

Quis o mar, e os que o olham de frente, que Matosinhos, Vila do Conde e Póvoa de Varzim fossem mais que três pontos incógnitos no mapa da nossa História; que, alargado para Oeste, o nosso horizonte acabasse longe, lá onde os braços cansados procuram na abundância, ou na saudade, forças para remar para casa.

Quis o mar que homens e mulheres se encontrassem, pescando, num areal comum no qual o labor quotidiano, a camaradagem e até o amor se espraiam e se enredam; e que essa rota se desenhasse numa carta alheia às fronteiras que, em terra, nos situam num ou outro lugar.

Quis o mar, e os que o olham de frente, que as histórias de vida que neste livro se guardam acontecessem.

Quisemos, nós, Grupo de Ação Local – GAL Costeiro Litoral Norte, da Área Metropolitana do Porto, com a Bind'ó Peixe – Associação Cultural e a ESMAD – Escola Superior de Media Artes e Design do Politécnico do Porto, contá-las: amarrando a este ancoradouro de papel um pouco dessa maritimidade partilhada que, longe de diluir identidades locais, as espalha pela vizinhança, em suave *marafunda*.

# Rostos da Maré

Vidas em Rede  
entre Matosinhos,  
Vila do Conde  
e Póvoa de Varzim

# Rostos da Maré



Vidas em Rede  
entre Matosinhos,  
Vila do Conde  
e Póvoa de Varzim



## Nota do editor

Abel Coentrão  
— 8

## Sobre este projeto

### Nos lugares comuns da nossa vida

Abel Coentrão  
Bind'ó Peixe – Associação Cultural  
— 10

### Nas marés do tempo

Olívia Marques da Silva  
Escola Superior de Media Artes e Design  
— 14

### Rostos de maré cheia

Ariana Cachina Pinho  
Área Metropolitana do Porto  
— 18

### Um mar de tradição

Luísa Salgueiro  
Câmara Municipal de Matosinhos  
— 20

### Quando o mesmo mar são três

Aires Henrique do Couto Pereira  
Câmara Municipal da Póvoa de Varzim  
— 22

### Grande orgulho nos que vivem do mar

Vítor Costa  
Câmara Municipal de Vila do Conde  
— 24

## Rostos da maré

### O amor preso no trânsito

Maria Alzira Gomes Carvalho  
Terroso e Manuel Francisco  
Terroso, Caxinas, Vila do Conde  
Texto: David Mandim  
Fotografia: Luís Ribeiro  
— 28

### Ainda há peixe no Terceiro Recanto

Américo Terroso Milhazes e Raquel Jorge Milhazes,  
Poça da Barca, Vila do Conde  
Texto: David Mandim  
Fotografia: Olívia da Silva  
— 46

### O legado perpetuado em palco

Maria Antonieta Nunes Pereira,  
Póvoa de Varzim  
Texto: Ângelo T. Marques  
Fotografia: Helena Flores  
— 64

### Carpinteiro de memórias

Carlos Manuel Fernandes Areias,  
Matosinhos  
Texto: Luísa Pinto  
Fotografia: Joana Dionísio  
— 78

### Da praia do peixe à lota, sem vontade de parar

Maria de Fátima Nora Lima  
Moura, Matosinhos  
Texto: Luísa Pinto  
Fotografia: Helena Flores  
— 94

### A cultura das Caxinas, do mar à mesa

Francisca de Jesus Marafona e Fernando Manuel Pinho,  
Caxinas, Vila do Conde  
Texto: David Mandim  
Fotografia: Luís Ribeiro  
— 108

### Quanto mar cabe numa fotografia?

Maria da Graça Rodrigues Torrão,  
Póvoa de Varzim  
Texto: Ângelo T. Marques  
Fotografia: Helena Flores  
— 124

### Nos genes, no mar e na vida: irmãos

Israel Pedro Cartucho e Belmiro  
Tiago Cartucho, Matosinhos  
Texto: Luísa Pinto  
Fotografia: Joana Dionísio  
— 140

### Um búzio chamado Jaime

Jaime da Silva Pontes,  
Caxinas, Vila do Conde  
Texto: David Mandim  
Fotografia: Luís Ribeiro  
— 154

### E do mar se fez palavra

José Alberto Maio Postiga,  
Póvoa de Varzim  
Texto: Ângelo T. Marques  
Fotografia: Luís Ribeiro  
— 172

### Do Ramalhão para a Poça da Barca

José Gonçalves Moita,  
Póvoa de Varzim  
Texto: Ângelo T. Marques  
Fotografia: Sérgio Rolando  
— 186

### Zé Maria... da Música, da bola e do mar

José Maria Marques da Mata,  
Póvoa de Varzim  
Texto: Ângelo T. Marques  
Fotografia: Sérgio Rolando  
— 204

### Os três *Camacinhos*

José Ramos Pereira, Francisco  
Ramos Pereira e Ricardo Tato  
Pereira, Matosinhos  
Texto: Luísa Pinto  
Fotografia: Sérgio Rolando  
— 218

### A herdeira dos Cavalheira também ama o mar

Maria Júlia da Silva Rajão Viana,  
Póvoa de Varzim  
Texto: Ângelo T. Marques  
Fotografia: Helena Flores  
— 234

### A pescar também se arranja namoro

Leontina Maria de Faria Cruz  
e Manuel Francisco da Silva  
Esteves, Angeiras, Matosinhos  
Texto: Luísa Pinto  
Fotografia: Olívia da Silva  
— 248

### Quando o amor chega de bicicleta

Manuel de Agonia Fangueiro,  
Maria Alda Santos Moreira  
e Benjamim Santos Moreira,  
Vila Chã, Vila do Conde  
Texto: David Mandim  
Fotografia: Sérgio Rolando  
— 264

### O piquenique do Anjo

Marcelino Costa Passos  
e Margarida Coentrão Viana,  
Matosinhos  
Texto: Luísa Pinto  
Fotografia: Luís Ribeiro  
— 282

### De Matosinhos, com o coração nas Caxinas

Maria da Guia Gomes Fortunato  
e Joaquim Pereira Araújo,  
Caxinas, Vila do Conde  
Texto: David Mandim  
Fotografia: Olívia da Silva  
— 298

### Um sorriso que arribou num temporal

Maria de Lurdes Silva Pereira e  
António Milhazes Terroso,  
Póvoa de Varzim  
Texto: Ângelo T. Marques  
Fotografia: Olívia da Silva  
— 316

### Uma família em busca de um porto seguro

Maria Gomes Viana e Jerónimo  
Gomes Viana, Caxinas, Vila do  
Conde  
Texto: David Mandim  
Fotografia: Joana Dionísio  
— 330

### Da tertúlia dos patos nasceu uma *Maré*

Napesmat – Núcleo dos Amigos  
dos Pescadores de Matosinhos  
Matosinhos  
Texto: Luísa Pinto  
Fotografia: Joana Dionísio  
— 346

## Ensaio

### nem mudo nem quedo o rosto pertence à fotografia

Adriana Baptista,  
Escola Superior de Media  
Artes e Design  
— 362



## PROJETO

### ROSTOS DA MARÉ

Vidas em Rede entre Matosinhos, Vila do Conde e Póvoa de Varzim

## DESCRIÇÃO

Este projeto reúne 21 histórias de vida ligadas ao mar e que cruzam os territórios de Matosinhos, Vila do Conde e Póvoa de Varzim. Foi realizado no âmbito da Operação NORTE-09-5864-FSE-000018, e visa a Animação da Estratégia de Desenvolvimento Local (EDL) do Grupo de Ação Local - GAL Costeiro Litoral Norte AMP. Conta com um financiamento do PO Norte 2020 que contempla a Conceção, produção e edição de uma publicação e a conceção, produção e montagem de exposição fotográfica. O seu intuito é contribuir para a valorização da tradição, valores e cultura das comunidades piscatórias do litoral norte da AMP, e consequentemente, para a melhoria da imagem e incremento da auto-estima destas comunidades, bem como da atratividade do litoral junto dos residentes da AMP e dos turistas em geral. Para além deste livro e da exposição para circulação nos municípios de Matosinhos, Vila do Conde e Póvoa de Varzim, incluiu-se no projeto uma performance audiovisual baseada nos seus conteúdos.

## PRODUÇÃO

- Bind'ó Peixe, Associação Cultural
- Escola Superior de Media Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto
- Equipa do Grupo de Ação Local - GAL Costeiro Litoral Norte da AMP

## COORDENAÇÃO

- Abel Coentrão, Bind'ó Peixe
- Olívia Marques da Silva, ESMAD/IPP

## EQUIPA DE PRODUÇÃO

- Bind'ó Peixe - Associação Cultural
  - Abel Coentrão
  - José Brandão
  - Fernanda Araújo
  - Dânia Lucas
- ESMAD/IPP
  - José Quinta Ferreira
  - Maria João Cortesão

## PESQUISA

- Bind'ó Peixe - Associação Cultural

## FICHA TÉCNICA DO LIVRO

### EDIÇÃO

- Escola Superior de Media Artes e Design, Politécnico do Porto, P.PORTO

### EDITOR

- Abel Coentrão

### AUTORES DE TEXTOS DE APRESENTAÇÃO

- Ariana Cachina Pinho, Primeira Secretária da Comissão Executiva da AMP
- Luísa Salgueiro, Presidente da Câmara Municipal de Matosinhos
- Aires Henrique do Couto Pereira, Presidente da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim
- Vítor Costa, Presidente da Câmara Municipal de Vila do Conde

- Olívia M. da Silva, Presidente da Escola Superior de Media Artes e Design /IPP
- Abel Coentrão, Presidente da Bind'ó Peixe

### AUTORES DAS HISTÓRIAS DE VIDA

- Ângelo T. Marques
- David Mandim
- Luísa Pinto

### AUTORA DO ENSAIO

- Adriana Baptista, ESMAD/IPP

### FOTOGRAFIA / COORDENAÇÃO

- Luís Filipe Ribeiro, ESMAD/IPP

### ASSISTENTE

- João Paulo Gomes, ESMAD/IPP

### CAPA

- Pedro Serapicos

### SEPARADORES

- Olívia da Silva

### AUTORES DOS PROJETOS FOTOGRÁFICOS

- Helena Flores
- Joana Dionísio
- Luís Filipe Ribeiro
- Olívia da Silva
- Sérgio Rolando

### DIGITALIZAÇÃO DE ARQUIVOS

- Luís Filipe Ribeiro
- Abel Coentrão

### DESIGN GRÁFICO

- Pedro Serapicos

### PAGINAÇÃO

- Abel Coentrão
- Pedro Serapicos

### REVISÃO

- Sara Veiga

## FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO

### CONCEÇÃO E DESIGN

- Abel Tavares

### DESIGN GRÁFICO DOS CONTEÚDOS

- Abel Tavares
- Gilberto Ribeiro
- Pedro Serapicos

### EXECUÇÃO

- Sérgio Bessa

### SONOPLASTIA

- Filipe Lopes

### TEXTOS

- Abel Coentrão

### PRÉ-IMPRESSÃO

- Luís Filipe Ribeiro

### IMPRESSÃO

- Lumen

## FICHA TÉCNICA DA CRIAÇÃO AUDIOVISUAL

### MANIPULAÇÃO DE IMAGEM

- Tânia Dinis

### SONOPLASTIA

- Miguel Pipa

## PARTICIPARAM NESTE PROJETO

- Agostinho Sá Pereira
- Américo Terroso Milhazes
- António Milhazes Terroso
- Belmiro Tiago da Mata Cartucho
- Benjamim Santos Moreira
- Carlos Manuel Fernandes Areias
- Delfim Nora
- Donato Maravalhas
- Fernando Manuel Marafona de Pinho
- Francisca de Jesus Marafona
- Francisco Figueiro
- Francisco Rodrigues Pereira
- Israel Pedro da Mata Cartucho
- Jaime da Silva Pontes
- Jerónimo Gomes Viana
- Joaquim Araújo
- José Alberto Maio Postiga
- José Gonçalves Moita
- José Maria Marques da Mata
- José Ramos Pereira
- Leontina Maria de Faria Cruz
- Manuel de Agonia Figueiro
- Manuel Francisco da Silva Esteves
- Manuel Francisco Terroso
- Marcelino Joaquim Costa Passos
- Margarida Coentrão Viana
- Maria Alda Santos Moreira
- Maria Alzira Gomes Carvalho Terroso
- Maria Antonieta Nunes Pereira
- Maria da Graça Rodrigues Torrão
- Maria da Guia Gomes Fortunato
- Maria de Fátima Nora Lima Moura
- Maria de Lurdes Pereira
- Maria Gomes Viana
- Maria Júlia da Silva Rajão
- Raquel Jorge Milhazes
- Ricardo Tato Pereira

Todos os entrevistados autorizaram a digitalização e publicação de fotografias dos seus arquivos pessoais para utilização nas finalidades previstas neste projeto. O Arquivo Municipal de Vila do Conde cedeu duas cópias digitais de fotografias do acervo do Foto Adriano: uma identificada com o número de inventário AMVC64473-T-5572, retratando Manuel Torrão, para o texto baseado na entrevista de Maria da Graça Torrão (página 128) e outra com o código AMVC64401-FA-2109 retratando o casal Bertelina Clara e Manuel Figueiro que acompanha o texto na página 24.

## AGRADECIMENTOS

Benjamim Moreira, Associação de Pescadores de Vila Chã; Bruno Costa e Teresa Azevedo, Mar de Experiências; Docapesca, Portos e Lotas S.A.; Isabel Torrão; Ivone Magalhães, Museu Municipal de Esposende; Jerónimo Viana, Mútua dos Pescadores; Laura Garrido, Arquivo Municipal de Vila do Conde; Luísa Couto, Leões da Lapa F.C.; Napesmat, Núcleo de Amigos dos Pescadores de Matosinhos; Sérgio Postiga - Centro de Desporto e Cultura Juvenorte; Xavier Flores, Associação Cultural Póvoa Ontem e Hoje.

## FINANCIAMENTO

Este projeto foi financiado pelo Programa Operacional Norte 2020, com verbas do Fundo Social Europeu.



## CONCEÇÃO E PRODUÇÃO

Área Metropolitana do Porto  
Palácio dos Correios  
Rua do Estêvão 21, 4000 - 200 Porto  
www.amp.pt

Bind'ó Peixe - Associação Cultural  
Praça Frei Mauro de Vila do Conde 187  
4480-717 Vila do Conde  
www.bindopeixe.pt

Instituto Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design  
Rua D. Sancho I 981  
4480-876 Vila do Conde  
www.esmad.ipp.pt

1.ª Edição  
Junho 2022  
Vila do Conde

Tiragem 1500 exemplares  
ISBN 978-989-99899-8-6  
Impressão - Norprint  
Depósito Legal

# nem mudo nem quedo o rosto pertence à fotografia

Adriana Baptista  
Escola Superior de Media Artes e Design

Vendo, neste projeto em que o real e a representação se cruzam, os retratos contemporâneos dos pescadores e das suas famílias, da autoria de cinco fotógrafos, não posso deixar de pensar na forma como os textos escritos e os registos múltiplos mantêm a necessidade de convívio com o retrato fotográfico e como se multiplicam as evidências dos motivos pelos quais o retrato fotográfico perdura: impresso, guardado, emoldurado, esmaltado e, daí... retido na nossa memória.

O motivo fulcral para o retrato, na pintura, pareceu, durante muitos anos, centrar-se na necessidade de trazer a representação do sujeito ou da sua família (por sua encomenda ou de outrem) não para um espaço pessoal de registo, mas para um espaço social onde é/foi importante, ou para um momento em que se pretende que seja homenageado e/ou quando e onde possa ser observado. Para tal, o retrato, na pintura, agigantava o sujeito. Freund (1977), a propósito das características permanentemente usadas nos retratos de alguns pintores famosos, diz-nos que:

“La obra se da por entero, y en sus mínimos detalles, al espectador. (...) Tanto si la pincelada es gruesa o ligera, la intención dominante del pintor consiste en ser verídica. (...) Quando el pintor (...) quiere ser serio, llena el cuadro de accesorios diversos. Si quiere ser alegre o brillante, multiplica los colores. Aun así, un exceso de exactitud o de veracidad hubiesen podido alejar al público, pues naturalmente no todos los personajes de la historia poseen una belleza. Por tal razón, hay que suavizar los gestos demasiado grosseiros e embellecer los rostros desagradables.”

Termina sustentando que a maior preocupação do pintor era aplicar no quadro uma verosimilitude intermédia, quase entre a veridicção do retratado e a veridicção do retrato.

No século XIX, a fotografia tomou rapidamente conta do retrato, até então objeto das telas de pintura, intensificando a verosimilhança, mas alargando o ato de representação, afastando-o das personalidades históricas para chegar a sujeitos, contextos e situações múltiplas. Freund (1977) dá conta de quanto e como o retrato fotográfico oscilou entre centrar-se no rosto ou em algo diferente que fizesse fugir a atenção do observador do rosto. Nas fotografias de Disderi<sup>1</sup>, ao contrário do que acontece com as de Nadar<sup>2</sup>, a expressão individual desaparece, focando-se a atenção de quem vê a fotografia, não no sujeito, mas nos detalhes que o envolvem. E Freund explicita o

<sup>1</sup> André A. E. Disdéri (Paris, 1819 - 1889)

<sup>2</sup> Félix Nadar (Paris, 1820-1910)

quanto esta intenção teve impacto nos acessórios característicos de um estúdio (quase um armazém de acessórios) para a prática fotográfica: a coluna, a cortina, a mesa, o candelabro, a cadeira, o púlpito onde o protagonista do retrato se encontra apoiado, sentado ou de pé, ou mesmo os pequenos objetos com que fosse possível ocupar as mãos do sujeito fotografado ou que o definissem pela sua relação com os mesmos. E, assim, dentro ou fora do estúdio, rapidamente o fotógrafo usou elementos que foram perdendo o seu valor icónico para exigir uma leitura do seu valor indiciário ou simbólico. A caneta, captada, na fotografia, nos dedos do sujeito, não quer ficcionar, como na pintura, que a personagem é pintada enquanto assina, mas antes absorve a possibilidade de ser um índice da assinatura do que pôde/pode permanentemente acontecer na vida do sujeito e, nesse sentido, ser um símbolo de poder.

Mesmo afastado do retrato fotográfico em que o sujeito é protagonista de um acontecimento social, na prática fotográfica, o retrato tem vindo, como é lógico, a ser definido e catalogado como pertencendo a diferentes contextos, intenções, personalidades, atitudes, acasos, técnicas, espaços, culturas, épocas ou outros.

Numa análise, tanto global quanto detalhada, sobre as funções do retrato fotográfico, Brian Robert (cf. 2011, a) e b)), centrado em definir para o retrato uma tarefa de arqueologia na construção da memória e da dimensão narrativa, apesar de afirmar não pretender desenhar uma tipologia detalhada das situações em que o retrato pode ser relevante, chama a atenção para o facto de que, no âmbito da pesquisa nas ciências sociais, o retrato fotográfico integra a componente narrativa ou biográfica do investigador, o documentário social, a recolha de dados, o registo visual, a ilustração da descrição, etc.

Para não cair numa imensa lista de possibilidades e ocorrências do retrato fotográfico, fugindo às hipóteses criativas de quem fotografa, arrisco, neste texto, distribuir o retrato fotográfico por apenas três dimensões dependentes da estratégia de registo: o registo clínico, o registo criminal e o registo mnésico. Todos os registos podem ficar na memória de quem os vê, mas estas três dimensões pretendem mostrar o quão diferente é o espaço dedicado ao ato de fotografar e ao ato de ver.

No registo clínico, pelo rosto e pelo corpo vivos, mortos, delirantes, feridos, deformados, catatónicos, demenciais,

históricos, desmaiados, inertes, retalhados, anestesiados, ridentes, os sujeitos ocupam o espaço de ilustrar a demonstração de um diagnóstico e ganham um rótulo designativo. Nenhum dos retratos foge a um registo do tempo que documenta para além do sujeito, nem eventualmente ao registo de diferentes abordagens clínicas.

No registo criminal, os rostos no passaporte, no cartão de cidadão, no catálogo do presídio, no ficheiro dos rastreadores, no arquivo forense, no balcão da autópsia, no arquivo dos acontecimentos mediaticamente valorizados, na documentação de um qualquer horror praticado, ligam-se inevitavelmente a um nome, um tempo, um acontecimento, e perdem o anonimato, criando desta forma o registo documental.

No registo mnésico, num momento espontâneo ou construído, formal ou informal, a fotografia tem o poder de fazer o resgate do sujeito vivo ou morto, do decurso temporal real onde se escoou o tempo que viveu. Este é sem dúvida o registo mais passível de subdivisões diversificadas. No silêncio da fotografia, possuidor de um discurso narrativo, descritivo, expositivo ou argumentativo, ao mostrar-se, olhando ou não a câmara, o sujeito, por ela fotografado, fica parado na ocorrência da cesura no acontecimento ou constrói uma cesura no tempo em que tudo decorre. Aqui, ainda que se mostre estático, mas vivo, porque, apesar de não ser visível na fotografia, o seu sistema biológico está a meio de múltiplas ações, ou ainda que se mostre morto, tão-só porque nenhum sistema age dentro do seu corpo, na fotografia, foge à morte e inequivocamente constrói mais um nóculo na rede da memória de quem vê. Nesta fuga à morte, não é apenas um exemplo de um entre muitos ou de um caso pontual (como os registos criminais ou clínicos). Ainda que estático, o retratado torna-se, pelo registo mnésico, um protagonista. Habita um acontecimento que a fotografia invade e congela e da qual dá conta. Demonstra ser a personagem que constrói a memória biográfica ou histórica, de um certo tempo em que não aparece a viajar, de facto, mas do que não sai, e em que fica arqueologicamente guardado para além do momento em que foi captado. A função mnésica corresponde ao fotógrafo, a construção da memória àquele que vê a fotografia.

Cada álbum familiar não mostra o avô e o bisavô entre muitos, mas o que fez parte de uma linha genética. Cada catálogo de uma profissão não mostra um grupo entre muitos, mas um conjunto

de elementos em que todos se articulam diacronicamente ou sincronicamente numa rede de nódulos de interseção pela partilha de um dado que o retrato mostra ou que, sendo invisível, a todos une implicitamente.

Todo o registo mnésico inclui, por isso, a tarefa de documentar o ato onde caiu a personagem, mas desta tarefa não ficam excluídos atos construídos, mesmo que pareçam familiares e espontâneos. Se por um lado, quando fotografa as personagens, o fotógrafo as recolhe do instante em que tudo pode acontecer, por outro lado, ao imobilizá-las no retrato, retira-as do tempo e torna-as únicas e irmanadas.

O retrato fotográfico não é captor de um intimismo ao qual cabia ficar eternamente por divulgar. E raramente a fotografia publicita o intimismo. O que é divulgado passa a público, e ao ser público não deixa apenas de ser íntimo. Fica estruturalmente público.

Quando o Presidente da República trabalha, concentrado e, sob a sua secretária, guarda um pé descalço, se tal se expõe, o protagonista da fotografia não foge à formalidade da ação<sup>3</sup>. O pé descalço faz apenas subir a esfera da concentração do Presidente (despindo-a, é certo, de uma qualquer falsa postura formal), e não a familiaridade (ausência de formalidade) da relação do fotógrafo com o sujeito (só possível se a concentração e o alheamento do fotografado não existissem). A fotografia pode romper com a convencionalidade da prática fotográfica, mas não cria o informal apenas porque o espaço em que ocorre é íntimo ou porque a sua ocorrência no contexto em que foi captada seja tida como impossível.

Em cada registo que o retrato fotográfico produz, independentemente do espaço em que cada retratado está, daquilo para onde olha e do iminente movimento em que pode ter estado ou vir a estar mergulhado, a imobilidade cinética e o mutismo caem sobre o sujeito e fazem chegar a questão a quem o vê: enquanto fotografa, o que pede o fotógrafo àquele que vai retratar? Como o chama? O que lhe diz? Como distrai o sujeito? Como o concentra? De que lhe fala? Como o silencia? Como cria o fotógrafo a imagem de imobilismo sem obrigatoriamente ordenar ao fotografado o momento exato em que deve parar a ação? Ou, de facto, como desenha a curva de um gesto, quando tecnologicamente suportado consegue captar o milésimo de segundo correspondente a um estádio do movimento em que

<sup>3</sup> Fotografia de Alfredo Cunha, 1986

aparentemente o sujeito parece, naturalmente, parado?

Quando o que toma conta da ação de fotografar é a ânsia de registo súbito, é surpreendente vermos que a personagem retratada nunca parece suspensa, mas no meio de uma ação. Quando o que toma conta da ação de fotografar é a ânsia de registo perene, é surpreendente vermos que a personagem retratada quase sempre parece suspensa, como se estivesse a meio de fazer o que não faz. Sem que a intenção primordial do fotógrafo se aparente à do pintor de uma personagem famosa (famosa mesmo antes de figurar no quadro), o que escolhe o fotógrafo mostrar do que vê na personagem?

No retrato fotográfico, capaz de congelar o momento em que tudo ocorre, sendo ou não famoso o sujeito antes de ser fotografado, é o fotógrafo quem lhe entrega a fama, depois de fotografado, fazendo com que sobreviva ao tempo em que viveu.

Sentindo esta entrega em mão da fama, que o ato de fotografar produz, não posso deixar de me perguntar quanto de si mostra o fotógrafo. Não ficando o fotógrafo na imagem, como entrega a fama ao seu nome? Como consegue apagar-se do estúdio? Para desaparecer do estúdio ou do contexto real do acontecimento, quanto demora a construir, à sua volta, um contexto cenográfico enquadrável na fotografia que o olhar do retratado observe sem olhar para si ou para a sua máquina? O que o leva a construir o esvaziamento do cenário para que nada distraia a personagem ou o leitor da imagem? Será, na fotografia, este esvaziamento do cenário o responsável pelo maior efeito de topicalização do sujeito na perceção visual?

Sabendo que, perante a existência de um rosto no retrato, no scanpath que o olhar do leitor desenha, a primeira fixação é provavelmente nos olhos, depois no rosto, depois nas mãos (excluídas as situações de cor, movimento iminente, ou presença distópica de um qualquer elemento), como busca ou esconde o fotógrafo o olhar da personagem? Quantas vezes o fotógrafo integra/exclui, na área de perceção que a fotografia oferece, o foco do olhar do rosto retratado?

Raptor de momentos, no exterior, como pode, eventualmente, o fotógrafo fugir do sítio para onde olha o fotografado e mesmo assim colocá-lo a olhar de frente para a máquina como se olhasse de frente para o leitor da imagem?

Sabendo que nenhum leitor, depois de fixar os olhos do rosto que figura na imagem, resiste a olhar para onde eles olham, porque

pode o fotógrafo tentar fazer a personagem olhar para a câmara, sabendo que quem vir a fotografia, mesmo sem fazer sucessivas sacadas, a procurar o foco desse olhar, verá sempre mentalmente para onde olham os olhos do retratado? Para si próprio, leitor da imagem, que observa o retratado ou para o próprio retratado, se a sua imagem for o hipotético reflexo especular?

Como cria o fotógrafo uma tão grande cumplicidade com o retratado, fazendo com que seja possível que este olhe para onde ele o manda olhar?

Por um lado, ficam em segredo todas as conversas tidas entre ambos, como se pertencessem a um território que estrutura a arquitetura do retrato. Mas, quando este território, que apagou o tempo anterior e posterior ao disparo, aparece, sobre as fotografias desce uma enorme curiosidade, para construir não só a história do sujeito, mas também a história do processo construtivo-compositivo da própria história fora da fotografia. Apesar de parados e mudos, na fotografia, os retratados não exibem ser pacientes de um imobilismo mudo. Ora, não conseguimos esquecer que a medicina se ocupa a estudar o mutismo seletivo e o mutismo acinético (*selective mutism* e *akinetic mutism*<sup>4</sup>), desenhando padrões psicológicos e etários, para o seu aparecimento e discutindo hipóteses para a análise das razões pelas quais se instalam. Mas para o estudo destes casos, surpreendentemente, não são necessárias fotografias que os ilustrem. Como se tal fosse lógico, para mostrar esse mutismo e essa imobilidade, a investigação da doença usa o vídeo. Podemos assim concluir que a medicina mede a duração, os contextos e as consequências do mutismo e do imobilismo como se, sem estes dados, o mutismo e o imobilismo não existissem.

Este detalhe torna evidente que, o imobilismo fotográfico jamais é um registo do mutismo e do imobilismo patológico. E, surpreendentemente, torna possível afirmar que, apesar de a sequência da imagem em movimento mostrar o estatismo, o estatismo fotográfico revela o movimento, o pensamento, o cursar das emoções e o turbilhão interior.

Se nestes pacientes a ordem de nada dizerem ou fazerem vem de dentro (ainda que durante os episódios de verdadeira situação clínica de *akinetic mutism* o movimento dos olhos num *eye gaze* sobre quem os observa, seja, em muitos casos, visível), vem de dentro e desencadeada por patologias neurológicas e/

4 Cf. Arnts, H. et al. (2020) e Mulligan, C. (2015).

ou psicológicas, ainda que, obviamente no retrato não esteja em questão esse desvio comportamental ou qualquer patologia neurológica, a ordem para ficarem imóveis e mudos, parece nunca ter vindo de dentro e pelo contrário, nunca ser desejada e sempre ter vindo de fora, daquele que tendo na mão a câmara, precisa da ausência de movimento. Hoje, a velocidade do disparo permite que o fotógrafo se dispense de exigir o imobilismo, e assim fica desenhada a completa diferença dos retratados face aos pacientes, como se a sua mudez e o seu imobilismo fossem o resultado da mobilidade máxima e da silenciosa loquacidade. Será que uma grande quantidade dos retratados, levados a fixar o olhar num outro espaço, ficando, na fotografia, roubados do gesto e da fala, no certo momento em que têm de ser captados, exibem o sentimento de que há um turbilhão de pensamentos no seu interior, capaz de produzir a loquacidade do silêncio? Ou seja, capaz de fazer ver que quando se pede silêncio (e o sujeito não se cala porque quer), muito rapidamente explode a curiosidade sobre o que pensa aquele que não se ouve.

Hoje o retrato fotográfico reclama a literacia visual de quem o lê, dela excluída ou nela incluída a capacidade de ver o detalhe. Tal como Mitchell afiança, a mudança visual que vivemos ultrapassa a *mimesis* e é pós-linguística e pós-semiótica:

“Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naïve mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial “presence”: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or “visual literacy” might not be fully explicable on the model of textuality. Most important, it is the realization that while the problem of pictorial representation has always been with us, it presses inescapably now, and with unprecedented force, on every level of culture, from the most refined philosophical speculations to the most vulgar productions of the mass media.” (Mitchell, 2012, p. 16)<sup>5</sup>

5 “Seja qual for a viragem pictórica deve ficar claro que não se trata de um regresso à ingénua mimese, cópia ou a teorias de correspondência de representação, ou a uma metafísica renovada da “presença” pictórica: é antes uma redescoberta pós-linguística, pós-semiótica da imagem como uma complexa interação entre visualidade, apparatus, instituições, discurso, corpos, e figurabilidade. É a percepção de que o espectador (o olhar, o gaze, o relance, as práticas de observação, a vigilância e o prazer visual) pode ser um problema tão profundo como as várias formas de leitura (decifração, descodificação, interpretação, etc.) e que a experiência visual ou “literacia visual” pode não ser totalmente explicável no modelo de textualidade. Mais importante é a constatação de que, embora o problema da representação pictórica tenha estado sempre conosco, ela pressiona agora sem escape possível, e com uma força sem precedentes, todos os níveis da cultura, desde as mais refinadas especulações filosóficas até às produções mais vulgares dos meios de comunicação de massas”. (Mitchell, 2012, p. 16)

Eu diria que, atualmente, a literacia visual, distante da capacidade de descobrir a *mimesis* ou o desvio, exige a capacidade arqueológica de encontrar o que a imagem não mostra. A deixis não é a história narrada na imagem, mas a permanente atribuição de possíveis diferentes significados ao mesmo ícone sem que o mesmo seja polissêmico em qualquer contexto. Resta-nos uma interrogação que regista uma enorme questão relativa à fotografia: qual é o texto que o retrato fotográfico mostra? No retrato fotográfico, a *ekphrasis* é poderosa porque, se mudo e quedo, o protagonista não discursa. O texto da imagem está cifrado num código para o qual o *scanpath* dos olhos não basta para que seja descoberta a sequência da linha que nos leva a encontrar o que cada um pensa.

O que faz o fotógrafo quando, construindo na imagem o local certo onde habita cada rosto mudo e quedo, consegue, ao mesmo tempo, fazer com que o retrato fale do mundo de onde saiu? Como faz a ação do fotógrafo recuar do rosto dos retratados, o medo e a ansiedade e, no mesmo movimento ekfrasticamente entrar a densidade de pensamentos, que apesar de encurralados no silêncio, estão disponíveis para ser ouvidos nas particularidades dos contextos em que figuram?

O retrato fotográfico mostra e faz ouvir mentalmente o que não é dizível. Ou seja, o retrato fotográfico absorve um espaço fora da fala e do gesto, onde nasce a suspeita e a dúvida sobre tudo o que se pensa e onde, apesar do seu estatismo, a voz mental (vinda de dentro de quem vê e de dentro do silêncio da imagem que se vê) perdura na leitura.

Ou seja, mesmo que capte analogicamente ou digitalmente o real, mesmo que manipule o real, o retrato fotográfico não consegue ser nem um ícone mimético nem uma representação simbólica. O retrato fotográfico é o estalar mental da suposição de uma imensidão de alegorias disponíveis para quem as deseja descobrir quando nele lê posturas, olhares, expressões, intenções, implícitos silêncios audíveis.

Olhando para estes retratos, não deixamos de nos questionar: o que documenta cada uma destas personagens quando diferentemente contextualizadas dentro de um estúdio?

Refletindo sobre o quão urgente é repensar a forma como olhamos para o retrato fotográfico Lehner afirma que “As viewers we do not passively receive visual or objective information, nor do photographs ever present objective accounts or reveal truths

about a person’s character.” (2010:38). Sem dúvida, dadas as possibilidades infinitas que a tecnologia e a criatividade do fotógrafo disponibilizam, quem fica retratado mostra uma série de superfícies, sem que cada uma delas revele objetivamente a verdade que dá corpo ao sujeito, e torna-se imprescindível que quem vê não se limite a descodificar, mas que permanentemente se disponibilize para interpretar. Ora, o que interpretamos hoje num retrato fotográfico esconde-se numa trama retórica exigindo que a leitura organize rizomaticamente detalhes do contexto espacial, da postura, do pano de fundo, da cor, do corpo, onde se estabiliza o sujeito sem que, como vimos, perca a voz ou a vida e sem que os mesmos o façam retratar apenas um grupo ou a profissão do grupo.

Como Lehner (2010) afirma, ainda que tudo possa parecer objetivo quando se olha uma imagem, compreender o que se vê exige, no retrato fotográfico, cruzar tarefas complexas, em que a interpretação cultural subconsciente é sempre exigida. Neste projeto, ficou nas mãos de cada um destes fotógrafos – Helena Flores, Joana Dionísio, Luís Ribeiro, Olívia da Silva e Sérgio Rolando – a função de individualizar o retrato, escusando-se de desfazer o que une os diferentes sujeitos ou de revelar objetivamente o presente, a experiência e o passado de cada um. A forma como cada um criou a visibilidade da realidade implícita, passou pela imagem de fundo em que submergiu o sujeito, pela elipse do cenário, pela orientação do olhar, pelo cruzamento de olhares, pela proximidade natural e/ou cenográfica dos sujeitos, pela postura das mãos, pela presença de um objeto lógico e imprevisível e pelo espaço que ele ocupa, e pela ausência de um objeto, tal como se fosse ao mesmo tempo natural que estivesse ausente e que fosse previsível.

Henning (2017), num artigo que reflete sobre particularidades do retrato fotográfico, nos anos 1920, em que a fotografia se associou ao plano cinematográfico, conferindo uma aura ao que se designou como *floating face*, explicita o quanto esta estratégia se prolongou, ao longo do século XX, no retrato fotográfico. Na definição de Walter Benjamin (que Henning cita neste artigo), a aura apresenta-se no retrato como “a peculiar trama de espaço e tempo: a aparência singular apenas da distância, por muito próximo que esteja” (Henning, 2017: 158). Vindo da escuridão, da iluminação cuidada, do retoque por permanente alisamento, o rosto, fixado no retrato, por mais próximo que estivesse do nosso

olhar, foi ganhando um estatuto quase divino e tomou conta do nosso olhar, destruindo uma trama de referências temporais. Na contemporaneidade da arte fotográfica, em todos os retratados o rosto deixou de ser a máscara do sofrimento, fora de qualquer contexto, ou a fixidez escultórica da estátua que nada pensa ou diz. O retrato fotográfico busca, ainda que fugindo à naturalidade do espontâneo, um percurso enigmático na fronteira entre o que o protagonista da imagem mostra e o que pensa.

Neste projeto, os retratos, enquanto imagens fixas, deram vida aos sujeitos, impondo-nos que dilatássemos a duração do nosso olhar para os ver e para eventualmente lhes roubar os pensamentos.

Neste projeto, todos os rostos do mar, ainda que distantes dele, são alvo de uma estratégia fotográfica que os aproxima de quem os vê, entre tudo o que pode sem objetividade ou verdade, localizá-los social e espacialmente (o mar, a rede, a saia, o pé, o padrão da roupa, o olhar, as rugas, as mãos...). Aqueles que orientam o olhar para fora do nosso campo de visão estruturam a interpretação de um pensamento, um desejo, uma fuga de um espaço concreto para um espaço aberto. Os que se tocam e se estruturam num grupo hierarquizam a proximidade como se tal desse conta do quanto cada um sente o outro. Os que se deixam ver em etapas do retrato mostram o quanto nenhuma posição é fruto do acaso, e todo o momento que se vive se constrói entre fações do tempo e do gesto, como se o estatismo se destruísse na sua própria procura. Os que se ombreiam e se olham reduzem-se a um espaço finito, onde todo o silêncio afirma que tudo, fora desse espaço, aconteceu, pode acontecer.

Ainda que o processamento automático do rosto seja muito eficaz na identificação de emoções, como demonstram Stenberg, Wiking e Dahl em 1998, este processamento é involuntário.

Como todos estes retratos transportaram o rosto para o foco, cada leitura destes rostos convida-nos a mergulhar o nosso rosto numa mímica imitativa do rosto que nos parece ver. Podemos assim dizer quão longe chega a leitura dos rostos que nestas imagens nos olham, sozinhos ou acompanhados, irmanando-nos no prazer, surpresa e seriedade com que se mostram.

Nas suas fotografias, este projeto traz os protagonistas do amplo espaço do mar para dentro do estúdio, e na escuridão do negro, contra a rede, na frente da tela de fotos ampliadas, na claridade tal como a do papel de impressão, o recorte do protagonista da imagem goza de um centralismo diferente e, de

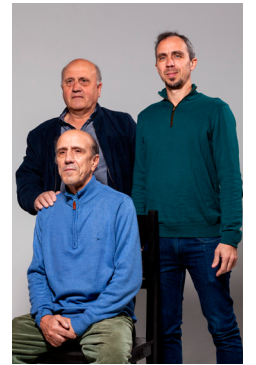
um modo diverso, chama e distrai o nosso olhar, desencadeando permanentes transições do olho na área de percepção como se a mesma fosse um reduto de aconchego onde quem uma vez aí fotografado, vai permanecer na memória de quem o vê.

Wicky (2010), explicitando, no seu artigo, em que discorre sobre aquilo a que chama as "trivialidades do rosto e a parecença íntima", o quanto o retrato fotográfico buscou ou se afastou da realidade física do sujeito, evidencia até que ponto pelas mãos do fotógrafo se tornou possível o registo da veracidade íntima através da transparência da atitude. A este efeito que a fotografia tem sobre aquele que a observa, Wicky entrega a função em que, para além do reconhecimento do sujeito, o retrato constrói o seu interesse na posteridade. Ora, não há permanência na posteridade sem que a fotografia assuma a função do registo mnésico. Todos estes protagonistas que dão corpo ao projeto guardam, nestas imagens, a memória não só do que são, do que foram, do que buscam, mas também o nome mental que as imagens acordaram no visionamento dos seus retratos relativo àquilo de que gostaram, com que sonharam, de que se lembram, com quem se irmanam, mesmo que pareça que nada dizem, mesmo que se tenham disponibilizado, dentro do estúdio, a parecer quedos e longe do mar.

Fica assim claro que, nestas fotografias, de uma enorme transparência da veracidade íntima, nas quais até se vê o que se esconde, digitalmente imobilizados e virtualmente em silêncio, ninguém fica mudo nem quedo a quem se mostra e nenhum de nós fica impedido de adivinhar e ouvir o que permitem ler para além de ver.

#### Referências

- Arnts, H. et al. (2020). On the pathophysiology and treatment of akinetic mutism. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 112 (2020) 270–278
- Barthes, R. (1981). *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70
- Freeland, C. (2007). Portraits in painting and photography. In *Philos Stud* (2007) 155:95–109
- Freund, G. (1977). *La fotografia como documento social*. Barcelona. Editorial Gustavo e Gili
- Lehner, A. (2010) Unfixing the Photograph: Rethinking How We Look at Portrait Photography. *Signlines* pp37-50
- Henning, M. (2017) The Floating Face: Garbo, Photography and Death Masks, *Photographies*, 10:2, 157-178, DOI: 10.1080/17540765.2016.1266691
- Mitchell, W. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press
- Mulligan, C. (2015). Selective Mutism: Identification of Subtypes and Implications for Treatment *Journal of Education and Human Development*. March, 2015, Vol. 4, No. 1, pp. 79-96- ISSN: 2334-296X / DOI: 10.15640/jehd.v4n1a9
- Robert, B. (2011a)). *Photographic Portraits: Narrative and Memory*. FQS Forum Qualitative Social Research. Volume 12, No. 2, Art. 6 May 2011
- Robert, B. (2011b)). "Interpreting Photographic Portraits: Autobiography, Time Perspectives and Two School Photographs". FQS Forum Qualitative Social Research. Volume 12, No. 2, Art. 6 May 2011
- Stenberg, G., Wiking, S. & Dahl, M. (1998) Judging Words at Face Value: Interference in a Word Processing Task Reveals Automatic Processing of Affective Facial Expressions, *Cognition & Emotion*, 12:6, 755-782, DOI: 10.1080/026999398379420
- Wicky, E (2010). Le portrait photographique : des "trivialités du visage" à la "ressemblance intime". In *Romantisme*, (2017) Vol.2 n° 176, pp.36-46



Neste projeto, ficou nas mãos de cada um destes fotógrafos - Helena Flores, Joana Dionísio, Luís Ribeiro, Olívia da Silva e Sérgio Rolando - a função de individualizar o retrato, escusando-se de desfazer o que une os diferentes sujeitos ou de revelar objetivamente o presente, a experiência e o passado de cada um. A forma como cada um criou a visibilidade da realidade implícita, passou pela imagem de fundo em que submergiu o sujeito, pela elipse do cenário, pela orientação do olhar, pelo cruzamento de olhares, pela proximidade natural e/ou cenográfica dos sujeitos, pela postura das mãos, pela presença de um objeto lógico e imprevisível e pelo espaço que ele ocupa, e pela ausência de um objeto, tal como se fosse ao mesmo tempo natural que estivesse ausente e que fosse previsível.



Adriana Baptista