDENTIDADE NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	51
PARTE III - REPRESENTAÇÃO DOS INTERVENIENTES	58
3.1 - TRABALHO PRÁTICO DE PROJETO	58
3.2 - AS PESSOAS	59
3.2.1 - Pescador	59
3.2.2 - Peixeira	62
3.3 - TIPO DE PESCA	67
3.4 - PEIXES E CRUSTÁCEOS	71
3.4 - A LOCALIZAÇÃO: VILA PRAIA DE ÂNCORA	77
PARTE IV - TRABALHO CRIATIVO DO AUTOR	81
4.1 - DESCRIÇÃO DOS MEIOS TÉCNICOS	81
4.2 - DESCRIÇÃO DA PRÉ-PRODUÇÃO/PRODUÇÃO	83
4.3 - DESCRIÇÃO DA PÓS-PRODUÇÃO E EDIÇÃO FINAL DAS IMAGENS FOTOGRAFICAS	86
PARTE V - FOTOLIVRO	88
5.1 - MAQUETIZAÇÃO DO FOTOLIVRO	94
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
ANEXOS	100

ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1 - VIEW FROM THE WINDOW AT LE GRAS JOSEPH NICÉPHORE NIÉPCE (1826).....	8
FIGURA 2 - INTÉRIEUR D'UN CABINET DE CURIOSITÉS LOUIS JACQUES MANDÉ DAGUERRE (1837).....	9
FIGURA 3 - LABORATÓRIO PORTÁTIL DE J. LAURENT EM VALLADOLID - ESPANHA (1872).....	10
FIGURA 4 - PRIMEIRA CÂMARA KODAK 1888.....	10
FIGURA 5 - PRIMEIRA CÂMARA BROWNIE 1900.....	11
FIGURA 6 - OFFICE AT NIGHT EDWARD HOPPER (1940).....	13
FIGURA 7 - OFFICE AT NIGHT VICTOR BURGIN (1986).....	13
FIGURA 8 - A YOUNG MAN IN CURLERS AT HOME DIANE ARBUS (1966).....	15
FIGURA 9 - UNTITLED 1 DIANE ARBUS (1971).....	16
FIGURA 10 - SEQUÊNCIA DE UM CAVALO A GALOPE EADWEARD MUYBRIDGE (1878).....	17
FIGURA 11 - BOSC OLIVIA PARKER (1977).....	18
FIGURA 12 - SARAH BERNHARDT. NADAR (1865).....	20
FIGURA 13 - SARAH BERNHARDT. NADAR (1865).....	21
FIGURA 14 - FILME "O COURAÇADO POTEKINE" DE SERGEI EISENSTEIN (1925).....	23
FIGURA 15 - SAMUEL BECKETT RICHARD AVEDON (1979).....	25
FIGURA 16 - MESTRE CARAVELA, MATOSINHOS OLÍVIA DA SILVA (1998).....	26
FIGURA 17 - MONA LISA LEONARDO DA VINCI (ENTRE 1503 E 1506).....	28
FIGURA 18 - SIR JOHN HERSHEL JULIA MARGARET CAMERON (1867).....	28
FIGURA 19 - UNTITLED THOMAS-RUFF (ENTRE 1981 E 1986).....	29
FIGURA 20 - DUQUE DE COIMBRA ANDRÉ DISDÉRI (1855).....	32
FIGURA 21 - PHOTOGRAPHS OF PRISONERS ANON (1880).....	33
FIGURA 22 - ALTERNATIVE COVER FOR O JESS COLLINS (1959).....	36
FIGURA 23 - FIRST LADY MARTHA ROSLER (1967-1972).....	38
FIGURA 24 - BEAUTY REST MARTHA ROSLER (1967-1972).....	38
FIGURA 25 - BLOOD AND IRON JOHN HEARTFIELD (1934).....	39
FIGURA 26 - FASHION SHOW HANNAH HOCH (1925-1935).....	40
FIGURA 27 - INSTALLATION OF BODY BEAUTIFUL, OR BEAUTY KNOWS NO PAIN – TORINO MARTHA ROSLER (2010).....	40
FIGURA 28 - BOYS ROOM MARTHA ROSLER (1967-1972).....	42
FIGURA 29 - HOUSE BEAUTIFUL MARTHA ROSLER (1967-1972).....	42
FIGURA 30 - MAKE UP, HANDS UP MARTHA ROSLER (1967-1972).....	43
FIGURA 31 - THE BOWERY IN TWO INADEQUATE DESCRIPTIVE SYSTEMS MARTHA ROSLER (1974-75).....	44
FIGURA 32 - PARIS DU NUIT / BRASSAÏ (1930).....	47
FIGURA 33 - PARIS DU NUIT / BRASSAÏ (1930).....	47
FIGURA 34 - PARIS DU NUIT / BRASSAÏ (1930).....	47
FIGURA 35 - THE DEMOCRATIC FOREST WILLIAM EGGLESTON (1980'S).....	49
FIGURA 36 - THE BALLARD OF SEXUAL DEPENDENCY NAN GOLDIN (1986).....	49
FIGURA 37 - CASE HISTORY BORIS MIKHAILOV (1998).....	50
FIGURA 38 - BUD FIELDS AND HIS FAMILY, HALE COUNTY, ALABAMA WALKER EVANS (1936).....	54
FIGURA 39 - A VERY BLUE EAGLE. ALONG CALIFORNIA HIGHWAY DOROTHEA LANGE (1936).....	55
FIGURA 40 - CAPA DO LIVRO: IMAGES OF INFORMATION: STILL PHOTOGRAPHY IN THE SOCIAL SCIENCE DE JON WAGNER E HOWARD S. BECKER.....	56
FIGURA 41 - ANTÔNIO BRUNO SILVA (2022).....	62
FIGURA 42 - ROSA BRUNO SILVA (2022).....	65
FIGURA 43 - ROSA E ANTÔNIO BRUNO SILVA (2022).....	65
FIGURA 44 - CANECA DA AMIZADE BRUNO SILVA (2022).....	66
FIGURA 45 - TRANEIRA DENISE BRUNO SILVA (2022).....	67
FIGURA 46 - REDE DE EMALHAR FONTE CENTRO NACIONAL DE PESQUISA E CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE MARINHA DO SUDESTE E SUL.....	68
FIGURA 47 - SAVELHA BRUNO SILVA (2022).....	72
FIGURA 48 - FANECA BRUNO SILVA (2022).....	72
FIGURA 49 - PREGADO BRUNO SILVA (2022).....	73
FIGURA 50 - SOLHA BRUNO SILVA (2022).....	74

FIGURA 51 - LINGUADO BRUNO SILVA (2022)	74
FIGURA 52 - ROBALO BRUNO SILVA (2022)	75
FIGURA 53 - POLVO BRUNO SILVA (2022)	76
FIGURA 54 - CAMARÃO DA COSTA BRUNO SILVA (2022)	76
FIGURA 55 - PÁGINA 375 DA REVISTA ILUSTRAÇÃO PORTUGUEZA BLOG DO MINHO	78
FIGURA 56 - ANTIGA LOTA DE VILA PRAIA DE ÂNCORA BLOG DO MINHO	79
FIGURA 57 - INAUGURAÇÃO DO PORTINHO DE VILA PRAIA DE ÂNCORA BLOG DO MINHO (2013)	80
FIGURA 58 - VEÍCULO DO AUTOR JUNTO À COSTA BRUNO SILVA (2022)	83
FIGURA 59 - FOTOLIVRO AMERICAN PHOTOGRAPHS DE WALKER EVANS (1938)	89
FIGURA 60 - FOTOLIVRO THE AMERICANS DE ROBERT FRANK (1959)	90
FIGURA 61 - PARADE DE ROBERT FRANK (1955)	90
FIGURA 62 - FOTOLIVRO RUMO À PESCA DE HÉLDER LUÍS (AINDA NÃO PUBLICADO)	91
FIGURA 63 - VISTA DO LIVRO “RUMO À PESCA”, PÁGINAS 22 E 23 HÉLDER LUÍS	91
FIGURA 64 - IMAGEM DO LIVRO “FISH-WORK: THE BERING SEA” DE COREY ARNOLD	92
FIGURA 65 - IMAGEM DO LIVRO “FISH-WORK: THE BERING SEA” DE COREY ARNOLD.	92

INTRODUÇÃO

Este projeto visa representar o roteiro dos peixes desde o mar até à loja e centra-se na pessoa do António (pescador), da Rosa (vendedora) e nos peixes ali comercializados. Tem como objetivo representar de forma documental os aspetos sociais, e profissionais dos intervenientes. Objetivo: perceber, interpelar, transformar o olhar do fotógrafo e o fotografado na relação direta com a fotografia.

O ensaio é constituído por cinco partes, a primeira parte é uma reflexão sobre o que é a fotografia, a evolução técnica, ideológica e histórica da fotografia.

A segunda parte introduz os aspetos que caracterizam a fotografia documental nas suas diferentes vertentes técnicas e metodologias de trabalho.

A terceira parte centra-se na representação das pessoas e dos peixes que fazem parte da temática deste trabalho fotográfico realizado com o António e a sua tripulação, a Rosa e os espaços do mercado de peixe de Vila Praia de Âncora e os vários tipos de espécies de peixes.

A quarta parte aborda a temática criativa do autor e o seu processo de trabalho. Neste segmento existe uma descrição detalhada da metodologia aplicada no presente projeto passando pelos meios técnicos, pré-produção, produção, edição das provas finais e a edição final das imagens fotográficas.

A quinta e última parte, é recai sobre a execução do fotolivro “O ROTEIRO”, em que se descreve a constituição detalhada através do processo criativo do autor até à construção do próprio livro descrevendo os materiais selecionados e a produção do mesmo.

PARTE I - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

A FOTOGRAFIA

Neste ensaio em particular a Fotografia Documental e a Fotografia de Retrato são duas abordagens essenciais para a concretização do trabalho prático, assim parece importante começar por lançar algumas interrogações sobre o que é a fotografia? O que é o retrato fotográfico? Destaca-se duas leituras que ajudaram a aprofundar estas questões sobre a fotografia, o artigo *What is a Photograph?* de Graham Clarke e o capítulo 4 – *Looking at Portraits*, do livro *Photography – The Key Concepts* de David Bate. O artigo *What is a Photograph* foi publicado em 1997 por Graham Clarke (UK 1941) no livro *The Photograph: A Visual and Cultural History*, começa por descrever os primeiros estudos da fixação da imagem até ao nascimento da fotografia em 1826 pelas mãos de Joseph Nicéphore Niépce (FR 1765 – 1833), designado de “heliógrafo”. Foi em Gras, perto de Chalon-sur-Saône, França, que após oito horas de exposição foi o primeiro a fixar uma imagem fotográfica. Este primeiro registo obtido através de uma janela da sua casa apresenta uma qualidade pouco satisfatória, como tal, Niépce teve a necessidade de se juntar a Louis-Jacques-Mandé Daguerre (FR 1787 – 1851) para solucionar esta questão. No ano de 1833 Niépce acaba por falecer, contudo, Daguerre publica um novo processo fotográfico em 1839, o “daguerreótipo”. Consiste numa imagem fixada sobre uma placa de cobre, ou outro metal de custo reduzido, com um banho de prata, formando uma superfície espelhada. A imagem é ao mesmo tempo positiva e negativa, dependendo do ângulo em que é observada. Trata-se de imagens únicas, fixadas diretamente sobre a placa final, sem o uso de negativo.



Figura 1 - View from the Window at Le Gras | Joseph Nicéphore Niépce (1826)



Figura 2 - Intérieur d'un Cabinet de Curiosités | Louis Jacques Mandé Daguerre (1837)

Esta descoberta foi declarada pelo escritor americano Edgar Allan Poe (US 1809-1849), como a invenção mais importante. E, talvez, o mais extraordinário triunfo da ciência moderna na época. Apesar deste enorme avanço tecnológico o daguerreótipo continha algumas lacunas. O tempo de exposição era demorado, o que limitava os assuntos selecionados para a captura fotográfica. No registo de retratos fotográficos, as poses tinham de ser pensadas de acordo com esta condicionante. O cientista e artista William Talbot (UK 1800 – 1877) produziu o primeiro processo fotográfico negativo/positivo, permitindo que assim sejam feitas múltiplas cópias de um único negativo. Talbot começou com as experiências em 1833, mas apenas em 1840 é que anunciou a sua invenção designada de “calotipo”.

Graham Clarke afirma que existe uma constante evolução tecnológica desde o início e que continuará a existir. Por exemplo: em 1851 Frederick Archer (1813 – 1857), um escultor inglês, produziu o processo “colódio”, um sistema baseado em placas de vidro húmido que substituiu a invenção de Talbot. Contudo, este processo exigia que a revelação ocorresse imediatamente a seguir à captura então, os fotógrafos por vezes recorriam a laboratórios portáteis para a preparação das placas e as suas revelações.



Figura 3 - Laboratório portátil de J. Laurent em Valladolid - Espanha (1872)

Em 1871 Richard Maddox (1816 – 1902), um médico inglês, desenvolveu as primeiras placas para usar gelatina. Durante o século XIX, foram desenvolvidos e produzidos diversos métodos de captura. As câmaras também mudaram rapidamente, usava-se câmaras de madeira e latão artesanais, mas George Eastman (US 1854 – 1932), em 1888, criou a primeira câmara Kodak. Era uma câmara pequena com uma única velocidade de 1/25 e de foco fixo. Em 1900, foi lançada a primeira Brownie, que era uma câmara acessível e de tamanho reduzido.



Figura 4 - Primeira câmara Kodak 1888



Figura 5 - Primeira câmara Brownie 1900

Em menos de sessenta anos, a fotografia passou de um meio exclusivo dos seus criadores para a um dos meios de representação visual mais acessíveis. Neste momento, subjacente a esta tendência, surge uma questão pertinente, como se distingue um fotógrafo profissional de um amador.

Voltando à questão principal, o que é a fotografia? O significado de uma fotografia e a sua eficácia como imagem e o seu valor como objeto depende sempre do contexto em que é observada. Roland Barthes (FR 1915 – 1980) define a fotografia como um “envelope transparente”, em que sugere uma ambiguidade subjacente com artefacto de um meio de representação. Uma fotografia é uma imagem estática que está sujeita a um estado contínuo de transformação e metamorfose. Clarke menciona uma série de fatores que são cruciais na leitura da uma imagem, como pode ver-se na seguinte citação.

... differences between black-and-white photographs and colour, or between small and large images, or square, rectangular, or even circular images. We might see a photograph in a newspaper, magazine (on glossy or matt, thick or thin paper), album, frame, on a wall, taken from a wallet, on a document or in a gallery, in a box or locket, or as a negative or a contact print. Each change of context changes it as an object and alters its terms of reference and value, influencing our understanding of its “meaning” and “status”. A passport photograph in a passport has a fixed function as an official mark of identity (itself reflecting a complex underlying series of relationships), but the same

image in a gallery might attract an entirely different kudos relative to its declared status as a singular example of individual photographic practice.

(CLARKE, 1997, p.19).¹

A mesma fotografia exibida em dois locais distintos, têm leituras díspares, por exemplo, uma fotografia de passaporte num passaporte tem uma função exata de identificação oficial de uma identidade, mas essa mesma imagem numa galeria pode atrair elogios completamente diferentes relativos ao seu estado apresentado, até mesmo se fizer parte de um projeto de fotografia documental. Este exemplo alerta para a forma como é compreendida uma fotografia, a relação da imagem com a função associada. Entende-se que as fotografias devem ser colocadas em categorias ou gêneros que codificam as referências sobre o seu gênero.

A fotografia pode ser entendida como um espelho do mundo, ou como Delacroix (FR 1798 – 1863) afirma “o dicionário da natureza”, como um verdadeiro catálogo de tudo o que nos rodeia. Mas em contraposição a este sentido de realidade, também existe um conceito da fotografia em forma de “arte”, sendo um meio para expressar algo além da aparência superficial das coisas, uma expressão artística.

Como referido anteriormente, uma fotografia pode ser observada em diferentes dimensões, a leitura dessas imagens também dependerá disso mesmo. Qualquer imagem negativa pode ser ampliada na medida em que a tecnologia o permita. Na primeira década após a descoberta da fixação fotográfica, as pinturas de retrato de pequena escala deram lugar à fotografia. No entanto, anos mais tarde, em 1986, através de Victor Burgin (UK 1941) com a exposição *Office at Night*, a fotografia foi ampliada e exposta em grandes escalas colocando-se a par da pintura europeia. A fotografia mede 183x244cm, e o seu conteúdo é algo banal, está representada uma mulher num escritório à noite, no entanto, a sua escala alerta o observador para a forma como é lida

¹Tradução: “...diferenças entre fotografias a cores e a preto e branco, ou entre imagens pequenas e grandes, ou imagens quadradas, retangulares ou mesmo circulares. Podemos ver uma fotografia num jornal, revista (em papel brilhante ou mate, grosso ou fino), álbum, moldura, numa parede, tirada de uma carteira, num documento ou em uma galeria, uma caixa ou medalhão, ou como um negativo ou uma impressão de contacto. Cada mudança de contexto a modifica o objeto e altera seus termos de referência e valor, influenciando nossa compreensão do seu "significado" e "estatuto”. (CLARKE, 1997, p.19).

a imagem neste ensaio visual sobre o significado da vida urbana contemporânea. Observa-se uma aproximação da fotografia com a pintura até pela dimensão da mesma e, a manifestação de Burgin com a arte é visível nesta aproximação pela inspiração da obra *Office at Night* de Edward Hopper.



Figura 6 - *Office at Night* | Edward Hopper (1940)

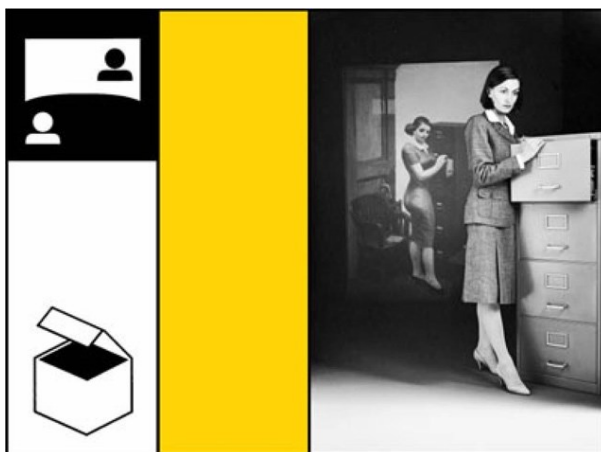


Figura 7 - *Office at Night* | Victor Burgin (1986)

As duas obras podem ser lidas como uma expressão do problema político da época, em termos da organização da sexualidade dentro do capitalismo. O patriarcado tem tradicionalmente consignado as mulheres a papéis de apoio no funcionamento da economia, sujeito à autoridade dos homens. O casal (secretária e chefe) na pintura de Hopper é ao mesmo tempo uma imagem de um casal iconográfico que serve para metonimicamente representar todos esses casais.

Na análise da pintura, observa-se uma estabilidade física na composição da mesma. Dentro de uma configuração de retângulos firmemente interligados, o principal dispositivo de composição é um triângulo, sua base na borda inferior do quadro e na

cabeça da mulher, tornando-a o ponto focal da imagem. O olhar do observador faz um movimento descendente desde a cabeça até aos pés. O corpo é ostensivamente vestido com um vestido modesto, mas um vestido justo, que se estica como uma roupa de látex. Esta mulher tem os seus olhos direcionados para o chefe, convencionalmente conotando modéstia, ou então pode estar remetendo um olhar sedutor ou predatório. Este homem não devolve seu olhar, está direcionado para a folha de papel na sua mão. Pode-se observar um papel caído entre as duas personagens. É a única coisa fora do lugar neste espaço. O papel caído torna o espaço entre a mulher e o homem desordenado. É um elemento indisciplinado. Em termos de composição visual, e em termos narrativos implícitos, a pintura gira em torno deste ponto. Pode-se supor que a mulher deixou cair o papel. Vemos apenas um canto dela, e essa pequena forma triangular pode sugerir o lenço que a mulher deixa cair, de acordo com a tradição popular, como uma manobra sedutora preliminar. Ou então, foi o homem que deixou cair o papel. Sem se dignar a apanhar, ele vai esperar que ela o devolva. Existe aqui uma relação implícita sadomasoquista, pode ser jogado de várias formas, como por exemplo, com os papéis invertidos (sendo a mulher o elemento dominador da relação).

Na interpretação de Burgin, ele apresenta um modelo feminino, que desempenha o papel de secretária, que procura determinado documento numa gaveta, cuja imagem contrasta com uma série de pictogramas inspirados no sistema ISOTYPE² (International System of Typographic Picture Education). Os pictogramas são adicionados como uma espécie de ação de invertida, na medida em que se referem ao interior do escritório, envolvendo aquele espaço fechado, mas ao mesmo tempo são contínuos, em termos formais e temáticos, com o que acontece fora do escritório. Para o autor, os pictogramas servem como uma espécie de análogo do universo que cerca o escritório.

Burgin isola o ser feminino no espaço, excluindo o indivíduo do sexo masculino. Assim, a mulher apropria-se e explora esse espaço só para si.

Os elementos gráficos e a fotografia estão separados através de uma barra composta por uma cor sólida. A coleção é composta por sete obras, onde as cores são alternadas consoante a obra.

² O ISOTYPE é um sistema de pictogramas projetado por Otto Neurath e ilustrado por Gerd Arntz para comunicar informação de forma simples, valorizando a linguagem não-verbal.

Clarke salienta também a existência da existência de dois termos dominantes referentes ao formato das fotografias, distingue que as fotografias verticais são utilizadas para retrato, enquanto que as fotografias horizontais são destinadas aos registos de paisagem. O espaço da fotografia estava assim dividido nestes dois géneros pictóricos, deste modo organiza-se o espaço com os princípios estéticos e culturais. No entanto, surge o um novo formato, o formato quadrado. A câmara polaroide produziu este formato diferente que coloca esta organização esquemática em questão, atribuindo igual significado a todo o espaço da fotografia. A fotógrafa Diane Arbus (1923 – 1971) é uma fotógrafa americana, mais conhecida pelo seu trabalho de fotografia. De rua, de pessoas que viviam à margem da sociedade (doentes mentais, transgêneros, artistas de circo, etc.), que recorria a fotografias de formato quadrado e a preto e branco. Assim, quebrava esta leitura padronizada e cultural de observação das fotografias e centrava os seus modelos na moldura quadrada.



Figura 8 - A young man in curlers at home | Diane Arbus (1966)



Figura 9 - Untitled I | Diane Arbus (1971)

Sabe-se que o tamanho e a forma da fotografia orientam a leitura de uma imagem, mas o próprio ponto de focagem coloca uma escala hierárquica nesse momento. Pode ser definido qual o assunto que se deve observar primeiro e daí em diante. Com o recurso à desfocagem de determinados elementos, pode-se forçar a atenção do observador em apenas um assunto.

A cor ou a falta dela, também é um elemento de extrema importância na fotografia. Mas, apenas com o surgimento da Kodacolor em 1947 é que se considerou utilizar esta característica como elemento constituinte das fotografias, no entanto, foi rejeitada pelos fotógrafos profissionais e artísticos, pois consideravam que ao adicionar a cor, esta atribuía realismo à imagem e retirava o ato interpretativo do autor. A partir da década de 1970, o recurso à cor foi generalizado pelos fotógrafos.

De seguida Clarke introduz o tema do tempo, a relação do tempo na fotografia como possivelmente o elemento mais significativo deste capítulo. Historicamente percebe-se que na captura de uma fotografia existiu uma enorme evolução, nos inícios seriam necessárias várias horas, poucas décadas mais tarde, apenas eram necessárias poucas frações de segundos para conseguir um resultado satisfatório. Clarke destaca as experiências visuais de Eadweard Muybridge (UK 1830 – 1904) como uma referência na fixação e gravação do movimento. Na realização destas experiências, Muybridge recorria a várias câmaras para registar a sequência de determinados movimentos

rápidos. Esta questão do tempo na fotografia estabelece um paradoxo, pois observa-se uma fotografia que tem determinado tempo de exposição como também ela tem uma direta relação com o tempo histórico, invariavelmente o seu registo pára no tempo. Não existe antes nem depois, representa apenas um momento em determinado espaço temporal.

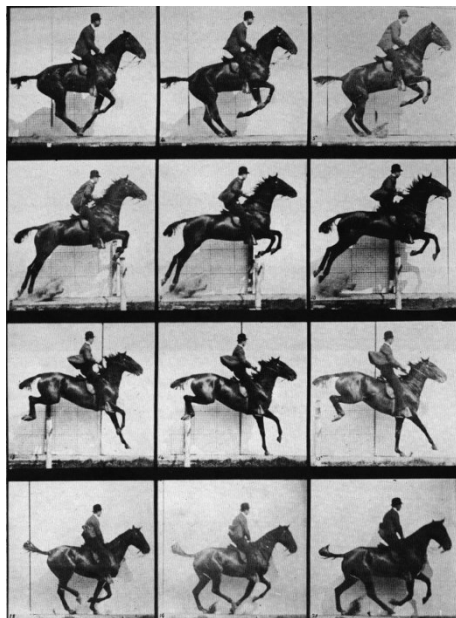


Figura 10 - Sequência de um cavalo a galope | Eadweard Muybridge (1878)

Clarke identifica um excelente exemplo sobre este tema, *Bosc* é uma imagem de Olivia Parker (US 1941) em que se observa uma simples pera do lado esquerdo e um breve texto do lado direito sobre o desenho de contorno de duas pernas sobrepostas. Ao logo do tempo sabe-se que a peça de fruta irá decompor-se e perder a sua forma, cor, textura, etc. Contudo, uma vez que foi fotografada, a fotografia fixou a evolução desta peça de fruta. Na fotografia o tempo pára e mantém a sua forma sempre igual à medida que o tempo avança. Ainda assim, é de referir que a própria fotografia ao longo dos anos vai-se degradando mediante as condições em que é preservada. As obras de Parker são inspiradas na tradição de natureza morta dos pintores do século XVII. A artista usa a mudança de luz e vários objetos para criar peças de incrível simplicidade, mas também imagens de complexidade surreal. As fotografias de Olivia Parker concentram-se nas necessidades humanas básicas, como ter comida na mesa, mas também com desejos mais refinados, como a necessidade de companhia e crescimento pessoal. Ao realizar a

composição de objetos incomuns e matrizes de luz suave, explora continuamente seu significado e aumenta a necessidade de descobrir algo diferente cada vez que se observa a imagem. Clarke reforça, como insistia Barthes, sempre que olhamos para uma fotografia olhamos para o seu referente, para o testemunho da sua existência de algo. Reproduz o que perdemos e, em certo sentido, sugere uma profunda necessidade psicológica de registrar, reter e classificar o mundo das nossas ações. Este fator espelha o caminho da cultura no mundo, é um “livro” que está constantemente a ser atualizado.



Figura 11 - Bosc | Olivia Parker (1977)

A fotografia espelha e cria um discurso com o mundo, e nunca é, apesar da sua forma muitas vezes passiva com as coisas, uma representação neutra. Pode-se argumentar que em todos os níveis a fotografia envolve um contexto ideológico. A imagem fotográfica contém uma “mensagem fotográfica” como parte de uma “prática de significado” que reflete os códigos, valores e crenças da cultura como um todo. Reflete a representação de um mundo através de códigos, de valores e hierarquias que seduzem outros discursos e outros referenciais. A fotografia é uma das formas de representação mais complexas e problemáticas. A sua normalidade contradiz sua ambivalência e dificuldade implícita como meio de representação. Ler uma fotografia, é entrar numa série de relações que estão "ocultas", por assim dizer, pelo poder ilusório da imagem diante de nossos olhos. Além de ver uma imagem é necessário lê-la como o jogo ativo de uma linguagem visual. A própria fotografia é o produto de um fotógrafo. É sempre o reflexo de um ponto de vista específico, seja estético, polêmico, político ou ideológico. O fotógrafo impõe, rouba, recria a cena/vista segundo um discurso cultural. O autor no

desenvolvimento do seu projeto posiciona de forma criteriosa o seu ponto de vista, por exemplo, as imagens aéreas sobre a embarcação *Denise*. Essas imagens acarretam significados mais poéticos como a direção, o sentido, a orientação e o roteiro. Pode-se também observar de uma forma mais literal a atividade decorrente na embarcação, de desemaranhar as redes e selecionar o pescado. Na vertente mais cultural, através da experiência do autor, consegue fazer esse registo de um ponto de vista inovador, um plano zenital que não é comum neste meio, apresentado uma estética apetecível ao observador. Assim, o autor consegue passar a “mensagem fotográfica” apresentado o conceito do projeto com apenas uma imagem, colocando em prática todo o seu domínio cognitivo na construção da fotografia.

O RETRATO: IDENTIFICAÇÃO SOCIAL E PROFISSIONAL

Em 2009, o artista, teólogo e professor de Londres, David Bate lançou o livro *Photography – The Key Concepts*, que inclui um capítulo sobre o retrato fotográfico. Descreve de uma forma abreviada que o retrato de uma pessoa é mais do que "apenas uma imagem", é um local de trabalho: um evento semiótico para a identidade social.

Um retrato fixa a identidade de um sujeito de alguma forma, dependendo do motivo pelo qual foi registado e para que propósito é usado. David Bate examina a história do retrato fotográfico, ligando-a às convenções da pintura e ao desenvolvimento da tecnologia fotográfica. Quando as câmaras eram restringidas por tripés e longas exposições, o estúdio do artista era um local conveniente e tinha luzes, adereços, planos de fundo etc.

Havia um fluxo de influência bidirecional entre a pintura e a fotografia, Bate afirma que a pose “queixo na mão” era inicialmente usada por fotógrafos, como apoio para manter a cabeça firme, posteriormente, surgiu também em retratos pintados. O fotógrafo francês Félix Nadar (1820 – 1910), por exemplo, assumiu a função de um retratista tradicional (Figuras 12 e 13), combinou as regras formais existentes de retrato aristocrático pintando com a intimidade do Daguerreótipo, considerando assim a procura de imagens de uma burguesia emergente que desejava ser moderna (fotografia) e tradicional (postura, estilo e ambiente aristocrático).



Figura 12 - Sarah Bernhardt. Nadar (1865)



Figura 13 - Sarah Bernhardt. Nadar (1865)

David Bate descreve quatro elementos principais que normalmente constituem as fotografias de retrato, são os seguintes:

- **Rosto** (incluindo expressão facial, cabelo, etc.);
- **Pose** - maneira e atitude, 'educação';
- **Vestuário** - classe social, sexo, valores culturais e moda;
- **Local** - cena social da pessoa na foto.

Estes elementos podem ser considerados como uma hierarquia, cada elemento interfere outro. Fotografias de passaporte ou outros documentos oficiais, geralmente têm fundos lisos, que servem para colocar em primeiro plano o rosto do indivíduo - a principal função desta composição é para examinar o rosto. Sem 'fundo', a imagem remove potenciais conotações sociais. O uso dos quatro elementos (rosto, pose, roupa, localização) e a sua relação combinada na imagem é o que organiza a leitura de um retrato.

A combinação dos vários códigos fotográficos de enquadramento, ângulo da lente (aberto, médio, fechado), foco, iluminação (suave, forte, direção e tamanho da fonte de luz), uso de adereços, etc., todos os códigos, que dizem respeito à fotografia retratos, são formas de controlar os quatro elementos-chave, conforme descrito anteriormente.

As expressões faciais (e, como espectadores, estamos atentos até mesmo a mudanças mínimas) e poses podem ocultar ou revelar elementos de caráter, ou simular/falsificar nossa leitura da personagem do sujeito.

As roupas (ou a falta delas) e o cenário fornecem pistas sobre o estatuto social, profissão, etc., estes elementos também são capazes de manipulação na interpretação do observador. Bate descreve a combinação dos quatro elementos: cenário, roupas, pose e rosto como o 'argumento retórico' de um retrato, uma frase que normalmente considera-se relevante na linguagem escrita em vez de imagens.

Ao realizar a leitura de um retrato (fotográfico ou não), espera-se literalmente que consideremos a imagem pelo seu "valor facial"; Bate levanta questões como a desconfiança de Platão na aparência superficial. Se várias formas de retratos estão preocupadas em estabelecer identidades sociais, então certamente precisamos considerar o prazer de ver essas imagens e começar a questionar nosso próprio investimento nelas.

ROSTO - A expressão de um rosto no retrato é crucial e pode exercer um impacto considerável sobre o significado que ele transmite. Uma expressão pode ter um impacto dramático, mesmo com o menor movimento dos olhos ou da boca. A boca é lida como um sorriso, triste, zangado, boquiaberto, beicinho, etc. Os olhos podem parecer "vivos", "brilhantes", "sedutores", etc.. Faz-se essa leitura desses componentes da cabeça e rosto para humor, temperamento e caráter em relação à etnia, sexo e idade, e pela sua "atitude", incluindo atitude para com o observador.

O cinema usa a mesma escala de planos que na fotografia tradicional, entretanto os cineastas rapidamente desenvolveram o close-up. O rosto (ou outra parte do ser humano corpo, ou seja, mãos, pés, olhos, etc.) é usado para representar os sentimentos dessa pessoa. Sergei Eisenstein (LV 1898 – 1941) é famoso por usar o close-up de um punho cerrado (uma convenção geral) para significar que uma pessoa está com raiva. Para Eisenstein, este significado expressa a raiva, não apenas daquela pessoa individual, mas de todo um grupo social também (por exemplo: um corpo de trabalhadores revolucionários). Em contraposição, uma mão relaxada e aberta pode significar passividade, morte, sono, etc.

Bate afirma que as expressões faciais significam uma variedade de "estados", indicando o potencial humor de uma pessoa como: raiva, tristeza, frustração, melancolia, etc. convenções são articuladas em diferentes sistemas representacionais, como arte, teatro, televisão, cinema e fotografia. Em filmes de terror, por exemplo, 'terror' e 'dor' são frequentemente descritos de forma abstrata como uma expressão distorcida, registada no rosto da vítima. Os heróis, vilões, comediantes, apresentadores de notícias, etc., todos usam um repertório de expressões de forma comum e repetida.



Figura 14 - Filme "O Couraçado Potemkine" de Sergei Eisenstein (1925)

De acordo com Eisenstein, o "rosto" como um close-up tem várias funções: ele coloca o observador numa posição íntima com a pessoa vista e oferece um ponto de vista psicológico de identificação. Contudo, diferente tipo de rosto por si só pode conotar coisas diferentes: 'robustez', 'suavidade', 'bondade', 'brutalidade', 'autoridade', etc.

Na fotografia de retrato de estúdio tradicional, o fotógrafo consegue neutralizar a aparência externa de um cliente, de modo a representar seu caráter real, por vezes, a aparência e o caráter contradizem-se. Assim, se surgir um cliente considerado 'feio', o fotógrafo pode alterar a sua aparência através de roupas, cenário, pose, iluminação, etc., para o fazer parecer "bonito/interessante".

POSE - Uma pose pode ser um ato autoconsciente, de uma postura adotada com a intenção de expressar uma "identidade" cultural específica, por exemplo, como gótico, punk ou gerente de negócios. Pose e postura conotam todos os tipos de aspetos de um personagem percebido (mental, físico, social, etc.) da pessoa retratada. Seja força ou fraqueza, poder ou a falta dele, riqueza ou pobreza, bem-estar ou ansiedade, angústia ou raiva, saudável ou doentio, sendo imoral, evasivo ou honesto. A lista poderia

continuar, mas o que é importante compreender é o registo em que tais conotações assumem o seu significado. Uma pose "ereta" ajuda a significar um "cidadão íntegro", ou isso apenas significa que o indivíduo está simplesmente envergonhado ao ser fotografado? Essas características às vezes são sociais e outras vezes psicológicas. Retratos de celebridades têm ou cultivam aparências fixas, altamente manufaturadas (icônicas códigos). As fotografias de passaporte tentam notoriamente abolir todos os aspetos da emoção "subjéctiva" no retrato, devem ser como uma impressão digital: neutras, indicativas e "objetivas", sem preconceito. Bate conclui que o "sorriso" (uma raridade na história da pintura), surgiu na fotografia como uma convenção popular para mostrar a vontade de parecer feliz.

VESTUÁRIO – As peças de vestuário (ou sua ausência) e os vários acessórios que as acompanham, joias, chapéus, luvas, cachecóis, burka, etc., também contribuem para a leitura do retrato. As roupas indicam muito sobre a identidade social de alguém e como se relacionam com ela (na sua pose). Um uniforme, por exemplo, torna mais fácil distinguir um trabalhador de fábrica de um polícia, uma enfermeira de um médico.

O corpo também é extremamente importante na leitura, que parte do corpo está coberto ou descoberto, vestido ou despido é crucial na moda. Roland Barthes, por exemplo, argumentou que o erotismo na moda está localizado nas partes do corpo que são reveladas pelas roupas da moda. Todos os anos a moda reinventa-se, para enfatizar as diferentes partes do corpo. Aparentemente aleatório, um ano são as "saias curtas" que revelam as pernas acima do joelho, outro ano surgem os vestidos que realçam o decote, outra vez a barriga, etc... Um vestido que revela um decote indica precisamente o que está escondido: os seios. Os destaques ou dicas do decote no que está escondido dentro da vestimenta. Uma barriga saliente mostra que a gravidez está na moda e indica a atividade sexual que a antecede. Este tipo de mudança é comum a muitos sistemas de signos, onde o vestuário permite que um corpo fale.

LOCAL - O cenário ou plano de fundo atrás do modelo, seja um estúdio ou um espaço fora do estúdio (interior/exterior), fornece um "contexto" para a imagem. Localiza a pessoa em determinado lugar social. Na fotografia de moda, retratos editoriais, fotos de

família, documentário, ou mesmo uma foto numa esquadra da polícia, a localização percebida é importante. No cinema, publicidade, moda e até mesmo fotografia de arte, a localização é crucial para encontrar lugares e espaços que irão fornecer a conexão certa com o personagem na imagem. Um "beco" urbano é o local típico para os vilões serem vistos como vilões. O uso das configurações para retratos varia tão amplamente quanto as instituições e clientes que os encomendam. Em todos os casos, a localização e a figura de primeiro plano devem formar um relacionamento, uma composição que é fundamental para enquadrar como os vemos.

A utilização de fundos neutros ou não-neutros pode permitir uma leitura mais profunda sobre o retrato. Richard Avedon (US 1923 – 2004) era um fotógrafo que em 1946 decidiu apostar num estilo diferente e fugir do modelo comum das fotografias de moda, onde as modelos apareciam sempre sem mostrarem emoções e pareciam indiferentes perante a câmara. Deste modo, apresentou imagens onde estas apareciam cheias de emoções, a sorrir e em ação, onde eram visíveis movimentos. Os seus retratos são distinguidos facilmente pelo seu estilo minimalista. O fundo é sempre claro e as pessoas “posam” quase sempre de frente para a câmara. Em oposição, pode-se observar o retrato do *Mestre Caravela*, Matosinhos (1998) de Olívia da Silva (PT 1962), composta por um fundo não-neutro, que recorre à composição de um cenário com utensílios inerentes à profissão da pessoa retratada. Esta obra conduz a leitura da obra para uma relação de antropologia visual e prática artística. Enquanto que nas obras de Avedon as fotografias são desprovidas de qualquer contextualização de espaço/local.

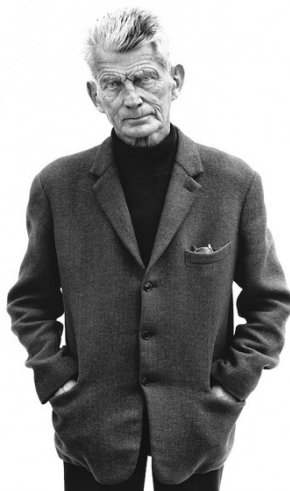


Figura 15 - Samuel Beckett | Richard Avedon (1979)



Figura 16 - Mestre Caravela, Matosinhos | Olívia da Silva (1998)

Os quatro elementos trabalham juntos: vestuário, cenário, pose e expressão facial do modelo são equilibrados (ou não) no argumento de um retrato.

De uma forma geral, conclui-se que a leitura de um retrato é uma “discussão antiga e remonta a Platão e sua desconfiança das aparências visuais de superfície. O argumento de que a aparência é meramente superficial ou "cosmética" e não diz nada sobre a profundidade real, é uma visão apenas reforçada pelo uso da indústria da fotografia.” (BATE 2009, p.79). Dada a atualidade e a forte presença das fotografias de retrato nas redes sociais, a citação infra descrita, nunca fez tanto sentido. Foi publicada no ano 2009, mas está completamente dentro do seu tempo.

Ao observar uma fotografia de retrato reconhece-se de forma imediata a figura humana, nesse mesmo momento existe um prazer associado. Charles Baudelaire (FR 1821 – 1867) fez várias publicações de reprovação à fotografia em especial, à fotografia de retrato. Por exemplo, “... a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal” (BAUDELAIRE, 1995, p. 801). Essa postura narcísica da multidão, de maravilhar-se através da fotografia, gerou comentários sarcásticos de outros opositores, como Baudelaire.

O próprio termo de reconhecimento sugere uma repetição do conhecimento, já Sigmund Freud (UK 1856 – 1939) identificou uma “compulsão para repetir” como um mecanismo consciente que dá prazer ao seu humano. No retrato, existe três categorias gerais de reconhecimento de pessoas: familiar (amigos, família, nós mesmos, parentes,

vizinhos, conhecidos, colegas, etc.), desconhecido (estranho, estrangeiro, etc.) e conhecidos (celebridades, políticos, desportistas, criminosos, terroristas, etc.).

O prazer do reconhecimento encontra-se em ação, seja num reencontro de um familiar, no reconhecimento de uma pessoa famosa ou até mesmo no impacto de observar um rosto estranho. Este processo espoleta no observador um prazer a partir do ato de reconhecer e identificar, é um processo que envolve a pulsão escópica (pulsão para olhar).

Através do reconhecimento de uma fotografia de retrato, existe um processo de identificação primária do observador com a câmara fotográfica, que o coloca dentro de cena. Contudo, na observação de um retrato existe quatro tipos de identificação:

- Com a câmara, como espectador;
- Da pessoa retratada (reconhecimento);
- Com a pessoa retratada;
- Com o “olhar” da pessoa retratada ou outras características dentro da fotografia.

Além das características anteriormente referidas, o processo de observação de um retrato pode conter um certo narcisismo. Segundo Freud, desde crianças que as pessoas têm uma satisfação autoerótica no facto de observar o seu próprio corpo. Freud analisa o impulso escopofílico como estando em estreita relação com o voyeurismo, ou mesmo podendo este ser considerado uma variante. O conceito de voyeurismo, está associado à pulsão escópica, ao prazer de ver. Conclui-se que na observação da fotografia de retrato existe uma tentativa de domínio sobre a identidade, um prazer de reconhecimento e desconhecimento do representado. Tais processos são centrais para o observador, contudo, além disso deve ser considerado o fenómeno da projeção. Na projeção o observador descarta os seus sentimentos desconfortáveis, que surgem em si mesmo, e coloca numa fotografia de retrato.

De forma a concluir este segmento sobre o retrato, há a necessidade de referir a falta de expressão (ou a expressão em branco). A melhor referência que temos neste contexto é a *Mona Lisa*, obra de Leonardo da Vinci (IT 1452–1519), tem uma estrutura equilibrada, mas uma composição desigual, conseguida pela relação entre fundo e a

figura, pelo vestuário, pela pose e pela expressão facial. O rosto tem uma aparência enigmática, derivada de uma técnica de pintura *sfumato*, esta técnica deixa as principais características do rosto indefinidas Ernst Gombrich (AT 1909 – 2001) descreve que através desta técnica a Mona Lisa pode estar a sorrir ou a franzir a testa dependendo do humor que o observador projeta ao ver esta obra. A imagem atrai o observador para uma intimidade, que ironicamente, é causada pelo desejo que projeta na imagem. Na fotografia utiliza-se uma técnica de que se assemelha ao *sfumato*, que é o desfoque suave. Julia Margaret Cameron (IN 1815 – 1879) e mais tarde Edward Steichen (LU 1879 – 1973) recorreram a essa técnica para que os observadores pudessem mais facilmente fazer as projeções das fotografias de retrato.



Figura 17 - Mona Lisa | Leonardo da Vinci (entre 1503 e 1506)

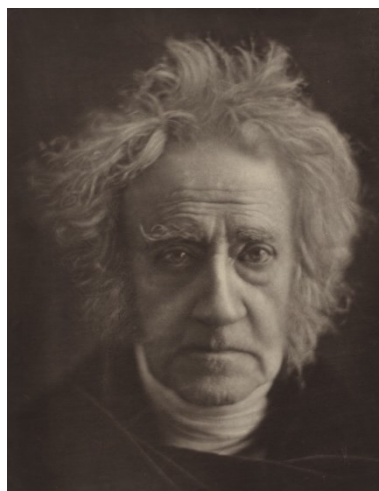


Figura 18 - Sir John Herschel | Julia Margaret Cameron (1867)

Thomas Ruff é um fotógrafo de Düsseldorf, Alemanha. Nasceu em 1958 e desde criança que manifestava interesse pela fotografia. Thomas Ruff começou a fotografar retratos em 1981, e fazia impressões de grande formato, produzindo assim imagens inovadoras para a época que provocam sensações únicas nas imagens. Existe muitos fotógrafos aderem a um ou alguns estilos de fotografia, no entanto, Thomas Ruff não parece aderir a nenhum desses estilos de fotografia e continua testando continuamente os limites da fotografia. Ele experimenta diferentes estilos e forma novos looks de assinatura e até transformou sua câmara em um instrumento caleidoscópico. Esse processo leva a novos métodos e formas de fotografia e contribuiu amplamente para sua popularidade e sucesso.



Figura 19 - Untitled | Thomas-Ruff (entre 1981 e 1986)

If various forms of portraiture are concerned with establishing social identities, then we surely need to consider the pleasure in viewing these images and begin to interrogate our own investment in them, if only to begin to understand how and why pleasure in looking, and

*psychological and social identity, are all intertwined within the eternal question that portraits seem to address: who are we?*³

DAVID BATE 2009, p.84

Nas fotografias de retrato Ruff estabeleceu um uso quase exclusivo da vista frontal, eliminando o cenário colorido em prol da cor branca. Amplia o trabalho finalizado para proporções monumentais. Apesar do detalhe observável na grande escala, o espectador fica sem nenhuma visão sobre a pessoa retratada. E, no entanto, considerados em conjunto, esses retratos psicologicamente vazios transmitem características sociais da geração de Ruff.

³ Tradução: “Se várias formas de retratos estão preocupadas em estabelecer identidades sociais, então certamente precisamos considerar o prazer de ver essas imagens e começar a interrogar nosso próprio investimento neles, nem que seja para começar a entender o como e porquê do prazer em observar a identidade psicológica e social estão todas entrelaçadas dentro da eterna questão que os retratos parecem abordar: quem somos nós?” (DAVID BATE 2009, p.84)

1.1 - QUESTÕES SOCIAIS E ÉTICAS NA REPRESENTAÇÃO DE UMA PESSOA

A representação de um indivíduo numa fotografia é um elemento de ordem social, impulsionador da identificação da sociedade. É um mecanismo fotográfico como índice da existência de determinado local e indivíduo, representado por elementos visuais. A imagem contém mensagens que a colocam ao mesmo nível que a linguagem. Enquanto suporte comunicacional, transforma-se num campo de construção social crucial para o surgimento dos estudos visuais enquanto espaço para o desenrolar da crítica política e ética. As formas visuais adquirem relações de poder e expressão entre o autor e o observador que se exprimem de uma forma efetiva nos domínios da fotografia familiar, social, comercial, propaganda, etc. Pode-se inclusive observar tais ferramentas enquanto instrumentos de domínio, sedução, persuasão ou engano, o que justifica a sua relevância perante diferentes formas de opinião política e estética que ambicionam fomentar um novo estado de consciência nas sociedades.

Desde a industrialização da fotografia, houve uma enorme expansão da fotografia de retrato, como tal, as pessoas procuravam os estúdios para a realização do seu retrato, uma vez que era mais rápido e económico do que a pintura. Dado o facto de os retratos fotográficos serem realizados obrigatoriamente em estúdios, devido às necessidades técnicas de iluminação e revelação, era dada a possibilidade de os clientes escolherem acessórios, fundos ou adereços para o registo. A revolução fotográfica do retrato do século XIX criou uma situação, que John Tagg (UK 1949) chama de "democracia da imagem", onde deixou de ser um privilégio ser retratado, mas, como diz o título de seu livro, tornou-se: *The Burden of Representation* (TAGG, 1993). Deixou de ser um luxo, passou a ser um meio de identificação da população, mesmo para aqueles que não queriam ser reconhecidos, como por exemplo, os criminosos. Tagg reconhece a fotografia como meio de identificação, como uma evidência visual de reconhecimento de indivíduos, afastando qualquer contexto estético. Esta inovação transformou a indústria e inaugurou uma relação social completamente nova, deste modo, começou a existir um controlo sobre a população através da imagem. Como Tagg argumentou, a centralidade do retrato é como um "sinal cujo propósito é tanto a descrição de um indivíduo quanto a inscrição de identidade social" (TAGG, 1993).

Derivada à constante evolução tecnológica e à portabilidade das câmaras fotográficas resultou uma massificação da fotografia dentro da história da arte. André Disdéri (FR 1819 – 1889) foi um dos grandes representantes do retrato fotográfico popular, idealizou um sistema para tornar as fotografias mais baratas, era conhecido como *carte-de-visite*. Através da utilização de várias objetivas, numa só placa colocava vários retratos para reduzir os custos das mesmas.



Figura 20 - Duque de Coimbra | André Disdéri (1855)⁴

Dada a capacidade da nova indústria de retratos fotográficos em retratar pessoas em massa com um custo relativamente acessível, permitiu que a sociedade utilizasse este recurso para retratar as pessoas até ao momento ainda não retratadas. Com esta mecanização, as instituições governamentais criaram forma de desenvolver arquivos de fotografias para ser mantido e usado como prova. Este sistema era sobretudo utilizado pela polícia para identificar suspeitos e criminosos já condenados.

O antropólogo, matemático e estatístico Francis Galton (UK 1822 – 1911) que escreveu sobre a ideia de “degeneração” biológica humana, estudou um método de sobreposição de negativos de criminosos para identificar características físicas que correspondesse a determinados crimes. Este método de “impressão composta” recorria à fotografia de retrato para identificar as semelhanças dos traços faciais, a teoria de Galton defendia que determinada característica correspondia a determinado tipo de crime. Ou seja, a aparência física serviria de prova para a condenação de determinado delito. Na figura

⁴ Em Paris os monarcas foram fotografados por André-Adolphe-Eugène Disdéri, cuja enorme celebridade em parte se deveu ao facto de ter sido quem popularizou as fotografias com o formato “carte-de-visite”, por si patenteado em 1854.

seguinte pode-se ver a aplicação deste método, os prisioneiros levantam as mão para que se possa identificar algum tipo de característica (ex: tatuagens, falta de dedos, etc), era também colocado um espelho sobre um ombro para que se possa observar o perfil do criminoso. Esta ideia foi desenvolvida por uma ideologia nazi para justificar uma remoção sistemática de pessoas de determinada classe social da sociedade. Mais tarde esta teoria foi obviamente desacreditada.



Figura 21 - Photographs of prisoners | Anon (1880)

Bate faz referência no seu livro que as fotografias de passaporte tentam notoriamente abolir todos os aspetos da emoção "subjéctiva" no retrato. Com uma abordagem quase científica, as fotografias de passaporte e as imagens de identidade da polícia recorrem a códigos igualmente "neutros", com a intenção de inscrever uma identidade além de qualquer humor ou personagem, para ver as pessoas como elas realmente são. As fotografias de passaporte devem ser como uma impressão digital: neutras, indicativas e "objetivas", sem preconceito. Bate conclui que o "sorriso" (uma raridade na história da pintura), surgiu na fotografia como uma convenção popular para mostrar a vontade de parecer feliz.

Um aspeto de relevo para ainda abordar nesta temática é a relação das celebridades e dos paparazzi. Os retratos das celebridades têm aparências fixas, são altamente fabricadas através de códigos para apresentar uma imagem/classe social que projetam de si mesmos. Em contradição, os paparazzi procuram fotografar as celebridades em momentos menos cuidados, para mostrar ao público que a realidade daquelas pessoas não é o que elas projetam. Esta procura incessante por parte dos paparazzi, por vezes,

leva a situações extremas como a morte da Princesa Diana em agosto de 1997. Foi perseguida por sete paparazzi de mota quando o motorista do carro da Princesa Diana perdeu o controlo da viatura e embateu num pilar da Ponte de L'Alma em Paris. De repente surge uma série de questões de ética bastante pertinentes. Até onde se pode forçar um registo fotográfico? Como é que uma fotografia pode provocar uma morte? Como é que se chega a este ponto? Qual é o limite para uma fotografia de paparazzi? Onde termina a liberdade da pessoa fotografada? O que é a ética na fotografia?

Perante a constatação de um sistema único de publicação de conteúdos, a imprensa e a sua componente de edição fotográfica sucumbiram ao sensacionalismo, à espetacularização e à dramatização. Face à ausência de critérios éticos e deontológicos na atuação dos paparazzi, a imprensa adquire os conteúdos e os promove à luz dos direitos estabelecidos em defesa dos *media*, surge como um setor em permanentemente em conflito com os seus direitos e deveres. As normas reguladoras instituídas assumem-se como um meio de controlo ineficaz. Assim se comprova o estado de marginalidade desta atividade onde não se olha a meios, nem a ética, para atingir determinados fins.

1.1.1 – AS ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DE MARTHA ROSLER

A artista americana Martha Rosler (US 1943–), direciona a sua prática artística para a intervenção social através de temáticas relacionadas com a vida quotidiana e a cultura contemporânea. Entre elas, destacam-se a política em torno da vida doméstica, a experiência da mulher, o feminismo, o consumo, a esfera pública e a inter-relação de todos os conceitos na perspetiva de uma mulher nesses mesmos contextos. Rosler destaca-se por ser uma artista ativista que trabalha maioritariamente com fotografia, vídeo, instalação, performance e escrita, e o seu trabalho pode ser considerado perturbadoramente engraçado ou divertidamente perturbador devido ao carácter disruptivo e satírico característico de todo o seu portfólio. Um dos principais fatores presentes em todo o seu corpo artístico é a inclusão e a democratização da arte, transformando-a num espaço público, uma arte para todos, onde todos são convidados não só a observar, mas a reinterpretar os papéis de Rosler. “O meu trabalho é, na generalidade, sobre dizer às pessoas, ‘Isto é a minha versão. Tu também consegues fazê-lo. Faz.’” (ROSLER, 2017).

Numa entrevista realizada no âmbito da exposição World Goes Pop, realizada na galeria britânica Tate Modern (2015), Rosler confessa que, apesar do termo Pop Art ser muito utilizado pelo seu grupo de artistas na década de 60 e do seu trabalho ser diretamente influenciado pela estratégia do movimento, ao recorrer a imagens publicitárias, a artista nunca se considerou uma artista Pop. O que sentiu foi “que os pintores Pop emergentes também repetiram esses elementos, mas sempre negaram qualquer intensidade de crítica social além de uma ligeira ironia.” (ROSLER, 2015).

A inspiração da artista nasce essencialmente de autores menos dominantes e mais surrealistas como Jess Collins (US 1923 – 2004), nomeadamente as suas famosas colagens que reúnem recortes de revistas, fotografias ou qualquer outro material disponível.



Figura 22 - Alternative cover for *O* | Jess Collins (1959)

O interesse pela fotografia fez com que Rosler começasse a tomar particular atenção às imagens presentes nos meios de comunicação, nomeadamente nos jornais e revistas, acabando por concluir o mesmo que John Berger (UK 1926 – 2017) refere no quarto capítulo do seu livro *Ways of Seeing* (1972). Berger reflete acerca das imagens que nos rodeiam diariamente e nos sugerem um estilo de vida alternativo ao que vivemos. Analisando a cultura contemporânea consumista, John Berger analisa imagens publicitárias e destaca o contraste entre realidades que a cultura de massas veio proporcionar. Esse contraste, entre a interpretação da publicidade acerca do mundo e a atual condição do mesmo, revela um choque considerável quando analisado. A justaposição das diferentes figuras, ainda que não planeada, representa uma produção executada pela mesma cultura.

A década de 60 ficou marcada como uma época de conflitos políticos e sociais, provenientes essencialmente da guerra, que proporcionaram impactos na sociedade e um envolvimento direto por parte dos artistas que assumiram fortemente uma posição ativista. Na sequência do Dadaísmo, Construtivismo e Surrealismo, a Pop Art, foi representativa da reformulação artística e social da época. Segundo Rosler, os artistas precisavam de mergulhar em ideias mais complexas, inclusive no que é a arte. Sentindo todas as rigorosas fronteiras e barreiras a serem de repente derrubados no campo social e filosófico.

A crise da sociedade e cultura modernas causou nos artistas uma vontade de se libertarem das forças de mercado e das instituições que intrinsecamente obrigavam à realização do “esteticamente agradável” ou “politicamente aceitável” construindo uma

barreira na liberdade da criação. Foi maioritariamente na emancipatória década dos anos 60 que os artistas encontraram na sua comunidade e na realidade social um novo método de interpretação que, por conseguinte, atingia uma maior audiência. Com o desenvolvimento destas comunidades relacionais, a circulação das obras de arte deixou então de ter como principal destino as galerias, e passaram a ser disseminadas entre as comunidades através de encontros, experiências ou meios de comunicação locais. Esta democratização artística reformulou o conceito da arte e proporcionou-lhe um carácter comunicativo e relacional, onde os artistas substituíram a representação do real e passaram a depositar mensagens, subjetividades, crenças e apelos.

Os anos 60 marcaram a geração de artistas como Martha Rosler devido à intervenção dos Estados Unidos na guerra do Vietname, também denominada como a primeira “Guerra de Sala” (do termo americano Living Room War) ou a guerra televisada, que por sinal também coincidiu com a proliferação da televisão e avanços históricos nas temáticas e registos audiovisuais, permitindo uma maior disseminação de notícias.

Foi durante a sua estadia em San Diego, onde Rosler frequentou o Mestrado de Belas Artes pela Universidade da Califórnia, que a artista desenvolveu grande parte das fotomontagens pertencentes a esta série. Rodeada por um ambiente onde se defendia as crenças antibelicistas, Rosler participa em protestos que criticavam a intervenção dos Estados Unidos na guerra. Inspirada pela técnica a que recorreu na série *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-1972) do mesmo período, Rosler percebeu que do mesmo modo que criticava a representação da mulher, poderia protestar contra a guerra. A artista começou a recortar imagens das revistas que encontrava nos contentores de lixo da cave do seu apartamento em Brooklyn, maioritariamente a *Life Magazine* (famosa revista pioneira em fotojornalismo que publicava imagens da guerra), conjugando-as com os interiores de casa presentes em revistas de decoração como a *House Beautiful*. Materializando a revolta e frustração causados pelas imagens provenientes dos media, a artista une representações de um conflito supostamente distante com a visão perfeita da vida americana. Esta analogia é feita através da particularidade da fotomontagem em “abrir subtilmente a questão do tempo em que os eventos se desdobram, bem como a questão do espaço e, finalmente, da causa.” (ROSLER, 2020). Rosler desafia então as leis do tempo e do espaço, fazendo com que o

observador reconsidere a distância entre o aqui e o lá, e permitindo experienciar a guerra através da imagem, enfatizando que não existe nenhuma distância entre a sala do espectador e a área de combate. É proposto ao observador a inter-relação de dois conceitos que aparentemente seriam inconciliáveis, não para desvendar uma informação que fosse desconhecida, mas reenquadrando numa nova perspectiva o que já se tinha, e continuaria a ter conhecimento.



Figura 23 - First Lady | Martha Rosler (1967-1972)



Figura 24 - Beauty Rest | Martha Rosler (1967-1972)

A Mudança de Abordagem: desde a Fotomontagem Política à Fotoescultura Apesar de recorrer à técnica Dadaísta de cortar, colar e sobrepor elementos, à irracionalidade e subjetividade surrealistas e ao conceito futurista de “trazer para casa” as temáticas

exteriores. Martha Rosler apresenta nesta série um conceito e uma estética distintos, cuja análise inevitavelmente transcende o comodismo de análise compositiva de uma imagem, para um gesto crítico e sensível. Existe uma relação e semelhança com as práticas de artistas antecedentes como John Heartfield (DE 1891 – 1968), no entanto, derivado da liberdade de escolha e acesso a imagens que anteriormente não seriam acessíveis, devido não só à limitação tecnológica como à censura que limitava as possibilidades, ao contrário de artistas dadaístas como John Heartfield e Hannah Höch (DE 1889 – 1978), Rosler não adere à literalidade política associada às colagens dos anos 20, nem à brutalidade do processo proveniente do corte da tesoura. Contrastando com o sentido objetivo das colagens dadaístas, as fotomontagens de Rosler, apesar de por vezes conterem um caráter de choque visual, são maioritariamente discretas e subjetivas valorizando o elemento conceptual.



Figura 25 - Blood and Iron | John Heartfield (1934)



Figura 26 - Fashion Show | Hannah Hoch (1925-1935)

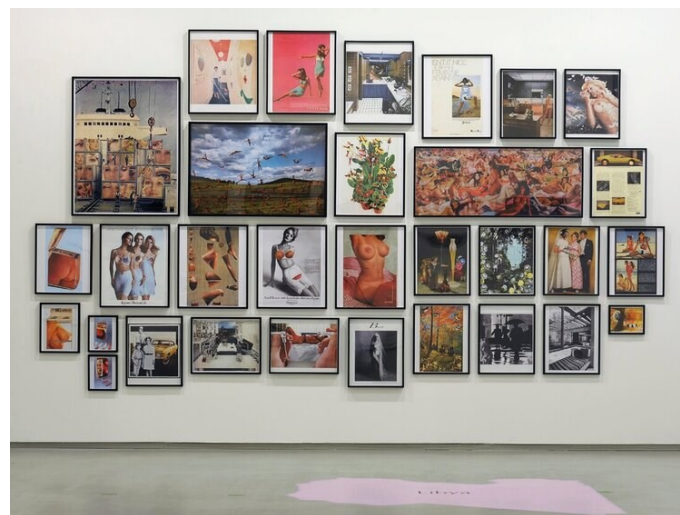


Figura 27 - Installation of Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain – Torino | Martha Rosler (2010)

A necessidade de evidenciar um ponto de vista e marcar uma posição insere Rosler no grupo de ativistas que recorrem a uma arte conceptual que, embora visual, se centra no fundamentalismo e não na estética. Excluindo de imediato o ato obsceno de expor as fotomontagens pacifistas num ambiente de galeria, a artista distribuiu as fotomontagens como flyers às comunidades anti belicistas, tendo estas também sido publicadas em jornais distribuídos nos transportes subterrâneos com o propósito de causar impacto e terem reconhecimento por parte das pessoas. Numa entrevista realizada para a dissertação de Mestrado *Ciclos de Fotomontagem e Intervenção Social: Martha Rosler e Ugur Gallenkus*(2020) de Mafalda Fonseca, Rosler revela que nunca assinava nem datava as fotomontagens, para que a relembassem que o seu intuito não era serem apreendidas como arte. De facto, as atitudes e a proliferação, das imagens

estariam claramente direcionadas para uma audiência não só mais ampla como provável de gerar um maior impacto.

Uma das características mais evidentes da artista Martha Rosler enquanto ativista é a valorização da disseminação do seu trabalho em contraposição com a sua exibição. Segundo Rosler, e em contraponto à grande parte de artistas que atualmente se guiam pelos mercados, a sua prática nunca se focou na exposição das obras nas galerias.

Segundo a artista, as figuras presentes nas fotomontagens foram intencionalmente selecionadas: Rosler não incluía elementos icônicos que fossem excessivamente reconhecidos, a intenção era de fornecer uma imagem vagamente familiar, acessível às memórias dos observadores, mas nunca excessivamente óbvias. Deste modo, o fator da identificação é, por um lado, o elemento convidativo do observador ao se relacionar com a imagem e, por outro, o elemento de rejeição ao se recusar a aceitar a sua relação com a realidade que observa. Da mesma maneira, nem mesmo as imagens que contêm vietnamitas feridos apresentam elementos excessivamente chocantes, sangrentos ou desmembrados, visto serem motivos que repeliriam o público ao invés de o imergir na imagem (ROSLER, 2017).

Este equilíbrio intencional suporta a teoria de Barthes quando este defende que uma imagem não poderá ser excessivamente impressionante para que possa ser consumida politicamente e não meramente através do seu sentido estético, e que, do mesmo modo, não poderá ser demasiado discreta para se constituir uma crítica social eficaz e autêntica. A intenção de absorver o observador nas fotomontagens de Rosler, é também visível na escolha de ambientes intimistas, como quartos e perspectivas que facilmente o remetem para o interior dos locais, que o posicionem no interior da própria imagem, que o forcem a entrar naquela realidade como se pode observar nas imagens seguintes.



Figura 28 - Boys Room | Martha Rosler (1967-1972)



Figura 29 - House Beautiful | Martha Rosler (1967-1972)

Em *Make Up, Hands Up*, Rosler insere a fotografia de uma prisioneira vendada no olho de uma mulher, representativa do consumismo e materialismo da cultura de massas, apresentando-se com unhas longas e pintadas enquanto se maquilha. São duas realidades que convivem no mesmo espaço temporal e que representam o contraste não só entre os contextos de cada local, como entre as preocupações e o cotidiano da mulher dos anos 60 a nível global. Sobrepõe a imagem perturbadora de forma crua, sem

recortes cuidados, precisamente no olho da figura publicitária, Rosler intensifica a crítica à sociedade que apesar da capacidade de ver, faz-se de cega perante as atrocidades vividas do lado oposto do mundo.



Figura 30 - Make Up, Hands Up | Martha Rosler (1967-1972)

Martha Rosler gerou um relevante corpo de trabalho, abrindo um importante debate sobre a forma como a fotografia documenta indivíduos e com o foco particular na reflexão acerca dos métodos convencionais de representação que interessa analisar. Foi através da série fotográfica *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), que a artista fotografou o bairro Bowery de Nova York, um lugar frequentado por pessoas sem-abrigo, lugar que começava a ser procurado por estúdios de artistas. A obra combina fotografias a preto e branco de vitrines abandonadas e fachadas de prédios com metáforas de embriaguez compostas em páginas datilografadas, e foi criada durante uma grave crise económica.

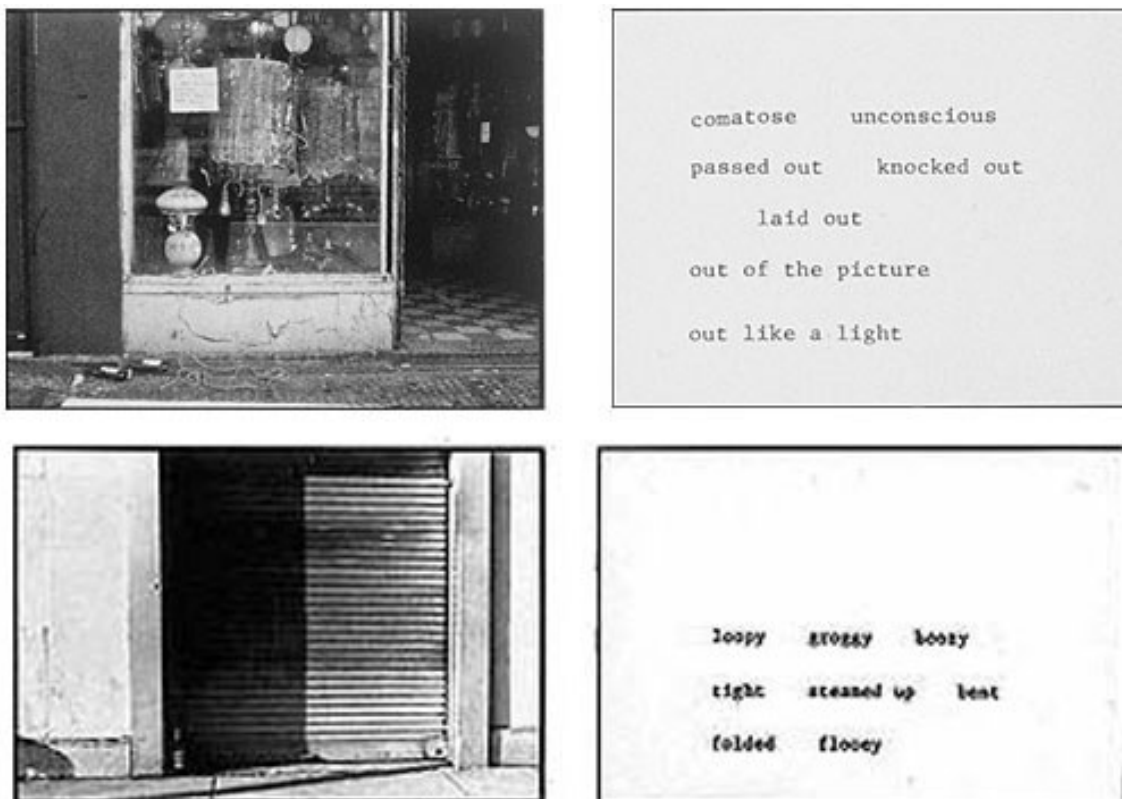


Figura 31 - The Bowery in two inadequate descriptive systems | Martha Rosler (1974-75)

A decisão de Rosler não incluir pessoas nas suas fotografias (mas mostrar vestígios de presença humana, como garrafas de bebida vazias e outros lixos), foi uma prática contra documental, uma recusa das convenções de práticas de longa data da fotografia documental. As paisagens urbanas livres de humanos de Bowery, redirecionou totalmente a tradição documental, bem como o esforço dos museus em transformar a fotografia documental em arte.

O significado das imagens fotográficas é intensificado pelas palavras que reportam ao estado de embriaguez - enlatado, fora de cena, embriagado, confuso, etc.... recolhidas por Rosler no seu trabalho fotográfico de campo no lugar. Refere ou quer defender que estas formas pobres de representação não conseguem representar, ou representam mal, os assuntos/sujeitos fotografados, em particular aqueles que vivem nas margens da sociedade. Assim conclui com o título que deu à obra que as estratégias de representação é o resultado de dois sistemas inadequados, verbal e visual e defende que o documentalismo liberal (que ela chama liberal) é eticamente questionável ou mesmo explorador das populações oprimidas. Marta Rosler de certa forma questiona a forma de fazer o documentalismo.

Por vezes, a linguagem de Rosler pode ser sombriamente humorística, pois mostra a decadência urbana e humana. Assim, ela chama a atenção para as lacunas invisíveis dos ausentes nas cenas, bem como para o dilema ético no cerne da tradição documental: falar pelo outro é ao mesmo tempo silenciá-lo.

PARTE II – A NARRATIVA DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Após a análise sobre o que é a fotografia, importa abordar o documentário e a narrativa. A fotografia documental emergiu como prática popular após a Primeira Guerra Mundial, e que se desenvolveu ao longo do século XX. Tinha como objetivo mostrar de forma informal a vida quotidiana das pessoas comuns para outras pessoas comuns. Os fotógrafos tornaram-se um novo meio de comunicação, eram fornecedores essenciais para as revistas e jornais. David Bate salienta no seu artigo *Documentary and Story Telling*, que o objetivo do trabalho documental social não era apenas registar e documentar, mas também para influenciar criativamente a sociedade. Estas narrativas contruídas através de sequência de imagens poderiam contar uma história só por si, acompanhadas por um pequeno texto, apenas para contextualizar o leitor.

É de salientar a importância da disposição das fotografias na página da revista ou do jornal, uma correta organização é fundamental para proporcionar uma narrativa clara e objetiva. Contudo, a arte criativa do *layout* das páginas nem sempre estavam nas mãos dos fotógrafos, esse processo podia interferir de forma significativa com a ideia inicial da narrativa proposta pelo fotógrafo. Por vezes, as narrativas eram alvo de censura e de conflito de interesses pelos editores.

Na década de 1930 foi a época em que os fotógrafos começaram a ter controlo sobre as suas publicações, através dos fotolivros. O livro *Paris du nuit* de Brassai (HU 1899 – 1984), publicado no ano de 1933, é um excelente exemplo deste novo método de publicação de reportagens fotográficas documentais. Mais tarde, em 1945 o Weegee (UA 1899 – 1968) também publicou o seu foto-livro jornalístico *Naked City*, seguindo este modelo.

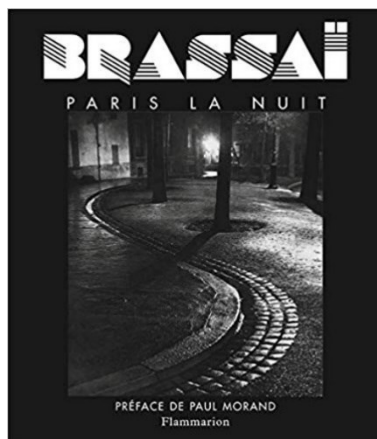


Figura 32 - Paris du nuit / Brassai (1930)



Figura 33 - Paris du nuit / Brassai (1930)

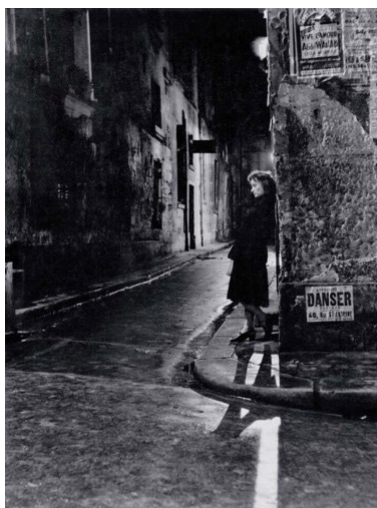


Figura 34 - Paris du nuit / Brassai (1930)

Os primeiros anos do século XX viu o surgimento de uma série de movimentos documentais em todo mundo, grupos de pessoas que organizaram e fizeram representações de si mesmos ou outros para um público mais amplo em cinema, fotografia, escrita e som. A motivação para estes projetos documentais era "informar criativamente" um público sobre outra parte da população, cuja vida e experiência podem não lhe ser familiar. No início do século XIX, os fotógrafos como Matthew Brady (US 1822 – 1896), Jacob Riss (DK 1849 – 1914), Lewis Hine (US 1874 – 1940), John Thomson (UK 1837 – 1921) e Henry Mayhew (UK 1812 – 1887) são excelentes exemplos de fotógrafos que se destinam a informar, tendo como objetivo criticar, celebrar, apoiar ou tentar reformar a situação que apresentam.

O propósito da observação de um documentário é colocar o espectador no local, como se fosse uma testemunha ocular. O fotógrafo torna-se assim agente da verdade, produzindo com responsabilidade documentos verídicos. Contudo, na fotografia documental existe duas tendências, contar a história na primeira pessoa ou na terceira pessoa. Essa abordagem irá posicionar o observador em relação à leitura da reportagem. O ponto de vista subjetivo aparece envolvido no assunto, enquanto um ponto de vista neutro aparenta uma indiferença. David Bate faz referência às imagens de Henri Cartier-Bresson (FR 1908 – 2004), como sendo uma abordagem humanista e de inspiração para a fotografia de rua. Pode ver-se nas imagens de Cartier-Bresson que são fragmentos de uma imagem maior, mas com uma abordagem coerente.

A fotografia de documentário levanta sempre a relação da realidade vs representação. Bate afirma "Documentary, as the founders of the movement knew, relies on the construction of an image of reality *in representation*" (BATE, 2009 p.61). Esta manifestação também se pode apresentar como uma construção que emergiu da realidade. O reconhecimento da depressão económica na América em 1930, foi representada pelas reportagens fotográficas da Farm Security Administration, com o objetivo de promover o desenvolvimento de áreas agrícolas, que tinham grande discrepância em relação à qualidade de vida dos habitantes das cidades norte-americanas.

Nos inícios da fotografia a cor era inexistente, apenas se registava imagens a preto e branco, esta monocromia manteve-se dominante até ao final dos anos de 1970,

gradualmente, no decorrer da década de 1980 é que se começou a introduzir a fotografia com cor no documentário e na arte. Esta transição foi impulsionada pelo avanço tecnológico, pelo prazer visual e também pela necessidade de os jornais quererem imagens coloridas nas suas páginas. Pode-se observar o trabalho *The Democratic Forest* de William Eggleston (US 1939), *The Ballard of Sexual Dependency* de Nan Goldin (US 1953) e *Case History* de Boris Mikhailov (UK 1938) como bons exemplos deste processo transitivo.



Figura 35 - The Democratic Forest | William Eggleston (1980's)



Figura 36 - The Ballard of Sexual Dependency | Nan Goldin (1986)



Figura 37 - Case History | Boris Mikhailov (1998)

Simultaneamente, a partir da década de 1980 o uso das câmaras de médio e grande formato com filmes de cor criaram também uma maior fiabilidade na cor na fotografia documental tradicional. As técnicas são reajustadas com a necessidade de cada fotógrafo, por exemplo, alguns fotógrafos documentais voltaram a usar tripés para a captura das imagens, com visões estáticas do mundo, reinventando o documentário através da combinação do retrato e da paisagem. Os recursos a diversas técnicas criam posições distintas do espectador geralmente percebidas como uma posição de testemunha, sendo ela objetiva ou subjetiva.

Como se observa nas figuras anteriores, a cor influencia de forma direta a leitura da fotografia, como pode-se observar na fotografia da Nan Goldin, a cor do vestuário é significativamente provocatória, carnal, sexual no contexto que está inserido. A intenção de usar a cor como elemento constituinte do projeto prático *O ROTEIRO*, é claramente para enriquecer o projeto a nível visual. As imagens das entranhas (que são bastante chocantes pelo seu conteúdo), tornam-se ainda mais chocantes pelo vermelho do sangue e das veias. Nas fotografias criadas na embarcação realçam os oleados dos pescadores, tanto de noite como de dia, pois encontram-se isolados naquele cenário. A própria textura do pescado é favorecida pelo padrão cromático, caso contrário seria confuso pela quantidade de formas e padrões.

2.1 – A IDENTIDADE NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Linda Roodenburg (NL 1954) é escritora, curadora de exposições, editora e fotógrafa. A sua experiência é em fotografia de arte contemporânea, antropologia visual, comida e cultura. Frequentou o curso de Mestrado em Linguística e Literatura na Leiden University e em 1985 fundou a Gallery Fotomania.

Em 1997, Linda Roodenburg publicou o livro *PhotoWork(s) in Progress / Constructing Identity* simultaneamente com a inauguração de uma exposição fotográfica com o mesmo nome no Nederlands Foto Instituut em Roterdão. Este livro é sobre identidade. Tudo o que seja visível tem uma identidade. Identidade depende da forma como cada um ou como alguma coisa é vista pelos outros. Isto resulta do processo de interatividade entre a pessoa e a coisa observada, assim como o a referência e contexto em que se insere o próprio observador. Na área na fotografia este fator obtêm uma dimensão acrescida, pois o fotógrafo determina o objeto fotografado, determina o enquadramento e aplica o seu próprio conhecimento e experiência naquele registo fotográfico. Deste modo, quando alguém observa uma fotografia está a ver uma interpretação de uma outra interpretação sobre determinado assunto. Assim, pode-se admitir a hipótese de a identidade de determinado assunto ser contruída pelo fotógrafo. Mesmo assim, há outros fatores que nem o próprio fotógrafo pode controlar, como o contexto em que a fotografia é exibida e as referências do observador que vê a imagem. A primeira edição da série *Photowork(s) em Progress* aborda a identidade das pessoas e da forma como os fotógrafos a exploram, discutem e constroem.⁵

O fotógrafo investiga e retrata desenvolvimentos e situações sociais a partir de sua própria visão de mundo, a fim de influenciar as noções e imagens das pessoas da sociedade. A intenção é crucial e requer reflexão refletida sobre o papel da fotografia na cultura, particularmente na cultura visual, e sobre como as pessoas percebem o meio. Os fotógrafos escolhem os métodos e técnicas que consideram mais indicadas

⁵ Os três primeiros de uma série de fotógrafos é Rineke Dijkstra (NL 1956), Paul Seawright (UK 1957) e Wendy Ewald (USA 1951). Foram convidados para irem a Holanda para trabalhar em um projeto relacionado com o tema da identidade. Em adição, três autores, Gosewijn van Beek (NL 1947), Deirdre McCloskey (EUA 1942) e Anil Ramdas (NL 1958-2012). Foram convidados a escrever ensaios sobre o mesmo assunto, informados pela sua própria disciplina académica e experiência. O livro suprarreferido é o resultado desse projeto.

para atingir os objetivos e são influenciados pelas suas próprias experiências e conhecimentos. A intenção do trabalho, o assunto, o método e a técnica estão todos sob o controle do fotógrafo, no entanto, o contexto em que o trabalho é visto, depende do mercado - clientes, editores, instituições culturais, entre outras.

O termo 'documentário' tem as suas origens no cinema nos anos vinte e foi rapidamente adotado pela fotografia. Desde o início, “documentário” significava a fotografia como evidência visual, como um documento.

O estatuto da fotografia em comparação com outras técnicas visuais, é alvo de debate e de análise da dualidade de significados:

Tirar uma fotografia ou Fazer uma imagem;

Registrar ou Criar;

Documento ou Arte;

Fotografia documental ou Fotografia artística.

Esta oposição levou a que a fotografia fosse submetida a critérios de “autonomia” e de “singularidade”, que pertencem à tradição da arte, mas não eram apropriados para a fotografia documental onde o essencial é a relação da realidade com a capacidade reprodutiva da imagem. Neste ponto levanta-se a questão: Até que ponto os fotógrafos podem convencer o resto do mundo de que suas fotografias não são apenas registos da realidade visível, que seu trabalho também era autónomo, que transcendia puramente a realidade? A conexão entre a fotografia e o que ela retratava tornou-se reduzida a uma meta-discussão sobre a relação entre fotografia e arte.

Contudo, os conceitos mudaram ao longo do tempo e a prática tornou-se naturalmente mais aperfeiçoada. Atualmente as distinções entre fotografia documental e fotografia artística são quase inexistentes ou preocupantes (mas continuam a ser discutidas). Ainda assim, Linda Roodenberg critica alguns locais de exposição fotográfica relativamente à integração da fotografia documental, escreve que “as questões levantadas nos projetos fotográficos nem sempre correspondem com o contexto dos museus, estes excluem a realidade social em vez de a acolher” (ROODENBURG, 1997 p.7).

Linda Roodenberg faz referência que o ponto alto da fotografia documental tradicional na Holanda foi a década de setenta. A fotografia foi feita e distribuída através da imprensa, as revistas publicavam relatórios extensos a descrever as fotografias. A causa desta idade de ouro não foi apenas a qualidade do trabalho ou a independência dos fotógrafos, mas também o contexto em que as fotografias eram apresentadas e vistas. Na década de 1970, os fotógrafos documentais eram politicamente de esquerda. Os temas eram sociais e políticos, com ênfase nas minorias oprimidas. As fotografias foram publicadas em revistas com a mesma ideologia, foram lidas por um público com os mesmos valores. Os fotógrafos usaram câmaras de 35 mm e filme preto e branco de alta velocidade. Os nomes dos fotógrafos apareciam sob as fotografias, porque não havia diferença de estilo entre esses fotógrafos que todos pensavam da mesma maneira. As fotografias eram todas semelhantes, os fotógrafos, editores e leitores falavam a mesma linguagem, a intenção do fotógrafo de expor a injustiça social. Mais tarde, na década de 1990, Roodenberg refere que os meios de comunicação social já não expõem à população o que devem acreditar com base numa ideia filosófica ou política de um bem comum. O objetivo é deixar que as fotografias falem por si, é uma tentativa de tornar a situação agradável, prova uma grande capacidade de adaptação deste meio. Contudo, descreve que as imagens não falam por si, são ambíguas, e as intenções precisam de um contexto para guiar o espectador em direção ao objetivo da interpretação do fotógrafo. A autora faz uma comparação bastante interessante, afirma que “A fotografia documental é um imigrante no mundo da arte” (ROODENBURG, 1997 p.8). Esta nova liberdade oferece espaço aos fotógrafos para experimentarem novas formas, novos métodos e novos conteúdos, este o novo contexto também significa uma mudança de identidade. As fotografias tornam-se obras de arte. Passa a existir uma ligação íntima entre a imagem e realidade social. Desde os anos setenta, as publicações de fotógrafos-teóricos como Allan Sekula (US 1952-2013), Victor Burgin (UK 1941) e Martha Rosler (US 1943) deram um novo impulso ao debate sobre a fotografia documental e sua posição e desenvolvimento nos meios de comunicação social.

A fotografia documental investiga e retrata aspetos da realidade contemporânea, e neste sentido liga-se diretamente às ciências sociais. A discussão em antropologia crítica o assunto do “problema da representação”, pode ser comparável com a mesma

discussão da fotografia. A leitura de uma imagem que um antropólogo, pesquisador ou fotógrafo dá do “outro” contém sempre um elemento subjetivo, o facto da imagem ser moldada pela formação cultural do observador e, portanto, diz algo sobre sua própria cultura, estabelece uma ligação entre a fotografia documental e as ciências sociais. A abordagem da fotografia que é visual, é representativa e subjetiva da abordagem das ciências sociais que são predominantemente textuais, analíticas e subjetivas.

O conhecido projeto *Farm Security Administration* foi de grande importância para o desenvolvimento da fotografia documental social nos Estados Unidos da América. Foi um extenso projeto entre 1935 e 1941. Doze fotógrafos, incluindo Walker Evans (US 1903-1975) e Dorothea Lange (US 1895-1965), foram contratados pelo governo americano para documentar a crise na América rural. O objetivo do projeto era criar um apoio incondicional para a política do Roosevelt’s New Deal, retratando a miséria dos pobres rurais. Embora os fotógrafos tinham espaço para expressar sua visão pessoal, um cenário foi elaborado por Roy Stryker (US 1893-1995), diretor da unidade fotográfica da *Farm Security Administration*. As fotografias foram publicadas de forma massiva através de jornais e revistas, desencadeando um debate sobre o valor da fotografia como documento.



Figura 38 - Bud Fields and His Family, Hale County, Alabama | Walker Evans (1936)



Figura 39 - *A very blue eagle. Along California highway* | Dorothea Lange (1936)

A *Photo League* era uma cooperativa de fotógrafos em Nova York que foi fundada em 1936. Quase todos os fotógrafos americanos de referência na fotografia documental dos anos 1930 e 1940 que viam a fotografia como uma forma de contribuir para as mudanças sociais estavam envolvidos nesta organização. A *Photo League* organizou debates, cursos e exposições e publicou a revista *Photo Notes*. A contribuição de Aaron Siskind (US 1903-1991) foi de grande importância. Conseguiu juntar um grupo de jovens fotógrafos, treinando-os e trabalhando com eles durante muitos anos em projetos fotográficos como *Harlem Document* (1939) e *The Catholic Workers Document: St. Joseph's Home* (1940). A *Photo League* em 1947, foi colocada na lista negra do Departamento de Justiça dos EUA com acusações de que era uma organização comunista e antiamericana, tornando-se assim cada vez mais difícil financiar suas atividades. Em 1951, a *Photo League*, que tinha sido de grande importância para o desenvolvimento do documentário, cessou a sua atividade.

Retomando a estreita relação da fotografia documental com a antropologia, em 1967, o antropólogo americano John Collier Jr. (1913-1992), publicou o famoso trabalho, *Antropologia Visual: Photography as a Research Method*. Inspirou muitos estudantes de antropologia a apreciar o valor da fotografia documental, e muitos fotógrafos a valorizar a antropologia. Entre os sociólogos, Howard Becker (US 1928) e Jon Wagner (US) foram dos principais defensores de uma interação entre as ciências sociais e a fotografia documental. Um exemplo disso é o livro que eles publicaram em 1979, *Images of Information: Still Photography in the Social Science*, onde dezasseis profissionais examinam as formas pelas quais a fotografia pode ser usada como ferramenta de

ciências sociais, para obter respostas dos entrevistados, preservar informações e apresentar dados que possam ser analisados de forma significativa.

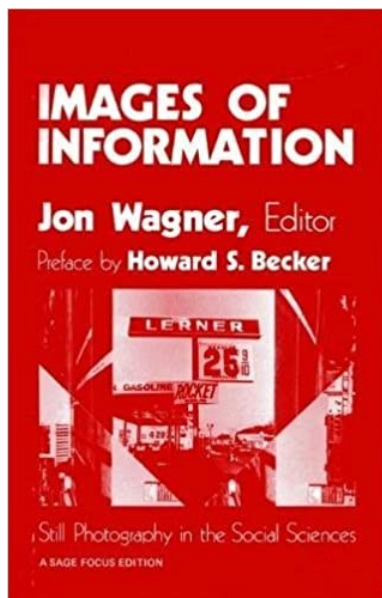


Figura 40 - Capa do livro: Images of Information: Still Photography in the Social Science de Jon Wagner e Howard S. Becker

Na Europa, a evolução da relação entre fotografia e ciência social tem sido menos pronunciada do que nos Estados Unidos da América. Dada a falta de formação especializada nessa matéria na Holanda, bem como nos restantes países da Europa, as fronteiras entre a fotografia documental, a arte e a ciência não estão bem definidas. Contudo, apesar do trabalho de Linda Roodenburg ser diferente de Bezwaard Bestaan (1988) de Marrie Bot (NL 1946), e Giflandschap (1989) de Wout Berger (NL 1941) combinaram que abordariam os seus temas com uma espécie de metodologia de investigação. Até esta década, eram dos poucos exemplos de fotografia documental holandesa que transcenderam as antigas fronteiras.

Em Inglaterra já existiam cursos específicos para a fotografia documental, e entre os anos setenta para os anos oitenta, o número de cursos disponíveis duplicaram. No seu livro, Roodenburg dá como exemplo o curso de Mestrado em Artes na Newport School of Art and Design, da Universidade de Gales. As aulas são lecionadas por professores de várias disciplinas, incluindo jornalistas e antropólogos visuais. O trabalho de fotógrafos-professores como Martin Parr (UK 1952) e Paul Graham (UK 1964), influenciaram em jovens fotógrafos de documentários, como Julian Germain(UK 1962) e Paul Seawright(UK 1965). A fotografia inglesa contemporânea combina o compromisso social

com uma nova e variada linguagem fotográfica, e a sua influência passou a ser sentida fora da Inglaterra.

O projeto *Photowork(s) in Progress* tinha como objetivo levar a convergência da fotografia documental, as artes visuais e as ciências sociais mais além. As publicações impressas são o contexto mais natural para a combinação de imagem e texto; as exposições oferecem as melhores possibilidades de explorar novas formas espaciais de apresentação. Contudo, ambos meios oferecem um contexto em que as representações da realidade dos fotógrafos serão mostradas conforme pretendiam.

O livro é uma coleção de textos e imagens sobre uma variedade de indivíduos e situações, sem qualquer pretensão de ser abrangente, não poderia ser de outra forma, dado o carácter abrangente do assunto de 'identidade' e da grande diversidade cultural na Holanda. *Photowork(s) in Progress* também pode ser entendido como um projeto tipicamente holandês.

Conforme os pensamentos de Roodenburg, tudo tem uma identidade, dependendo do ponto de vista de cada pessoa/fotógrafo. Como tal, existe essa aproximação entre o pensamento de Roodenburg e a iniciativa do autor deste projeto, que pretende emergir na comunidade piscatória de Vila Praia de Âncora e tornar visível o que é a sua interpretação desse mesmo mundo, dessa dimensão, publicando um fotolivro em que deixa o seu testemunho disponível para ser visto pela restante sociedade. Deste modo, quando alguém observa as fotografias do autor, está a ver a interpretação dele sobre aquele assunto. E assim, pode-se concluir que a identidade daquela comunidade será construída pelo ponto de vista do autor.

PARTE III - REPRESENTAÇÃO DOS INTERVENIENTES

3.1 - TRABALHO PRÁTICO DE PROJETO

O trabalho prático desenvolvido retrata o roteiro dos peixes e crustáceos desde a sua captura no mar até à sua venda na lota do Portinho de Vila Praia de Âncora. Foi selecionado um grupo de pessoas que trabalham em parceria, um armador que com a sua equipa fazem o primeiro processo, a captura, e de uma vendedora que com a ajuda de uma irmã, vendem esse mesmo pescado na lota.

Inicialmente a proposta de projeto estava direcionada para a realização de uma reportagem documental de apenas um pescador, o Francisco Brandão. Devido a vários constrangimentos, no dia 13 de abril de 2022 foi confirmada a impossibilidade de execução desse projeto na calendarização prevista, por indisponibilidade da embarcação. Essa embarcação teve de rebocar outra embarcação desde Cabo Verde até Vigo, processo de que demorou algumas semanas.

Posto isto, rapidamente o projeto foi redirecionado para o atual trabalho. Assim sendo, o contacto prévio com as pessoas intervenientes de *O ROTEIRO*, foi muito breve. A relação estabelecida entre o fotógrafo e fotografado foi sendo construída ao longo da realização da produção prática do projeto.

3.2 - AS PESSOAS

Este segmento apresenta as pessoas mais intervenientes no trabalho prático, o pescador e a peixeira. Foram agendadas e realizadas algumas reuniões para melhor entendimento e absorção de conhecimento sobre a temática em estudo. Com base nas entrevistas realizadas pode-se observar no texto seguinte uma breve biografia profissional e pessoal destes dois elementos. Estas decorreram nas habitações de cada um proporcionando ao autor perceber e sentir a forma de eles serem e estarem nos seus lugares enquanto espaços privados e pessoais. Assim, as construções das fotografias de retrato podem ser compostas com elementos do foro profissional e pessoal.

Foram também criadas imagens desse lado mais íntimo para a construção do fotolivreto, permitindo assim uma leitura mais dinâmica e completa do projeto.

3.2.1 - Pescador

O pescador e armador António Alonso dos Santos nasceu em Caminha no dia 20 de junho de 1963, é filho de pai português e mãe espanhola. Tem como alcunha o nome de *Pisca* devido a um tique que lhe surgiu desde adolescente de piscar constantemente os olhos, a alcunha da família é *Viriatos*. Apesar de ter nascido em Caminha, a sua vida até aos 20 anos era dividida entre a vila de Caminha e ilha do Forte da Ínsua na foz do rio Minho, porque o pai de António era uma das pessoas responsáveis pelo farol que lá existia. O pai de António além de faroleiro também era pescador, aproveitava o acesso privilegiado à ilha para pescar nesse lugar. A mãe vendia o peixe na vila, António e os irmãos, desde muito novos, ajudavam o pai na pesca. António começou a ajudar o pai na pesca desde os 3 anos, mesmo durante a sua adolescência por diversas vezes preferia faltar à escola para ajudar o seu pai na pesca. Corria o ano 1989 quando se tornou armador, e juntamente com o seu irmão Alfredo compraram a traineira *Vimar*, com nove metros. Uns anos mais tarde decidiram investir e comprar outro tipo de barco para ir pescar para a Mauritânia, porque ouviam dizer que lá a pesca era muito bem paga.

Depois de seis meses regressaram a casa sem barco, sem dinheiro, com metade do peso e muito mais moreno. “A minha Tina estava à porta de casa quando cheguei, nem sequer me reconheceu”, afirma António, já estava há dois dias sem comer. Continua a estar agradecido ao taxista que o levou desde Lisboa até Caminha sabendo que não tinha nenhum dinheiro no bolso, mas com a promessa que lhe pagaria chegando ao destino. Na entrevista António referiu, algumas vezes, que a sua história de vida daria um livro. Ainda antes do ano 2000, com ambição de ganhar uns “troços” extra, António fez de intermediário na venda de um barco do irmão Alfredo a um comprador espanhol. Seguidamente António e seu irmão decidiram tentar novamente a sorte na Maurítânia, compraram um novo barco mais bem preparado para o tipo de pesca que deve ser lá realizado. António e Alfredo eram conhecidos por saberem pescar muito bem, foi no ano 2004 que a vendedora Rosa foi até casa do António fazer o convite para uma parceria, em vez de António vender o peixe em leilão na lota de Caminha, ela passava a comprar-lhe o peixe diretamente e vendia na banca que tinha na lota de Vila Praia de Âncora diretamente ao cliente final.

No dia 03 de março de 2010 a vila de Caminha iniciou o dia com uma terrível notícia, a traineira *Vimar* tinha naufragado. O naufrágio ocorreu pelas 4h30, quando a embarcação se encontrava à entrada da barra de Caminha, a algumas centenas de metros da costa, com cinco tripulantes a bordo. Dois dos pescadores foram resgatados com vida. Outros três faleceram. Os tripulantes sobreviventes foram o António Santos e Vítor Valadares, faleceu Alfredo Santos (irmão de António), e mais dois tripulantes que eram amigos de infância de António. Passados três meses António decide voltar para o mar, comprou uma lancha de sete metros em alumínio, afirma que esta foi a forma de resolver alguns dos bloqueios psicológicos que mantinha do naufrágio. A lancha tem como porto de abrigo o Portinho de Vila Praia de Âncora, tem a matrícula C1293L, designada de *Denise*, em homenagem à sua filha com o mesmo nome. Ainda hoje, passados 12 anos, sonha com o naufrágio de forma regular, prefere estar ativo e a trabalhar do que estar a dormir (dorme 3 ou 4 horas por noite).

Atualmente a tripulação da embarcação *Denise* é composta por três elementos, António Santos, desde a aquisição em 2010, por António Valadares, desde 2019, e por Damião Silva, desde 2021. O mês de abril é considerado pelos pescadores de Vila Praia de Âncora

como o mês da “postinha”, derivado à baixa densidade de peixe na costa, motivado pela desova. Contudo, as espécies mais capturadas nesta época é solha, sável, pregado, fanecas, negrões, robalo e camarão da costa. Na produção do projeto observou-se a captura de outras espécies de uma forma esporádica como: linguado, polvo, choco, bodião, navalheira e lagostim. Durante o mês de abril na embarcação Denise utiliza-se quatro tipos de pesca: rede de emalhar, rede de tresmalho, armadilhas de covos e de bongos. Por dia, no mês anteriormente referido, António e a sua tripulação pescam cerca de 12Kg de peixe/crustáceos, nos melhores dias do ano rondam os 200Kg.

Em termos religiosos António é devoto de São Bento, em especial, São Bento de Seixas. A freguesia de Seixas está situada a norte da Vila de Caminha. Goza o privilégio de se encontrar na confluência de dois rios: rio Minho e rio Coura. Quando se fala de Seixas, não se pode deixar de referir a Capela de São Bento e as tradições religiosas que lhe estão afetas. Isso porque, aqui se mantém até aos dias de hoje, a romaria e a festa que este Santo do Cristianismo promove na população. A nível das acessibilidades, Seixas é servida pela estrada nacional 13 e por uma estação de caminhos-de-ferro. A sua economia assenta-se em várias áreas. Entre elas, destaca-se, a atividade proporcionada pela classe piscatória. Esta é composta por uma expressiva comunidade de pescadores, que fazem do mar e do rio o seu local de trabalho.

Após a questão se se considerava supersticioso, respondeu rapidamente que não. Contudo, mais para a frente lá acabou por dizer “Eu não acredito, mas que existe algo, existe”.

Questionado sobre a sua tripulação, António afirma que a pontualidade e a predisposição deles são as características que mais valoriza na equipa. Mais do que as competências técnicas, valoriza as competências sociais e éticas.

No final da entrevista António fez questão de mostrar as três tatuagens que fez após o naufrágio. Todas elas estão relacionadas com o naufrágio, mas têm propósitos distintos. A primeira é em homenagem aos camaradas que faleceram, está representada a imagem de Jesus Cristo acompanhada com as iniciais deles. A segunda é uma bússola, mas na extremidade dos quatros sentidos principais da rosa dos ventos têm as iniciais das pessoas mais próximas (esposa, filhos e genro). A terceira é uma árvore que tem uma pessoa sentada encostada ao tronco, esta tatuou numa fase em que estava mais

desorientado e com tendências suicidas. O homem representa ele próprio como parte do tronco da árvore, a base que suporta os ramos e as folhas, entre a folhagem colocou de forma dissimulada as iniciais de várias pessoas que lhe são queridas.

Para finalizar, António refere que é o prazer pela pesca o que o motiva a entrar diariamente no mar.



Figura 41 - António | Bruno Silva (2022)

3.2.2 - Peixeira

A compradora/vendedora é Rosa Maria da Silva Brandão, nasceu em Vila Praia de Âncora no dia 23 de novembro de 1970, é filha de pai pescador e mãe vendedora. Não tem nenhuma alcunha e sempre se recusou a ter. Apesar de ser de uma família ligada à pesca, até abrir a sua banca de venda de peixe em 2003 nunca trabalhou na área. Desde o ano 1987 até ao ano 2000, trabalhou e geriu um centro de abate de aves.

Desde o ano 2000 até 2003 fez algumas formações em contabilidade e inteirou-se do negócio dos pais. Quando percebeu a forma de trabalhar da mãe na banca de venda do peixe, concluiu que a sua experiência como gestora de um comércio seria uma mais valia nesse negócio e propõe à mãe ficar a explorar essa mesma banca. Proposta essa que foi

prontamente aceite pela mãe. Rosa comprava o peixe diretamente ao seu pai Jorge Brandão, e vendia-o de seguida na lota do Portinho de Vila Praia de Âncora com a ajuda da sua irmã Margarida. Jorge fazia equipa com o filho Francisco Brandão. Nesse mesmo ano de 2003, Rosa tem a ambição de aumentar o volume do seu negócio e, foi até à casa do pescador António Santos fazer uma proposta de parceria semelhante à que tinha com o seu pai.

Entretanto, António usava como porto de abrigo e de venda dos peixes e crustáceos o Porto de Caminha, o método de venda era através de leilão, mas não se sentia satisfeito com esse modo. A razão do descontentamento advinha dos negócios previamente definidos pelos compradores para baixar o valor do peixe. Posto isto decide aceitar a proposta de Rosa, então a partir desse momento, Rosa deslocava-se ao porto de Caminha todos os dias para comprar o peixe a António e posteriormente vendia-o no Portinho de Vila Praia de Âncora juntamente com o peixe de Jorge. Nos anos seguintes Rosa sentia-se bem, o negócio corria de forma plena e financeiramente estável.

Anos mais tarde, por volta do ano 2009, Margarida decide seguir um novo rumo profissional e trabalhar juntamente com o companheiro num restaurante local. Outra irmã de Rosa, a Teresa Brandão, neste mesmo ano começa a trabalhar como *parte-time* na banca como vendedora, e lá se mantém até aos dias de hoje.

O dia 03 de março de 2010, é considerado como um dos dias mais infelizes vividos no decorrer desta profissão. É a data em que António naufragou, Rosa ainda não consegue falar abertamente sobre este dia, prefere mudar de assunto.

Após o naufrágio de António, ele decide comprar a atual embarcação, designada de *Denise*, e passa a usar o Portinho de Vila Praia de Âncora como abrigo, assim a transição do pescado para venda é mais favorável.

Segue-se novamente anos tranquilos para Rosa, o negócio corria bem, num dia bom em média vendia cerca de 600/700 Kg de pescado. Rosa valorizava uma banca dinâmica, bastante movimentada, trabalhava por gosto. Considera que vendia bom peixe, que era pescado pelos melhores pescadores da região. Dava-se ao “luxo” de vender algumas espécies de peixe 30% mais caro que as outras bancas.

Depois deste ciclo positivo surge novamente um momento menos bom, em 2018, o seu irmão Francisco decide de forma repentina deixar de pescar juntamente com o pai e, para dedicar-se à pesca de alto mar. Na pesca de alto mar os pescadores procuram espécies de peixes de grande dimensão em oceano aberto, como atum, tubarão e espadarte.

Desde então, Jorge, deixou de pescar. Consequentemente, Rosa, desde esse dia, vende apenas o pescado da embarcação *Denise*. Além disso a comunidade piscatória local afirma que há uma redução significativa de peixe junto à costa, a areia está repleta de lodo, o que impede os peixes de se alimentarem nesta região. Como se pode verificar na lista de pescado em anexo, no dia 29 de abril, foram vendidos 23,6 Kg, nos dias anteriores rondou os 12 Kg. Já foi mencionado anteriormente que o mês de abril é efetivamente um mês fraco na pesca, mas Rosa e António relatam que existe uma queda contante ao longo dos anos. Atualmente observa-se em Rosa um desânimo pelo exercício da sua profissão, após a questão sobre o que a motiva neste momento para trabalhar, afirma que é apenas por necessidade.

Nos tempos livres Rosa tem como hábito construir peças em macramé. Macramé é uma técnica de tecelagem manual com o uso de nós, originalmente usada para criar franjas em lençóis, cortinas e toalhas. Sente-se feliz por poder usar o seu conhecimento em nós de pesca nestas criações. Já desenvolveu diversas peças para casa, bem como peças de vestuário para ela própria e familiares.



Figura 42 - Rosa | Bruno Silva (2022)

Antes do início desta parceria, Rosa e António já se conheciam há vários anos. Rosa trabalhava no centro de abate de aves por baixo do apartamento de António. A convivência entre eles era regular.



Figura 43 - Rosa e António | Bruno Silva (2022)

No momento em que Rosa decide aumentar a lista de fornecedores de pescado, o único armador a quem fez o convite foi ao António, pois afirmava ser um dos melhores pescadores da região, a seguir do seu pai Jorge e irmão Francisco.

A relação profissional entre eles foi crescendo ao longo dos anos, fortalecendo o respeito a confiança mútua. Rosa descreveu que em algumas situações mais perigosas no mar para a tripulação de *Denise*, como perda do sentido de orientação devido ao nevoeiro e falha de comunicação no GPS da traineira, é a ela que António liga a pedir

auxílio, pede para se deslocar até ao paredão junto ao portinho para o orientar e fazer com que siga o seu rumo sem embater nos rochedos. Sobretudo depois do naufrágio de António, Rosa fica muito instável e teme que aconteça novamente uma tragédia semelhante.



Figura 44 - Caneca da amizade | Bruno Silva (2022)

Na figura 43 pode-se observar uma caneca que António ofereceu a Rosa recentemente. Curiosamente Rosa estava a usá-la no dia da entrevista. Percebe-se de forma imediata que esta relação é muito mais do que estritamente profissional, é uma relação de amizade e interajuda.

3.3 - TIPO DE PESCA

A pesca artesanal ou pequena pesca associa-se normalmente ao exercício das atividades de pesca quer em águas interiores (estuários, lagoas, rias e rios), quer em águas oceânicas próximas da costa. A principal característica deste tipo de pesca inclui a utilização de pequenas embarcações e artes mais seletivas, de menor dimensão e por isso suscetíveis de causar menor impacto nos recursos vivos marinhos, registando-se ainda uma estreita associação entre o pescador, os recursos e a comunidade em que está inserido.

Em Portugal esta pesca é ancestral encontrando-se fortemente ligada a pequenas comunidades piscatórias que se distribuem por todo o litoral português. Nesta pesca os métodos de captura e as artes utilizadas pelos pescadores e mariscadores inserem-se em profundas tradições e costumes das comunidades piscatórias, resultando de um conhecimento prático da ocorrência, abundância sazonal e comportamento das espécies e também das condições naturais e ambientais dos locais e dos pesqueiros onde exercem a sua atividade.



Figura 45 - Traineira Denise | Bruno Silva (2022)

A traineira *Denise* utiliza dois tipos de pesca na sua regular atividade no mês de abril, as redes de emalhar e as armadilhas. As redes de emalhar, são abundantemente usadas em toda a costa e mesmo em águas interiores, podem ser agrupadas em duas grandes categorias, as redes de emalhar propriamente ditas (um pano) e as redes de tresmalho (três panos). António recorre a estes tipos de redes, cada uma delas serve para capturar

espécies de peixes específicos. Estas redes podem ser usadas isoladamente ou, mais frequentemente, ligadas topo a topo em conjuntos - caçadas. O comprimento atingido por uma caçada pode variar entre algumas dezenas de metros a vários quilómetros, António, neste momento, recorre a caçadas com uma dimensão entre os 350m e os 400m. De acordo com o respetivo armamento, estas redes podem ser utilizadas para capturar espécies no fundo, a meia água e à superfície.

Nas redes de emalhar de um pano os peixes ficam presos nas malhas da rede, normalmente pelos espinhos ou opérculos, em função do tamanho da malha (classes de malhagem) e de acordo com a sua forma e tamanho, o que confere a estas artes alguma seletividade. Estas artes só podem ser ancoradas para fora do quarto de milha de distância à linha de costa e a sua utilização é proibida nas águas interiores não oceânicas. Por lei, têm o limite máximo de cinco mil metros de comprimento e dez metros de altura, no mar só podem atuar para fora do $\frac{1}{4}$ de milha. As redes de tresmalho são constituídas por três panos (o miúdo - pano central - e as alvitanas ou albitanas - panos externos). Esta sequência de panos leva a que o peixe fique primeiramente emalhado e depois enredado. Assim, o processo de captura não depende tanto da malhagem do miúdo, como nas redes de emalhar de um pano, porque as presas ficam preferencialmente enredadas, sendo por isso menos seletivas, mas muito eficazes.

Estas redes podem ser fixas ao fundo (tresmalho fundeado) ou flutuar livremente (tresmalho de deriva), utilizadas em toda a costa e águas interiores e manobradas de modo semelhante às redes de emalhar de um pano. O comprimento máximo permitido dos tresmalhos fundeados é 6000 m e uma altura máxima de 5 m. No mar só podem atuar para fora do $\frac{1}{4}$ de milha.

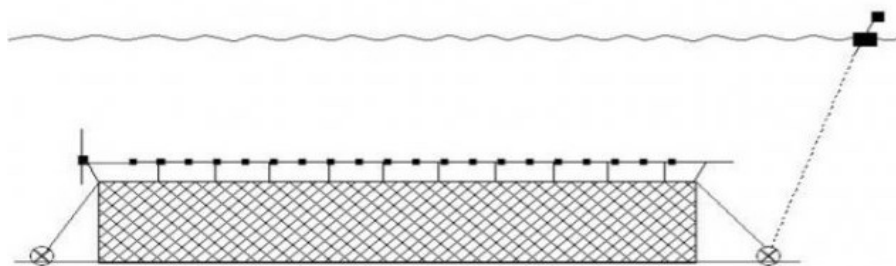


Figura 46 - Rede de Emalhar | Fonte Centro Nacional de Pesquisa e Conservação da Biodiversidade Marinha do Sudeste e Sul

O outro tipo de pesca utilizado é com armadilhas. O recurso a armadilhas é um método de pesca muito antigo, encontra-se generalizado por toda a costa e em alguns rios. Na pesca com armadilhas incluem-se artes e métodos de pesca passivos nas quais a presa (peixe, molusco ou crustáceo) é capturada ao procurar refúgio, como as armadilhas de abrigo (alcatruz) ou simplesmente por se confundir com as estruturas labirínticas nas armadilhas de barragem (estacadas, tapa-esteiros, tela e cabaceira) que se lhe deparam e de onde a saída é impedida ou dificultada devido a dispositivos especiais de retenção ou, ainda, ao procurar alimento nas armadilhas de gaiola (covos, nassas, murejonas e boscas, geralmente iscadas).

Estes pescadores, durante o mês de abril, recorrem á utilização dos covos e das boscas. Os covos são armadilhas geralmente rígidas constituídas por uma estrutura metálica, que lhes confere a forma, forrada por rede de malha de plástica ou fio. Apresentam dimensões muito variadas, desde os pequenos covos utilizados na captura de polvo e camarão aos grandes covos utilizados para peixes. São geralmente usados em teias, caladas no fundo e iscadas, mais frequentemente com sardinha ou cavala. As classes de malhagem permitidas para os covos são as seguintes: 8 a 29 mm, polvo, navalheira, camarão branco; 30 a 50 mm, peixes, polvo, lagostim e navalheira e maior que 50 mm, todas as outras espécies incluindo lavagante, lagosta e santola.

Durante o desenvolvimento prático de projeto, foi perceptível que os covos utilizados são com as malhagens superiores a 30 mm. Esta arte está muito difundida por toda a costa continental, sendo usada principalmente no mar. A bosca é utilizada na captura de polvo, camarões, navalheira e faneca. A embarcação utilizada neste projeto prático tem a particularidade de ser a única do Portinho de Vila Praia de Âncora que pesca camarão branco (da costa), recorre ás boscas com a malhagem mais reduzida para esta captura.

A pesca artesanal, apesar da sua atividade assentar na utilização de artes e métodos de pesca ancestrais, tem-se revelado um setor dinâmico. Durante o século XX assistiu-se ao desaparecimento de diversas artes artesanais em resultado da perda de rentabilidade, escassez de mão de obra, maior regulamentação e fiscalização e também diminuição dos recursos da pesca. Porém, muito contribuíram também para estas alterações, as múltiplas inovações tecnológicas introduzidas como a utilização de novos materiais de construção das embarcações e das artes de pesca, a motorização e a

mecanização de algumas operações a bordo como os aladores mecânicos e a instalação de sistemas de auxílio à navegação e de segurança.

Por último, a pequena pesca não só promove a coesão socioeconómica e garante o sustento de muitas famílias, como também constitui um fator de fixação e desenvolvimento das comunidades piscatórias ao longo de todas as zonas costeiras, e em especial, a comunidade piscatória de Vila Praia de Âncora.

3.4 - PEIXES E CRUSTÁCEOS

A execução prática do presente projeto concentrou-se na prática piscatória durante o mês de abril, esta época é a menos produtiva para o setor da pesca costeira. Nesta fase parte das espécies capturadas está na desova, é o momento em que os peixes e outros organismos aquáticos libertam para a água os seus produtos sexuais, ou seja, os óvulos e os espermatozoides, que se vão conjugar para dar origem à sua descendência. O habitat de desova caracteriza-se por uma sucessão de zonas de corrente lenta e profundidade elevada e zonas menos profundas com velocidade de corrente elevada. A desova destes peixes, como o Sável e a Savelha, ocorre nas bacias dos rios. A migração para os cursos de água inicia-se em fevereiro e a reprodução dura até ao mês de junho. A maioria dos peixes morre após a desova, durante a migração reprodutora não se alimentam. António refere-se ao mês de abril como o “mês da postinha”, pela ausência de peixe junto à costa. É como se estivessem à pesca de uma posta de peixe por dia, é algo que não é economicamente viável para esta profissão.

No decorrer das entrevistas foi realizado um levantamento do tipo de pescado mais capturado no mês de abril de 2022 pela tripulação do barco *Denise*, segue-se a lista:

Savelha/Sável

Alosa fallax (Lacepède, 1803)

Família Clupeidae

Na savelha o número de branquias é de 30 a 80, são curtas, espessas e comprimento semelhante ao dos filamentos branquiais; número de escamas na linha lateral 60 a 65; coloração azul esverdeada no dorso e prateada no ventre, apresenta uma série de manchas negras na parte superior dos flancos.

Estas duas espécies diferem da sardinha pela presença de uma chanfradura mediana na maxila superior e ausência de raios mais desenvolvidos que os outros na barbatana anal; a parte posterior do maxilar situa-se atrás da vertical que passa pelo meio do olho.

Ambas as espécies com tamanho mínimo de captura – 300 mm.



Figura 47 - Savelha | Bruno Silva (2022)

Faneca

Trisopterus luscus (Linnaeus, 1758)

Família Gadidae

Corpo relativamente elevado, altura do corpo maior que o comprimento da cabeça; três barbatanas dorsais contíguas; as duas barbatanas anais estão unidas por uma curta membrana, a base da primeira anal é mais longa que a distância pré-anal, situando-se a sua origem ao nível da primeira dorsal ou ligeiramente atrás; barbilho mentoniano de comprimento quase igual ao diâmetro ocular; uma mancha negra na base das peitorais.

Tamanho mínimo de captura – 170 mm.



Figura 48 - Faneca | Bruno Silva (2022)

Pregado

Scophthalmus maximus (Linnaeus, 1758)

Família Scophthalmidae

Corpo em forma de losango arredondado; pele sem escamas distintas mas apresentando tubérculos ósseos; olhos situados no lado esquerdo; coloração muito variável dependendo do substrato, geralmente cinzenta acastanhada com numerosas manchas pequenas, redondas e escuras; lado cego geralmente esbranquiçado, ocasionalmente com manchas escuras; barbatanas com pontuações castanhas escuras e claras.

Tamanho mínimo de captura – 300 mm.



Figura 49 - Pregado | Bruno Silva (2022)

Solha

Pleuronectes platessa Linnaeus, 1758

Família Pleuronectidae

Corpo bastante alto; olhos situados no lado direito; 4 a 7 tubérculos ósseos entre os olhos e o ângulo superior do opérculo; pedúnculo caudal curto; coloração acastanhada com pequenas manchas avermelhadas; barbatanas dorsal e anal do lado cego claras.

Tamanho mínimo de captura – 270 mm.



Figura 50 - Solha | Bruno Silva (2022)

Linguado-legítimo

Solea solea (Linnaeus, 1758)

Família Soleidae

Corpo oval; olhos situados no lado direito; narina anterior do lado cego não dilatada; barbatana caudal unida ao último raio das barbatanas anal e dorsal por uma membrana; barbatanas peitorais bem desenvolvidas no lado oculado e no cego, sendo a do lado cego ligeiramente mais curta; mancha escura na extremidade superior da barbatana peitoral.

Tamanho mínimo de captura – 240 mm.



Figura 51 - Linguado | Bruno Silva (2022)

Robalo-legítimo

Dicentrarchus labrax (Linnaeus, 1758)

Família Moronidae

Corpo esguio com duas barbatanas dorsais separadas; opérculo com dois espinhos; vómer com dentes na parte anterior; escamas pequenas ciclóides sobre o espaço interorbitário; mancha negra difusa sobre o bordo superior do opérculo.

Tamanho mínimo de captura – 360 mm.



Figura 52 - Robalo | Bruno Silva (2022)

Polvo-comum

Octopus vulgaris (Cuvier, 1797)

Família Octopodidae

O polvo-comum é a mais estudada de todas as espécies de polvo, tem um corpo mole tipo saco, oito braços com duas fiadas de ventosas em cada um, e uma cor e textura que varia com o estado do animal e o fundo em que se encontra, devido à capacidade de camuflagem que apresenta. É encontrado no Atlântico Nordeste e Mar Mediterrâneo, Península Ibérica e nos Arquipélagos da Madeira e dos Açores, onde habita em águas costeiras até aos 200 m de profundidade. Alimenta-se de crustáceos (especialmente caranguejos), moluscos e peixes.

Peso mínimo de captura – 750gr.



Figura 53 - Polvo | Bruno Silva (2022)

Camarão-branco-legítimo

Palaemon serratus (Pennant, 1777)

Família Palaemonidae

Corpo alongado de cor acinzentada a rosa pálido com estrias mais escuras. Apresenta ainda 2 espinhos no bordo anterior da carapaça e o seu rostró é ligeiramente recurvado.

Tamanho mínimo de captura – 60 mm.



Figura 54 - Camarão da costa | Bruno Silva (2022)

3.4 - A LOCALIZAÇÃO: VILA PRAIA DE ÂNCORA

Vila Praia de Âncora é uma freguesia pertencente ao concelho de Caminha, situada no distrito de Viana do Castelo no Norte de Portugal. Envolvida pela Serra d' Arga e pelo mar, Vila Praia de Âncora é limitada a Norte pela Freguesia de Moledo, a Nascente pela Freguesia de Vile, a Sul pelo rio Âncora e pela Freguesia de Âncora e a Poente pelo Atlântico.

Encontram-se testemunhos da presença do Homem por esta região já desde os tempos da pré-história como é o caso da Cividade de Âncora, do Dólmén da Barrosa ou das estações paleolíticas onde se encontram inúmeros instrumentos em pedra, os picos ancorenses. Vila Praia de Âncora chamou-se de Gontinhães durante uma grande parte da sua história, tendo durante a presença dos romanos nesta região, existido uma localidade chamada de Villa Guntilanis. De pouca densidade ao nível da construção e de população, a zona mais antiga é a sua parte mais interior e rural, onde se encontra a maior parte do seu património histórico como capelas, cruzeiros, a própria igreja paroquial, velhos caminhos, fontes e o Calvário, um local de enorme significado religioso.

No século XVII, no âmbito das guerras de restauração, construía-se perto da foz do Rio Âncora, o Forte da Lagarteira juntamente com outros espalhados pela costa do Alto Minho. Até ao século XIX foi uma terra muito virada para a agricultura, mas com a chegada de uma comunidade de pescadores vindos de “La Guardia”, da Galiza, que se fixaram na zona da Lagarteira (no atual portinho), o seu carácter fortemente piscatório e cada vez mais ligado ao mar passava a vincar-se, e as construções começavam a surgir cada vez mais junto à costa.

Sob o título “Venda de peixe na praia de Âncora”, a revista “Ilustração Portuguesa”, na sua edição de 14 de Outubro de 1922, dedicou uma página a Vila Praia de Âncora com breves referências ao seu património histórico e ao ambiente pitoresco. Aqui pode-se observar talvez uma das primeiras referências à venda do peixe nesta vila.

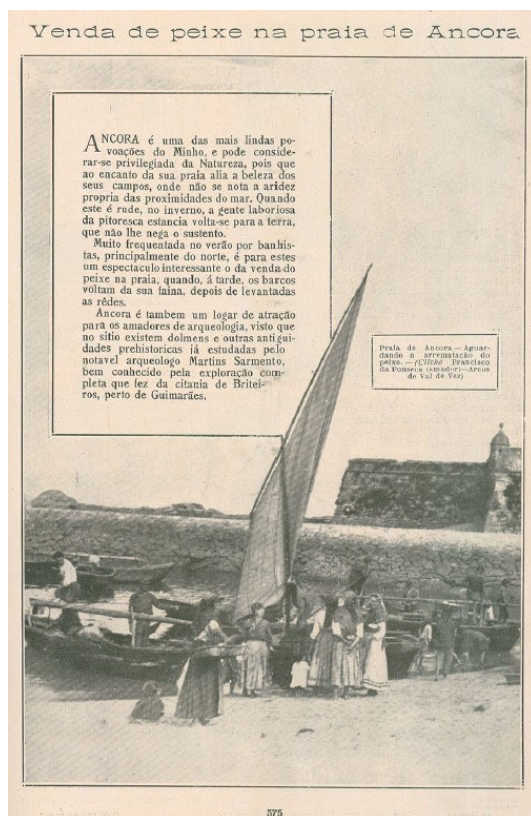


Figura 55 - Página 375 da revista *Ilustração Portuguesa* | *Blog do Minho*

A *Ilustração Portuguesa* publicou semanalmente entre julho de 1884 e outubro de 1890, totalizando 260 números, em 6 anos de existência. A existência desta revista foi de extrema importância na representação dos lugares, costumes e tradições de Portugal. Criou um portfólio de figuras da época. A fotografia era usada como representação imagética ao serviço das ciências sociais, etnografia e antropologia. Dava a conhecer a fotografia amadora, estes, eram responsáveis por divulgar os lugares e as regiões. No entanto, o último ano já foi cumprido em esforço.

Foi junto ao mar e à praia que Vila Praia de Âncora instalou o seu centro económico, e entre este e a sua parte rural (mais antiga), passavam gradualmente a surgir construções, assumindo com o passar dos tempos uma identidade mais urbana e densa. No início do século passado, Gontinhães que já era vista como um importante aglomerado populacional, passava a chamar-se de Vila Praia de Âncora. Esta, que atualmente é a freguesia mais populosa do concelho de Caminha, foi crescendo bastante durante o século XX.



Figura 56 - Antiga lota de Vila Praia de Âncora | Blog do Minho

Como se observa da imagem supra apresentada, antes da construção da nova lota do Portinho de Vila Praia de Âncora, a venda do peixe era realizada na rua. A venda era realizada em bancas improvisadas debaixo de guarda-sol. A vendedora Rosa descreveu algumas situações caricatas, como as gaivotas irem às bancas roubar um ou outro peixe. Este molde tradicional revestia-se de um ambiente típico que despertava a curiosidade de muitos visitantes. A antiga lota já não existe e tais práticas deixaram de fazer parte do quotidiano destas gentes.

Em agosto de 2013 a velha lota de peixe junto ao portinho deu origem a uma área de apoio à marina de recreio, tendo o mercado e a nova lota sido construída em local mais adequado, beneficiando de melhor localização em frente ao bairro dos pescadores e dotado de infraestruturas de apoio nomeadamente para guarda das embarcações e artes de pesca. Ao longo da marginal de Vila Praia de Âncora, foram criadas ciclovias, zonas de estacionamento automóvel, áreas ajardinadas em torno do forte da Lagarteira, requalificados os arruamentos e instalado mobiliário urbano. A inauguração da segunda fase da requalificação do Portinho de Vila Praia de Âncora teve lugar no dia 26 de agosto de 2013, numa cerimónia que contou com a presença do Secretário de Estado do Mar, Manuel Pinto de Abreu.



Figura 57 - Inauguração do portinho de Vila Praia de Âncora | Blog do Minho (2013)

Vila Praia de Âncora possui hoje duas zonas distintas:

- A zona rural situada no interior é onde a agricultura e a pecuária se desenvolvem. É a área com menos população, sendo a sua centralidade na Igreja Matriz. A zona rural caracteriza-se pelas construções bastantes dispersas, pelo conjunto de pequenas propriedades que se estendem por entre caminhos muito antigos com as vinhas em evidência e pelos ofícios ligados ao campo.

- A zona urbana encostada ao mar é onde se situam os serviços, o comércio, a pesca e o turismo balnear. Localiza-se em torno do Forte da Lagarteira e da Capela de Nossa Senhora da Bonança, onde o sector piscatório, comercial e turístico, se aglutinam com a sua praia, o seu porto e a área envolvente à capela. Como referido anteriormente a área do portinho e do Forte da Lagarteira nos últimos anos foi alvo de obras de requalificação de forma a dar resposta às necessidades dos pescadores.

PARTE IV - TRABALHO CRIATIVO DO AUTOR

4.1 - DESCRIÇÃO DOS MEIOS TÉCNICOS

Este projeto pode-se dividir em dois espaços distintos, no mar e em terra. A primeira parte foi a captura fotográfica, iniciava sempre durante a noite e terminava já durante o dia. À noite a luz natural era praticamente inexistente e o trabalho estava condicionado pela presença da luz artificial existente a bordo do barco. Resultou em imagens com temperaturas de cor distintas, com ambientes particulares e pontos de vista condicionados devido à inexistência de iluminação.

Enquanto o autor estava a bordo da embarcação, recorria a duas câmaras fotográficas Nikon D750 cada uma delas com objetivas fixas e distâncias focais diferentes. Dada a pequena dimensão da embarcação, de sete metros de comprimento, as objetivas selecionadas foram uma 14mm e uma 35mm, devido à sua grande capacidade angular. Após a primeira viagem era notório que não justificava a utilização de uma objetiva com um ângulo mais reduzido, pois seria inútil. Neste momento, a dificuldade maior era o resguardo do equipamento da água, do nevoeiro e sobretudo da salitra. Pois o equipamento ficava gorduroso e interferia com captura da imagem, com o próprio manuseamento e conservação do equipamento. Em tom de curiosidade, por vezes resguardava-se o equipamento da chuva miudinha, mas o peixe começava a contorcer-se no fundo do barco e projetava água, areias e lama para todo o lado.

Logo que o dia amanhece, a iluminação natural permitia a exploração de novos locais, situações e pontos de vista, que anteriormente não seriam possíveis.

As imagens aéreas foram registadas com o drone DJI Air S2. O drone era operado a partir de terra, pois a dimensão de a forma do barco não permitia que se assegurasse as condições de segurança para o processo de levantamento e aterragem do mesmo. Posto isto, foi bastante vantajoso a experiência do autor no manuseamento do drone, pois a embarcação executa a sua atividade a cerca de um quilómetro e trezentos metros da terra. A única forma de saber o posicionamento do drone era através da transmissão da imagem da própria câmara, durante a noite, até se aproximar do barco, a imagem é

praticamente nula/preta. Depois de localizar o barco havia a ambição de procurar pontos de vista diferenciados, mas sempre com receio de que acontecesse algum incidente (embater contra as antenas ou mesmo com a ondulação do mar).

A segunda parte, ou seja, em terra a captura fotográfica foi realizada com as mesmas câmaras fotográficas, mas também com outras objetivas para conseguir melhores resultados. Além da 35mm, houve o recurso a uma 24-120mm e a uma 105mm marco.

Resultante da produção fotográfica, observa-se um universo de 5162 fotografias.

4.2 - DESCRIÇÃO DA PRÉ-PRODUÇÃO/PRODUÇÃO

A pré-produção do projeto iniciou-se com o desenvolvimento do ensaio. Com a ajuda da orientadora do projeto, começou por se definir quais as linhas estruturais e de seguida a bibliografia necessária para o desenvolvimento do mesmo.

Havia a real necessidade de abordar o enquadramento histórico e ético da fotografia e de seguida explorar a fotografia documental.

Devido à reorganização do projeto em abril, o conceito de pré-produção de projeto foi assumidamente realizado juntamente com a produção prática do projeto. A nível de calendarização, o projeto encontrava-se já no início da prática artística – registos finais.

No primeiro dia de produção, a captura fotográfica no mar foi realizada exclusivamente a partir de terra, com recurso a drone. Serviu sobretudo para perceber a rotina desta embarcação, o meio, os recursos e o método da prática piscatória. Também houve lugar a testes técnicos de captura fotográfica de drone, pois esta atividade decorre sobretudo de noite e, a pouca iluminação que existe é artificial que está presente na embarcação. De forma a manter a distância mais curta possível entre o comando e drone (para reduzir o risco de queda e também por uma melhor gestão de baterias), foi necessário levantar o drone em vários pontos da costa, pois a atividade da embarcação decorre entre Vila Praia de Âncora e a cidade de Caminha.

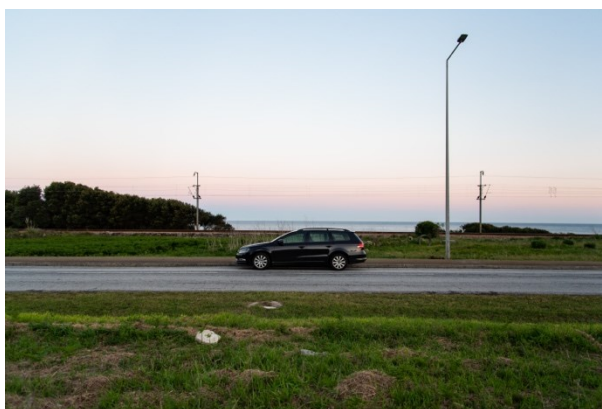


Figura 58 - Veículo do autor junto à costa | Bruno Silva (2022)

Depois da traineira *Denise* regressar ao Portinho de Vila Praia de Âncora, foi possível conhecer os restantes camaradas de António e perceber a normal troca de pescado

entre o pescador e a peixeira. Esta troca acontece logo à saída da embarcação, a partir desse momento o pescado é da responsabilidade da peixeira. Rosa segue imediatamente para o processo de pesagem da Docapesca, para controlo do pescado e logo de seguida, juntamente com a sua irmã Teresa, seguem para a sua banca de venda para rapidamente dispor o peixe sobre o gelo e colocar as respetivas placas identificativas com o valor de venda. Este último processo descrito, ocorre com bastante brevidade e azáfama, pois mesmo antes de chegar o pescado à banca, já têm clientes à espera.

A partir do momento em que se inicia a venda, existe um pico de vendas na primeira meia hora, após isso, a afluência reduz. Quando a Rosa prevê que já não vai liquidar todo o peixe na banca, contacta telefonicamente alguns clientes regulares (empresários no ramo da restauração e clientes finais), e assim vende o restante pescado. Terminada a venda, Teresa e Rosa lavam todo o seu espaço de trabalho e deixam tudo pronto para o dia seguinte.

No segundo dia de produção, já dentro da embarcação, houve um contacto mais próximo com António Valadares e Damião Silva. Toda a tripulação foi bastante hospitaleira, e preocupados com o bem-estar do autor. Conversaram abertamente sobre as suas experiências no mar, os seus percursos de vida mais felizes e menos felizes.

A atividade começa por alar a primeira caçada, a que se situa mais a norte, assim o barco segue à deriva consoante a puxada das redes com a corrente do mar (é também uma estratégia de economizar combustível). Primeiramente recolhe-se a boia, depois a âncora e de seguida engata-se as redes no alador e inicia-se o processo de extração do pescado das redes. António fica na frente a selecionar e remover o pescado que cumpre os requisitos de venda, no centro da embarcação situa-se António Valadares e Damião a desemaranhar as redes e remover o restante pescado. No final das redes, recolhem a outra âncora e boia final. Voltam a posicionar o barco e lançam ao mar novamente a caçada com a ordem inversa.

O processo de extração do pescado repete-se nas restantes caçadas, sejam elas de redes ou de armadilhas.

Uma vez que o autor não sabe nadar e nunca tinha embarcado em situações idênticas, seria de esperar alguns enjoos e má disposição, e assim se confirmou, acrescido de

náuseas e vômitos. Contudo, foi uma questão de hábito, as vezes seguintes já correram de melhor forma.

A produção prolongou-se por mais três dias na semana seguinte, com interregno devido à falta de condições meteorológicas.

A rotina dos envoltivos na atividade piscatória era a seguinte: às 4h30 a tripulação chegava ao Portinho e a embarcação seguia para o mar, voltando pelas 8h30 a terra; o horário de funcionamento da lota é das 9h até às 13h. Devido à distância entre a morada do autor até ao Portinho de Vila Praia de Âncora, a rotina do autor foi a seguinte: sair de casa pelas 3h30 e regressar pelas 13h, pois, a venda do pescado por norma estava concluída pelas 12h.

Além das conversas constantes durante a produção do projeto, foram realizadas duas entrevistas, uma à Rosa e outra ao António, a fim de explorar mais o aspeto pessoal de cada um. Deste modo, ajudou a direcionar o rumo do projeto, a contruir as fotografias de retrato e a maquetização do fotolivro.

Mais tarde, já no mês de maio, foram realizados os retratos fotográficos a António e Rosa, inspirados pelas informações obtidas na realização das entrevistas.

4.3 - DESCRIÇÃO DA PÓS-PRODUÇÃO E EDIÇÃO FINAL DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Conforme a calendarização prevista para o projeto, a pós-produção foi desenvolvida em simultâneo com a captura. Sentiu-se a necessidade de logo após a captura do primeiro e segundo dia, fazer uma seleção de imagens e realizar testes de edição de imagem para entender qual seria o caminho a seguir. Que tipo de formas, texturas, olhares, cores e composições iriam estruturar este projeto prático. Além disso, qual seria a edição mais adequada, qual a estética mais vantajosa para o projeto. Este fator era essencial para a continuação da captura dos registos finais, foi debatido algumas vezes com a Professora orientadora para dar o seu parecer nesta matéria.

Concluiu-se que as palavras orientadoras para a conceção do projeto seria: roteiro, olhar, textura e estranhamento. Procurou-se selecionar fotografias aéreas da embarcação, e outras em terra, que reforcem o conceito de roteiro, rota. Remete diretamente para o cerne deste projeto, a mobilização dos peixes desde o seu habitat até à terra e sua posterior comercialização.

O olhar foi outro ponto de interesse, o contacto visual com o outro ser vivo, capta a atenção. Conforme o estudo realizado pelos investigadores da Cornell University, em Nova Iorque, e publicado na revista *Psychological Science*, afirma que os olhos bem abertos é expressão de medo, surpresa e admiração. Assim estabelece diretamente uma relação entre o observador e o peixe.

As texturas e o estranhamento podem-se assumir que estão diretamente relacionados. Houve uma procura em construir uma identidade no projeto prático, identidade essa, que cativasse a atenção do observador. Assim, durante a pós-produção foi definido que as fotografias das entranhas dos peixes eram muito ricas pela sua cor, forma, textura e semelhança. Dadas essas características considerou-se uma mais valia a utilização dessas mesmas imagens para provocar o sentimento de estranheza no observador, deixando espaço à reflexão.

Dada a dimensão do projeto e o enorme volume de imagens geradas, não houve um momento exato em que se definiu a seleção final das imagens a usar. Conforme o trabalho evoluía, eram feitas repescagens de fotografias anteriormente dispensadas.

PARTE V - FOTOLIVRO

O fotolivro (ou livro de fotografia), é um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto. O trabalho em conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribuem para a construção de uma narrativa visual. De forma a criar um portfólio, todos os jovens fotógrafos que pretende construir uma carreira enquanto fotógrafo deve publicar um fotolivro.

Pode-se observar inúmeras carreiras importantes que foram impulsionadas por um fotolivro de sucesso, como a de Alec Soth (US 1969), Ryan McGinley (US 1977), Doug Rickard (US 1968) e Cristina de Middel (ES 1975). A tecnologia digital facilitou esse processo de forma transversal a todos os fotógrafos. A existência dos primeiros fotolivros conhecidos remete quase ao nascimento da própria fotografia, em 1839, foi inventado como um meio de publicação, e, já por volta de 1843, os pioneiros como Anna Atkins (UK 1799-1871) e William Henry Fox Talbot (UK 1800-1877) começavam a colar fotografias em álbuns e livros. Contudo, apenas mais tarde é que se percebeu o real significado desse tipo de livro.

A origem e a força desta aliança está ligada à necessidade moderna de catalogação e ordenação do real. Enquanto a fotografia fragmenta a realidade em imagens que se acumulam e se dispersam, o fotolivro une-as e ordena-as, executando um arquivo das sociedades urbanas e industriais. Pode observar-se nas citações de André Rouillé (FR 1948) no seu livro *A fotografia entre documento e a arte contemporânea*, publicado em 2009, o papel ativo do suporte na unidade e ordenação dessas imagens.

“... o álbum não é um recetáculo passivo. Ele não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real.” (ROUILLÉ, 2009, p. 101)

Gerry Badger (UK 1948) é um escritor e curador de fotografia e também é fotógrafo. Em 2015, organizou uma compilação sobre a história dos fotolivros, afirma que em este tipo de publicação a fotografia expressa seu verdadeiro potencial criativo: uma arte literária e narrativa, entre o filme e o romance [publicado na ZUM #8, abril de 2015].

Em 1938, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), dedicou sua primeira exposição individual de fotografia a um jovem chamado Walker Evans (US 1903-1975), que iniciou a prática fotográfica depois de estudar literatura, sobretudo a escola realista francesa do século 19. As fotografias, ampliadas em formato pequeno e enfileiradas nas paredes do Rockefeller Center, onde ficava então o MoMA, foram em grande parte esquecidas (contudo, atualmente o museu possui aquela que é, provavelmente, a mais bela coleção de fotografias antigas de Evans). *American Photographs*, publicado em 1938 por Walker Evans, pode ser considerado o mais importante de todos os fotolivros até à data. Não só deu uma ideia do que um fotolivro era capaz de fazer, mas também do que a própria fotografia podia ser. É um meio e não apenas um método de documentação ou um acessório à arte “de verdade”. *American Photographs* demonstrou, que a fotografia era em essência uma arte literária, na qual as fotografias ordenadas numa sequência específica podiam dizer algo mais que a mera soma de suas partes isoladas.

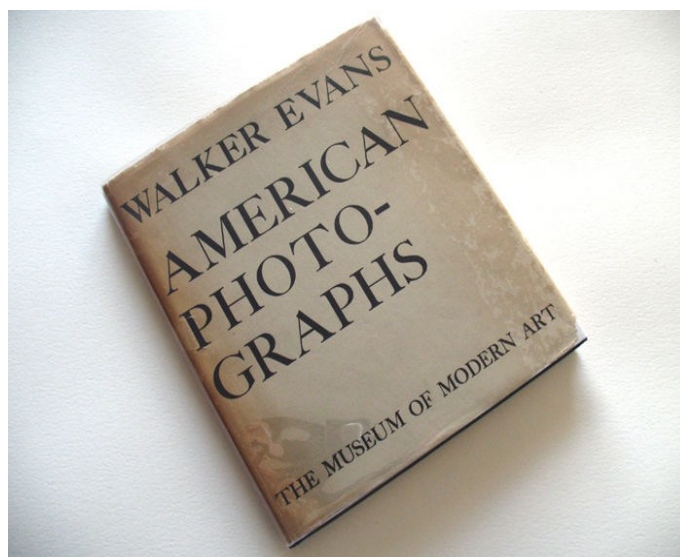


Figura 59 - Fotolivro *American Photographs* de Walker Evans (1938)

Outro livro de referência é *The Americans*, de Robert Frank (CH 1924-2019) publicado em 1958. Apresenta uma jornada independente pelos Estados Unidos que casava com

a atmosfera vigente numa sociedade pós-Segunda Guerra Mundial, em que uma prosperidade jamais vista, que se fazia acompanhar da ameaça onipresente de aniquilação nuclear. Frank conseguiu colocar isso tudo num só livro, assim seguia uma nova tendência da arte rumo à expressão pessoal. *The Americans* era um diário das suas viagens enquanto autor.

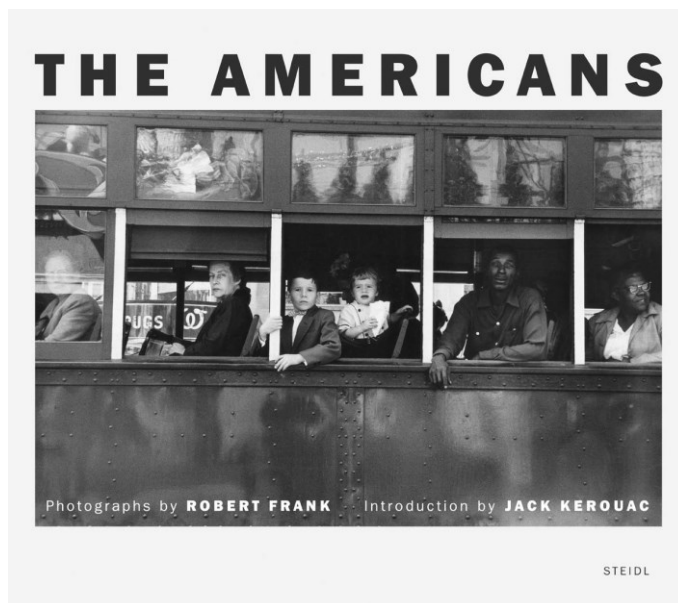


Figura 60 - Fotelivro *The Americans* de Robert Frank (1959)



Figura 61 - *Parade* de Robert Frank (1955)

Hélder Luís é um fotógrafo e designer gráfico que se encontra atualmente a desenvolver vários projetos fotográficos documentais dentro da temática da pesca em Portugal. É alumni da Escola Superior de Media Artes e Design que, concluiu o Mestrado em Comunicação Audiovisual com o projeto final “O mar como espaço adverso ao fotógrafo no contexto da pesca” em 2020. Deste seu projeto, resulta a publicação de um fotolivro designado de *Rumo à Pesca*. É a materialização de um trabalho prático de fotografia

com bastante profundidade e que se estendeu por vários meses. Consistiu no acompanhamento da atividade de uma embarcação de pesca da sardinha e é o resultado de um trabalho pessoal ainda mais abrangente dedicado ao mar e à pesca em Portugal.



Figura 62 - Fotolivro Rumo à Pesca de Helder Luís (ainda não publicado)

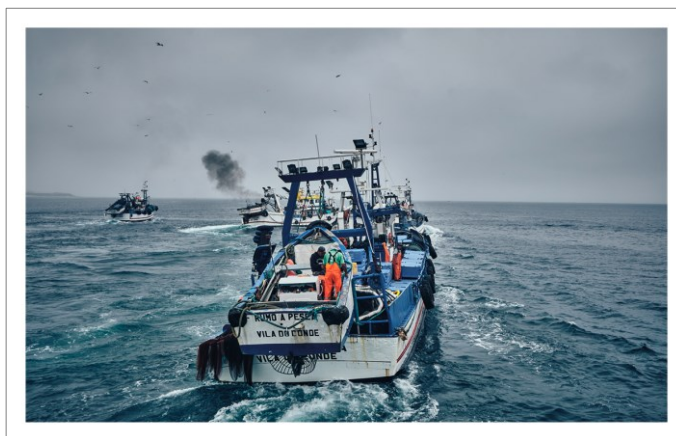


Figura 63 - Vista do livro "Rumo à Pesca", páginas 22 e 23 | Helder Luís

Corey Arnold é um fotógrafo natural de Portland, Oregon, EUA. O seu trabalho lida com a relação do homem com o mundo natural, incluindo animais, produção de alimentos e questões ambientais. Desde 2002, documenta a sua vida no mar enquanto pescador de caranguejo real no Mar de Bering⁶ e os seus verões como capitão de um barco pesqueiro

⁶ Nos EUA, a pesca do caranguejo real no Mar de Bering (um estreito localizado entre a Sibéria e o Alasca) é considerada a profissão mais perigosa de todas, com mais de 300 mortes por 100.000 habitantes. As mortes são provocadas por

de salmão no Alasca. Publicou o seu fotolivro “Fish-work”, em 2011. Aborda a vida no contexto da pesca industrial, retrata especificamente as condições de vida extrema da pesca do caranguejo real no Mar de Bering. O mais notável é que o autor não é, apenas um observador externo, assistindo e capturando fotografias, mas sim uma parte ativa da tripulação. As imagens são de natureza colaborativa e introspetiva, documentando o trabalho, refletindo na percepção surreal do mundo causada em parte pelo isolamento e pela privação do sono durante meses seguidos passados no mar, e explorando a relação complicada e por vezes violenta entre os seres humanos e o mundo.

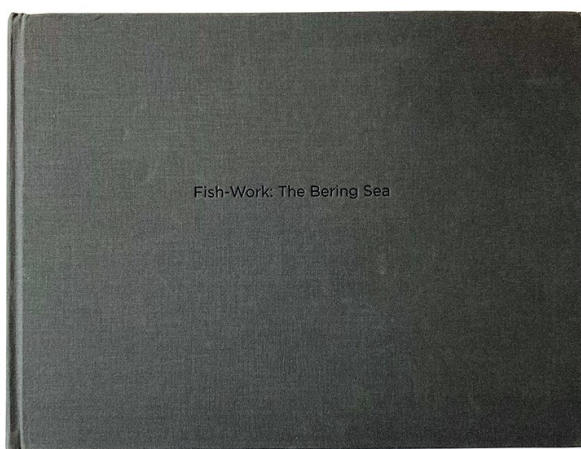


Figura 64 - Imagem do livro “Fish-Work: The Bering Sea” de Corey Arnold



Figura 65 - Imagem do livro “Fish-Work: The Bering Sea” de Corey Arnold.

A abordagem de Corey Arnold é claramente conceptual, cria autorretratos compostos e com leituras polissémicas. A visão do autor deste ensaio não se aproxima desta interpretação, pelo contrário faz um trabalho de modo participativo e observacional.

afogamento e hipotermia, quando os pescadores são varridos do convés por enormes ondas, e caem no mar gelado das regiões polares.

Observacional pelo acompanhamento de toda a atividade. Participativo pela colaboração com os pescadores, pela visita às habitações dos intervenientes e pela própria disponibilidade dos mesmos em colaborar nas fotografias de retrato no local e momento oportuno.

John Gossage (US 1946) enumerou quatro critérios necessários para obter sucesso na realização de um fotolivro: primeiramente o fotolivro deve conter um excelente trabalho, de seguida, precisa fazer com que esse trabalho funcione como um mundo dentro do próprio livro. Depois, é necessário que possua um projeto gráfico que enalteça o assunto, e por fim, deve conter um conteúdo que mantenha o interesse do leitor. Por outras palavras, um bom fotolivro não se constitui simplesmente de uma série de fotografias criadas por um único fotógrafo. Para a execução de um bom fotolivro é necessário um tema, uma ideia abrangente, e deve funcionar como um mundo próprio. Além da definição do fotolivro, quando se observa os livros de Evans, Frank, Klein e outros, denota-se vários fatores transversais como: o fotógrafo, que retrata a sua opinião; o meio, que ajuda de alguma forma a ampliar fronteiras; e o mundo, proveniente das questões que preocupam o autor. Um dos argumentos que favorece a criação do fotolivro é a falta de necessidade em o fotógrafo manter determinado estilo visual, como assinatura. Susan Sontag já argumentou que a noção de estilo fotográfico nem sequer faz sentido, pelo menos em termos dos critérios modernistas estritos aplicados aos pintores. Contudo, nada impede o autor de praticar essa coerência nos seus livros.

A verdadeira essência do fotolivro enquanto espaço físico é a capacidade de levar o observador até determinado local de um modo muito específico, transmitindo o ponto de vista do fotógrafo seja ele mais amplo ou restrito, sobre determinada sociedade. Esta particularidade é complexa, intrigante e criativa.

5.1 - MAQUETIZAÇÃO DO FOTOLIVRO

O ROTEIRO é um fotolivro que apresenta o roteiro do pescado em Vila Praia de Âncora, foi contruído de forma a obter uma leitura dinâmica que cativa a atenção do observador durante toda a leitura.

Está constituído por três grandes partes, referentes diretamente à história, e por mais dois pequenos segmentos que funcionam como introdução e conclusão na leitura do fotolivro.

A primeira grande parte é destinada ao processo da pesca propriamente dita, é composta por diversas imagens, com pontos de vista diferenciados. Apresenta vários momentos do processo da captura, processamento e acondicionamento do pescado. Esta atividade inicia-se de noite e termina na madrugada, como tal a iluminação das fotografias é dura, o que só por si reforça a necessidade de uma abordagem mais diferenciadora na maquetização do fotolivro. De forma a destacar as fotografias noturnas decidiu-se aplicar a cor cinza à folha nas áreas não preenchidas pelas imagens. Assim, existe também uma melhor leitura das imagens. No mesmo seguimento, foi decidido utilizar papel com alguma textura que estimule o sentido tátil do observador, remetendo para a brutalidade que é inerente a esta profissão.

O segundo grande momento decorre em terra, mais concretamente na lota do Portinho de Vila Praia de Âncora. Este é um lugar moderno, bastante higienizado e com uma aparência muito simples, para o que é habitual deste meio. Assim sendo, optou-se por um papel liso, matte, de fundo branco. A maquetização deste momento também é composta por imagens de diferentes escalas para reforçar o dinamismo pretendido pelo autor.

A terceira grande parte é inserida ao longo de todo o livro como um complemento que não está diretamente ligado ao roteiro. Surge de forma pontual e apresenta momentos privados que ligamos diretamente à vida pessoal dos principais intervenientes (António e Rosa). De forma a haver uma diferenciação entre o que é a narrativa do roteiro e a vida pessoal, estas fotografias apresentam-se em um tipo de papel diferenciador, com uma coloração amarelada, onde se distancia dos restantes. Assim, consegue-se manter o efeito surpresa ao longo de todo o fotolivro. Há uma clara intenção de provocar o

observador a refletir um pouco sobre essas imagens descontextualizadas do momento, mas que fazem parte da identidade dos intervenientes principais.

Fazendo agora referência às duas pequenas partes do fotolivro. Logo no início existe a presença de algumas imagens das entranhas do pescado, causam propositadamente o sentimento de algum estranhamento no observador. Funciona sobretudo como uma breve mostra do que foi a ligação entre o fotógrafo e o objeto fotografado. Existe a necessidade por parte do autor em evidenciar as texturas, o sangue, as formas e as entranhas, como forma de sentimento obtido na produção do presente projeto. Houve claramente uma emersão do autor neste meio, uma estranheza clara no embarque da traineira, visto nunca ter embarcado em situações semelhantes e também pelo facto de não saber nadar.

Para finalizar a leitura, termina com a presença de algumas fotografias das texturas de peixes, sobretudo com a presença de olhos. Estas fotografias provocam novamente algum estranhamento no observador, mas diferente. Funciona como a criação de uma ligação, através do contacto visual com o peixe. Apresenta-se como uma despedida cordial.

O fotolivro *O ROTEIRO*, é constituído da seguinte forma:

Capa dura, impressa a 4 cores;

Dimensão: 22x30cm

Orientação: Vertical

Miolo: três tipos de papel (texturado | liso | colorido)

Número de páginas: 162

CONCLUSÃO

O presente ensaio teórico teve como ponto de partida uma investigação detalhada sobre a fotografia, a fotografia documental e a fotografia de retrato. Contribuiu para a reflexão sobre a imagem de um indivíduo, da sua comunidade e a representação do mesmo.

A sustentação deste ensaio é feita pela referência de diversos autores desde os princípios da fotografia até à atualidade, mencionando as características particulares de cada um e a sua contribuição para o desenvolvimento da fotografia. Denota-se que a evolução tecnológica da fotografia até ao surgimento da fotografia digital era significativamente demorada, por vezes, demorava décadas a testar novas técnicas e a serem publicadas.

É de referir a estreita ligação entre a fotografia e a pintura e a forma como se influenciavam mutuamente, seja através de técnicas, meios, cenários ou até mesmo à integração integral de uma pintura como elemento constituinte de uma obra fotográfica, como é o caso do projeto *Office at Night* de Victor Burgin.

As questões sociais e éticas na representação de um indivíduo numa fotografia é um elemento de ordem social, impulsionador da identificação da sociedade. É um mecanismo fotográfico como índice da existência de determinado local e indivíduo, representado por elementos visuais. A imagem contém mensagens que a colocam ao mesmo nível que a linguagem. Enquanto suporte comunicacional, transforma-se num campo de construção social crucial para o surgimento dos estudos visuais enquanto espaço para o desenrolar da crítica política e ética. As formas visuais adquirem relações de poder e expressão entre o autor e o observador que se exprimem de uma forma efetiva nos domínios da fotografia familiar, social, comercial, propaganda, etc. Pode-se inclusive observar tais ferramentas enquanto instrumentos de domínio, sedução, persuasão ou engano, o que justifica a sua relevância perante diferentes formas de opinião política e estética que ambicionam fomentar um novo estado de consciência nas sociedades.

A fotografia documental emergiu como prática popular após a Primeira Guerra Mundial, e que se desenvolveu ao longo do século XX. Tinha como objetivo mostrar de forma

informal a vida quotidiana das pessoas comuns para outras pessoas comuns. Os fotógrafos tornaram-se um novo meio de comunicação, eram fornecedores essenciais para as revistas e jornais.

A reflexão teórica que esteve na base da construção do projeto fotográfico *O ROTEIRO*, foi fundamental não só para a definição estética, mas também para a própria metodologia de trabalho. O autor sentiu a necessidade de emergir no seio da comunidade piscatória e estabelecer contacto com várias pessoas e dialogar para recolher várias histórias que ajudam a perceber a génese desta gente.

A opção pelo método participativo, onde houve lugar à intervenção e participação por parte do autor, permitiu que o diálogo fosse estabelecido rapidamente, permitiu assim a rápida partilha de informação para a estruturação do projeto. Curiosamente, a dada altura, já outros pescadores contactavam o autor convidando-o a viajar nas suas embarcações ou a fotografar o seu pescado.

Em suma, o processo de produção e a própria realização deste projeto traduziu-se numa descoberta das gentes, tradições e costumes deste ofício. São profissões dignas, mas com imensos riscos que comprometem sobretudo a segurança física dos pescadores. O autor sente-se orgulhoso com este projeto, através do seu ponto de vista está a criar memórias e a divulgar um pouco de Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Evans, W. (1938). *Walker Evans American Photographs*. Kirstein.
- Eisenstein, S. (1957). *The Film Sense*. Meridian Books.
- Frank, R. e Kerouac, J. (1959). *The Americans Hardcover*. Steidl.
- Wagner, J. e Becker, H. (1979). *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. SAGE Focus Editions.
- Diegues, A. (1983). *Pescadores, camponeses e trabalhadores do mar*. Ática.
- Baudelaire, C. (1995). *Poesia e prosa: volume único*. Organização de Ivo Barroso. Nova Aguilar.
- Mano, M. (1996). “*Ser pescador*”: *uma identidade social e familiar*. III Congresso Português de Sociologia.
- Clarke, G. (1997). *The Photograph*. Oxford.
- Roodenberg, L. (1998). *Photoworks in Progress: Constructing Identity*. Exhibitions International.
- Light, K. (2000). *Witness in Our Time: working lives of documentar Photographers*. Smithsonian.
- Gaumy, J. (2002). *Men at sea*. Harry N. Abrams.
- Hambourg, M., Fineman, M., Avedon, R. e Montebello, P. (2002). *Richard Avedon Portraits*. Harry N. Abrams.
- Pink, S. (2005). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Routledge.
- Freeman, M. (2005). *Retrato fotográfico*. Livros e Livros.
- Rouillé, A. (2009). *A Fotografia: Entre Documento e a Arte Contemporânea*. Trad. Constanca Egrejas.
- Bate, D. (2009). *Photography – The Key Concepts*. Bloomsbury Publishing.
- Arnold, C. (2011). *Fish-work: the bering sea*. Nazraeli .
- Purcell, R (2013). *What is Documentary Photography?* University of Glasgow.
- Rosler, M. (2017). *Martha Rosler: Irrespective*. Yale University Press.
- Viegas, I. e Gomes, M. (2014). *Artur Pastor*. C.M. Lisboa.
- Brix, P. (2015). *Os últimos heróis*. Matéria-Prima Edições.
- Smith, I. H. (2018). *Breve história da fotografia*. GG.

Amorim, V. (2015), *Marés de incerteza etnografia: do presente liminar na comunidade piscatória de Setúbal*. [Master's thesis, Instituto Universitário de Lisboa, Dissertação de Mestrado em Antropologia.]

Repositório I. U. Lisboa: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/10402>

Souza, R. (2020). *Transmissão do Conhecimento da Pesca: estudo na reserva extractivista marinha de Corumbau, Bahia – Brasil*. [Master's thesis, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Mestrado em Antropologia, especialização em Temas Contemporâneos.]

Repositório Universidade Nova: <https://run.unl.pt/handle/10362/115910>

Luís, H. (2021). *O mar como espaço adverso ao fotógrafo no contexto da pesca*. [Master's thesis, Escola Superior de Media Artes e Design – Politécnico do Porto].

Repositório P. Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/17833>

Marçal, A. (2021). *Artur Pastor (1922-1999), olhares fotográficos sobre as diversas regiões do país*. [Master's thesis, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa].

Repositório F. Letras Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/47202>

Câmara Municipal de Caminha, <http://www.cm-caminha.pt/>


[consultado em 20 de abril de 2022]


Revista de fotografia ZUM, https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=fotolivros

[consultado em 15 de maio de 2022]

ANEXOS

Autorização de embarque.



REPÚBLICA  PORTUGUESA

RELAÇÃO DOS INDIVÍDUOS NÃO MARÍTIMOS

EMBARCADOS⁽¹⁾


Nome da embarcação DENISE Conjunto de identificação C-1293-L
 Porto de registo CAMINHA

N.º	Identificação dos indivíduos não marítimos EMBARCADOS
1	Nome <u>Bruno Rafael Pires da Silva</u> Data de Nasc. <u>13/02/1990</u> Nacionalidade <u>Portuguesa</u> Natural de _____ Domicílio <u>Trav. do Pinheiro, n.º 44, Vila do Monte 4750-864 Barcelos</u> BI/Passap. n.º <u>13736753</u> emitido em _____ válido até <u>16/10/2030</u> Justificação do embarque <u>realização Projeto fotográfico documental, de acordo</u> EMBARQUE <u>19/04/2022</u> LOCAL <u>V. P. Aurore</u> <u>com despacho de</u> <u>14/04/2022 de</u> <u>Capitão Porto</u>
 	
 	

Número total de indivíduos não marítimos existentes a bordo 1

Esta relação foi elaborada por António Alenço dos Santos
 inscr. marít. n.º 6533, do porto de Caminha com a categoria de Arrais
Pisca

Local e data Caminha, 19 de abril de 2022




O Comandante, Mestre ou Arrais

V. 622

António Alenço Santos
(Selo a óleo da embarcação)

⁽¹⁾ Enviar cópia à autoridade marítima do porto onde foi entregue o rol de tripulação e se aplicável à autoridade marítima do porto de registo da embarcação


Autorização de desembarque.



REPÚBLICA PORTUGUESA

RELACÃO DOS INDIVÍDUOS NÃO MARÍTIMOS

DESEMBARCADOS⁽¹⁾



Nome da embarcação <u>Venise</u> Conjunto de identificação <u>C-1293-L</u>	
Porto de registo <u>Bruno</u>	


Nº	Identificação dos indivíduos não marítimos DESEMBARCADOS
1	Nome <u>Bruno Rafael Pires da Silva</u>
	BI/Passap. nº <u>137375</u> emitido em <u>—</u> válido até <u>16/10/2030</u>
	DESEMBARQUE <u>06/05/2022</u> LOCAL <u>V. P. Amora</u>
Nº	Nome
	BI/Passap. nº emitido em válido até
	DESEMBARQUE LOCAL
Nº	Nome
	BI/Passap. nº emitido em válido até
	DESEMBARQUE LOCAL
Nº	Nome
	BI/Passap. nº emitido em válido até
	DESEMBARQUE LOCAL

Número total de indivíduos não marítimos existentes a bordo 0


Esta relação foi elaborada por António Placido de Santa
 inscr. marít. nº 6533, do porto de Bruno com a categoria de Amor Puro

Local e data: Bruno, 06 de maio de 2022

O Comandante, Mestre ou Arrais



(Selo a óleo da embarcação)



Recd. em 08/05/2022 778

⁽¹⁾ Enviar cópia à autoridade marítima do porto onde foi entregue o rol de tripulação e se aplicável à autoridade marítima do porto de registo da embarcação

Lista do pescado dia 29 abril 2022.

* NUM. *		*CAIXAS	*QUANTIDADE*	PRECO *	PRECO *	VALOR *		
* TALAO *	P E S C A D O	* OU *	* V E N D I D A *	KG. *	CX/CBZ *	DA * COMPR - N.CONTRIBUINTE*		
* 2048 *	52221 - SARGO LEGITIMO	Inte *	1 *	1,1 *	3,00 *	3,30 *	14185 -	PT193851512 *
* 2049 *	49200 - LING.AREIA	Inte *	1 *	,3 *	3,00 *	0,90 *	14185 -	PT193851512 *
* 2050 *	44200 - PREGADO	Inte *	1 *	,5 *	3,50 *	1,75 *	14185 -	PT193851512 *
* 2051 *	34021 - SOLHA DA PEDRA	Inte *	1 *	1,3 *	2,00 *	2,60 *	14185 -	PT193851512 *
* 2052 *	72900 - LAVAGANTE	Inte *	1 *	1,1 *	8,00 *	8,80 *	14185 -	PT193851512 *
* 2053 *	12031 - CONGRO	Inte *	1 *	5,5 *	0,50 *	2,75 *	14185 -	PT193851512 *
* 2054 *	85021 - CHOCO VULGAR	Inte *	1 *	2,2 *	3,00 *	6,60 *	14185 -	PT193851512 *
* 2055 *	20031 - FANECA	Inte *	1 *	2,7 *	2,00 *	5,40 *	14185 -	PT193851512 *
* 2056 *	82621 - POLVO VULGAR	Inte *	1 *	1,1 *	3,00 *	3,30 *	14185 -	PT193851512 *
* 2057 *	56600 - PAMPO	Inte *	1 *	1,3 *	1,00 *	1,30 *	14185 -	PT193851512 *
* 2058 *	8700 - SAVEL	Inte *	1 *	3,0 *	2,50 *	7,50 *	14185 -	PT193851512 *
* 2059 *	8700 - SAVEL	Inte *	1 *	1,8 *	0,50 *	0,90 *	14185 -	PT193851512 *
* 2087 *	44400 - RODOVALHO	Inte *	1 *	,9 *	10,00 *	9,00 *	6172 -	PT165032642 *
* 2088 *	47221 - ROBALO LEGITIMO	Inte *	1 *	,8 *	8,00 *	6,40 *	6172 -	PT165032642 *
* T O T A L		* 14 *	23,6 *			60,50*		*

Especie	FAO	Peso
SAVEL	ASD	4,8
CONGRO	COE	5,5
FANECA	BIB	2,7
SOLHA DA PEDRA	FLE	1,3
PREGADO	TUR	0,5
RODOVALHO	BLL	0,9
ROBALO LEGITIMO	BSS	0,8
LING.AREIA	SGS	0,3
SARGO LEGITIMO	SWA	1,1
PAMPO	BUX	1,3
LAVAGANTE	LBE	1,1
POLVO VULGAR	OCC	1,1
CHOCO VULGAR	CTC	2,2

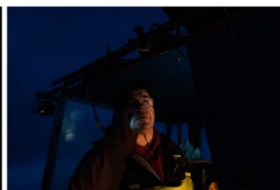
Imagens finais.



RF001 DB2_8667.jpg



RF002 DJI_0270.jpg



RF003 DB2_9670.jpg



RF004 DB3_0411.jpg



RF005 DB2_9969.jpg



RF006 DJI_0496.jpg



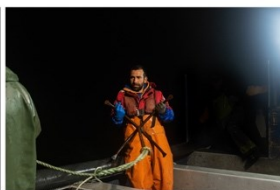
RF007 DB2_9988.jpg



RF008 DB3_0646.jpg



RF009 DJI_0238.jpg



RF010 DB2_9013.jpg



RF011 DB2_9027.jpg



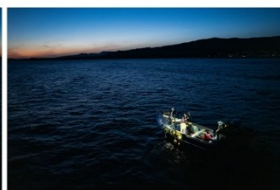
RF012 DB2_9030.jpg



RF013 DJI_0516.jpg



RF014 DJI_0562.jpg



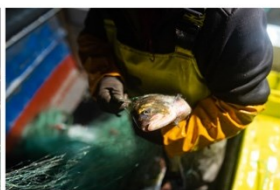
RF015 DJI_0572.jpg



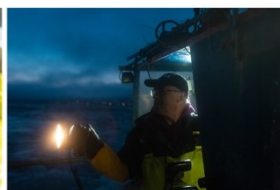
RF016 DJI_0576.jpg



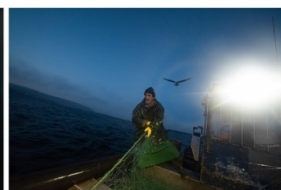
RF017 DB3_0709.jpg



RF018 DB2_0015.jpg



RF019 DB2_0052.jpg



RF020 DB3_0797.jpg



RF021 DB3_0851.jpg



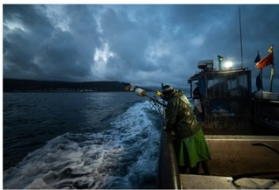
RF022 DB2_9104.jpg



RF023 DB3_9967.jpg



RF024 DB3_0423.jpg



RF025 DB3_0429.jpg



RF026 DB2_9116.jpg



RF027 DB2_9139.jpg



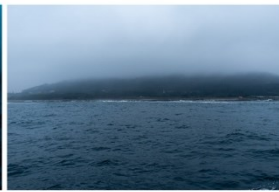
RF028 DB3_0017.jpg



RF029 DB2_9205.jpg



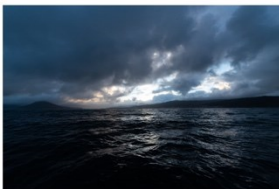
RF030 DB2_0070.jpg



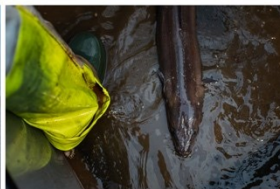
RF031 DB2_9228.jpg



RF032 DB2_9714.jpg



RF033 DB3_0444.jpg



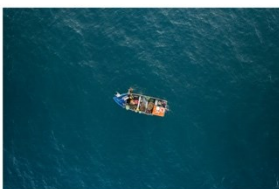
RF034 DB2_9715.jpg



RF035 DB2_9717.jpg



RF036 DJI_0396.jpg



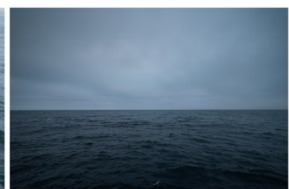
RF037 DJI_0410.jpg



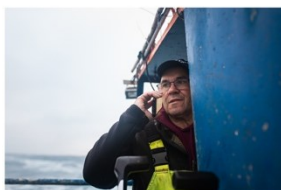
RF038 DB3_0036.jpg



RF039 DB2_9233.jpg



RF040 DB3_0074.jpg



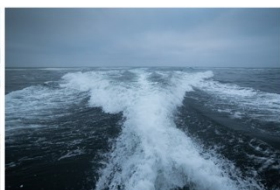
RF041 DB2_9246.jpg



RF042 DB2_9259.jpg



RF043 DB3_0092.jpg



RF044 DB3_0135.jpg



RF045 DB2_0101.jpg



RF046 DB2_0122.jpg



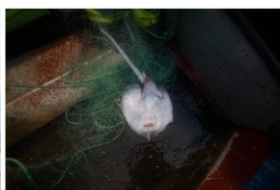
RF047 DB2_0107.jpg



RF048 DB3_0884.jpg



RF049 DB3_0946.jpg



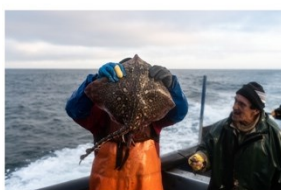
RF050 DB3_0955.jpg



RF051 DB3_1006.jpg



RF052 DB2_0158.jpg



RF053 DB2_0163.jpg



RF054 DB3_1023.jpg



RF055 DB3_1048.jpg



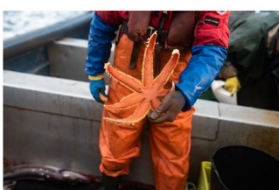
RF056 DB3_1059.jpg



RF057 DB2_0194.jpg



RF058 DB2_9733.jpg



RF059 DB2_9756.jpg



RF060 DB2_9762.jpg



RF061 DB2_9772.jpg



RF062 DB2_9790.jpg



RF063 DB2_9794.jpg



RF064 DB3_0474.jpg



RF065 DB2_9811.jpg



RF066 DB2_9824.jpg



RF067 DB2_9885.jpg



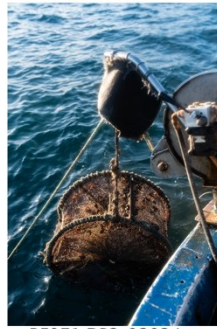
RF068 DB2_9909.jpg



RF069 DB2_9956.jpg



RF070 DB2_9368.jpg



RF071 DB2_0202.jpg



RF072 DB2_0216.jpg



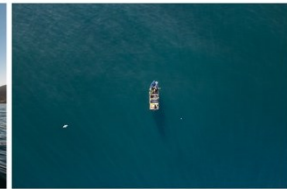
RF073 DB2_0261.jpg



RF074 DB2_0300.jpg



RF075 DB3_1210.jpg



RF076 DJI_0707.jpg



RF077 DB2_0311.jpg



RF078 DB2_0322.jpg



RF079 DB2_0348.jpg



RF080 DB2_0352.jpg



RF081 DB2_0272.jpg



RF082 DB2_0273.jpg



RF083 DB2_0363.jpg



RF084 DB2_0378.jpg



RF085 DB2_0416.jpg



RF086 DB2_0289.jpg



RF087 DB2_0425.jpg



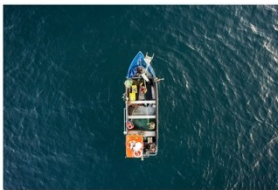
RF088 DB2_0292.jpg



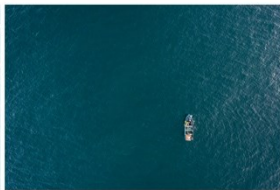
RF089 DB2_0478.jpg



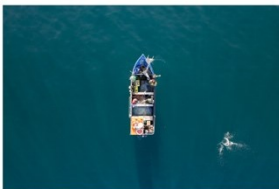
RF090 DJI_0615.jpg



RF091 DJI_0636.jpg



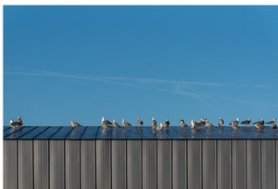
RF092 DJI_0645.jpg



RF093 DJI_0702.jpg



RF094 DB3_9760.jpg



RF095 DB3_9751.jpg



RF096 DB3_9769.jpg



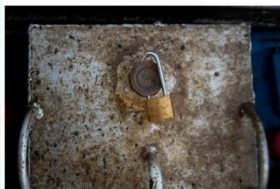
RF097 DB2_9333.jpg



RF098 DB2_9351.jpg



RF099 DB2_0502.jpg



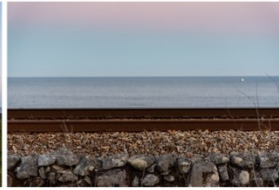
RF100 DB2_0199.jpg



RF101 DB2_0525.jpg



RF102 DB3_1252.jpg



RF103 DB3_1267.jpg



RF104 DB3_1302.jpg



RF105 DB3_1324.jpg



RF106 DB3_1327.jpg



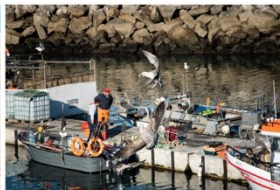
RF107 DB3_1332.jpg



RF108 DB2_8693.jpg



RF109 DB2_8696.jpg



RF110 DB3_9794.jpg



RF111 DB3_1477.jpg



RF112 DB2_8722.jpg



RF113 DB3_1391.jpg



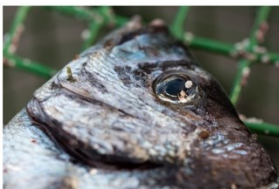
RF114 DB2_0665.jpg



RF115 DB3_1395.jpg



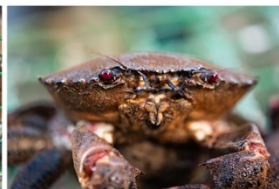
RF116 DB2_0671.jpg



RF117 DB2_0683.jpg



RF118 DB3_1400.jpg



RF119 DB2_0692.jpg



RF120 DB3_1405.jpg



RF121 DB2_0699.jpg

RF122 DB3_1408.jpg

RF123 DB2_0718.jpg

RF124 DB3_1410.jpg



RF125 DB2_0726.jpg

RF126 DB3_1416.jpg

RF127 DB3_1419.jpg

RF128 DB2_0733.jpg



RF129 DB2_0739.jpg

RF130 DB3_1422.jpg

RF131 DB2_0745.jpg

RF132 DB3_1426.jpg

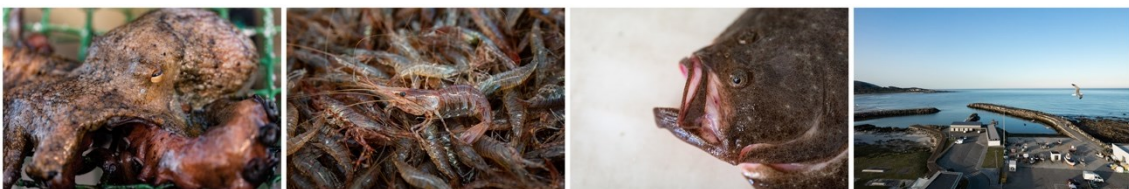


RF133 DB2_0750.jpg

RF134 DB3_1430.jpg

RF135 DB2_0764.jpg

RF136 DB3_1435.jpg



RF137 DB2_0767.jpg

RF138 DB2_0604.jpg

RF139 DB2_0790.jpg

RF140 DJI_0679.jpg



RF141 DJI_0690.jpg



RF142 DJI_0692.jpg



RF143 DB2_0652.jpg



RF144 DB2_0659.jpg



RF145 DB2_8739.jpg



RF146 DB2_0786.jpg



RF147 DB2_0793.jpg



RF148 DB2_0796.jpg



RF149 DB2_0803.jpg



RF150 DB2_0819.jpg



RF151 DB2_0834.jpg



RF152 DB3_1442.jpg



RF153 DB2_9408.jpg



RF154 DB3_1508.jpg



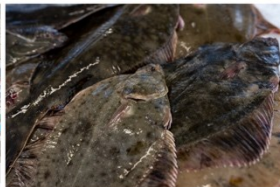
RF155 DB3_1512.jpg



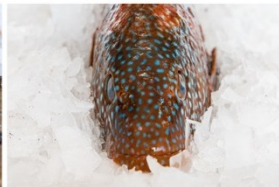
RF156 DB3_1517.jpg



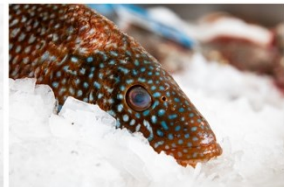
RF157 DB3_1534.jpg



RF158 DB2_8784.jpg



RF159 DB3_0160.jpg



RF160 DB3_0180.jpg



RF161 DB2_8760.jpg



RF162 DB3_1447.jpg



RF163 DB2_0849.jpg



RF164 DB2_8796.jpg



RF165 DB2_0602.jpg



RF166 DB2_8816.jpg



RF167 DB2_9432.jpg



RF168 DB2_8855.jpg



RF169 DB2_8866.jpg



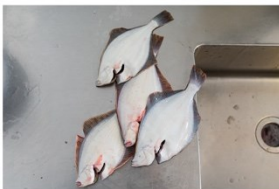
RF170 DB2_8894.jpg



RF171 DB2_8904.jpg



RF172 DB2_8916.jpg



RF173 DB2_8922.jpg



RF174 DB2_9436.jpg



RF175 DB2_9440.jpg



RF176 DB2_9447.jpg



RF177 DB2_9493.jpg



RF178 DB2_9458.jpg



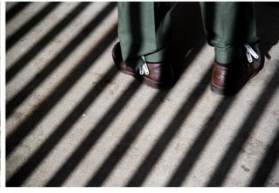
RF179 DB2_8925.jpg



RF180 DB2_9538.jpg



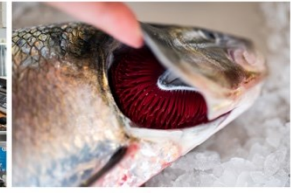
RF181 DB3_1456.jpg



RF182 DB3_1502.jpg



RF183 DB3_1544.jpg



RF184 DB2_0864.jpg



RF185 DB3_1550.jpg



RF186 DB2_0883.jpg



RF187 DB2_0891.jpg



RF188 DB2_0552.jpg



RF189 DB2_0561.jpg



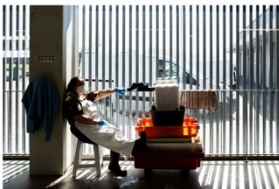
RF190 DB2_0580.jpg



RF191 DB3_1581.jpg



RF192 DB3_1614.jpg



RF193 DB2_8930.jpg



RF194 DB2_8938.jpg



RF195 DB2_8964.jpg



RF196 DB2_8977.jpg



RF197 DB2_0920.jpg



RF198 DB2_0922.jpg



RF199 DB2_0941.jpg



RF200 DB2_0946.jpg



RF201 DB2_0948.jpg



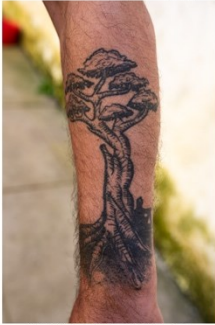
RF202 DB2_0968.jpg



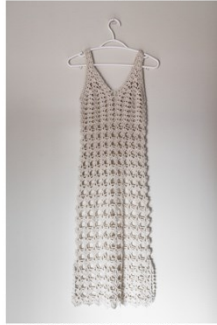
RF203 DB2_0987.jpg



RF204 DB2_0991.jpg



RF205 DB2_1003.jpg



RF206 DB2_1019.jpg



RF207 DB2_1041.jpg



RF208 DB2_1088.jpg



RF209 DB2_1092.jpg



RF210 DB2_1104.jpg



RF211 DB2_1109.jpg



RF212 DB2_0075.jpg



RF213 DB2_0080.jpg



RF214 DB2_9521.jpg



RF215 DB2_0110.jpg



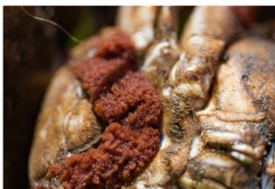
RF216 DB2_0135.jpg



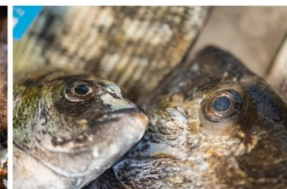
RF217 DB3_5652.jpg



RF218 DB3_5661.jpg



RF219 DB3_5665.jpg



RF220 DB3_5687.jpg

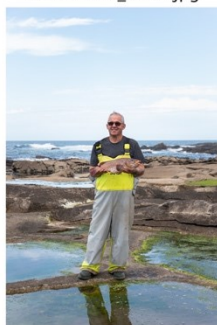


RF221 DB3_5710.jpg



RF225 DB3_5817.jpg

RF222 DB3_5716.jpg



RF226 DB3_5825.jpg

RF223 DB3_5729.jpg



RF227 DB3_5881.jpg

RF224 DB3_5775.jpg



RF228 DB3_5894.jpg



RF229 DB3_5934.jpg



RF230 DB3_5955.jpg