

**M**

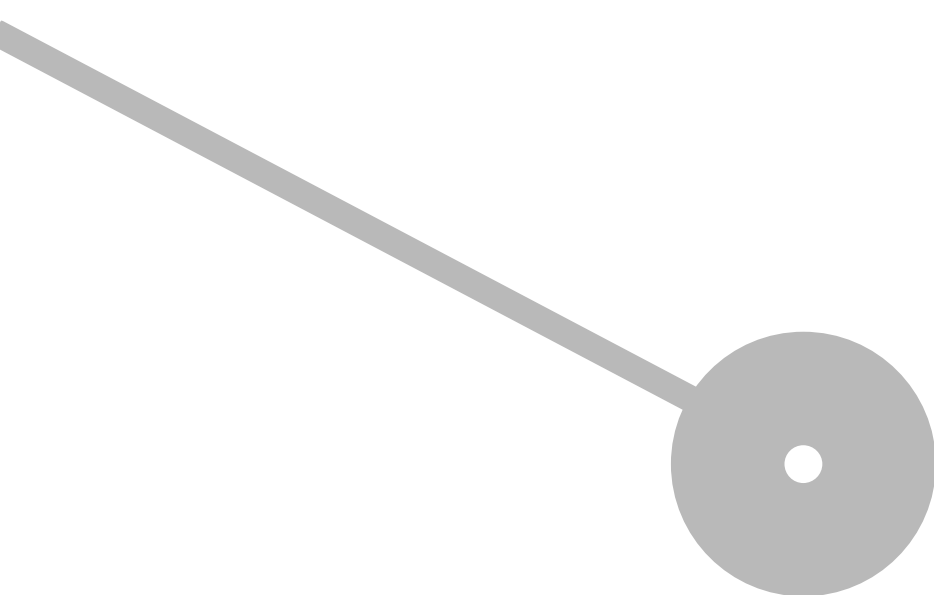
**MESTRADO**

MESTRADO EM CINEMA E FOTOGRAFIA  
ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA

# Cafés – Ensaio fotográfico sobre o Café como espaço social

Francisco Monteiro Alves

[10/2025]



Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

Francisco Monteiro Alves

**Cafés – Ensaio fotográfico sobre o Café como espaço social**

Trabalho de Projeto

**Mestrado em Cinema e Fotografia**

Orientação: Prof. Doutor Cesário Alves e Prof. Doutor João Leal

Vila do Conde, outubro de 2025

Francisco Monteiro Alves

**Cafés – Ensaio fotográfico sobre o Café como espaço social**

Trabalho de Projeto  
**Mestrado em Cinema e Fotografia**

**Membros do Júri**

Presidente

Prof. Doutor Filipe Martins

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

Orientador

Prof. Doutor Cesário Alves

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

Arguente

Prof.<sup>a</sup> Doutora Olívia da Silva

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

Vila do Conde, outubro de 2025

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus orientadores, Cesário Alves e João Leal, pela confiança que mostraram ter em mim e no trabalho, mesmo quando eu próprio tive dúvidas. Por todas as sugestões, críticas e por procurarem sempre motivar-me a sair da zona de conforto, não só no projeto, mas ao longo destes dois anos.

Ao Carlos do Café Avenida, ao Alberto do Café Infante, ao Álvaro e ao Fernando do Café Nova Geração e ao Luís do Café Santo André, que deram o que puderam e abriram as portas a este projeto desde o primeiro dia até ao último. Agradeço toda a disponibilidade, simpatia, comida e bebida.

Às pessoas que fotografei e às pessoas com quem conversei nas horas passadas nos cafés.

A todos os que me apoiaram durante este ano, família e amigos.

## **RESUMO**

Neste trabalho, propõe-se o desenvolvimento de um projeto fotográfico que reflita sobre os cafés enquanto espaços sociais.

O estudo destes locais será enquadrado na noção de “terceiro lugar” apresentada por Oldenburg (2013), que defende a necessidade de um outro local além de casa (primeiro lugar) e do trabalho (segundo lugar), cuja função seja puramente de convívio.

Assim, entendem-se os cafés como espaços importantes para a saúde social das comunidades, onde as pessoas passam o tempo em convívio informal, mas cujo papel como terceiro lugar tem vindo a ser ameaçado pelo mundo digital.

O projeto pretende documentar esses estabelecimentos e as pessoas que os frequentam, no sentido de compreender e de refletir sobre o papel destes cafés nas comunidades locais atualmente. Para tal, interessa estudar os espaços e os clientes, bem como as relações dos indivíduos com os locais e entre eles próprios.

O enquadramento teórico incide sobre a representação popular na fotografia documental, a relação entre fotógrafo e sujeito, o documentário do quotidiano e o tempo na fotografia.

A exploração fotográfica procura promover um olhar crítico e atento a estes espaços, tendo em mente o clima sociocultural e político atual.

**Palavras-chave:** fotografia documental, cafés, fotografia estenopeica, terceiro lugar

## **ABSTRACT**

This paper proposes the development of a photographic project that reflects on cafés as social spaces.

The study of these places will be framed within the notion of the “third place” presented by Oldenburg (2013), who argues for the need for a place other than home (first place) and work (second place), whose function is purely social.

Thus, cafés are understood as important spaces for the social health of communities, where people spend time in informal socializing, but whose role as a third place has been threatened by the digital world.

The project aims to document these businesses and the people who frequent them, to understand and reflect on the role of these cafés in local communities today. To this end, there is an interest in studying the spaces and customers, as well as the relationships between individuals and the places and between each other.

The theoretical framework focuses on popular representation in documentary photography, the relationship between photographer and subject, the documentary of everyday life, and time in photography.

The photographic exploration seeks to promote a critical and attentive view of these spaces, bearing in mind the current sociocultural and political climate.

**Keywords:** documentary photography, cafés, pinhole photography, third place

## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	1
RESUMO.....	2
ABSTRACT .....	2
LISTA DE FIGURAS.....	6
INTRODUÇÃO.....	8
PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	10
CAPÍTULO 1: OS CAFÉS COMO ESPAÇOS SOCIAIS.....	10
CAPÍTULO 2: PESSOAS, ESPAÇOS E TEMPO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL.....	13
2.1 – Representação popular na fotografia documental .....	13
2.1.1 – O documentário reformista.....	13
2.1.2 – Uma nova perspectiva documental.....	20
2.1.3 – Dentro/fora: O ponto de vista do fotógrafo.....	22
2.2 – Referências fotográficas: O documentário do quotidiano.....	26
2.3 – Referências fotográficas: O tempo na fotografia.....	32
PARTE II – PROJETO FOTOGRÁFICO.....	36
CAPÍTULO 3: OS CAFÉS FOTOGRAFADOS.....	36
3.1 – Café Avenida.....	37
3.2 – Café Infante .....	38
3.3 – Café Nova Geração.....	39
3.4 – Café Santo André.....	40
CAPÍTULO 4: PRODUÇÃO.....	43
4.1 – Equipamento utilizado.....	43
4.1.1 – Câmaras estenopeicas .....	44
4.2 – Abordagem fotográfica e método de trabalho.....	46
4.3 – Reflexão crítica .....	50
CAPÍTULO 5: PÓS-PRODUÇÃO.....	55
5.1 – Tratamento das imagens.....	55

5.2 – Fotolivro.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
ANEXOS.....	67
Anexo A – Notas de revelação das fotografias estenopecas.....	67
Anexo B – Autorizações de cedência de local para fotografar.....	80

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia <i>The Lodging-room at the Leonard Street Police Station</i> (1892), Jacob Riis.	14
Figura 2 - Fotografia <i>Fourteen year old spinner, Brazos Valley Cotton Mill, West Texas</i> (1912), Lewis Hine.....	15
Figura 3 - Fotografia <i>The Man Of The Soil</i> (1910), August Sander .....	17
Figura 4 - Fotografia <i>Pioneer Girl</i> (1930), Aleksandr Rodchenko.....	19
Figura 5 - Fotografia <i>Tattooed man at a carnival</i> (1970), Diane Arbus.....	23
Figura 6 - Fotografia <i>David and Butch Crying at Tin Pan Alley, New York City</i> (1981), Nan Goldin .....	24
Figura 7 - Fotografia <i>Accidental Gunshot Wound</i> (1971), Larry Clark.....	25
Figura 8 - Fotografia <i>Snak Shak, Montezuma</i> (1976), William Eggleston .....	27
Figura 9 - Fotografia <i>Texas Hots, 2693 South Park Avenue, Lackawanna, Pennsylvania, October 25, 1977</i> de <i>Uncommon Places</i> (1973-1981), Stephen Shore.....	28
Figura 10 - Fotografia de <i>AI - The Great North Road</i> (1981-1982), Paul Graham.....	30
Figura 11 - Fotografia de <i>Tabernas de Lisboa</i> (1979-1981), Luís Pavão .....	31
Figura 12 - Fotografia <i>U.A. Belle Beau, New York, 1977</i> de <i>Theaters</i> (1976-presente), Hiroshi Sugimoto.....	33
Figura 13 - Fotografia de <i>Luz nos Livros</i> (2022), António Campos Leal .....	34
Figura 14 - Captura de ecrã do Google Maps com seleção final de cafés.....	37
Figura 15 - Fotografia da fachada do Café Avenida (2025), Francisco Alves.....	38
Figura 16 - Fotografia da fachada do Café Infante (2025), Francisco Alves.....	39
Figura 17 - Fotografia da fachada do Café Nova Geração (2025), Francisco Alves.....	40
Figura 18 - Fotografia da fachada do Café Santo André (2025), Francisco Alves.....	41
Figura 19 - Captura de ecrã da interface do Adobe Photoshop.....	44
Figura 20 - Captura de ecrã da interface do Adobe Photoshop .....	45
Figura 21 - Montagem digital das três câmaras estenopeicas utilizadas no projeto.....	45
Figura 22 - Capturas de ecrã da interface da aplicação PinholeCalculator .....	49
Figura 23 - Fotografia de <i>Cafés</i> (2025), Francisco Alves.....	51
Figura 24 - Fotografia da nota deixada na câmara estenopeica.....	53
Figura 25 - Captura de ecrã da interface do Adobe Camera Raw.....	55
Figura 26 - Fotografias da maquete do livro produzida pelo autor.....	57
Figura 27 - Montagem digital de <i>mockup</i> do livro.....	58
Figura 28 - Captura de ecrã da interface do Adobe InDesign .....	59
Figura 29 - Fotografia da capa final do livro.....	60

Figura 30 - Digitalização de fotografia estenopeica #1.....	67
Figura 31 - Digitalização de fotografia estenopeica #2.....	68
Figura 32 - Digitalização de fotografia estenopeica #3.....	69
Figura 33 - Digitalização de fotografia estenopeica #4.....	70
Figura 34 - Digitalização de fotografia estenopeica #5.....	71
Figura 35 - Digitalização de fotografia estenopeica #6.....	72
Figura 36 - Digitalização de fotografia estenopeica #7.....	73
Figura 37 - Digitalização de fotografia estenopeica #9.....	74
Figura 38 - Digitalização de fotografia estenopeica #10.....	75
Figura 39 - Digitalização de fotografia estenopeica #11.....	76
Figura 40 - Digitalização de fotografia estenopeica #12.....	77
Figura 41 - Digitalização de fotografia estenopeica #12.....	78
Figura 42 - Digitalização de fotografia estenopeica #13.....	79
Figura 43 - Digitalização da Declaração de Cedência de Local para Fotografar no Café Avenida .....	80
Figura 44 - Digitalização da Declaração de Cedência de Local para Fotografar no Café Infante	81
Figura 45 - Digitalização da Declaração de Cedência de Local para Fotografar no Café Nova Geração.....	82
Figura 46 - Digitalização da Declaração de Cedência de Local para Fotografar no Café Santo André .....	83

## INTRODUÇÃO

Desde que começaram a surgir em Portugal, pelo século XVIII, os cafés, ainda à época designados como “botequins”, sempre foram espaços de convívio, diálogo e debate (Mendes, 2012, pp. 34-44). Eram locais de cruzamento de classes, profissões e ideologias, servindo até de cenário para discussão e mobilização política clandestina em alturas de discordância com o sistema vigente (Pimentel, 2014, pp. 258-259).

Com o passar do tempo, e de forma mais acentuada a partir de meados do século XX, esta imagem dos cafés como espaços de reunião intelectual foi-se diluindo. Os ritmos acelerados dos dias que correm tornaram muitos destes estabelecimentos em locais onde se entra e sai em instantes, sem qualquer procura de convívio (Mendes, 2012, p. 34). No entanto, os cafés podem ser a resposta a necessidades essenciais no desenvolvimento e manutenção de comunidades locais e de relações interpessoais (Oldenburg, 2013, pp. 7-8).

Nesse sentido, este trabalho procura estudar e documentar cafés de hoje, tendo em vista compreender de que forma estes espaços desempenham esse papel. Além disso, há ainda uma vontade do autor de se conectar com a comunidade local e de combater o refúgio em “bolhas sociais” que tem vindo a crescer de mãos dadas com o mundo digital.

Inicialmente, neste ensaio, estes locais são enquadrados numa perspetiva humanística e sociológica, olhando para as características que fazem deles espaços privilegiados para o convívio e bem-estar comunitário. É na primeira parte também que se reflete sobre as relações entre fotógrafo e sujeito na fotografia documental, no sentido de perceber como se podem gerir dinâmicas de poder desiguais ao fotografar estes locais e pessoas. Explora-se ainda o documentário do quotidiano e do banal através do trabalho de William Eggleston, Stephen Shore, Paul Graham e Luís Pavão, assim como a noção de tempo na fotografia associada a longas exposições em projetos de Hiroshi Sugimoto e António Campos Leal.

Numa segunda secção deste documento, descreve-se o projeto fotográfico que se desenvolveu com visitas regulares a estes espaços e uma criação de relações com as pessoas que os frequentam. Ao longo deste tempo, foram feitas fotografias dos cafés, das pessoas e das suas interações, que, no final, serão apresentadas num fotolivro.

O livro, como materialização do projeto, concretiza também a conclusão de que a comunidade é mais importante para quem frequenta os cafés do que os espaços e produtos. Sugere-se, portanto, que os pontos que os estabelecimentos estudados têm em comum serão também partilhados por outros cafés, onde se repetem comportamentos, conversas e dinâmicas.

Em termos práticos, pretende-se que, tal como os clientes que passam horas nestes locais, também quem vê as fotografias no livro passe tempo com elas e faça uma leitura lenta e observadora. Mais do que isso, espera-se que a interação com os materiais sobrepostos e

desdobráveis promova uma viagem de descoberta e compreensão destes espaços, sendo a fotografia estenopeica uma forma experimental de os ver também.

Com estas imagens, procura-se um olhar antropológico sobre os cafés, no sentido de desencadear reflexões sobre a sua função social e sobre a forma como, simultaneamente, refletem e constroem as comunidades em que estão inseridos.

## **PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

### **CAPÍTULO 1: OS CAFÉS COMO ESPAÇOS SOCIAIS**

Apesar das várias histórias e lendas sobre o início da prática do consumo de café, as primeiras referências plausíveis à ingestão desta bebida escura e amarga remontam ao século XV, em território árabe (Duarte, 2017, p. 245). Durante o século XVI, o costume estendeu-se e popularizou-se por todo o Médio Oriente, já com estabelecimentos dedicados à venda do café, tendo chegado à Europa e América apenas no século seguinte. A difusão pelos vários países europeus aconteceu a partir de Itália, impulsionada pela posição favorável do Papa Clemente VIII em relação a esta bebida.

Conhecidos na época como “botequins”, os primeiros cafés chegaram a Portugal durante o século XVIII (Mendes, 2012, p. 44). Com maior presença em Lisboa, os principais frequentadores destes novos estabelecimentos eram comerciantes estrangeiros. No entanto, após o terramoto de 1755 e a consequente reorganização da capital encabeçada pelo Marquês de Pombal, que ditou que os botequins deviam ter uma placa publicitária, estes espaços começaram a popularizar-se entre os portugueses. Por essa altura, os botequins propagaram-se para o Porto, num primeiro momento, seguindo-se o resto do país.

Nessa época, à semelhança das “tabernas e tascos dos nossos dias, os botequins eram uma espécie de fusão entre café, cervejaria e bar, onde eram servidas bebidas e alguns alimentos ligeiros” (Mendes, 2012, p. 36). Além disso, os espaços eram pequenos, pouco iluminados e com fracas condições de higiene (Mendes, 2012, p. 82).

Durante o século seguinte, o nome “café” ganha predominância, substituindo “botequim” (Mendes, 2012, p. 46), e estes espaços tornam-se, como define Mendes (2012), locais de convívio, de conversa, de encontros amigáveis e românticos, de negócios e de jogo, entre outras formas de socialização e de difusão de conhecimento (p. 34). Por serem locais economicamente acessíveis, passam a ser espaços democráticos, onde as barreiras sociais se extinguem e indivíduos de diferentes classes fraternizam livremente (Duarte, 2017, p. 271).

Como consequência desta miscigenação sociocultural, muitos destes cafés tornam-se palcos de acesos debates políticos e de construção da opinião pública, bem como bastidores de momentos históricos e revolucionários (Pimentel, 2014, pp. 258-259).

Até ao início da segunda metade do século XX, estes espaços eram marcadamente masculinos, ficando as mulheres associadas a locais como pastelarias e salões de chá. Foi também por essa altura que se começaram a diluir as diferenças entre os cafés e outros estabelecimentos semelhantes, tendo a ambiguidade vindo a aumentar até aos dias de hoje (Mendes, 2012, p. 33).

Segundo Pimentel (2014), os cafés atuais mantêm a sua essência como espaços de convívio e debate agitado, “de pausa, e, quantas vezes, lugares de abrigo e de amortização de solidões” (p. 261), ainda que de forma distinta dos séculos passados. Mendes (2012), por sua vez, vê diferenças evidentes entre os botequins e os cafés contemporâneos, “por onde se sai e entra em ritmo acelerado, acompanhando as pressas dos nossos dias” (p.38), temendo que estes últimos se possam transformar “em puros locais de trânsito efêmero de pessoas” (Mendes, 2012, p. 34).

Em linha com estas noções dos cafés ao longo da história, Ray Oldenburg (2013) considera-os locais de grande valor social, enquadrando-os no seu conceito de *terceiro lugar*. De acordo com o autor, a casa (primeiro lugar) e o trabalho (segundo lugar) são contextos que pouco promovem o sentido de comunidade e que obrigam ao cumprimento de papéis sociais definidos (pp. 7-8). Assim, surge a necessidade de um terceiro lugar, onde pessoas de diferentes contextos se possam reunir e, combinando a individualidade de cada um, expandir os seus horizontes (Oldenburg, 2013, p. 8).

Ao descrever estes espaços, Oldenburg (2013) identifica um conjunto de características importantes que os tornam bons exemplos de terceiros lugares: são frequentados por prazer/lazer regularmente; são acessíveis economicamente e funcionam como niveladores sociais, onde todos são tratados igualmente, independentemente da classe social; são espaços físicos e os clientes não escolhem quem lá encontram, ao contrário de espaços virtuais e propensos às “bolhas sociais”; a principal atividade nestes locais é a conversa; são estabelecimentos modestos; as horas de abertura e fecho estendem-se para além dos horários de trabalho comuns, para que as pessoas os possam frequentar nos tempos livres (pp. 8-10).

De modo geral, estas características promovem a interação regular entre diferentes tipos de pessoas, levando ao desenvolvimento de relações, ao longo do tempo, dentro da comunidade onde se insere o café. Assim, este passa a ser um espaço onde se podem discutir e resolver problemas informalmente, bem como criar redes de entajuda e integração social (Oldenburg, 2013, pp. 11-12).

Além de questões da comunidade em geral, são locais de grande importância para a manutenção de amizades, oferecendo um ponto de encontro descontraído, onde as pessoas podem sair e entrar livremente, sem inconveniência ou sobrecarga para os indivíduos.

Sendo espaços associados ao ócio e lazer, Oldenburg (2013) explica, então, que os indivíduos conseguem obter satisfação sem conflito, de uma forma que, normalmente, não conseguem em casa ou no trabalho (p. 12).

Também Jan Gehl (2011) vê os cafés como locais importantes para o bem-estar individual e coletivo, por serem propícios ao desenvolvimento de relações que se constroem através da repetição de interações espontâneas e casuais (p. 19). O contacto regular entre indivíduos que se

cruzam nos cafés, cujo principal catalisador é simplesmente a presença no mesmo espaço, é ideal para a manutenção relaxada destas relações.

O autor considera ainda que as esplanadas são elementos de ligação que facilitam e promovem o fluxo de interações entre os estabelecimentos e a comunidade, funcionando como convites à entrada de quem passa em frente aos cafés (Gehl, 2011, p.115). Adicionalmente, Gehl (2011) entende as esplanadas como montras para o mundo exterior, notando que, na maioria destes estabelecimentos, as cadeiras estão precisamente viradas para as áreas de maior movimento (p. 27).

Em *Café com quê? – uma análise sobre práticas semi-públicas de sociabilidade em espaços/tempos “intermediários” da Baixa portuense*, Virgílio Borges Pereira (1995) explica que o estudo sociológico à volta destes estabelecimentos se tem dividido entre três tipos principais: tabernas, cafés e *snack-bars* (p. 156). Apesar disso, o autor refere a necessidade de reconhecer espaços alternativos, que partilham características de sociabilidade destas três designações, mas que também divergem em certos aspetos (Pereira, 1995, p. 163). Para este trabalho, interessa destacar os “*pequenos cafés populares*” (Pereira, 1995, p. 165), que podem ser descritos como um meio-termo entre cafés e tabernas. São espaços pequenos e “estruturados em torno da presença de um grande balcão e de um número de mesas (que quando comparado com o espaço disponível é) elevado”, onde a socialização ocorre lado a lado com o beber e comer. Pereira (1995) explica que estas atividades não estão reservadas apenas aos homens, como nas tabernas, participando os indivíduos independentemente do género ou da idade e, maioritariamente, ao final da tarde durante a semana ou na tarde de sábado (p. 165).

Recuperando as ideias aqui apresentadas, nota-se uma crescente democratização dos cafés, ao longo da sua história, que caminhou lado a lado com a necessidade social de um espaço de reunião e convívio. No presente, estes espaços continuam a mudar e a adaptar-se às comunidades em que se inserem, sendo, por isso, importante perceber de que forma podem os cafés não só refletir a sociedade contemporânea, mas também influenciá-la, em linha com a noção de terceiro lugar.

## **CAPÍTULO 2: PESSOAS, ESPAÇOS E TEMPO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL**

### **2.1 – Representação popular na fotografia documental**

#### **2.1.1 – O documentário reformista**

No início do século XX, com o final da Primeira Guerra Mundial e o crescimento da imprensa de massas, foram-se dando os primeiros passos no sentido de uma prática fotográfica que, mais tarde, viria a ser classificada como documental (Bate, 2009, 45). Pelos anos 30, o desenvolvimento de novas câmaras 35mm mais compactas e o crescimento no número de revistas ilustradas veio promover a reportagem e os ensaios fotográficos, que combinavam texto e fotografia e levavam às bancas imagens do quotidiano, respondendo a um desejo social de representação popular nos média (Price, 2015, p. 107).

Impulsionado pela Revolução Russa, em 1917, este foco no povo cresce envolvido num movimento de visão democrática (Bate, 2009, p. 47), onde o documentário como género começa a tomar forma e a fotografia procura mostrar às massas as vidas das pessoas comuns (Bate, 2009, p. 45). Nesta nova realidade, onde as pessoas e as suas vidas vulgares ganham importância, a fotografia é utilizada como ferramenta de educação e informação, havendo sobretudo preocupações sociais e humanistas (Bate, 2009, p. 48). A imagem, aliada ao texto e partilhada nos meios de comunicação de massas, servia para comunicar as experiências de pessoas reais a quem nelas se pudesse reconhecer, ambicionando a transformação social ao promover o acesso à informação, numa altura de grandes níveis de analfabetismo (Bate, 2009, p. 47-48). De um modo geral, o trabalho documental típico procurava chamar a atenção do público para assuntos ou sujeitos específicos, normalmente com o objetivo de despoletar uma reforma social, cultural ou política (Price, 2015, p. 117).

À época, prevalecia a ideia de fotografia como evidência, associada não só à reportagem de imprensa, mas também ao trabalho autoral de fotógrafos como Jacob Riis (1849-1914) e Lewis Hine (1874-1940), no virar do século, que procuravam sensibilizar as massas para as desigualdades socioeconómicas e para as condições de vida das classes mais baixas nos Estados Unidos (Bate, 2009, p. 50).



Figura 1 - Fotografia *The Lodging-room at the Leonard Street Police Station* (1892), Jacob Riis<sup>1</sup>

Riis desenvolveu a maior parte do seu trabalho no final do século XIX, dedicando-se a fotografar os bairros mais pobres de Nova Iorque e mostrando um mundo que não tinha sido visto pelas pessoas de fora até então (Bate, 2009, p. 50). O seu empreendimento documental nasce de uma frustração com a dificuldade em convencer o público da miséria que convivia com a prosperidade da cidade e traduz-se em imagens com poucos cuidados formais e estéticos, cujo foco era precisamente mostrar as condições de vida das pessoas que fotografava (Price, 2015, p. 97).

Poucos anos depois, Lewis Hine debruçou-se sobre a questão do trabalho infantil, fotografando crianças a trabalhar em fábricas e ambientes industriais, com uma abordagem mais em linha com os esforços documentais que se viriam a desenvolver nas décadas seguintes (Bate, 2009, p. 50). Além de recolher informações sobre as crianças que fotografava, Hine divulgava as

---

<sup>1</sup> Retirado de: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/the-lodging-room-at-the-leonard-street-police-station>

fotografias nos meios de comunicação como prova da necessidade de legislação contra o trabalho infantil, procurando protegê-las da exploração de que eram vítimas.



Figura 2 - Fotografia *Fourteen year old spinner, Brazos Valley Cotton Mill, West Texas* (1912), Lewis Hine<sup>2</sup>

Nos anos 30 e 40, o arquivo fotográfico da Farm Security Administration (FSA) foi uma das referências no documentário com preocupações sociais, apesar de a agência ter sido criada com objetivo de reconstruir a economia dos Estados Unidos, produzindo imagens que ilustrassem e reforçassem as informações dos relatórios oficiais sobre a agricultura (Price, 2015, p. 111).

Apesar de serem enviados, inicialmente, para fotografar o trabalho e os trabalhadores, os fotógrafos entregavam frequentemente imagens que retratavam a pobreza e a miséria destas pessoas. As fotografias mostravam indivíduos e famílias em condições de vulnerabilidade física e psicológica, mas também davam a entender o afeto e a proximidade entre as pessoas (Price, 2015, p. 112). De acordo com Price (2015), esta abordagem fazia com que os sujeitos fossem vistos como pessoas reais e singulares, em vez de apenas representativos de uma classe ou situação social (p. 113).

Na Europa, a Nova Objetividade alemã aprofundou estas ideias e métodos fotográficos, nomeadamente no trabalho de August Sander (1876-1964), que fotografava pessoas de modo

---

<sup>2</sup> Retirado de: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104HKK>

quase sistemático e padronizado (Bate, 2009, pp. 50-51). Nos retratos que fazia, os sujeitos encaravam a câmara diretamente e todos eram tratados com a mesma dignidade e linguagem visual, independentemente do estatuto socioeconómico, género ou ocupação. Este tipo de abordagem, formalmente desligado dos preconceitos e distinções sociais entre as pessoas retratadas, divergia de outros movimentos documentais da época, como o Construtivismo Russo (Bate, 2009, p. 52).

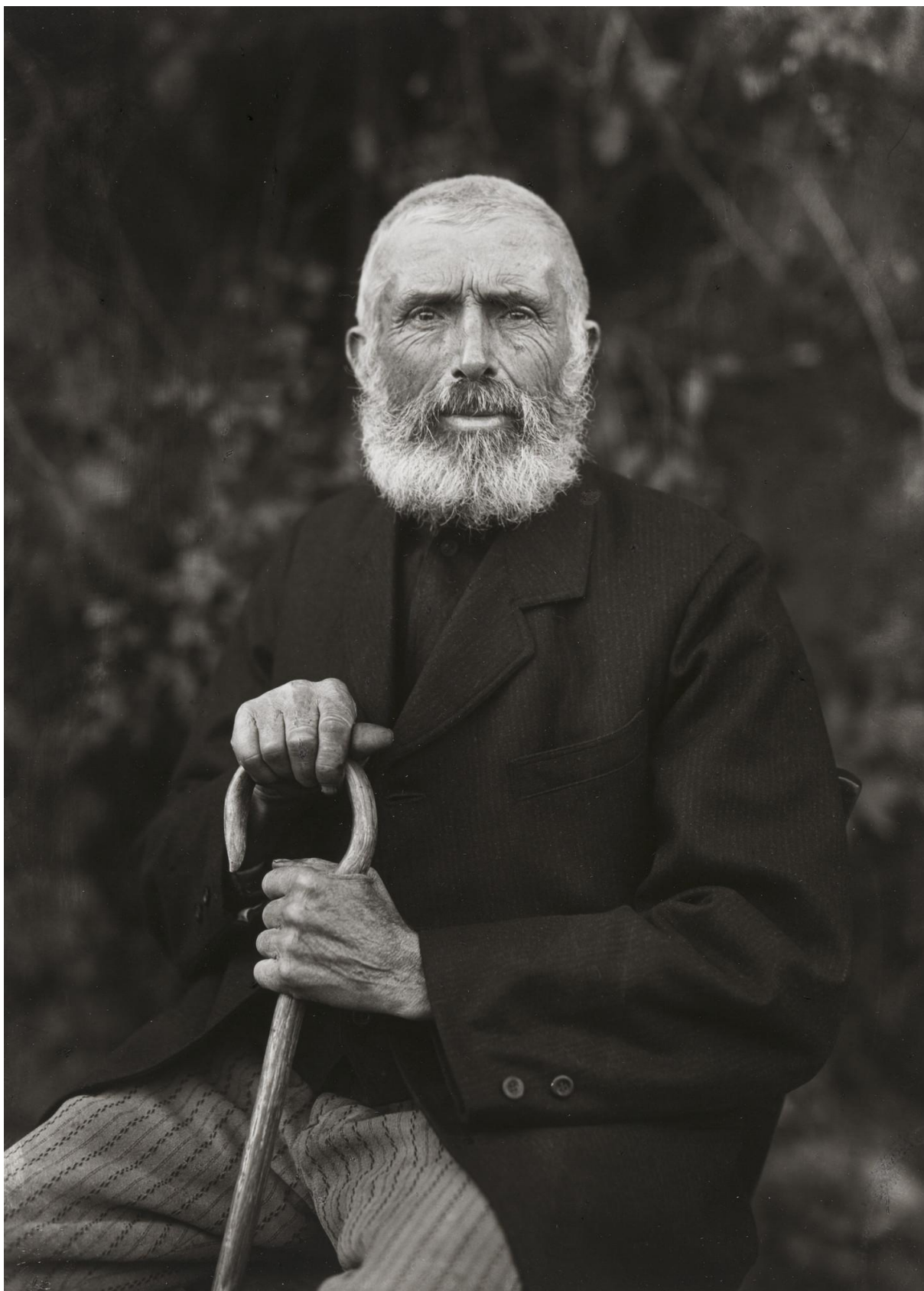


Figura 3 - Fotografia *The Man Of The Soil* (1910), August Sander<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Retirado de: <https://www.moma.org/collection/works/193633>

Enquadrado neste movimento, o trabalho de Aleksandr Rodchenko (1891-1956) é um exemplo de uma outra forma de entendimento do trabalho fotográfico documental. Ao contrário de Sander e das suas composições estáticas e sóbrias, o fotógrafo russo defendia a fotografia visual e politicamente expressiva, com composições e pontos de vista dinâmicos (Bate, 2009, pp. 52-53), procurando construir novos significados a partir dos elementos visuais já conhecidos (Price, 2015, p. 111). Rodchenko, à semelhança dos artistas construtivistas em geral, entendia a imagem como um veículo de novos ideais, promovidos a partir de pontos de vista fotográficos diferentes – não só metafóricos, mas também literais –, que aproveitassem toda a geometria composicional (Price, 2015, pp. 310-311). A fotografia era entendida como uma ferramenta importante na democratização da prática artística, em prol da revolução sociocultural.



Figura 4 - Fotografia *Pioneer Girl* (1930), Aleksandr Rodchenko<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Retirado de: <https://www.moma.org/collection/works/51740>

Assim, Bate (2009) explica que, pelos anos 30, se distinguem duas principais formas de abordar o trabalho documental na prática fotográfica: a fotografia “de tripé”, que privilegia os códigos informacionais e a qualidade do equipamento e da película, e a fotografia “de obturador”, que enfatiza as decisões estilísticas e iconográficas (p. 53). A primeira era vista como mais objetiva, por providenciar informação visual de maior fidelidade através da grande profundidade de campo, por exemplo, e a segunda como mais subjetiva, evidenciando a ação e o movimento, com desfoque ou composições mais dinâmicas.

### **2.1.2 – Uma nova perspectiva documental**

Em 1937, surge no Reino Unido o projeto *Mass Observation* com o intuito de estudar antropologicamente a vida do povo britânico, especialmente em espaços públicos (Price, 2015, pp. 107-108). A ideia era adotar um ponto de vista imparcial e científico para observar o cotidiano, através de registos diários, questionários e fotografias, entre outros métodos. Apesar de ser um projeto multidisciplinar, o trabalho fotográfico é de particular interesse pela visão mecânica e pragmática partilhada por grande parte dos fotógrafos, que se viam como meros instrumentos de registo do que estava à sua frente. Além disso, havia uma tentativa de agir invisivelmente, sem que as pessoas fotografadas se apercebessem de que o estavam a ser, como tentativa de uma objetividade absoluta.

Nas décadas seguintes, esta crença da fotografia como registo fiel do real foi desafiada e deu lugar à noção da fotografia como resultado de decisões complexas por parte de todos os envolvidos na sua produção, distribuição e receção (Dreiser, 2006, p. 1449). Os projetos documentais abertamente reformistas foram, de modo geral, abandonados e substituídos pela fotografia do quotidiano como meio de informar, sem defender necessariamente uma mudança social.

De acordo com este novo entendimento crítico da fotografia, que começou a ser dominante a partir dos anos 70, a ação de ver ou registar nunca pode ser neutra ou inocente, porque lhe são sempre inerentes relações de poder (Price, 2015, p.123).

Esta mediação manifesta-se através das decisões tomadas no momento de produção de uma imagem, como a posição da câmara, o seu ponto de vista e as relações com o espaço e com a cena que a rodeia (Bate, 2009, p. 58). A composição numa fotografia não é mais do que a organização do real através de códigos fotográficos e as escolhas que fazem parte deste processo constroem representações da realidade que correspondem ao ponto de vista do fotógrafo (Bate, 2009, p. 61). Além do fotógrafo, quem observa uma fotografia também é um agente mediador, na medida em que o contexto do observador afeta a forma como ele lê a imagem. Bate (2009) explica então que qualquer fotografia é polissémica, dependendo a sua interpretação sempre do conhecimento discursivo e cultural do observador (p.18). Também Allan Sekula (1978) defende que obras de arte

têm significados contingentes, em vez de fixos ou intrínsecos, porque o ato interpretativo que dá origem a um significado é condicionado ideologicamente (p. 859).

Dreiser (2006) esclarece, no entanto, que estas ideias não significam que o ato interpretativo é totalmente livre e que cada pessoa pode escolher o que quer que uma imagem signifique (p. 1448). Os códigos sociais restringem as possibilidades de leitura e interpretação e, historicamente, vão ao encontro das perspectivas de poder e privilégio social e económico. Assim, uma fotografia, por si só, não estabelece ou apoia crenças, mas faz parte de uma grande e complexa rede de significação. Com estas noções em mente, surgem questões sobre a forma como a fotografia documental representa pessoas e como se manifestam estas relações de poder no documentário.

Segundo Price (2015), a história do documentário pode ser estruturada à volta das relações entre fotógrafo e sujeito, bem como da mediação de poder entre eles (p. 98). O autor explica que quem se dedicava ao documentário sempre teve vontade de representar as vidas dos mais pobres, tratando-os como um “outro” aos olhos da classe média. Ao procurar o melhoramento das condições de vida das pessoas fotografadas, era comum que os fotógrafos os retratassem como agentes passivos na pobreza e nas suas vidas. Na mesma linha, Sekula (1978) concorda com esta tendência por parte dos fotógrafos para apontar as suas câmaras para baixo, na direção daqueles com pouco poder ou prestígio, que são desumanizados e transformados em criaturas exóticas e objetos de contemplação (p. 865).

Esta ideia de que, ao fotografar alguém no seu ambiente, poderíamos ter algum conhecimento verdadeiro ou autêntico daquilo que é a sua realidade estava ainda muito enraizada nos princípios da fotografia documental (Dreiser, 2006, p. 1447). Atualmente, já se reconhece a natureza construtiva da representação, sendo que alguém representa outra pessoa com um determinado objetivo e para um público específico. Neste sentido, a representação fotográfica de alguém tem sempre um profundo significado político, porque a forma como se representa um grupo determina a forma como esse grupo é visto e tratado no seu quotidiano, podendo até afetar a forma como o próprio se vê e define a si mesmo. Dreiser (2006) argumenta que este papel da fotografia como socialmente definidora lhe é característico quase desde o seu nascimento como prática no século XIX (p. 1448).

Reconhecendo que, durante a primeira metade do século XX, o documentário manifestava claras desigualdades de poder e uma objetificação do “outro”, enquadrado para ser observado e escrutinado, alguns fotógrafos foram alterando o método de trabalho a partir de meados do mesmo século (Dreiser, 2006, p. 1449). Assim, vários começaram a trabalhar em séries de longa duração, fotografando os mesmos sujeitos durante vários meses ou anos.

### **2.1.3 – Dentro/fora: O ponto de vista do fotógrafo**

Refletindo precisamente sobre a relação entre fotógrafo e sujeito, Abigail Solomon-Godeau (1994) introduz o conceito de binaridade dentro/fora (“*inside/outside*”, no inglês original) (p. 49). Partindo da crítica de Susan Sontag à fotografia como forma de colonização e à abordagem turística e superficial nos retratos de Diane Arbus, Solomon-Godeau explica esta dualidade como a definição de duas possíveis posições do fotógrafo perante um sujeito. A partir de dentro, entende-se que o fotógrafo tem uma posição participativa e de conhecimento privilegiado sobre o sujeito, ao contrário da visão de fora, que é vista como alienada e voyeurística, amplificando a distância entre ambos.

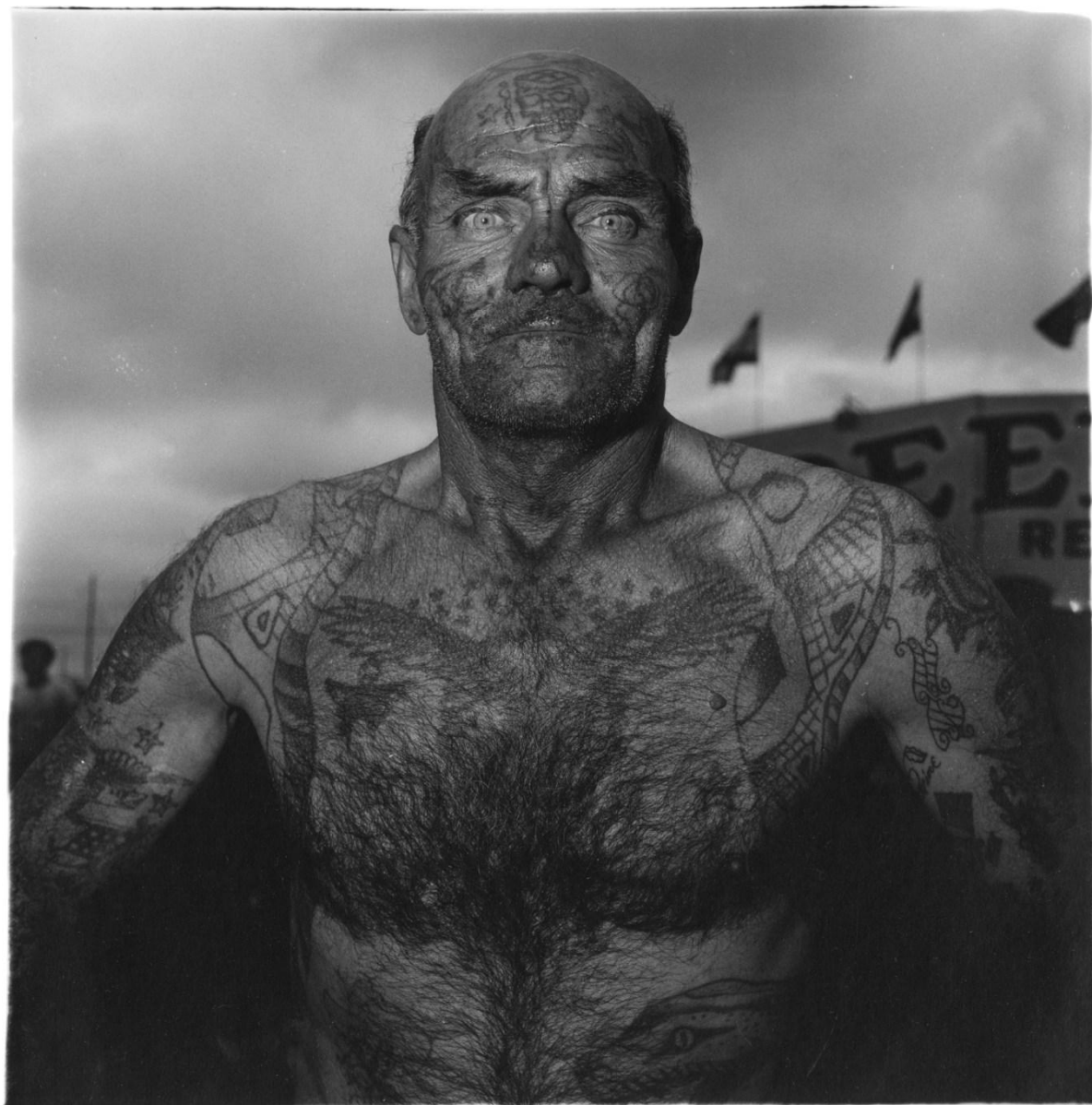


Figura 5 - Fotografia *Tattooed man at a carnival* (1970), Diane Arbus<sup>5</sup>

No texto, a autora menciona também a reflexão de Martha Rosler sobre a fotografia documental em *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), mas esclarece que Sontag coloca o problema na (falta de) empatia e identificação com os sujeitos, enquanto Rosler se debruça sobre as relações de poder (Solomon-Godeau, 1994, p. 50). O pressuposto de ambas é que a representação de alguém por um fotógrafo com uma perspectiva externa é, além de um ato violento e usurpador, uma visão distorcida do sujeito representado.

Não discordando destas ideias, a Solomon-Godeau (1994) defende que o binário dentro/fora é, na verdade, mais complexo e ambíguo e ilustra o argumento com um exemplo: a objetividade no

---

<sup>5</sup> Retirado de: [https://fraenkelgallery.com/artists/diane-arbus#image-55687-gallery\\_s-1](https://fraenkelgallery.com/artists/diane-arbus#image-55687-gallery_s-1)

jornalismo e na justiça é atribuída à exteriorização e à imparcialidade do não-envolvimento (p. 51).



Figura 6 - Fotografia *David and Butch Crying at Tin Pan Alley, New York City* (1981), Nan Goldin<sup>6</sup>

Ao contrário de Arbus, Nan Goldin (1953-presente) e Larry Clark (1943-presente) são lançados como exemplos de uma abordagem que Solomon-Godeau considera confessional, por retratarem sujeitos similarmente marginalizados, mas que eram próximos dos fotógrafos – a perspectiva de dentro (Solomon-Godeau, 1994, p. 52). No entanto, assumidas as limitações da binariedade, a autora explica que mesmo esta posição de proximidade emocional é frustrada pelo próprio mecanismo da câmara, que é incapaz de penetrar aquilo que está fisicamente à sua frente e mostrar o sujeito através dos olhos do fotógrafo (Solomon-Godeau, 1994, p. 54). A fotografia está fixada no exterior e não consegue mostrar o que o fotógrafo sabe sobre o sujeito, nem a sua verdade (Solomon-Godeau, 1994, p. 58).

---

<sup>6</sup> Retirado de:

[https://www.moma.org/collection/works/102269?artist\\_id=7532&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/102269?artist_id=7532&page=1&sov_referrer=artist)



Figura 7 - Fotografia *Accidental Gunshot Wound* (1971), Larry Clark<sup>7</sup>

Como uma possível resposta a estas questões, a autora sugere então um tipo de documentário com uma perspectiva assumidamente externa e distanciada – a verdade da aparência (Solomon-Godeau, 1994, pp. 60-61). Apesar de não se distinguir logicamente da abordagem turística intrusiva, este olhar modestamente discreto parece recusar uma interpretação do que vê e a verdade da aparência do sujeito acaba por se revelar à câmara, escapando ao binário dentro/fora. Contraria-se assim a crença de que a verdade está sempre além da aparência e que há um fosso entre o “ser” e o “parecer”.

A partir daqui, tendo uma breve noção do passado da fotografia documental, é possível entender como as relações entre fotógrafo e sujeito foram evoluindo com o passar do tempo. A consciência de que a interpretação que se faz de uma obra não lhe é intrínseca ou sequer controlável pelo fotógrafo pede um pensamento mais crítico em relação ao ato fotográfico, especialmente quando este envolve relações de poder inerentes à representação de alguém. Assim, haverá interesse em refletir sobre a “verdade da aparência” mencionada acima, numa tentativa de explorar novos caminhos na construção de relações com os sujeitos fotográficos.

---

<sup>7</sup> Retirado de: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/accidental-gunshot-wound>

## **2.2 – Referências fotográficas: O documentário do quotidiano**

Ao procurar projetos fotográficos relacionados com cafés ou estabelecimentos semelhantes, foi recorrente ver estes locais fotografados num estilo informal associado à fotografia do quotidiano e do que é comumente considerado banal. Os trabalhos aqui apresentados informam o projeto prático descrito na segunda parte deste ensaio, na medida em que exploram diferentes hipóteses no que toca a fotografar cafés, bares, *diners* ou tabernas. Além do tipo de espaços, o principal ponto em comum é a abordagem fotográfica direta e com pouco artifício estético, que surge da vontade dos fotógrafos procurarem registar o mundo tal como este se lhes apresenta.

Paul Graham (2010) considera que este tipo de fotografia é pouco compreendido, não só pelo público geral, mas também dentro do meio artístico. O autor desenvolve esta ideia dizendo que o trabalho de fotógrafos cujo processo criativo é claramente identificável, nomeadamente quando envolve encenação, construção ou performance, entre outros métodos, é mais facilmente compreendido e valorizado, porque se percebe o que o artista fez. Nos casos em que o fotógrafo se envolve com o mundo tal como o encontra, a articulação do valor artístico perante um observador complexifica-se, por não haver uma génese ou expressão concetual óbvia.

Frequentemente, a fotografia ganha interesse com a passagem do tempo (Sontag, 2008, p. 174), sendo especialmente notória esta mudança ao recuperar imagens do banal, que se transforma num objeto nostálgico quando a ele se associa o páthos do passado (Sontag, 2008, p. 71). O que Graham (2010) propõe é um entendimento deste documentário como a expressão de algo que o artista reconheceu como valioso no mundo num determinado momento e que não deve depender da retrospectiva para lhe conceder importância, mas antes ser visto como atribuindo significado ao quotidiano.

Ao falar na fotografia do banal, William Eggleston (1939-presente) é um dos nomes incontornáveis. Os seus sujeitos são precisamente elementos triviais do quotidiano, tanto que não é incomum que a cor das suas fotografias seja vista como um elemento mais importante do que os assuntos fotografados (Price, 2015, p. 127). De facto, o afastamento do preto e branco no meio artístico era extremamente raro até ao final da década de 70 e, nesse aspeto, Eggleston foi um dos pioneiros que quebraram a convenção de apenas a fotografia a preto e branco ser vista como arte séria (Price, 2015, p. 128). Apesar disso, Graham (2019) argumenta que é um erro achar que o trabalho de Eggleston se resume à cor, explicando que vale pela sua simplicidade e modéstia. As imagens são um olhar informal sobre cenários banais, resultado da observação atenta, mas também de fotografar o que se vê, sem artifícios ou complicações.



Figura 8 - Fotografia *Snak Shak, Montezuma* (1976), William Eggleston<sup>8</sup>

Thomas Weski (2009) explica que Eggleston se apropria de uma linguagem visual popular e acessível para produzir as suas fotografias, daí o seu aspeto amador, mas que o faz de uma forma simultaneamente invulgar e humana. O produto é uma imagem que não representa o mundo rigorosamente, mas que constrói uma representação do mundo com uma perspetiva tanto reconhecível, como reveladora de algo que até então nos parecia escondido.

Outro nome de peso no documentário do quotidiano é o de Stephen Shore (1947- presente), que, tal como Eggleston, foi um dos pioneiros no trabalho a cores, partilhando também a mesma visão poética do supostamente banal. Em *American Surfaces* (1972-1973), Shore fotografou num registo declaradamente informal vários objetos, pessoas e cenários que encontrou durante uma viagem pelos EUA (Gunhouse, 2011). Entre sanitas, refeições e desconhecidos, as imagens em estilo *snapshot* constroem o diário de um sujeito invisível.

O fotógrafo explica que queria fazer fotografias que se assemelhassem ao ato de ver, no sentido em que, tal como a forma como falamos é diferente da forma como escrevemos, também o modo como vemos poderá ser diferente de como fotografamos (San Francisco Museum of Modern Art, 2019).

---

<sup>8</sup> Retirado de: <https://www.moma.org/collection/works/48752>

No ano seguinte, voltou à estrada e começou a fotografar aquilo que viria a ser parte de *Uncommon Places* (1973-1981). Numa mudança radical de abordagem, Shore trocou o estilo de *snapshot* de 35mm pelo rigor do grande formato, mas continuou atraído por conteúdo semelhante ao que tinha explorado no projeto anterior. Esta escolha partiu de um interesse na atenção que se dá às decisões envolvidas no processo fotográfico como resultado de fotografar em grande formato (Spike Productions, 2011) e é visível a complexificação da estrutura composicional das suas imagens. Apesar disso, Shore entendeu a estrutura rígida como uma abordagem clássica e decidiu reaproximar-se da fotografia visualmente menos mediada em alguns momentos, conjugando no projeto estas duas formas de fotografar. Se, por um lado, lhe interessavam as fotografias em que parecia não ter feito nada além de simplesmente olhar, por outro, reconhece que a estrutura é, mais do que estética, uma forma de entender o mundo.



Figura 9 - Fotografia *Texas Hots*, 2693 South Park Avenue, Lackawanna, Pennsylvania, October 25, 1977 de *Uncommon Places* (1973-1981), Stephen Shore<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Retirado de: <https://www.303gallery.com/artists/stephen-shore/images/uncommon-places?view=slider#44>

À semelhança de Shore, também o projeto de Graham *A1 – The Great North Road* (1981-1982) surge como uma referência associada à documentação de uma viagem. No início da década de 80, o fotógrafo percorreu a A1, uma das artérias de Inglaterra e a primeira estrada a ligar Londres a Edimburgo, numa altura em que o sistema de autoestradas já era o dominante para viagens de longo curso (Campany, 2011). Com esta modernização, a A1 e tudo à sua margem foram ficando para trás no tempo e tornaram-se uma sombra do que haviam sido.

Assim, Graham decidiu fotografar este mundo que, além de estagnado, parecia estar em decadência. Apropriadamente, trabalhou com uma câmara de grande formato, que o obrigou também a abrandar e a observar mais atentamente (Campany, 2011). Nas imagens de Graham, podem ver-se pessoas, estabelecimentos – cafés, maioritariamente – e paisagens naturais e industriais fotografadas de uma forma considerada por Campany (2011) como resultado de simplesmente reparar no mundo. As imagens foram posteriormente ordenadas num livro seguindo o percurso de sul para norte (Campany, 2011; Graham, 2020), levando quem as vê a refazer esta estrada pelos olhos de Graham.

Sendo um dos pioneiros do documentário a cores no Reino Unido, Graham (2020) considera que os puristas da fotografia a preto e branco desvalorizaram à partida um trabalho que partiu de um sentimento de amor e empatia por um país em transformação, ainda que o tempo lhe tenha vindo a dar razão. Neste sentido, o fotógrafo acolheu de braços abertos os céus cinzentos e taciturnos do país nas suas imagens, por considerar que são parte elementar das vidas, paisagens e identidades inglesas.



Figura 10 - Fotografia de *AI - The Great North Road* (1981-1982), Paul Graham<sup>10</sup>

Em Portugal, também Luís Pavão teve uma preocupação documental com uma realidade em desaparecimento no projeto *Tabernas de Lisboa* (1979-1981), por ter a “sensação de que as tabernas eram algo que estava em extinção e que com as fotografias podiam ficar na memória” (citado em Serafim, 2024). Assim, passeou pela cidade e fotografou estes estabelecimentos da capital portuguesa, explicando que se interessava especialmente pelas pessoas e pela descoberta do desconhecido (Costa, 2024). Apesar do fascínio antropológico pelo povo lisboeta, reconhece que os locais “desconfiavam de alguém que andasse de câmara” (Costa, 2024) e que havia receio por parte dos sujeitos de fotografias possivelmente comprometedoras. Na realidade, Pavão produz um olhar sobre o espírito profundamente popular e social destes espaços que os eterniza na iminência do eclipse.

---

<sup>10</sup> Retirado de: <https://www.paulgrahamphotography.com/ai-the-great-north-road>



Figura 11 - Fotografia de *Tabernas de Lisboa* (1979-1981), Luís Pavão<sup>11</sup>

Sontag (2008) explica que, desde sempre, os fotógrafos se encarregaram de registar um mundo em desaparecimento, encontrando uma nova beleza no efémero (p. 76). No presente, Pavão encontra uma grande parte dos espaços que fotografou irreconhecíveis ou fechados, como previa quando os documentou, e considera que “a cidade foi muito submissa em relação ao turismo” (citado em Serafim, 2024). Tal como o de Graham, o trabalho de Pavão ganha especial valor com a passagem do tempo e com o reconhecimento da constante mutação do que nos rodeia. Da mesma forma que a documentação da AI é bem-sucedida por sugerir leituras associadas ao contexto sociopolítico britânico à época (Campany, 2011), o retrato das tabernas lisboetas é também um espelho da cidade fora destes estabelecimentos.

Por compreenderem um tempo e espaço tão específicos, os trabalhos aqui mencionados são inevitavelmente janelas para esse passado que já tanto se alterou, mas é importante reconhecer a sua importância como registos do quotidiano na altura em que foram desenvolvidos. Não obstante a consciência da transitoriedade do presente, a fotografia do banal trata-se mais de encontrar significado no dia-a-dia do que do seu papel como potencial cápsula do tempo.

---

<sup>11</sup> Retirado de: <https://fotografiaeterritorio.ceft.pt/tabernas-luis-pavao>

### **2.3 – Referências fotográficas: O tempo na fotografia**

Ao propor-se o estudo da socialização nos cafés, é necessário procurar entender os espaços e o papel que desempenham nas relações entre pessoas, nomeadamente na forma como os indivíduos os ocupam, por exemplo. Neste sentido, a dimensão temporal parece determinante na observação de cada local, especialmente pela inextricabilidade entre a fotografia e a passagem do tempo.

Em *Theaters* (1976 – presente), Hiroshi Sugimoto fotografa cinemas, teatros e outros espaços com telas em que são projetados filmes, recorrendo a longas exposições com a duração do filme projetado em cada local. No final, o que se vê nas fotografias é uma tela completamente branca e o espaço iluminado pela projeção, resultando numa imagem que transcende as limitações da fotografia como meio estático face ao tempo e desafia a noção barthesiana do meio fotográfico que prende os seus sujeitos no passado (Barker, 2024).

Segundo Yau (citado em Barker, 2024), Sugimoto rejeita a restrição da fotografia numa fração de segundo e produz uma suspensão temporal que não pode ser experienciada fisicamente, num simultâneo passado e futuro que pisa a linha entre o real e o imaginário. Há uma sobreposição de camadas temporais através do prolongamento das exposições e as fotografias acabam por não refletir a experiência de ver, de facto, toda a duração do filme, mas por condensar numa única imagem vários pontos temporais (Barker, 2024). Este tipo de prática fotográfica propõe uma exploração do tempo como uma multiplicidade de camadas, reconhecendo limitações na ideia do “instante decisivo”.



Figura 12 - Fotografia U.A. Belle Beau, New York, 1977 de *Theaters* (1976–presente), Hiroshi Sugimoto<sup>12</sup>

Paralelamente, pode considerar-se que há um regresso aos princípios da fotografia como técnica e à primitividade do próprio fenómeno que é a câmara escura e a sua relação com a luz projetada numa superfície. António Campos Leal (2022) explica o processo de formação da imagem da seguinte forma:

A formação da imagem deve-se à passagem da luz por um simples furo, assim atravessado pelos raios luminosos reflectidos por superfícies e volumes. Ao penetrarem através desse furo no interior de qualquer volume escurecido, esses raios luminosos formam uma imagem sobre uma superfície com a possibilidade de reflectir os raios incidentes sobre a mesma. Se nesse interior colocarmos um qualquer sistema sensível, temos a possibilidade de recolher a imagem formada. (p. 15)

Sendo a fotografia estenopeica precisamente a recolha desta imagem, o autor considera-a uma “apropriação, como técnica fotográfica” (Campos Leal, 2022, p. 15), deste fenómeno rudimentar

---

<sup>12</sup> Retirado de: [https://fraenkelgallery.com/portfolios/hiroshi-sugimoto-theaters#hiroshi-sugimoto-theaters\\_s-16](https://fraenkelgallery.com/portfolios/hiroshi-sugimoto-theaters#hiroshi-sugimoto-theaters_s-16)

e trabalha-a em *Luz nos Livros – 30 Fotografias Estenopeicas* (2022), debruçando-se também sobre a noção de tempo ao recorrer a longas exposições no interior da Biblioteca/Arquivo de José Pacheco Pereira. Neste projeto, Campos Leal utiliza diferentes tipos de caixas e latas modificadas para funcionarem como câmaras estenopeicas, que depois distribui pelo espaço e deixa a fotografar durante vários minutos ou horas, dependendo das condições de iluminação.



Figura 13 - Fotografia de *Luz nos Livros* (2022), António Campos Leal<sup>13</sup>

Ao procurar “marcar o percurso do tempo” (Campos Leal, 2022, p. 17) neste espaço com as longas exposições, sujeita-se a que qualquer movimento capturado pelas câmaras seja fixado no papel como uma mancha desfocada e arrastada, ou que não seja visível de todo. Assim, abrem-se as portas a interpretações mais metafóricas, como a de Pacheco Pereira (2022, p. 11): “É como se a natureza das coisas, ou o Deus da física, ou um espelho malévolos, nos tirasse uma fotografia e nos mostrasse a nossa natureza passageira e volátil. Passávamos e não ficava lá nada”. Também Sontag (2008) entende que a fotografia evidencia a mortalidade e mutabilidade das pessoas e coisas, mas por razões diferentes (p. 15). A autora sugere que é ao “congelar” um

---

<sup>13</sup> Retirado de: <https://observador.pt/2015/11/20/os-livros-de-pacheco-pereira-e-a-caixa-de-bolachas/>

determinado momento que a fotografia nos relembra da passagem do tempo. Pelo contrário, tanto Sugimoto como Leal mostram esta ideia com a sobreposição de vários momentos consecutivos numa única imagem onde se pode ver, fisicamente, esse estado constante de mutação.

Ao contrário da imaterialidade do movimento humano nesta técnica fotográfica, os objetos fixam-se mais claramente ao manterem-se imóveis durante a exposição, como as salas de cinema de Sugimoto. Apesar da sua condição naturalmente estática, qualquer objeto sujeito à intervenção humana ou de outra força que contrarie a sua inércia acaba por ser também testemunho da passagem do tempo, que Campos Leal (2022) aceita como “uma oferta natural” (p. 19), mesmo que atrapalhe o registo “realista” do espaço.

Neste sentido, importa mencionar que, ao contrário do trabalho rigoroso de Sugimoto em termos de composição, definição de imagem e exposição, a fotografia estenopeica de Campos Leal, como método fotográfico primitivo e rudimentar, parece dar-se naturalmente ao imprevisto e ao acidente. Recorrendo a esta técnica, a composição da imagem foi estimada, em vez de cuidadosamente elaborada. Por utilizar pequenas caixas metálicas ou de madeira carregadas com papel fotográfico como câmaras, as imagens de Leal têm uma definição consideravelmente inferior às que Sugimoto fez com uma câmara de grande formato (Barker, 2024). Além disso, e ainda que a exposição tenha sido calculada dentro do possível, há que ter em conta a imprevisibilidade da iluminação dependente de luz natural ao longo de um extenso período.

As longas exposições surgem, assim, como uma possibilidade de, em simultâneo, fixar fotograficamente os espaços e enfatizar a passagem do tempo através das manchas de arrastamento, que podem mostrar padrões de movimento humano num espaço com elementos estáticos. Ao registar fotograficamente os vestígios da presença humana nos cafés com recurso à fotografia estenopeica, ter-se-á uma base para um entendimento mais profundo das relações espaciais nestes terceiros lugares, mas também um maior entendimento do próprio processo primitivo que é a produção da imagem e da fotografia no seu estado mais elementar. No fundo, é uma forma de ver estes espaços profundamente sociais despidos de pessoas, mesmo que nas fotografias haja pistas da sua presença.

## **PARTE II – PROJETO FOTOGRÁFICO**

### **CAPÍTULO 3: OS CAFÉS FOTOGRAFADOS**

O projeto parte, antes de mais, do enquadramento do café, como estabelecimento, na noção de terceiro lugar proposta por Oldenburg (2013). Assim, o foco inicial estava em estudar o aspeto social destes locais, procurando compreender o papel que desempenham nas vidas dos seus clientes e, alargando a perspetiva, nas comunidades locais de que fazem parte.

Para tal, considerou-se que a melhor abordagem passaria por frequentar estes espaços regularmente, procurando criar relações com os indivíduos, e, ao longo do tempo, construir um portefólio de imagens que, além de documentar os cafés, os clientes e a socialização, refletisse o processo de aproximação e integração do próprio autor nestes ambientes.

Numa primeira fase de pré-produção, foram escolhidos cinco cafés de uma lista de possibilidades para um primeiro contacto, havendo o cuidado de não dispersar recursos e de ter outras opções, caso surgisse algum imprevisto. Pouco tempo após esse primeiro momento, onde se visitaram os espaços para conversar com os proprietários e perceber se havia abertura ao desenvolvimento do projeto, um dos locais foi excluído por vontade do proprietário. Mesmo tendo outras opções, não se fizeram mais contactos e os restantes ficaram reservados como possibilidades, caso se sentisse a necessidade de alargar o trabalho. Ao longo do tempo, foi-se percebendo que os quatro selecionados seriam um bom conjunto para uma exploração aprofundada, por se enquadrarem nas características definidas por Oldenburg (2013) e enumeradas no Capítulo 1<sup>14</sup>.

Tendo em conta a gestão de tempo e custos, em primeiro lugar, foram escolhidos apenas cafés em Vila das Aves, no concelho de Santo Tirso, por ser também o local de residência do autor. Apesar disto, importa esclarecer que nenhum destes estabelecimentos tinha sido frequentado anteriormente à realização do projeto. Ao não implicar deslocações longas e/ou dispendiosas, as visitas aos cafés puderam ser mais regulares, facilitando assim a criação de relações nos locais e a familiarização com os espaços.

Além disso, esta decisão é também motivada por uma vontade do autor se aproximar de pessoas e espaços que, durante toda a sua vida, estiveram geograficamente próximos de si, mas socialmente longe do seu quotidiano. Numa altura em que há uma maior tendência para o refúgio em bolhas sociais, considera-se importante procurar romper com esta vaga e conectar pessoas de diferentes contextos e gerações.

Assim, a seleção final de espaços é a que se apresenta de seguida.

---

<sup>14</sup> Ver [Capítulo 1: Os Cafés como Espaços Sociais](#)

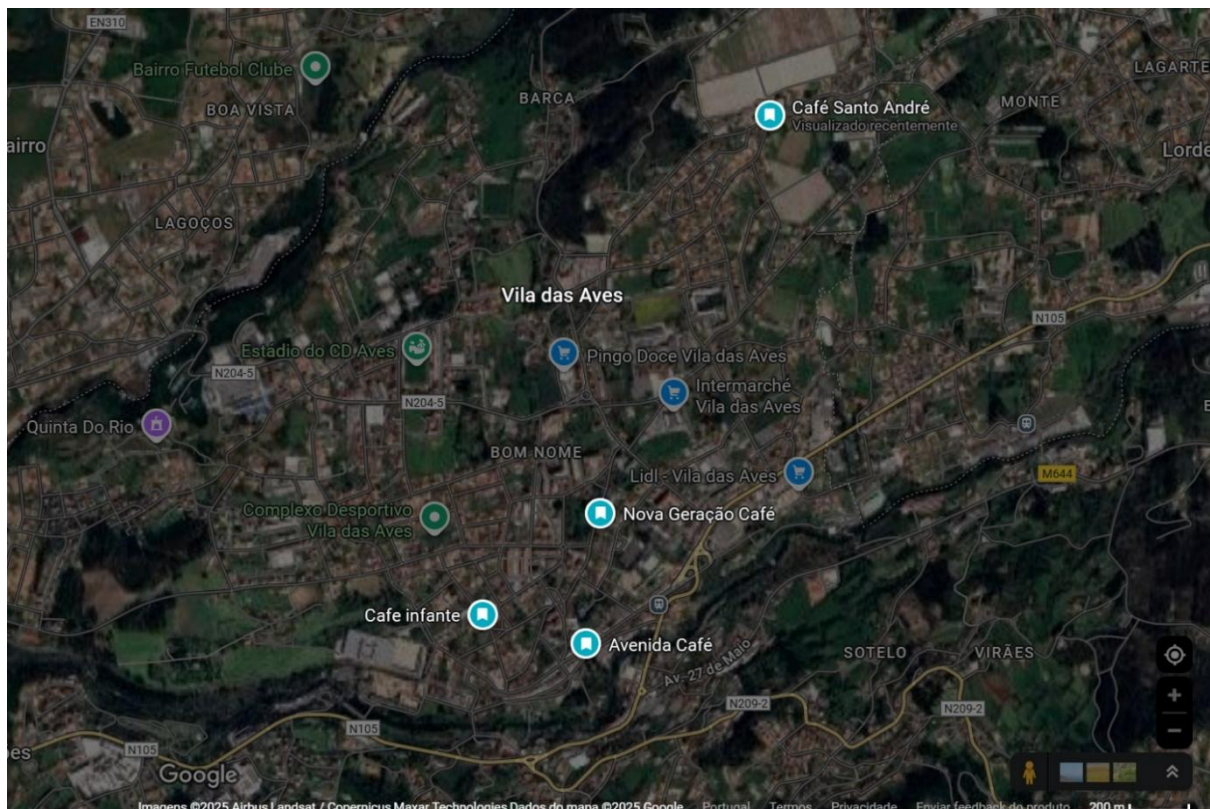


Figura 14 - Captura de ecrã do Google Maps com seleção final de cafés

### 3.1 – Café Avenida

O café Avenida existe há 27 anos na baixa de Vila das Aves, perto da estação ferroviária. Anteriormente, já o espaço era habitado por outro café. Carlos Silva, de 73 anos, é o proprietário e, antes disso, já tinha andado pelo mundo do têxtil, da panificação e até da construção civil, na Suíça. Quando voltou, decidiu abrir o negócio onde trabalha até hoje, com ajuda ocasional da esposa.

O interior é amplo, mas escuro, e as pessoas reúnem-se sobretudo no balcão e na esplanada, onde se conversa e convive desde manhã cedo. Por todo o lado, o espaço bem cuidado está decorado com uma mistura de identidade caseira e objetos promocionais dos fornecedores. Uma das paredes está praticamente reservada às telas com fotografias dos vários convívios que juntam anualmente os clientes do café. Apesar disso, o que recebe atenção mais regular é o beiral da janela, logo à entrada, com os obituários da vila.

Ao balcão senta-se um homem de meia-idade que pede um café, enquanto tira do bolso uma sandes e um iogurte líquido. Vem tomar o pequeno-almoço, ler o jornal e pôr a conversa em dia antes de ir trabalhar.

Entre quem vai e vem, vão ficando os mais velhos que passam largas horas no Avenida. Independentemente da hora, o álcool acompanha a conversa e já todos se conhecem, quer se juntem à discussão ou prefiram o silêncio de uma mesa no interior.



Figura 15 - Fotografia da fachada do Café Avenida (2025), Francisco Alves

### 3.2 – Café Infante

Na rua Infante Dom Henrique, em Vila das Aves, o café homónimo é, há cerca de 10 anos, o negócio de Alberto Castro. Antes disso, trabalhava na construção civil e pavimentação, continuando até hoje a dividir o dia entre esse ofício e o café.

Logo de frente para a porta, na parede do fundo, destaca-se uma fotografia inesperadamente grande da cidade de Nova Iorque, com o nome do café escrito por cima em letras gordas. O resto da parede é preenchido sobretudo por caixas e garrafas, que, ao fim de algum tempo, se camuflam como peças de decoração entre o caos.

Alberto abre as portas cedo e dá conta do recado de manhã, recebendo ao balcão quem precisa de um café antes de trabalhar ou de um copo na pausa matinal. Até à hora de almoço, circulam copos e chávenas entre o balcão e as cadeiras à porta, onde os clientes, virados para a estrada, ficam a conversar e a ver o trânsito que raramente passa. Durante a tarde, Alberto vai trabalhar ou descansa para voltar ao final do dia e é a esposa Angélica quem comanda as operações. Antes

de abrir o café, era assistente operacional nas escolas da vila. Depois do almoço, o movimento acalma um pouco e sente-se mais o silêncio.

No muro da casa abandonada em frente ao café, um dos clientes desenhou com giz o busto do Infante, que flutua no mar ao lado de dois navios. Quando o desenho for lavado pela chuva, outro o substituirá.



Figura 16 - Fotografia da fachada do Café Infante (2025), Francisco Alves

### 3.3 – Café Nova Geração

Apesar de, atualmente, ocupar um espaço diferente daquele onde nasceu, o Nova Geração existe há já 30 anos em Vila das Aves. O projeto conjunto dos irmãos Álvaro e Fernando Soares mora perto do centro da vila, numa rua movimentada. Álvaro, o mais velho, também passou pela indústria têxtil quando era mais novo, mas há já muito tempo que encontrou uma nova casa atrás do balcão. O irmão mais novo, Fernando, é também vendedor de café e divide o trabalho entre o estabelecimento e a estrada.

Ao entrar no espaço, o que salta imediatamente à vista é a cor laranja forte das paredes e dos pilares do lado do balcão. Rapidamente o olhar sobe na direção das duas bandeiras de Portugal penduradas no teto, tema recorrente na decoração, com um cachecol por cima da televisão e pequenas fotografias de jogadores de futebol portugueses emolduradas numa das paredes. Por

todo o lado, fotografias, sinais luminosos e outros adereços aludem visivelmente ao café e à cerveja, mas nas mesas dos clientes regulares é mais habitual o copo de vinho solitário – um atrás de outro. Ainda assim, a conversa também é praticamente constante, mesmo nas alturas de menor movimento.

Ao final da manhã de domingo, junta-se a clientela masculina para um pequeno convívio de fim de semana, com ajuda de um copo ou dois. É o mesmo público que enche o café em dias de jogo e que fica de olhar colado na televisão, para voltar no dia seguinte ainda a discutir o lance decisivo do jogo com qualquer pessoa que se atreva a discordar da sua opinião.



Figura 17 - Fotografia da fachada do Café Nova Geração (2025), Francisco Alves

### 3.4 – Café Santo André

Em frente à capela que lhe deu o nome, o café Santo André vai-se renovando aos poucos pela mão de Luís Lima. O café já lá existia quando Luís era proprietário de outro estabelecimento, mas há quase dois anos decidiu mudar de ambiente.

Mesmo com vista para as costas da pequena capela numa rua pouco movimentada, as cadeiras não deixam de estar ocupadas e raramente se viram para a mesa. O espaço principal vê mais movimento de manhã, para o pequeno-almoço ou para o lanche matinal, mas, logo ao início da tarde, é na sala ao lado que se ocupam as mesas para jogar cartas ou bilhar. O convívio é mais

silencioso do que se esperaria, mas ajuda a manter o contacto entre amigos de longa data e, ao sábado à tarde, é difícil encontrar um lugar vazio.

As paredes que antes estavam cobertas com azulejo azul e branco adornado são agora cinzentas e lisas, tal como uma boa parte da zona do café que já foi renovada. Atrás do balcão, Fátima, a funcionária, trabalha sempre serena e sob o olhar atento das várias figuras religiosas - sobretudo de Santo André - que ocupam a prateleira superior.

No meio das várias cabeças calvas e grisalhas, ocasionalmente surgem clientes mais jovens, mas, de modo geral, o padrão é sobretudo masculino e de meia-idade, como nos restantes locais.



Figura 18 - Fotografia da fachada do Café Santo André (2025), Francisco Alves

No geral, os estabelecimentos fotografados na componente prática deste trabalho encaixam-se na maior parte das características dos pequenos cafés populares descritos no Capítulo 1<sup>15</sup>, sendo que os espaços exteriores desempenham um papel crucial na socialização que ocorre nestes locais. Ainda que, em alguns casos, possam ser designados de esplanadas, o número de mesas é reduzido e, por vezes, os indivíduos ficam sentados em cadeiras soltas viradas para a rua ou até de pé, com mais interesse no aspeto social do que no de consumo de comida ou bebida. Ao

---

<sup>15</sup> Ver [Capítulo 1: Os Cafés como Espaços Sociais](#)

contrário do que propõe a teoria do terceiro lugar, em praticamente todos os cafés observados há pouca interação entre diferentes classes sociais, pertencendo a maioria dos clientes à classe trabalhadora baixa ou média-baixa, com contextos relativamente semelhantes. De grosso modo, há uma visível familiaridade entre os indivíduos, que se conhecem e partilham círculos sociais na comunidade local, sendo até comum ver clientes a frequentar mais do que um dos cafés fotografados para o projeto.

## **CAPÍTULO 4: PRODUÇÃO**

Desde o momento da pré-produção, o projeto sempre foi estruturado com base num esboço geral de tópicos a abordar, mas com grande liberdade para alterações que pudessem surgir ao longo dos meses em que se foi desenvolvendo.

Inicialmente, definiu-se que se pretendia fotografar os espaços, os proprietários e os clientes e que, de modo geral, a abordagem fotográfica seguiria o estilo do documentário do quotidiano explicado no Capítulo 2<sup>16</sup>. Desde logo, houve também a intenção de explorar a fotografia estenopeica como forma de estudar os espaços com recurso a muito longas exposições, esperando que as fotografias pudessem revelar padrões de movimento nos cafés ao longo do tempo e, conseqüentemente, algo sobre a relação entre as pessoas e os espaços.

Ao trabalhar em locais com um forte carácter informal e imprevisível, sempre houve grande abertura a que novas possibilidades se descobrissem com o tempo e com a experiência no terreno. Neste sentido, à exceção da primeira visita a cada um dos cafés, todas as outras foram acompanhadas de equipamento fotográfico, independentemente de delas resultar ou não alguma imagem.

### **4.1 – Equipamento utilizado**

Durante o desenvolvimento do projeto, foi utilizada uma câmara Sony a7III, com as objetivas Sigma Art 24-70mm f/2.8, Sony FE 28-60mm f/4-5.6 e Sony FE 50mm f/1.8.

Neste aspeto, a principal preocupação foi a possibilidade de visitar os cafés e fotografar a qualquer momento, sem que houvesse restrições impostas pela requisição de material. Assim, com exceção da objetiva Sigma, tudo o resto é equipamento próprio.

Quando houve intenção de fotografar algo específico em que a objetiva Sigma pudesse ser mais adequada, como, por exemplo, nos retratos dos proprietários, foi feita a requisição com antecedência no Centro de Produção e Recursos da ESMAD. De um modo geral, esta objetiva permitiu uma maior flexibilidade de distâncias focais e aberturas do que a Sony FE 28-60mm f/4-5.6, que foi utilizada durante a maior parte do tempo.

Considerando que os cafés eram, maioritariamente, ambientes escuros, a objetiva Sony FE 50mm f/1.8 foi especialmente útil quando as longas exposições não eram uma opção, pela grande abertura máxima de f/1.8.

Tendo um sensor *full-frame* de 24 megapíxeis, a câmara permitiu fazer fotografias de alta resolução, com qualidade adequada para a impressão pretendida no fotolivro.

---

<sup>16</sup> Ver [Capítulo 2.2 - Referências fotográficas: O documentário do quotidiano](#)

Para a produção das fotografias digitais com tempos de exposição mais longos, foi utilizado também um tripé Manfrotto.

Em alguns momentos, recorreu-se a um flash Godox VIS, montado na sapata da câmara. A iluminação artificial justifica-se pela baixa luminosidade no interior dos cafés, que, especialmente em dias com menos luz natural, criava grandes diferenças entre a luz no interior e no exterior. Assim, procurou-se compensar desta forma a diferença, sendo o flash utilizado sempre refletido noutras superfícies e nunca direto no sujeito, de modo a assemelhar esta iluminação à que pertencia já ao espaço.

#### 4.1.1 – Câmaras estenopeicas

As câmaras estenopeicas construíram-se a partir de caixas de chá em MDF, cujas tampas foram furadas no centro com um diâmetro de 2cm. Os estenopos fizeram-se com uma agulha de costura em pequenas chapas de alumínio cortadas de uma lata de refrigerante e lixadas de modo a diminuir a sua espessura na zona dos furos. Posteriormente, estas chapas com os estenopos colaram-se com fita adesiva nas caixas, cobrindo os furos nas tampas.

Sendo necessário medir os furos para se calcular a abertura e os tempos de exposição, as chapas foram digitalizadas com uma resolução de 1200dpi e, através do Adobe Photoshop, calculou-se o diâmetro de cada estenopo, como ilustrado de seguida:

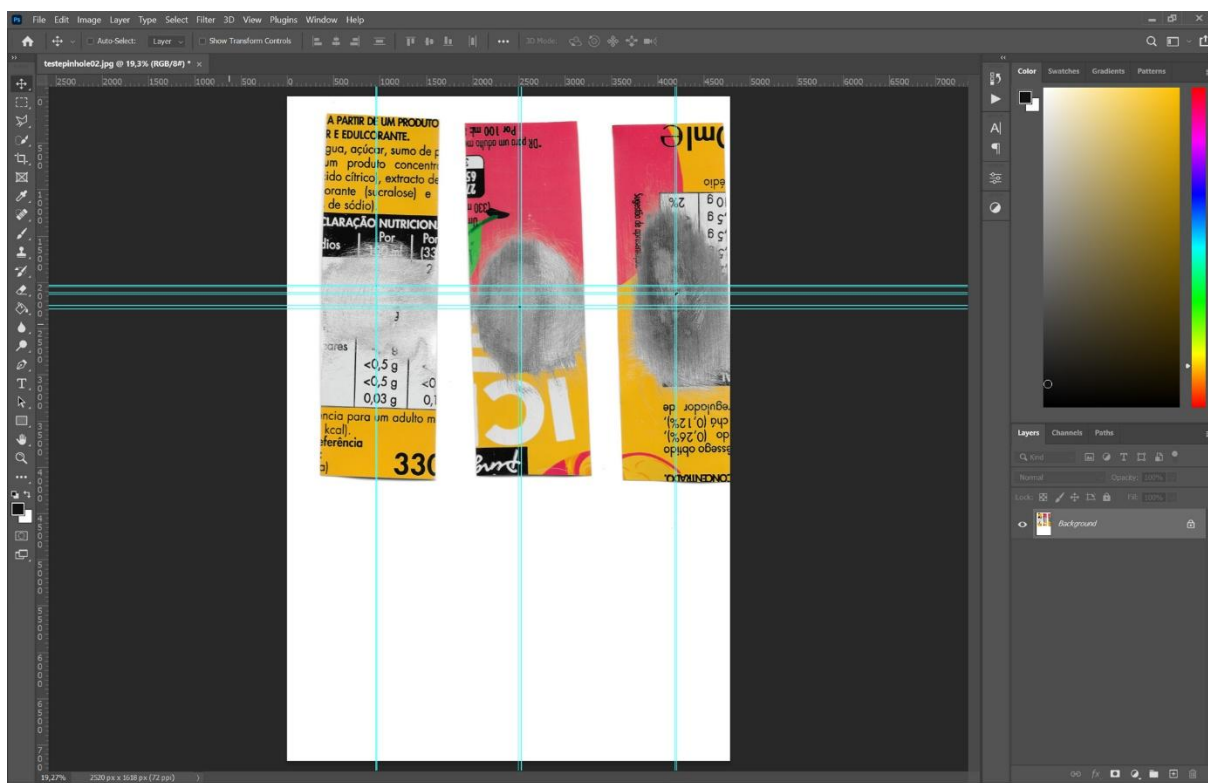


Figura 19 - Captura de ecrã da interface do Adobe Photoshop

Depois de cortar a imagem nos limites de um dos furos, foi possível então calcular o seu tamanho e, após medir também a distância do estenopo ao plano do papel fotográfico dentro da caixa, soube-se a abertura.

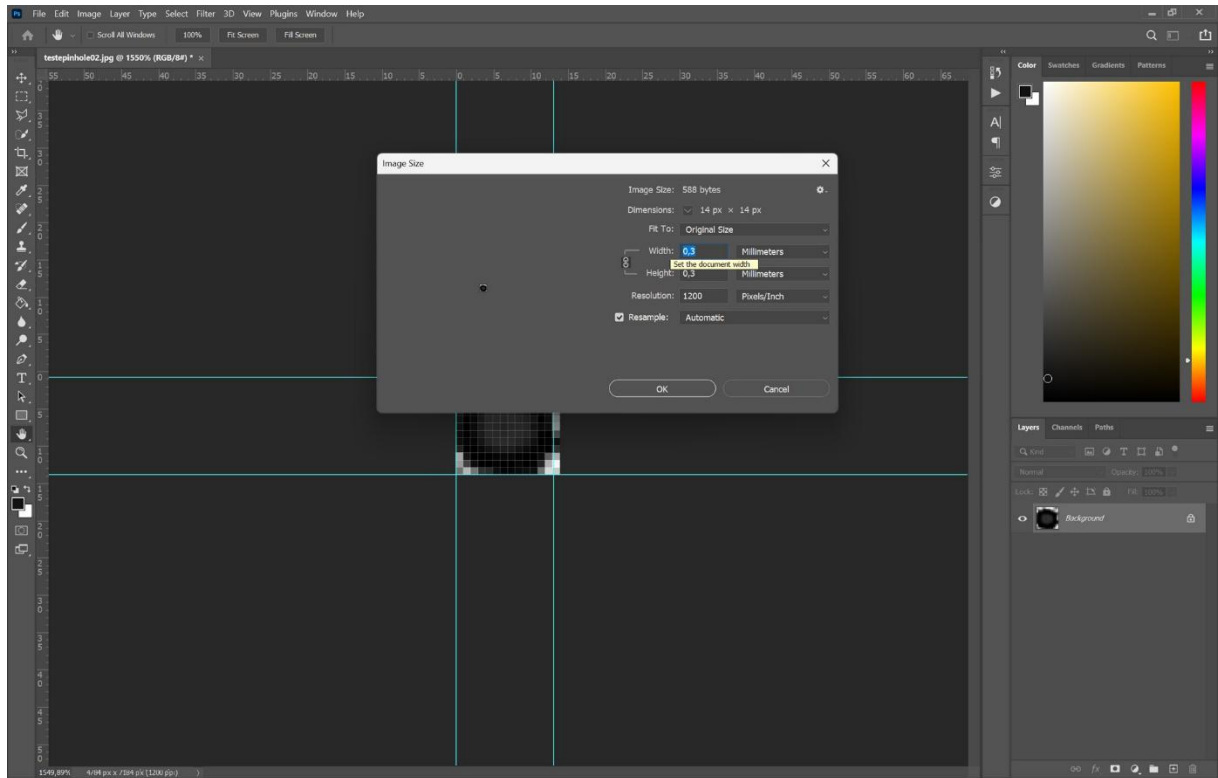


Figura 20 - Captura de ecrã da interface do Adobe Photoshop

No final, as caixas foram isoladas da luz com fita adesiva preta à volta das tampas, sendo o mesmo material também utilizado como obturador. Para a exposição e sensibilização à luz, foi utilizado papel Multigrade RC Deluxe Pearl da Ilford, colado ao fundo das caixas com massa adesiva reutilizável.



Figura 21 – Montagem digital das três câmaras estenopeicas utilizadas no projeto

## **4.2 – Abordagem fotográfica e método de trabalho**

Na cultura popular, este tipo de cafés é frequentemente enquadrado numa nuvem genérica de portugalidade kitsch e associado à população mais velha, de classe baixa e com baixo nível de habilitações literárias. Um dos primeiros desafios, por isso, foi o de procurar evitar cair nestes estereótipos através de um olhar genuinamente curioso perante os locais e, sobretudo, perante as pessoas – algo que foi facilitado pela longa duração do projeto e pela regularidade dos encontros. Com isto em mente, a principal decisão ao nível da abordagem fotográfica passou precisamente por fugir de uma perspetiva irónica potencialmente condescendente, oferecendo um maior contexto aos elementos que compõem a visão estereotipada destes locais.

Durante todo o projeto, utilizou-se maioritariamente a luz disponível nos espaços – natural ou artificial – como forma de reduzir a intervenção estética autoral e obter uma iluminação relativamente difusa, que não realçasse elementos específicos. Quando se recorreu ao flash, este foi refletido no teto ou nas paredes, tentando simular o perfil da iluminação dos locais, como mencionado anteriormente.

Bate (2009) afirma que o foco é utilizado para destacar e dar importância a algo, explicando que focar num determinado objeto é uma forma de dizer ao observador para olhar para ele, enquanto um elemento desfocado é remetido para o fundo (p. 34). Como tal, a grande profundidade de campo, com o máximo possível de elementos focados, foi uma das principais técnicas utilizadas no projeto. Esta decisão foi motivada pelo interesse em fazer fotografias com uma qualidade mais descritiva, maximizando a informação visual presente em cada imagem.

Na sua generalidade, os cafés selecionados são locais com um nível asoberbante de estímulos visuais, quer pela decoração com cores vibrantes e objetos de todo o tipo, quer pelo caos natural de um ambiente onde as pessoas se reúnem com grande informalidade. Por se “achatar” os planos de foco e utilizar iluminação difusa, o caos natural destes espaços acaba por ser transposto para as imagens, resultando numa diluição da hierarquia visual. Ao não destacar um objeto ou sujeito em específico, espera-se que quem vê as imagens tenha de perder mais tempo com elas, fazendo uma leitura mais autónoma e, idealmente, atenta.

Tal como Stephen Shore utilizou as composições cuidadas e clássicas para dar estrutura ao mundo que fotografou em *Uncommon Places* (1973-1981), os planos mais abertos, com mais informação e detalhe, neste projeto foram enquadrados e preparados com maior cuidado. A câmara foi apoiada num tripé e a maior parte das exposições durou vários segundos – o que também era necessário para obter a exposição correta com a pouca luz dos interiores do café e a grande profundidade de campo. Apesar desta necessidade, as longas exposições foram vistas como uma oportunidade e prolongadas sempre que possível, visto que interessava marcar a progressão temporal do movimento humano nestes locais através da sobreposição de vários

momentos. Assim, a estrutura aplicou-se mais à arquitetura dos espaços do que às pessoas, que são registadas frequentemente como manchas arrastadas que entravam e saíam do enquadramento livremente – um reflexo da dinâmica social destes locais.

Ainda que sejam associados à rotina, os cafés são também locais de grande espontaneidade e, por isso, o portefólio final de imagens inclui fotografias com menos cuidado composicional ou formal, mas mais em estilo *snapshot*, de algo que teve de ser fotografado num momento específico. Pensando nas referências fotográficas mencionadas na primeira parte deste ensaio, tentou-se produzir imagens que se aproximassem de um simples olhar atento aos detalhes de um determinado instante.

Para melhor entender estes locais e as suas comunidades, é necessário também que se conheçam melhor as pessoas que os compõem. Nesse aspeto, os retratos foram também uma parte importante do projeto, entendendo Bate (2009) que são reveladores de discursos de identidade pessoal e social (p. 4). O autor enumera a cara, a pose, a roupa e o local (ou fundo) como os principais elementos de um retrato, explicando que cada um deles pode produzir leituras sobre a identidade do retratado como o carácter, atitude ou posição social e que um bom retratista saberá reconhecer este aspeto retórico da fotografia (Bate, 2009, pp. 73-76).

Os retratos dos proprietários dos estabelecimentos seguiram esta estrutura, com a intenção de tentar dar a conhecer estas pessoas como elas se apresentam diariamente no seu local de trabalho. Em termos de planeamento, não houve qualquer indicação de guarda-roupa e as poses foram, maioritariamente, deixadas ao critério dos sujeitos. A exceção foi o Café Nova Geração, onde foram necessárias mais indicações por ser o único retrato a envolver duas pessoas, mas apenas no âmbito de melhor organizar o enquadramento e procurar incluir uma quantidade de informação sobre ambos os retratados equivalente aos dos outros cafés. A principal instrução dada a todos foi para que se mantivessem atrás do balcão, de uma forma que lhes parecesse natural e confortável.

Nestes retratos, a profundidade de campo foi mais reduzida para destacar os sujeitos, que eram o foco principal das fotografias, mas procurou-se manter uma legibilidade razoável nas áreas desfocadas, contextualizando-os nos seus ambientes. Os retratos de clientes incluídos no portefólio final de imagens foram trabalhados de forma semelhante, mas cada um foi fotografado no local onde se encontrava no momento.

Como explicado anteriormente, a fotografia estenopeica teve também um papel na abordagem fotográfica ao tema dos cafés como espaços sociais, na medida em que poderia permitir compreender a relação dos indivíduos com o espaço, nomeadamente na forma como o ocupam, abrindo possíveis discussões sobre como esse aspeto influencia a socialização. Desde logo, com a construção das câmaras e dos estenopos, procurou-se prolongar as exposições para longos

períodos, perto das 24 horas. O pensamento inicial foi de que as manchas de movimento, tanto de pessoas como objetos, poderiam evidenciar estes padrões de movimento ao longo de várias horas.

Além deste motivo, havia um interesse autoral de explorar esta técnica pela primeira vez e de introduzir uma componente mais experimental no projeto, que pudesse produzir resultados visual e intelectualmente interessantes. Ao não fixar as pessoas em movimento nas imagens, a fotografia estenopeica permitiu ver estes locais naturalmente sociais sem a presença humana, acima de tudo.

No dia 27 de novembro de 2024, altura de pré-produção do projeto, a ESMAD recebeu António Campos Leal para uma conversa e oficina de aproximação dos alunos da licenciatura em Fotografia à fotografia estenopeica. Por estar a trabalhar pela primeira vez com esta técnica, o autor considerou útil assistir a esta sessão, a convite do orientador, e pôde esclarecer várias dúvidas sobre a sua aplicação no projeto. Foi nesta conversa que António Campos Leal deu a conhecer a aplicação PinholeCalculator<sup>17</sup>, que foi utilizada no projeto para estimar as exposições indicadas para cada câmara e ambiente de iluminação. Apesar desta ajuda, fizeram-se vários testes para perceber a forma como fatores não considerados pela aplicação – falhas de reciprocidade, incerteza relativa ao ISO do papel, variações na iluminação natural e artificial, entre outros – poderiam afetar os resultados e fazer os ajustes necessários.

---

<sup>17</sup> Aplicação PinholeCalculator: <https://pinholecalculator.en.aptoide.com/app>

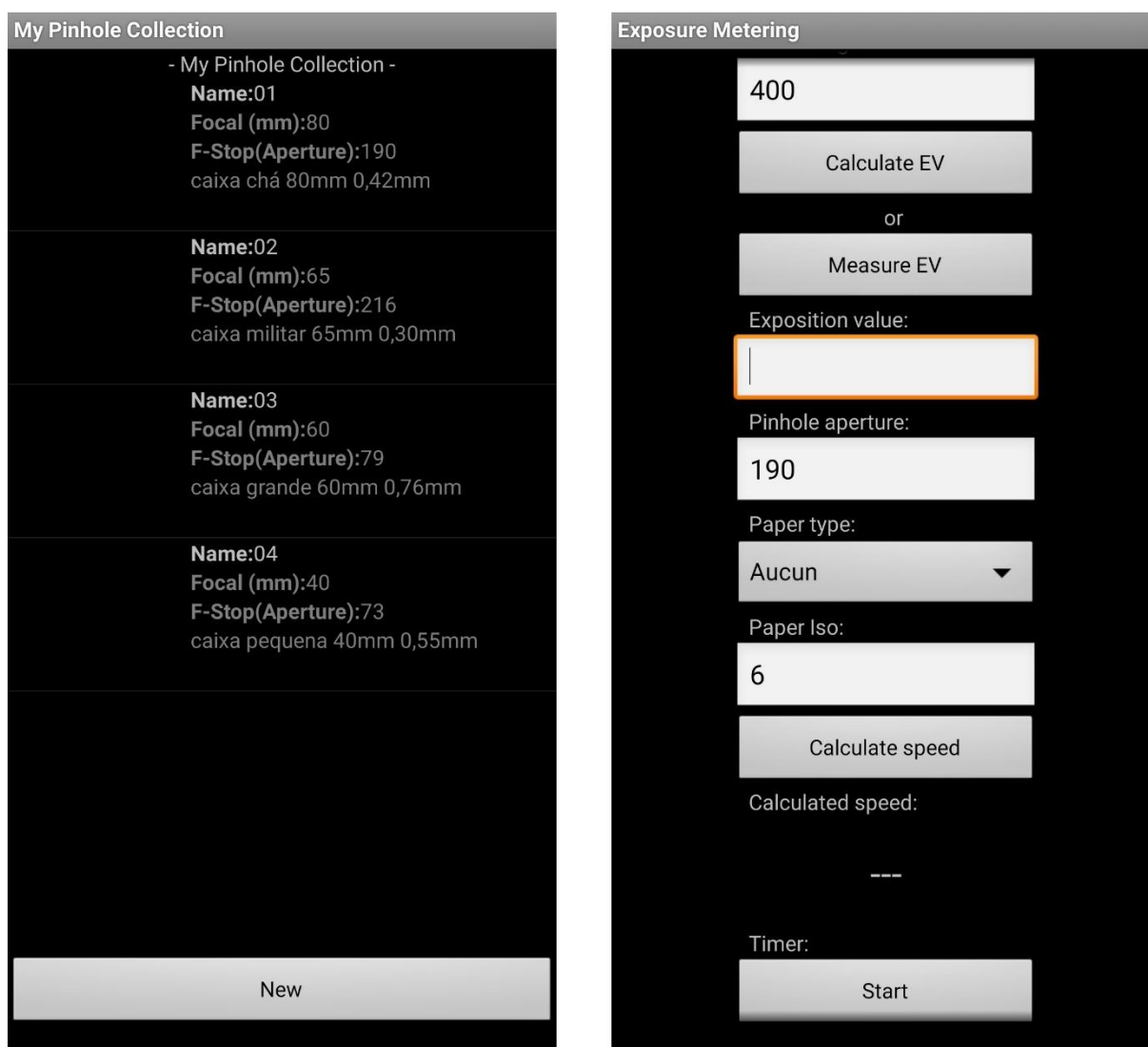


Figura 22 - Capturas de ecrã da interface da aplicação PinholeCalculator

Para todas as exposições, as caixas foram deixadas nos cafés a fotografar sem supervisão em alturas em que o autor não estava no espaço, também como tentativa de capturar o comportamento orgânico habitual. Depois de explicar o que se estava a fazer, deixou-se apenas a indicação aos proprietários para evitarem, dentro do possível, que os clientes movessem ou interagissem com as câmaras. Reconhecendo que é um meio de pouco rigor, dado ao acidente e ao inesperado, sobretudo com exposições tão longas em espaços interiores muito movimentados, houve várias surpresas nas exposições, naturalmente.

Depois de expostas, todas as fotografias foram reveladas no laboratório da ESMAD pelo autor e digitalizadas a 1200dpi, podendo os detalhes e resultados de cada uma ser consultados nos Anexos<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Ver [Anexos](#)

Durante toda a duração do projeto, foram-se oferecendo pequenas impressões, maioritariamente retratos, a clientes e aos próprios cafés, como um esforço de aproximação e retribuição às pessoas. Ao fim de alguns meses, quando já havia uma quantidade considerável de imagens dos cafés, foram instaladas pequenas exposições em cada um deles, com as suas respetivas fotos impressas e coladas nas paredes com massa adesiva reutilizável. Apesar das ofertas pontuais, sentiu-se a necessidade de ir mostrando o trabalho às pessoas no geral, não só às que foram fotografadas. Mesmo tendo as autorizações<sup>19</sup> assinadas pelos proprietários para fotografar nos cafés, a permissão individual com os clientes foi feita em conversa informal, por isso considerou-se importante também como prova de que os acordos estavam a ser respeitados. Além disso, foi uma forma de promover o diálogo sobre o projeto que estava a ser desenvolvido e de reduzir a resistência dos indivíduos à câmara e a serem fotografados. De facto, Bate (2009) argumenta que há um prazer no reconhecimento de pessoas, conhecidas ou não, nas fotografias, além de um conforto em ver caras familiares (pp. 79-81). No final, as pequenas exposições que durariam apenas até ao final do projeto tornaram-se em decoração permanente em todos os cafés. Sem exceção alguma, todos os proprietários pediram para não retirar as fotografias das paredes, porque reconheceram o interesse e entusiasmo dos clientes ao ver-se nas imagens expostas.

### **4.3 – Reflexão crítica**

Desde o primeiro contacto, a principal dificuldade no desenvolvimento do projeto foi, sem dúvida, ganhar a confiança das pessoas e o seu à-vontade para serem retratadas. Apesar das visitas regulares e do tempo passado nos cafés, sempre houve alguma resistência à câmara. Num tempo em que o mundo digital e o alcance da Internet já são bem conhecidos, até pela população mais velha que frequentava os espaços, foi frequente ser-se questionado sobre o propósito das fotografias e, acima de tudo, se seriam partilhadas nas redes sociais, num tom receoso. Se, já nos anos 80, Luís Pavão encontrou nas pessoas que fotografou preocupações em relação ao poder “incriminatório” da imagem<sup>20</sup>, esta consciência é ainda mais ativa atualmente, associada às plataformas digitais. As preocupações sobre a representação social levantadas pela literatura estudada estiveram sempre presentes ao longo da duração do trabalho, nomeadamente pelas desigualdades associadas ao poder sobre a imagem pessoal dos indivíduos e pela confiança depositada no autor. Em todo o caso, considera-se que a partilha de informação e literacia fotográfica, a retribuição frequente com fotografias – em especial, a exposição do

---

<sup>19</sup> Ver [Anexos](#)

<sup>20</sup> Ver [Capítulo 2.2 - Referências fotográficas: O documentário do quotidiano](#)

trabalho e as conversas que daí surgiram – e a procura de relações honestas com os indivíduos foram estratégias bem-sucedidas na atenuação possível destas assimetrias.

Apesar do nome deste tipo de estabelecimentos, as bebidas alcoólicas são as que mais saem detrás do balcão e, no geral, são locais associados a vícios – pense-se também no tabaco e no jogo, por exemplo. Sabendo que estes comportamentos fazem parte do quotidiano nos cafés e que são quase indissociáveis da socialização que neles ocorre, as fotografias não os poderiam esconder, nem nunca se pensou em fazê-lo. No entanto, tem-se noção do estigma associado a eles e, neste aspeto, as longas exposições foram também um método de deixar as pessoas mais à vontade e de lhes conferir algum anonimato através do arrasto.

Associada também às longas exposições, a utilização do tripé introduziu uma dinâmica interessante na relação com o espaço e com as pessoas. Por ser um objeto impossível de passar despercebido no meio dos cafés, pareceu não só dar mais credibilidade ao trabalho que se estava a fazer – tanto para os clientes, como para os proprietários –, mas também uma confiança ao autor pela obrigação de ocupar e ter uma presença assumida nos espaços. Adicionalmente, foi curiosa a dicotomia entre o caos visual destes espaços e a estrutura estável do tripé e das fotografias com ele produzidas.

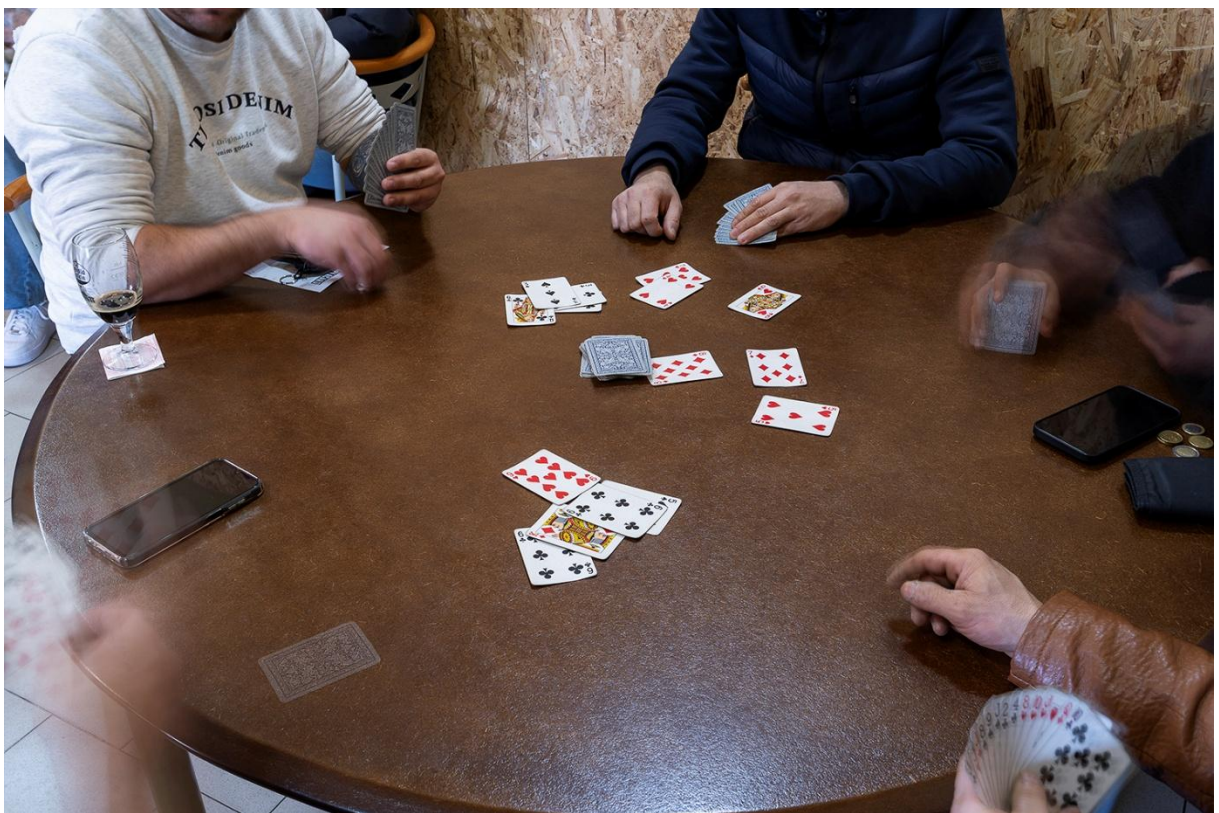


Figura 23 - Fotografia de *Cafés* (2025), Francisco Alves

Independentemente da relutância geral dos clientes em relação aos retratos, houve vários casos de pessoas que pediram para ser fotografadas com amigos, para que pudessem guardar as fotografias como recordação. Estes momentos evidenciam a ligação entre a fotografia e a memória, sobretudo no âmbito das relações afetivas entre pessoas e do que significa social e emocionalmente ter uma fotografia como “prova” de uma amizade.

Este uso da fotografia pareceu ser o que mais fazia sentido para as pessoas nos cafés, notando-se frequentemente uma dificuldade em compreender o interesse artístico em espaços e objetos mundanos como os que foram fotografados. Ainda que em tom de brincadeira, foi frequente alguns clientes questionarem o autor neste sentido, bem como estranharem a regularidade das visitas e a “repetição” de enquadramentos que já tinham visto serem fotografados noutros dias. Na verdade, as interações envolveram, inúmeras vezes, explicações sobre o que estava a ser feito e o trabalho acabou por incluir uma qualidade pedagógica que foi sempre bem-vinda de ambos os lados, em especial no que toca à fotografia estenopeica. Apesar dos esclarecimentos, foi evidente após a revelação em mais do que uma das exposições que as caixas tinham sido movidas, intencional ou acidentalmente, deixando clara a natureza curiosa do ser humano quando confrontado com um objeto desconhecido. Numa das vezes, deixou-se uma nota junto à caixa, que pretendia, em poucas palavras, explicar o seu propósito e pedir que não fosse perturbada – não teve sucesso. Contudo, e seguindo o pensamento de António Campos Leal<sup>21</sup>, os acidentes foram recebidos de braços abertos como acontecimentos naturais do ambiente e, mais do que isso, testemunhos da presença humana nas imagens onde ela seria menos visível de outra forma.

---

<sup>21</sup> Ver [Capítulo 2.3 - Referências fotográficas: O tempo na fotografia](#)



Figura 24 - Fotografia da nota deixada na câmara estenopeica

De modo geral, a fotografia estenopeica acabou por ter menos peso do que se tinha pensado inicialmente devido aos resultados, que foram menos bem-sucedidos do que o pretendido. Sendo uma técnica difícil de controlar, exige muita experimentação de tentativa e erro e, para afinar o processo, seria necessário dedicar-se-lhe mais tempo do que aquele que seria compatível com o prazo de conclusão do projeto. Com isto, a proposta inicial de estudar hábitos de movimento nos cafés não foi cumprida da forma idealizada, mas considera-se que este primeiro contacto autónomo com uma nova técnica fotográfica – e logo uma indispensável à própria génese da fotografia –, é indiscutivelmente enriquecedor, independentemente dos resultados.

Para este projeto, fica por desenvolver e aprofundar o confronto entre o analógico primitivo e o digital contemporâneo, que se estende também como uma dualidade no tempo fotográfico.

Em adição às razões mencionadas, um dos fatores para o afastamento do processo estenopeico foi sentir-se a necessidade de um maior foco no trabalho digital. Durante algum tempo, mostrou-se complicado lidar com a incerteza de ir descobrindo o fio condutor ao longo do desenvolvimento do projeto e fazer sentido do acervo de fotografias que se foi acumulando. Mesmo com a procura de alguma estrutura nas imagens, o caos natural dos espaços foi-se refletindo nelas e o trabalho demorou a resolver-se concetualmente.

Shore argumenta que é incorreto afirmar que uma imagem vale mais do que mil palavras, porque há pensamentos que são impossíveis de descrever numa fotografia e há uma experiência de ver uma fotografia que é incomunicável por qualquer texto (San Francisco Museum of Modern Art, 2019). Realmente, esta incapacidade foi também uma das frustrações no trabalho, na medida em que parecia haver uma barreira intransponível pela objetiva quando se tentava traduzir em imagens certas conversas, interações, momentos e pensamentos. Nestas ocasiões, tornou-se evidente a noção da fotografia como produto de construções por parte do fotógrafo, tal como a insuficiência dessas construções perante uma realidade que existe fora da câmara.

Este último ponto, a dificuldade na organização concetual e visual do trabalho e o esforço na aproximação entre fotógrafo e sujeito terão sido as principais batalhas travadas durante a produção do projeto.

Pese embora a vontade inicial de fugir aos estereótipos, é certo que os cafés estudados partilham muitas das características destes rótulos. Nesse sentido, crê-se que a abordagem do trabalho consegue evidenciar a presença destes elementos, mas com um ponto de vista diferente e socialmente consciente.

## CAPÍTULO 5: PÓS-PRODUÇÃO

### 5.1 – Tratamento das imagens

Todas as imagens foram editadas maioritariamente no software Adobe Camera Raw, onde se fizeram os principais ajustes ao nível de iluminação e cor, tendo passado posteriormente pelo Adobe Photoshop para pequenas afinações ao nível da correção de cor e contraste.

De modo geral, fez-se uma edição natural e realista, procurando tornar visível o máximo de detalhe possível nas imagens. Em alguns casos, foram também feitas ligeiras correções ao nível do enquadramento ou da perspetiva e uma redução do ruído causado pelo ISO elevado. Adicionalmente, houve várias fotografias onde se notava alguma poeira presente no sensor da câmara no momento do registo, sendo necessário fazer também uma limpeza na fase de pós-produção.

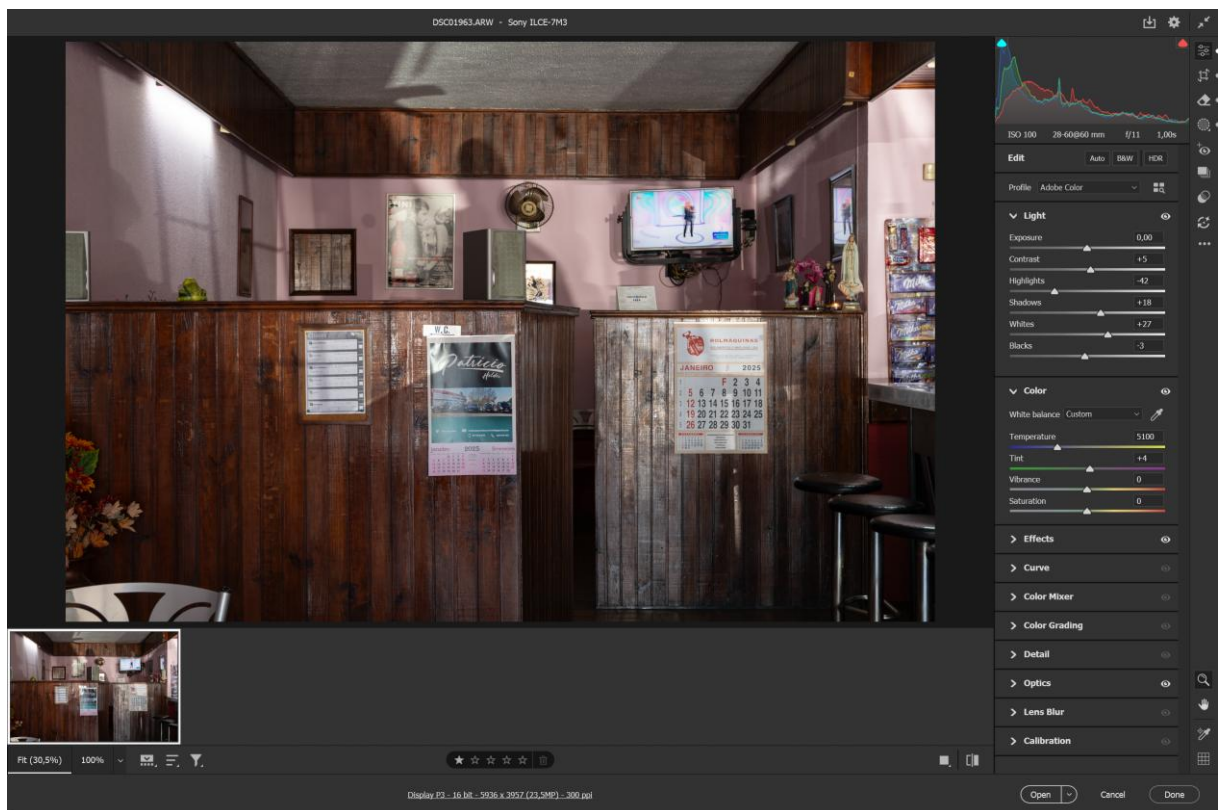


Figura 25 - Captura de ecrã da interface do Adobe Camera Raw

As fotografias estenopeicas, depois de digitalizadas, foram editadas no Adobe Photoshop para se fazer a positivação dos negativos, bem como inverter a perspetiva, no sentido de aproximar a imagem à realidade. Fizeram-se ainda ajustes de contraste para melhorar a leitura das imagens.

## 5.2 – Fotolivro

A ideia base para o livro parte da conclusão de que o que junta as pessoas nestes cafés são, acima de tudo, as suas comunidades e a socialização e não tanto os espaços ou os produtos vendidos. Apesar de cada um dos estabelecimentos apresentar elementos únicos e distintos dos restantes, acaba por ser muito mais aquilo que têm em comum do que o que os diferencia e, por essa mesma razão, procurou-se generalizá-los num café comum que incorpore todas as características partilhadas.

Com isto em mente, o título do projeto e do livro é *Cafés*, sugerindo precisamente que o projeto se estende além dos quatro fotografados. A ausência de qualquer determinante impede, contudo, que pareça pretender-se trabalhar sobre todos os cafés, travando a universalidade da generalização. Ou seja, não se estudaram os cafés, como um todo, mas *cafés*, num plural vago e aberto.

A seleção final de imagens foca-se na forma como as pessoas passam tempo nos cafés, sozinhas ou acompanhadas, e nos espaços em si, que também espelham a presença das pessoas e os valores da comunidade local. Assim, mostram-se fotografias do que as pessoas comem, bebem, veem, leem e jogam, procurando dar um vislumbre do seu quotidiano. Ao longo da produção do trabalho, pela dificuldade na aproximação às pessoas, a maior parte das fotografias que se fizeram focava-se mais nos espaços, na arquitetura e na decoração. Apesar de se ver interesse nestas imagens, porque também dão a conhecer as comunidades, ainda que indiretamente, reconheceu-se maior valor na componente do portefólio ligada às pessoas. Estando nítida ou desfocada pelo arrastamento, a figura humana não deixa de ser o destaque quando está presente e é com ela que quem vê as fotografias se identifica.

De modo geral, as fotografias estão organizadas numa tentativa de recriar a experiência de estar nestes lugares, aproximando-se também do percurso do autor ao longo do desenvolvimento do projeto. Inicialmente, apresentam-se os espaços com uma primeira aproximação física – a fachada, a entrada, o balcão, as paredes, etc. – e, à medida que se passa tempo em cada sítio, começam a notar-se detalhes e padrões e a conhecer-se também as pessoas – a grande presença de figuras religiosas, a televisão que mostra sempre futebol ou manchetes sensacionalistas e o senhor que se senta sempre no mesmo lugar, na mesma posição, e pede a mesma bebida, por exemplo.

Como estratégia para que as pessoas observem as fotografias com atenção e tenham uma experiência mais interativa e engajada, o próprio objeto incorpora folhas desdobráveis e fotografias sobrepostas, obrigando a uma leitura lenta e à descoberta autónoma. Além disso, as folhas desdobráveis são ainda uma forma de destacar a fotografia estenopeica e conjuntos de fotografias comuns a todos os espaços.

Ao fazer estes conjuntos, tornam-se óbvios pontos de semelhança entre os quatro cafés, mas também se facilita a comparação entre todos e a identificação de diferenças e traços distintivos de cada um. Por um lado, reforça-se o imaginário do café comum e, por outro, constrói-se a identidade dos estabelecimentos fotografados, dado que, independentemente das semelhanças, são lugares únicos e que fogem à homogeneização do café contemporâneo de *franchise*, mais associado à correria diária do que à rotina lenta e à comunidade. Adicionalmente, justifica-se destacar cada um pela abertura e colaboração ao longo de todo o projeto, não os reduzindo a meros instrumentos para a argumentação.



Figura 26 - Fotografias da maquete do livro produzida pelo autor

O livro tem tamanho A5 horizontal e os spreads desdobráveis têm tamanho A3 quando abertos. As fotografias, na sua maioria, têm as dimensões 10cm x 15cm – o mesmo tamanho em que foram impressas para as paredes dos cafés. As que ocupam páginas completas têm tamanho A5 – 14,8cm x 21cm – ou A3 – 29,7cm x 42cm – e as que se estendem um pouco além da página horizontalmente ficam com 14,8cm x 22,8cm. As exceções estão nos retratos dos clientes, sendo que as duas fotografias mais pequenas medem 6,2cm x 9,3cm e o retrato vertical mede 8,6cm x 12,8 cm.

Por terem bastante informação, o tamanho em que as fotografias são impressas é suficiente para que se faça uma boa leitura, mas mantem a imagem relativamente pequena, levando quem as vê a ter de aproximar-se mais atentamente para ver melhor os detalhes.

Assim, ao serem impressas até ao *bleed*, as fotografias estenopeicas entram também num jogo de subversão de escalas com as imagens digitais, permitindo que se notem alguns detalhes dificilmente visíveis nos negativos originais mais pequenos, mas sempre com pouca definição.



Figura 27 - Montagem digital de *mockup* do livro

No seu todo, o design é simples, tendo em vista equilibrar a grande quantidade de informação nas imagens. Como tal, às imagens acrescenta-se apenas uma curta sinopse que introduz o ponto de partida para o trabalho e a dimensão temporal como conceito chave, mas coloca-se o texto no final do livro, no sentido de não condicionar a leitura das fotografias logo à partida.

A capa é também discreta e usa-se como imagem uma ilustração de linha fina preta sobre um fundo branco. As mãos a segurar em chávenas de café estão, naturalmente, associadas ao tema, mas também sugerem uma conversa entre as duas pessoas. Para evitar que a capa esteja em total desconexão estética com o trabalho fotográfico, adicionam-se as manchas de café como forma de quebrar a esterilidade e introduzir o elemento caótico dos cafés numa segunda camada. A ilustração foi feita num guardanapo de café e digitalizada, mas, para a materialização do livro, poderá ser fotografada para se obter mais contraste no padrão do papel e acrescentar uma textura simples ao fundo. As marcas de café foram adicionadas digitalmente.

A família tipográfica PT Serif é utilizada em todo o texto do livro, com diferentes pesos e variantes. Para o título e nome do autor, o espaçamento entre caracteres foi aumentado para ocupar melhor

o espaço e dar mais respiro ao design. Esta família serifada tem um estilo moderno e elegante, mas também simples e discreto, não tirando o destaque das fotografias.

Em relação à impressão, pensou-se num papel couché com gramagem intermédia, para que o objeto físico com as partes desdobráveis não seja demasiado frágil, mas também não tenha uma grossura ou peso desproporcionais.

O design e a paginação do livro foram feitos com recurso ao Adobe InDesign.

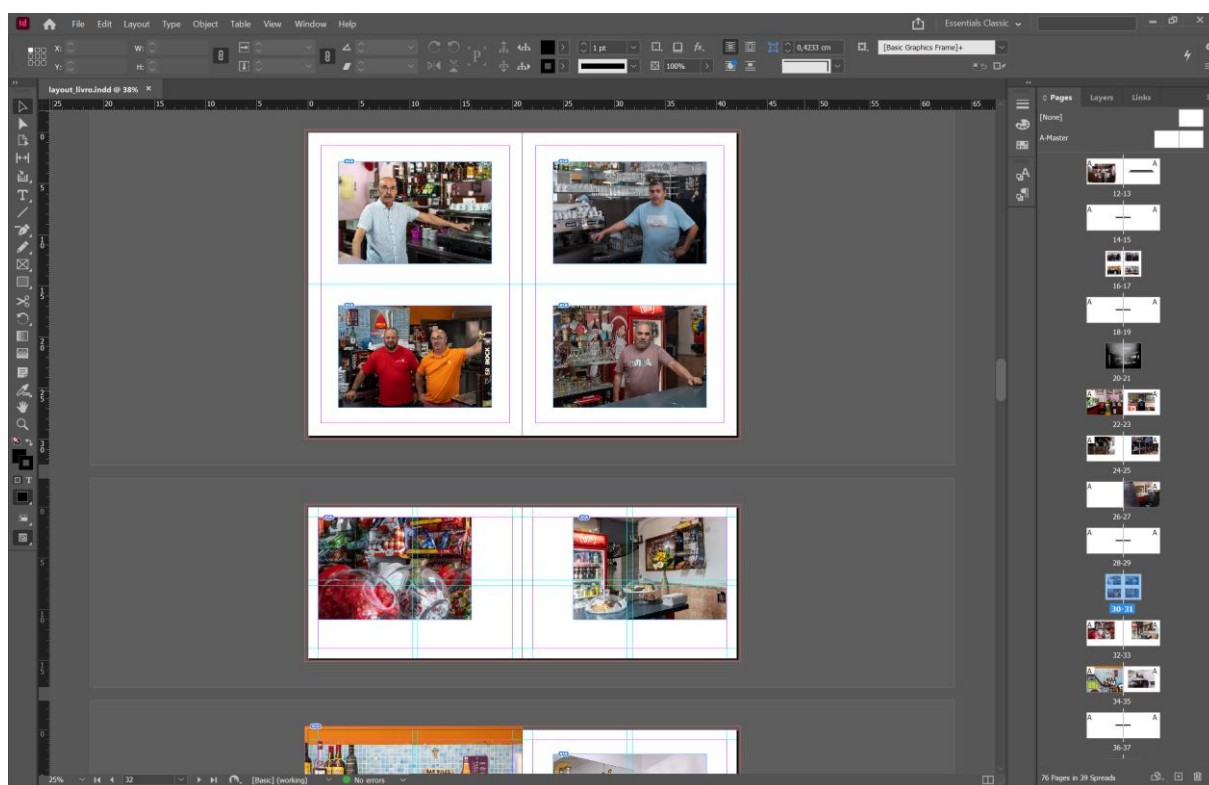


Figura 28 - Captura de ecrã da interface do Adobe InDesign

Antes de se imprimir a versão final do livro, foram feitos mais estudos, acabando o objeto final por sofrer algumas alterações. Por se considerar a ilustração na capa demasiado literal em relação ao título, podendo ser associada mais à bebida do que aos estabelecimentos, optou-se por uma capa mais simples forrada em tecido e com o texto em baixo-relevo. No entanto, mantiveram-se as manchas de café, pelas razões mencionadas anteriormente.

Além disso, o livro foi montado em concertina, com a espinha fixa e exposta, por ser um método que permitia liberdade total na paginação e a abertura a 180°, tendo em conta as várias páginas desdobráveis. Ao fazer uma encadernação sem lombada, evidencia-se o processo artesanal de montagem, bem como a sua qualidade experimental, procurando-se uma associação à imperfeição e informalidade dos espaços fotografados. Toda a montagem, à exceção da capa, e a decoração com as manchas de café foram feitas pelo autor.

O papel para a impressão acabou por ser também diferente, entendendo-se que faria mais sentido optar por um papel sem brilho e mais duro, que mantivesse a integridade estrutural do livro sem a lombada. Assim, foi escolhido o papel Hahnemüle Studio Enhanced 100% Cellulose 210gsm.

Por ser um livro de autor e não haver, por enquanto, intenção de se fazer mais edições, a principal forma de divulgação do trabalho será um vídeo onde o objeto pode ser visto na íntegra. Este vídeo estará disponível no website de portefólio do autor<sup>22</sup> e poderá ser partilhado facilmente em suporte digital.



Figura 29 - Fotografia da capa final do livro

---

<sup>22</sup> Ligação de acesso: [franciscofmalves.wixsite.com/portfolio/cafés](http://franciscofmalves.wixsite.com/portfolio/cafés)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto apresentado nasce de uma sensação do declínio do sentido de comunidade no presente, mais do que tudo. Ao tentar entender a formação e manutenção destas redes de entrelaçada essenciais para o bem-estar pessoal e social, os cafés surgem como um dos principais catalisadores deste fenómeno e como uma possível solução para contrariar a vida digital e o fechamento em casulos de homogeneidade e conveniência. Apesar de não se enquadrarem em todos os pontos da proposta de Oldenburg, é inegável o papel social dos cafés estudados como espaços de convívio e descanso.

Neste contexto, o olhar inquisitivo de alguém vindo de fora surge, naturalmente, como disruptor dos rituais quotidianos e das comunidades estabelecidas, sendo também importante reconhecer uma mudança social da consciência do poder da fotografia a partir do momento em que o mundo digital passa a ser um fator. Ao longo do tempo, procurou-se diluir estas barreiras, mas admite-se a dificuldade na aproximação a pessoas com poucos pontos de ligação comuns. Estando a trabalhar na freguesia onde viveu toda a vida, o autor foi, naturalmente, encontrando pessoas conhecidas e conectando-se com outros pela associação a familiares e amigos, mas as diferenças sempre se fizeram sentir de forma mais evidente.

Estas assimetrias acentuam-se com a responsabilidade da representação social, ainda que nesse aspeto tenha havido sempre grande consideração por parte do autor.

Com isto em mente, a visão fotográfica sobre estes locais é reflexiva, lenta e talvez distante, em alguns momentos, caminhando na direção da sugestão de Solomon-Godeau de uma verdade da aparência. Aceitando que a câmara é incapaz de traduzir a verdade do fotógrafo ou do sujeito, aposta-se num olhar mais desapegado que possa sugerir uma nova autonomia ao observador, mesmo que se compreenda que todas as interpretações são condicionadas pelas decisões do fotógrafo, quer sejam mais ou menos evidentes.

Frequentemente, provou-se complicado fazer entender o propósito artístico e investigativo do projeto além de um estudo sobre “cafés e pessoas em cafés”. As alturas em que mais se sentiu esta desconexão estiveram ligadas ao retrato, havendo uma dificuldade em manter os sujeitos atentos e totalmente dedicados ao momento. Isto resultou em vários retratos pouco conseguidos, tanto dos clientes como dos proprietários. Apesar disso, também se reconhece que os cafés não são ambientes fáceis de gerir neste aspeto. Todos os olhares recaem sobre o retratado, que está numa posição de vulnerabilidade em que tem de equilibrar a forma como quer ser visto pela câmara e a forma como quer ser visto pelos seus pares, sendo difícil abstrair-se disto e conectar-se genuinamente com o fotógrafo. No caso dos proprietários, mais do que isso, há ainda a preocupação com o espaço e com os clientes que vão chegando e saindo, mesmo que se tenham escolhido horas de menos movimento para os fotografar.

A partilha regular de ideias e imagens foi um esforço no sentido de esclarecer e colaborar com quem tornou o desenvolvimento do projeto possível. Não descartando a hipótese de o propósito do trabalho continuar pouco evidente para as pessoas dos cafés, certo é que esta partilha facilitou a sua abertura a algo que poderiam não compreender da mesma forma que o meio artístico e académico, mas que reconheceram como tendo valor a partir do momento em que viram as fotografias nas paredes. Indo ao encontro do uso que já se fazia da fotografia em alguns destes locais, o poder comunicativo da imagem é claro quando se trata de documentar o ser humano e as suas relações afetivas, quer seja uma pequena fotografia de um filho atrás do balcão ou toda uma parede coberta por registos dos convívios anuais da comunidade que se junta no café. Precisamente por isso, todos os proprietários disseram que queriam manter as fotografias expostas mesmo após a conclusão do projeto, reconhecendo o valor social da imagem e a importância que as pessoas lhe dão.

Neste sentido, e pensando também na dimensão pedagógica das interações que se teve nestes cafés, considera-se que as relações que se criaram com as pessoas e com os espaços foram uma mais-valia para ambas as partes, escapando ao documentário predatório exposto no enquadramento teórico.

A possibilidade de desenvolver um projeto de longa duração possibilita também um olhar mais atento por parte do autor, promovendo a valorização do quotidiano e das banalidades que o compõem. Como tal, ganhou-se uma maior noção do tempo fotográfico e da forma como diferentes abordagens e técnicas promovem formas de ver o tempo na fotografia. No geral, mesmo com o trabalho digital, o projeto desenvolveu-se com uma filosofia de prolongamento temporal e lentidão associadas à observação paciente, mas também à efemeridade através das longas exposições e da diluição da figura humana.

A fotografia estenopeica, como epítome da relação fotografia-tempo, foi a principal aprendizagem neste trabalho, por ser uma técnica nunca antes trabalhada pelo autor, mas também pelas experiências falhadas, que merecem reflexão e uma maior dedicação que se possa estender para lá do projeto, em trabalhos futuros.

Por serem locais associados a rotinas, o seu estudo poderia prolongar-se além do desenvolvimento do projeto, prestando ainda mais atenção a esse aspeto ritualístico do quotidiano. Ainda que sejam espaços dados à espontaneidade, o pilar das relações que se constroem nos cafés são os clientes regulares e, nesse sentido, o café como espaço social é um tema que definitivamente não se esgota no trabalho aqui apresentado.

O fotolivro, como objeto único que agrega o resultado de meses de trabalho, tem especial valor pela evidente característica artesanal e exploratória que visa traduzir em si aquilo que foi a experiência do autor no desenvolvimento do projeto. Mais do que isso, a possibilidade de mostrar

pessoalmente o livro físico nos cafés promove também o diálogo e a partilha interativa com as pessoas que contribuíram para a sua materialização.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barker, R. (2024, 18 novembro). *A Postmodern Defamiliarization from Time in Hiroshi Sugimoto's "Theaters"*. Canvas Journal. <https://www.canvasjournal.ca/read/a-postmodern-defamiliarization-from-time-in-hiroshi-sugimotos-theaters>

Bate, D. (2009). *Photography: The Key Concepts* (1ª ed.). Berg.

Campany, D. (2011). 'Noticing'. David Campany. <https://davidcampany.com/noticing/>

Campos Leal, A. (2022). A Representação do Tempo Pela Luz. In Campos Leal, A. (Ed.) *Luz nos livros: 30 fotografias estenopeicas* (pp. 15-19). Tinta da China.

Costa, M. J. (2024, 1 fevereiro). *Luís Pavão, o "antropólogo urbano" que fotografou a Lisboa que se "evaporou"*. Renascença. <https://rr.pt/especial/vida/2024/02/01/luis-pavao-o-antropologo-urbano-que-fotografou-a-lisboa-que-se-evaporou/365045/>

Duarte, R. M. da C. F. (2017). Cafés Históricos do Porto: A aventura sedentária. Em *Arte, Cultura e Património do Romantismo. Actas do 1º Colóquio "Saudade Perpétua"* (pp. 242–305). CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Dreiser, P. (2006). Social Representation. In Warren, L. (Ed.), *Encyclopedia of twentieth-century photography* (pp. 1447–1451). Routledge

Gehl, J. (2011). *Life Between Buildings: Using Public Space* (1st ed). Island Press.

Graham, P. (2019). *Writings by*. Paul Graham Archive. <https://www.paulgrahamphotography.com/writings-by>

Graham, P. (2020, maio). *Writings by*. Paul Graham Archive. <https://www.paulgrahamphotography.com/writings-by>

- Graham, P. (2010, 19 março). *Paul Graham - “The Unreasonable Apple” (2010)*. AMERICAN SUBURB X. <https://americansuburbx.com/2010/03/theory-paul-graham-unreasonable-apple.html>
- Gunhouse, C. (2011, 2 dezembro). *The Landscape of Stephen Shore (2007)*. AMERICAN SUBURB X. <https://americansuburbx.com/2011/12/stephen-shore-the-landscape-of-stephen-shore-at-the-icp-2007.html>
- Mendes, N. F. F. (2012). *Cafés históricos do Porto: Na demanda de um património ignoto* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. <http://hdl.handle.net/10216/66775>
- Oldenburg, R. (2013). The Café as a Third Place. In Tjora, A., & Scambler, G. (Eds.), *Café Society* (pp. 7–21). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137275936>
- Pacheco Pereira, J. (2022). Ver com a Luz de Forma Diferente. In Campos Leal, A. (Ed.) *Luz nos livros: 30 fotografias estenopeicas* (pp. 9-11). Tinta da China.
- Pereira, V. B. (1995). Café com quê? : uma análise sobre práticas semi-públicas de sociabilidade em espaços/tempos "intermediários" da Baixa portuense. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 5. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2611>
- Pimentel, M. do R. (2014). Espaços com História na Lisboa dos Séculos XVIII e XIX: Do Martinho ao Nicola. *RiCOGNIZIONI. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, 1(1), 253–261. <https://doi.org/10.13135/2384-8987/573>
- San Francisco Museum of Modern Art. (2019, 22 abril). *Stephen Shore: Taking photographs that “feel like seeing”* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5xAxqbtz9o>

Sekula, A. (1978). Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, 19(4), 859–883.

<http://www.jstor.org/stable/25088914>

Serafim, T. (2024, 29 março). *Luís Pavão fotografou uma Lisboa que já desapareceu. Fomos procurá-la*. Público.

<https://www.publico.pt/2024/03/29/local/reportagem/luis-pavao-fotografou-lisboa-ja-desapareceu-procurala-2085096>

Solomon-Godeau, A. (1994). Inside/Out. In San Francisco Museum of Modern Art (Ed.). *Public information: Desire, disaster, document*. San Francisco Museum of Modern Art ; Distributed Art Publishers.

Sontag, S. (2008). *On photography*. Penguin Books.

Spike Productions. (2011, 23 novembro). *Stephen Shore Uncommon Places* [Vídeo].

Vimeo. <https://vimeo.com/32562146>

Price, D. (2015). Surveyors and surveyed: photography out and about. In Wells, L. (Ed.) *Photography: A Critical Introduction* (5ª ed.). Routledge, Taylor & Francis Group.

Weski, T. (2009, 11 junho). *William Eggleston: 'Draft of a Presentation' (2003)*.

AMERICAN SUBURB X. <https://americansuburbx.com/2009/06/theory-william-eggleston-draft-of.html>

## ANEXOS

### Anexo A – Notas de revelação das fotografias estenopeicas

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
ESMAD	10/01/2025	01 (f/190)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	49 min.



Figura 30 - Digitalização de fotografia estenopeica #1

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
ESMAD	10/01/2025	02 (f/216)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	57 min.



Figura 31 - Digitalização de fotografia estenopeica #2

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
ESMAD	10/01/2025	03 (f/79)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	43 min.



Figura 32 - Digitalização de fotografia estenopecica #3

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Nova Geração	25/01/2025	01 (f/190)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h22 Fim: 10h36 24h14

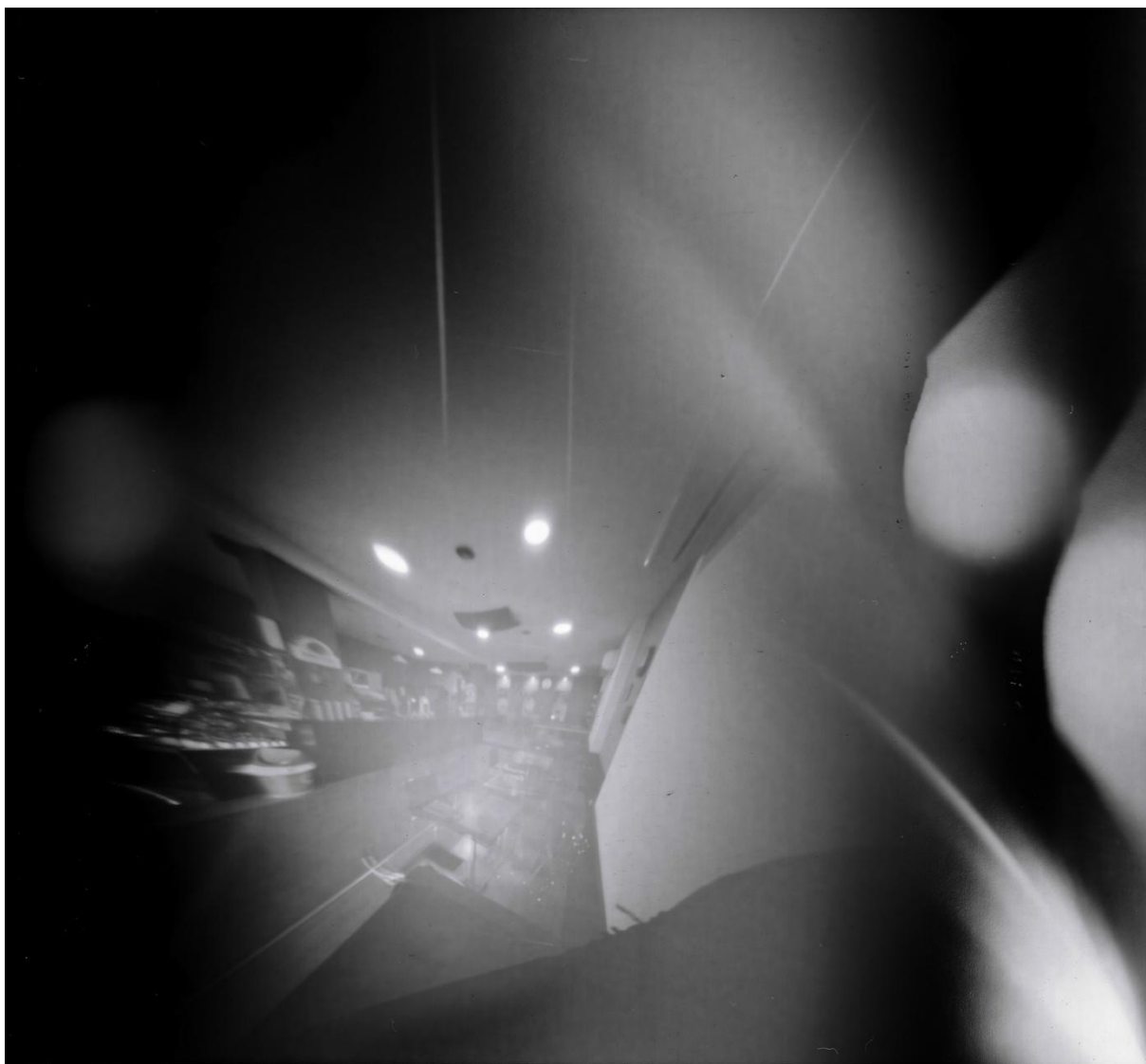


Figura 33 - Digitalização de fotografia estenopeica #4

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Infante	25/01/2025	02 (f/216)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h34 Fim: 10h44 24h10

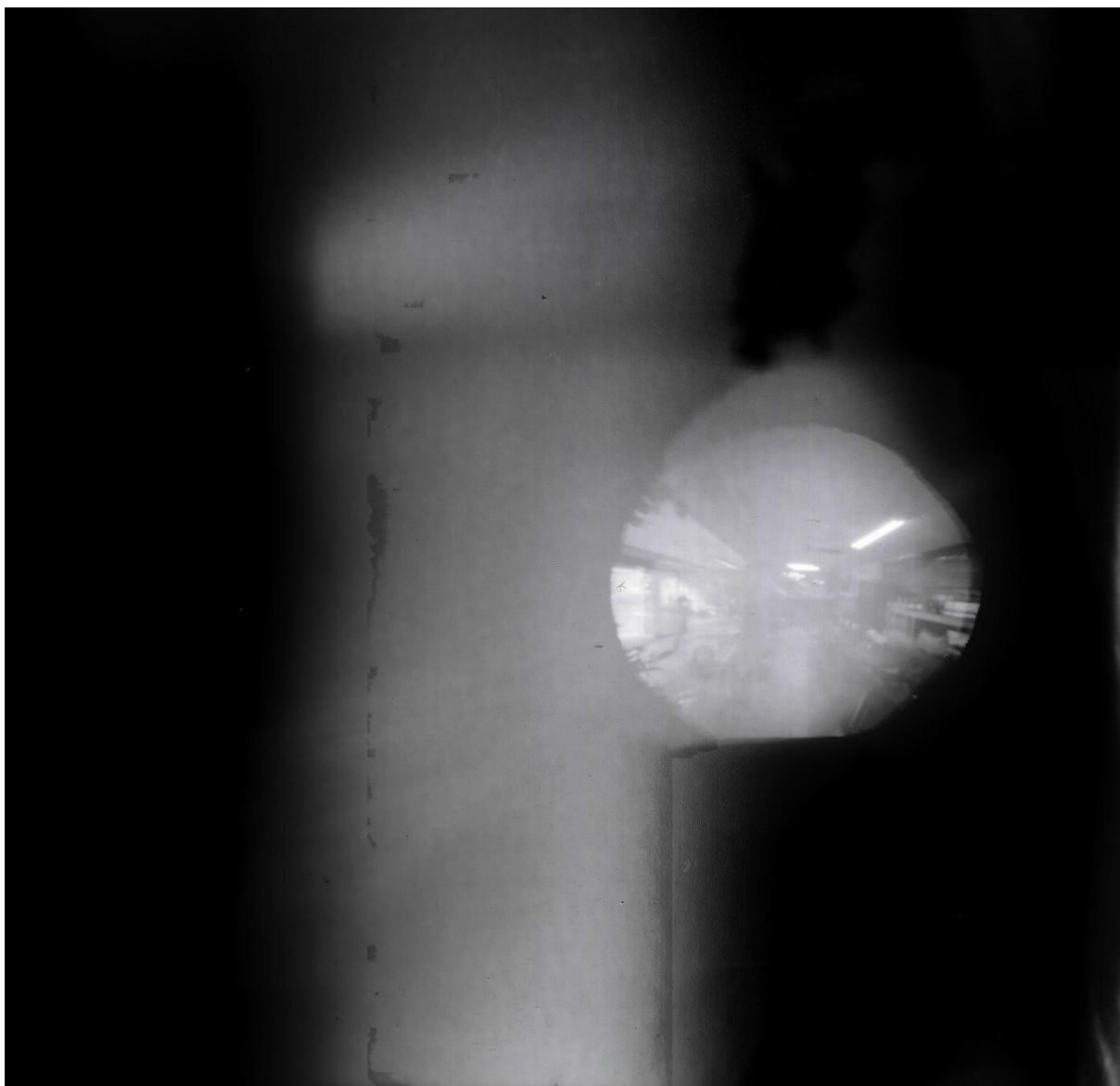


Figura 34 - Digitalização de fotografia estenopeica #5

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Santo André	25/01/2025	04 (f/79)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 11h12 Fim: 16h09 4h57



Figura 35 - Digitalização de fotografia estenoipeica #6

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Nova Geração	30/01/2025	01 (f/190)	Rev: +2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h45 Fim: 20h55 10h05



Figura 36 - Digitalização de fotografia estenoipeica #7

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Infante	30/01/2025	02 (f/216)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h55 Fim: 20h59 10h44



Figura 37 - Digitalização de fotografia estenoipeica #9

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Santo André	30/01/2025	03 (f/79)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h30 Fim: 14h34 04h04



Figura 38 - Digitalização de fotografia estenopeica #10

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Avenida	16/02/2025	02 (f/216)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h35 Fim: 14h32 23h57



Figura 39 - Digitalização de fotografia estenoipeica #11

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Nova Geração	05/03/2025	01 (f/190)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h37 Fim: 14h37 24h



Figura 40 - Digitalização de fotografia estenopeica #12

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Infante	05/03/2025	03 (f/79)	Rev: 2 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h44 Fim: 22h09 11h25



Figura 41 - Digitalização de fotografia estenopeica #12

Local	Data	Caixa	Química	Exposição
Avenida	12/06/2025	01 (f/190)	Rev: 1 min. Par: 30 seg. Fix: 1 min.	Início: 10h01 Fim: 10h04 48h03



Figura 42 - Digitalização de fotografia estenopeica #13

## Anexo B – Autorizações de cedência de local para fotografar

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MEDIA  
ARTES  
E DESIGN  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

### Declaração de Cedência de Local para Fotografar

Eu,

António Carlos Araújo SDR  
\_\_\_\_\_, com o número de identificação 03275099,

concedo o direito de utilizar as imagens registadas no  
Café Avenida, no âmbito do Projeto “Nosso Café”  
(título provisório), realizado no âmbito da Unidade Curricular de  
Projeto/Dissertação/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia –  
Especialização em Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design  
(ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (IPP). Concedo os direitos de  
edição, e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando,  
designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, sites  
institucionais, em todo e qualquer meio de comunicação existente, agora ou no  
futuro concebidos.

Vila das Aves, 16 de Janeiro de ~~2024~~/2025

Assinatura conforme Cartão de Cidadão

António Carlos Araújo SDR

Figura 43 - Digitalização da Declaração de Cedência de Local para Fotografar no Café Avenida

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MEDIA  
ARTES  
E DESIGN  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

**Declaração de Cedência de Local para Fotografar**

Eu,

ALBERTO SILVA PUNHE

\_\_\_\_\_, com o número de identificação 09327936,

concedo o direito de utilizar as imagens registadas no

café INFANTE, no âmbito do Projeto “Nosso Café”

(título provisório), realizado no âmbito da Unidade Curricular de

Projeto/Dissertação/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia –

Especialização em Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design

(ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (IPP). Concedo os direitos de

edição, e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando,

designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, sites

institucionais, em todo e qualquer meio de comunicação existente, agora ou no

futuro concebidos.

VILA-DAS-AVÉS, 16 de Janeiro de 2024/2025

Assinatura conforme Cartão de Cidadão

x ALBERTO SILVA PUNHE

Figura 44 - Digitalização da Declaração de Cedência de Local para Fotografar no Café Infante

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MEDIA  
ARTES  
E DESIGN  
POLITECNICO  
DO PORTO

**Declaração de Cedência de Local para Fotografar**

Eu,

Alvaro Soares

\_\_\_\_\_, com o número de identificação 096 85161,

concedo o direito de utilizar as imagens registadas no Café Nova Geração, no âmbito do Projeto "Nosso Café" (título provisório), realizado no âmbito da Unidade Curricular de Projeto/Dissertação/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (IPP). Concedo os direitos de edição, e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando, designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, sites institucionais, em todo e qualquer meio de comunicação existente, agora ou no futuro concebidos.

Vila das Aves, 11 de dezembro de 2024/2025

Assinatura conforme Cartão de Cidadão

Alvaro Soares

Figura 45 - Digitalização da Declaração de Cedência de Local para Fotografar no Café Nova Geração

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MEDIA  
ARTES  
E DESIGN  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

**Declaração de Cedência de Local para Fotografar**

Eu, Luís Adelino Pereira Lima  
11842535, com o número de identificação 11842535,  
concedo o direito de utilizar as imagens registadas no  
Café Santo André, no âmbito do Projeto "Nosso Café"  
(título provisório), realizado no âmbito da Unidade Curricular de  
Projeto/Dissertação/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia –  
Especialização em Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design  
(ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (IPP). Concedo os direitos de  
edição, e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando,  
designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, sites  
institucionais, em todo e qualquer meio de comunicação existente, agora ou no  
futuro concebidos.

Vila do Azeite, 14 de Janeiro de ~~2024~~/2025

Assinatura conforme Cartão de Cidadão

Luís Adelino Pereira Lima

Figura 46 - Digitalização da Declaração de Cedência de Local para Fotografar no Café Santo André