

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Marcelo Oliveira de Mattos

Valos: Uma visão diacrónica e bucólica da horticultura nos campos masseira.

VALOS

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização de Fotografia Documental

Orientação: Prof. Dr. Luís Ribeiro e Profa. Dra. Adriana Baptista

Vila do Conde, dezembro de 2020.

Marcelo Oliveira de Mattos

Valos: Uma visão diacrónica e bucólica da horticultura nos campos masseira.

Dissertação de Mestrado

**Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização de Fotografia Documental**

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor João Pedro Ferreira Dias Leal

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

Prof. Doutor Luís Filipe Pereira Ribeiro, Professor Adjunto (Orientador)

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

Prof. Doutor Emanuel Brás, Professor Adjunto (Arguente)

Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha - Instituto Politécnico de Leiria

Vila do Conde, Fevereiro de 2021.

*À Vanina, sempre ao meu lado, sabe o quanto caminhamos...
E o quanto ainda vamos, com imensa disposição e satisfação!*

Agradecimentos

- *À minha amada Vanina, com sua contagiante motivação, sempre me levando a crer que sonhos se tornam verdades.*
- *Ao Bruno e à Isabel, por me trazerem razão e significado para tudo isso.*
- *À minha família, e aos queridos Benedito Antunes e Letizia Zini, ponte fundamental de minha jornada.*
- *À professora Adriana Baptista, pela essencial ajuda e orientação para encontrar meu rumo e a desejada conclusão neste trabalho.*
- *Ao Professor Luís Ribeiro, que me recebeu em seu gabinete e me trouxe confiança, afirmando que “Valos” era possível.*
- *Ao importante corpo docente da ESMAD, me ensinando e me preparando, não só para essa chegada, mas para ir além. Ao Centro de Produção e Recurso da ESMAD, sempre solícitos e atenciosos.*
- *Ao Senhor Jaime Pereira, que me abriu as portas do Horpozim e dos campos masseira.*
- *Ao Senhor Carlos Alberto Lino, com sua simpatia e disposição me colocou de encontro aos importantes personagens dessa história.*
- *Ao Senhor Carreira, grande Mestre dos campos masseiras, sempre prestativo com seu entusiasmo deseja que esta história não se perca, e sua receptiva e talentosa família.*
- *Ao Senhor Eusébio, sempre bem-disposto a me receber em sua bela masseira, onde escutei muito das histórias desta singular cultura.*
- *À sempre pronta equipe do Horpozim, pela bem vinda ajuda nos momentos pontuais.*

“Vento suão! obrigado...

Pela doce companhia

Que em teu hálito empestado

Sem eu sonhar, me chegara!”

José Régio

Resumo Analítico

A agricultura no concelho da Póvoa de Varzim foi estabelecida como atividade econômica no final do século XIX. Na freguesia de Aguçadoura foram implantadas a técnica de cultivo em campos masseiras. Esses terrenos agrícolas, servem para a proteção da ação dos fortes ventos vindos do mar, o famoso *nortada*. A construção dos campos masseira, foi um fator decisivo na cultura da região, tanto que os agricultores de Aguçadoura carregam essa história na alma.

Por meio deste trabalho audiovisual intitulado “Valos”, procurou-se demonstrar a ação e as práticas agrícolas dos agricultores locais nas masseiras que ainda restam na região, a relação deles com os campos masseira e a história que envolve este facto.

“Valos” se apresenta em um formato que une imagens fotográficas e áudio. As fotografias foram levantadas no local em questão, assim também como o áudio, que traz os depoimentos e relatos destes agricultores à tona. Por meio desta junção, imagem e texto verbal, se estabelece uma ligação entre representação e realidade.

“Valos” assume uma voz própria, ganhando a condição de “representação” do mundo, passa então a ter uma presença singular do mundo, ao apresentar argumentos ou transmitir pontos de vistas próprios. Por fim, este trabalho se mostra como documento audiovisual, permitindo um resgate da memória local, dos campos masseiras e dos seus agricultores.

Palavras-chave: campos masseira; audiovisual; texto verbal; texto visual; fotografia documental.

Abstract

Agriculture in the municipality of Póvoa de Varzim was established as an economic activity in the late 19th century. In the parish of Aguçadoura, the cultivation technique was implemented in *masseira* fields. These agricultural lands serve to protect the action of strong winds coming from the sea, the famous *nortada*. The construction of the *masseira* fields was a decisive factor in the culture of the region, so much so that Aguçadoura farmers carry this story in their soul.

Through this audiovisual work, named *Valos*, we sought to demonstrate the agricultural practices of local farmers in the *masseira* fields that still remain in the region and the relationship of the farmers with these fields and the history that is involved.

Valos is presented in a format that combines photographic images and audio. The photographs were taken at the site in question, as well as the audio, which brings the testimonies and reports of these farmers to the surface. Through this junction, image and verbal text, a connection is established between representation and reality.

Valos takes on a voice of its own, gaining the status of “representation” of the world, then it starts to have a unique presence in the world, when presenting arguments or transmitting its own points of view. Finally, this work is shown as an audio-visual document, allowing a perpetuation of the local memory, the *masseira* fields and their farmers.

Keywords: *masseira* fields; audiovisual; verbal text; visual text; documentary photography.

SUMÁRIO

0. INTRODUÇÃO.....	9
1. RELAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA DOCUMENTAL E TEXTO VERBAL.....	13
1.1. TÍTULO E LEGENDA	17
1.2. O FICCIONAL E O REAL ENQUANTO VOZ HÍBRIDA NA NARRATIVA DOCUMENTAL.....	19
1.3. CAPACIDADE FOTOGRÁFICA PARA TRAZER A VERDADE QUE O SUJEITO ENUNCIA.....	26
1.4. O “GUIÃO DO ENTREVISTADOR” COMO PONTO DE PARTIDA ESCONDIDO	28
1.5. CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS DO AUDIOVISUAL “VALOS”.....	30
2. PROJETO FOTOGRÁFICO SOBRE A MASSEIRA ENQUANTO CAMPO AGRÍCOLA	38
2.1. O TERRENO	41
2.2. A ALMA DO AGRICULTOR NO TERRENO	44
2.3. O TEXTO VERBAL E A VISÃO DIACRÓNICA ENTRE O PASSADO E A CONTEMPORANEIDADE NA MASSEIRA	46
2.4. A PALAVRA DO SUJEITO ENQUANTO INSTRUÇÃO DE PROCESSAMENTO VISUAL E CONSTRUÇÃO DA IMAGEM MENTAL.....	50
2.4.1 MEDO DO ENTREVISTADO EM DIZER O QUE QUER QUE SEJA OUVIDO	54
2.5. TEXTO VISUAL E A REPRESENTAÇÃO DA CONTEMPORANEIDADE COMO ARQUIVO E COMO EVENTUAL FUTURO	57
2.6. A FOTOGRAFIA COMO ARQUIVO DA MASSEIRA NA VISÃO DO FOTÓGRAFO COMO OBSERVADOR, COLETOR E MANIPULADOR DO TERRENO E DA VOZ.....	60
3. CONCLUSÃO	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72

0. INTRODUÇÃO

A horticultura na Póvoa de Varzim sofreu alterações significativas no decorrer dos anos que se estendem até os dias de hoje. Estabeleceu-se como importante atividade econômica no final do século XIX. Em decorrência disso, deu-se início a exploração dos terrenos dunares em Aguçadoura, uma freguesia pertencente ao concelho da Póvoa de Varzim. Deste facto, resulta a criação dos campos masseira, com a retirada de todas as árvores e arbustos deste imenso terreno arenoso em Aguçadoura. O nome masseira tem origem na semelhança a um grande tabuleiro de amassar pão – a masseira. Esse terreno retangular, protegido dos fortes ventos do mar, cria um efeito de estufa, dando lugar a plantações de culturas como batatas, cenouras, couves e cebolas. Outra forte influência do mar na região, era o uso do sargaço¹, um importante recurso natural para fertilização e consolidação da agricultura nestes terrenos arenosos.

Para a abertura destes campos, necessitava cooperação e envolvimento de muita gente, que vinham da própria freguesia e de sítios vizinhos. As retiradas das areias eram feitas manualmente com o auxílio de pequenas cestas de vime, chamadas de *gigos*, que cheias de areia eram transportadas para a extremidade da escavação, mantendo um cansativo ritmo de leva e traz, dos pesados gigos.

Hoje, essas famílias de agricultores que tiveram seus antepassados a construir essas masseiras, herdaram não só esta experiência, mas todo um passado de conquistas e sucesso nestas inóspitas dunas de areia.

Como esses agricultores poveiros resistem ao tempo? O que todo um tempo passado diz a eles?

¹Sargaço. O que chamamos de apanha do sargaço consiste na realidade em três atividades muito distintas, tanto do ponto de vista económico e social, como ecológico. As algas (as macroalgas, porque também existem algas microscópicas, microalgas, que obviamente não são significativas neste contexto) podem ser recolhidas na praia, ou recolhidas no mar, quando flutuantes ou depositadas no fundo. Designaremos esta atividade de recolha de sargaço. Cabral, J.P. 2006/2007, “A apanha de sargaço no concelho da Póvoa de Varzim no antigo regime”. Póvoa de Varzim – Boletim Cultural – vol. 41, 2006/2007.

Estes agricultores possuem faixas de terra em tamanhos variados, em sistemas de minifúndios. Eles estão organizados em modo de produção familiar, onde possuem um pedaço de terra, próprio ou arrendado, para cultivar e ter o seu sustento assegurado, conseguem tirar de suas plantações os frutos para a sua alimentação, e abastecer os mercados da região com hortaliças, cebolas, cenouras e as saborosas batatas da areia.

Em 1987, foi fundada a associação dos horticultores da Póvoa de Varzim, a Horpozim, entidade atenta aos problemas e necessidades dos horticultores, em defesa de seus direitos e melhorias na qualidade dos produtos produzidos, modernização dos métodos e culturas agrícolas. A partir de então, a horticultura da região sofreu alterações significativas, que se estendem até os dias de hoje, e as masseiras foram perdendo seu espaço em decorrência de uma transição para a técnica de cultivo em estufas, que proporcionam um maior aproveitamento do terreno e das condições climáticas, resultando no aumento da produtividade e da renda dos agricultores. Essa transição marcou a história das masseiras e de seus cultivadores, alterando a dinâmica da produção local, sendo interessante um registo documental desta cultura e técnica que pouco resistiu ao tempo e progresso.

No trabalho audiovisual “Valos”, podemos perceber que ao organizar uma série de fotografias em sincronia com a narrativa e depoimentos dos agricultores envolvidos, introduzem-se a estas imagens novos dados e informações, modificando e construindo assim novas imagens, mesmo que não sejam imagens físicas, comportam-se como imagens mentais.

Inicialmente, para o levantamento das imagens fotográficas deste trabalho em fase inicial, alguns fotógrafos documentais serviram como inspiração para a parte prática e teórica, são eles: Alfredo Cunha, Artur Pastor e Georges Dussaud.

No livro *Norte* (1998), Alfredo Cunha, mostra por meio de suas fotografias, o trabalho e os trabalhadores na região norte de Portugal, onde há uma rica cultura em produção agrícola, e se revela com uma diversidade de pessoas ligadas a fortes tradições e costumes, vivendo em “terras difíceis e rígidas”. Já Artur Pastor ao catalogar e registrar fotograficamente os produtos e atividades agrícolas, “é diferente,

não sistematiza nem analisa, vai produzindo uma série de encontros, a quente, com o esforço humano, com o esforço dos animais, com as nuances da combinação de ambos nas horas de lavra e de debulha” (Saraiva et al., 2014, p. 106).

Georges Dussaud, fotógrafo francês, com sua fotografia humanista, permaneceu por alguns anos em Trás-os-Montes, onde registou a “alma” da cultura e a identidade transmontana. Nesta sua narrativa de imagens, sobressaem histórias de vida, de lugares, de olhares e de instantes congelados por sua câmara fotográfica. “No ‘país onde o preto é cor’, Georges Dussaud encontra, entre o preto e o branco, uma infinidade de cambiantes em que a luz se torna poesia” (João Luís Pereira, *Le Télégramme*, 93.05.22. *apud* Monteiro, 2013, p. 08).

Como define bem (Kossoy, 2002, p. 26), o fotógrafo em seu processo de criação é munido de um olhar dentro de uma “ousadia” estética, cultural e técnica que irá determinar a representação fotográfica, tornar material o breve momento das coisas do mundo, convertê-las, finalmente, em um documento. Quer durante o estado de criação, ou após a sua concretização, de acordo com o destino ou uso que se espera, a representação está envolvida por uma trama.

Neste trabalho “Valos”, demonstramos como os agricultores de Aguçadoura, exercem suas práticas agrícolas nas poucas masseiras que restam na região, podemos perceber a relação entre eles e as masseiras e a história presente nestes campos, por meio de um ensaio audiovisual, composto por texto híbrido, em uma junção de áudio com imagens fotográficas. Desta forma os relatos em áudio dos agricultores relacionam-se com as imagens, sentimentos e ritmos, ajudando a construir novos caminhos para o processamento da informação que as imagens contêm, estabelecendo assim, uma ligação entre representação e realidade. Essa conexão entre imagem e voz confere uma proximidade sintática e semântica ao trabalho.

“Valos” apresenta uma “trama”, tecida na diegese narrada por esses agricultores, em conjunto com as imagens registradas nos campos masseira, que mostra o dia a dia de labuta, sustento e comportamento destes homens. Assim sendo, podemos refletir: qual será o futuro dos campos masseiras?

As séries fotográficas foram captadas nos próprios terrenos e campos masseiras, onde podemos ver as áreas de plantio, as paisagens e a interação do agricultor nesse meio, assim também como os registos em áudio dos agricultores, foram feitos nestes mesmos terrenos e locais de trabalho, por um gravador de voz digital.

Uma alusão ao trabalho investigativo, com a recolha e estudo da música e sons dos trabalhadores rurais em Portugal (entre 1960 e 1990), desenvolvido pelo etnólogo Michel Giacometti, servem de inspiração para o planeamento e elaboração da captação de áudio dos agricultores em “Valos” (Correia & Roquette, 2009).

Não sei que vento o trouxe de terras estranhas. Sei que há muito aportou aqui e que, afortunadamente, criou raízes. Como que a dar-lhes alimentos, estuda as várias manifestações da nossa cultura popular, desde a música às danças, aos adágios, à culinária, às próprias mezinhas com que nos curamos. (Miguel Torga, 1979 *apud* Carvalho, 2009)

Por fim, este autor, neste trabalho “Valos”, vem descrever o que viu e ouviu, apoiado em uma produção audiovisual como fio condutor desta diegese.

(...) toda a fotografia é, simultaneamente, o registo de uma certa realidade e um autorretrato do autor.... o seu olhar é único e constitui a sua própria interpretação do real... Toda a fotografia é também uma ficção, se se aceitar que... é a interpretação pessoal de uma dada realidade como o romance, o teatro, o cinema, a poesia ou a pintura. (Monteiro, 2013, p. 08)

1. RELAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA DOCUMENTAL E TEXTO VERBAL

Seguindo a premissa de que a fotografia tem o poder de imobilizar o sujeito fotografado no tempo e no espaço, a ela pode ser atribuído o poder de matar e de ressuscitar. Entendemos aqui o “poder de matar” como uma forma inequívoca de agir, imobilizando e, por isso mesmo, elidindo a energia vital do sujeito, espaço ou objeto fotografado, e o “poder de ressuscitar” como uma ação para recuperação mnésica, ou seja, face a algo que a morte enterrando, fez radicalmente desaparecer do que pode ser visto, a fotografia ressuscita imagens mentais, recuperando o passado anterior à morte ou mesmo o momento prolongado de morte visível.

Por várias razões, entre elas o conceito de registo, parece mais simples entregar este poder, de forma indiscutível, à fotografia documental.

Este ensaio reflete ainda sobre o quanto a fotografia fixa, permanentemente associada ao imobilismo, pode emparelhar com o som, permanentemente associado à sequência. O ensaio que analisa a forma como um registo audiovisual pode coabitar (durante a sua projeção ou num vídeo) com a imagem fixa, encontra-se suportado na imagem fotografada. Ainda que esta não busque o movimento iminente dos sujeitos ou dos objetos, mas sim a rapidez do instante prévio, síncrono ou póstumo ao acontecimento, considerámo-la, capaz de captar, para além do sucedido, a breve imagem que reflete a alma do sujeito ou do objeto. A prática de registo centrou-se na fotografia de um espaço particular e do sujeito envolvido na produção e uso do mesmo, tendo sido recolhidas opiniões, desabafos e descrições, capazes de, para além de poderem emparelhar com a imagem, aumentarem a reflexão sobre o tema, centrado num caso particular da vida e do espaço agrícolas. Por meio da *voz-off*, ou do *som-off*, em reciprocidade com a imagem fotográfica, no que o sujeito eventualmente disse ou o som que eventualmente foi produzido, síncrono ou assíncrono com o instante visualmente captado, a sincronia e a diacronia da informação cruzam-se. Se os efeitos sonoros, na sequência audiovisual, laboram em coerência ou incoerência diegética com a *voz-off* quando, nessa sequência, a fotografia se impõe, não se exige ao som que se incorpore ao movimento dos lábios, mas, por vezes, entre o som e o olhar, o corpo,

as mãos, os objetos, lugares e espaços seguem uma sequência sem qualquer distanciamento.

Em um estágio de percepção, em nossos olhos e ouvidos, concentra-se a nossa atenção em sons e imagens de um mundo vívido, conhecido ou não por nós, que nos leva a estratégias de percepção ao nível de espaço e tempo. Sendo assim, constrói-se o espaço diegético, e nós, espectadores, podemos perceber elementos sonoros (som ambiente, ruídos, trilha musical, etc.) a compor junto com imagens a diegese audiovisual.

O som presente nas imagens em projeção nos tira de uma posição de simples espectadores, provocando nossa percepção em semelhança ao “espaço vivido”. (Moraes, 2015, p. 86).

Neste sentido, a construção de um espaço criado pelo som se faz tão importante quanto a imagem, na construção da narrativa. Aumont e Marie (2004, p. 133) citam Deleuze afirmando que: “não é o sonoro que inventa o fora-de-campo, mas é ele que povoa e que preenche o não-visto com uma presença específica”.

Nas imagens, residem ambientes, personagens e objetos, apoiados pelo som os mesmos estão completos e vívidos e é nesse entrelaçamento que se cria espaço para a narrativa na projeção audiovisual. A construção de uma “trama” material e espacial encadeia uma superfície sonora e imagética.

O pesquisador e compositor Michel Chion, em seu livro *Audiovisão*, objetiva perceber a lógica de um filme, ou de uma sequência, na sua utilização do som combinado com a imagem.

(...) se o som faz ver a imagem de uma maneira diferente da imagem sem som, a imagem, por seu lado, faz ouvir o som de maneira diferente do que se ouviria se este soasse no escuro. No entanto, através desta reciprocidade, o ecrã continua a ser o suporte principal desta percepção. O som transformado pela imagem que ele influencia volta a projetar sobre esta o produto das influências mútuas. (Chion, 2005, p. 24)

Podemos perceber que, o som altera a percepção e a relação que o espectador tem diante da imagem. Existe um complemento na causa e efeito desta relação, ajudando na construção do espaço diegético. Quando o som se define em voz-off,

através de comentários e depoimentos de personagens que estão fora do ecrã, usam-se dois sistemas como processamento de informação: o verbal e o visual. Nestes sentidos, processam-se combinações entre imagens e sons, criando novas dimensões e espaços, como momentos em que o som nos ajuda no sentido que a imagem propõe visualmente em outros, parece contradizer o que ela nos mostra, gerando espaços reflexivos e poéticos. Em outros casos, o som expande a imagem e nos leva para lugares além da imagem projetada ali. Essa complementaridade ajuda a definir para o espectador padrões e sentidos que muitas vezes a imagem não pode mostrar por ela mesma.

Neste projeto fotográfico, “Valos”², sobre um terreno agrícola que ganhou o nome de masseiras, pretendemos colocar o observador no sentido e no plano da narrativa a ser contada, em complementaridade com as fotografias através da sua projeção audiovisual e da voz-*off* dos agricultores a narrar, em pequenos trechos, fatos relacionados com a cultura dos campos masseira. A voz-*off* passa a conduzir-nos pelos caminhos da diegese, levando-nos a sentir e ver a história narrada. Desta forma, essa correlação audiovisual permite-nos entrar em modo poético e reflexivo, no vídeo “Valos”.

Ainda que a relação de texto, através da voz-*off* com a imagem, possa ter uma abordagem de carácter fundido, em relação a ideia divulgada, podem ainda existir dois sentidos separados um do outro, resta saber qual faz mais sentido que o outro, ou qual minimiza um relativamente ao outro.

Chion (2005, p. 16) revela-nos que uma frase falada faz o ouvido trabalhar mais depressa, por outro lado, o olho é mais lento, pela necessidade de trabalhar mais nas funcionalidades simultâneas entre espaço exploratório e no tempo que se segue. De maneira que, num primeiro contacto com uma mensagem audiovisual, o olho é mais ágil espacialmente e o ouvido é mais ágil temporalmente, assim conclui Chion.

² Num primeiro momento, abordaremos de forma direta a etimologia da palavra valos. valo (do latim valli-, «trincheira») in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. [consult. 2020-10-08 13:51:16]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/valo>

Este facto, ou seja, o facto de o processamento cognitivo da percepção acústica e visual manifestarem velocidades distintas e áreas distintas, corrobora com uma restrição destes dois sistemas, mas também proporciona uma expansão no modo de ver, perceber e sentir a projeção audiovisual. Um favorecimento por essa junção texto verbal oral e texto visual, se mostra por meio de relações complexas que, ao contrário de serem limitadoras, vêm a causar diversas abordagens para a compreensão da conjugação entre som e imagem. Deste modo, apenas a narrativa em voz-off, descrevendo situações e contextos da história a ser contada, parece trair as intenções de percebê-la mais, daí a necessidade da imagem por meio das fotografias. Ao serem imagens óticas (Mitchell, 1994), as fotografias que revelam a capacidade de captação do momento ligam-se à voz capaz de narrar o nascimento do momento de uma forma absolutamente inquestionável. No âmbito deste projeto audiovisual, a complementaridade na utilização documental de textos verbais com imagens, para o desenvolvimento da narrativa, parece fundamental.

A socióloga e historiadora Miriam Moreira Leite faz-nos entender que “as imagens visuais precisam das palavras para transmitir e, frequentemente, a palavra inclui um valor figurativo a considerar” (Leite, 2004, p. 44).

Por sua vez, não podemos creditar nas imagens o sentido de serem apenas ilustrações a fim de descrever e demonstrar o conteúdo dos textos, nem tão pouco acreditar que a imagem traz nela a verdade absoluta, a ponto de substituir um texto, por completo.

O campo de visão nos dá condições para uma relação com o estado emocional, físico e espacial, sendo que o som também nos traz essa percepção. E a conjugação dos dois cria um sentido mais completo na descrição de tempo, espaço, lugar e objeto.

Nas percepções sonora e visual Chion acrescenta que cada qual tem sua velocidade própria: “de uma forma sucinta, o ouvido analisa, trabalha e sintetiza mais depressa do que o olho” (Chion, 2005, p. 16).

1.1. TÍTULO E LEGENDA

Títulos e legendas nas imagens, são indicativos de que estas têm algo a dizer. Certamente, o título de imagens mostra a intenção do fotógrafo em chamar a atenção dos *espectadores*. De certo modo, o título pode controlar e conduzir o *scanpath* do olhar de quem observa as imagens. O olhar do observador achar-se-á sustentado sob o título dado as imagens. Nesta gama de possibilidades, para a leitura das imagens fotográficas, sendo como elas são, na sua representatividade, no que elas ilustram e assim por diante, existe a leitura que o fotógrafo faz do mundo e da diegese a ser contada.

O fotógrafo documentarista prepara a visão e a percepção do observador, entre esta relação dos dois sujeitos está o assunto fotografado, o *spectrum*. Deste mesmo objeto contém informações e descrições, para resultarem num título, meio pelo qual a informação será interpretada e contextualizada. Como Barthes nos diz, “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Barthes, 1984, p. 16).

Neste caso, a fotografia é o objeto e uma reprodução do real. Barthes afirma que: uma foto pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar e olhar. O *operator* encontra-se na posição do fotógrafo, o *Spectator* somos todos nós, que examinamos, confrontamos e manuseamos nos livros, nos arquivos e coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequena simulação que o operador se propôs a retratar, que se chamaria de *Spectrum* da fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” (Barthes, 1984, p. 15).

O *operator* capta o momento prévio da cena a ser retratada, em sua mente, por meio do olhar que limita, enquadra e o posiciona em perspectiva ao assunto a ser captado. Após esse processo de formação da imagem, é por meio da camera fotográfica que o *Spectator*, por final, pode observar e analisar a imagem fotográfica, sendo em suporte de papel, numa projeção ou em vídeo. Desta forma, o *operator* é munido desta essência de criar o antes e o depois, a “Fotografia-segundo-o-Fotógrafo” como

descreve Barthes. Aumont (2002, p.81) refere que o “Instrumento de comunicação entre as pessoas, a imagem pode também servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo. Neste caso, a imagem não é tanto considerada sob o seu aspeto comunicacional, mas como produção humana destinada a estabelecer uma relação com o mundo.”

Existe uma gama de possibilidades para interpretar a imagem fotográfica: por meio da leitura do que ela representa, a leitura do que ela ilustra e a leitura do que ela é. O fotógrafo, autor da imagem, nos dá essa visão do mundo e do objeto fotografado. Esta complementaridade abre espaço para o texto verbal, auxiliando e controlando os meios de percepção da imagem, nomeadamente na ampla função das legendas, e por consequência, a sua interpretação.

A linguagem verbal da legenda funcionaria assim como uma espécie de prótese visual capaz de ajudar a focar ou desfocar certas áreas da imagem, aproximando ou afastando certos planos, completando ou elidindo certas cenas. Ampliar, reduzir, substituir, trocar e transmutar seriam assim precedidos de focar, sendo esta uma operação basicamente capaz de eliminar (desfocando) e/ou produzir (ampliando). (Batista, 2009, p. 112)

No texto verbal da legenda figura uma interação com a imagem produzindo outro conteúdo, quer dizer, não um conteúdo explicativo com suas classes verbais, mas sim em favor de uma emersão do visível, na forma de um visível evocado, indireto e paralelo. E o enfoque destes componentes na imagem não estariam lá sem o auxílio da legenda. O espectador tem a leitura do que fica explícito visualmente, do que é visto porque foi expresso, mencionado, emitido, sem que isso subtenha a limitação polissémica da imagem, no modo variável da manipulação que a legenda tem na interpretação preceptiva do observador da imagem. Deste modo, segundo Baptista (2009, p. 113) (...) “Não é o texto que contamina a imagem, mas são antes os objetivos comunicacionais que a imagem serve e que o texto clarifica que contaminam não a imagem, mas a leitura que dela se faz.”

Logo, o texto se faz e descodifica-se sob a leitura da imagem, com base em estruturas contidas nelas próprias, favorecidas pela legenda e que fornecem deduções de sentidos, sendo que para a interpretação semântica da legenda não seria possível

se esta não estivesse acompanhada da imagem. Sendo assim, (...) “Por uma e por outra razão a fotografia (a imagem em geral) atrai a legenda e a legenda atrai a fotografia num círculo infinito e viciado onde, fruto de confirmações biunívocas, vemos no que a fotografia mostra aquilo que o texto deixa ver” (Batista, 2009, p. 115).

O observador ao ler a imagem na sequência da leitura da legenda, transfere para a fotografia o sentido pretendido ou favorecido pela legenda. Na condição de espectadores, podemos crer que as imagens são o que as legendas dizem ser. Como questão podemos perguntar-nos se, ao lado de todo o tipo de imagens a fotografia que devolve o real ao observador se mantém sempre vinculada a legenda e qual o papel da legenda na leitura do que se vê e no que não se vê?

Camargo (2010, p. 10) afirma que: “A legenda surge da imagem, mas parece-nos que é a imagem que surge da legenda. Se a imagem é suja, no sentido de que é passível de infinitas interpretações, a legenda limpa a imagem, dando ao leitor o que ela deseja que ele interprete”.

1.2. O FICCIONAL E O REAL ENQUANTO VOZ HÍBRIDA NA NARRATIVA DOCUMENTAL

O conceito de voz tem múltiplos sentidos. Um deles está permanentemente anexado ao aparelho fonador humano que, no trato vocal, incluída a vibração das cordas vocais e as cavidades acústicas trabalha o ar dos pulmões produz para a linguagem verbal sons vocais com registo acústico entre o ruído e o som. Cada falante usa a voz individualmente, em diálogo dual ou grupal. Mas o conceito de voz também é um conceito que se usa para definir o sentido de projeção da ação, da crença, da atitude de um sujeito ou de uma convicção. Quando se diz que algo tem voz pode apenas querer dizer-se que algo atinge uma camada extensa de público. “Ter voz” acolhe semanticamente o sentido conotativo de “ser ouvido”, mesmo que este conceito de audição esteja apenas ligado a propagação de um ideário e, esse ideário pode mesmo ter sido escrito, ou seja, a voz pode derivar da linguagem verbal escrita. Não podemos, pelo que foi enunciado esquecer que a voz pode ser também fruto da produção de um texto visual.

A voz é clara e evidente em toda a parte, e em modos diferentes, como menciona Vives (2012):

Ao longo de cada enunciado; na música — mesmo quando esta não é vocal —, mas igualmente na dança; na escrita; nos ruídos e nos silêncios que ela cava. A voz é esta parte do corpo que é preciso colocar em jogo — sacrificar, até se poderia dizer — para produzir um enunciado. Suporte da enunciação discursiva, a voz desaparece, apesar disso, por detrás do sentido: “que se esteja dizendo resta esquecido por detrás do que se diz naquilo que se escuta”. (Lacan, 1973 [2003, p. 448] *apud* Vives, 2012)

No cinema documental, a representação da voz se expande numa arena de debates e contestações sociais. Segundo Bill Nichols (2010), os documentários não são uma reprodução da realidade, eles adquirem uma voz própria. Os documentários são uma “representação” do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer.

A voz do documentário vai em defesa de causas e argumentos em prol de uma linha de ponto de vistas. Busca provocar-nos ou convencer-nos, através da força de argumentos e do poder da própria voz. “A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou perspectiva” (Nichols, 2010).

A voz está atrelada e entrelaçada como a lógica, o argumento ou o ponto de vista que nos são anunciados. A voz mantém uma relação clara com um estilo, na maneira e modo pelo qual um filme, sendo de ficção ou não, se desenrola e tece sua trama argumentativa em diferentes formas, este mesmo estilo então, funciona de maneira diferente no documentário e na ficção.

“Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia” (Nichols, 2001). “A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como “estilo com algo mais”.

O estilo em um documentário é derivado da ação do diretor, concentrado em traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico para parâmetros visuais e também

com seu engajamento de modo direto no tema do filme. Quer dizer, o estilo ficcional mostra um mundo irreal e diverso, enquanto que o estilo ou a voz documental indicam um formato distinto na ligação com o mundo histórico.

No documentário, por meio de sua voz, expõe-se e manifesta-se o ponto de vista social do documentarista, ao criar sua obra. Quando a representação de mundo parte de um ponto de vista particular, faz-se isso com uma voz que assume características de outras vozes. Para o documentarista e seu tema, a voz no documentário ajusta-se de modo a demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro. Reconhecer que essa voz nos fale de maneira específica é primordial para identificar um determinado filme como documentário. Nichols (2010) diz que, “(...) o fato de que a voz de um documentário se apoia em todos os meios disponíveis, não só nas palavras faladas, significa que o argumento ou ponto de vista transmitido por um documentário pode ser mais ou menos explícito”.

Palavras faladas ou escritas, se tornam a mais evidente forma de voz. A representação destas palavras no filme é característica dos comentários com “voz de Deus”. A voz nos comentários nos conduz para pontos de vistas de maneira clara e direta. Reforça Nichols (2010) que: “(...) a voz do discurso dirigido ao espectador defende uma postura que, de facto, diz: ‘Veja isto desta forma’. A voz pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos”.

Para os documentários nas modalidades poéticas segundo Nichols (2010), eles fogem a esse tipo de clareza, e sugerem ou aludem, ao contrário de declarar ou explicar, tornando o ponto de vista implícito. A voz do filme não nos fala diretamente, não existindo assim uma voz de autoridade para nos conduzir pelo que vemos e sugerir, como indicar o que devemos entender. Argumento e a voz do filme incorporam-se por todos os meios de entendimento disponíveis para o cineasta, exceto no comentário explícito. Em contraposição com a “voz do comentário”, temos “a voz da perspectiva”, que é:

(...) aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito.

Temos de inferir qual é, de facto, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a veja isto desta forma do que a veja por si mesmo. (Nichols, 2010, p. 78)

O momento reflexivo de um sujeito se reproduz por meio de suas experiências adquiridas e vividas no dia a dia no mundo corrente. O ensaio audiovisual dispõe deste momento de reflexão do sujeito e apresenta um desenvolvimento para “representação abstraída e exagerada do eu em um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta” (Corrigan, 2015, p. 19 *apud* Almeida & Caixeta, 2019, p. 127). Ainda esclarecem, Almeida e Caixeta (2019), que: “(...) a materialização fílmica do processo do pensar, apesar de lidar diretamente com a subjetividade, não se internaliza e relaciona apenas com o eu que se propõe a refletir. Pelo contrário, aspira pela formulação de um diálogo aberto ao público”.

No modo cinematográfico, o “pensar em voz alta” e a atitude dialógica pretendida nos filmes-ensaio operam através dos recursos da *voz-over*. Stella Bruzzi (2000) define a *voz-over* como banda sonora extra diegética inserida a um filme, sendo documental ou ficcional.

No geral, a *voz-over* fornece insights e informações que não estão disponíveis imediatamente dentro da diegese, mas, enquanto que em um filme de ficção a *voz-over* é tradicionalmente a de um personagem na narrativa, em um documentário, a *voz-over* é comum ser a de um narrador desencarnado e onisciente. (Bruzzi, 2000, p. 40 *apud* Almeida & Caixeta, 2019, p. 127)

Este narrador pode ser um indivíduo que se fragmenta em vários sujeitos, e “é o sujeito que fala”, e mantém uma interlocução, localizado num determinado lugar. O mesmo indivíduo é desmembrado em vários sujeitos, formados no núcleo do método discursivo e se movem conforme a ocasião lhe condiz.

É um processo complexo, porque se assemelha a uma “quebra de identidade”– busca legítima de todo indivíduo e, por isso, é feito de modo inconsciente e *não-reflexivo*. Não temos consciência, pelo menos não na maioria das vezes, de que nos colocamos como sujeitos diferentes em nossos discursos. Essa mobilidade constante, própria do discurso, é caracterizada por Foucault como dispersão. (Machado & Jacks, 2001, p. 02)

Para Michel Foucault (2008), ao nos desprendermos de um duradouro e eficiente aprendizado regido sob a forma de discursos edificadas e agrupados em signos, como conceitos determinantes na formação de certos conteúdos, portando significados quase sempre encobertos, dissimulados, deturpados, carregados de “verdadeiras” intenções e interpretações que se camuflam pelos textos, e não se mostram em primeiro plano. Ao atingirmos, e possivelmente entendermos, essa mobilidade no interior de cada discurso, provavelmente encontraremos, quem sabe, a verdade intocada.

Neste campo de regularidades nas diversas posições de subjetividade, Foucault (2008) elucida: “O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo” (Foucault, 2008, p. 61).

É interessante estarmos prontos para aceitar cada momento do discurso, acompanhado de seus súbitos acontecimentos, em uma dispersão temporal, onde são permitidos a repetição, o saber, o esquecimento, a transformação que se apaga até nos menores traços e se escondem nas entrelinhas da poeira da história, assim nos faz pensar Foucault (2008).

Os discursos e seus métodos, encontram-se na sua origem na elaboração dos sentidos e a língua é a matéria onde acontecem os resultados destes sentidos. Quando o discurso versal é um dos discursos sobre a imagem, a imagem multiplica os seus sentidos, nem sempre porque coabitam com ela, mas porque os adquire como possibilidade de leitura.

O discurso deve ser visto como objeto linguístico e como objeto histórico. Nem se pode descartar a pesquisa sobre os mecanismos responsáveis pela produção do sentido e pela estruturação do discurso nem sobre os elementos pulsionais e sociais que o atravessam. Esses dois pontos de vista não são excludentes nem metodologicamente heterogêneos. A pesquisa hoje precisa aprofundar o conhecimento dos mecanismos sintáticos e semânticos geradores de sentido; de outro, necessita compreender o discurso como objeto cultural, produzido a

partir de certas condicionantes históricas, em relação dialógica com outros textos. (Fiorin, 1990, p.177 *apud* Gregolin, 1995, p. 18)

Por meio das ilusões discursivas, factos contados ganham uma condição de “coisas reais”. Narrador concede voz aos sujeitos no discurso direto, assim forma-se a “prova de verdade” e, através desta “amarração”, são elaborados, no discurso, pessoas, tempo e espaço “verdadeiros” ou “existentes”, criando a aparência de “reproduções” da realidade. Esse processo é característico do discurso jornalístico e do discurso histórico, em prol de um desenvolvimento de informações para criação da “verdade do discurso”.

Essa ilusão de realidade pode ser construída em todos os sistemas semióticos como: a pintura (perspectiva, ocupação do espaço, ancoragem histórica), o filme (focalização e posicionamento da câmara) e o teatro (jogos de luz, utilização do palco). Da mesma forma, pode-se construir a ilusão contrária, de “ficcionalidade”, através, por exemplo, da utilização da fórmula discursiva era uma vez... (Gregolin, 1995, p. 19)

Desta forma, o emissor quer passar para o recetor a crença na verdade do discurso e, por esta razão, ele tem que ser convincente e o recetor interpretativo.

Por isso, o enunciador constrói no discurso todo um dispositivo verídico, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Nessas marcas estão embutidas as imagens de ambos (os seus sistemas de crenças, as imagens recíprocas etc). São estratégias discursivas, por exemplo, a *implicitação* e/ou a *explicitação* de conteúdos, que constroem o texto por meio de pressupostos e de subentendidos. Segundo (Ducrot, 1977), os subentendidos são um recurso utilizado para que possamos “dizer sem dizer”, para que possamos afirmar algo sem assumir a responsabilidade de termos dito. Para entender os sentidos subentendidos em um texto é preciso que o enunciador e o enunciatário tenham um conhecimento partilhado que lhes permitam inferirem nos significados. Esse conhecimento de mundo envolve o contexto sócio-histórico a que o texto se refere. (Gregolin, 1995, p.19)

Esta ligação significativa do discurso é adquirida por meio da tematização e do sentido figurado. Na tematização, as ações do texto se organizam através da repetição, de modo significativo, retomando no discurso um cunho mais coerente.

A tematização alberga a sua difusão e desenvolvimento numa repetição da temática, mas também num âmbito retórico onde a realidade ganha um espaço onde

a relação do real com o figurativo assume um aspeto onde a difusão de um conceito se desenvolve.

Os documentários assumem uma voz própria, dando aos espectadores uma “representação” do mundo, e nesse conceito de voz própria que habita alguns documentários, o documentário passa a ter uma visão singular do mundo. Então, a voz do documentário ostenta essa postura singular, de modo a defender uma causa, apresentar um argumento ou transmitir um ponto de vista. Para Bill Nichols (2010), os documentários buscam convencer-nos por meio da força de seu argumento, do seu ponto de vista, seu estímulo ou pelo poder de sua voz. “A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva” (Nichols, 2010, p. 73).

A construção da voz também está conectada à ideia de uma lógica explicativa que serve para orientar a organização do documentário, ao confrontar a ideia de uma história persuasiva que pode compor a ficção. “A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção” (Nichols, 2010, p.74).

Nichols nos passa a ideia de a voz assumir uma representatividade ao “estilo com algo mais”. Na ficção, este estilo origina-se da transposição que o diretor faz da história para a forma visual, permitindo a essa expressão visual da trama um estilo característico de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia.

O estilo ficcional reproduz um mundo imaginário e distinto, teoricamente o documentário parece longe desse mundo imaginário, mas o estilo ou a voz do documentário expõem um aspeto diferenciado do simples envolvimento no mundo histórico. É possível perceber que o documentário compreende uma pluralidade de métodos e estilos, apesar de estas condições, permanece possível distinguir elementos que representam o gênero. Do mesmo modo, o ficcional é possuidor de convenções e códigos que auxiliam o espectador a reconhecê-los enquanto tal. Independentemente das distinções, ambas se mostram comprometidas diante do espectador, em causar-

lhes a impressão de que o que eles estão assistindo é real ou pelo menos numa condição representativa de qualidade fidedigna (Coelho & Costa, 2015).

Quando assistimos à junção do ficcional e do documental em um mesmo filme, por meio de características próprias destes dois estilos, podemos afirmar tratar-se de uma narrativa híbrida, onde esta tipologia é articulada a romper qualquer impressão de realidade ou de certeza e de não haver interferência do cineasta. Deste modo, podemos perceber que documentário e ficção se podem fundir numa narrativa.

1.3. CAPACIDADE FOTOGRÁFICA PARA TRAZER A VERDADE QUE O SUJEITO ENUNCIA

Uma das formas populares para dar qualidade, razão e importância à fotografia é a afirmação de que ela explica o homem ao homem. Porém elas não explicam, elas aceitam “verdades”, revela (Sontag, 1986).

Robert Frank dizia: “para produzir um documento contemporâneo autêntico, o impacto visual deveria ser tão forte que anulasse qualquer explicação” (Frank *apud* Sontag, 1986, p. 103).

As mensagens que as imagens podem passar estão limitadas com as exigências da compreensão. Quando as fotografias têm a capacidade de transcender a literalidade, alguns fotógrafos transformam a fotografia em um paradoxo racional. “Ela se apresenta como uma forma de conhecimento sem conhecimento, uma maneira de enganar o mundo em vez de o atacar frontalmente” (Sontag, 1986, p. 106).

Ansel Adams, ainda, reforça que uma fotografia não é um acidente, é um conceito. “É necessário tê-la visualizado previamente. O que significa que a imagem tem que existir na mente do fotógrafo antes ou no momento em que a foto é feita” (Adams *apud* Sontag, 1986, p. 107). Para isto, um conhecimento prévio do terreno e do assunto a ser abordado, junto com uma bagagem cultural e artística, ajuda nesse sentido. A fotografia é composta de toda essa bagagem, e não somente do facto de ser apenas uma fotografia feita pura e simplesmente. Nela transita a alma e a expressão interna do fotógrafo, a câmara serve como instrumento clarificador e revelador do autor da imagem. Como bem descreve Minor White: (...) “o fotógrafo se projeta

naquilo que vê, sendo levado a identificar-se com tudo para melhor sentir e conhecer” (White *apud* Sontag, 1986, p. 106).

Cartier-Bresson comparava-se a um arqueiro zen transformando-se no alvo para no momento seguinte o poder atingir; “deve pensar-se antes e depois”, disse ele, “nunca enquanto se tira uma fotografia” (Sontag, 1986, p. 106).

A fotografia traz-nos uma verdade pertencente a nós mesmos, como não a tínhamos visto antes, e somos construtores dessas verdades e as repassamos. Daí uma responsabilidade aos fotógrafos, serem os interlocutores destas verdades ocultas, ou não, revelá-las no sentido mais amplo da palavra.

Na obra “Valos”, concentro em mostrar a cultura agrícola dos trabalhadores dos campos masseiras por meio de suas experiências e sentimentos ligados a estes campos. Assim como Dorothea Lange, quando motiva outros fotógrafos a concentrarem-se no ambiente familiar, “fazendo com a consciência que o familiar, através do uso sensível da câmara, virá a tornar-se misterioso” (Lange *apud* Sontag, 1986, p. 110).

A fotografia nos dá essa condição de conhecer as pessoas e entrar um pouco no mundo delas, reproduzir esse mundo e contextualizá-lo por meio da fotografia torna-se uma coisa singular, pertencente a nós mesmos. Tomamos posse destes universos alheios e os reproduzimos por meio de *frames* fotográficos, compondo assim uma narrativa escrita por meio das nossas imagens.

Miriam Moreira Leite (2009, p. 343), durante uma entrevista a respeito da “Fotografia e memória”, disse: “Eu percebi que a fotografia é principalmente sobre o espaço e, para obter a dimensão do tempo, você precisa construir esse tempo. Precisa ter várias fotografias, em vários momentos, para obter a dimensão do tempo”.

Na dimensão diegética, onde se encontra distanciamentos temporais a compor uma narrativa, se faz uso de um apanhado de imagens relacionadas ao assunto ou tema em questão. A fotografia isolada em contextos distintos, dificilmente contariam uma boa história, e por si só seria difícil a compreensão na sequência e plano diegético.

Leite (2009, p. 343) sustenta que “a memória da fotografia é muito importante da memória de um texto escrito. A sua memória é feita através de uma convocação de outras imagens parecidas. É dessa forma que você consegue compreender aquela imagem”.

1.4. O “GUIÃO DO ENTREVISTADOR” COMO PONTO DE PARTIDA ESCONDIDO.

Para a realização de “Valos” como ensaio audiovisual, utilizamos como recurso um guião de entrevista semiestruturado, com a finalidade de mostrar a cultura agrícola dos trabalhadores dos campos masseiras através de suas experiências e sentimentos vinculados a estes campos. Para descrever as trajetórias de vida destes agricultores, foi usado o recurso de captação em áudio dos depoimentos, destes trabalhadores da terra, remontando um pouco de suas histórias, como forma de resgate desta memória local, fixada na região de Aguçadoura. Ouvir contar foi montar uma retrospectiva de uma época passada nestes campos masseira, e o que ainda pode estar por vir.

Desta forma, as gravações, em áudio, dos depoimentos, foram realizadas por meio de uma entrevista semiaberta, onde foram colocadas três questões que servem como base introdutória à entrevista. Elas são: O que representa os campos masseira na sua vida? Em que época eles surgiram e como foram construídos? As poucas masseiras que restam irão permanecer para o futuro?”. Essas mesmas três questões levam os sujeitos a reportarem-se aos pontos cruciais destes relatos históricos.

A recolha do material de áudio nas entrevistas aconteceu por meio de contatos de conveniência. No início, os agricultores foram contactados e elucidados a respeito do motivo e intenção do projeto audiovisual, para posteriormente lhes pedir o seu consentimento. Uma vez recolhido o consentimento dos integrantes, foram iniciadas as entrevistas de modo individual. Sempre tendo como referência as três perguntas base, anteriormente mencionadas.

A entrevista não é necessariamente expressada como uma técnica padronizada e impessoal de recolha de informação, mas como o resultado de uma

disposição aberta e discursiva dando voz livre ao sujeito, em forma de diálogo aberto onde o interrogador possibilita a condição e a possibilidade de improvisação, sobretudo entre as questões levantadas ou nas respostas dadas. Não se tratando de uma improvisação desordenada, mas de um modo de improvisação preparada e controlada (Ferreira, 2014). E ainda, conclui: “No encontro de posições que constitui qualquer entrevista (com-posição), a posição de entrevistador não é impessoal, não se quer demasiado técnica, e muito menos se quer estandardizada” (Ferreira, 2014, p. 982).

Neste caso, no ensaio audiovisual “Valos”, procuramos ser o menos impositivos possíveis sobre o ponto de vista do entrevistado, deixando-o à vontade no explanar de suas ideias e pensamentos sobre o tema e assunto propostos. Desta forma, é importante o entrevistador ter a capacidade em entender dialógica e reciprocamente a posição e o ponto de vista do entrevistado, a fim de um bom resultado para ambos, em uma narrativa improvisada.

“Daí que a ‘boa pergunta’ não seja, necessariamente, aquela que havia sido previamente preparada pelo entrevistador, mas a que faz sentido ao entrevistado e o convoca a tomar uma posição, a narrar um ponto de vista com densidade narrativa. Ou seja, como se argumentará, a ‘boa resposta’ é a que resulta do sucesso de um exercício criativo de composição improvisada”. (Ferreira, 2014, p. 982)

Na relação entre entrevistado e entrevistador desenrola-se uma troca verbal sustentada por meio de conversa sem delimitação de tempo e espaço. Em “Valos”, não encontramos a pretensão nem a predisposição para a elaboração de uma conversa por meio de um guião estruturado em torno de perguntas/respostas permitindo assim, um diálogo mais aberto indo além dos pontos previamente elaborados na problemática definida por este documentarista, no âmbito deste trabalho. Trabalhamos em um modo fluido e recíproco na troca de informações entre este e o entrevistado. Porém, quando o guião não está presente, durante momentos da entrevista, inicia-se a condição de improviso em função das respostas dadas pelo entrevistado, entretanto, mesmo assim, a conformidade no andamento da entrevista se manteve através da sequência das três perguntas base, mencionadas anteriormente.

É levado em conta neste trabalho, que o entrevistado fornecesse descrições e pensamentos que vão além de um relato superficial do caso ou da história a ser contada, utilizando para isso maneiras e modos de deixar o entrevistado o mais confortável e à vontade possível. Procuramos não interromper o discurso do entrevistado, para que este possa prosseguir com base na construção de seu argumento ou ideia até o fim, ao mesmo tempo, o silêncio do entrevistador encoraja e sugere ao entrevistado poder falar mais. Ferreira (2014, p. 984) nos mostra mediante citação de Garcia (2000): “A narração não é informação factual, é uma rememoração reflexiva que implica a interpretação subjetiva sobre os episódios narrados”.

Mais do que a recolha de informações “objetivas” e factuais sobre o assunto determinado, a narração e os comentários vêm a contribuir, valorizar, interpretar, e abrem uma relação com outros factos.

1.5. CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS DO AUDIOVISUAL “VALOS”

Antes dos registos das imagens em “Valos”, percorri os campos, lugares e ambientes, apenas guardando as cenas e tudo o que via e sentia, dentro de minha memória, gerando assim, imagens mentais. Apontava em um pequeno caderno de notas o que achava importante e significante. Procurei sempre uma aproximação com os agricultores e personagens de um modo lento e respeitoso, buscando não interferir no tempo e no espaço deles. Como que pedindo “licença”, mostrava que queria estar junto a eles e ouvir suas histórias, seus relatos e o que significa ser e estar na agricultura dos campos masseira. Durante os primeiros dias com eles, não portava minha camara fotográfica e nem cogitava fotografar algo. Minha intenção era ganhar a confiança deles. Para isso, explicava sobre o projeto “Valos”, meu interesse em documentar a história dos campos masseira, além de contar com o apoio da Horpozim (associação hortícola sediada em Aguçadoura).

A primeira masseira que tive contato foi a do senhor Eusébio, encontrei-a ao consultar imagens de satélite pelo Google *Earth* (Figura 1). O senhor Eusébio, desde o início, foi

recetivo e cordial, sempre disposto a relatar as técnicas e culturas nos campos masseira, veio a se tornar um importante personagem na narrativa e nas imagens de “Valos”.



Figura 1 - Campo masseira na freguesia de Aguçadoura. Imagens: Google Earth.

Passei alguns dias fotografando a masseira do senhor Eusébio, o ambiente, suas dimensões e espaço, culturas cultivadas e o agricultor junto à sua cultura. Alternava as sessões fotográficas com as gravações em áudio de seus depoimentos e relatos, sempre em seu campo masseira.

O agricultor seguinte, que tive acesso, foi o senhor Carreira. Ele é uma “memória viva” desta cultura. O papel do senhor Carreira é determinante na diegese de “Valos”. Ao longo do tempo que estive em sua companhia, realizei muitas fotos expressivas e gravei relatos raros dele a contar a história dos campos masseira.

Na realização das imagens em “Valos”, foram feitas séries fotográficas em câmaras DSLR da marca e modelo Canon 6D (*full-frame*), com objetiva Canon 24 x 70 mm *zoom*, série L e uma objetiva 50 mm fixa. Os planos e ações dos registos fotográficos revelam as plantações em campos masseiras, paisagens relacionadas aos agricultores nas áreas de plantio e a intimidade do agricultor junto ao terreno cultivado. Os planos médios foram feitos com uma objetiva normal (50 mm) e objetiva *zoom* de 24 x 70 mm, onde foi pretendido o registo do agricultor em inteiração com seu trabalho nas masseiras e em momentos contemplativos de sua labuta diária. Nos planos fechados, foram evidenciados os detalhes e as particularidades do produtor no seu terreno. Os planos mais abertos buscaram a noção de lugar e ambiente, fazendo a

ligação do lavrador à área de plantio, contextualizando-o com o espaço que utiliza. O propósito no registo das imagens foi mostrar a interação dos agricultores no cultivo e preparo de suas lavouras e o carinho e atenção que têm pela terra que ali mantêm e na qual produzem insumos, tanto para suas famílias como para comercialização. Foi objetivado encontrar uma estética, fundamentada no enquadramento de imagens que provoquem alguma contemplação e reflexão revelando assim, uma identidade, uma rotina, uma devoção e uma cumplicidade dessas pessoas rurais pelo meio ambiente a que pertencem.

Para isso, encontrei nas fotografias de Artur Pastor uma certa simplicidade em suas imagens rurais, por conta da atividade de regente agrícola que desenvolveu nas décadas de 40 e 50. Em suas imagens existem uma ordenação e classificação, ao mostrar o que Pastor viu e conferiu do mundo rural. Que de uma maneira clara, nos trazem uma proximidade com o tema, compondo uma narrativa a nos contar e ilustrar o mundo agrícola. Principalmente ao final da década de 40, onde retratou bastante a presença humana nos campos durante o plantio de batatas, da apanha da azeitona, nos trabalhos manuais dos agricultores, com o uso de instrumentos tradicionais e técnicas mais rústicas; onde era presente a força humana que mais tarde foi cedendo lugar ao uso de motores e máquinas, dando início a agricultura moderna (Figura 2).



Figura 2 – Fotos de Artur Pastor: Régua (1956) e Nazaré (1954-1957).

Já, na fotografia de Alfredo Cunha, descobri com seu trabalho “Norte” (1998) uma linha direta com o homem rural, sendo retratado ao modo puro e simples, como nas fotografias de Pastor, mantem uma “certa unidade” e presta suporte como um modelo a ser seguido, para as fotografias em “Valos”. Cunha nos apresenta também o típico homem do campo, em suas condições de trabalho, o ambiente que o representa, os instrumentos e utensílios em sua faina do dia-a-dia (Figura 3).

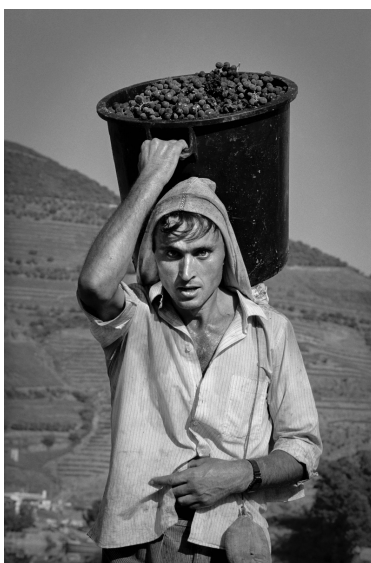


Figura 3 - Foto de Alfredo Cunha. Fonte: livro Norte (1998).

Com a fotografia humanista, carregada de poesia, de Georges Dussaud, na década de 80, em Trás-os-Montes, é possível ver e compreender o fotógrafo não como alguém de passagem registrando o que vê, mas como alguém que se ambienta com o lugar, sentindo o povo local, convivendo e deixando que o vejam como amigo; porque o respeito e franqueza se tornam aparentes (Figura 4).



Figura 4 - Foto de Georges Dussaud (Douro, Quinta do Noval, Alto Corgo, 2004).

Em “Valos”, isso sempre foi uma condicionante, onde se procurou o convívio e a compreensão do sentimento e da cultura local, de certo modo, permitir sentir-se como “alguém que vive naquele lugar”. Para se alcançar esse estado, é necessário se submeter e apreender com as pessoas locais, no caso os agricultores dos campos masseira. As imagens de Dussaud são atemporais, pois existe certa dificuldade em fixá-las no tempo, o preto e branco retratam a poesia na rigidez dos aldeões, seus costumes, crenças, vivências, tristezas e alegrias. Desta forma, é possível entrar neste “mundo” estabelecido por Dussaud que, sem seu olhar, poderíamos não percebê-lo, pois “[...] são as construções ficcionadas que nos trazem ao coração do real” (Monteiro, 2013, p. 09).

Em “Valos”, houve o aproveitamento da luz ambiente na captura das fotos. “Valos” apresenta as imagens fotográficas em preto e branco com a intenção de trazer o contraste e a profundidade da imagem, onde se pode observar melhor a projeção dos planos, as tonalidades escuras, médias e claras que destacam o relevo na paisagem local. O preto e branco também foi uma condicionante para estabelecer a ideia do tempo passado, para a leitura das fotos. Deste modo, é possível reconstituir essa relação das masseiras com o passado, na construção da narrativa deste audiovisual (Figura 5).



Figura 5 - Masseira e Remoção de areia. Fotos: Marcelo de Mattos – trabalho “Valos” (Aguçadoura, 2020).

Ao final da projeção de “Valos”, as imagens ganham cor, com intenção de estabelecer o tempo presente. É notável a presença da cor verde nas imagens, fazendo uma ligação com a citação dos personagens, Senhor Eusébio e Senhor Carreira, que dizem: “[...] antigamente a couve era mais verde”. Estabelece-se assim uma nostalgia, de uma época em que se reuniam na masseira a tomar o caldo verde colhido ali, bebendo o vinho cultivado ali, cantando suas cantigas e rindo de seus causos. Deste modo, construímos, tendo como suporte o audiovisual “Valos”, a diegese cronológica dos campos masseira e de seus personagens (Figura 6).



Figura 6 -Riacho perto das masseiras e plantação de couve. Fotos: Marcelo de Mattos – trabalho “Valos” (Aguçadoura, 2020).

O trabalho investigativo de recolha e estudo da música e sons dos trabalhadores rurais em Portugal (da década de 60 e 70), desenvolvido pelo etnomusicólogo Michel Giacometti, serviu como parâmetro para a captação de áudio

dos agricultores em “Valos”. Assim como a série de programas “Povo que Canta”, realizada pela Radiotelevisão Portuguesa (RTP) mostra seu importante trabalho na etnomusicologia portuguesa, onde pode-se observar o modo simples e direto, como Giacometti registou, nos cantos de trabalho entoados pelas populações rurais durante a lavoura, como também observado nas entrevistas feitas aos camponeses. Giacometti, portando um gravador manual, percorreu o terreno agrícola e as áreas de cultivo, a entrevistar os trabalhadores em seu próprio meio de ação. Em “Valos”, para o registo dos depoimentos em áudio dos agricultores, foi usado um gravador manual digital *zoom* – H4n Pro. Todos os registos de áudio foram captados no local dos campos masseira e adjacências, os ruídos, assim como os diferentes sons que compõe o ambiente, também permanecem no áudio de “Valos” propositalmente, a fim de revelar a “atmosfera” rústica do local.

Posteriormente, as imagens fotográficas foram editadas em sincronia com o áudio das falas dos agricultores, concluindo assim o material audiovisual. Para isso, houve antes a criação de um guião, contendo as imagens que fazem parte da sequência das cenas para o audiovisual “Valos”. No guião, foram referenciados os trechos de áudio para cada grupo de imagens, construindo então a ligação das fotografias com o áudio, formando o conjunto das cenas que fazem parte da diegese. O guião apresenta uma estrutura simples e é composto por 59 cenas (Figura 7).

Considerações éticas foram levadas em conta no direito de imagem das pessoas fotografadas e das falas gravadas neste audiovisual. Mediante a devida autorização destas por meio de formulário preenchido e assinado pelos cedentes, no qual fica claro a concessão nos direitos de edição conexos com a obra que envolve este projeto, autorizando, designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, sites institucionais e em qualquer outra média ou meio de comunicação, digital ou impresso.

Guião do projeto audiovisual “Valos”

1) Início: tela escura, sem imagem, apenas o áudio.



Áudio_som do vento nas masseiras_29-05-20 - Folder 02 – zoom 004 / 00:06 até 00:51

2)



Áudio_som do vento nas masseiras_29-05-20 - Folder 02 – zoom 004 / 00:52 até 02:33

3)



Áudio_poema_toada de portalegre_20-07-20 – Folder 02 – STE-004 / 00:00 até 00:19

4)



Som do vento nas masseiras (como som ambiente, compondo o plano de fundo) / 8 seg.

Figura 7 - Página do Guião do audiovisual “Valos” (2020).

2. PROJETO FOTOGRÁFICO SOBRE A MASSEIRA ENQUANTO CAMPO AGRÍCOLA

No passado, no início do séc. XIV, a horticultura na Póvoa de Varzim enfrentou significantes alterações com a invasão dos terrenos pelas dunas de areia formadas pelas tempestades na região. Já no séc. XVII, a quantidade de areia era tanta que mal existia vida vegetal na região, sendo proibido o corte e furto do pouco feno existente nas areias. Houve, em consequência disto, um deslocamento de pescadores para o interior do concelho, deixando a região de litoral com um aspeto inóspito. Mais tarde, a fim de evitar o avanço das areias, deu-se início à arborização da região com pinheiros, que se estendeu até o séc. XIX. Anos depois, quando as areias já se encontravam fixadas com o auxílio dos pinheiros aumentou o interesse da população de repovoar a região. Por conseguinte houve a necessidade de alimentar as famílias ali instaladas. Alguns agricultores começaram a escavar os terrenos de areia, dando início aos primeiros campos masseira.

Em 1933 foi criada a freguesia de Aguçadoura, uma desanexação da antiga paróquia de Navais (Amorim, 2002, p. 27). O nome Aguçadoura tem origem na prática agrícola, segundo a tradição, era para lá que as pessoas iam aguçar os instrumentos agrícolas, numas pedras próprias para esse efeito, dessa pedra de aguçar (aguçadeira) terá nascido o nome Aguçadoura (Borges, 1990, p. 19).

A freguesia de Aguçadoura encontra-se a seis quilómetros da cidade da Póvoa de Varzim, com uma área aproximada de 3,63 Km², limitada a norte pela Estela, a leste por Navais e a sul por A Ver-o-Mar. É constituída pelos lugares de Aldeia, Areosa, Barranha, Caturela, Codixeira, Granjeiro, Parau, Santo André de Cima e Santo André de Baixo (CMPV, 2000 *apud* Fonseca & Lima, 2011, p. 03).

É na freguesia de Aguçadoura que se apoia este trabalho. “Valos” narra, por meio de fotografias, de minha autoria e a captação de depoimentos em áudio, destes antigos agricultores, um pouco desta história, como forma de resgate nesta memória local, estabelecida nesta freguesia. O que se pretende é dar voz a uma época que passou e o que ainda pode estar por vir. Nas palavras deles, os campos masseiras

tiveram uma época próspera, construída através de árduo trabalho em momentos que se sentiam escravos na forma como executavam suas labutas.

No início do projeto, procurei o Horpozim (Associação Empresarial Hortícola) sediado em Aguçadora, concelho da Póvoa de Varzim, onde encontrei apoio, e total interesse em meu desejo, na criação da narrativa audiovisual deste facto importante e marcante de sua cultura, e deram importância e valor, em fornecer informação para a construção da narrativa.

A palavra *valo*, como mencionado anteriormente, tem como definição: forma de parapeitos de uma trincheira, ou fossos que protegem o campo de batalha e ou os acampamentos das tropas. E mais, ainda pode significar: Tipo de buraco (rego seco) construído antigamente pelos fazendeiros para marcar a divisa de suas propriedades com a dos outros fazendeiros ou mesmo suas pastagens. Os valos geralmente eram construídos pelos escravos.

O título deste trabalho, “Valos”, significa não só as enormes trincheiras construídas e escavadas sob as dunas de areia, mas, no decurso deste projeto, apercebo-me que representam também o entrincheiramento deles próprios em sua história pessoal, vivida nas masseiras e na forma de cultivo agrícola existente ali.

Os valos têm como objetivo proteger as plantações poveiras da ação dos ventos fortes vindos do litoral, já que a região é ligada a praias oceânicas. No interior destes valos, cria-se um efeito de estufa, onde as plantações de hortaliças encontram ambiente propício para o cultivo.

De todos os agentes modeladores, o mar é de todos o maior regulador das condições físicas, transporta consigo os ventos de oeste carregados com humidade e geradores de precipitações abundantes, praticamente durante todo o ano. Os ventos de norte também têm uma grande influência na região, sendo sobretudo ventos de grande intensidade e mais frios que os de oeste, daí a designação local para estes ventos de ‘nortadas’. Estes ventos influenciaram o formato característico dos campos masseira. (Costa, 1987 *apud* Fonseca & Lima, 2011, p. 03)

A ação do vento, como inimigo das lavouras, não se torna efetiva se estas estiverem entrincheiradas. E, desta forma, os agricultores vão vencendo a batalha contra as intempéries da natureza. Esse povo poveiro, das dunas de areia, venceu as

dificuldades à base de trabalho árduo, uma referência ao tipo de “trabalho escravo”, mencionado por eles próprios, devido à forma como escavavam e retiravam as areias para as construções destas covas.

O propósito de “Valos” representa o resgate da memória de tempos atrás, em forma de documento audiovisual, com visão mais poética no modo e estilo de narrar a história dos campos masseiras. Como esses agricultores poveiros resistem ao tempo? O que todo um tempo passado lhes diz?

Na relação entre as imagens fotográficas e os depoimentos em áudio, os relatos em *voz-off* destes agricultores relacionam-se com as imagens, sentimentos e ritmos, ajudando a construir novos caminhos para o processamento da informação que as imagens contêm, estabelecem uma junção entre representação e realidade. Essa conexão entre imagem e voz confere uma proximidade sintática e semântica ao trabalho. A dimensão vídeo gere o tempo em unidades textuais visuais (fotografia) e verbais (*voz in* e *off*), mas procede também à conexão semântica de primeiros e segundos sentidos, no âmbito da gestão da denotação e da conotação num mesmo tecido.

Procuramos durante a captação das imagens, ocorridas no terreno e ambientes dos campos masseira, fazer uso de um conhecimento prévio por meio de visitas de reconhecimento, planeadas no início do trabalho. Deste modo, foi possível o registo de imagens dentro de uma perspectiva temporal e espacial “pré-elaboradas”, onde podemos ter um conjunto de escolhas para determinar e estabelecer um ponto de vista. “Qualquer trabalho fotográfico documental contém uma sequência de imagens em que cada uma delas representa exatamente o modo de ver do fotógrafo sobre um determinado assunto” (Dubois, 1992 *apud* Lombardi, 2007, p. 28). Mesmo que essas “sequências de imagens” sejam mentais, facto ocorrido em alguns momentos do trabalho “Valos”, durante a captura das fotos, nos ambientes e campos masseira.

2.1. O TERRENO

Toda freguesia de Aguçadoura é constituída por solos arenosos formando dunas, ao longo da costa e interior, debaixo deste solo, seco e pobre, percorre um lençol aquífero de água doce. Foi na remoção das areias até o encontro destes aquíferos que deu origem a nova forma de cultura agrícola, os denominados “campos masseira”.

A escavação para a descoberta de uma masseira consiste em escavar a areia para os lados, de modo a dar-lhe a forma característica, continuando até encontrar a camada de argila, que se encontra ligeiramente acima do nível do lençol freático. Pode-se, de modo sucinto, descrever a sucessão estratigráfica das camadas, sendo a mais superficial a das areias de duna de espessura variável, seguida pelas areias finas com cerca de 1,80 m, logo a seguir 30 cm de areias ferruginosas e, por último, a camada das argilas, estas de cor negra, resultantes da alteração dos xistos (Fonseca & Lima, 2011, p. 06).

Uma masseira é constituída por vários elementos, o primeiro é formado durante o processo de escavação do campo, onde as areias acumuladas dos lados formam uma espécie de barreira protetora contra os ventos e retardam a evaporação da humidade; estes taludes são designados de valos. Para ajudar a fixar estas areias, antigamente plantavam-se vinhas, mas atualmente plantam-se sebes. Os elementos restantes encontram-se na parte inferior da masseira, dividida em talhões, organizados longitudinalmente com cerca de 4 metros de largura e separados por pequenas valas ou regueiros, na qual se faz a drenagem ou “sangração” da água em excesso, para um canal de drenagem principal, denominado de sangradouro principal, que a conduz para fora dos campos (Costa, 1987 *apud* Fonseca & Lima, 2011, p. 07).

Os campos masseiras se encontram no litoral e são destinados à horticultura. Sua denominação popularizou-se devido a estes campos apresentarem a forma de uma masseira para fazer pão (Figura 8).



Figura 8- Campo Masseur do Sr. Eusébio. Foto: Marcelo de Mattos (2020).

Para as escavações e abertura destes campos sobre as dunas de areia, organizavam-se famílias, amigos e trabalhadores pagos ao expediente que escavavam uma área interna em forma de retângulo de areia com cerca de 1.250 metros quadrados. A areia removida do interior da cavidade servia para fazer um moio (valado) nos quatro lados, essa remoção da areia era por conta de mulheres e crianças que as transportavam em gigos³ (Figura 9).



Figura 9 - (a) Gigos e (b) mulheres a transportar gigos contendo areia. Fotos: Marcelo de Mattos (2020).

³ Gigo: cesto de vime, alto e estreito; cabaz. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. [consult. 2020-10-16 11:03:15]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/gigo>

No início do séc. XX, houve uma grande procura por estes terrenos arenosos e improdutivos para a construção de masseiras com a intenção de se cultivar batatas e outros produtos hortícolas. Em meados do mesmo século, a produção hortícola aumenta e torna-se possível a exportação dos produtos para outras regiões. Alguns anos depois, deu-se início ao decréscimo na produção de batatas, devido à emigração de grande parte da população masculina, diminuindo assim boa parte da atividade agrícola.

No ano de 1969, as masseiras ressurgem com maior capacidade, aumenta-se o tamanho do campo masseira com a diminuição dos valos, que eram construídos com a areia retirada dos terrenos e serviam como barreira a fim de vedar o terreno contra a ação do vento. Alguns anos se passaram e, com o propósito de incrementar a área de cultivo, os agricultores vendem a areia excedente, retirada das masseiras, para a construção civil conseguindo assim um aumento financeiro.

No litoral de Aguçadoura onde se desenvolveram atividades nefastas com a extração de areias junto ao mar tendo este ameaçado atingir as habitações. Perante a passividade das autoridades e tomando consciência do perigo que havia para a sua segurança, em 1968 a população revoltou-se e impediu a atividade dos ‘Areiros’ negócio em grande prosperidade. Infelizmente, o negócio continuou passando-se da praia para o campo, ou seja, atingindo os ‘campos masseira’ e as dunas do Rio Alto. (Amorim, 2002, p. 33)

Em 1985, com a adesão de Portugal à comunidade Económica Europeia e com políticas de incentivos ao investimento, a maior parte dos produtores apostou na construção de estufas, motivando alterações nas culturas agrícolas produzidas e possibilitando novas formas de produção.

Quando chegou a lei para regular a retirada das areias e abate das árvores no litoral já o negócio dos ‘areiros’ estava de tal forma enraizado que não foi difícil convencer os proprietários a venderem os vales dos próprios campos masseira substituindo-os por estufas artificiais. E assim vemos morrer um pedaço da alma da Estela e uma das atrações turísticas do Concelho da Póvoa de Varzim. (Azevedo, 1997 *apud* Amorim, 2002, p. 33)

Entre as novas culturas agrícolas produzidas nas estufas, encontram-se: alface, tomate, cebola, nabo e couve. Encerra-se assim, grande parte das atividades de cultivo agrícola nos campos masseiras.

Qual será o futuro dos campos masseiras? Os agricultores envolvidos mostram-se apreensivos em relação aos campos masseiras. Foi constatada uma escassez de mão de obra nesses campos, deixando o futuro incerto para uma forma e tipo de cultura rural pertencente ao património agrícola, ecológico, etnográfico e histórico da comunidade local e, pode-se dizer, nacional também.

O escritor português Aquilino Ribeiro (1885-1963), no seu romance “S. Banaboião” (Ribeiro, 1984), faz referência às masseiras - caixas de madeira onde se amassa o pão - nomeadamente: “Deve entrar no reino dos céus, sem bem se darem conta, com a farinha avariada na masseira”.

Os campos masseiras criam a produção agrícola para alimentar a massa populacional e, destes mesmos campos saíram os grãos para as massas dos pães, feitos novamente em masseiras, dentro das casas desta população.

2.2. A ALMA DO AGRICULTOR NO TERRENO

No passado a população das freguesias localizadas sob influência desta organização agrícola (Aguçadoura, Estela, Navais, Apúlia e A Ver-o-Mar) representava um número crescente acima da média nacional: em 1930 com 8.795 habitantes (Aguçadoura constitui-se freguesia em 1933), em 1950 com 12.312 e em 1970 com 16.075, sendo que deste total, 80% da população dedicavam-se à agricultura, segundo nos revela (Santos, 2001, p. 39).

Neste trabalho “Valos”, mostra-se o quanto são importantes os campos masseiras. É por conta deles o início da história agrícola na região de Povia de Varzim, possibilitando a introdução da horticultura na freguesia de Aguçadoura.

Além dos campos masseiras, existem os agricultores ainda remanescentes a esta cultura. Eles são poucos, mas com grande sentimento e valor, ainda centrados nessa forma de cultivo e cultura familiar.

A população da área de estudo depende fortemente da agricultura, sendo esta a sua principal atividade económica. O tipo de agricultura praticado nesta região é sobretudo de carácter familiar e de cultura intensiva, principalmente a horticultura a céu aberto, como é o caso das masseiras, a horticultura em estufa, a floricultura e, para o interior, a cultura forrageira. (Fonseca & Lima, 2011, p. 06)

Esses agricultores locais sabem muito bem contar suas histórias, relacionadas aos campos masseira, é por onde passa grande parte de suas vidas. Existe imenso apreço nessas pessoas por estes terrenos, que outrora foram imensas e improdutivas dunas de areia.

A escavação, destes campos resultavam de uma sucessão de trabalhos morosos e exaustivos, que envolviam muita gente da freguesia e de sítios vizinhos, empregando homens, mulheres e até crianças. Os homens, com pás, iam enchendo os gigos que as mulheres transportavam para a extremidade da cova. O esforço despendido nesta labuta se tornava cansativo ao longo do dia, com passos arrastados faziam-se sequências de leva e traz dos pesados gigos contendo areia, nesse penoso e contínuo caminhar.

Emprestavam ao trabalho nos campos o seu melhor de esforço físico e dedicação do qual não obtinham qualquer remuneração fixa! A comunidade sustentava-se essencialmente de que produziam nos seus campos: hortaliça, feijão, vinho... No eido engordavam-se uns porcos cuja carne era conservada nas salgadeiras. (Santos, 2001, p. 39)

De peles tismadas pelo efeito do sol e enrijecidas pela ação do vento constante que sopra de norte, o famoso “nortada”, estes horticultores trazem a cútis castanha e mãos grossas, resultante do duro trabalho nos talhões que cobrem o interior dos campos masseira. O cultivo é baseado em sementes, raízes ou tubérculos, e os meios para a produção são bem acessíveis, tendo a mão-de-obra familiar como principal força aplicada ao trabalho. Passam o dia todo a trabalhar, pausando apenas para o momento da merenda, e um descanso para colocar as conversas em dia a quem quiser ouvir. E nisso sabem fazer com enorme satisfação, já que são dotados de alegria e simpatia com o próximo. Mas não se esquecem das épocas passadas, de trabalho duro, do qual se orgulham tanto, com suas indas e vindas as feiras semanais de Famalicão,

Barcelos ou de Vila do conde, para a venda das hortaliça produzidas, como bem nos descreve (Santos, 2001), a seguir:

Para chegar até as feiras mais distantes, gastava-se no caminho entre duas a três horas e era necessário colher e amanhar as hortaliças noite dentro para bem frescas e viçosas chegarem cedo ao seu destino. Mal aqueciam a enxerga, levantavam-se, atrelavam o cavalo à carroça já carregada e, ao frio ou à chuva, percorriam madrugada dentro os quilômetros até à banca da feira. Aí chegados, a hortaliça desta região era a primeira de todas a ser procurada e logo vendida. (Santos, 2001)

O trabalho hortícola de aguçadoura e região adjacente, sempre mantiveram uma organização envolvendo mão-de-obra familiar, participando ativamente na produção dos campos masseira, dos quais são proprietários. Eles formam um núcleo de duas, as vezes três gerações, compostos por avós, pais e quatro, cinco ou mais filhos, cujo patriarca se responsabiliza pelo sustento de todos, onde sua presença inspira obediência e respeito perante todos. Cabe à família, portanto, assegurar todo o trabalho e logística desempenhado na lavoura, assim como o escoamento da produção, ficando por vezes, livres da necessidade para contratar trabalhadores proletariados.

2.3. O TEXTO VERBAL E A VISÃO DIACRÓNICA ENTRE O PASSADO E A CONTEMPORANEIDADE NA MASSEIRA

A princípio, obviamente, a fotografia, mostra marcas significativas e se oferece como uma imagem fixa. Mas hoje, com as estratégias tecnológicas, a fotografia cresce e admite-se que esta exiba uma mutação e oscile entre o estatismo e a sequência.

As imagens fixas, no caso a fotografia, “proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada” (Fatorelli, 2013, p. 20).

O que torna particular o tempo de observação das imagens fixas é o controle de quem as observa, que pode expandir ou encurtar esta exposição, conforme seu desejo. E a percepção das imagens, naturalmente, acontece no decurso desta extensão temporal. O tempo é primordial agente dessa passagem para a percepção.

Ordenado, encadeado, sucessivo e cronológico, deixando entrever apenas o número, a expressão mensurável e externa de uma alteração espacial, colocado nos eixos, univocamente direcionado entre passado, o presente e o futuro, o tempo não é mais do que o índice das operações de repetição e de reconhecimento. (Fatorelli, 2013, p.87)

O tempo habita os ritmos naturais da vida, o ciclo da natureza, marcando a passagem das estações, num compasso firmado pelo relógio biológico regula esses ciclos no homem. Mas o tempo do espectador não está regido sob esse tempo biológico, esse tempo assistido não é um tempo objetivo, mas o da “experiência temporal”, como nos revela Aumont (2002, p. 106):

- o sentido do *presente*, fundado na memória imediata. A bem dizer, como é fácil perceber, o presente não existe como um ponto no tempo, mas sempre como pequena duração (da ordem de alguns segundos no que se refere a muitas funções biopsicológicas, por exemplo a percepção do ritmo);
- o sentido da *duração*, que é na verdade o que entendemos normalmente por "o tempo". A duração é sentida (é evidente que não digo "percebida") com auxílio da memória a longo prazo, como uma espécie de combinação entre a duração objetiva que escoo, as mudanças que afetam nossos perceptos durante esse tempo e a intensidade psicológica com a qual registamos aquela e estas;
- o sentido do *futuro*, vinculado as expectativas que se podem ter, e determinado de forma mais diretamente social do que os dois precedentes - em ligação, por exemplo, com a definição e a medida mais ou menos exatas do escoamento do tempo objetivo (a expectativa de um espectador ocidental, rodeado sempre de instrumentos para dar as horas, decerto não é a mesma que a de um índio da Amazônia). O domínio do futuro é, também, o da interpretação (pessoal, social, intelectual);
- o sentido da *sincronia* e da *assincronia*: o que é "o mesmo momento"? quando dois fenômenos não se produzem no mesmo momento, qual deles precede o outro etc? (Aumont, 2002, p.106)

Por estes modos de sentido temporal podemos perceber que não há um tempo único, e sim um tempo comum que mantém relação direta com nossas experiências temporais alinhadas a um sistema de unidades que as envolvem. O tempo, portanto,

é admitido como um modelo de representação, mais ou menos, subjetivo em seus conteúdos e sensações. “O tempo não contém os acontecimentos, é feito dos próprios acontecimentos, na medida em que estes são apreendidos por nós” (Aumont, 2002, p.107).

Sendo assim, a imagem mantém uma relação de existência com o espectador, como um lugar sustentado em um espaço tempo alinhado aos acontecimentos representados e à estrutura temporal que deles decorre. Por este modo, Barthes (1984, p. 147) nos revela: “Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa”.

Uma foto que reproduz um objeto ou lugar o denota, e a denotação é o eixo da representatividade. “A relação entre uma imagem e o que ela representa é uma relação próxima constituída pelo encontro de um predicado e um facto” (Goodman, 1968, p. 17 *apud* Santaella & Nöth, 1998, p. 55). Pois o ser humano tem uma dependência no reconhecimento de coisas e signos que lhe são relevantes ou familiares, e esta dependência corrobora para uma continuidade de “mundo vivido”. Deste modo, Santaella & Nöth dizem-nos: “(...) fomos programados de tal maneira a procurarmos objetos que nos são necessários ou perniciosos e cujas configurações nos agradam mais do que outras” Santaella & Nöth (1998, p. 42).

Seguindo o pensamento de Barthes (1984) no desejo em descobrir a verdade que há por trás da fotografia, chegamos ao cerne da questão do “isso foi”. Sendo assim, existe a ilusão que ao transpassar a superfície da imagem para se ter acesso “ao que há por trás” (minuciar e se aprofundar ao ponto de alcançar o que está oculto e não visível na imagem) podemos chegar à parte mais “verdadeira” a qual não se encontra no visível. Uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos (Barthes, 1984, p. 16). Seguindo na mesma linha, uma reflexão de (Saint-Exupéry, 2015, p.70) na fábula *O pequeno Príncipe*: “(...) é muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível para os olhos”.

Em outro ponto da questão, que envolve a imagem, está a interdependência entre linguagem e imagem, caso que deve ser levado em consideração. A imagem pode

ser complementada de linguagem verbal para ser percebida, e neste sentido, existem dois tipos de argumentos que vão a favor desta dependência linguística na compreensão da imagem. O primeiro, faz referência à inserção de imagens em contextos de texto-imagem; o outro aborda a necessidade de a imagem utilizar o apoio da linguagem para o processo de entendimento e interpretação (Santaella & Nöth, 1998, p. 42). Monnerat (2013, p. 409) ainda acrescenta: “A imagem guarda em si duas imagens: uma, literal, reprodução do real, puramente denotativa (são os objetos, personagens, ambiente, ação); outra, simbólica, altamente conotativa”.

Ao descrevermos uma imagem, podemos perceber as duas formas distintas em que ela se apresenta: uma se encontra sob forma de mensagem literal caracterizada na exterioridade do texto e a outra, ostenta uma postura simbólica, a qual é compreendida em profundidade apoiada pela imagem-texto. Podemos, ainda, salientar a junção do visual com o verbal que, ao minuciamos uma imagem, estamos assimilando-a e compreendendo-a, seguindo premissas e conceitos próprios. Entendemos que a imagem neste caso, suportada pela fotografia, sempre é passível de várias interpretações. Assim descreve Baptista: “A junção do texto com a imagem favorece o aparecimento de relações complexas que, longe de serem unicamente encaradas como relações de restrição, têm vindo a suscitar diferentes abordagens de múltiplas perspectivas” Baptista (2009, p. 78).

Barthes (2001) torna evidente que a imagem é composta por um grande número de significados, sendo possível ao espectador escolher alguns e descartar outros, dependendo do contexto que a imagem está inserida. Portanto, a correlação entre texto verbal e imagem suscita fortes interpretações:

(...) uma vez que o texto pode destacar-se da imagem fornecendo informações para além das que esta comporta, numa espécie de complementaridade aleatória que não impede as imagens de continuarem a fornecer informações por si mesmas. E, uma vez que texto e imagem se alimentam uns aos outros, o texto pode ainda desencadear outras imagens, acordar um imaginário. (Baptista, 2009, p. 92)

A favor da uma leitura da mensagem fotográfica, por essa correlação texto-verbal e imagem, destacamos a importância do processo para a interpretação de

imagens através da história, relatando um tempo passado por meio da fotografia, que figura na posição de índice.

Traduzindo o pensamento de Jacques Le Goff, consideramos a fotografia como imagem/documento e como imagem /monumento.

No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (Le Goff, 1985 *apud* Mauad, 1996, p. 08)

2.4. A PALAVRA DO SUJEITO ENQUANTO INSTRUÇÃO DE PROCESSAMENTO VISUAL E CONSTRUÇÃO DA IMAGEM MENTAL

Como questão inicial deste estudo: por que, e como se olha uma imagem? Seguindo o pensamento de E.H. Gombrich: “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicar nossa relação com o mundo visual, desempenhando o papel da descoberta do visual. A função da imagem é permitir que essa relação seja aperfeiçoada e mais bem dominada” (Gombrich, 1983 *apud* Aumont, 2002).

Desta forma, o espectador produz a imagem e a imagem produz o espectador. Na relação colaborativa entre espectador e imagem reside o campo emocional e cognitivo, é nesta configuração da mente que atua a imagem. Reconhecer algo em uma imagem é aproximar-se dela em sentido comparativo, com situações e coisas que habitam a nossa memória e noção do mundo. É um processo, um meio, pelo qual se utilizam as características do sistema visual. Ainda, Gombrich (1983 *apud* Aumont, 2002, p. 82), “ressalta para o facto de que esse trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de *re-conhecer*, apoia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância

perceptiva⁴ é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos”.

A constância perceptiva resulta de um múltiplo trabalho psicofísico. A permanência do “reconhecimento” se estende além de nossas capacidades para reconhecer, já que sabemos diferenciar os objetos, mesmo com suas deformidades ocasionadas, em consequência de sua reprodução pela imagem. Aumont (2002, p. 83) reforça que: “O reconhecimento proporcionado pela imagem artística faz parte pois do conhecimento; mas encontra também as expectativas do espectador, podendo transformá-las ou suscitar outras”.

Segundo Gombrich (1983 *apud* Aumont, 2002, p. 82), o espectador faz existir a imagem, ao recebê-la e compreendê-la, dá existência a ela, por meio da junção de atos perceptivos e psíquicos. No estado de percepção visual, emerge uma espécie de condição experimental, constituída sob um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, que em um mesmo instante são validadas ou anuladas. Nosso conhecimento prévio do mundo é a chave para esse sistema de possibilidades: “em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos, abandonando as ideias feitas sobre nossas percepções” (Aumont, 2002, p. 86). Então, o olhar casual cai por terra, “ver só pode ser comparar o que esperamos à mensagem que o nosso aparelho visual recebe” (Aumont, 2002, p. 86).

O espectador, ao antecipar o entendimento da imagem, fazendo uso do saber prévio e sustenta, portanto, o não-representado e as ausências da representação, sendo assim, nos faz pensar que uma “imagem nunca pode representar tudo”.

Em suma, o comportamento do espectador, sob o prisma de Gombrich, desempenha um papel ativo na conceção visual do “reconhecimento” da imagem, aplicado a esquemas de “memoração” que estão atrelados às expectativas do

⁴ “[O nome de “constâncias”] abrange a totalidade das tendências estabilizadoras que nos impedem de ficarmos tontos em um mundo de aparências flutuantes. Quando um homem se dirige a nós na rua para nos cumprimentar, sua imagem dobra de tamanho se ele se aproxima de 20 para 10 metros. Se estende a mão para o cumprimento, ela se torna enorme. Não registramos o grau dessas transformações; sua imagem permanece relativamente constante, assim como a cor de seus cabelos, apesar das variações de luz e de reflexos” (E.H. Gombrich, 1983. “La décou-verte du visuel par le moyen de l’art”, pp. 90-91).

expectador, que é capaz de transformá-las ou suscitar outras. Por meio desta junção, reconhecimento e rememoração se constrói uma visão em conformidade ao conjunto da imagem. Portanto, Gombrich nos leva a crer que o espectador “é quem faz a imagem”. Ao vermos imagens percebemos aquilo que vemos:

(...) assim, para que a leitura da imagem se processe, torna-se necessário que o contexto da imagem, a nível da gestão morfológica e sintáctica do espaço e do tempo gráficos, seja significativo para quem a observa. Estes dois eixos (que, na linguagem verbal, se prendem, um, com a descrição e outro, com a narração) são fundamentais para a compreensão da imagem, ainda que esse espaço e tempo (observado e intuído) sejam sempre descontextualizados, ou seja, ainda que as imagens, apesar de exibirem de forma simultânea uma panóplia eventualmente significativa e coerentemente estruturada de elementos gráficos que ajudam a construir o cenário e um acontecimento (decorrido ou iminente), sejam sempre, no seu todo, um recorte, uma janela emoldurada das representações possíveis do real, uma frase espacial do mundo, artificialmente inserida num contexto de apresentação, e não, como abusivamente dizemos, a representação do mundo. (Baptista, 2012)

Quando entendemos uma imagem, compreendendo seus elementos e componentes gráficos e a maneira como interagem entre si, construindo e estruturando o contexto para esta imagem, que já nos são suficientes para compreendermos os propósitos depositados nesta imagem. Outros importantes dispositivos da imagem, como título e legenda, se fazem necessários na maioria dos casos, pois auxiliam na textualização da mesma em espaços de estrutura narrativa.

As imagens verbais e neutrais só podem ser vistas pelo sujeito que as constrói e podem ser permanentemente modificadas; são desencadeadas por textos verbais, pelo contacto sensorial com o mundo e pela imaginação e são imateriais e fluidas. Eventualmente, podem ser transmitidas a outrem, descritas com a ajuda da palavra ou de imagens gráficas. As imagens perceptuais dependem do órgão da visão, mas as mentais e verbais podem ser vistas de olhos fechados. (Baptista, 2012)

As imagens perceptuais são gravadas ou memorizadas mentalmente, graficamente ou opticamente. São extensas as possibilidades para registrar imagens óticas, e por meio delas é possível ver o que não nos é perceptível pelo olho humano, além do mais, por meio delas é suscetível criarmos imagens incompreensíveis.

Baptista (2012) afirma que: “Todas as imagens gráficas podem ser recordadas como imagens mentais, todas as imagens gráficas e ou ópticas podem gerar novas imagens mentais, todas as imagens mentais podem ser transformadas em imagens gráficas. As imagens mentais não podem ser registadas nem percebidas”.

O espectador, ao ler e perceber imagens, libera informações e estágios denotativos e conotativos, alinhados a um tempo mental ou gráfico e organizando estruturalmente este campo em uma relação significativa para o desenvolvimento de estruturas narrativas ou descritivas, “textualizando” o visível e o que se pode ver dele, que não estaria ao alcance do espectador sem o texto. De facto, reproduzimos o mundo externo por meio de “representações mentais”, ou seja, o mundo exterior não é captado de uma maneira direta na visão das pessoas, e sim por uma construção de representações mentais, um modo interno de representarmos o mundo que habita fora de nossas mentes.

Vemos, e percebemos o que vemos. Podemos representar a informação visual à nossa volta por meio da câmara fotográfica, além disto, somos capazes de preservar e expandir as imagens, do mesmo modo que somos capazes também através da escrita e da leitura. Por exemplo, temos a capacidade de ver e reconhecer um pássaro. Podemos expandir esse entendimento até a generalização de toda uma espécie e de seus atributos.

Para alguns observadores, a informação visual não vai além do nível primário de informação. Para Leonardo da Vinci, um pássaro significava voar, e seu estudo desse fato levou-o a tentar a invenção de máquinas voadoras. Vemos um pássaro, talvez um tipo específico de pássaro, digamos uma pomba, e isso tem um significado ampliado de paz ou amor. O visionário não se detém diante do óbvio; através da superfície dos fatos visuais, vê mais além, e chega a esferas muito mais amplas de significado. (Dondis, 2003, p. 87)

Nesta amplitude de significados para uma visão idealista, reside a representação geral e total do pássaro para definições visuais elementares. Um pássaro é apontado mediante uma forma geral, tanto em características lineares e detalhadas, e todos eles partilham referências visuais comuns dentro desta vasta classe. Em modos predominantemente representativos, todavia, os pássaros se

inserir em classificações específicas, dentro de particularidades de cor, proporção, tamanho, movimento e indicativos essenciais são necessários para distinguirmos um melro-preto de uma andorinha, ou uma coruja de um falcão. Os fatores de identificação mais detalhados de cada pássaro ajudam na conclusão e diferenciação entre as espécies. Toda essa informação visual é dada por meio dos diversos níveis na prática direta no ato de ver.

Todos nós somos a câmara original; todos podemos armazenar e recordar, para nossa utilização e com grande eficiência visual, toda essa gama de informações visuais. As diferenças entre a câmara e o cérebro humano remetem à fidelidade da observação e à capacidade de reproduzir a informação visual. Não há dúvida de que, em ambas as áreas, o artista e a câmara são detentores de uma destreza especial. (Dondis, 2003, p. 87)

2.4.1 MEDO DO ENTREVISTADO EM DIZER O QUE QUER QUE SEJA OUVIDO

Os documentários, em princípio, difundem e nos passam a ideia de estarem ligados a personagens reais, sem interferência, ou pouca, no espaço dramático, e objetivando a captura da vida real. Existem debates de ordem teórica de que ficção e documentário são separados por uma linha muito tênue. Entendemos que a maneira de ambos se produzirem não se encontra sob extremos, mas sim no cruzamento entre eles, em uma intercadência que enfrenta a tensão entre ficção e documentário, entre as possibilidades e impossibilidades para se formarem narrativas, através de procedimentos estéticos, menos ou mais adequados, mas sem ignorar as tantas ou poucas questões éticas.

Ao observar e ouvir as pessoas, de maneira simples e direta, não importando suas origens, campo ou cidade, o lado social e cultural nos fala bastante, e se torna o guia e o motivador para a construção da narrativa. Buscar perceber lugares, povos, etnias, origens, histórias e vidas em geral, se torna uma estratégia para a construção diegética da narrativa documental. A imersão em pesquisas e entrevistas para a elaboração de um documentário se finda na interdependência humana, que sob maneiras diferentes de utilização se torna uma tática para relação entre as pessoas,

servindo também como ampliação para livres palavras e pensamentos. Nas entrevistas, se mostra clara a heterogeneidade das pessoas e suas vozes são oferecidas aos olhares e sentidos do espectador. Giacomini (2012) nos esclarece por meio da citação de Morin (2007, p. 66): “Não somente pelo fato de envolver diversos personagens é que a entrevista se constitui um campo de complexidades. Também porque a entrevista “se fundamenta na fonte mais rica e mais duvidosa de todas, a palavra. Ela traz, quase sempre, o risco da dissimulação e da fabulação”.

Quando esses artifícios no diálogo do entrevistado se tornam aparentes, se instaura uma rutura da formalidade para um estado de intimidade, entre entrevistado e entrevistador. Essa modificação gerou algo que desestabilizou o percurso da entrevista ou da narrativa do personagem, colocando foco em alguma questão ou comportamento, favorecendo-se então uma melhor auto compreensão ou compreensão do mundo. Na interlocução, é necessário basicamente esta mudança entre entrevistador e entrevistado, no âmbito vedado, pois é por onde percorre os grandes contrapontos nas forças sociais, psicológicas e humanas. Quando se usa o gravador de voz para coletar depoimentos de entrevistados para um documentário, pode haver um distanciamento de uma conversa informal e despretensiosa, na qual os interlocutores são os únicos a travar o diálogo e agirem entre si.

Como no gravador, tanto pode aumentar as forças inibidoras com as exibidoras. E dispõe de um potencial extralúcido, podendo obrigar o entrevistado a dizer a verdade. Isto pode levar a uma comédia mentirosa, porque é quando se tem a vertigem no limiar da verdade que lançamos, mais facilmente o corpo perdido na fabulação. (Morin, 2007, pp. 75-76 *apud* Giacomini, 2012)

Mas de toda maneira, isso não se torna um fator desfavorável, é por meio do recurso do gravador que surgem ricas possibilidades na fabulação, em prol de uma valiosa narrativa. Como diz Jacques Aumont: “A encenação está por toda a parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou coletivos” (Aumont, 2008, p. 10).

Por mais que um documentário busque histórias em um “mundo real”, ele não está livre de boas doses de encenação, muita ou pouca quantidade, mas é possível de

estar ali, agarrada a narrativa. Quem conduz a entrevista pode desempenhar, ao longo da interlocução, maneiras de extrair do entrevistado uma boa narrativa, resgatar a memória de fatos passados e revivê-los por meio de depoimentos fornecidos, essas histórias são pontos de interesse que os personagens podem contar em favorecimento de uma boa e rica narrativa. O entrevistado, de um modo geral, narra sobre “um passado”, tanto recente como distante, por meio do gravador de voz registamos e atualizamos esses depoimentos que fazem parte da memória do entrevistado.

(...) a voz e todo o corpo da personagem é que trazem à tona os fatos passados. O documentarista não contesta nem busca provas da veracidade do relato. Este não precisa ser “comprovado”; simplesmente é considerado “verdadeiro” porque é o que a pessoa conta ao documentarista/aparato que registra. O entrevistador e o entrevistado estabelecem uma relação de confiança mútua: o primeiro confia que o segundo dirá “a verdade” – verdade entendida aqui como tudo aquilo que a personagem lembra e que consegue (ou quer) verbalizar. (Giacomini, 2012, p. 08)

O entrevistado fala sobre um assunto que domina e tem conhecimento, como uma maneira “comprovativa”, um relato sobre algo de que teve participação, assistiu ou que está ligado a seu comportamento, cultura ou estilo de vida. A pessoa entrevistada, quando se encontra dentro de sua “zona de conforto”, sente mais confiança e fica mais à vontade nos seus relatos e depoimentos. O entrevistador dentro do ambiente do entrevistado tem a chance de observar objetos, espaços e outros itens que ajudam a revelar e a compor a personalidade do interlocutor, servem para nos fornecer ou passar uma “ideia de mundo” em que ele se encontra. Essas informações servirão para melhor conhecer o entrevistado, nos auxiliar na formulação das perguntas e levantamentos de questões que ajudam a enriquecer o texto e a narrativa.

Existem alguns fatores que podem influenciar de forma negativa a entrevista, como: o humor do entrevistado, se ele tem domínio sobre o assunto e o tempo que pode disponibilizar para a conversa; estes são alguns dos componentes que fogem ao controle do entrevistador. Por outro lado, uma pesquisa bem-feita se torna crucial

para o entrevistador ou documentarista, visto que ela aumenta, consideravelmente, as chances para uma boa narrativa (Oyama, 2014).

A “expressividade” na fala do entrevistado também é essencial, nela encontramos ritmo, vocabulário, estilo e tudo que é significativo para engrandecer a informação, ideia ou o contexto que se quer transmitir.

2.5. TEXTO VISUAL E A REPRESENTAÇÃO DA CONTEMPORANEIDADE COMO ARQUIVO E COMO EVENTUAL FUTURO

Ao dizermos que as imagens podem designar-se como textos, antes de tudo é dizer que elas se organizam na forma de um texto visual que permite uma leitura. E como podemos ler este texto que se exprime por meio de imagens? Na base da teoria linguística atual, a definição de texto se expande pelos meios de produção verbal, sonora, gestual, imagética e em diversas situações de comunicação humana, desde que sob uma estrutura de coerência e de coesão (Belmiro, 2014). Uma exposição fotográfica, por exemplo, pode ser considerada um texto visual, conforme os elementos mínimos necessários para a construção de um texto se encontram presentes: o espectador, a obra fotográfica e o local onde ela está exposta. Um conjunto de imagens organizados em sequência, contam uma história de forma linear, ou não, ao mesmo modo da leitura de textos verbais. Sendo assim, o que se vê e o que se lê podem ser co-presentes, unidos pelo “como” são produzidas essas linguagens.

Ter em conta a imagem como uma mensagem visual, formada por diversos tipos de signos, é o mesmo que considerá-la como uma linguagem, logo, como um meio de expressão e de comunicação. Podemos concluir que uma imagem é parte integrante de uma “mensagem para o outro”, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem. Por esta razão, se faz necessário compreender a mensagem visual, uma maneira para isso é analisar melhor para quem ela foi produzida.

Neste sentido, Martine Joly nos revela dois métodos operacionais:

- o primeiro consiste em situar os diferentes tipos de imagens no esquema da comunicação;

— o segundo consiste em comparar as utilizações da mensagem visual com as das principais produções humanas destinadas a estabelecer uma relação entre o homem e o mundo. (Joly 2007, p. 61)

Baseado nos fundamentos de Aumont (2002), toda mensagem visual necessita: 1) estar inserida em um contexto, também denominado como referente, para o qual ela se remete; 2) demandar continuamente por um código, nem se for de maneira parcial e comum ao destinador e ao destinatário; e, 3) um contato, um meio físico entre os protagonistas possibilitando instituir e manter a comunicação.

A imagem também tem como destino a mediação entre o homem e o próprio mundo. Neste formato a imagem não está sob um aspecto comunicacional e sim como produção humana destinada a estabelecer uma relação com o mundo (Aumont, 2002, p. 81).

A imagem como representação requer que se utilizem regras de construção, ou seja, quando estas mesmas representações são percebidas por outros, que não aqueles que as produzem, é porque existe entre elas um modelo sociocultural, quer dizer, que elas devem grande parte da sua significação ao seu aspecto de “símbolo”, como define Peirce, segundo Joly acrescenta ainda: “É ao permitir-nos estudar esta articulação da imagem entre semelhança, vestígio e convenção, isto é, entre ícone, indício e símbolo, que a teoria semiótica nos permite perceber não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem” (Joly, 2007, p. 44).

Como primeiro plano, a funcionalidade das imagens em um campo antropológico seria, e é, documentar, ou seja, elaborar maneiras de portar informações que carregam em si registros de acontecimentos observáveis ou verificáveis. Ribeiro (2005) nos esclarece por citação de um texto de Shohat & Stam (2002, pp. 122 e 125), que: “O estatuto ‘ontologicamente’ cinético da imagem em movimento favoreceu o cinema não só em relação à palavra escrita, mas também à fotografia. Mostra da antropologia ao armá-la com a evidência visual não só da existência dos outros, mas também da alteridade” (Ribeiro, 2005, p. 621).

Se faz necessária a preservação, em documentos visuais, das representações culturais de comportamentos, tradições e modos de vida ainda existentes no mundo e

que integram uma diversidade de manifestações, às vezes únicas nos fundamentos humanos, meio que nos mantém informados a respeito da larga sucessão de possibilidades, oferecidas em prol do desenvolvimento das pessoas, em particular daquelas que realizaram um papel na evolução de modelos de organizações sociais, económicas e ecológicas. Podemos, portanto, aprofundar nossos conhecimentos no modo de integração do homem com o terreno à sua volta, resistindo às suas mudanças ou interagindo com as transformações estabelecidas por ele mesmo. Na condição de fotógrafo documental, podemos desenvolver mecanismos e métodos para atingirmos resultados desejados nos conceitos e objetivos para a elaboração do trabalho de foto-documental; como a interação e o contato constante com o terreno onde o projeto é desenvolvido, nos submeter à experiência local para a elaboração de conceitos e de pontos de vista, por meio da coletividade e, assim, alcançar uma melhor compreensão de mundo, na perspectiva do indivíduo local.

Por muitas vezes, as fotografias são apresentadas como embasamento, a compreensão e suporte comportamental da humanidade e do mundo, assim esclarece Sontag (1986, p. 103): “As fotografias não explicam; aceitam. Robert Frank era honesto quando dizia que para produzir um documento contemporâneo autêntico, o impacto visual deveria ser tão forte que anulasse qualquer explicação”.

Talvez nos enganemos pensando que a fotografia possibilita compreensão, o que acontece, de facto, é uma provocação no despertar da nossa maneira de ver e um favorecimento para percepções estéticas e emocionais do mundo.

Uma sociedade torna-se ‘moderna’ quando uma das suas principais atividades é produzir e consumir imagens, quando as imagens, que influenciam extraordinariamente a determinação das nossas exigências para com a realidade e são elas mesmas um substituto cobiçado da experiência autêntica, passam a ser indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade da política e para a procura da felicidade privada. (Sontag, 1986, p. 135)

As imagens, portanto, são partes e prolongamentos de um tema, assim como presta enorme valor no controle e posse do mesmo. Neste sentido, nas variadas formas de possuir as imagens, podemos ter uma relação de absorção com os acontecimentos,

não só com os que conhecemos e fazem parte de nossa vivência, mas também com outros modos, hábitos e costumes.

Na leitura da junção texto verbal e fotografia, o texto verbal a que durante muito tempo se atribuiu apenas a designação de “legenda” teve na opinião de muitos críticos um papel fundamental:

Nancy Newhall defende que, apesar de nos relacionarmos com imagens e com sons antes de nos relacionarmos com a linguagem verbal, não aprendemos a ler as imagens como aprendemos a ler as palavras e, por isso mesmo, e apesar de, como ela mesma nos diz, o poder das fotografias brotar de uma fonte mais profunda do que a das palavras, precisamos delas como suporte para apreender as fotografias. (Baptista, 2009, p. 97)

No entanto, não queremos assumir o texto verbal que acompanha a fotografia, apenas como texto explicativo da imagem. Bem pelo contrário, queremos frisar que se o texto verbal pode influir na leitura de todos os significados implícitos e explícitos da fotografia, a fotografia que partilha o espaço de apresentação gráfica ou sonora do texto verbal também faz o seu papel na recuperação dos significados implícitos do texto.

A fotografia coloca em evidência toda a subtileza e força da sua natureza, contida entre o traço, o tempo, a morte, a semelhança e a convenção. Circularidade sempre presente na imagem, mas que se demora sobre esta ou aquela das suas etapas, conforme o seu suporte, a sua técnica ou o seu contexto. As imagens transformam, portanto, os textos, mas os textos, por sua vez, transformam as imagens. (Joly, 2007, p. 43)

2.6. A FOTOGRAFIA COMO ARQUIVO DA MASSEIRA NA VISÃO DO FOTÓGRAFO COMO OBSERVADOR, COLETOR E MANIPULADOR DO TERRENO E DA VOZ

As imagens têm poder e força na representatividade cultural de povos, etnias, raças, origens, tradições e costumes. Como esses sujeitos compreendem o mundo, por meio de suas concepções, representações e estados imaginários que se desenrolam no dia a dia? As imagens possuem uma sedução que vai além da realidade, proporcionam

no espectador caminhos e sentidos a locais e sítios jamais imagináveis e assim se revela uma ideia de mundo particular.

Neste sentido amplo da imagem, se tem a fotografia como suporte para a difusão, discussão e compreensão a favor da construção interpretativa da história a ser contada.

A fotografia é um produto social e cabe ao historiador perceber como as imagens constituem uma certa maneira discursiva de colocar em cena questões e fragmentos da história, percebidos no encaixe de uns documentos com os outros na tentativa de se entender sua forma evolutiva e, ao mesmo tempo, descontínua. (Canabarro, 2005, p. 24)

A fotografia transporta factos marcantes e histórias passadas para o momento presente, permite-nos entender o que se passou na história e no contexto de culturas e lugares. A fotografia exerce uma função social, no modo de influenciar, referenciar e nos elucidar, ou não, com novas formas de ler e ver o mundo. Ela se presta como: “suporte para a memória coletiva desses atores, na medida que registram cenas de um tempo ‘continuum’ que foram perenizadas no ato fotográfico, podendo ser transportadas para outras temporalidades, mediante uma mistura de passado-presente” (Canabarro, 2005, p. 25).

A fotografia não pode servir apenas como apoio para ilustrar textos verbais e sim como fontes de pesquisas e contextos socioculturais. A fotografia como função de representação visual, armazena, guarda e/ou arquiva, tudo que pode estar referenciado a culturas, pessoas e lugares, em benefício de uma memória histórica a ser contada ou consultada, daí reside a particularidade da fotografia como arquivo documental. Serve ao fotógrafo documental, portanto, a captura e elaboração das imagens, intercedendo e enquadrando, por meio de seu olhar, a produção e contextualização cultural a ser revelada. Este mesmo olhar tem influência determinante na construção da diegese, conduzindo o tempo, espaço e alterações contextuais da história a ser contada nos registos fotográficos captados pelo documentarista.

A fotografia documentária, cuja principal característica é ser uma reportagem visual de caráter especialmente – mas não exclusivamente – social, funciona, muitas vezes, como um testemunho histórico da

ocorrência de fatos, da existência de pessoas e da participação das mesmas em eventos, além de poder demonstrar imagetivamente objetos, artefatos e lugares. (Manini, 2008, p. 04)

O historiador e teórico da fotografia Michel Frizot (2001 *apud* Canabarro, 2005, p. 26), afirma que, se a fotografia está para condição de documento, então ela é histórica por natureza e, desse modo o tempo retratado e registrado ali, assim como suas particularidades captadas no instante seguinte, fazem parte de fragmentos históricos, de um modo geral. Como documentos comprobatórios a fotografia é um ótimo suporte, servindo de prova histórica da vida, da expressão de sociedades, costumes, lugares e cotidianos.

Queremos mostrar que um projeto foto documental, constantemente, terá características de proximidade com o seu referente, contudo não deve ser encarado como “espelho do real”.

Sabemos que as relações se revelam de forma mais complexa e, desse efeito de realismo objetivo da representação, deslizamos para o efeito do real. O espectador não acredita estar vendo o real propriamente dito, mas crê que aquilo que vê existiu ou pode ter existido no real. Passamos da ordem da mimese a um efeito da ordem da fenomenologia do real, ou seja, a imagem não é feita em termos de semelhança, ela acontece em termos de existência e essência. A imagem fotográfica passa a valer como traço de um isto foi, como Barthes (1984) bem explicou, antes de ser reprodução fiel das aparências. A lógica do vestígio prevalece sobre a da mimese. (Lombardi, 2007)

Sendo assim, uma imagem fotográfica nunca será uma forma exata do seu referente, em qualquer época da história, a fotografia documental assume inicialmente uma postura da categoria de índice, ou seja, uma representação em proximidade física do signo com seu referente.

Queremos mostrar, desta forma, que a imagem fotográfica na qualidade de índice é suscetível de ser articulada e que, na sua história, o que podemos chamar de inflexões do documental, seria uma maneira de manipular a condição indicial do signo fotográfico.

Podemos pensar a fotografia documental como um conjunto de imagens que irão construir uma narrativa na qual as características indiciais se movem conforme o olhar de cada fotógrafo. Deste modo, situações, pessoas e objetos podem ser representados dentro de uma estética, conforme o destaque que o fotógrafo queira dar em seu registo fotográfico. Apesar de manter uma ligação com seu referente, a fotografia documental não está apenas no registo da imagem, mas sim, no controle do visível, contudo, sem deixar de lado os valores estéticos.

No conjunto de imagens formadoras de um espaço diegético, se constrói o imaginário, um mundo fictício que tem leis próprias, mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a conceção variável que dele se tem, como Aumont nos revela: “Toda construção diegética é determinada em grande parte por sua aceitabilidade social, logo por convenções, por códigos e pelos simbolismos em vigor numa sociedade” (Aumont, 2002, p. 248).

A representação das imagens se dá por meio da relação com o espectador, este, munido de alguma bagagem de factos históricos e sucessivos a enunciados ideológicos, culturais e simbólicos que são os dispositivos que dão sentido à representação imagética. Por este modo: “O cientista social, o historiador ou o antropólogo, quando utilizam a fotografia, seja como ilustração ou objeto de análise, estão se relacionando com algo previamente interpretado – pelo fotógrafo – seja esta fotografia uma imagem histórica, um documento, ou não” (Manini, 2008, p.11).

O fotógrafo, portanto, manifesta por meio da imagem registada, a comprovação a respeito de lugares, culturas e costumes, amparado pelo aspeto indicial inseparável, a fotografia documental, essencial para isto, que o fotógrafo escolha o melhor ângulo e ponto de vista para destacar as características da cena de interesse. Manini reforça que “...o olhar do fotógrafo já é um detalhe importantíssimo na transformação da realidade histórica, ainda que este fotógrafo seja o próprio cientista social. Seu olhar – que acaba sendo o da própria câmara – é pleno de idiosincrasias, de saberes e de juízos” Manini (2008, p. 11).

Deste modo, a fotografia, é um registo de imagens que pode ser encarado como documentação de carácter pessoal, particular ou de interesse de quem o detém,

vindo a ser um documento de mais-valia em benefício do interesse público coletivo e de importância histórica ou cultural, quando inserida em um arquivo. Para quem observa ou faz uso de determinadas imagens para ilustrar trabalhos ou pesquisas, deve se levar em conta que por trás delas houve um outro observador, investigador, um pré-visualizador que é o fotógrafo.

A fotografia só se torna um documento de uso geral, de interesse público coletivo e de importância histórica e/ou cultural quando inserida num arquivo: importará sua origem ou proveniência, a finalidade de sua criação ou produção, e será tratada segundo um agrupamento sistemático respeitando a organicidade do fundo a que pertence. (Manini, 2008, p. 05)

O fotógrafo e pesquisador Boris (Kossoy, 2002) define que toda e qualquer fotografia tem sua gênese num específico *espaço e tempo*, suas *coordenadas de situação* (Figura 10).

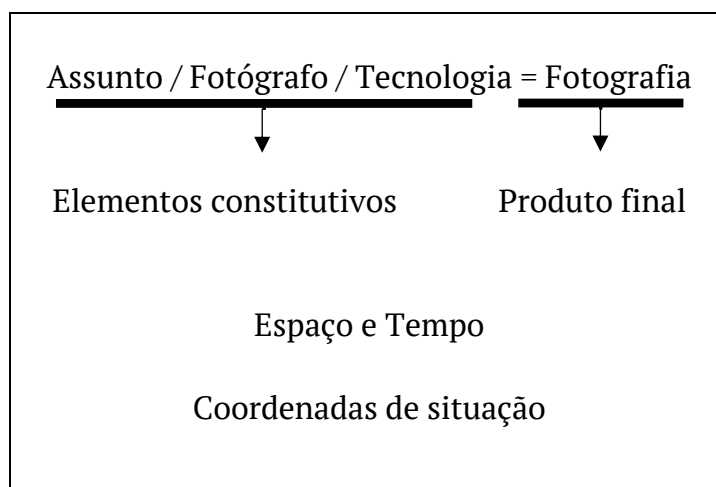


Figura 10 - Coordenadas de situações da fotografia, esquema de Boris Kossoy (2002).

O espaço e o tempo implícito no documento fotográfico pressupõem sempre uma conjunção histórica específica em seus desdobramentos sociais, económicos, políticos, culturais etc. Tal como o define Kossoy (2002, p. 26), a fotografia resulta de uma sucessão de fatos fotográficos que têm seu desenrolar no interior daquele contexto e ela registra, por outro lado, um micro aspecto do mesmo contexto.

A imagem fotográfica é um relevante recurso para documentação dentro do contexto histórico, a sua preservação como fonte documental é de real importância e é primordial estabelecê-la historicamente no tempo e no espaço. Mas uma vez obtida, a fotografia ficará para sempre distante desse momento e desse contexto espacial. O fotógrafo é movido por uma motivação interna ou externa, pessoal ou profissional, para a concepção das fotografias, é onde se encontra o assunto em questão em prol de um determinado objetivo. É este impulso que será determinante para a elaboração e construção da imagem final.

Sempre foi uma possibilidade para o fotógrafo interferir na imagem captada, em sua configuração própria do assunto e modificando a trama que envolve a imagem. Como também pode ser uma forma de junção que envolve um *processo de criação/construção* técnico, cultural e estético desenvolvido pelo fotógrafo, que segue dramatizando ou valorizando estéticas e perspectivas, alterando o realismo concreto da natureza e das coisas, suprimindo ou introduzindo particularidades. Kossoy (2002, p. 30) refere que “...o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma (...) Entre o assunto e sua imagem materializada ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteraram a informação primeira”.

A construção da imagem por meio da edição pós registro fotográfico, oferece possibilidades para as alterações e modificações desta. Por meio da edição na imagem original, pode se alcançar uma maior força ou expressividade do que na própria original. Então, podemos pensar que, a edição é um modo de criação, de composição e elaboração da imagem e não somente o manuseio de ferramentas, com a intenção de modificar e fazer alterações de imagens e sobrepor a original para mostrar que se trata de uma nova imagem (Souza, 2009).

Como referido anteriormente por nós, é o espectador quem faz a imagem, por meio de “rememoração” que transforma ou suscita outras particularidades e significados à imagem, segundo o pensamento de Gombrich (1983 *apud* Aumont, 2002). Não apenas o fotógrafo, na posição de criador da imagem, expande e dá representatividade à imagem por meio do que vê e registra, mas também reside a capacidade do espectador de completar e dar novo sentido à imagem.

Por este aspeto, as tomadas fotográficas feitas no âmbito deste trabalho nos campos masseiras ganham sentido e significados mais amplos, que saem e se expandem além de nosso olhar, pois os espectadores as completam e dão-lhes novas formas e sentidos.

Foi nestes terrenos agrícolas, escavados abaixo da linha do horizonte, fugitivos do vento e do sal do mar, que realizámos um documentário sobre as masseiras, suportado pela fotografia fixa e pelo som síncrono entre a imagem parada no tempo e a voz e o vento que recuperaram a vida, trazendo através da sequência fotográfica e do som não a ação, mas o tempo.

O som está na *voz-off* dos agricultores, que se apresenta sob a forma de depoimentos, estabelecendo uma relação com as imagens fotográficas. Estes depoimentos, em junção com as imagens, despertam sentimentos e ritmos, ajudando a construir novos caminhos para o processamento da informação que as imagens contêm, estabelecem uma junção entre representação e realidade, Aristóteles defendia que: “O pensamento é impossível sem imagens” (Aristóteles, *Sobre a memória* 450a *apud* Santaella & Nöth, 1998).

Mostramos, no trabalho “Valos”, como o fotógrafo na posição de observador, atua nos campos masseiras, registando imagens pelo prisma atento de seu olhar, que nos fornece a sua interpretação, na qual é possível ao espectador expandi-la para novas leituras de imagens: “(...) nessa linha, o valor da câmara como um instrumento etnográfico é similar ao gravador de áudio: a câmara fornece um traço preciso dos eventos que deixam uma grande liberdade para a interpretação analítica” (Andrade, 2002 *apud* Melleiro & Gualda, 2005, p. 192).

Porém, a fotografia documental, suportada em relatos e depoimentos em áudio dos personagens envolvidos na cultura dos campos masseira, torna-se mais rica no modo de transmitir informações acerca do lugar e das atividades que envolvem a cultura em questão. “Enquanto as imagens não podem falar por elas mesmas, estas demandam que alguém fale por elas” (Goffman, 1979 *apud* Melleiro & Gualda, 2005, p. 192).

As propriedades interpretativas e comunicativas das imagens são polissêmicas, de certo modo produzem evidências de um momento temporário. Desta forma, as imagens assumem a condição de mensagem em aberto, e isso é resultante de uma variedade de possibilidades comunicativas que uma única imagem pode assumir.

A relação entre a imagem e seu contexto verbal é íntima e variada. A imagem pode ilustrar um texto verbal ou o texto pode esclarecer a imagem na forma de um comentário. [...] A abertura interpretativa da imagem é modificada, especificada, mas também generalizada pelas mensagens do contexto imagético. O contexto mais importante da imagem é a linguagem verbal. Porém, outras imagens e mídias, como por exemplo a música, são também contextos que podem modificar a mensagem da imagem. (Santaella & Nöth, 1998, p. 53)

Em “Valos” mostramos por meio de um texto híbrido⁵, que surge entre a imagem fixa e o texto verbal, a afirmação de Vilém Flusser (1998), sobre um sistema de mediação compartilhada entre o homem e o real, por meio das imagens, enquanto os textos verbais são mediações entre o homem e imagens (Baptista, 2006).

Seguindo essa premissa, Nancy Newhall (1952) levanta a questão sobre a anexação de textos verbais à fotografia, onde podemos retirar a informação relativa a esta junção, embora o texto verbal não tenha tanta força e sentido quando isolado da imagem. Mas, torna-se óbvio, neste trabalho, que o texto que se articula com a imagem, tornando o produto num texto híbrido, nem sempre é uma legenda, ou pelo menos não é uma legenda apenas mostrativa. (cf. Baptista, 2009).

Newhall faz referência a um tipo de texto amplificado, com uma estrutura que não expõe e nem conta um determinado aspeto da fotografia, e sim acrescenta a ela uma nova perspectiva, transpondo sobre os acontecimentos retratados. De posse de um modo retórico próprio, adiciona seus próprios sentidos aos sentidos já existentes na imagem e cria no espectador uma nova imagem. Isso se dá por meio deste mecanismo,

⁵ Seguimos para a definição de texto híbrido a tipologia proposta por Baptista (2010, pág. 1521), que define que o significado nos textos híbridos se constrói enquanto produto do que é dito nas duas instâncias textuais (verbais e picturais), “*hybrid texts, when the semiotic result is the factorial product and not the summation of semiotic properties of two textual instances*”

ampliando a imagem com a intenção de provocar o aparecimento de determinadas imagens na mente do observador (Baptista, 2009, p. 217).

Em “Valos” a junção entre texto verbal e fotografia mostra-os, de certa forma, independentemente um do outro, “(...) As palavras não esbatem o que diz a fotografia, mas a fotografia também não ilustra o texto. Cada um deles tem a sua potencialidade específica. A legenda aditiva é, nas palavras de Newhall (1981:12), um fio condutor ou, citando Archibald McLeish, na obra *Land of the Free*, é uma pista sonora” (Baptista, 2009, p. 217).

Neste trabalho, de certo modo, seria errado supor, levando em conta a perspectiva sincrónica ou diacrónica, que o texto verbal é mais importante do que a imagem, ou vice-versa. O que torna relevante é que mesmo falando de sistemas representacionais munidos de características semióticas diferentes (texto verbal e fotografia), eles apresentam uma complementaridade como também em outros casos uma oposição.

(...) os dois sistemas são capazes de se relacionar de maneiras que permitem o surgimento de significados complexos e heterogêneos. Como W.J.T. Mitchell argumenta: “a interação de imagens e textos é constitutiva da representação” e “todas as mídias são mídias mistas e todas as representações são heterogêneas. (Baptista, 2006)

O texto verbal oferece variadas relações com a imagem, não só o conteúdo informativo a que se presta, mas o compromisso que ele estabelece com a imagem a que se refere. Nesta relação de compromisso com a imagem, definem-se uma relação de coerência que possibilitam sequências ou alternâncias preceptivas. O texto verbal em “Valos” não está completo como mensagem a ser decodificada pelo observador sem a presença da fotografia a que se refere. Portanto, a junção entre texto verbal e fotografia neste trabalho audiovisual, passam a manipular informação polissêmica, inevitavelmente veiculada por cada imagem. Então, o texto passa a construir estruturas mentais em cada observador? De acordo com Baptista (2006): “Flusser, que confere à imagem fotográfica o poder do automatismo mágico, defende a necessidade de que ela venha anexada a textos que lhe permitam ser um mapa-múndi, ao invés de uma tela diante do mundo”.

Ao escutarmos o que os personagens de “Valos” nos dizem, podemos ver melhor tudo que se enquadra nas expectativas que fazem relação às imagens. O texto, então, se propõe a elucidar pontos presentes nas imagens (e no grau de “verdade” que cada uma carrega) e, sendo assim, esclarece, potencializa, apaga ou então transforma as informações contidas na imagem.

3. CONCLUSÃO

Atualmente, a horticultura nos campos masseira ainda sobrevive presente na vida cotidiana de alguns agricultores, que marcam seu território, nestes poucos campos, mantendo os costumes e cultura remanescente de um passado próspero, construído através de trabalho duro, onde sentiam-se “escravos na forma como executavam suas labutas”, segundo seus próprios relatos.

“Valos” se define como trincheira, não só na forma e função para proteção do vento norte nas plantações, mas também como forma simbólica de entrincheiramento destes homens do campo, agarrados e orgulhosos na sua história, com origem ali, nas dunas de areia de Aguçadoura. Vidas do passado e do presente, e as futuras; quem irá dizer?... campos masseira, essa forma de cultivo existente e persistente, quem dirá?

Nas imagens, habitam ambientes, personagens e objetos, som e voz os completam e os tornam vívidos, compondo este espaço diegético e representacional.

Nesta relação processam-se dois sentidos, o verbal e visual, produzindo novas dimensões e espaços ao espectador, que muitas vezes a imagem ou o som em separados não conseguem revelar. O espectador tem a visão do que fica explícito visualmente, porque foi mencionado, emitido, expressado, sem que isso possa limitar a polissemia da imagem, no modo variável da manipulação que o texto verbal tem, para a interpretação preceptiva do observador da imagem. “Valos” então, se apresenta na forma de texto híbrido, fornecendo momentos reflexivos dos sujeitos desta diegese narrativa, reproduzida em forma de discurso do pensar em voz alta, onde esses personagens relatam suas experiências adquiridas e vividas no dia a dia nos campos masseira. Esses relatos ganham aparência e uma condição de “coisas reais”, por meio das ilusões discursivas, onde a voz dos sujeitos na forma de discurso direto figura a “prova da verdade”. Através desta “trama” são estruturados, no discurso, pessoas, tempo e espaço “verdadeiros”, dando a aparência de uma “reprodução” da realidade. Onde “Valos” assume uma voz própria, ganhando a condicionante para “representação” do mundo, passa a ter uma presença singular do mundo, apresentando argumentos ou transmitindo pontos de vistas próprios.

As imagens seguem na mesma forma, concebidas sob a ótica do fotógrafo, construtor de “verdades”, que na produção das imagens, compõe a narrativa dos personagens. A fotografia em “Valos” se presta a trazer este mundo representacional, “construído” dentro desta “malha” diegética, mantendo uma ligação “de existência” com o espectador, apoiado em um espaço tempo alinhado aos acontecimentos representados e à estrutura temporal que deles decorre. A imagem se estabelece como parte integrante de uma *mensagem para o outro*, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem.

“Valos” como documento audiovisual, mostra-se imprescindível para o registo e comprovação cultural, comportamental e tradicional existente nesta região Poveira. Por vezes, essas manifestações se tornam únicas em modelos sociais, econômicos e ecológicos, e “Valos” cumpre esse papel, nos permitindo entender o que se passou na história e contexto desta cultura, ligada aos campos masseira. Dar voz a esses homens cultivadores, portanto, é um resgate para a memória e história local, onde as imagens comungam junto com seus depoimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, R. C. (2019). A Voz que pensa: Vertentes vococêntricas do filme-ensaio. *Revista Comunicação & Inovação*, v.20, n. 43. Universidade Municipal de São Caetano do Sul (SP) – Brasil. , pp. 125-137.
- Amorim, M. (2002). “O Litoral Poveiro”. *O litoral em Perspectiva Histórica (séc. XVI a XVIII)*. Porto: Instituto de História Moderna.
- Andrade, S. (2010). Risco e Resiliência Face à Guerra Colonial Portuguesa - Uma Perspectiva dos Retornados. Construção de um Guião de Entrevista. Paredes: Instituto Superior Ciências da Saúde do Norte – CESPU.
- Aumont, J. (2002). *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro - 7ª edição. Campinas, SP, Brasil: Ed. Papirus.
- Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação*. Tradução: Pedro Elói Duarte. (Vol. 1ª edição). Lisboa, Portugal: Ed. Texto & Grafia.
- Aumont, J., & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. (Vol. 3ª Ed.). Lisboa, Portugal: Edições Texto & Gráfica, Lda.
- Baptista, M. A. C. (2006). *Karen Knorr and Tracey Moffat: When the photographer chooses the words in order to photograph the images*. New York, NY, Estados Unidos: Ed. Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY 2006.
- Baptista, M. A. C. (2009). *Interacções Texto / Imagem: O caso Particular da Legenda de Fotografia*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Baptista, M. A. C.; Faria, I. H; Luegi, P. 2010. *Hybrid processing of rhetorical elaborated texts*. In: *Communication, Cognition and Media, 1517 - 1532*. Braga: Universidade Católica.
- Baptista, M. A. C.; Faria, I. H; Luegi, P. 2010. *Captioned images: getting information between what is read and what is seen*. In: *Comunicação, Cognição e Media*, ed. Augusto Soares da Silva, 113 - 117. ISBN: 978-972-697. Braga: Universidade Católica.
- Baptista, M. A. C. (2012). *A palavra na leitura de imagens: a cidade que o anjo vê e os címbalos que o ladrão não vê*. Porto: Ed. Apontamento.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro – RJ – Brasil: Ed. Nova Fronteira.
- Belmiro, C. (2014). *Textos Visuais. Glossário Ceale: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores*. Belo Horizonte, MG, Brasil: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Faculdade de Educação (FaE). Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (Ceale).
- Borges, J. (1990). *Aguçadoura – Monografia. Junta de Colonização Interna*. Póvoa de Varzim: Aguçadoura. Estudo Económico Agrícola.

- Camargo, H. (2010). Fotografia e legenda: sentidos do texto sincrético na mídia impressa. *Revista Travessias* - Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Brasil. (04).
- Canabarro, I. (2005). Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. *Estudos Ibero-Americanos* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – Brasil, XXXI (núm. 2).
- Carvalho, A. F. (2009). *Michel Giacometti: 80 anos imagens*. Catálogo da Exposição, Carvalho, A., Fernandes, C.V, Júdice, M.A. (Coordenação). Cascais: Câmara Municipal de Cascais, Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria.
- Chion, M. (2005). *L’audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin .
- Coelho, D. X., & M.H.B.V., C. (2015). Documentário X Ficção: Discutindo o Híbrido na Narrativa Fílmica. Rio de Janeiro: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* - XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
- Correia, C., & Roquette, C. (2009). Michel Giacometti: 80 anos, 80 imagens. In: *Michel Giacometti: 80 anos imagens*. Catálogo da Exposição, Carvalho, A., Fernandes, C.V, Júdice, M.A. (Coordenação). Cascais: Câmara Municipal de Cascais, Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria.
- Dondis, D. A. (2003). *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Ed. Martins Fontes – SP – Brasil.
- Fatorelli, A. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.
- Ferreira, V. (2014). Artes e manhas da entrevista compreensiva. *Revista Saúde e Sociedade*, 23(3), p. 979.
- Fischer, R.M.B. (2001). Foucault e a análise do discurso em educação. *Cadernos de Pesquisa*, v. 114, pp. 197-223.
- Fonseca, P., & Lima, A. (2011). Qualidade das Águas Subterrâneas em Zonas Costeiras caso de estudo do aquífero livre de Esposende. Vila do Conde: VI Congresso Planeamento e Gestão das Zonas Costeiras.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber/Michel Foucault*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Giacomini, J. (2012). A entrevista em cena. *GP Cinema do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação* . Fortaleza: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
- Gombrich, E. (1983). *1956-1959, L’art et l’illusion, trad. Gallimard, 1971; “Action et expression dans l’art occidental”, 1970, trad. fr. In L’écologie des images*, Flammarion.
- Gregolin, M. R. (1995). *A Análise do Discurso: conceitos e aplicações*. Departamento de Lingüística, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara (SP) - Brasil.

- Joly, M. (2007). *Introdução à Análise da Imagem*. Tradução: José Eduardo Rodil. (Vol. 70). Lisboa.
- Kossoy, B. (2002). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. (Vol. 3ª Ed.). Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Leite, M. L. (2004). *Texto visual e texto verbal*. In: Feldman-Bianco, B.; Leite, M.L.M. (Org.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. (Vol. 3). Campinas: Papirus.
- Leite, M. L. (2009). Fotografia e memória. *Revista Anthropologicas*, ano 13, 20 (1+2).
- Lombardi, K. H. (2007). *Documentário Imaginário – Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Belo Horizonte: Faculdade de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Machado, M. B., & Jacks, N. (2001). *O Discurso Jornalístico*. Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.
- Manini, M. P. (2008). A fotografia como registro e como documento de arquivo. In: L. Bartalo, & N. A. Moreno, *Gestão em arquivologia: abordagens múltiplas*. (Vols. 119-183). Londrina: EDUEL.
- Mauad, M. (1996). Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. Seminário “90 anos da Avenida Rio Branco”, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 1995. *Tempo*, 1(2), pp. 73-98.
- Melleiro, M., & Gualda, D. (2005). Explorando a “fotovoz” em um estudo etnográfico: uma estratégia de coleta de dados. *Revista Brasileira de Enfermagem*, 58 (2), pp. 191-3.
- Mitchell, W. J. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, passim.
- Monnerat, R. (2013). A imagem no discurso publicitário: Texto verbal e não verbal podem estar em conflito? In: E. M. (coordenadora), & H. L. -D. Ida Lúcia Machado, “*Imagem e Discurso*”. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras da UFMG.
- Monteiro, J. (2013). *Georges Dussaud*. Catálogo da Exposição. Costa, J. (Comissário); Bragança: Câmara Municipal de Bragança, Centro de Fotografia Georges Dussaud.
- Moraes, D. (2015). A Dimensão Sonora na Apreensão do Espaço Fílmico. *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV.
- Nichols, B. (2010). *Introdução ao Documentário/ Bill Nichols*. Tradução Mônica Saddy Martins (Vol. 5ª edição). Campinas, SP: Papirus.
- Oyama, T. (2014). *A arte de entrevistar bem*. São Paulo – SP,: Ed. Contexto.
- Ribeiro, A. (1984). *S. Banaboião, anacoreta e mártir*. Lisboa: Círculo de Leitores , imp.
- Ribeiro, J. S. (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, 48(2).

- Saint-Exupéry, A. (2015). *Le Petit Prince. O Pequeno Príncipe*. Tradução – Ruy Pereira. São Paulo, SP: Editora Escala.
- Santaella, L., & Nöth, W. (1998). *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, SP: Editora Iluminuras Ltda.
- Santos, M. (2001). *A Carroça Poveira. Subsídios para a sua história*. (Vol. 1ª ed.). Maia, Porto, Portugal: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, Gráfica Maiadouro.
- Saraiva, A., Pastor, A., Bastos, C. et al. (2014). *Artur Pastor*. Catálogo da Exposição. Lisboa, Portugal: Câmara Municipal de Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa.
- Sontag, S. (1986). *Ensaio Sobre Fotografia*. (Vol. 1ª Ed.). Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote.
- Souza, D. (2009). A Manipulação Fotográfica como processo de representação do real: a reconstrução da realidade. *Passages de Paris Édition Spéciale*. Paris: APEB-FR.
- Vives, J.-M. (2012). Se um discurso pode ser sem fala/palavra, ele pode ser sem voz? In: N. V. Leite, J. G. Milán-Ramos, & M. R. Moraes, *De um discurso sem palavras*. (Vol. Coleção Terramar). Campinas, SP, Brasil: Mercado de Letras .