

M

MESTRADO

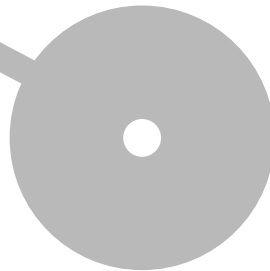
MESTRADO EM CINEMA E FOTOGRAFIA

ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DOCUMENTAL E EXPERIMENTAL

Realização do filme *Na Praia dos Pescadores*: o papel da alteridade no documentário etnográfico

Pedro Miguel Monteiro Capelão

07/2025



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Pedro Miguel Monteiro Capelão

Realização do filme *Na Praia dos Pescadores: o papel da alteridade no*
documentário etnográfico

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia - Especialização em Cinema
Documental e Experimental
Orientação: Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

Vila do Conde, julho de 2025

Pedro Miguel Monteiro Capelão

**Realização do filme *Na Praia dos Pescadores*: o papel da alteridade no
documentário etnográfico**

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia - Especialização em Cinema
Documental e Experimental

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Sérgio Rolando Ferreira Rodrigues
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof.^a Doutora Anabela Branco Oliveira
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Vila do Conde, julho de 2025

Para os meus pais, pelo seu apoio incondicional em todos os momentos.
Para a Sandra, que sempre me apoiou, mesmo nos momentos em que todo o tempo do mundo parecia não ser suficiente para todas as tarefas que me propus realizar.
Para o Afonso e para a Carolina, a vossa felicidade é o meu maior desejo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos docentes da ESMAD, em especial ao professor Filipe Martins pelo voto de confiança neste projeto, pela sua orientação, pelo seu sentido de partilha constante, pelas referências bibliográficas e revisão do texto que é aqui apresentado na forma de ensaio. Ao professor Pedro Negrão, na qualidade de coorientador do Rui Almeida na área da direção de fotografia, pelo seu apoio, pela disponibilidade e pelas suas palavras de incentivo ao longo do desenvolvimento deste projeto. Ao professor José Quinta Ferreira pela pronta ajuda relativamente às questões que foram surgindo relativamente à produção do documentário que acompanha este ensaio.

Agradeço também à professora Graça Chorão, do ISCAP, pelo seu empenho na tradução e legendagem deste documentário.

Ao Paulo Ramos, que se prontificou a fazer a pós-produção áudio deste filme no exato momento em que lhe mencionei a minha intenção de realizar o mesmo.

Agradeço também ao Rui Almeida que se juntou a este projeto. Um contributo salutar, que fica para sempre impresso nos créditos, mas mais que isso, presente na nossa memória, que relativamente a este projeto é mais coletiva que individual.

Por último, agradeço ao Adriano Bahía Nazareth, pela sua constante partilha de conhecimento, por me desafiar para o documentário, por acreditar em mim na montagem e pós-produção dos projetos que desenvolve neste domínio, mas, essencialmente, pelo seu desprendido reconhecimento pelo contributo que dou para os mesmos. Uma relação profissional sem filtros, em partilha e desafio constante. O resultado está à vista.

RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio oferece uma reflexão crítica sobre o papel da alteridade no contexto do cinema etnográfico. O conceito de alteridade está presente no cinema praticamente desde a sua origem, tendo sua aplicabilidade evoluído tanto por meio da abordagem documental dos cineastas como pelas contribuições teóricas dos estudiosos do cinema. O estudo explora como a relação entre o “eu” e o “outro cultural” molda a prática cinematográfica e de que modo a alteridade permanece como componente estrutural no filme etnográfico, especialmente com o surgimento da autorrepresentação. Essa mudança permite que o sujeito filmado deixe de ser um objeto passivo de representação para se tornar um participante ativo, com voz própria. O filme *Na Praia dos Pescadores* (2025), que acompanha este ensaio, é analisado como estudo de caso a fim de ilustrar como a reflexão teórica influencia a prática cinematográfica. Dá-se ênfase à influência da teoria do cinema nas principais fases da produção, incluindo a escolha do tema, a pesquisa, a pré-produção e a identificação dos atores sociais dentro da comunidade piscatória retratada. Por fim, o processo de realização do filme é documentado por meio de um relatório de produção em forma de diário.

Palavras-chave: Alteridade, Cinema etnográfico, Autorrepresentação, Teoria do cinema, Prática documental, Realização.

ABSTRACT

This essay offers a critical reflection on the role of otherness in the context of ethnographic cinema. The concept of otherness has been present in cinema virtually since its origin, with its applicability evolving through both the documentary approaches of filmmakers and the theoretical contributions of film scholars. The study explores how the relationship between the “self” and the “cultural other” shapes cinematic practice, and how otherness remains a structural component of ethnographic film, especially with the emergence of self-representation. This shift allows the filmed subject to move from being a passive object of representation to becoming an active participant, with their own voice. The film *Na Praia dos Pescadores* (2025), which accompanies this essay, is analyzed as a case study to illustrate how theoretical reflection influences cinematic practice. Emphasis is placed on the influence of film theory across the main stages of production, including theme selection, research, pre-production, and the identification of social actors within the fishing community portrayed. Finally, the filmmaking process is documented through a diary-style production report.

Keywords: Otherness, Ethnographic cinema, Self-representation, Film theory, Documentary practice, Filmmaking

Índice

AGRADECIMENTOS.....	5
RESUMO ANALÍTICO.....	6
ABSTRACT.....	7
LISTA DE FIGURAS.....	10
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1. AS ORIGENS DO FILME ETNOGRÁFICO.....	13
1.1 Da fotografia ao fotograma: o realismo ontológico.....	14
1.2 Dos primórdios do cinema ao filme etnográfico	18
1.3 Os modos de representação do documentário: será o filme etnográfico um modo?	
21	
1.4 A alteridade e o filme etnográfico.....	24
CAPÍTULO 2. <i>NA PRAIA DOS PESCADORES</i> : CASO DE ESTUDO.....	30
2.1 Do tema à intenção: o ponto de partida para o documentário.....	31
2.2 A importância da investigação: referências e o estado da arte.....	32
2.3 Qual é a história que se pretende contar?	34
2.4 Tratamento: o ponto de vista do realizador e a definição dos critérios de realização (observar e/ou construir).....	36
2.5 Pré-guião: a difícil escolha dos atores sociais durante a fase de pré-produção	38
CAPÍTULO 3. A REALIZAÇÃO NO FILME <i>NA PRAIA DOS PESCADORES</i>	40
3.1 Na origem de um projeto prático.....	41
3.2 Primeira <i>repérage</i> : conhecer um modo de vida e uma comunidade.....	43
3.3 Desenvolvimento do projeto.....	46
3.4 Realização	48
3.5 Montagem	54
3.6 Finalização.....	58
CONCLUSÃO.....	60
ANEXOS.....	64
Anexo A – Dossier de investigação e produção criado em fase de pré-produção.....	64
Anexo B – Website criado na fase de pré-produção	87

Anexo C – Cópia do email enviado à Junta de Freguesia de Vila Chã e à Câmara Municipal de Vila do Conde.....	88
Anexo D – Cópia do email enviado pela Câmara Municipal de Vila do Conde.....	88
Anexo E – Despacho (Truncado) da Exma. Sr. ^a Presidente da ESMAD, Prof ^a Doutora Olívia Marques da Silva.....	89
Anexo F – Lista de material audiovisual utilizado na fase de produção.....	90
Anexo G – Declarações de cedências de direitos de imagem.....	91
Anexo H – Declaração de embarque.....	102
Anexo I – Declaração de desembarque.....	103
Anexo J – Declaração de seguro.....	104

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Embarcações estacionadas na Praia dos Pescadores.....	42
Figura 2 – D. Cristina e D. Ana aguardam as embarcações	44
Figura 3 – João Pedro a descarregar o peixe da embarcação	45
Figura 4 - Realizador e Diretor de Fotografia no início das rodagens.....	51
Figura 5 – Montagem.....	57
Figura 6 – Correção de cor.....	58

As traduções de citações presentes neste ensaio são da responsabilidade do seu autor.

INTRODUÇÃO

A origem do cinema é indissociável da fotografia. Para André Bazin, “é pela invenção da fotografia que resulta a primeira imagem a ser formada, de forma automática, sem a intervenção criadora do homem” (Bazin, 1967, p. 13). Esta característica confere-lhe a credibilidade que faltava a todas as formas de reprodução, nomeadamente às artes pictóricas. Mais tarde, os fotógrafos concluíram, ao verem pessoas retratadas imóveis no espaço, que lhes faltava capturar o movimento. Deste desafio surge o cinema, com a invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière, que para André Bazin é “a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (Bazin, 1991, p. 24).

O realismo ontológico do cinema não lhe confere, por si só, um valor documental, é apenas um estilo. É, no entanto, a peça chave que levaria Bill Nichols a afirmar que “todo o filme é documentário” (Nichols, 2001, p. 1), dividindo desde logo essa definição em dois grandes géneros. O documentário de satisfação de desejos, a ficção, e o documentário de representação social, a não ficção. Nichols sugere seis modos de representação do documentário; o modo poético, o modo expositivo, o modo observacional, o modo participativo, o modo reflexivo e o modo performativo. Estes modos de representação não são estanques, frequentemente os cineastas misturam vários modos no mesmo filme. Curiosamente, o filme etnográfico é referido como um modo de representação do documentário, por Bill Nichols, num dos seus ensaios intitulado “O Conto do Etnógrafo”. Neste ensaio o autor refere o documentário etnográfico como o esforço “daqueles preocupados com os princípios e objetivos da antropologia em representar outras culturas para os membros da nossa” (Nichols, 1992, p. 60). Este conceito de alteridade parece-nos ser transversal a vários autores quando se dirigem ao filme etnográfico. Uma separação clara entre o “nós” e os “outros”, entre a nossa cultura e a deles, entre o aqui da antropologia e o ali de outra cultura. Mas poderá esta representação dos outros, por mais formalista, ser livre do nós que a capturou?

É na produção de um documentário etnográfico, no modo de representação observacional, que se pretende abordar o projeto prático, produzido paralelamente a este ensaio. O presente documento representa a componente teórica e prática, de todo o desenvolvimento da curta-metragem documental *Na Praia dos Pescadores* (2025), sob a perspetiva da realização, montagem e pós-produção.

CAPÍTULO 1. AS ORIGENS DO FILME ETNOGRÁFICO

De facto, da mais realista das máquinas, imediatamente surge o fantástico: a irrealidade de Méliès torna-se tão flagrante como a realidade dos irmãos Lumière o foi. Ao absoluto realismo (Lumière) responde o absoluto irrealismo (Méliès). Uma admirável antítese que teria agradado a Hegel, síntese donde iria nascer e desenvolver-se o cinema, fusão do cinematógrafo Lumière e da *féerie* Méliès.

(Edgar Morin, 1997)

1.1 Da fotografia ao fotograma: o realismo ontológico

A origem do cinema encontra-se intrinsecamente ligada ao surgimento da fotografia, ocorrido cerca de sessenta anos antes. Em 1826, Joseph Nicéphore Niépce produziu a primeira fotografia permanente da história, intitulada *View from the window at Le Gras* (1826). Através desta imagem heliográfica, inaugurou-se uma nova forma de representação da realidade visível, marcada por uma clara aproximação ao realismo, ainda que mediada pela tecnologia. Pela primeira vez na história, um sistema de fixação mecânico permitiria remover toda a subjetividade que a mão humana confere à pintura.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (Bazin, 1991, p. 22)

Em 1880 Eadweard Muybridge publica os seus estudos sobre a locomoção animal. Utilizando técnicas ainda rudimentares, que incluíam o destapar da objetiva pelo fotógrafo durante o tempo necessário à correta exposição, Muybridge fixou os diferentes momentos do galope de um cavalo. As suas experiências com a sequenciação de imagens, captadas por 12 câmaras estereoscópicas, foram de fundamental importância para o surgimento do cinema. Nesse mesmo ano Muybridge apresentou um dispositivo inovador inventado por si, o *zoopraxiscópio*, que permitia a projeção de versões pintadas das suas fotografias criando a ilusão de movimento. A persistência retiniana, sendo um fenómeno fisiológico, permite a retenção da imagem pela retina do olho humano. A ilusão de ótica gerada por esta breve fixação da imagem faz com que o movimento pareça contínuo, não fragmentado. Para muitos, esta invenção é considerada a precursora das primeiras projeções cinematográficas. Em 1895, Auguste e Louis Lumière realizaram a primeira exibição cinematográfica pública. Este é o marco fundador do cinema tal como o conhecemos. Este feito foi possibilitado pela invenção do cinematógrafo, um dispositivo revolucionário capaz de captar sequencialmente uma

série de fotogramas, os quais poderiam ser posteriormente reproduzidos através da sua projeção sequencial. Ao herdar a premissa de aproximação à realidade, presente na origem da fotografia, também no cinema, na sua génese, se pretende registar o mundo tal como ele é, um realismo ontológico.

Niépce e Lumière foram os seus redentores. A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas da sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, pela sua própria essência, a obsessão de realismo. (Bazin, 1991, p. 21)

Este realismo ontológico está, desde logo, patente nos títulos dos primeiros filmes dos irmãos Lumière. *La sortie des usines Lumière à Lyon* (1895) e *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) evidenciam a objetividade com que o cinema trata a realidade. São títulos descritivos de ações quotidianas, objetivadas pelo conjunto de lentes da câmara que as captou. A indiferença com que os transeuntes observam a chegada do comboio à estação contrasta amplamente com a reação daqueles que assistiram pela primeira vez à projeção dessas imagens em movimento. Relatos da época descrevem a surpresa com que os espectadores receberam essas primeiras projeções, tendo mergulhado debaixo dos seus assentos em aparente pânico. Os primeiros filmes dos irmãos Lumière velam em si toda a ingenuidade que inevitavelmente viria a ser perdida com a divulgação e proliferação destas novas tecnologias. Os primeiros sujeitos captados pela objetiva não sabiam que estavam a ser registados, não tinham qualquer forma de o saber, sendo por este motivo participantes sem qualquer consciência de o serem. Serão para sempre os que mais se aproximam do realismo ontológico, da verdade tal como ela foi retratada por Jean-Luc Godard quando define o cinema em *Le Petit Soldat* (1963): “A fotografia é a verdade... e o Cinema é a verdade 24 vezes por segundo” (Godard, 1963, 26:00).

Mas se, na sua origem, o cinema tende para o documental, é com a introdução da ficção que a nova arte se populariza. Filmes como *Le voyage dans la lune* (Méliès, 1902) e *Le voyage à travers l'impossible* (Méliès, 1904) constituem exemplos clássicos da capacidade do cinema em transpor a fronteira entre a realidade e a fantasia. Mágico profissional, Méliès desenvolve um fascínio pela capacidade de criar ilusão patente no

cinematógrafo. Edifica um estúdio de vidro, o primeiro do género a ser construído, e coloca toda a sua arte e engenho ao serviço do cinema. A arte da ilusão no cinema deve a Méliès os seus maiores avanços. A introdução da técnica de *stop motion* é um exemplo disso mesmo, com a qual objetos apareciam e desapareciam do enquadramento como que por magia. O realizador deixou um legado de mais de 500 filmes realizados entre 1896 e 1913. O cinema, tal como a fotografia que o antecedeu, não é o real, é, quando muito, uma aproximação a este, mas que se afasta dele no preciso momento em que depende de duas escolhas paralelas e ao mesmo tempo antagónicas: por um lado, a que será eventualmente a mais consciente, o que incluir no enquadramento a ser registado, por outro lado o que deixar de fora. O real é integral em si mesmo, o que é captado pelo conjunto de lentes será sempre a parte de um todo, depende de escolhas mais ou menos objetivas. Tal como a verdade, que pode ter várias versões, o enquadramento do que é o real também as pode ter. Se a fotografia tinha já criado a sua própria linguagem, através do enquadramento, da regra dos terços, e da exploração da distância focal, o cinema, ao incorporar todas estas variáveis, parte de uma base sólida, mas para si incompleta. O registo de imagens em movimento abre um leque de possibilidades que cedo foram exploradas pelos pioneiros do cinema.

Convencionou-se, posteriormente à sua origem, as mais variadas formas de categorizar os filmes produzidos, categorias essas habitualmente referidas por géneros, tanto pelos cineastas como pelo público. De acordo com David Bordwell, existem para além dos géneros, outras formas de categorizar os filmes. A diferenciação em categorias fílmicas, feita por Bordwell, parte da forma como espectadores e cineastas “distinguem documentário de ficção, filmes experimentais de produções populares e animação de filmagens *live-action*”. Perante estas categorias fílmicas básicas – ficção, documentário, animação e experimental –, os sujeitos criam “diferentes tipos de expectativas sobre a forma, o estilo e o tema. De certa forma, estes tipos são categorias mais básicas do que os géneros” (Bordwell 2017, p. 350).

Quanto aos géneros propriamente ditos, destinam-se a aprofundar a especificidade fílmica em termos de abordagem e universo temático no interior de cada categoria fílmica. Por exemplo, um filme de ficção (categoria fílmica) pode ser considerado um drama, uma comédia, um western, uma ficção-científica, etc. (géneros).

A diversidade de géneros foi sendo ampliada porque “os cineastas brincam frequentemente com as convenções”, fazendo com que “os géneros mudem constantemente” (Bordwell, 2017, p. 331). A popularidade dos géneros varia ao longo da história do cinema, um “fenómeno conhecido como ciclos”, tal como explica Bordwell: “Um ciclo é um conjunto de filmes de géneros relacionados que gozam de intensa popularidade e influência durante um período relativamente curto” (Bordwell, 2017, p. 331). A atribuição de pertença geral a determinada categoria fílmica, e em particular a determinado género, tende a ser feita mediante as características apresentadas pelo filme, das quais se destaca a temática. Apesar da determinação do cineasta e da percepção imediata do público, é muitas vezes fina a linha que separa as diversas categorias fílmicas. Por exemplo, a animação (enquanto categoria fílmica) pode servir a ficção e o documentário (assumidos aqui como géneros), ou pode funcionar como género no interior de determinada categoria fílmica (por exemplo, uma ficção de animação). Ou seja, a distinção entre categoria fílmica e género não é estanque, devendo ser contextualizada em termos relativos. No entanto, para efeitos práticos, a hierarquização entre os dois níveis de diferenciação fílmica permanece útil.

A distinção entre ficção e documentário, que foi, durante muito tempo, um pilar estruturante da teoria do cinema, tornou-se cada vez mais instável com a introdução de formas de representação híbridas. Mas a tendência para o cruzamento entre o real e a construção subjetiva – isto é, a tendência poética para uma “indiscernibilidade dos contrários” que visa abalar a distinção entre a ficção e o documentário – não deve ser encarada como uma confusão ou uma dificuldade de categorização. Para Gilles Deleuze, esta indiscernibilidade dos contrários está fortemente relacionada com uma mudança profunda no cinema moderno. Em alguns filmes, sobretudo os associados ao conceito deleuziano de imagem-tempo, já não é possível distinguir o passado do presente, o real do imaginário, o objetivo do subjetivo e a própria ficção da realidade.

1.2 Dos primórdios do cinema ao filme etnográfico

O foco deste ensaio incide sobre um género cinematográfico em particular – o documentário – e num subgénero que inspirou largamente o projeto prático que o acompanha, o documentário etnográfico.

O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é fundo e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. O documentário envolve-se com o mundo ao representá-lo. (Nichols, 2017, p. 29).

Se em 1895 os primeiros filmes dos irmãos Lumière são o ponto de partida do cinema documental, é nesse mesmo ano que Félix-Louis Regnault regista, com uma câmara cronofotográfica, o que é considerado o primeiro filme etnográfico da história do cinema. Uma mulher Wolof criava um pote em cerâmica na Exposição Etnográfica da África Ocidental, em Paris. Ambos os autores fazem registos idênticos de ações do quotidiano, o que os distingue é o motivo. Se por um lado os irmãos Lumière se debruçaram no quotidiano da comunidade à qual pertenciam, Félix-Louis Regnault foca o seu registo numa mulher pertencente a um grupo étnico formado no Senegal, na Gâmbia e na Mauritânia. A diferença está nas pessoas retratadas, nós ou eles. A pertença é, por princípio, um conceito estranho ao filme etnográfico. Citando Eliot Weinberger (1992, p. 4): “Felix-Louis Regnault foi à Exposição da África Ocidental, em Paris, para filmar uma mulher Wolof a fazer um vaso de cerâmica. No entanto, é Regnault, e não Lumière, considerado o primeiro cineasta etnográfico. A razão é óbvia: “o ‘povo’ representado pela etnografia é sempre outro”. Para Weinberger, “existe uma tribo, conhecida como os cineastas etnográficos, que acreditam ser invisíveis. Eles entram numa divisão em que um banquete está a ser servido... e imaginam passar despercebidos – no máximo apenas vislumbrados, rapidamente ignorados e mais tarde esquecidos”. A falta de pertença e a crença de que o cineasta etnográfico é uma espécie de observador não observado, remete para o modo observacional do documentário descrito por Bill Nichols.

Modo observacional: enfatiza um envolvimento direto com a vida quotidiana dos sujeitos, tal como observado por uma

câmara discreta. O cineasta não interage com os sujeitos, apenas os observa. (Nichols, 2017, p. 22)

O modo observacional prolifera nos anos 60, com o advento da portabilidade. Fruto da evolução tecnológica, é a revolução que esta portabilidade imprime no definhamento dos meios necessários à produção cinematográfica que exponencia a propagação de equipas de tamanho cada vez mais reduzido. Este mesmo modo, também conhecido como *fly on the wall*, terá sido, no entanto, perseguido desde os primórdios do filme etnográfico, ainda que a tecnologia não o permitisse. Weinberger explica que, na expressão filme etnográfico, a palavra etnográfico contém duas definições distintas. *Ethnos*, "povo"; *graphein*, "escrita, desenho, representação." Definindo o filme etnográfico como "a representação de um povo através de um filme" (Weinberger, 1992, p. 4). Mas se o que distingue o filme etnográfico é a relação entre o autor e a pessoa ou a comunidade retratada, interessa perceber, para além do seu objeto, o seu objetivo. Se o seu objeto tem na sua raiz uma forte ligação à antropologia, cujo objeto é o estudo científico do comportamento humano, da sua biologia e a sua evolução analisando as culturas e as sociedades, o seu objetivo, até porque o cinema como arte está desde o seu início em constante evolução, teria de divergir do que foi descrito. De outra forma o filme etnográfico não passaria de um aglomerado de registos que serviriam apenas como auxiliares de estudo aos antropólogos. É com *Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic* (1922), filme em que Robert Flaherty acompanha o quotidiano de uma família Inuit, que o filme etnográfico demonstra pela primeira vez todo o seu potencial, mesmo que hoje este filme seja contestado por algumas das escolhas de Flaherty. *Nanook of the North* terá sido realizado com o auxílio da reconstituição. A utilização de arpões na caça teria já sido substituída, à época, por espingardas, apesar de não ser anunciado ao espectador que o filme se desenrolaria no passado. Em 1922 o material cinematográfico não tinha ainda a portabilidade que viria a adquirir nos anos 60. Por este motivo vários cenários foram criados, tais como o iglu em que vive a família Inuit, que seria constituído apenas pela metade visível no enquadramento, garantindo dessa forma o espaço necessário à colocação de uma câmara. De outra forma não seria possível captar as cenas familiares presentes no filme. A ideia de família que é abordada no filme está mais de acordo com a tipificação da família ocidental do que com as famílias

alargadas dos esquimós Inuit. O sorriso de Nanook para a câmara é algo que viria também a ser percecionado como pouco verosímil no género do documentário, nomeadamente quando se trata de um documentário etnográfico no modo observacional. Para Weinberger, mais que responder à pergunta formulada por Bill Nichols sobre a questão central colocada pelo filme documentário: “O que fazer com as pessoas?”, importa acompanhar a mesma de uma questão paralela: “O que fazer com o cineasta?”.

Bill Nichols escreveu que a questão central do filme etnográfico é o que fazer com as pessoas. Isto é verdade, mas é um centro que deve ser partilhado por uma pergunta paralela: o que fazer com o cineasta. Nanook enfrentou descaradamente a câmara; desde então, estas filmagens tendem a ser cortadas, para preservar a ilusão de que os acontecimentos filmados estão a ser vividos como sempre foram vividos, e não a ser encenados. (Weinberger, 1992, p. 18)

Se por um lado o filme retrata a forma como viveram os Inuit, a recorrente utilização de encenação confere ao mesmo características incompatíveis com a busca pela representação da realidade tal como ela se apresenta perante o realizador e a câmara. Em suma, Nanook pode ser descrito como um produto da imaginação de Flaherty ou como um documentário etnográfico, tal como descreve Bill Nichols.

O filme pode ser rotulado como ficção ou documentário. A sua classificação como documentário depende, geralmente, de duas coisas: do grau em que a história que Flaherty conta combina tão cuidadosamente com os costumes dos Inuit, mesmo que esses costumes sejam revividos do passado; e no caminho, Allakariallak, o homem que interpreta Nanook, encarna um espírito e uma sensibilidade que parecem estar tão em harmonia com um modo distinto de vida Inuit como com qualquer conceção ocidental da mesma. A história pode ser entendida tanto como uma representação plausível da vida Inuit como da visão distinta que Flaherty tem dela. (Nichols, 2017, p. 9)

Nanook fica para a história como um “documentário prototípico” (Nichols, 2017, p. 11). O seu valor documental é incontestado apesar de o próprio cineasta assumir que “por vezes tens de mentir. É necessário distorcer uma coisa para capturar o seu verdadeiro espírito” (Taylor, citado em Rotha, 1983, p. 157). É com Nanook que se abrem

as portas do filme etnográfico a este subgénero do documentário, ou será o filme etnográfico em si mesmo um outro modo?

Nanook of the North permanece como um documentário prototípico, embora muitos filmes que partilham a sua confiança numa simples narrativa de busca para organizar eventos, a sua personagem principal exemplar e fotogénica e a sua implicação de que podemos compreender qualidades culturais mais amplas através da compreensão do comportamento individual também rejeitam o romantismo, a narrativa de sobrevivência do homem contra os elementos e a distorção da estrutura familiar indígena que Nanook adotou. (Nichols, 2017, p. 11)

1.3 Os modos de representação do documentário: será o filme etnográfico um modo?

Mesmo os filmes mais antigos podem ser categorizados em categorias fílmicas, géneros, modos, temáticas. O facto de inicialmente não existirem géneros definidos no cinema advém apenas da sua condição de novidade. No início do século XX, o poeta e ensaísta Vachel Lindsay propôs uma primeira abordagem singular para se compreender a estética do cinema, especialmente durante a era do cinema mudo. Lindsay classifica os filmes em três categorias fundamentais – ação, intimidade e esplendor – associando-os às cores primárias como metáfora da estrutura essencial da arte cinematográfica:

As imagens de Ação, Intimidade e Esplendor são as cores fundamentais do *photoplay*, assim como o vermelho, o azul e o amarelo são a base do arco-íris. Os filmes de Ação poderiam ser chamados de seção vermelha; os Filmes Íntimos, sendo mais frios e silenciosos, poderiam ser chamados de azuis; e os Filmes de Esplendor seriam chamados de amarelos, já que esse é o tom das solenidades e do brilho do sol. (Lindsay, 1915, p. 74)

Os filmes de ação são associados à cor vermelha, evocando força, movimento e intensidade dramática. Os filmes de intimidade, por sua vez, correspondem ao azul, cor fria que remete à contemplação, introspeção e emocionalidade. Já os filmes de esplendor, pelo seu carácter visualmente opulento e grandioso, são relacionados com o amarelo, simbolizando a luz do sol. A proposta de Lindsay é notável por antecipar reflexões posteriores sobre a natureza expressiva do cinema, tratando-o como uma arte visual de

base sensorial e emocional, independente da linguagem verbal. A sua metáfora cromática sugere que toda obra cinematográfica pode ser composta a partir de combinações desses tons fundamentais, assim como as cores primárias geram todas as outras na paleta do arco-íris. Dessa forma, Lindsay eleva o cinema à categoria de poesia visual, defendendo todo o seu potencial como forma autónoma de arte.

Já David Bordwell define os géneros cinematográficos em função da sua tipologia, “que o público e os cineastas reconhecem pela familiaridade das suas convenções narrativas” (Bordwell, 2017, p. 495). O público de cinema identifica facilmente se determinado filme pertence a um ou outro género. Mas a definição de determinado género afigura-se como um desafio maior, sendo o caso do documentário paradigmático. Para Bill Nichols, “os documentários são uma forma distinta de cinema, mas talvez não tão distinta como no início imaginamos” (Nichols, 2017, p. 4). Segundo o autor, seria possível “chegar a uma definição concisa e abrangente” do documentário, mas isso “não é fundamentalmente crucial, já que a mesma esconderia tanto como revelaria” (Nichols, 2017, p. 4). O mais importante é perceber como “cada filme que consideramos um documentário contribui para um diálogo contínuo que se baseia em características comuns que assumem uma forma nova e distinta, como um camaleão em constante mudança” (Nichols, 2017, p. 5). A dificuldade de definir um género prende-se, não exclusivamente, mas também, com o facto de os diferentes géneros apresentarem simultaneamente características que, à vista desarmada, os distinguiriam entre si. O documentário não é “nem uma invenção ficcional nem uma reprodução factual, refere-se à realidade histórica ao mesmo tempo que o representa de uma perspetiva distinta” (Nichols, 2017, p. 5). A realidade histórica referida por Nichols remete para “o tratamento criativo da realidade” (Grierson, 1966, p. 13), conceção de John Grierson segundo a qual o documentário não é apenas uma gravação factual do mundo, mas sim uma interpretação artística da realidade. A dimensão estética da realidade, para Grierson, assenta assim na forma criativa como o documentarista interpreta, organiza e estiliza o material da realidade, que é o seu ponto de partida – pessoas, eventos e lugares reais. O tratamento remete para a construção formal utilizando a montagem, som e narração. Por sua vez Llorenç Soler concebe o documentário como forma híbrida entre a realidade e a construção narrativa. O documentário é “um género que constrói uma ficção partindo de

elementos obtidos diretamente da realidade” (Soler, 1998, p. 32). Tal como Grierson, Soler aponta para a utilização do material da realidade aliada a uma estrutura narrativa construída pela montagem, mas remetendo esta para uma grande proximidade à ficção na sua forma, ainda que com um compromisso com a verdade. Já para Grierson o documentarista tem um papel quase pedagógico, o que motiva que a criatividade seja permitida, mas sempre com respeito ao real. Bill Nichols, que por opção não apresenta uma definição do documentário numa única frase, propõe antes seis modos de representação, nos quais de forma distinta a realidade pode ser representada. Para Nichols “cada documentário tem a sua própria voz distinta”. Para o autor, tal como “cada voz falada” é distinta, cada “voz cinematográfica tem o seu estilo ou ‘grão’” que lhe confere uma “assinatura ou impressão digital” (Nichols, 2001, p. 99). É esta voz que “atesta a individualidade do cineasta ou realizador”, seja o filme autoral e suficientemente independente das amarras de um estúdio, patrocinador, organização que o controla ou cadeia de televisão. A diferenciação entre uma teoria autoral e uma teoria de género do cinema reside nesta voz, seja no primeiro caso uma “voz individual” ao passo que no segundo “uma voz partilhada”. Feita esta diferenciação, o estudo de género “considera as qualidades que caracterizam vários grupos de cineastas e filmes” (Nichols, 2001, p. 99). É a partir desta premissa que Nichols avança com os seis modos de representação que considera que “funcionam como subgéneros do documentário como género em si mesmo” – modo poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo e performativo. A introdução de cada novo modo de representação documental “surge em parte por um crescente sentimento de insatisfação entre os cineastas com o modo anterior” (Nichols, 2001, p. 100). Por exemplo, referindo-se ao modo observacional, Nichols observa:

O modo de representação observacional surgiu, em parte, da disponibilidade de câmaras móveis de 16 mm e de gravadores de fita magnética na década de 1960. O documentário poético pareceu, de repente, demasiado abstrato e o documentário expositivo muito didático quando agora se provou ser possível filmar eventos diários com encenação ou intervenção mínima. (Nichols, 2001, p. 100)

Mas se é verdade que cada novo modo de representação surge pela “perceção de deficiências nos modos anteriores”, diz o autor que esta perceção advém de “um sentido

do que é necessário para representar”, de forma eficiente, “o mundo histórico, de uma perspectiva particular, num determinado momento no tempo” (Nichols, 2001, p. 101). É, porém, num ensaio de Nichols intitulado “O conto do Etnógrafo”, datado de 1992, que o autor se refere ao filme etnográfico como um modo de representação:

O filme etnográfico está em apuros, não só pelo que os cineastas etnográficos fizeram ou deixaram de fazer, mas também pela natureza do discurso institucional que continua a rodear este modo de representação documental.” (Nichols, 1992, p. 60)

Neste ensaio, Nichols aborda a problemática da alteração das formas de “autorrepresentação por aqueles que tradicionalmente foram objeto do estudo antropológico: mulheres/ nativos/ outros” (Nichols, 1992, p. 61), contribuindo para um acumular de histórias diferentes que passaram a ser contadas por vozes distintas. O lugar ocupado pelo filme etnográfico ao longo da história do cinema deixou de ser um nicho. A voz singular do autor terá dado lugar “a outras vozes que nos chamam em formas e modos que confundem os limites e os géneros, que representam distinções entre ficção e documentário, política e cultura, o aqui e o ali” (Nichols, 1992, p. 61), entre nós e os outros. Porém, Nichols avança com uma perspectiva de oportunidade “de aprendizagem e envolvimento com as formas que outros escolhem para se representar a si mesmos em ‘auto-etnografias’” (Nichols, 1992, p. 61). Esta reflexão do autor aponta não só para o modo etnográfico, mas também para uma possível evolução do mesmo que contemple uma nova forma de representação baseada num modo etnográfico em que o outro deixa de ser o objeto representado, já que quem o representa passa a ser o próprio, perdendo de certa forma a alteridade o seu lugar central no filme etnográfico tal como ele nasceu.

1.4 A alteridade e o filme etnográfico

No cinema, nomeadamente no documentário, o conceito de alteridade está presente desde os seus primórdios. Se, por um lado, os irmãos Lumière, na senda objetivadora da experimentação da sua invenção, o cinematógrafo, se focaram em rotinas do quotidiano do povo ao qual pertenciam, por outro lado, nesse mesmo ano, são captadas as primeiras imagens em movimento, por Félix-Louis Regnault, de uma mulher pertencente a uma comunidade da qual o autor não fazia parte. Esta diferença no tipo de

motivo capturado pela câmara de filmar não nos parece ser apenas casual. Em cada plano filmado existem sempre duas considerações complementares: por um lado, decidir o que incluir no enquadramento, o que ao mesmo tempo implica uma exclusão de tudo o que não é incluído. Esta escolha tende a insinuar uma intenção.

Mas, antes do plano fílmico, vem o objeto. É, inicialmente, na escolha do objeto que se pretende captar que reside o conceito de alteridade no cinema. A etimologia da palavra alteridade, do latim *alteritas*, significa “o outro” ou “ser o outro” - perceber “o outro” ou um grupo diverso do “ser”, reconhecendo a sua individualidade e especificidades. A alteridade, assim entendida, participa no cinema praticamente desde o seu início, com Regnault. A escolha entre captar o “nós” ou o “eles” é também ela binária. Associado ao conceito de alteridade está o de etnocentrismo – o julgamento de outras culturas com base nos padrões e valores da própria cultura, considerada muitas vezes superior. A sua presença no filme etnográfico é associada, também, a Regnault. Mais tarde, com Jean Rouch, dá-se o rompimento com o etnocentrismo, no filme etnográfico, em favor de uma antropologia partilhada, na qual os sujeitos filmados participam ativamente da criação do filme. O filme etnográfico tem origem numa estreita ligação com a antropologia – cuja essência é o estudo da diversidade humana, das culturas, costumes, crenças e modos de vida distintos. O tratamento da relação com o outro, culturalmente distinto, com reconhecimento, na sua plenitude, da sua diferença, sem qualquer julgamento ou tentativa de assimilação, afirmação sustentada por C. Nadia Seremetakis:

Um foco da antropologia é a forma como o investigador de campo representa o Outro para si próprio e, no processo, representa-se a si mesmo através do estudo do Outro. (Seremetakis, 2017, p. 37)

O antropólogo vive com o grupo que se determina a estudar, na busca de ver o mundo pelos olhos do outro, evitando o julgamento etnocêntrico, questionando, por vezes, as suas próprias crenças culturais – aquilo que é considerado normal ou familiar num determinado grupo sociocultural pode, frequentemente, revelar-se estranho, incompreensível ou até mesmo dissonante aos olhos de outro. Neste paradigma entra ainda a empatia epistemológica – tentar entender não apenas o comportamento do outro, mas também o seu pensamento, o que sente e como interpreta o mundo.

Nos primórdios do cinema, filmar implicava sempre uma grande equipa. A dificuldade no avanço do filme etnográfico, nomeadamente por antropólogos, foi durante muitos anos esta. Mais tarde, nos anos 60, com os avanços tecnológicos, a necessidade de equipas numerosas desapareceu, mas ainda assim cineastas e autores apontam para uma problemática latente. Diz Jean Rouch que, o número de filmes etnográficos cresceu a cada ano desde 1960, porém:

O cinema etnográfico ainda não encontrou a sua voz. Tendo resolvido todos os seus problemas técnicos, ainda não se conseguiu reinventar para nós, como Flaherty e Vertov fizeram em 1920, as regras de uma nova linguagem cinematográfica que permitirá a abertura de fronteiras entre todas as civilizações. (Rouch, 2003, p. 33)

Já para Nichols, o filme etnográfico “está em apuros”, essencialmente “por causa das formas inovadoras que alteraram as convenções, como a autorrepresentação por aqueles que tradicionalmente haviam sido objetos do estudo antropológico” (Nichols, 1992, p. 60).

No âmbito da etnografia visual, o investigador deixa de ser apenas um observador distanciado para assumir-se como um agente hermenêutico, comprometido com a interpretação situada das experiências do outro. Esta postura, implica o reconhecimento da alteridade não como uma diferença a ser objetificada, mas como um campo relacional de produção de sentidos.

Marco Antonio Gonçalves e Scott Head dizem-nos que “as formas tradicionais de representar o outro nas Ciências Humanas passaram por um profundo questionamento no início dos anos 80”, tendo surgindo “proposições de outros caminhos para se repensar a escrita da etnografia e os modos de representação do outro proposto pela Antropologia” (Gonçalves & Head, 2009, p.15), conduzindo a abordagens mais reflexivas e partilhadas. Jean Rouch, através do seu cinema-participativo, propõe uma prática em que o sujeito filmado deixa de ser apenas objeto de análise para se tornar também ele coautor da narrativa.

Em campo, o observador modifica-se; ao realizar o seu trabalho, ele deixa de ser simplesmente alguém que cumprimenta os mais velhos nos limites da aldeia, para voltar à terminologia Vertoviana – ele etno-olha, etno-observa, etno-pensa. E aqueles

com quem ele lida são similarmente modificados; ao dar a sua confiança a esse visitante estrangeiro habitual, eles etno-mostram, etno-falam, etno-pensam. (Rouch, 2003, p. 100)

Para Rouch é neste “etno-diálogo permanente” que se revelam as perspectivas interessantes para o progresso da etnografia, rematando:

O conhecimento deixou de ser um segredo roubado, devorado nos templos ocidentais do saber; é agora o resultado de uma busca interminável, onde etnógrafos e aqueles que eles estudam se encontram, num caminho que alguns de nós passaram a designar por “antropologia partilhada”. (Rouch, 2003, p. 101)

Para Gonçalves e Head a nova sensibilidade da Antropologia impulsiona uma reflexão acerca não apenas “dos modos de escrita da etnografia”, mas essencialmente:

Na relação entre etnógrafo e etnografado, nas implicações políticas, éticas e estéticas do fazer antropológico, o que forçou, necessariamente, uma nova percepção sobre alteridade e subjetividade. (Gonçalves & Head, 2009, p. 15)

Ao relacionamos alteridade com o filme etnográfico, fica implícita a assunção de que o filme etnográfico depende do conceito de alteridade, na sua interpretação mais pura, para a sua própria existência – a dicotomia entre o “nós” e os “outros”. Mas, com a introdução da autorrepresentação no filme etnográfico, uma nova problemática surge: onde reside a alteridade sem a qual o filme etnográfico não deveria existir? Para Gonçalves e Head, a “ideia incontestada de possibilidade de representar uma cultura, um povo, enquanto entidade abstrata”, na qual não estava incluída a “intersubjetividade e a multiplicidade de pontos de vista gerados a partir de fenómenos sociais que se pretende conhecer”, advém da “percepção de uma temporalidade presente, perene e eterna” que estava presente na etnografia (Gonçalves & Head, 2009, p. 15, 16).

Se, na antropologia, a intersubjetividade está ligada à co-constituição de sentido entre etnógrafo e interlocutores, sendo a base ética e metodológica de uma etnografia partilhada, na fenomenologia, a intersubjetividade refere-se à forma como a consciência reconhece e compreende outras consciências a partir da própria experiência vivida, sendo nesse processo que o próprio conceito de sujeito pode ser compreendido. Para Filipe Martins:

A subjetivação é um enviesamento da perspetiva para ver pelos olhos do outro, para tomar o lugar do outro, mesmo quando o outro não existe realmente. É nestes termos que o sujeito se faz intersubjetivamente, por mais solitárias que sejam as circunstâncias empíricas. Trata-se de um processo autogenerativo: o agente torna-se sujeito ao agir no lugar do sujeito, em nome do outro, em coautoria, como o ator que assume um papel. (Martins, 2024, p. 68)

Ao mesmo tempo, a perspetiva fenomenológica também pode contribuir para uma maior flexibilização das balizas clássicas da antropologia. Prossegue Martins:

A fenomenologia hermenêutica, nos seus variados desenvolvimentos que se estenderam à antropologia estrutural e, mais tarde, ao pós-estruturalismo, tende a rejeitar a demarcação clara entre interioridade e exterioridade, entre sensível e inteligível ou entre experiência e significação. (Martins, 2024, p. 66)

Na antropologia, esta perspetiva é crucial para ultrapassar abordagens puramente discursivas ou cognitivas, valorizando a dimensão experiencial e corporal do conhecimento. O filme etnográfico, ao captar não só o discurso verbal, mas também gestos, sons, ambientes e atmosferas, proporciona uma experiência imersiva que comunica sentidos culturais através de múltiplos níveis sensoriais. Para Gonçalves e Head:

A vertente da Antropologia influenciada pelos estudos da 'performance', por exemplo, realiza uma crítica contundente às formas de representação tradicionais. (Gonçalves & Head, 2009, p. 16)

A autorrepresentação, mesmo que mediada pelo etnógrafo, é repleta de performatividade. A "voz do dono", que retira ao etnógrafo a responsabilidade de produzir o seu próprio discurso em função do que observa, permite que a abordagem ao filme etnográfico passe a ser mais inclusiva no que ao "outro" diz respeito, que, com esta nova abordagem, passa, em grande medida, a ser percecionado como o "eu", de viva-voz. Mas, se a produção de uma "pessoa-personagem depende de uma relação", diz Gonçalves, "a construção do eu depende de uma alteridade". (Gonçalves, 2012, p. 36). Esta alteridade deixa de estar dependente "de um outro que simplesmente escuta",

passando a confiar na “capacidade de evocar um discurso sobre si própria que comunica ao mundo esta potência do ser ‘eu’, sendo ‘outro’, por definição” (Gonçalves, 2012, p. 36). Sobre esta alteração, Gonçalves observa:

Esta alteração é o que garante a construção da pessoa-personagem, uma potência em transcender uma intimidade, uma subjetividade individualizante para se realizar através de uma narrativa que dá conta de um estar no mundo. Estar no mundo significa aqui experiência cultural. Em outras palavras, a produção da pessoa-personagem cria um mundo em que ela própria atua ao criar seu cenário revelando, simultaneamente, o aspecto mais íntimo de uma subjetividade pessoalizada e a condição de uma experiência cultural. (Gonçalves, 2012, p. 36)

Ou, como adianta Martins: “O sujeito projeta-se para o exterior logo à nascença e não pré-existe fora dessa projeção – é um diferimento de si para si”, evitando-se o paradoxo “porque o desdobramento do sujeito acontece ainda num espaço monadológico, como uma esquizofrenia, antes mesmo de qualquer circunstância interpessoal ou interlocutória” (Martins, 2024, p. 69). Para Martins, é a figura do autor que “desencadeia o processo de subjetivação por parte do intérprete” (Martins, 2024, p. 70). Como o autor está sempre ausente, escondido por trás da obra, é necessário que o intérprete da obra fale em nome do autor, que ocupe o seu lugar, como um ator que desempenha um papel. É um processo participativo, uma coautoria. Neste contexto fenomenológico, o filme etnográfico deixa de ter uma função meramente informativa e torna-se performativo (e potencialmente poético).¹

¹ Cf. Martins 2024.

CAPÍTULO 2. *NA PRAIA DOS PESCADORES*: CASO DE ESTUDO

2.1 Do tema à intenção: o ponto de partida para o documentário

O processo de criação, inerente à produção e realização de um documentário pode assumir diversas formas. Na sua origem, porém, está um tema. A pulsão criativa só pode ser libertada após a escolha do mesmo, que deve ser trabalhado, investigado, questionado e perseguido. É nesta primeira fase do desenvolvimento que se começa a definir, por parte do cineasta, a intenção que irá pautar as suas escolhas na realização do filme.

O documentário nasce, muitas vezes, de uma inquietação – uma pergunta ainda sem resposta, uma imagem persistente, um gesto do quotidiano que nos interpela de forma persistente. É ao perseguir essa inquietação que se define o tema. Esse tema, ao entrar em contacto com o mundo, com os outros e com o real, está destinado a mudar, não permanece intacto. Contamina-se, desdobra-se, adapta-se até se revelar na forma de uma intenção. Jean Rouch demonstrou-nos que o “outro” não deve ser encarado apenas como objeto de observação, mas como sujeito de relação. O ato de filmar é, neste sentido, também um ato de escuta, de abertura e de transformação mútua. Por isso, o documentário não é apenas uma forma de dar corpo a uma intenção: é um processo vivo, em constante renegociação. A intenção do cineasta, por mais sólida que pareça no início, deve estar disponível para ser desconstruída, desafiada e até contrariada ao longo do percurso criativo. É este diálogo entre intenção e acaso, entre autor e mundo, que faz do documentário uma forma de cinema única – simultaneamente pensamento e experiência, olhar e encontro.

Tema e intenção, no caso específico deste projeto, estão interligados: se por um lado o tema tem a sua origem numa localização, Vila Chã, a intenção é por demais definidora dessa mesma localização, explorar a decadência atual da pesca artesanal nesta comunidade piscatória.

O projeto *Na Praia dos Pescadores* parte concretamente de um questionamento do realizador acerca do local que alberga esta prática secular – a pesca artesanal – cuja continuidade era para si uma incógnita antes do início da investigação.

2.2 A importância da investigação: referências e o estado da arte

A simples escolha do tema, por si só, não nos permite arrancar para a produção de um documentário, este deve ser investigado, discutido e depurado até se concretizar numa intenção. Na verdade, esta intenção não passa de uma direção para a qual o documentário tende desde a sua génese. O tema inicial, no caso do projeto *Na Praia dos Pescadores*, reside antes demais numa localização, um fator que para o realizador Wim Wenders é de extrema importância na escolha do que filmar:

Um dos meus colaboradores mais importantes, em cada filme, é o local onde os produzo. Os lugares têm alma, e os lugares têm história. E se você deixar que os lugares lhe tragam a sua alma e a sua história, terá uma enorme vantagem do seu lado, e receberá uma grande ajuda. (Wenders, 2023, 3:25)

Em 1983, estreia na RTP1 o documentário *Vila Chã*, realizado por Adriano Nazareth Júnior, com direção de fotografia de Artur Moura, tendo sido distinguido com uma menção honrosa no Festival de Cannes. Trata-se de um documentário etnográfico, filmado em 16mm, que se destaca por ter sido o primeiro conteúdo do género a ser transmitido a cores no canal 1 da emissora pública. Constitui, assim, um documento histórico de relevo, representando uma comunidade cuja vida quotidiana gira em torno da prática da pesca artesanal. Ao longo do filme, o espectador é conduzido pela rotina de quem habita junto à praia e nela permanece durante grande parte do dia, revelando um modo de vida marcado pela proximidade ao mar e pelos saberes tradicionais.

Pelas suas características, ímpares na história da pesca artesanal em Portugal, Vila Chã tem o seu nome impresso na história. Vila Chã é a única localidade portuguesa em que mulheres foram aceites como arrais. A governança das embarcações, por motivos históricos, foi a única forma de várias famílias, separadas pela guerra e por questões ligadas à emigração, obterem sustento. Sobre esta temática escreve a antropóloga Sally Cooper Cole:

Algumas mulheres fizeram exame para a obtenção da carta de arrais, que as autorizava a manejar barcos ao longo da costa entre a Póvoa de Varzim e Matosinhos. Algumas mulheres continuaram a pescar ao longo das suas vidas, a relativa

independência económica que este trabalho conferia às mulheres é a autoimagem das pescadeiras. (Cole, 1994, p. 36)

É, desde logo, a partir da investigação – nomeadamente com o estudo da tese de Cole – que emerge a sensibilidade para a dimensão antropológica no desenvolvimento deste projeto. Em 1984, Cole decide residir durante um ano em Vila Chã. O seu objeto de estudo centra-se nas mulheres, no trabalho e nas transformações sociais num Portugal que, na altura, se encontrava em processo de reconstrução democrática, após uma década de transição iniciada com o fim da ditadura. O estudo de Cole revelou não apenas a história das mulheres, mas a história de uma vila no seu todo.

A pesca artesanal foi adotada, nesta comunidade, como uma forma de resposta a um problema socioeconómico estrutural. Se, por um lado, os agricultores – enquanto proprietários das terras e patrões – eram socialmente identificados como os detentores de riqueza, por outro, a ausência de propriedade ditava a pobreza dos restantes membros da comunidade, motivada pela falta de meios de subsistência. O mar, ao contrário da terra, constituía um bem comum, com potencial para fornecer alimento, que podia ser consumido, trocado ou vendido. Com o passar dos anos, a agricultura definhou, em grande parte devido à fragmentação das propriedades resultante de dotes e heranças, ao mesmo tempo que a pesca artesanal conhecia um crescimento assinalável. O ciclo, porém, quebrou-se, e a quantidade de embarcações que pode ser hoje avistada na Praia dos Pescadores fica muito aquém dos tempos áureos da pesca, tal como refere Gonçalo Tocha:

“Os barcos de pesca artesanal de Vila Chã, que cabem todos no mesmo plano, são 9, mas já foram 120” (Tocha, 2013, 03:45)

Em 2013, o documentário *A Mãe e o Mar* (2013), de Gonçalo Tocha, inspirado no estudo etnográfico de Cole, dá ênfase ao facto de algumas mulheres desta comunidade, para além de participarem ativamente na faina com os homens, sem qualquer distinção de género, serem também detentoras de carta de arrais. Esta particularidade, única em contexto nacional, foi durante anos uma característica exclusiva desta comunidade piscatória. É através da figura de Glória, conhecida como “a última pescadeira”, que o realizador, num registo documental no modo de representação participativo, conduz os

espectadores numa travessia simbólica e literal mar adentro, acompanhando uma longa noite de pesca a bordo de uma das embarcações locais.

A história das mulheres pescadeiras está contada, seja pelo estudo antropológico de Cole, seja pelo documentário de Tocha. Ao dia de hoje, na Praia dos Pescadores, as mulheres já não são mestres das embarcações nem vão ao mar. A pesca artesanal, porém, persiste, enraizada na história, na areia da praia por onde sobem e descem as embarcações, nas famílias de pescadores e na memória coletiva desta localidade.

2.3 Qual é a história que se pretende contar?

Na comunidade piscatória de Vila Chã, a pesca artesanal continua a ser o eixo em torno do qual se organizam práticas económicas, relações familiares e identidades sociais. As pequenas embarcações permanecem estacionadas na areia até ao momento de serem empurradas manualmente por vários pescadores, numa dinâmica que exige um esforço coletivo diário. Esta cooperação, para além de funcional, revela um modo de vida ancorado em relações de solidariedade que contrastam com as lógicas individualistas da economia contemporânea.

No entanto, a comunidade encontra-se marcada por um visível envelhecimento da sua força de trabalho, tendo alguns pescadores no ativo atingido já a idade da reforma. A decadência desta atividade é também fortemente marcada pela diminuição da quantidade de peixe na costa, comparativamente com os tempos áureos da pesca artesanal nesta localidade.

Neste cenário, destaca-se a figura de João Pedro, um jovem de 23 anos que escolheu seguir o ofício do pai e do avô, tornando-se camarada do primeiro. Esta escolha, contudo, é marcada pela ambivalência: o pai preferia que o filho tivesse estudado e procurado outro futuro, fora da vida dura e incerta da pesca. Esta tensão intergeracional não é apenas pessoal, mas simbólica: ela expressa o confronto entre tradição e transformação, entre a continuidade de um modo de vida e a sua possível extinção, entre o passado, o presente e um futuro incerto.

É neste ponto que o conceito de alteridade se torna central. Tradicionalmente associado ao encontro com o "outro cultural", o conceito adquire aqui uma dimensão

interna: a alteridade manifesta-se dentro da própria comunidade, na relação entre gerações, entre perspectivas divergentes sobre o futuro e sobre o valor da tradição. Neste caso, o "outro" não é uma "cultura exótica" distante, é antes o jovem que escolhe continuar um caminho cada vez mais difícil na tentativa de encontrar sustento numa pequena comunidade piscatória.

O cinema etnográfico, ao documentar estas realidades, não é um espelho neutro: é uma forma de participação. Para Rouch, a câmara é "um instrumento de provocação", capaz de revelar dinâmicas que, de outro modo, permaneceriam invisíveis (Rouch, 2003, p. 154). O ato de filmar o João Pedro e o seu pai, por exemplo, permitiu não apenas observar, mas também escutar os silêncios, as hesitações e os afetos que atravessam o seu quotidiano, na teia não apenas desta comunidade, mas também desta família. Nesse sentido, o cinema torna-se um mediador da alteridade – não no sentido de uma distância cultural, mas de uma diferença vivida internamente.

Bill Nichols, por sua vez, alerta-nos para o facto de todo o documentário se referir diretamente ao mundo histórico. Segundo o autor, os documentários "apresentam pessoas e acontecimentos que pertencem ao mundo que partilhamos, em vez de inventarem personagens e ações para contar uma história que se refere ao nosso mundo de forma oblíqua ou alegoricamente" (Nichols, 2017, p. 5). Neste caso, ao filmar a vida quotidiana dos pescadores de Vila Chã – os gestos repetidos da faina, a dureza do mar, o trabalho em comunidade, o conflito entre pai e filho –, constrói-se uma narrativa que vai para além da mera observação. Cria-se uma reflexão sobre o possível fim de um modo de vida, sobre a persistência da memória coletiva, e sobre as escolhas difíceis que cada geração enfrenta diante da tradição.

Assim, ao representar a realidade de Vila Chã e a relação entre tradição e mudança, o cinema etnográfico pode cumprir uma dupla função: documentar uma prática em risco de desaparecimento e interrogar as formas de vida que ainda resistem, que se reinventam ou que colapsam diante das pressões externas. A alteridade, neste contexto, é o jovem pescador que nos obriga a repensar o valor da continuidade, da escolha e do pertencimento.

2.4 Tratamento: o ponto de vista do realizador e a definição dos critérios de realização (observar e/ou construir)

A verdadeira escrita do documentário processa-se no ato de montagem, através da descoberta, da simbiose que é criada pelo corte e pela sequenciação de cenas montadas. Mas a derradeira escolha, feita durante o processo de montagem, provém de todo um trabalho feito a montante. A escolha do modo de representação é uma escolha definidora não apenas do documentário como produto final, mas também da forma como a rodagem deve ser abordada. É desde cedo escolhido o modo de representação observacional como tendência a ser perseguida durante a rodagem. Acompanhar as tarefas quotidianas da comunidade piscatória de Vila Chã, no modo observacional, permitiu dar ao filme uma imersividade repleta de veracidade. Os atores sociais participam nos seus afazeres diários, conversando entre si, o que permite que não se force a criação da narrativa; ao invés, a história é contada pela cena e contracena banal, diária e mundana. Mas esta tentativa de aproximação ao micromundo da Praia dos Pescadores não existe sem risco.

O conceito de tratamento está para o documentário como o argumento está para a ficção. É com uma intenção muito bem definida que se dá início ao processo de produção. Mas é também essa intenção que leva o realizador, a par do diretor de fotografia, a fazer as opções necessárias no momento da rodagem. O que captar, como captar e em que momentos intervir. Estas opções, no caso do filme que acompanha este ensaio, foram na sua maioria fruto do que pareceu no momento apenas instinto. A sensação de autoquestionamento foi inevitável durante a rodagem. As tarefas realizadas pelos atores sociais padecem, na maior parte das vezes, de uma enorme fugacidade. Esta rapidez, inerente à experiência com que os pescadores executam as suas tarefas diárias, não devia ser contrariada, sob o risco de se perder a autenticidade, tal como refere Colin Young:

Se o cineasta começasse a pedir a repetição, os sujeitos do seu filme poderiam, de uma forma ou de outra, começar a representar para ele, em vez de para si próprios. Assim, o cineasta pode sofrer com a perda de alguma "ação" impagável, mas tentaria consolar-se com a possibilidade de algo igualmente revelador ocorrer mais tarde. (Young, 1955, p. 105)

Por esse motivo foi definida uma estratégia de captação multicâmara, em que tanto o diretor de fotografia como o realizador filmam ao mesmo tempo. Esta abordagem não está livre de riscos. Foi desde logo necessário definir diferentes pontos de vista que, ao serem distintos, devem ao mesmo tempo ser compatíveis, não quebrando a regra dos 180 graus, por exemplo, ou a escolha de diferentes escalas de planos em diversos momentos, a escolha de distâncias focais e a escolha de equipamento compatível entre si. Mas, além desta compatibilidade, o que se procurou neste caso foi a complementaridade da operação de câmara, que no processo de montagem permitiu resgatar a continuidade entre situações contíguas na sua temporalidade, mas captadas com o foco em diferentes personagens, permitindo mostrar as ações sob um ponto de vista multilateral, contínuo, sem quebras óbvias, mas ao mesmo tempo respeitando a cronologia dos eventos tal como eles ocorreram. Esta opção torna-se necessária *à priori*, porque estamos a explorar o modo de representação observacional, que potencia que frequentemente as personagens “se vejam envolvidas em demandas urgentes ou numa crise própria” (Nichols, 2001, p. 111) cuja exigência “da sua atenção” para as suas próprias causas e rotinas “desvia [essa atenção] da presença dos cineastas” (Nichols, 2001, p. 111). Nichols conclui que é por este motivo que “as cenas tendem, tal como a ficção, a revelar aspetos do carácter e da individualidade” (Nichols, 2001, p. 111). Ao nível dos planos de contextualização, foi definida a captação de planos fixos, sempre com a utilização de tripé.

A opção pela escolha de uma equipa reduzida, com apenas dois elementos em campo, foi também primordial para que o modo de representação observacional tivesse o êxito pretendido. Numa lógica de “menos é mais”, definiu-se como ponto de partida que o realizador teria, além da tarefa de dirigir e filmar, a responsabilidade pela captação do áudio. Para o efeito estiveram à sua disposição quatro microfones *lavalier* e um microfone *shotgun* que poderia ser utilizado como *boom* em caso de extrema necessidade. Em termos de iluminação definiu-se que seria de priorizar a luz natural sempre que possível, estando ao dispor do diretor de fotografia quatro projetores led de temperatura de cor regulável e intensidade variável. É ainda no processo de pré-produção que surge a necessidade de filmar à noite. Apesar da utilização de câmaras com sensores relativamente luminosos, foram efetuados testes de luz e cor, ainda nesta fase,

com o intuito de acautelar eventuais dúvidas que poderiam redundar em problemas na captação.

2.5 Pré-guião: a difícil escolha dos atores sociais durante a fase de pré-produção

Durante a fase de pré-produção – momento em que se trabalha em função da intenção do filme – procura-se fazer convergir a escolha dos atores sociais numa tendência aglutinadora, que permita antever uma potencial narrativa a desenvolver. No caso do documentário *Na Praia dos Pescadores* (2025), essa escolha centrou-se num conflito, aparentemente resolvido, entre pai e filho. Ao optar por seguir a profissão de pescador, João Pedro contrariou a vontade do seu pai, também ele pescador. Foi precisamente esta tensão, com uma raiz familiar e geracional, que se procurou explorar como mote para o documentário. A história aponta simultaneamente para o passado – o mundo histórico da pesca artesanal –, para o presente, vivido pela comunidade, e para a incerteza do futuro dessa prática em Vila Chã.

Embora não houvesse garantias de que tal conflito viesse a ser abordado diretamente pelos atores sociais, a intenção de o incluir manteve-se, não apenas pela carga dramática que lhe confere valor no campo do documentário, mas sobretudo pelo contraste geracional que evidencia. O mesmo serviu de orientação para a seleção dos restantes atores sociais a integrar no filme, seguindo uma lógica narrativa que procurava antecipar o contributo específico de cada participante, sem criar expectativas nos demais. Neste sentido, a escolha dos sujeitos filmados não é neutra, tal como refere Nichols:

Os documentários são sobre pessoas reais que não interpretam ou desempenham papéis como atores. Em vez disso, ‘interpretam’ ou representam-se. Baseiam-se em experiências e hábitos anteriores para serem eles próprios diante das câmaras. (Nichols, 2017, p. 6)

Reconhecer essa representação como uma construção é essencial porque o documentário não se limita a observar a realidade; trata-a, organiza-a segundo uma intenção comunicativa e estética que parte da intenção do cineasta.

A principal dificuldade neste processo residiu no facto de a maioria dos pescadores e peixeiras da comunidade serem familiares entre si. Compreender as relações de maior proximidade e os laços afetivos dentro deste tecido social foi essencial para uma seleção criteriosa, orientada não só por critérios temáticos e narrativos, mas também por uma atenção ética à complexidade relacional da comunidade, privilegiando manter sempre uma linha de contacto aberta entre a equipa e toda a comunidade, mesmo com os elementos que potencialmente podiam não ser incluídos no filme.

CAPÍTULO 3. A REALIZAÇÃO NO FILME *NA PRAIA DOS PESCADORES*

3.1 Na origem de um projeto prático

O filme *Na Praia dos Pescadores* (2025) começa a ser idealizado no final do segundo semestre do primeiro ano do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema Documental e Experimental. Já conhecia Vila Chã, paragem obrigatória sempre que me deslocava a Vila do Conde de bicicleta, quando era praticante de BTT. Mas já não passava por esta localidade há pelo menos dez anos.

Quem passa na Rua da Praia, que dá acesso à Praia dos Pescadores, é impelido a parar e contemplar: o areal onde se encontram estacionadas as embarcações; as casas de mar que os pescadores utilizam para compor as redes; a praia repleta de utensílios vários que dão apoio à pesca artesanal ali praticada.

É com as deslocações frequentes à ESMAD, durante o primeiro ano como mestrando, que Vila Chã começa a ser uma interrogação para mim. Não foram poucas as vezes em que pensei por lá passar, mas foi apenas quando se começava a vislumbrar o final do primeiro ano, com a premente necessidade de escolher uma temática a trabalhar no ano seguinte, que decidi finalmente pegar na câmara e dirigir-me à praia.

Estávamos no final de maio de 2024, num fim de tarde de sol. Chego ao passadiço e vislumbro as embarcações estacionadas na areia. Uma das casas de mar tinha a porta aberta; dirigi-me até lá, cumprimentei o pescador que se encontrava a compor redes e apresentei-me. O Sérgio foi imediatamente afável e empático. Digo ao que venho: sou um estudante de mestrado, a pesquisar sobre a pesca artesanal em Vila Chã, com o objetivo de desenvolver um possível documentário. O Sérgio responde de forma lapidar: “Não conte comigo. Há outros pescadores que gostam das câmaras, tente falar com eles...”.

Se, por um lado, chegar à praia e ver que a pesca artesanal continua a ser desenvolvida em Vila Chã me tranquilizou, a recusa do Sérgio deixou no ar uma possível indisponibilidade que se poderia estender ao resto da comunidade, que ainda desconhecia. Trocamos algumas impressões sobre o estado do tempo, do mar e da pesca. Perguntei se podia fotografar a praia e as embarcações, ao que o Sérgio respondeu afirmativamente. Fiz algumas imagens da praia e voltei à casa de mar para me despedir

do Sérgio. Sem conhecer ainda os restantes elementos que compõem a comunidade piscatória, decidi partir para a investigação.



Figura 1 – Embarcações estacionadas na Praia dos Pescadores

É, desde logo, o estudo antropológico de Sally Cooper Cole, datado de 1984, que me prende definitivamente a Vila Chã. Na génese da comunidade piscatória está o conflito entre agricultores e os demais. Em Vila Chã, o trabalho era à jorna; os agricultores contratavam mão de obra consoante as necessidades. Não deixa de ser curioso que a pesca artesanal tenha sido introduzida nesta localidade pela mão dos agricultores. Numa época em que os fertilizantes eram naturais, a utilização de sargaço seco e caranguejo pilado tinha uma importância extrema para a agricultura, foram por este motivo os agricultores que adquiriram as primeiras embarcações. O povo trabalhava, mas sofria de pobreza. As terras tinham dono, o mar, porém era um bem comum.

A importância socioeconómica desta atividade passa a ser central em Vila Chã, ao ponto de chegarem a estar estacionadas 120 embarcações na areia da Praia dos Pescadores. Mas Vila Chã, entretanto mudou. O latifúndio deu lugar ao minifúndio, motivado pela divisão de terras gerada pelos dotes. O caranguejo pilado deixou de ter interesse para a fertilização das terras, substituído pelos fertilizantes químicos. A apanha de sargaço é hoje uma prática regulamentada tendo por este motivo perdido expressão.

O possível documentário, repleto de conflito, que facilmente se realiza mentalmente ao ler o estudo antropológico de Cole não é viável nos dias de hoje. Faz, no entanto, parte do mundo histórico; revela a essência de uma arte secular, de uma comunidade que perdurou no tempo. Vila Chã tem uma particularidade histórica que não está presente em mais nenhuma localidade portuguesa. Por motivos que se prendem essencialmente com a emigração, em Vila Chã as mulheres tiveram de solicitar a carta de arrais. Vila Chã é a única localidade portuguesa em que as mulheres foram mestres de embarcação. É com esta temática em concreto que, em 2013, Gonçalo Tocha realiza o filme *A Mãe e o Mar* (2013). O documentário acompanha Glória, a última pescadeira de Vila Chã.

É ao perceber que Vila Chã contava já com a realização de um estudo antropológico e de uma longa-metragem que se levantam dúvidas acerca da prossecução deste projeto. Mas, no cinema, não é incomum vários projetos serem desenvolvidos sobre a mesma temática – por vezes, até ao mesmo tempo.

3.2 Primeira *repérage*: conhecer um modo de vida e uma comunidade

A investigação teve continuidade com a leitura aprofundada do estudo antropológico de Cole, durante os primeiros meses de verão. É em agosto que chega o momento decisivo: dar o passo em frente e avançar com o projeto, conhecer a comunidade piscatória de Vila Chã, o seu modo de vida e a sua arte – ou apontar definitivamente noutra sentença.

No início do mês, mais precisamente no dia 8 de agosto, dirijo-me a Vila Chã pela manhã. Chego à praia por volta das 7h30. Frente às casas do mar estão duas peixeiras, a D. Cristina e a D. Ana, que tratam do isco para o dia seguinte enquanto aguardam a chegada das embarcações. Havia uma necessidade premente de quebrar o gelo, ainda para mais por me encontrar novamente de câmara na mão. Aproximei-me das peixeiras com o intuito de meter conversa. Foram, desde logo, simpáticas, solícitas e responderam a tudo o que fui perguntando, demonstrando uma vontade genuína de comunicar.

Os barcos estavam para chegar, mas não sabiam ao certo a que horas irromperiam pelo nevoeiro, que estava denso e dificultava a visão mar adentro.

Questionei se podia fazer algumas imagens; responderam prontamente que sim. Estavam dois rolos a flutuar no mar – foi, provavelmente, a maré que os levou. As peixeiras foram até à beira do mar com um encinho, a ver se os conseguiam apanhar – tarefa praticamente impossível sem que se molhassem. Resolveram, então, esperar pelas embarcações – seria mais fácil aos pescadores apanhar os rolos no regresso com os barcos à praia.

Por volta das 8h20, a D. Ana disse que estava a entrar uma embarcação. Não se via nem ouvia nada, mas para o seu ouvido treinado era perceptível o som de um motor, por entre as ondas a rebentar na praia e o grasnar das gaivotas. Vinha, de facto, uma embarcação a entrar - era o barco em que pesca o seu sobrinho, filho da D. Cristina, o João Pedro, como camarada do seu pai, o Sr. Virgílio.



Figura 2 – D. Cristina e D. Ana aguardam as embarcações

O João Pedro tem 23 anos. Pesca desde os 17, mas conhece a vida a bordo da pequena embarcação desde tenra idade. A embarcação passa a rebentação e é puxada para a praia com o auxílio do guincho – um cabo de aço em tensão, acionado por um motor, que puxa os barcos para o cimo da Praia dos Pescadores. O peixe é descarregado e entra imediatamente na lota, onde é pesado e vendido. O pescado de maior calibre é depois destinado à restauração; já a raia miúda é comprada por clientes que aguardam a

chegada dos barcos – alguns são filhos da terra, outros são turistas que passam férias em casas alugadas na freguesia.

Chegaram, entretanto, outras duas embarcações. A rotina repete-se. Quem está em terra auxilia os pescadores recém-chegados. Os barcos sobem, puxados pelo guincho. O peixe é descarregado, levado à lota, pesado e vendido.

Não posso deixar de salientar que ver o João Pedro chegar na embarcação foi uma surpresa. Um jovem de 23 anos, filho da terra, a pescar em Vila Chã nos dias de hoje pareceu-me algo insólito. Reparei também que, quando chegam do mar, os pescadores trazem por norma um semblante carregado – e o João Pedro não foi exceção. Nesse momento, tornou-se claro que ele poderia vir a ser uma mais-valia como ator social para o documentário... ou, pelo contrário, mais um obstáculo a juntar à indisponibilidade manifestada em maio pelo Sérgio.



Figura 3 – João Pedro a descarregar o peixe da embarcação

Mas conhecer o João dissipou, de imediato, qualquer dúvida. Expliquei-lhe o que me levava à praia: a intenção de realizar um documentário sobre a pesca artesanal e sobre a comunidade piscatória de Vila Chã. O João Pedro mostrou-se recetivo. Durante a nossa conversa, contou-me que o seu desejo de criança era já de dedicar-se à pesca –

decisão essa que contrariou a vontade dos pais. Esse conflito, aparentemente ultrapassado, ficou-me desde logo na memória.

No restante do dia, os pescadores ocuparam-se com o tratamento das redes. Foi nesse contexto, depois de conversar com o João Pedro, que me foi apresentado por si o seu tio, o Sr. Albino, de 67 anos. Disse já ter os descontos necessários para a reforma, mas que continuava a ir ao mar por ainda não ter conseguido vender o seu barco. “Estou cheio disto, cheio da pesca...”, desabafou. Desta conversa resultou uma pequena gravação – feita com o seu consentimento – para que ficasse registado de forma mais fidedigna o seu testemunho, aproveitando também para perceber o comportamento dos membros da comunidade perante a câmara e o gravador de áudio.

3.3 Desenvolvimento do projeto

Foram várias as deslocações a Vila Chã que se seguiram a esta primeira *repérage*, a necessidade de conhecer melhor a comunidade e de dar a conhecer o projeto aos possíveis atores sociais assim o ditava. Durante a fase de pré-produção, fui contactado pelo Rui Almeida, que manifestou vontade de juntar esforços comigo na execução deste projeto prático. Havíamos já trabalhado juntos em vários trabalhos de grupo durante o primeiro ano do mestrado, sempre com uma enorme abertura para a discussão de tudo o que pudesse impactar positivamente o produto final.

Ficou, desde logo, decidido que o Rui Almeida ficaria responsável pela direção de fotografia, design gráfico e divulgação. Optámos por dividir entre ambos a direção de produção, tendo o Rui demonstrado também interesse em contribuir no processo de montagem – tema que deixámos em aberto. Ficariam a meu cargo a realização, a captação de som, a operação de câmara B, a gestão de media, a montagem e a pós-produção.

Após a primeira deslocação conjunta, que se realizou ainda em agosto – mais precisamente no dia 24, partimos imediatamente para a elaboração de um dossier de investigação e produção (Anexo A), que serviu de base ao desenvolvimento do projeto nas suas diversas fases, sendo posteriormente utilizado para apresentar o projeto ao corpo docente.

Nesta fase de desenvolvimento, aproveitámos para perceber se havia abertura por parte dos pescadores para nos levarem ao mar, numa das suas saídas, a fim de acompanharmos de perto a prática da pesca artesanal. A sua resposta foi, desde logo, afirmativa, com a condição de nos levarem apenas quando o mar estivesse suficientemente calmo para não nos colocar em perigo. Para esse efeito, tínhamos de nos deslocar à Capitania de Vila do Conde com o mestre de uma das embarcações, uma vez que seria necessária uma declaração de embarque. Seria também imprescindível apresentar uma declaração de seguro, que providenciariámos junto da ESMAD.

A pré-produção intensificou-se a partir do momento em que o projeto foi apresentado e validado. Começámos de imediato a preparar uma campanha de divulgação, com a finalidade de angariar fundos e minimizar os custos inerentes às deslocações, estadia e alimentação. Para esse fim, utilizámos material captado durante as várias deslocações que fomos fazendo à Praia dos Pescadores, que deu origem a um teaser numa perspetiva de narrativa visual, mas já reveladora da intenção estética e narrativa da realização do filme. O Rui Almeida ficou responsável por todo o design e layout de um livrete, que foi distribuído em diversas localizações, incluindo Vila Chã. Foi a partir desse livrete que surgiu a ideia de criar um *website*, que permanece online com opção bilingue (Anexo B).

As campanhas resultaram em fracasso – não foram atingidos os objetivos – e, tratando-se de uma ação de *fundraising*, os donativos não convertidos reverteram justamente a favor dos doadores. Por esse motivo, enviámos à Junta de Freguesia de Vila Chã e à Câmara Municipal de Vila do Conde um e-mail com a descrição do projeto, solicitando apoio logístico, nomeadamente ao nível da estadia e da alimentação (Anexo C).

Ambas as entidades demonstraram sensibilidade relativamente ao projeto apresentado. A Câmara Municipal de Vila do Conde, através do Sr. Pedro Brochado de Almeida, Chefe da Divisão de Cultura e Turismo, assegurou 20 refeições, a utilizar durante a fase de produção (Anexo D). Do contacto com a Junta de Freguesia de Vila Chã resultou uma reunião com Joaquim Dias Moreira, Presidente do Executivo, que se prontificou a ceder o albergue destinado a peregrinos, durante a produção, para que pudessemos pernoitar e utilizá-lo como campo base. Dessa forma, garantia-se a

segurança do material, o carregamento das baterias e o backup diário de media para os discos duros e para o OneDrive, uma vez que o espaço dispunha de acesso à internet.

Acrescenta-se, ainda, o apoio do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), no âmbito do Programa de Apoio à Formação de Públicos e Escolas, que se materializou num apoio financeiro de 250€, mediante apresentação de faturas relativas a despesas de produção (Anexo E).

É igualmente importante referir que, na execução deste projeto, recorreremos maioritariamente a equipamento próprio (Anexo F). Estando dependentes de fatores imponderáveis, como a meteorologia e o estado do mar, dispor do material sem necessidade de recorrer a aluguer ou reserva revelou-se uma mais-valia, permitindo-nos uma maior flexibilidade e rapidez na tomada de decisões relativamente ao calendário de rodagem.

Em termos técnicos, foi definida uma estratégia de captação em resolução 4K, no *codec* XAVC (h264), com amostragem de cor 4:2:2, profundidade de cor de 10 bits e um *bitrate* constante de 140 Mb/s, utilizando o perfil de imagem S-Log3. Esta configuração foi escolhida por oferecer um maior alcance dinâmico e uma melhor latitude na correção de cor durante a pós-produção, particularmente relevante em contextos de elevado contraste, como é o caso da luz costeira ao amanhecer ou ao entardecer. Para validar esta escolha, foram realizados testes exploratórios, com especial incidência na captação noturna da praia, por se considerar este o maior desafio técnico do projeto. Nessas condições, testaram-se os limites do sensor em baixa luminosidade, a relação sinal-ruído e a resposta cromática do perfil logarítmico. Com base nesses testes, foi-nos possível determinar os parâmetros ideais de exposição, nomeadamente a definição do ISO nativo 12800 em S-Log3 para a câmara utilizada, quando filmássemos noite, assegurando assim a fidelidade visual e a consistência estética do material captado.

3.4 Realização

Assumi, desde o primeiro momento, a realização deste documentário como uma enorme responsabilidade. Posso afirmar, sem grande margem de erro, que não houve um

dia em que o meu pensamento não tenha sido preenchido, em algum momento, com o projeto *Na Praia dos Pescadores*, desde o início do seu desenvolvimento até à sua concretização.

A realização de um documentário está dependente de uma multitude de fatores. O simples facto de, entre a primeira visita a Vila Chã e o início das rodagens, distar uma diferença temporal de praticamente um ano, numa comunidade piscatória reduzida, em que dois pescadores atingiram já a idade da reforma, diz muito sobre a volatilidade do próprio tema a tratar.

Há também o facto de as comunidades de pescadores serem, por norma, fechadas e nem sempre permeáveis a estranhos. Tentei, desde o primeiro momento em que comecei a tirar as primeiras notas sobre quem era quem, que relações de parentesco e profissionais existiam, perceber se, de facto, poderia contar com a participação da comunidade no projeto.

A intenção de realizar um documentário no modo observacional exigia, a meu ver, que a comunidade se habituasse à equipa, à câmara, aos microfones – só dessa forma poderíamos captar o seu quotidiano sem o olhar para a câmara – sem a sensação de interferência provocada pela nossa presença. É por este motivo que, em todas as deslocações a Vila Chã, a câmara de filmar era uma companhia constante. Perguntar a cada um dos elementos da comunidade se não se importavam de ser fotografados e filmados era um exercício tanto para mim como para eles. Procurava perceber se existiam fronteiras, e que fronteiras seriam essas – tanto relativamente à forma como desenvolvem a sua arte, como em temas de conversa triviais. Também queria perceber até que ponto estariam disponíveis para abordar a questão da decadência da pesca e o contraste entre essa condição e a escolha do João Pedro.

Estas questões não foram respondidas de forma rápida, pelo contrário. As perguntas eram feitas a conta-gotas, pois estávamos a tratar do mundo pessoal e do mundo histórico, e eu era ainda um desconhecido para esta comunidade. Mas era importante perceber algumas questões antes de dar início, de facto, à fase de produção. É de salientar que fomos sempre recebidos de forma simpática por todos os elementos, desde pescadores a peixeiras, e até mesmo pelos seus familiares, que passam pela praia todos os dias, apesar de não se dedicarem à pesca artesanal. A produção da ida ao mar

acabou por ser, muitas vezes, um desbloqueador de conversa. É natural o enjoo nas primeiras saídas, e, não raras vezes, esse tema era levantado pelos pescadores na nossa presença. Brincavam muitas vezes connosco sobre quem iria “dar isco”.

Contudo, desde a minha primeira deslocação à praia, a questão da indisponibilidade do Sérgio não me saiu da memória. É numa dessas deslocações que decido falar abertamente com ele. Já lhe tinha dito, em tom de brincadeira, que ainda o ia convencer a participar no documentário, mas a sua resposta tinha sido sempre negativa. Nesse dia, fui ter com ele e expliquei que estávamos no processo de recolher os dados e assinaturas para as declarações de cedência de imagem (Anexo G). O Sérgio disse imediatamente que não havia problema algum, assinaria. Não se importava de ser filmado a fazer o que faz habitualmente, só não queria “falar para a câmara”.

Seria muito difícil acompanhar o dia a dia da comunidade, no modo observacional, evitando planos com o Sérgio no enquadramento. Penso que o contraste entre esta resposta e a que me havia sido dada em maio evidencia o cuidado com que a relação com a comunidade foi sendo construída e cultivada ao longo de todo o processo de pré-produção.

Em termos de calendarização, foi definido o mês de março de 2025 para se iniciar a rodagem. Sobre esta escolha recai, essencialmente, o facto de, em março, por norma, o mar já estar calmo o suficiente para que pudéssemos acompanhar uma ida ao mar. É por insistência do orientador do projeto, o Prof. Filipe Martins, que decidimos antecipar o início das rodagens para janeiro. Em boa hora o fizemos. É neste dia de rodagem que nos apercebemos, de forma mais aprofundada, da rotina dos nossos atores sociais no que à praia diz respeito. As suas rotinas estão de tal forma afinadas, pela sua experiência, que, da chegada das embarcações à descarga do peixe, não distam mais do que dez minutos. E, após a sua chegada, os pescadores nem sempre permanecem na praia, o que inevitavelmente dificultaria as filmagens.

Neste primeiro dia, filmámos o João Pedro a trabalhar na casa de mar. Esta cena, pela intimidade do discurso e pela sua carga dramática, foi desde logo aproveitada ao nível da montagem, tendo sido utilizada na cena de abertura do filme. É aproveitada uma outra cena, em que o João Pedro conversa com a mãe. Da parte da tarde, filmámos na Associação de Pescadores de Vila Chã com o Sr. Alberto, irmão do Sr. Virgílio e do Sr.

Albino. Desta tarde de filmagens, nada foi aproveitado, essencialmente porque, em termos de conteúdo, nada do que parecia ser selecionável servia qualquer propósito para a construção da narrativa.



Figura 4 - Realizador e Diretor de Fotografia no início das rodagens

Na última semana de fevereiro, regressámos a Vila Chã para passarmos toda a semana em rodagem. O estado do mar continuava a não permitir o nosso embarque, mas a meteorologia apontava março como um mês de grande pluviosidade, o que poderia impactar o calendário de rodagens, atrasando a conclusão do projeto. Foi por este motivo que antecipámos a rodagem nesta fase.

Durante toda a semana, a intenção passou por acompanhar ao máximo as tarefas diárias dos pescadores e das peixeiras na Praia dos Pescadores. Sob o ponto de vista da realização, a forma de captação estava definida: seria de priorizar a utilização de duas câmaras sempre que estivéssemos a acompanhar rotinas. Os planos de acompanhamento e entrevistas seguiriam uma lógica de captação *handheld*, o que permitiria uma mais rápida adaptação da operação de câmara ao imprevisto. A captação de planos da praia, que serviriam de contextualização ao espaço, seria feita com planos fixos, em tripé, com um maior cuidado ao nível da composição do enquadramento. Esta opção estética que foi definida no tratamento.

O recurso a entrevistas estava previsto, sendo esta a semana em que as mesmas seriam realizadas. As entrevistas assumiam aqui dois papéis distintos, mas igualmente importantes. O primeiro, salvaguardar a produção de discurso, que poderia ser utilizado na montagem, caso o modo de representação observacional não funcionasse por qualquer motivo. O segundo, abordar os temas que me pareciam ser mais relevantes para a história que pretendia explorar, de forma a desbloquear a construção da narrativa.

Para fugir a uma lógica *talking heads*, as entrevistas seriam sugeridas apenas em momentos em que os atores sociais estivessem a trabalhar de forma autónoma – a compor as redes, a tratar dos anzóis dos planques de pesca. As situações em que as mesmas seriam efetuadas não foram produzidas previamente, por nos parecer mais natural sugeri-las quando julgássemos adequado.

Nem sempre foi fácil desbloquear os atores sociais nestes momentos. Saliento a entrevista ao Sr. Virgílio, que foi, para mim, o membro da comunidade com quem tive mais dificuldade em estabelecer esse desbloqueio. Falava-me sempre de assuntos completamente triviais, até ao momento em que o filmámos a tirar as redes da sua embarcação e em que de forma natural começa a revelar o seu mundo pessoal.

Tivemos de esperar até ao último dia de filmagens para filmar com o Sr. Albino, que sempre se mostrou acessível durante a fase de pré-produção, com um discurso solto e assertivo, mas que, quando iniciámos as rodagens, referia sempre que estava muito cansado e que não lhe apetecia falar. Fui tentando filmar com ele todos os dias, sem grande insistência, até que, no último dia, se mostrou disponível para filmar enquanto tratava dos anzóis.

Estas questões, agora resolvidas, levaram, na altura, ao inevitável autoquestionamento que fui sentindo durante a realização deste documentário. Ainda assim, a estratégia de não interromper, de tentar não responder verbalmente se questionado – acenando apenas quando necessário – penso ter sido de real importância, tanto para o resultado destas entrevistas como para a sua utilização na montagem, dando espaço para que os planos respirem e para que os atores sociais sigam o seu próprio raciocínio sem interrupções.

Mas a intenção com que iniciámos a rodagem tinha o seu foco no modo de representação observacional. Neste sentido, aproveitámos o facto de estarmos a

pernoitar em Vila Chã para começar a filmar de madrugada, quando os pescadores se fazem ao mar. Foram duas madrugadas em que nos dirigimos para a praia por volta das 4h. A utilização de duas câmaras permitiu que fossem captados diferentes atores sociais a realizarem diferentes atividades ao mesmo tempo, tal como tínhamos antecipado.

A descida dos barcos pelo areal até à água é rápida. Todos os pescadores ajudam, e os barcos vão entrando apenas com o mestre do barco a bordo. Os restantes mestres e camaradas vão ficando para ajudar na tarefa de descer as restantes embarcações, até que, na última a entrar, seguem os vários pescadores que vão sendo distribuídos, no mar, pelas embarcações em que pescam.

Pedimos licença aos pescadores para subir para uma embarcação, para acompanhar desse ponto de vista a sua descida e o esforço de quem a empurra, sem pensarmos muito bem, na altura, que estaríamos a adicionar o peso de dois homens a um barco já de si pesado. Nesta fase de produção, tínhamos já um maior à-vontade com a comunidade – fruto não apenas das nossas visitas anteriores, mas essencialmente da aproximação promovida pela nossa estadia em Vila Chã durante esta semana de rodagem. Este nosso pedido, imediatamente aceite por eles, transformou-se numa cena hilariante, em que os pescadores começam literalmente a rir e a trocar olhares entre si, enquanto comentam que nós, em vez de ajudarmos a empurrar, tornámos o trabalho deles ainda mais duro. Isto, num ambiente de brincadeira, comunhão e empatia que me é difícil de descrever melhor por palavras.

Captámos a entrada dos barcos na água, a transição dos pescadores entre as embarcações e a dança dos barcos – o momento em que partem, cada um na sua direção, mar adentro.

Durante o dia, acompanhámos a chegada das peixeiras à praia e a sua rotina na preparação do isco que seria utilizado no dia seguinte. A praia tem muitos momentos em que a comunidade não está presente. Tentámos otimizar o tempo de forma a, nesses momentos, captar a praia, rever *footage* filmada e fazer *backups*.

Este projeto foi feito em constante partilha com o Rui Almeida, pelo que fomos sempre aproveitando também esses momentos para discutir possíveis soluções para o que nos parecia estar a ser menos bem conseguido – sempre numa lógica construtiva.

Finda esta semana, voltámos à praia para fazer planos extra que foram fazendo falta na montagem, essencialmente planos da localidade e da praia.

Passaram três meses até que o mar nos permitiu, finalmente, embarcar – no final de maio. Deslocámo-nos com o Sr. Virgílio à Capitania de Vila do Conde, onde preenchemos as autorizações de embarque (Anexo H) e desembarque (Anexo I), tendo, seguidamente, confirmado com a seguradora do mestre da embarcação que a declaração do seguro que havíamos pedido estava em conformidade com a atividade que iríamos realizar (Anexo J).

A ida ao mar revelou trazer ao filme a imersividade que antecipávamos. Neste caso, optámos por levar apenas uma câmara e captar áudio com o microfone *shotgun* com *deadcat* instalado, o que, além de proteger a captação áudio do vento, serviu também, de certa forma, como proteção ao próprio microfone. Instalámos uma capa de chuva na câmara, também com a intenção de a proteger.

De referir que, na primeira ida ao mar, eu enjoei. Ainda assim, consegui estar presente e acompanhar a captação feita pelo Rui Almeida, dando algumas indicações que me pareceram pertinentes sob o ponto de vista da realização. Na segunda ida ao mar não enjoei, mas, mal peguei na câmara, percebi que não a conseguiria operar – ao fixar a visão num ponto, a sensação de vertigem do dia anterior reaparecia. Felizmente, o Rui não sofreu de enjoo, e a captação no mar, feita exclusivamente por ele, ficou com uma qualidade excecional.

3.5 Montagem

O processo de montagem teve o seu início em janeiro. O primeiro dia de rodagem revelou, desde logo, o potencial que o tema poderia ter, se bem desenvolvido ao nível da realização. Deste dia ficou montada a sequência de abertura do filme, com planos de contextualização da praia e com um plano do João na casa de mar, em que nos revela o seu gosto pela pesca artesanal em Vila Chã, desde que era uma criança, bem como o conflito com os seus pais que não queriam esta profissão para o filho. Esta sequência foi trabalhada novamente no final da montagem, ficando o João Pedro a falar

em *off*, já que, no primeiro plano do filme, após a inserção do título, ele é o primeiro ator social a ser apresentado ao espectador.

Finda a semana intensiva de rodagem em fevereiro, o trabalho de sincronização dos áudios captados de forma externa e a sincronização de ambas as câmaras foi imediatamente efetuado. Após a sincronização, comecei de imediato a fazer *selects* das entrevistas. A necessidade de perceber o conteúdo captado, a forma de o montar e as relações que se poderiam estabelecer entre os diferentes atores sociais foi a minha preocupação nesta fase. Fiz uma montagem inicial, em bruto, com *selects* e *B-roll* das entrevistas, num exercício que me permitiu perceber até que ponto a rodagem tinha contribuído para a captação do conteúdo que me tinha proposto explorar.

Esta montagem em nada tinha a ver com o ritmo que pretendia imprimir ao documentário, esse estava já encontrado desde janeiro, mas permitiu que os *selects* fossem posteriormente trabalhados de forma que o discurso presente funcionasse numa perspetiva de assemblage entre as diversas cenas. Percebemos também que o material recolhido durante os momentos de entrevista podia ser integrado de forma orgânica, sem comprometer o modo de representação observacional que nos propusemos explorar. O trabalho desta montagem evoluiu rapidamente; as várias cenas foram trabalhadas e montadas sequencialmente, tendo, no processo de finalização, apenas uma das cenas sido movida para outra parte do filme. Neste processo inicial de montagem estão já presentes o início e o final do documentário, não muito diferentes da versão final do mesmo.

Numa perspetiva de perceber com o Rui Almeida se teríamos de voltar a rodar de forma mais intensiva ou se, por outro lado, iríamos à praia gravar apenas o que nos faltasse, juntámos esforços e pegámos na cena inicial da preparação dos barcos e da sua descida pela areia em direção ao mar. Esta montagem ficou praticamente pronta nesse dia. O seu resultado pareceu-nos muito satisfatório, tendo a nossa perceção sido acompanhada pelos docentes orientadores, assim que lhes mostrámos a mesma.

Partimos, então, para uma montagem em que cada um pegaria em cenas para as montar individualmente. As cenas montadas pelo Rui foram sendo visionadas por mim, que ia enviando notas com sugestões de pequenas alterações e planos extra. Essencialmente, o trabalho do Rui na montagem acabou por se traduzir na montagem da

cena em que a D. Cristina e a D. Ana tratam do isco, seguida da cena da chegada do barco do Sr. Virgílio – duas cenas no modo observacional, de grande importância no documentário. Estas cenas, apesar de contíguas, acabaram por ser entrecortadas por mim, no processo de montagem final, com planos extra e *off* das duas atrizes sociais. As cenas que eu ia montando eram também visionadas pelo Rui Almeida que me enviava as suas notas e sugestões.

É durante o processo de montagem final, em que se juntam todas as cenas, que se revela definitivamente a dimensão histórica e pessoal para que remete o documentário, o que acompanha o que tinha sido idealizado ao nível da realização.

É também na montagem final que se evidenciam, para mim, diversas questões em cenas que tínhamos já montadas, mas que dificilmente colavam umas com as outras. Este processo foi sendo resolvido com a inclusão de planos extra – alguns previamente selecionados, outros com mais trabalho de montagem. Dou, a título de exemplo, a saída da casa de mar do João Pedro, a seguir ao título do filme, quando fecha a porta e arranca com o carro de mão para a praia. Faltava um plano que permitisse que ele aparecesse, a seguir, ao lado da embarcação. À primeira vista, não havia nenhum plano que resolvesse a questão, tendo mais tarde encontrado um plano em que o Sr. Virgílio passa pelas embarcações, de costas, e em que estão também presentes, no enquadramento, os seus irmãos. Este plano, por si só, não resolvia totalmente a questão, apesar de a atenuar. É com um *insert* de áudio nesse plano – aparentemente em *on*, já que ele passa pela câmara de costas – que o corte passa a funcionar definitivamente, sem se perder a autenticidade, já que o comentário tinha sido proferido pouco antes.

O documentário foi montado na íntegra sem que conseguíssemos filmar a pesca artesanal no mar. Tivemos, entretanto, oportunidade de visionar esta montagem com os docentes orientadores, cuja opinião foi no sentido de que, mesmo que não conseguíssemos, por qualquer motivo, captar a pesca no mar, o filme, no seu estado atual, apresentava-se já com um resultado satisfatório. Mas a nossa vontade em mostrar a pesca no mar era maior do que a vontade de fechar prematuramente o filme. Assim que nos foi permitido, embarcámos.

A ideia de montagem paralela entre o mar e a praia surgiu-me ainda durante a fase de pré-produção. Mas, na fase atual, com o filme praticamente fechado, essa ideia tinha sido esquecida. A pesca no mar seria para colar à saída dos barcos; depois passávamos à praia, a embarcação, entretanto chegava e tínhamos esse arco narrativo completo. Mas, depois de pegar nas filmagens, cedo me voltou à memória a montagem paralela que tinha idealizado.

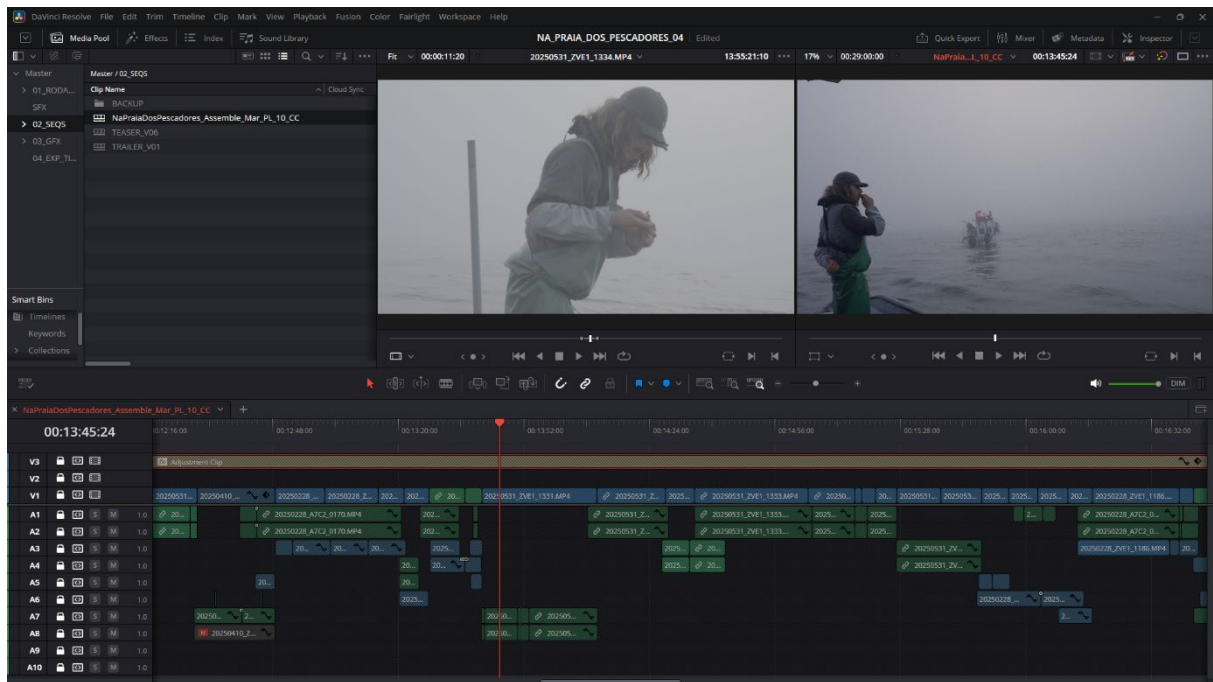


Figura 5 – Montagem

A saída dos barcos para o mar colava bem com a praia – no caso, com o plano das casas de mar já de dia – assumindo uma elipse temporal. E a cena da D. Carlota, que tinha sido já deslocada para este momento, funcionava, a meu ver, no agarrar do espectador pela sua referência ao mundo histórico, onde se mistura o seu mundo pessoal. Já não conseguia vislumbrar, como opção válida, mover a cena para a frente no filme, de forma a encaixar o mar antes desta. Por outro lado, dividir a pesca no mar em dois momentos permitia criar uma maior dinâmica ao nível da narrativa, abrindo também novas opções ao nível da montagem do material filmado no mar.

As duas cenas foram montadas e inseridas no filme. Havia alguma urgência em atingir o estado de *picture lock*, para enviar o filme para a pós-produção de áudio, tradução e legendagem.

3.6 Finalização

Por norma é quando se atinge o estado de *picture lock*, que se inicia a correção de cor técnica e o *color grading*. É nessa janela temporal que se começa a tratar da pós-produção áudio bem como da tradução e legendagem, o que neste projeto ocorreu. Mas *Na Praia dos Pescadores* (2025), a correção de cor foi sendo trabalhada em paralelo com a montagem. Era desde logo necessário encontrar um *look* para o documentário que fosse natural, mas que ao mesmo tempo não anulasse a cor presente na paisagem da Praia dos Pescadores, que encanta quem por lá passa. Os primeiros testes de cor foram efetuados em janeiro de 2025, assim que foram feitas as primeiras filmagens. O tom natural que se tentou preservar em todo o documentário foi definido desde essa data. A questão da correção de cor na captação da noite foi tratada com particular cuidado porque as características da imagem diferem, em grande medida, da captação diurna, com resultados satisfatórios. Harmonizar a imagem de todo o filme foi uma tarefa repleta de desafios, essencialmente porque a captação foi feita em dias e condições meteorológicas diferentes. Por último foi necessária uma atenção especial à captação da pesca no mar, pela presença de nevoeiro e pela mudança constante da direção da embarcação. Homogeneizar todas as imagens em ambas as sequências não foi uma tarefa fácil.

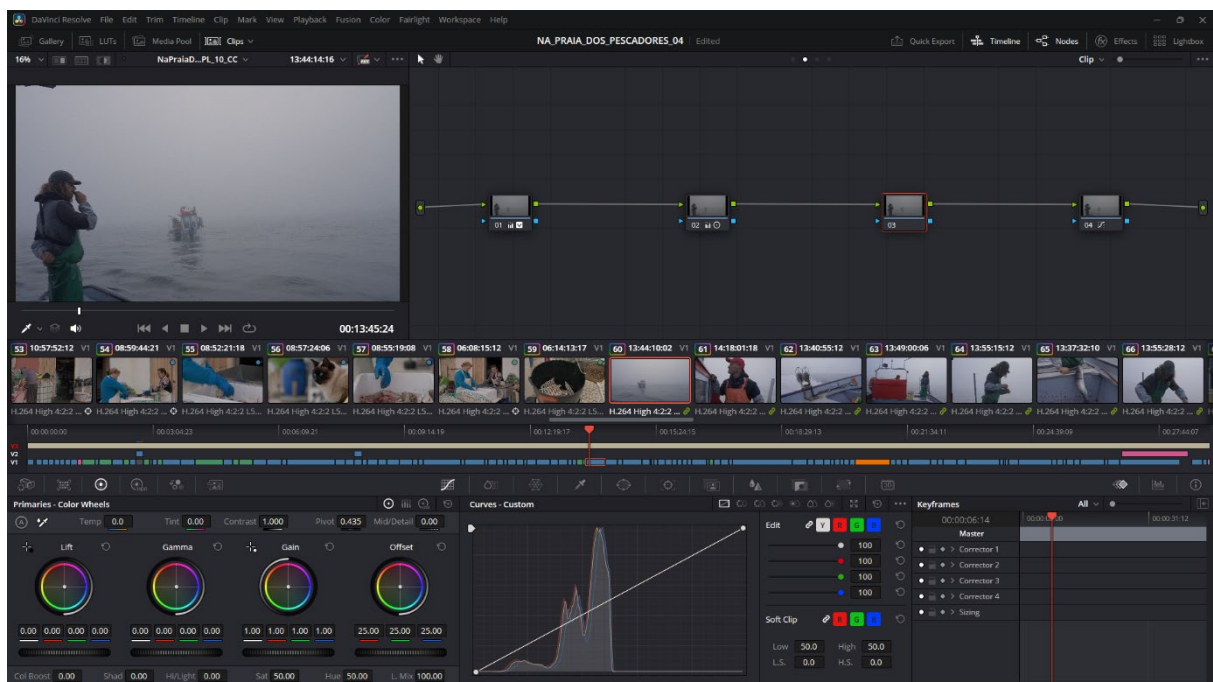


Figura 6 – Correção de cor

Saliento o facto de a montagem sido feita no DaVinci Resolve, o que permitiu que rapidamente fosse possível transitar entre a montagem e a correção de cor, sem necessidade de fazer qualquer *roundtrip*, de outra forma a correção de cor seguiria a lógica adotada para a pós-produção de áudio, arrancando apenas quando o *picture lock* definitivo fosse atingido, o que inevitavelmente impactaria o calendário de pós-produção.

CONCLUSÃO

A reflexão teórica, desenvolvida na primeira parte deste ensaio, permitiu não apenas uma compreensão mais aprofundada das dinâmicas inerentes ao documentário etnográfico, mas também uma preparação metodológica mais consciente para a abordagem prática que viria a ser concretizada na produção de *Na Praia dos Pescadores* (2025). Esta fundamentação revelou-se essencial para sustentar as opções formais e narrativas tomadas ao longo de todo o processo, bem como para consolidar uma atitude ética e reflexiva diante da alteridade da comunidade retratada.

Na Praia dos Pescadores (2025) é, antes de mais, um reencontro com Vila Chã. Mas desse reencontro com a praia, com as casas de mar e com as embarcações estacionadas na areia, nasce o verdadeiro encontro com uma comunidade que, dia após dia, resiste à erosão do tempo, lutando pela sobrevivência da pesca artesanal – prática ancestral transmitida entre gerações.

A realização deste documentário revelou que filmar é, também, uma forma de estar com o outro. Filmar os pescadores e as peixeiras de Vila Chã foi aceitar o imprevisto, a falta de controlo, o não saber tudo antes de fazer. Foi, sobretudo, aprender o tempo lento da confiança, a delicadeza de não perturbar, a beleza de captar sem capturar.

Se alguma autenticidade transparece neste filme, ela nasce, em grande parte, da relação construída com cada membro desta comunidade. João Pedro, Sérgio, Gil, D. Cristina, D. Ana, Bino, Berto, D. Carlota – todos, com a sua entrega, tornaram possível esta experiência cinematográfica. Porque a alteridade, no fundo, não se entende – vive-se. E as vivências na Praia dos Pescadores são irredutíveis à imagem. São memória. São escuta. São vestígios entrelaçados do mundo pessoal e do mundo histórico.

Talvez filmar seja isso mesmo: reconhecer que o outro é sempre maior do que aquilo que se consegue mostrar. E ainda assim tentar. Com humildade. Com cuidado. E com o silêncio necessário para que o outro, finalmente, possa falar – se assim o desejar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bazin, A. (1991). *O cinema: Ensaios*. Editora Brasiliense.
- Bazin, A. (1967). *What is cinema? (Vol. 1)*. University of California Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film art: An introduction* (11th ed.). McGraw-Hill Education.
- Cole, S. (1994). *Mulheres da praia*. Etnograficapress.
- Gonçalves, M., & Head, S. (2009). *Devires imagéticos: A etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Gonçalves, M., Marques, R., & Cardoso, V. Z. (2012). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on Documentary* (F. Hardy, Ed.). London: Faber and Faber.
- Lindsay, V. (1915). *The art of the moving picture*. New York, NY: The Macmillan Company.
- Martins, F. (2024). Difference and the Other: Considerations on Ethics and Politics in the Context of the Arts. In C. Oliveira Martins, C. Ramos Villar, & M. Graziani (Eds.), *Otherness in Literary and Intercultural Communication* (pp. 65–80). Palgrave Macmillan.
- Morin, E. (1997). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio de Água.
- Morin, E. (2005). *The Cinema, or The Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nichols, B. (1992). The Ethnographer's Tale. In L. Taylor, *Visualizing theory: Selected essays from Visual Anthropology Review, 1990–1994* (pp. 60–83). Routledge.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (2nd ed., rev.). Indiana University Press.
- Hockings, P. (1955). *Principles of visual anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Rotha, P. (1983). *Robert J. Flaherty : A Biography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Seremetakis, C. N. (2017). *An introduction to cultural anthropology*. Cambridge Scholars Publishing.

Soler, L. (1998). *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: CIMS.

Taylor, L. (Ed.). (1994). *Visualizing theory: Selected essays from Visual Anthropology Review, 1990–1994*. Routledge.

Weinberger, E. (1992). *The Camera People*. In L. Taylor, *Visualizing theory: Selected essays from Visual Anthropology Review, 1990–1994* (pp. 3–26). Routledge.

Young, C. (1955). *Observational Cinema*. In P. Hockings, *Principles of visual anthropology* (pp. 99–113). Berlin: Mouton de Gruyter.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS POR REALIZADOR

Eisenstein, S. (1925). *Bronenosets Potyomkin*. Goskino.

Flaherty, R.J. (1922). *Nanook of the North: A story of life and love in the actual Arctic*.
Pathé Exchange.

Lumière, A., & Lumière, L. (1895). *La sortie des usines Lumière à Lyon*. Lumière.

Lumière, A., & Lumière, L. (1896). *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Lumière.

Nazareth A. J. (1983). *Vila Chã*. RTP

Godard, J. (1963). *Le Petit Soldat*. França.

Méliès, G. (1902). *Le voyage dans la lune*. Star Film Company.

Méliès, G. (1904). *Le voyage à travers l'impossible*. Star Film Company.

Tocha, G. (2013). *A Mãe e o Mar*. Portugal.

Vertov, D. (1929). *Chelovek s kinoapparatom*. Sovkino.

Wenders, W. (2023). *Director talks #4*. Espanha: Caixa Forum +.

ANEXOS

Anexo A – Dossier de investigação e produção criado em fase de pré-produção

Título provisório do filme

na Praia dos Pescadores

Nota de intenção

No âmbito da unidade curricular de Projeto/Dissertação/Estágio, integrada no Mestrado em Cinema e Fotografia, é proposto aos alunos que idealizem e desenvolvam uma proposta que corresponda à sua especialização. De entre as três opções, como alunos da especialização em Cinema Documental e Experimental, os mestrandos optam pela realização de uma obra cinematográfica, no género documental, que corresponde à opção de Projeto, sendo a mesma acompanhada de um ensaio (individual) que visará abordar as temáticas exploradas no filme.

Ambos os mestrandos vêm no género, não apenas uma forma de criar e expor, mas também de eternizar histórias, vidas, costumes e memórias. É por este pensamento que, outrora, o que foram pequenos passeios de bicicleta pela costa de Vila do Conde fazem, hoje, crescer uma semente de curiosidade acerca de um pequeno local visivelmente caracterizado pela sua atividade piscatória.

A Praia dos Pescadores, situada na freguesia de Vila Chã (Freguesia do Município de Vila do Conde), é o ponto de partida para este projeto audiovisual. Uma praia que não deixa indiferente a quem por ela passa - desde os peregrinos que fazem o Caminho de Santiago aos vários turistas que rumam a Vila Chã durante os meses estivais para férias. Seja pelos barcos de cores vivas estacionados na areia que complementam as pequenas (igualmente coloridas) casas de mar, ou pela pitoresca e vasta paisagem praiana, muitas vezes saturada de sargaço - características que convidam a paragens, mais ou menos prolongadas de pessoas que não deixam de aproveitar o peixe fresco, recém-chegado à lota. A pesca é feita madrugada adentro e, pela manhã cedo os barcos regressam à praia. O frenesim que se instala no areal permite-nos perceber que um dos barcos estará para chegar. Ao longe, o seu motor faz-se notar por entre o som das ondas. Mal se identifica a cor do barco, que lentamente se engrandece agitado pelas águas do mar, a comunidade permanecida em terra, prepara o guincho para auxiliar a subida da embarcação areia fora até ao cimo da praia. A faina não conhece fins de semana, férias ou feriados, desde que a maré o permita todos os dias são dias de ir ao mar. É desta forma que esta pequena comunidade dá continuidade aos seus costumes, passados de geração em geração, o único caminho que conhecem, é aquele que os leva de volta ao mar.

A pesca em Portugal teve uma enorme importância que resulta de fatores provenientes da “combinação entre as condições ambientais altamente favoráveis à reprodução de mais de trezentas espécies de vida marinha”, o que levou a que “em 1599 a indústria da pesca portuguesa fosse descrita como a maior da Europa” (Cole, 1994). A atividade marítima em Vila Chã não se resumia à captura de peixe. A apanha de algas e a pesca de caranguejo pilado, que depois de secos, serviam de fertilizante para a agricultura, foram durante muitos anos atividades sazonais que permitiam aos pescadores aumentar o seu rendimento através da diversificação de fontes de rendimento extra. É, alias, pelas mãos dos agricultores que se inicia a pesca nesta vila. Os agricultores precederam os pescadores sendo eles os primeiros donos de pequenas embarcações utilizadas na pesca do pilado. Os pescadores são descendentes de agricultores, que se dedicaram exclusivamente ao mar motivados pela falta de acesso a uma porção de terra onde edificar uma pequena habitação familiar e uma horta. É no século XIX que a atividade se começa a desenvolver e é também neste século que vários constrangimentos surgem, nomeadamente, o rearear da

abundância de pilado. A sua escassez coincide com o início da utilização de fertilizantes químicos por parte dos agricultores. Por esta altura, grande parte dos pescadores residentes em Vila Chã emigraram para o estrangeiro, nomeadamente para a pesca do bacalhau e, no seu regresso, trouxeram novas técnicas e tecnologias que implementaram na atividade.

A pesca artesanal é adotada nesta comunidade como forma de responder a um problema socioeconómico. Se por um lado os agricultores, pelo facto de serem donos das terras e patrões eram encarados como os ricos, a falta de terras ditava a pobreza motivada pela falta de forma de subsistência aos restantes elementos da comunidade. O mar, ao contrário das terras, é um bem comum com potencial de fornecer alimento, podendo ser consumido, trocado ou vendido. Com o passar dos anos a agricultura definhou, essencialmente pela divisão das terras motivada pelos dotes e heranças, na mesma medida em que a pesca proliferou. O ciclo, porém, quebrou-se e a quantidade de embarcações que pode ser hoje avistada na praia dos pescadores fica muito aquém dos tempos áureos em que, do mar, saía diariamente muito peixe. Chegaram a ser 120 as embarcações estacionadas na praia, hoje podem ser avistadas apenas cinco em pleno funcionamento, uma outra está à venda estacionada no passadiço há mais de um ano. Este quadro demonstra o estado em que se encontra a pesca artesanal nos dias que correm, algo que é transversal a todo do país.

Em Vila Chã é cada vez menor o número de pescadores. São quase todos pescadores antigos, de idades que variam entre os 23 e os 67 anos. Fazem-se acompanhar pelas suas mulheres, cuja principal tarefa na praia é descarregar o barco e levar o pescado até à lota onde o vendem habitualmente no imediato. Se por um lado a abundância encontrada no mar outrora não atravessou até aos dias de hoje, por outro, a vida dura da pesca e os riscos que acarreta contribuem para a falta de atratividade deste ofício quando comparado com outros. A tradição, durante décadas, permitiu que a profissão fosse transmitida de geração em geração, de pais para filhos, de mães para filhas. Hoje os pescadores e as peixeiras não desejam que os seus filhos se dediquem a esta arte que perdurou por gerações, preferem que os seus filhos sigam uma outra vida e encontrem um modo de subsistência mais seguro. Não obstante este facto, é também hoje mais difícil atrair os jovens para esta profissão.

O caso do João Pedro diverge da norma, não que os pais desejassem para ele esta vida, pelo contrário, o Sr. Virgílio e a D. Cristina demonstraram sempre ser contra esta sua escolha. Mas hoje, com 23 anos, o João Pedro vai ao mar, desde os 17, como camarada do seu pai na atividade piscatória. Atualmente conhecido como o pescador mais novo de Vila Chã, o João soube desde cedo o que queria fazer da vida - construindo uma resposta predefinida para a pergunta “o que queres ser quando fores grande?”. Rodeado de crianças com diversas aspirações, ambicionando ser astronautas, ou sonhos mais comuns, como o de querer ser veterinário, o João distinguia-se em espantar as suas professoras ao dizer que o seu sonho era ser pescador, e até aos dias de hoje manteve essa ideia intacta como uma relíquia histórica, sem se distanciar da realidade repleta de dificuldades em que a atividade piscatória se encontra. Algo que o seu tio, Albino, tem muito presente no seu discurso. Apesar de uma vida dedicada à pesca, o Sr. Albino, mostra-se hoje descontente com o estado no qual a mesma se encontra – pela dificuldade de ir ao mar, o pouco retorno financeiro, as leis limitadoras, e o cansaço de uma vida inteiramente dedicada ao trabalho entre a praia e o mar. Estes dois familiares apresentam-nos uma perspetiva consciente acerca do meio piscatório, no entanto, um ferve pela ânsia de retornar ao mar todos os dias e, o outro, conta como é consumido pelo cansaço e a tristeza que o balançar do mar lhe traz atualmente.

Na introdução do filme pretende-se um ambiente calmo, pausado, plano fixo do mar onde não se avistam ainda as embarcações cujo regresso se presume eminente. As peixeiras encontram-se em grupo, junto às casas de mar, a trabalhar nas redes ou a tratar do isco. Começamos a ouvir a sua

conversa, ainda em *off*, não muito perceptível, até ao momento em que cortamos para elas. Aqui percebemos que discutem o regresso dos seus familiares. Ao fundo, por entre o som das ondas uma delas consegue perceber o rugir de um motor. (*drone* fixo, plano geral a 90 graus da embarcação em que se vê que esta está rodeada apenas por mar e algumas rochas, animação?) Praia, plano de costas das mulheres que vislumbram o mar, à procura de perceber qual a embarcação que está de regresso. Barco, contra-plano, vemos a praia dos pescadores, as embarcações que não partiram na noite anterior estacionadas na areia, os pescadores e as mulheres que se encontram já na praia a preparar o guincho. Acompanhamos a entrada da embarcação na areia, que vai, entretanto, ser rebocada pelo guincho até ao cimo da praia onde estão estacionadas as restantes. As peixeiras, auxiliadas pelos pescadores, começam a retirar o peixe do barco e dirigem-se para a lota, com a finalidade de venderem aos seus fregueses o pescado mais miúdo, o mais graúdo será mais tarde comprado pela restauração. Entretanto terá chegado mais um barco, dos tios do João Pedro. Os dois pescadores mais velhos de Vilã Chã são irmãos e pescam juntos. Alberto e Albino, irmãos do Sr. Virgílio, estão nas antípodas quando comparados com o pescador mais jovem daquela praia. Já lhes falta o entusiasmo de outrora em relação à arte da pesca artesanal. O Sr. Albino permanece na praia apesar de estar já na idade da reforma, mas teima em a adiar enquanto não vende a sua embarcação. Com um discurso sempre muito crítico sobre o estado atual da pesca artesanal, o Sr. Albino dificilmente se coíbe de dar a sua opinião acerca das leis que influenciam a quantidade de peixe que se encontra agora no mar, muito menos que antigamente. Culpa o legislador, que os ataca a eles, enquanto pescadores que percebem realmente do mar e do peixe, ao passo que defendem os mariscadores que dizem as rochas e levam tudo para terra sem qualquer critério. Para ele esta é uma das razões do peixe rarear nos dias de hoje.

Está, assim, dado o mote para ser apresentado o João Pedro, que de 30 primos foi o único a seguir com a tradição da família por vontade contrária à dos pais.

O documentário, por ter o foco numa comunidade que dá continuidade à pesca artesanal há várias gerações, terá uma forte componente etnográfica. Distinguem-se alguns dos modos na tipologia de Bill Nichols para a sua conceção, estando entre eles os modos poético, observacional e alguns apontamentos do modo participativo. “Como toda a voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma natureza própria”, e é através desta diversificação de modos que se pretende construir um documentário que, de certa forma intimista, procure expor esta comunidade, perseverando a sua dignidade e uma aproximação ao real o mais fiel possível (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001). Através do modo poético, procurar-se-á captar a leveza e a normalidade com que esta união de pessoas leva o seu dia a dia, como encaram o meio que as rodeia, os seus afazeres quase rotineiros e de que instrumentos se servem, tão característicos da atividade piscatória - procurar fragmentos deste vasto mundo e integrá-los num só local. Através do modo observacional procurar-se-á captar detalhadamente as atividades dos nossos atores sociais, que se transportam entre vários locais na mesma praia, a Praia dos Pescadores, cenas que “representam a experiência de pessoas reais que (...) testemunhamos”, encarando o tempo como, também ele, uma vertente do filme (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001). O modo participativo é o que mais se distanciará da sua definição. Este modo procura incluir o cineasta no filme, seja de forma direta (fisicamente) ou indiretamente (ouvir-se a sua voz com indicações, ou perguntas no caso de entrevista), porém aqui, procuraremos que este modo seja o mais discreto possível - serão feitas perguntas a não incluir, que servirão apenas como um fio condutor auxiliando os atores sociais, para que a narrativa que se procura contar, seja encaminhada a convergir num determinado ponto.

Logline da proposta

Em Vila Chã, a prática da pesca artesanal perdurou até aos dias de hoje, apesar da sua continuidade estar há muito ameaçada. Neto e filho de pescadores, João Pedro, com 23 anos, é o pescador mais novo de Vila Chã, uma escolha realizada em tenra idade da qual não abriu mão mesmo contra a vontade dos pais.

Teaser

<https://youtu.be/y0hqJd43BTw>



Imagem 1 – Thumbnail criado para o Teaser publicado no Youtube
Fotografia e design por Rui Almeida

Sinopse documental

Com a curta-metragem documental “na Praia dos Pescadores” pretende-se, no género documentário, proporcionar uma reflexão sobre o estado atual da pesca artesanal em Portugal – reflexão esta, contada através da individualidade experimental de cada pescador.

Historicamente, em Vila Chã, a pesca artesanal, atividade secular tão característica da orla litoral portuguesa, teve a sua origem pela mão de agricultores. Na sua génese está a utilização do caranguejo pilado e algas secas como fertilizante para os campos, mas a pesca passou rapidamente a ser a atividade principal de pescadores e pescadeiras na vila, que vendiam o pescado ali mesmo na praia assim que chegavam as embarcações, que outrora chegaram a ser mais de 120 estacionadas na “Praia dos Pescadores”.

Nesta terra, de agricultores e pescadores, as mulheres tiveram ao longo dos anos um papel de extrema importância na governança não apenas da casa, mas também de embarcações e da pesca.

Em todo o território nacional é apenas aqui que encontramos esta característica tão peculiar. A emigração dos homens, em tempos de maiores dificuldades económicas, deixou às mulheres a necessidade de providenciar, no imediato, as mais básicas condições de subsistência, para a si e para os seus filhos. Foi assim que algumas mulheres passaram a ser “pescadeiras”. Inicialmente começaram por tirar a licença de pesca, o que lhes permitiu iniciar as idas ao mar como camaradas de outros homens, por norma donos de outras embarcações. Algumas pescadeiras tiraram, posteriormente, a carta de Arrais passando desta forma a ser governantas de embarcações. O duro e perigoso trabalho da pesca artesanal não distinguia géneros em Vila Chã.

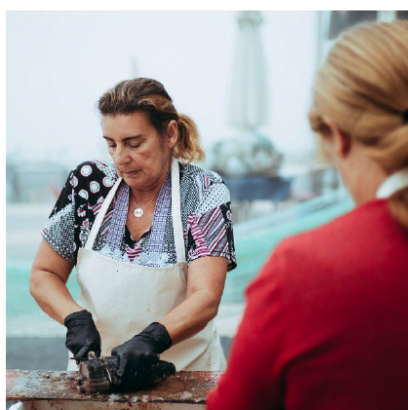


Imagem 2 – Preparação do peixe para isco
Fotografia por Rui Almeida

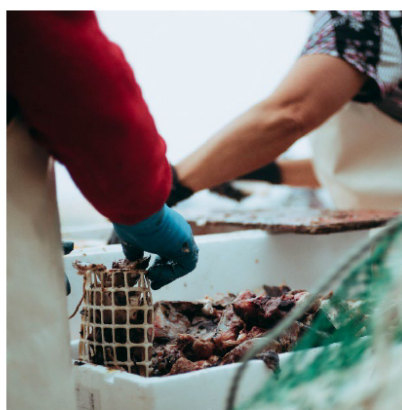


Imagem 3 – Preparação do peixe para isco
Fotografia por Rui Almeida

Hoje esta tradição perdeu-se, quem passa por Vila Chã já não vê mulheres a pescar nas embarcações, os Arrais são agora todos homens, assim como os pescadores. Mas quem põe o pé na Praia dos Pescadores pode ainda apreciar a essência de uma vila piscatória. Apesar de se contarem apenas cinco embarcações restantes no ativo, a venda do pescado continua a ser feita diariamente pela manhã, agora na lota. Mas é hoje escasso o peixe que chega a terra depois das muitas horas de faina. O mar, que em tempos idos trouxe prosperidade às famílias de pescadores, já não é mais como era antes. O que levou a que os pescadores encararem agora o futuro da sua arte com desconfiança e hesitação, acolhendo eternamente o manto que havia sido passado de geração em geração, encorajando a que os seus filhos optem por outras profissões e anseiem por uma vida melhor que a dos progenitores.

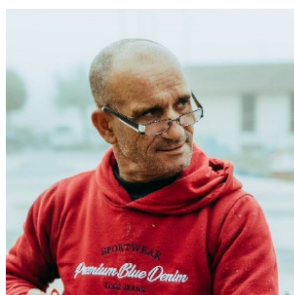


Imagem 4 – Sr. Virgílio (Gil), pai de João
Fotografia por Rui Almeida

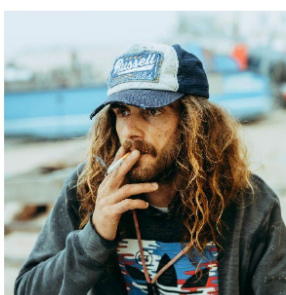


Imagem 5 – João Pedro
Fotografia por Rui Almeida

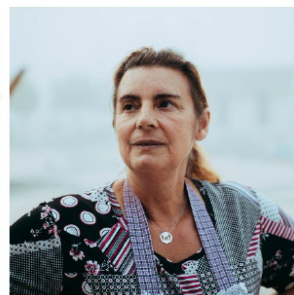


Imagem 6 – D. Cristina, mãe de João
Fotografia por Rui Almeida

O João Pedro, de 23 anos, é a exceção que confirma a regra e cumpre hoje um sonho que tinha desde criança. Uma semente plantada em miúdo, enquanto brincava no areal, que veio a florescer para se tornar na sua profissão. O João vai ao mar com o pai, Virgílio, desde os 17 - ainda que contra a vontade deste, e da sua restante família que não vê na pesca o mesmo futuro que lhes foi prometido. O Sr. Virgílio, pai do João, é Arrais e pescador. Há cinco anos que faz parelha na sua embarcação com o filho. D. Cristina, mulher do Sr. Virgílio, trabalha com o marido como peixeira na praia, é também funcionária da *Docapesca*, sendo a responsável pela faturação de todo o peixe que entra na praia e por consequência na lota.

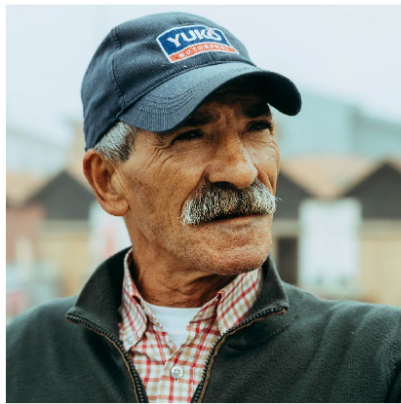


Imagem 7 – Sr. Albino (Bino), tio de João
Fotografia por Rui Almeida

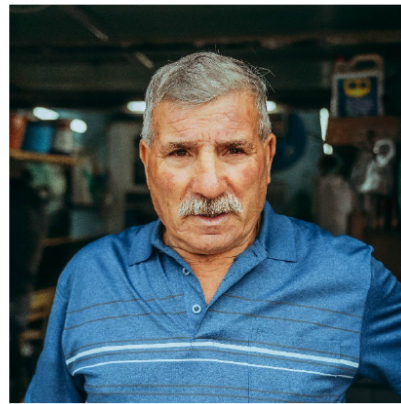


Imagem 8 – Sr. Alberto (Berto), tio de João
Fotografia por Rui Almeida

O Sr. Alberto, irmão do Sr. Virgílio, tio do João Pedro, é aos dias de hoje o pescador mais velho de Vila Chã, é Arrais e pesca em parelha com o seu irmão, o Sr. Albino, também ele Arrais. Revezam-se na utilização das embarcações, tendo uma um motor um pouco mais potente que a outra, aproveitam esta diferença para seleccionar que embarcação entra no mar, consoante o trabalho que pretendem realizar.

D. Alvina, mulher do Sr. Albino, não é filha da terra, mas trabalha na praia com o marido. Assim como a D. Ana, que como a mãe do João, não queria que os seus filhos se virassem para o mar, e assim o fizeram, sendo agora imigrantes na Suíça – local para o qual a mesma se vê a ir num futuro próximo.

São essencialmente estes os atores sociais escolhidos para integrar o documentário que se pretende realizar. As relações de parentesco entre todos, tenderá a ser explorada, não apenas para se perceber as dinâmicas diárias desta arte secular, mas também para de evidenciar o conflito latente entre a geração que conheceu uma pesca de mar abundante, compensatória económica e socialmente e a geração que, conhecendo apenas a pesca nos dias de hoje, se prepara para dar continuidade a esta arte apesar das dificuldades evidenciadas por todos os seus pares e familiares.



Imagem 9 – D. Adília, esposa do Sr. Albino, tia de João
Fotografia por Rui Almeida



Imagem 10 – D. Ana, tia de João
Fotografia por Rui Almeida

Tratamento documental

O documentário, por tradição, tem por base o real, sendo, no entanto, uma representação da realidade captada pela lente de uma câmara. Desta forma o filme, uma sucessão de imagens acompanhadas de som, será sempre uma forma da realidade representada. Um produto autoral cuja construção depende em grande parte de uma visão sobre o tema que retrata - a do realizador. Ao contrário de uma peça jornalística o documentário não se pauta pela necessidade de imparcialidade, é de facto o ponto de vista de quem o desenvolve e realiza que lhe confere uma autenticidade livre da necessidade do contraditório. É com base na realidade dos *vilaplenses* que se pretende contar a história de quem nasceu e cresceu, em convívio absoluto, com a pesca artesanal praticada em Vila Chã.



Imagem 11 – Praia dos Pescadores
Fotografia por Rui Almeida

Mas são os pescadores mais antigos, aos dias de hoje ainda no ativo, que já em 2018 diziam “só vai para o mar quem não sabe o que aquilo é” (Dossier de Vila Chã, 2003), ao mesmo tempo que vaticinavam o futuro da atividade afirmando que “Os barcos são quase peças de museu. Mais meia dúzia de anos e aquela praia acaba” (Dossier de Vila Chã, 2003).

Tendo por base os modos observacional e poético, segundo Bill Nichols, os mestrandos tencionam utilizar duas unidades de câmara para a captação dos momentos em que os intervenientes conversam uns com os outros durante as suas rotinas na praia.

Pretende-se que a linguagem audiovisual assente essencialmente em planos fixos com recurso à utilização de tripé. Fica em aberto uma aproximação a uma linguagem assente na operação de câmara *handheld* nos momentos em que a utilização de tripé não seja adequada ao que se pretende captar, o descarregar do peixe nos barcos, por exemplo, e mesmo em situações inesperadas de interação entre os diversos atores sociais. Pretende-se que a captação seja feita em 4k com recurso a S-Log 3 10 bit, com vista a uma maior liberdade criativa em Pós-produção, nomeadamente na correção de cor e possíveis reenquadramentos.

Está a ser estudada a possível utilização de *drone*, este recurso levaria à captação de alguns momentos em que a embarcação está no mar, permitindo mostrar toda a sua dimensão quando totalmente rodeada por água, esteticamente planos a 90 graus seriam o desejável.

Está igualmente a ser estudado, pelos mestrandos, o recurso ao desenho e animação 2D para uma possível introdução acompanhada dos créditos iniciais.

No que toca à direção de fotografia, pequenos apontamentos serão feitos, uma vez que se recorrerá maioritariamente à luz natural e localizações exteriores (exterior das casas de mar, praia e barcos), os locais interiores serão a lota (local da venda do peixe) e dentro das casas de mar.

No exterior, procurar-se-á a utilização de refletores para atenuar as sombras, já que a temática do filme não necessita de *hard light* para atribuir peso à narrativa. Na lota (interior), prevê-se como necessária a implantação de luz no exterior que ilumine para o interior, de forma a intensificar a luz natural que o espaço recebe. Apesar de equipado com luz e algumas janelas, este espaço deverá levar um complemento extra, de forma a prevenir as impreviões que existem relacionadas com a meteorologia. Já nas casas de mar e na Associação de Pescadores de Vila Chã, existe também alguma luz presente, mas estão a ser estudadas opções que permitam não apenas adequar a luz às necessidades de captação, mas também a inclusão de alguns candeeiros que pela sua estética vintage e revivalista nos transportem para os candeeiros a óleo antigos utilizados pelos pescadores, incorporados com luz quente.

Ao nível da captação de som, algumas entrevistas e interações entre os atores sociais serão realizadas com recurso a microfones de lapela. A captação de som direto, com perche, será importante em momentos em que o ambiente seja o principal motivo a ser captado.

Esta comunidade de pescadores é maioritariamente constituída por um seio familiar, um conjunto de três irmãos que, contra o desejo do próprio pai, viram-se a ter de esperar pela sua morte para que finalmente se pudessem lançar ao mar. Foi assim que que Alberto, Albino e Virgílio conseguiram manter uma tradição familiar por mais uma geração, aquela que acreditam venha a ser a última. Os próprios fizeram com que os seus filhos seguissem caminhos diferentes, caminhos que permitissem uma vida mais digna e valiosa, cujo motivo de existência não fosse apenas responder há necessidade do trabalho – do viver para sobreviver. Apesar dos avisos e contradições, o João, filho de Virgílio, desafiou a vontade dos pais e aos dezassete anos, juntou-se a ele no barco - local onde permanece até aos dias de hoje. João é o pescador mais novo de Vila Chã, conta com 23 anos e, se o mar o permitir, segue todas as noites para a praia para mais uma madrugada de pesca.

O foco do documentário incidirá no acompanhar das vidas, quase rotineiras, dos vários membros desta comunidade piscatória, enquanto vagueiam pelos seus afazeres, cumprimentam os turistas e os locais e esperam que mais um dia passe.

Tentaremos dividir a narrativa em alguns momentos, começando pelo momento de abertura do filme – aquele pelo qual prezamos e estudamos como a fase crucial para prender o espectador à tela. Assim sendo, esboçamos a possibilidade de os créditos iniciais virem a ser acompanhados de animação 2D – cenas com planos mais fechados que descrevam ao pormenor um barco à deriva no mar, enquanto os pescadores dentro, esperam que o peixe morda o isco e que as redes se encontrem lotadas quando recuperadas. A chegada (do espectador) a terra, transitará para imagem real, onde o título surge e se apresenta à plateia.

Num outro momento, acompanhamos as mulheres dos pescadores que, em terra, enquanto aguardam a sua chegada, ocupam-se do tratamento de redes ou do arranjo do peixe que servirá para isco na viagem seguinte. Assim que se apercebem da chegada de um dos barcos, dirigem-se até à praia, espalham cera nas tábuas de madeira para ajudar a embarcação a deslizar sobre elas, pegam no cabo de aço que está acoplado ao guincho e correm areal abaixo para receber a dupla que o conduz. O que outrora seria um momento de extremo esforço, é hoje um descanso enquanto se vê o barco a subir pela praia, puxado pelo motor do guincho. Assim que é estacionado, os pescadores entregam o pescado, dentro de caixas, às mulheres que o carregam e levam para a lota, enquanto eles permanecem nas embarcações para proceder à sua limpeza.

O momento seguinte seria passado na lota, é o espaço atualmente usado para a venda do peixe, que antigamente era realizada na praia. Aqui, as mulheres escolhem o peixe para vender aos locais, turistas ou visitantes que se dirigem até à praia com o propósito de adquirir peixe fresco para as suas refeições. É um momento fugaz que trará desafios à sua captação. Da chegada do barco à venda do último peixe podem distar cerca de cinco minutos. Por este motivo ambos os momentos serão captados, repetidamente e separadamente, ao longo dos vários dias de filmagem com auxílio de uma planificação prévia que será acompanhada de uma *shot list*.

A rotina varia de forma leve, de uns dias para os outros, há pescadores que deitam mão ao trabalho mal chegam a terra, outros fazem primeiro uma pausa para o pequeno-almoço e outros que se recorrem de uma merecida sesta. Um último momento do filme, seguiria o resto dos afazeres dos pescadores durante o dia. Momentos em que aproveitam para conversar entre si, discutem sobre o estado da pesca, reclamam ou vangloriam-se da noite anterior, ou aproveitam o silêncio - deixam que a briza preencha o espaço com o som das ondas a chocar entre si, transportado desde o mar, pelo areal, até à terra.

O final do filme tenderá a ser poético, é para já uma incógnita, mas a ideia de uma das embarcações, de noite, a sair para o mar é para já a ideia que mais consenso reúne entre a equipa.

Referências teóricas e filmográficas

Não seria possível referir a antropologia visual e o filme etnográfico sem referenciar “Nanook of the North” (1922) de Robert Flaherty. Bill Nichols descreve no seu livro “A introdução ao Documentário” Nanook como um filme cujo género poderia ser definido como “ficção ou documentário”. Segue referindo que “O grau com que Flaherty conta a história corresponde tão cuidadosamente aos costumes dos Inuit, mesmo que esses costumes sejam revividos do passado” (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001).

Sendo um filme incontornável no género do documentário, o recurso de Robert Flaherty à reconstituição, por exemplo, na cena em que os Inuit estão dentro do iglô onde a camara não caberia, motivo pelo qual apenas metade do iglô fora construído para o documentário dando à cena uma iluminação que de outra forma não seria possível.



Imagem 12 – Nanook a preparar uma refeição para a família



Imagem 13 – Mãe e Filha



Imagem 14 - Os Inuit dentro do iglô



Imagem 15 – Nanook a sorrir para a camara

Não sendo o documentário uma reprodução, mas sim uma representação da realidade, diz Bill Nichols “Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela oferece, pelo valor do conhecimento que proporciona e pela qualidade da perspectiva que transmite” (Nichols, *Introduction to Documentary*, 2001). Sem retirar do filme o seu valor documental, Robert Flaherty reinventa assim o cinema adicionando-lhe o valor da autenticidade de forma magistral.

Em 1983 estreia na RTP1 o documentário “Vila Chã”, realizado por Adriano Nazareth Júnior que conta com a direção de fotografia de Artur Moura e foi galardoado em Cannes com uma menção honrosa. Um documentário etnográfico, filmado em 16mm, que tem a particularidade de ser o primeiro conteúdo no género documentário a ser emitido a cores no canal 1 da emissora nacional. Um documento histórico que representa uma comunidade que vive em torno da atividade da pesca artesanal. Neste filme assistimos à forma como se desenrola a vida de quem vive em cima da praia e nela passa grande parte do seu dia.



Imagem 16 – Praia dos Pescadores em 1983

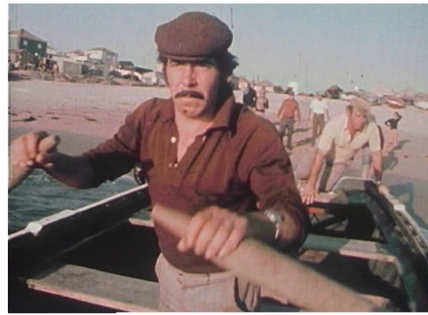


Imagem 17 – Embarcação a entrar no mar



Imagem 18 – Retrato de um pescador no mar



Imagem 19 – Pescadores em plena faina

Um ano mais tarde, em 1984, Sally Cooper Cole rumou de Lisboa a Vila Chã com o objetivo de estudar a mesma comunidade piscatória. O seu livro “Mulheres da Praia” é uma referência literária de grande magnitude para este projeto audiovisual que se pretende venha a ter um cunho etnográfico. A autora inspirou a sua tese nesta comunidade, com enfoque especial no papel da figura da mulher como forma de perceber as mudanças sociais, económicas e políticas de um país que se tinha libertado há apenas 10 anos do regime ditatorial do Estado Novo.

“Os barcos de pesca artesanal de Vila Chã cabem todos no mesmo plano” diz Gonçalo Tocha em voz off no seu documentário “A Mãe e o Mar”, filmado em 2013, “são nove, mas já foram 120”.



Imagem 20 – Os 9 barcos descritos por Gonçalo Tocha Imagem



Imagem 21 – Glória, a última pescadeira

O documentário de Gonçalo Tocha, baseado no estudo de Sally Cooper Cole, dá ênfase ao facto de algumas mulheres desta comunidade, além de pescarem com os homens sem qualquer distinção, serem detentoras de carta de Arrais. Esta característica em Portugal foi exclusiva desta comunidade piscatória e é através da “Glória, a última pescadeira” que o realizador, de um modo documental altamente participativo, faz embarcar consigo os espectadores numa viagem mar adentro para juntos acompanharem Glória, “a pescadeira”, numa longa noite de pesca a bordo de uma das embarcações.



Imagem 22 – Bino retratado em “A Mãe e o Mar”



Imagem 23 – Berto retratado em “A Mãe e o Mar”



Imagem 24 – Gil retratado em “A Mãe e o Mar”

No documentário “A Mãe e o Mar”, Gonçalo Tocha apresenta ainda três pescadores, à porta das casas do mar a norte. “O Gil, pescador. Bino, pescador, irmão do Gil. Berto, irmão do Bino e do Gil.” Estes três pescadores são, curiosamente, os tios do João Pedro. Os três pescadores contaram com uma curta apresentação no filme de Gonçalo Tocha, as suas histórias não foram, porém, exploradas no filme, outros protagonistas estariam presentes na praia em 2013. Mas os três pescadores apresentados em “A Mãe e o Mar” são hoje os anciãos da arte da pesca artesanal em Vila Chã, figuras incontornáveis quando se fala da pesca na freguesia.

Entre outras referências fílmicas, os mestrandos destacam “Honeyland” de Tamara Kotevska e Ljubomir Stefanov, um documentário com origem na Macedónia que acompanha a rotina de uma apicultrora que vive na isolada vila de Bekirlija com a sua mãe que se encontra acamada.



Imagem 25 – Hatidže em sua casa



Imagem 26 – Hatidže e a sua mãe

Em “Honeyland” Hatidže Muratova, uma das últimas apicultroras de abelhas selvagens, vê a sua rotina mudar drasticamente quando uma família de nómadas se muda com os seus sete filhos para a sua aldeia. Este é um documentário no modo observacional, no qual o acompanhamento das rotinas de Hatidže e dos seus novos vizinhos permite antever um conflito latente na forma de atuar em relação à natureza. Hatidže e a sua mãe subsistem da venda do mel que as abelhas selvagens que visita regularmente produzem. A regra é simples, do mel produzido remove metade que servirá para se alimentar e vender, deixa a outra metade para as abelhas. Esta máxima é passada ao seu novo vizinho quando este começa a criar abelhas no seu quintal, mas Hussein Sam decide fazer a sua produção de outra forma.



Imagem 27 – Hatidže rumo ao mercado



Imagem 28 – Hatidže a tratar das abelhas

De destacar a dimensão da natureza a ser atravessada pela protagonista neste filme, planos com enquadramentos belíssimos onde Hatidže é acompanhada nas suas incursões pelas montanhas para visitar as colmeias de abelhas que vivem nas rochas, ou quando se desloca à cidade para no mercado vender o seu mel. O documentário inspira-nos pela forma crua em que foi feito, o mesmo consegue capturar a realidade e extrair dela a beleza mundana da vida de Hatidže, que mesmo apesar das dificuldades diárias das quais se vê a atravessar, transpira uma bondade pura e fácil de se conectar com.

Outro filme no modo observacional a destacar é “El Salvavidas” de Maite Alberdi. O palco para este filme é uma praia, cheia de veraneantes. O nadador-salvador, Mauricio Rodríguez, é o protagonista que se intitula como o melhor na sua profissão já que nunca entra na água, conseguindo tal feito com o auxílio de estritas regras que vai passando aos banhistas criando com eles os mais variados conflitos.



Imagem 29 – Mauricio



Imagem 30 – Mauricio a subir à torre de vigilância Imagem 23 –

O estudo da forma de captação de um documentário todo ele filmado na praia será um exercício interessante de preparação para ambos os mestrados – que tomam também a praia como uma personagem com personalidade própria.



Imagem 31 – Mauricio



Imagem 32 – Mauricio com o pequeno salva-vidas

Ainda na vertente documental, podemos fazer destaque do filme “Homo Sapiens”, de 2016. O filme de Nikolaus Geyrhalter, segue a mesma teoria do último mencionado, “El Salvavidas”, expondo uma veia observacional. O filme pode revelar-se monótono, ao ser composto por planos gerais fixos de lugares que revelam que, em tempos, houve ali uma predominância humana agora perdida, que deixa para trás os vestígios da sua atividade. Existe, porem uma grandiosidade maior na ambientação sonora que toma conta agora de uma natureza morta que vive da casualidade e do acaso (como de materiais movidos pelo vento).



Imagem 33 – Frame de “Homo Sapiens”



Imagem 34 – Frame de “Homo Sapiens”

Apesar de classificado como ficção, “Nomadland” de Chloé Zhao, vive numa veia documental pelos seus espaços naturais e os não treinados atores encontrados ao longo do caminho, que influenciam a jornada da protagonista. Aliado a estes fatores, está a fotografia de Joshua James Richards, que se baseia maioritariamente na captação com luz natural, o que atribui ao filme um tom autêntico e humano, facilitando uma conexão entre o espectador e as personagens. Este filme relaciona-se com este projeto por essa procura pela autenticidade na captação – grande parte do trabalho dos pescadores baseia-se no exterior, não apenas durante a pesca, em alto mar, mas também durante o dia pelos seus diversos afazeres na praia. Haverá sempre limitações no que toca ao horário de captação, enquanto em “Nomadland” podemos ver uma preferência pelo nascer e por do sol, que atribui uma certa leveza ao tom do filme, na praia, os mestrandos estão condicionados ao horário de trabalho dos pescadores – que, por sinal, varia de dia para dia. Assim, existe um planeamento para a atenuação da luz, recorrendo a refletores, sem que exista uma modulação muito forte da mesma. Quanto a espaços interiores, também podemos ver aqui que Richards opta por colocações naturais, isto é, procura atribuir luz a objetos comuns ao espaço.



Imagem 35 – Frame de “Nomadland”



Imagem 36 – Frame de “Nomadland”

Investigação

Villa Plana. É o nome conhecido para os primórdios de Vila Chã. A sua origem é desconhecida, mas, através de documentos que tratavam de uma venda de prédios, é possível rastrear o nome desta terra até 1033 num volume de uma “colectânea” chamada *Pertugaliae Monumenta Historica* (Dossier de Vila Chã, 2003). Ao longo dos anos subsequentes, a *Villa Plana* tem vindo a ser mencionada em vários outros documentos, tendo sido chamada pela primeira vez de “Vila Chã” em 1388 (Oliveira, Oliveira, & Ferreira, 2010), vindo a integrar o concelho de Vila do Conde em novembro de 1836 (Dossier de Vila Chã, 2003).



Imagem 37 – Fotografia de arquivo
Fornecida pelo Centro de Memória de Vila do Conde

O desenvolvimento da pesca, com pequenos barcos, em Vila Chã fez parte de um processo de estratificação social que ocorreu na costa norte de Portugal durante a segunda metade do século XIX. Durante esta época, os lavradores possuíam pequenos barcos e iam ao mar recolher algas para serem usadas como fertilizante nos seus campos. A exploração dos recursos marinhos revelara-se importante desde o século XVIII, mas só em meados do século XIX é que se começou a desenvolver a indústria pesqueira em Vila Chã.

A primeira referência à pesca em Vila Chã encontra-se no Inquérito industrial e comercial: a pesca (Anónimo, 1890), um relatório do governo sobre o estado das pescas em mais de trinta portos e praias da costa norte, entre o Rio Douro e o Minho. Nesse tempo, as atividades marítimas da freguesia incluíam a apanha de algas e de pilado para serem usados como fertilizante, e a pesca, à rede ou à linha, de peixe diverso, especialmente sardinha, faneca e congro. No total, a pesca em Vila Chã empregava 166 pessoas, incluindo 24 mulheres, tanto lavradores como pescadores.

Os lavradores exploravam os recursos marítimos com vista à produção de fertilizantes para os seus campos, enquanto os pescadores eram inteiramente dependentes das atividades sazonais marítimas e, em especial, da recolha de algas para venda, que começava em junho e durava até final de setembro. Até à década de 40 os lavradores mantiveram-se empenhados nas atividades pesqueiras como donos das embarcações. É apenas após a Segunda Guerra Mundial que começam a ocorrer mudanças na organização da pesca em Vila Chã.



Imagem 38 – Fotografia de arquivo
Fornecida pelo Centro de Memória de Vila do Conde

A escassez do pilado coincide com o uso crescente de adubos químicos na agricultura local, culminando no fim da pesca do pilado na década de 50. Entre as décadas de 50 e 60 raros foram os pescadores que não emigraram para o estrangeiro. Os que não quiseram emigrar, dedicaram-se à pesca do bacalhau nos bancos da Terra nova. A dispensa do serviço militar aos pescadores, que faziam pelo menos seis viagens consecutivas, tornou a pesca do bacalhau especialmente atrativa para os pescadores locais na década de 60. Por norma investiam o produto do seu trabalho num pequeno barco e num pedaço de terra, onde mais tarde viriam a contruir uma casa. Deixavam a pesca do bacalhau e dedicavam-se à pesca diária (à linha) na praia de Vila Chã. Os que emigraram, no seu regresso, traziam com eles novas tecnologias que vinham a implementar na pesca local, exemplo disso são os motores que permitiram aos barcos entrar no mar todo o ano, bem como uma diversidade de apetrechos que permitiram aumentar a quantidade de pescado bem como a diversidade das espécies de peixe apanhadas.

É na década de 70 que surge um novo sistema de propriedade de embarcações e de recrutamento de tripulações. A força do trabalho dividia-se em dois grupos: os proprietários dos barcos e os tripulantes, em que os donos tinham direito a uma parte maior dos lucros por forma a compensar o investimento de capital. Na década de 80, praticamente todos os pescadores eram donos de um barco, sendo normal pescarem juntos, colaborativamente. Faziam escalas, normalmente de 8 dias,

em que pescavam no barco de um e no fim desse tempo pescavam por igual período na embarcação do outro. Desta forma, mantinham a equidade de investimento na embarcação e no material de pesca. Ambos alternavam entre dono e tripulação. Às mulheres de ambos os colaboradores cabiam as tarefas de descarregar o barco e da venda do pescado, sendo a divisão de lucros efetuada de forma equitativa entre as duas famílias.



Imagem 39 – Fotografia de arquivo
Fornecida pelo Centro de Memória de Vila do Conde

Atualmente, quem chega a Vila Chã, depara-se com uma praia desocupada. Onde outrora existiram mais 120 embarcações de pesca, restam agora seis (das quais apenas cinco saem para o mar estando a sexta embarcação à venda). A norte avistam-se as Casas de Mar - pequenas casas alugadas pelos pescadores à junta de freguesia, nas quais são guardados materiais mais leves que de outra forma não estariam seguros na praia. Por terem luz permitem também que no seu interior funcionem frigoríficos e arcas congeladoras, que servem maioritariamente para guardar o excesso de pescado que, por não ter valor de mercado, é guardado para servir como isco, sendo desta forma reciclado. Existe ainda o guincho, cujo motor se encontra na sede da Associação de Pescadores de Vila Chã. A sua gestão é efetuada pela própria associação, é operado por todos e serve todas as embarcações da praia de igual forma. O areal encontra-se coberto por redes, armadilhas para polvos, cabazes, boias, bandeiras, etc – materiais que dão apoio à atividade piscatória. A sul encontra-se a lota, local onde o peixe é vendido na atualidade, já que antigamente a venda era realizada na praia. E as gentes, os pescadores e as suas mulheres, as peixeiras, que se dedicam em terra às tarefas rotineiras cuja importância é vital para que todas as noites as embarcações saiam para o mar. É uma forma de vida, em comunidade, que remete inevitavelmente para o conceito de cultura, que na antropologia é genericamente definida por Edward Burnett Tylor como "no seu amplo sentido etnográfico, todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade" (Tylor, 1871). Mas ainda que a atividade piscatória em Vila Chã tenha sido implementada pelos agricultores como resposta

à falta de fertilizantes, não é menos verdade que esta perdurou no tempo pela necessidade económica dos que se dedicavam quase em exclusivo a esta arte.



Imagem 40 – Pescadores na praia
Fotografia por Rui Almeida

Em claro declínio, é hoje fácil encontrar pela voz dos pescadores e das peixeiras um discurso crítico, que coloca em evidência questões de ordem cultural, política e económica. Por se tratar de uma comunidade piscatória com raízes muito próprias, Vila Chã caminha para o fim de uma tradição assumida pelas suas gentes, que cada vez mais se vêm afastadas do mar. Apesar de encontrarem sempre um caminho de volta, este é um ciclo que vêm a ser encerrado com João Pedro – filho de pescadores, neto de pescadores e, possivelmente, o último pescador da Praia dos Pescadores em Vila Chã.



Imagem 41 – João Pedro
Fotografia por Pedro Capelão

Repérage

18/05/2024 – A primeiríssima visita

Tendo por base um trabalho prático para a unidade curricular de Gestão de Projeto e Legislação, do segundo semestre do primeiro ano do Mestrado em Cinema e Fotografia, com o qual se pretendia a apresentação de um tema para o que poderia vir a ser o projeto do segundo ano do Mestrado, o mestrando Pedro Capelão visitou Vila Chã, freguesia de Vila do Conde, nomeadamente a Praia dos Pescadores. Perseguido desta forma o instinto e uma ideia que há algum tempo o inquietava, seguiu à procura da resposta à pergunta: “A atividade piscatória ainda existirá nesta comunidade?”.

Vila Chã foi durante vários anos ponto de passagem para o mestrando, quando dedicava parte do seu tempo livre à prática de BTT. Quem passa nesta pitoresca povoação é facilmente impelido a fazer uma paragem na Praia dos Pescadores, para apreciar a paisagem preenchida pelas Casas de Mar. A norte, os barcos estacionados na areia, a praia repleta de utensílios vários que dão apoio à atividade ali praticada. O mestrando não sabe ao certo de onde surgiu a pergunta, ainda assim foi ao encontro de uma possível resposta.

Ao chegar à Praia dos Pescadores, ao fim da tarde, o mestrando reparou de imediato numa Casa do Mar que se encontrava com a porta aberta. No seu interior encontrava-se Sérgio, um dos poucos pescadores ainda no ativo, a remendar as redes.

A ideia para um projeto que incidisse nesta comunidade, relacionando-a com a temática da pesca artesanal, já há algum tempo existia, é inequívoco. Porém, Sérgio, apesar da sua afabilidade e simpatia, demonstrou desde logo falta de disponibilidade para participar em qualquer projeto em que fosse entrevistado – “Há outros pescadores que gostam das câmaras, tente falar com eles...”. O mestrando, não encontrando os outros pescadores, perguntou se poderia fotografar, ao que Sérgio anuiu.

Algumas fotografias, que viriam a dar apoio ao trabalho prático foram, de seguida, tiradas, finando desta forma um primeiríssimo momento de *repérage*, no qual tudo ficou em aberto.

08/08/2024 – Um projeto em mente

O mestrando, Pedro Capelão, chega a Vila Chã de manhã cedo, por volta das 7h30. Depara-se com as peixeiras que aguardam na praia pela chegada das três embarcações, no meio de duas já nela estacionadas. Havia uma necessidade premente de quebrar o gelo, ainda para mais que se encontrava com a câmara na mão. Aproximou-se das peixeiras com o intuito de meter conversa. Foram desde logo simpáticas, solícitas e responderam a tudo o que se foi perguntando, demonstrando vontade de comunicar. Os barcos estavam para chegar, mas não sabiam a que horas ao certo irromperiam pelo nevoeiro, que estava denso e dificultava a visão mar adentro. Questionou-se às peixeiras se se podia fazer algumas imagens, responderam prontamente que sim. Estavam 2 rolos a flutuar no mar, foi provavelmente a maré que os levou. As peixeiras foram para a beira do mar com um encinho a ver se os conseguiam apanhar, tarefa praticamente impossível sem que se molhassem, resolveram esperar pelas embarcações, seria mais fácil aos pescadores apanhar os rolos no seu regresso com os barcos à praia.

Por volta das 8:20 a D. Ana Silva disse que estava a entrar uma embarcação, não se via nada e nada se ouvia, mas para o seu ouvido treinado era perceptível o som de um motor por entre as ondas a rebotar na praia e o grasnar das gaivotas. Vinha de facto uma embarcação a entrar, era a embarcação em que pesca o seu sobrinho, o João Pedro, junto com o pai, o Sr. Virgílio. O João

Pedro tem 23 anos, pesca desde os 17 anos, mas conhece a vida a bordo da pequena embarcação desde tenra idade. A embarcação é puxada para a praia com o auxílio do guincho, um cabo de aço em tensão auxiliado por um motor, que puxa as embarcações para o cimo da praia dos pescadores. É descarregado o peixe, que entra imediatamente na lota onde é pesado e vendido. Os peixes de maior calibre são vendidos posteriormente para a restauração, a raia miúda é comprada por clientes que esperam a chegada dos barcos, alguns são filhos da terra, outros são turistas que passam férias em casas alugadas na freguesia.



Imagem 42 – Venda do peixe na lota
Fotografia por Afonso Capelão

Chegaram, entretanto, as outras duas embarcações, a rotina é a mesma. Quem está em terra auxilia os pescadores que chegam com o guincho. Os barcos sobem pelos rolos praia acima. O peixe é descarregado, levado para a lota, pesado e vendido.

No resto do dia, os pescadores vão tratar das redes. Foi lá que depois de conhecer o João Pedro e ter conversado com ele que o mestrando foi apresentado ao seu tio, o Sr. Albino que conta 67 anos. Prestes a reformar-se, ainda não o fez não por impossibilidade. Diz ter já os descontos necessários, mas não para porque não conseguiu ainda vender o seu barco. “Estou cheio disto, cheio da pesca...”. Desta conversa resultou uma pequena gravação, consentida pelo mesmo, para que ficasse um registo mais fidedigno do seu testemunho.

23/08/2024 – Apresentação do local ao Diretor de Fotografia

O objetivo deste dia de repérage foi para que houvesse uma apresentação geral da Praia dos Pescadores (as casas de mar, os barcos e as pessoas que frequentam a praia) ao que viria a ser o Diretor de Fotografia do projeto. Assim sendo, a visita marca-se por ter sido relativamente relaxada – até porque, os mestrandos não tinham conhecimento se os pescadores iriam, ou não, ao mar – o que impossibilitaria a perceção da dinâmica de trabalho em que os mesmos se baseiam.

A chegada acontece por volta das 8h da manhã, e ao vaguear pela Praia dos Pescadores, o mestrando, Pedro Capelão, apresenta algumas das pessoas com quem já havia previamente falado ao colega de projeto, Rui Almeida. Juntos, tentam perceber quais as coligações existentes entre

os pescadores e as suas mulheres - se são todos uma família, se são amigos, sócios ou apenas “camaradas” - como chamam os pescadores ao que seria o equivalente a um empregado. Em conversa com a D. Adília, mulher do Senhor Albino, percebe-se que existe naquele seio piscatório uma família, sendo estas duas pessoas tios do pescador mais novo, o João Pedro. Existem também pessoas que não fazem parte deste seio familiar, mas que frequentam e trabalham no mesmo local. À pesca vão, por norma, duas pessoas em companhia pela noite adentro.

Percebe-se que saíram alguns barcos para pesca, o que agradou a ambos, pois viriam a ter uma noção da rotina dos trabalhadores. Assim que se aproximava o primeiro barco, deu-se um ajuntamento ao cimo da praia. As mulheres, com o guincho na mão, desceram-na para poderem receber o barco e auxiliar a sua entrada na areia. Após a recolha do pouco pescado, seguiram para a lota, o local onde vendem o peixe. Foi um momento muito fugaz, desde a chegada do barco à venda do peixe foi um piscar de olhos.

Ao longo do dia, os mestrados tiveram oportunidade de discutir possíveis desfechos para o documentário. É de conhecimento cultural que será inevitável existir menção ao facto de o trabalho artesanal estar cada vez mais em risco de ser extinto e de ser um trabalho de extrema exigência e com pouco retorno, mas levanta-se a questão se o que se quer com o documentário é, novamente, expor essa narrativa. Chegando ambos os mestrados à conclusão de que o que poderá diferenciar este projeto de outros são as pessoas, as suas complexas e únicas personalidades, o seu percurso de vida e a linha invisível que os liga a este meio. João Pedro, já mencionado anteriormente, é o pescador mais novo que integra a comunidade. Numa conversa com o mesmo, o próprio menciona como sempre quis ser pescador e como esta profissão sempre foi a sua resposta padrão para a pergunta “o que queres ser quando fores grande?”. Pode parecer um desfecho obvio, pais pescadores, filho pescador, mas a verdade é que esta opção é algo que vai contra o que os pais queriam para ele - que não fosse um pescador. Sendo assim, resta-nos a pergunta “porquê?”

A vontade do João, para além dos pais, vai também contra a do tio - um quer ir ao mar, o outro está farto dele. Talvez isto seja um facto que se comprove pela tenra idade, por uma vida de luta por um ofício em que à medida que se percebe a sua importância, se depara com a sua decadência. E termina assim a visita, com uma curta conversa com o Sr. Albino, onde na sua voz se percebe o cansaço e a desilusão de uma madrugada de árduo trabalho e de fraca recompensa.

09/09/2024 – Uma visita técnica

Com chegada marcada para as 7h30, os mestrados são, por entre a névoa e o frio que reinava no local, bem recebidos pelos inquilinos de Vila Chã. Na Praia dos Pescadores, fazia-se notar a falta dos barcos estacionados na areia, que deveriam ter saído de madrugada para mais um dia de trabalho e incertezas à deriva no mar. As mulheres vinham acabadas de chegar e deitavam as mãos aos restos do peixe congelado, que servia agora de isco para os polvos na próxima pesca. Previamente planeada, esta visita serviu para entrevistas mais profundas, novas conversas, apontamentos técnicos e, claro, visitar o local.

Os mestrados começam por abordar as duas mulheres paradas à frente das Casas de Mar, a D. Cristina (mãe do João) e a D. Ana (tia do João). Colocam algumas questões relacionadas à comunidade, nomeadamente, o seu seio familiar. É interessante o facto de o João Pedro ser o único jovem a ter decidido continuar no “negócio” da família no meio de tantos primos, ao que a D. Ana, igualmente à própria mãe do João, diz que este não é o futuro que queria para os filhos e fica feliz que os mesmos tenham escolhido seguir um caminho diferente, para eles melhor. Acompanhados por elas, os mestrados observavam enquanto as próprias terminam de preparar o isco, até que o Santa Ana, o primeiro dos três barcos, chega - sendo este o do S. Virgílio e do seu

filho, João.

Com uma observação mais aproximada, foi possível aos mestrandos fazer algumas captações do momento da puxada do barco para o cimo da praia com o guincho. Assim que estacionado, começa a descarga da mercadoria pescada. Apesar de haver uma boa quantidade de peixe pescado, os pescadores mostram-se descontentes - não foi suficiente para o tempo que passaram no mar, talvez nunca mais venha a ser. Ambos os mestrandos cumprimentam os presentes, procedem com alguns registos vídeo e fotográficos, e esperam que a agitação acalme para que se possam dirigir ao João, que havia ficado no barco a fazer a limpeza. Queriam conhecer o seu tio, Alberto, o presidente da Associação de Pescadores de Vila Chã, e pediram-lhe que os levasse até ele e os apresentasse. Parados à frente de uma das casas de mar, conversaram com o Sr. Alberto, este que, tem pano para mangas - todos têm, apesar de uma aparência reservada, sempre se demonstraram abertos a colaborar com o projeto e ficam felizes por mais uma equipa ter ido ali parar. Não existem muitas variações no discurso de todos naquilo que toca à pesca, todos olham para o ofício como um produto de supermercado com data de validade próxima, e as dificuldades do que é viver com as limitações da lei ou das causas naturais está muito marcada neles. Porém, puderam conhecer o terceiro dos três irmãos, o Sr. Alberto, dos três o mais velho, gere a Associação, e deu a conhecer um pouco mais do espaço, inclusive uma pequena exposição com um barco típico desta comunidade, uma Catraia e a sua história. Também o som da ronca, ainda aos dias de hoje utilizada para auxiliar os barcos que não possuem GPS, e uma pequena janela num sótão com vista para o mar (que já foi protagonista para uma novela ali filmada).

Termina-se a visita a discutir algumas ideias para o filme, estando novamente presente o uso da animação - esboçando a abertura do filme com planos fechados de um barco à pesca, as luzes que os iluminam na noite, redes deitadas ao mar e peixes a serem colocados em caixas, até que a ronca interrompe a atividade. Assim o espectador é transportado para terra e para a "realidade" deixando um começo que pode ser ambíguo e cativante. Foram também discutidas algumas questões técnicas em relação à iluminação - os espaços interiores podem ser complementados com luz cénica, podendo recorrer-se a candeeiros típicos e espalhá-los pelo local. Na lota, seria necessário um reforço da luz natural, especialmente se, durante a produção, nos depararmos com dias de luz solar menos intensa ou um ambiente enevoado. No barco, foi-nos garantido pelos pescadores que as luzes (LED) que os próprios já usam, seriam suficientes.

Anexo B – Website criado na fase de pré-produção



The screenshot shows a website with a dark background. At the top, there is a navigation menu with links: "na Praia dos Pescadores", "Personalidades", "Galeria", "Equipa", "Sobre", and "PT/ENG". A search icon is also present. The main title "NA PRAIA DOS PESCADORES" is displayed in large, white, bold letters. Below the title is a photograph of a fishing harbor with several boats on the sand and buildings in the background. Underneath the photo, the word "SINOPSE" is written in large, white, bold letters. The synopsis text is in a smaller white font. At the bottom left, there is a logo for "R.PORTO" and "ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN". At the bottom right, there are social media icons for a star, Instagram, email, and flags for Portugal and the United Kingdom.

na Praia dos Pescadores Personalidades Galeria Equipa Sobre PT/ENG

NA PRAIA DOS PESCADORES



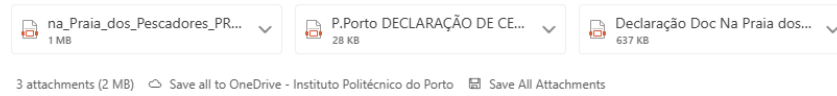
SINOPSE

Na Praia dos Pescadores, em Vila Chã, chegaram a ser 120 as embarcações estacionadas na areia, hoje no ativo, restam apenas cinco. O mar de hoje não dá o peixe que dava o mar do antigamente e a decadência da pesca artesanal não é exclusiva desta freguesia de Vila do Conde, é alias transversal a toda a costa portuguesa. A mão de obra envelhecida contrasta, porém com a juventude de um pescador de 23 anos que todas as manhãs regressa a terra depois de uma madrugada no mar. João Pedro pesca desde os 17 anos, contra a vontade dos pais, mas sonha com esta arte desde tenra idade. É através dos seus olhos que se aborda esta comunidade piscatória, a sua arte, a praia e o mar.

R.PORTO
ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN

* Instagram Email Portugal United Kingdom

Anexo C – Cópia do email enviado à Junta de Freguesia de Vila Chã e à Câmara Municipal de Vila do Conde



Exmo.(a) Senhor(a)
Presidente da Junta de Freguesia de Vila Chã e restante executivo,

Na qualidade de finalistas do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design - especialização em Cinema Documental e Experimental, os discentes Pedro Capelão e Rui Almeida apresentaram uma proposta de projeto final cujo tema assenta no estado atual da pesca artesanal na Praia dos Pescadores, Vila Chã.

O projeto, a ser produzido no ano letivo de 2024/2025, terá como objetivo a realização de uma curta-metragem documental na qual se pretende retratar o quotidiano dos atuais pescadores e peixeiras no ativo, nesta comunidade piscatória em que o mar teve em tempos uma particular importância quer social quer económica para os seus habitantes.

Pretendemos com este contacto sensibilizar o executivo para a necessidade de obtermos a respetiva declaração de cedência de local para rotação do filme, no caso a Praia dos Pescadores que se poderá estender a outras localizações na freguesia de Vila Chã, que enviamos em anexo.

Aproveitamos também este contacto para perguntar se nos podem auxiliar a encontrar uma solução para colmatar a necessidade premente de dormida na freguesia durante a rotação da curta-metragem, bem como qualquer forma de patrocínio para que consigamos baixar os custos com a alimentação também nesses períodos.

Estaremos sempre ao vosso dispor para elucidar qualquer dúvida que surja ao lerem esta missiva, caso seja oportuno poderíamos marcar uma reunião na qual teríamos uma melhor oportunidade de apresentar e discutir o projeto, que acreditamos que venha a ser do vosso agrado, e possíveis soluções para o que enunciamos anteriormente.

Em anexo segue declaração passada pelo docente José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira, professor do Departamento de Artes da Imagem, responsável da Especialização em Cinema Documental e Experimental do Mestrado em Cinema e Fotografia da ESMAD, cujo intuito passa por comprovar a veracidade e importância do aqui por nós exposto. Disponibilizamos também um *press kit*, desenvolvido para uma divulgação inicial do filme, com o objetivo de apelar a possíveis parcerias e apoios aos contactos que estamos a realizar.

Agradecemos desde já a vossa melhor atenção, ficando à aguardo um contacto vosso em breve,
Pedro Capelão
Rui Almeida

Anexo D – Cópia do email enviado pela Câmara Municipal de Vila do Conde

Caros Pedro Capelão e Rui Almeida

Bom dia.

O restaurante acabou de me enviar a declaração, pelo que vou dar início ao processo de contratação.

Trata-se do Restaurante Estaleiro, em Vila Chã.

Quando o processo terminar terão um total de 20 refeições disponíveis, sendo que o valor não pode exceder os 15€, por pessoa.

Obrigado



Pedro Brochado de Almeida
Chefe de Divisão de Cultura e
Turismo
Câmara Municipal de Vila do Conde

Anexo E – Despacho (Truncado) da Exma. Sr.^a Presidente da ESMAD, Prof.^a Doutora
Olívia Marques da Silva

P.PORTO



Montantes das bolsas Programa ICA 24–25

Mestrado em Cinema e Fotografia (Especialização em Cinema Documental e Experimental)

Considerando o financiamento do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), no âmbito do Programa de Apoio à Formação de Públicos nas Escolas, para apoio a trabalhos de final de curso, designadamente obras cinematográficas e audiovisuais, e ao abrigo do Despacho ESMAD/PR-002/ 2025–Regulamento de atribuição de bolsas no âmbito do Programa do ICA 24–25, determina-se atribuir os seguintes montantes do apoio ICA, para efeitos de Bolsa às equipas envolvidas nos projetos finais do Mestrado em Cinema e Fotografia (Especialização em Cinema Documental e Experimental), que se elenca a seguir:

Documentário *A Raiz*: 300€

Responsável: Ângela Filipa Rodrigues Pereira (40230334)

Documentário *De Corpo e Alma*: 280€

Responsável: Beatriz Pereira Machado (40230335)

Documentário *Doula*: 300€

Responsável: Aleksandra Gontar (40230332)

Documentário *Ecoss do Mar*: 320€

Responsável: Ana Carolina Henriques Mendonça (40230333)

Documentário *Fora*: 400€

Responsável: Raquel Filipa Marta de Lima (40230457)

Documentário *Na Praia dos Pescadores*: 250€

Responsável: Pedro Miguel Monteiro Capelão (40230006)

Escola Superior de Media Artes e Design, 7 de fevereiro de 2025

[Assinatura
Qualificada]
Olívia Maria
Marques da
Silva

Assinado de
forma digital por
[Assinatura
Qualificada] Olívia
Maria Marques da
Silva
Dados: 2025.02.07
14-10-24 7

Anexo F – Lista de material audiovisual utilizado na fase de produção

Lista completa de Material				
Departamento	Equipamento	Tipo	Notas	Fornecedor
IMAGEM	Sony ZV-E1	CAM		Próprio
IMAGEM	Lente FE 24-105 mm F4 G OSS	OBJETIVA		Próprio
IMAGEM	bateria NP-FZ100	BATERIAS	6 unidades	Próprio
IMAGEM	Tripé SmallRig Heavy-Duty Carbon Fiber AD-100	TRIPÉ		Próprio
IMAGEM	SMALLRIG 360 Nato Handle	HANDLE		Próprio
IMAGEM	SDXC Sony Tough M UHS-II 64GB	SD CARD		Próprio
IMAGEM	SDXC UHS-II Kingston Canvas React Plus 128GB	SD CARD	2 unidades	Próprio
IMAGEM	SSD Crucial X9 Pro 4TB	SSD		Próprio
IMAGEM	ULANZI VL49 RGB	LUZ	2 unidades	Próprio
IMAGEM	ZHIYUN CINEPEER CM25	LUZ	2 unidades	Próprio
IMAGEM	JJC Capa de chuva	CAPA	2 unidades	Próprio
IMAGEM	VILTROX DC-X3 Monitor	MONITOR		Próprio
IMAGEM	Freewell V2 Magnetic Hybrid VND/CPL 3-7 Filter	Filtros		Próprio
IMAGEM	Sony A7-C2	CAM		Próprio
IMAGEM	Sigma 24-70mm 2.8 (e-mount)	OBJETIVA	necessita requisição	ESMAD
SOM	VideoMic Pro+	MICROFONE	com deadcat	Próprio
SOM	Hollyland Lark M2	MICROFONES		Próprio
SOM	Hollyland m2s	MICROFONES		Próprio
IMAGEM	Tripés pequenos maleáveis	TRIPÉ	3 unidades	Próprio

Anexo G – Declarações de cedências de direitos de imagem

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Alcê Pedro Santos Maia portador(a) o CC número 15369404, com validade até 29/05/2023 abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) – doravante designado produtor – o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as rimãs, imagens e expoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário *“na Praia dos Pescadores”* (título provisório, sujeito a alteração) realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAED). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Notas:

Alcê Pedro Santos Maia
Vila Chã, 12 de Dezembro de 2024

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Ana Maria Maia da Silva portador(a) o CC número 09719227 com validade até 05/06/2025, abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) - doravante designado produtor - o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre e espontânea vontade no filme documentário *"na Praia dos Pescadores"* (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Notas:

Ana Maria Maia da Silva
Vila Chã, 30 de Maio de 2025

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Cristina Maria da Silva Santos portadora do CC número 12035596 com validade até 03/08/2031 abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) - doravante designado **produtor** - o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário *'na Praia dos Pescadores'* (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Notas:

Cristina Maria da Silva Santos
Vila Chã, 30 de Maio de 2015

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Ana Maria Martins Pereira, portador(a) do CC número 03694252, com validade até 12/02/2036 abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) - doravante designado produtor - o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário *'na Praia dos Pescadores'* (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Notas:

Ana Maria Martins Pereira
Via Chã 9 de Maio de 2025

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Sergio José da Silva Martins, portador(a) do CC número 10165780, com validade até 26-09-2019 abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) – doravante designado produtor – o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário *na Praia dos Pescadores* (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAO). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

NOTAS:

Sergio José da Silva Martins
Vila Clara, 12... de Reguengo de A. 024

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Vingito Heitor da Silva portador(a) o CC número 10404587, com validade até 03/08/2023 abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) - doravante designado produtor - o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documental *'na Praia dos Pescadores'* (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ES-MAD). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Notas:

Vingito Heitor da Silva
Via Chã, 2 de Janeiro de 2023

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Alfonso Marco Da Silva, portador(a) do CC
numero 15.4564001, com validade até 04/04/29 abaixo assinado, concedo
gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) - doravante designado
produtor - o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e
depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário "*na Praia
dos Pescadores*" (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão
através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design
(ESMAD). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do
filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo.
O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo
o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no
futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Notas:

Alfonso Marco Da Silva
Via CNE, 2, no 1 42025

P. PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, 2010 Alberto Maria da Silva (portador(a) o CC número 06213595, com validade até 03082031) abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) - doravante designado produtor - o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as imagens e depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário *Na Praia dos Pescadores* (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Notas:

2010 Alberto Maria da Silva
Vila Cha, 1 de Dezembro de 2014

P. PORTO

Declaração de Cessão de Direitos de Imagem

Eu, Carla da Silva Dias portador(a) o CC número 01779032, com validade até 20/07/2021 abaixo assinado concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) - doravante designado produtor - o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário "*na Praia dos Pescadores*" (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, que a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

NOTAS:

Carla da Silva Dias
Vila Chã, 3 de Maio de 2021

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Gerardo Manuel Silva, portador(a) do CC número _____, com validade até _____, abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) – doravante designado produtor – o direito (irrevogável, em perpetuidade, para uso em muitas imagens e depósitos concedidos por livre espontânea vontade no filme documental *Na Praia dos Pescadores* (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMA2). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Notas:

Gerardo Manuel Silva
Via Chã, 3 de Maio de 2025

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Rosário Amélia Pereira Faria portadora do CC número 10416074 com validade até 10-08-2024 abaixo assinada, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto) - doravante designado produtor - o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre espontânea vontade no filme documentário *Na Praia dos Pescadores* (título provisório, sujeito a alteração), realizado por Pedro Capelão através do Mestrado em Cinema e Fotografia da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD). Concedo os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do filme, autorizando, designadamente, quer a fixação fotográfica e videográfica do mesmo. O filme, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O produtor não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme

Notas:

Rosário Amélia Pereira Faria
vila Chã, 12 de Dezembro de 2024

Anexo H – Declaração de embarque



REPÚBLICA PORTUGUESA

RELAÇÃO DOS INDIVÍDUOS NÃO MARÍTIMOS

EMBARCADOS⁽¹⁾

Nome da embarcação Santa Isabel Conjunto de identificação PTVIC 11 8037 / L
Porto de registo Vila do Conde

Nº	Identificação dos indivíduos não marítimos EMBARCADOS	
<u>3</u>	Nome <u>Pu Daniel Proença Almeida</u> Data de Nasc. <u>25 / 10 / 2001</u>	
	Nacionalidade <u>Portuguesa</u> Natural de <u>Viseu, Portugal</u>	
	Domicílio <u>Casa de Mundão, Mundão, Viseu</u> <u>3505-573</u>	
	BI/Passap. nº <u>30752837</u> emitido em _____ válido até <u>09 / 09 / 2026</u>	
	Justificação do embarque	
	EMBARQUE <u>29 / 05 / 2025</u> LOCAL <u>Vila da Chã</u>	
<u>4</u>	Nome <u>Pedro Miguel Monteiro Capelão</u> Data de Nasc. <u>22 / 09 / 1978</u>	
	Nacionalidade <u>Portuguesa</u> Natural de <u>Mafra</u>	
	Domicílio <u>Rua Comandante Carlos Botelho 41 H1 - 4470-219 Lisboa</u>	
	BI/Passap. nº <u>11242097</u> emitido em _____ válido até <u>20 / 09 / 2028</u>	
	Justificação do embarque	
	EMBARQUE <u>29 / 05 / 2025</u> LOCAL <u>Vila da Chã</u>	
Nº	Nome _____ Data de Nasc. ____ / ____ / ____	
	Nacionalidade _____ Natural de _____	
	Domicílio _____	
	BI/Passap. nº _____ emitido em _____ válido até ____ / ____ / ____	
	Justificação do embarque	
	EMBARQUE ____ / ____ / ____ LOCAL _____	

Número total de indivíduos não marítimos existentes a bordo 2

Esta relação foi elaborada por Vinício Maia da Silva
inscr. marít. nº 7364, do porto de Vila do Conde com a categoria de Arrais

Local e data Vila do Conde, 27 de Maio de 2025

O Comandante, Mestre ou Arrais

SANTA ISABEL
PTVIC - 118037-L
Vinício Maia da Silva
(Selo a óleo da embarcação)

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

Anexo I - Declaração de desembarque



REPÚBLICA PORTUGUESA

RELAÇÃO DOS INDIVÍDUOS NÃO MARÍTIMOS

DESEMBARCADOS⁽¹⁾

Nome da embarcação Santa Isabel Conjunto de identificação PTVIC-118037-C
Porto de registo Vila do Conde

Nº	Identificação dos indivíduos não marítimos DESEMBARCADOS
<u>5</u>	Nome <u>Rui Daniel Pinheiro Almeida</u> BI/Passap. nº <u>30752031</u> emitido em _____ válido até <u>09/09/2026</u> DESEMBARQUE <u>01/06/2025</u> LOCAL <u>Vila do Conde</u>
<u>6</u>	Nome <u>Peter Miguel Monteiro Capelão</u> BI/Passap. nº <u>11242097</u> emitido em _____ válido até <u>20/09/2028</u> DESEMBARQUE <u>01/06/2025</u> LOCAL <u>Vila do Conde</u>
Nº	Nome
BI/Passap. nº	emitido em _____ válido até ____/____/____
DESEMBARQUE	____/____/____ LOCAL _____
Nº	Nome
BI/Passap. nº	emitido em _____ válido até ____/____/____
DESEMBARQUE	____/____/____ LOCAL _____

Número total de indivíduos não marítimos existentes a bordo _____

Esta relação foi elaborada por Vingilto Vieira da Silva
inscr. marít. nº 7344, do porto de Vila do Conde com a categoria de Arcois

Local e data Vila do Conde, de _____ de _____

O Comandante, Mestre ou Arrais

SANTA ISABEL
PTVIC - 118037-L
Vingilto Vieira da Silva
(Selo a óleo da embarcação)

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

Anexo J – Declaração de seguro



DECLARAÇÃO

A Fidelidade - Companhia de Seguros, SA declara, para os devidos efeitos, que Pedro Miguel Monteiro Capelão (NIF: 222348070), está segura pela apólice de Acidentes Pessoais Escolar ES65214143, cujo Tomador de Seguro é o INSTITUTO POLITECNICO PORTO (NIF: 503606251), subscrita na nossa empresa, que abrange os seguintes riscos, em conformidade com os termos e condições estabelecidas no texto apólice de seguro:

COBERTURAS	CAPITAIS
Morte por Acidente ou Invalidez Permanente por Acidente	35.000 €
Despesas de Tratamento e de Repatriamento por Acidente	7.500 €
Despesas de Funeral	5.000 €
Responsabilidade Civil do Aluno	10.000 €
Responsabilidade Civil do Estabelecimento de Ensino	40.000 €

A presente apólice integra os alunos, docentes, bolsеiros e trabalhadores, do Instituto Politécnico do Porto, conforme comunicações em poder da Companhia.

A apólice teve início a 01-11-2022.

O seguro é valido até 01-11-2025, dependendo do pagamento do prémio.

26 de maio de 2025
Fidelidade – Companhia de Seguros, S.A.

Cristina Baptista