

**M**

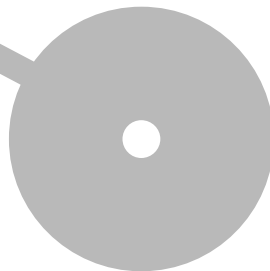
**MESTRADO**

MESTRADO EM CINEMA E FOTOGRAFIA  
ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DOCUMENTAL E EXPERIMENTAL

Direção de Fotografia em *Na  
Praia dos Pescadores*: a  
captação da autenticidade no  
documentário etnográfico

Rui Daniel Proença Almeida

07/2025



Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

Rui Daniel Proença Almeida

Direção de Fotografia em *Na Praia dos Pescadores*: a captação da autenticidade 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

Coorientação: Prof. António Pedro Negrão Martins

Vila do Conde, julho de 2025

Rui Daniel Proença Almeida

Direção de Fotografia *em Na Praia dos Pescadores*: a captação da autenticidade 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

Vogal - Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Ribeiro Duarte Martins

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

Vogal - Arguente

Prof.<sup>(a)</sup> Doutor(a) Anabela Branco Oliveira

Professor Auxiliar – UTAD

Vila do Conde, julho de 2025

## AGRADECIMENTOS

Não faria sentido escrever um capítulo de agradecimentos sem começar pelo comandante desta embarcação: Pedro Capelão, o realizador do filme. Agradeço-lhe profundamente por me ter acolhido nesta jornada como o seu “camarada”, e por ter sido uma constante fonte de apoio, aprendizagem e colaboração.

Ao professor Filipe Martins, que começou a apoiar este projeto antes de ser um projeto e que, desde sempre, se mostrou pronto a dar suporte, acompanhar e estar presente ao longo de todo processo do desenvolvimento, tanto do filme, quanto do ensaio. De salientar toda a sua paciência e vontade em transmitir conhecimento – não teria sido possível desenvolver a parte teórica desde projeto se não fosse pela sua disponibilidade e sentido de partilha. Ao professor Pedro Negrão que, de igual forma, se revelou como um pilar para a construção do que é o resultado deste filme. Por tornar conceitos, aparentemente complexos, em simples, por nos ter colocado as questões certas, e fazer-nos colocarmo-nos as questões certas em momentos cruciais. De igual forma, devemos um agradecimento ao professor Quinta Ferreira, que também se mostrou disponível a ajudar e esclarecer questões relacionadas com a direção de produção.

Gostaria de agradecer também à comunidade piscatória da Praia dos Pescadores em Vila Chã ([Anexo J](#)), sem eles, claro, não existiria um motivo para o filme. Receberam-nos de braços abertos e com o tempo foram nos acolhendo cada vez mais, até nos fazerem sentir como membros da própria comunidade. Um obrigado especial ao João Pedro, com quem mantivemos sempre contacto, por ter sido um impulsionador, para nós e para os pescadores e peixeiras. Espero que o futuro não lhe guarde nada menos que uma casa à beira-mar, um barco e muito peixe - como ele assim deseja.

Gostaria de reservar também um espaço de gratidão a todos aqueles que propagam o cinema: dos pequenos criadores, aos grandes estúdios - estou grato por existirem filmes.

Por fim, um agradecimento aos meus pais e amigos mais próximos, que foram um suporte pessoal e emocional, é também graças a eles que a minha participação neste projeto foi possível. E, claro, aos meus cães e gatos, que nunca precisaram fingir felicidade ao ver-me chegar a casa.

## RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio propõe uma reflexão sobre o realismo e o conceito de autenticidade aplicado à arte cinematográfica. Desde muito cedo na história do cinema, os filmes deixaram de ser meros registos mecânicos do mundano, tendo evoluído para novas formas narrativas que transcendem a intenção básica do dispositivo tecnológico, tal como foi originalmente concebido pelos irmãos Lumière. Apesar do seu realismo primordial – ou ontológico –, o cinema rapidamente se transformou numa arte narrativa dedicada à criação de mundos de fantasia e ficções.

Também no cinema documental – o qual, por definição, mantém um vínculo particularmente forte com o realismo –, se pode assinalar uma emancipação essencial em relação ao realismo primordial do cinema. De facto, o documentário também explora, à sua maneira, diferentes campos de criação.

Servindo-nos de conceitos como contingência e autenticidade (F. Martins, 2023), passando pela análise de tendências históricas ou estilos cinematográficos, como o neorealismo, iremos interrogar-nos neste ensaio sobre o sentimento de autenticidade que os filmes tantas vezes nos transmitem – um tipo de autenticidade que parece persistir até nas formas mais autorais e artísticas do cinema documental, ou mesmo na ficção.

Naturalmente, a nossa reflexão tenderá a incidir em particular no cinema documental de estilo observacional e de abordagem etnográfica, de modo a servir como enquadramento teórico para a última parte do ensaio, a qual será dedicada à descrição do trabalho de direção de fotografia no filme *Na Praia dos Pescadores*, projeto prático de finalização deste mestrado.

Palavras-chave: autenticidade; real; contingência; observacional;

## ABSTRACT

This essay proposes a reflection on realism and the concept of authenticity applied to film. From very early on in cinema history, movies ceased to be mere mechanical records of the mundane and evolved into new narrative forms that transcend the basic intention of the technological device, as originally conceived by the Lumière brothers. Despite its primordial – or ontological – realism, cinema quickly became a narrative art dedicated to the creation of worlds of fantasy and fiction.

Documentary cinema – which, by definition, maintains a particularly strong tie to realism – also demonstrates a fundamental emancipation from cinema's primordial realism. In fact, documentary film explores different creative approaches in its own way.

Using concepts such as contingency and authenticity (F. Martins, 2023), and by analyzing historical movements or cinematographic styles such as neorealism, this essay seeks to explore the sense of authenticity that films so often convey – a type of authenticity that seems to persist even in the most authorial and artistic forms of documentary cinema, and even in fiction.

Naturally, our reflection will tend to focus particularly on the observational style of documentary cinema, as well as its ethnographic approach, which will serve as a theoretical framework for the final section of the essay. This section will be dedicated to analyzing the cinematography of the film *Na Praia dos Pescadores*, the practical component of this master's final project.

Keywords: authenticity, real, contingency, observational.

## ÍNDICE

RESUMO ANALÍTICO.....	5
ABSTRACT.....	6
LISTA DE FIGURAS.....	9
INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I.....	14
CAPÍTULO 1: ESCAPAR AO CONCEITO.....	15
1.1 O documentário como categoria fílmica.....	15
1.2 Os modos do documentário.....	18
1.3 Os limites do documentário.....	22
CAPÍTULO 2: SENTIMENTO AUTÊNTICO.....	28
2.1 O ato da contingência.....	28
2.2 Autenticidade no olhar etnográfico.....	34
2.3 A contingência do modo observacional.....	37
PARTE II.....	45
CAPÍTULO 3: DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NO FILME <i>NA PRAIA DOS PESCADORES</i> .....	46
3.1 Na Praia dos Pescadores.....	46
3.2 Pré-Produção.....	48
3.3 Produção.....	52
3.4 Pós-Produção.....	60
3.5 Divulgação.....	63
CONCLUSÃO.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	69
FILMOGRAFIA.....	74
ANEXOS.....	76
Anexo A – [Dossier de Produção].....	77
Anexo B – [Cedências de Imagem].....	100
Anexo C – [Apoio com refeições por parte da Câmara Municipal de Vila do Conde].....	104
Anexo D – [Declarações de Embarque e Desembarque entregues à Capitania].....	105
Anexo E – [Seguro para ida ao mar].....	107

Anexo F – [Livrete].....	108
Anexo G – [Página de <i>Instagram</i> ].....	117
Anexo H – [Cartaz descartado].....	119
Anexo J – [Comunidade Piscatória de Vila Chã].....	120

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Registo de uma das primeiras visitas à praia .....	48
Figura 2 - <i>Still frame</i> , casas de mar .....	49
Figura 3 - Associação ( <i>frame em s-log</i> ) .....	50
Figura 4 - Lista de Material.....	51
Figura 5 - <i>Still frame</i> , João e Mãe na casa de mar.....	53
Figura 6 - Posicionamento do painel LED.....	54
Figura 7 - <i>Still frame</i> , João Pedro na casa de mar .....	55
Figura 8 - Realizador e Diretor de Fotografia.....	56
Figura 9 - Primeira captação com Carlota .....	56
Figura 10 - <i>Still frame</i> , Carlota a trabalhar redes.....	57
Figura 11 - A bordo com os pescadores.....	59
Figura 12 - <i>Still frame</i> , chegada à terra .....	60
Figura 13 - <i>Timeline</i> no <i>Davinci Resolve</i> .....	62
Figura 14 - Título do filme .....	63
Figura 15 - <i>Letterings</i> .....	64
Figura 16 - Cartaz final.....	65

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

## INTRODUÇÃO

Desde a pré-história que o ser humano possui em si a necessidade de documentar as suas experiências, originalmente através de desenhos que representavam na sua maioria animais. Tais representações constituem arquivos, testemunhos, pistas para o mundo vivido do homem do Paleolítico.

Desde a chamada arte rupestre, este movimento estendeu-se, diversificou-se e aperfeiçoou-se à medida que o ser humano evoluía e, consigo, os seus instrumentos tecnológicos. Historicamente, representações do real podem ser encontradas também nos frescos (principalmente usados com fins religiosos), as gravuras (como é o exemplo de Albrecht Dürer, que durante o Renascimento retratava cenas do quotidiano) e na pintura (dentro dos seus diversos movimentos, como é o exemplo do realismo no Renascimento, que deu prioridade a uma representação do mundo físico o mais fiel possível). Num desejo ambíguo de procurar uma fidelidade visual, depois de vários estudos e experimentos, em 1826, surge a primeira fotografia: *View from the Window at Le Gras*, de Joseph Nicéphore Niépce. Este desenvolvimento tecnológico veio impulsionar uma sucessão de descobrimentos que fizeram com que o cinema seja hoje possível.

O dispositivo cinematográfico é, antes de mais, uma forma de registar o mundo em movimento. Servimo-nos dele para fazer eternizar acontecimentos que marcam e traçam pontos específicos na nossa história, documentando-os de uma forma direta ou indireta. Por exemplo, a Segunda Guerra Mundial foi tratada de inúmeras formas, tanto pelo documentário como pela ficção, em filmes como *Shoah* (1985) que, ao longo de 11 anos, numa vertente documental, registou diversas entrevistas de sobreviventes do Holocausto; ou como *Saving Private Ryan* (1998), que se baseia numa série de acontecimentos reais para construir a sua narrativa ficcional.

Assim, se estabelece um dos exemplos da diferenciação entre a ficção e o documentário – representam frequentemente os mesmos aspetos de um acontecimento, mas nem sempre os usam com os mesmos objetivos. Olhando para os primórdios do cinema, desde cedo se pode fazer uma diferenciação entre o filme documental e o filme de ficção. Uma comparação entre o registo da chegada de um comboio a uma estação, dos irmãos Lumière, que deixou os espectadores em espanto, e o uso que Méliès deu à

mise-en-scène para retratar uma viagem à lua. Mais tarde, esta diferença foi formalizada, quando John Grierson concedeu a filmes como *Moana* (1926), de Robert Flaherty, o título de documentário – alegando serem filmes compostos de “material natural” (Grierson, 1932).

O documentário propõe-se, assim, como um género que procura representar a realidade de forma objetiva e informativa, que apresente factos e que aborde o mundo em que vivemos na forma em que vivemos nele – como aponta Bill Nichols, teórico que propõe uma divisão do género em subgéneros, procurando categorizar diferentes formas de fazer e apresentar o filme documental. Como o próprio diz “o documentário nunca foi uma só coisa” (2001, p. 26). Deste modo, Nichols desmistifica as suposições de que o filme documental irá sempre representar (apenas) acontecimentos e ideias factuais. Esse posicionamento e os novos caminhos que foram criados para que o género se pudesse desenvolver levaram a que, à semelhança da ficção, se começasse a brincar com a verdade.

Apesar das ramificações que sofreu, o documentário nunca deixou que o seu objetivo inicial se desvanecesse. Entre os modos participativo e observacional do documentário, distinguidos por Nichols, ainda existe uma vontade de representar a realidade e de servir um sentimento autêntico. Teóricos do cinema como André Bazin e Filipe Martins desconstróem este termo “autenticidade” dentro do realismo, bem como as modalidades de abordagem cinematográfica que este admite. Bazin apresentou-nos as suas ideias muito baseadas num contexto prático de fazer cinema – métodos que permitem que o filme pareça autêntico e verdadeiro. Já Martins, considera que não existe apenas uma verdade a ser capturada, e que essa verdade é sempre moldada à visão do cineasta. Por seu turno, David MacDougall, através dos seus filmes, procura obter um realismo baseado na relação entre si e os sujeitos que filma. O antropólogo, defende diversas práticas que procuram proteger o sujeito de uma exposição vulnerável, adotando uma interpretação subjetiva da realidade sob um olhar aparentemente invisível, da mesma forma que Robert Flaherty ou, até mesmo, o próprio David MacDougall.

A base teórica que sustenta a primeira parte deste ensaio, serve de apoio à concretização do projeto prático que consiste numa curta-metragem documental de cunho etnográfico, denominada de *Na Praia dos Pescadores*. Sob a perspetiva do cargo

de Direção de Fotografia será feita, na segunda parte, uma análise expositiva do desenvolvimento deste filme, que se encontra no cruzamento entre o documentário observacional e uma participação discreta, revista nas entrevistas realizadas aos atores sociais.

O filme responde assim à modalidade de Projeto dentro da Unidade Curricular, com componente teórica e prática, correspondente ao segundo ano do Mestrado em Cinema e Fotografia com Especialização em Cinema Documental e Experimental da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) do Instituto Politécnico do Porto.

## PARTE I

“Por outro lado, certamente, o cinema também é uma  
linguagem.”

(Bazin, 1967, p. 16)

## CAPÍTULO 1: ESCAPAR AO CONCEITO

### 1.1 O documentário como categoria fílmica

Duas grandes portas abrem-se para revelar um grupo de pessoas que delas saem. Enquanto algumas o fazem apressadamente, outras levam o seu tempo a caminhar para fora do enquadramento. Gradualmente, a multidão dispersa-se e uma das portas começa a fechar. Assim se pode resumir o filme que estreou o cinema em 1885, por autoria dos irmãos Lumière, que o denominaram de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1885). O avanço tecnológico da fotografia possibilitou a criação do *cinématographe*, este que foi o dispositivo responsável pela captação desse momento. Posteriormente, os Lumière produziram outros filmes de curta duração, como *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1886), e aquele que podemos considerar como o primeiro filme de comédia, o *L'Arroseur arrosé* (1885) (Augusto, 2021).

Os irmãos Lumière estabeleceram, assim, o que mais tarde viria a ser reconhecido como método associado ao filme documental: captação de cenas triviais do quotidiano, marcadas pela espontaneidade, naturalidade e simplicidade existentes nos episódios esporádicos do dia a dia. Apesar de uma captação que revela alguma inocência perante o dispositivo, a verdade é que estes pequenos filmes já continham em si um fingimento intencional para a câmara (Barnouw, 1993, p. 5), uma vez que eram filmados aos longo de vários dias (Augusto, 2021, p. 35).

O artifício cinematográfico evoluiu e consolidou-se também nos filmes de ficção. Este movimento ganhou força com Georges Méliès, em obras como: *Le Manoir du Diable* (1886) e, posteriormente, *Le Voyage dans la Lune* (1902). Assim foi-se percebendo que o cinema possuía em si a capacidade de transcender o real e ultrapassar o mundano, dando uso à imagem em movimento não apenas para fazer um mero registo da realidade, mas também para criar narrativas e dar forma ao fantástico.

À medida que evoluía, o cinema começou a definir cada vez mais uma clara distinção entre a ficção e a não ficção. Ambas as categorias desenvolveram-se ao longo do tempo para se apresentarem em diferentes géneros e subgéneros (Bordwell & Thompson, 2013, p. 500). Embora não exista um ponto claro na história que marque essa distinção, sabe-se que o termo ficção se consolidou com o crescimento da narrativa

clássica de Hollywood (Thompson & Bordwell, 2002). Por outro lado, o cinema documental veio a ser batizado por John Grierson que, ao referir-se a *Moana* (1926), um filme de Robert Flaherty, descreve-o como “uma descrição visual de acontecimentos” com “um valor documental” (Grierson, 1926, p. 25).

Numa procura pela definição da categoria, Bill Nichols começa por afirmar que, em certo sentido, “todo o filme é um documentário” (2001, p. 1), reconhecendo que todos os filmes possuem algum traço que os liga ao real. A partir desta premissa, ele encontra a separação para duas formas filmicas: os “documentários sobre satisfação de desejos”, filmes que representam um mundo não palpável, o imaginário, o fictício, e os “documentários de representação visual”, que procuram traduzir o mundo tangível e os seus aspetos numa obra cinematográfica, tipicamente chamada “não ficção” (Nichols, 2001, p. 1). E é dentro desta vertente que encontramos o documentário propriamente dito.

O filme documental surgiu como uma tentativa de representar a realidade. Esta representação procurava ser factual e informativa. De certa forma, o documentário funcionava como uma paragem no tempo, uma réplica da realidade que engana a morte, restaurava a perda (Renov, 1993, p. 23), observa a vida e fotografa a sua história (Grierson, 1926, p. 26). É, pelo menos, este o pressuposto que fazemos sobre a não ficção – tendemos a perceber estes filmes como uma referência exata do mundo, e não como um mundo perfeccionado pelo cineasta (Nichols, 2001, p. 22).

Encontramos no documentário diferentes histórias e descrições que nos permitem ver o mundo através de novas perspetivas. Estas representações podem abordar eventos históricos, indivíduos, grupos ou instituições (Nichols, 2001, p. 5). Renov fala-nos do filme documental como um “filme de factos” ou “não ficção”, que está baseado num “domínio da informação e da exposição”. No entanto, aponta que essa abordagem possui um afastamento “do núcleo criativo da arte cinematográfica” (Renov, 1993, p. 13), sugerindo uma tensão entre a objetividade e a expressão artística. Por sua vez, Austin e Jong defendem que “sonhos, imaginação e intuição podem e deveriam ser tão parte do documentário, como as observações factuais deveriam fazer parte da ficção” (Austin & Jong, 2008, p. 112) – sugerindo que o documentário pode afastar-se da sua génese e ainda apresentar alguma factualidade. Nichols reforça essa ideia dizendo que o “documentário não é uma reprodução da realidade (...). Representa uma visão particular do mundo (...).”

(Nichols, 2001, p. 21). Esta “visão particular” remete-nos ao cineasta, aquele que molda o filme e que escolhe a forma como uma certa história é contada.

Regressando às origens do cinema, Gunning faz uma leitura dos filmes dos Lumière dizendo que estes eram mais do que meros registos passivos da realidade (Gunning, 2006, p. 382). Havia neles uma lógica de espetáculo que estava mais interessada em captar eventos visualmente impactantes do que em preservar um realismo espontâneo e puro. Enquanto cineastas, os Lumière tinham uma intenção – e foi através do seu olhar que a recebemos. Ao referir-se a estes mesmos filmes, João Lopes considera que “há neles uma verdade que nos garante que o real não é uma coisa passiva, enquistada na nossa visão, apenas à espera de ser reproduzida.” (Lopes, 2018, p. 20). Existe uma vontade intrínseca no ato de realizar um documentário para escolher representar o mundo histórico ao invés do imaginário (Nichols, 2001, p. 25). Nas palavras de Nichols: “o documentário nunca foi uma só coisa” (Nichols, 2001, p. 26) e a verdade é que, com o tempo, a categoria encontrou novas ramificações. Essas ramificações começam com a abordagem do cineasta e culminam com a experiência do espectador – sendo o filme, claro, um ponto de interseção entre os dois.

A relação entre o cineasta e o filme depende imensamente da abordagem individual que cada criador confere à sua obra. Como Renov declara: “não é sensato generalizar quaisquer leis uniformes de construção para filmes de não-ficção” (Renov, 1993, p. 6). Porém, podemos identificar diversas características comuns no processo de realização que predominam de filme para filme. Veja-se o clássico exemplo de *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), que se tornou um protótipo para o filme documental (Nichols, 2001, pp. 21, 22), e cuja abordagem se encontra refletida em inúmeros filmes que se seguiram, como: *Grass: A Nation’s Battle for Life* (Cooper & Schoedsack, 1925), que usa uma estrutura narrativa semelhante, ou *The Silent Enemy* (Hill & Carver, 1930), pela sua temática e cunho etnográfico. Com *Nanook of the North* (1922), Flaherty apresenta uma narrativa organizada por eventos, que coloca o individual numa grande escala cultural (Nichols, 2001, p. 22).

O resultado deste processo, contido num filme, estimula epistemofilia no espectador (Nichols, 2001, p. 40), isto é, o impulso de querer adquirir conhecimento. O documentário tem em si o poder de transformar questões ainda não respondidas em informação. A questão que se coloca é: quão disposto está o espectador em acreditar? E

“quais são os códigos que garantem essa crença?” (Renov, 1993, p. 31). Essa análise reside na experiência e sentimentos do espectador, e na forma como o mesmo se permite a entrar na realidade transcendental do filme – apesar de, muitas vezes, o documentário se ver delimitado pela linha factual (Austin & Jong, 2008, p. 112). Renov diz-nos que “todo o documentário reivindica para si uma ancoragem na história; o referente do signo não-ficcional pretende ser uma parte do mundo e, portanto, esteve outrora disponível para ser experimentado no quotidiano” (Renov, 1993, p. 31).

Assim, o filme documental oferece ao espectador a satisfação do conhecimento, ainda que nenhuma ênfase no espetáculo ou na acumulação de evidências (Nichols, 2001, p. 40) seja sustento suficiente para a categoria. Como constatado anteriormente, o documentário abriu-se a diversas ramificações e diferentes interpretações do mundo, que nos chegam através do olhar do cineasta. Teóricos como Nichols e Bordwell, evidenciam esta diversidade de estilos e intenções, concluindo que o documentário não se limita a um registo realista do mundano, mas constrói também interpretações sobre ele, estabelecendo um diálogo contínuo entre o cineasta, o filme e o espectador.

Diante desta complexidade, surge a questão: ainda existem representações do real? Existe alguma autenticidade na imagem que é filtrada pelo olhar de um único indivíduo? Onde é que o real termina, e a construção começa?

## 1.2 Os modos do documentário

Está na génese do cinema documental a procura por uma representação do real. Esta procura foi sempre parte dos pilares de construção da categoria, e apresentou-se como objetivo central para muitos artistas. Porém, à medida que o cinema se desenvolvia, emergiram novas formas de criação que provocaram a diluição da fronteira entre o real e a construção. Entre formatos como o docudrama, o *mockumentary* e o cinema híbrido, o conceito que predominava no género viu-se comprometido. Algo que foi ainda mais abalado com a expansão do digital e as atuais possibilidades de manipulação da imagem, que tornaram o real em algo cada vez mais maleável e subjetivo.

Apesar desse afastamento, ainda existem filmes e métodos de realização que contêm em si parte do conceito que iniciou o próprio cinema. Nichols foi um dos teóricos

que procurou fazer uma recolha dessas ramificações que se expandiram no documentário, classificando-as em diferentes modos. Entre eles, existem: o modo expositivo, estruturado por uma narração que informa e persuade o espectador; o modo reflexivo, focado em questões internas do cineasta, como o próprio ato de filmar; o modo performativo, que explora vivências individuais e emocionais; o modo poético, que privilegia a estética e uma montagem sensorial; e os modos participativo e observacional, que apesar das suas evidentes diferenças, partilham de um compromisso de preservação entre o que está à frente da câmara e o que é apresentado ao espectador (Nichols, 2001, pp. 99-100).

Os modos participativo e observacional, são duas abordagens ao documentário que contêm igualmente uma aproximação ao registo do real, um sentimento autêntico. No modo observacional a câmara não é reconhecida como elemento integrante do evento, permanecendo invisível, ao contrário do modo participativo. Mas ambos os modos partilham de uma rejeição das encenações artificiais e priorizam tanto os acontecimentos como as pessoas, permitindo que a narrativa se construa a partir da vida real, transparecendo um sentimento de presença. Nichols separa-os pelo seu estado de presença, dizendo “o ‘estar lá’ convida à participação; ‘estar aqui’ permite observação” (Nichols, 2001, p. 116).

Quando Nichols fala acerca de “estar num lugar”, refere-se ao modo participativo, tomando-o como uma das abordagens mais envolventes dentro da classificação dos modos por si proposta. O modo participativo diferencia-se pela presença do próprio realizador como uma figura ativa dentro do filme, caracterizado por interações diretas entre ele e os seus atores sociais. Este tipo de participação permite ao realizador construir ativamente uma narrativa, conduzir diretamente entrevistas, influenciar a ação e edificar um vínculo com os personagens e a realidade em que se encontra inserido – realidade esta que procura igualmente representar. A verdade deste modo encontra-se na forma como, enquanto espectadores, podemos “ver como o cineasta e o sujeito negociam a sua relação, como agem mediante a presença um do outro, quais as formas de poder e controlo entram em jogo, que níveis de revelação ou relação resultam desta forma específica de encontro” (Nichols, 2001, p. 118).

A principal característica deste modo encontra-se na ênfase na entrevista e no diálogo. Existe uma interação continua entre o realizador e os seus atores sociais, que

resulta em reações espontâneas, “a verdade de um encontro” (Nichols, 2001, p. 118), concedendo ao documentário uma dimensão subjetiva com momentos inesperados e autênticos. Esta aceitação da dimensão subjetiva – e a sua incorporação numa objetividade mais abrangente – faz parte da composição do documentário participativo, e de como o olhar do realizador é transmitido nele, por meio das suas interações e reflexões (Renov, 2004). Este aspeto é evidente em *Chronique d’un été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, onde, através de entrevistas, os realizadores fazem uma reflexão e introspeção sobre as respostas adquiridas, atribuindo ao filme um cunho pessoal através de uma experiência cinematográfica e sociológica.

O modo participativo abraça a autenticidade na recusa da ocultação dos processos de filmagem e aceita a presença do cineasta não só como um fio condutor da narrativa, mas também como parte da construção da mesma. Essa transparência para com o espectador pode gerar nele um sentimento de confiança, uma aproximação à experiência do sujeito fílmico que resulta num sentimento de empatia (Winston, 1995, p. 216). Por exemplo, Michael Moore, torna o documentário *Roger & Me* (1989) numa experiência envolvente e pessoal, pela sua capacidade de presença ao confrontar diretamente o diretor executivo das fábricas da empresa do mesmo, questionando o seu encerramento e expondo as consequências económicas deste ato.

O modo participativo constitui, portanto, uma ferramenta distinta de construção. É permitido ao espectador ver a conceção de relações entre atores sociais, incluindo o próprio realizador no filme como um ator social, a conceção de um fio condutor para a narrativa, e a conceção do filme em si. Apresentando assim “a verdade de uma interação que não existiria se não fosse pela câmara” (Nichols, 2001, p. 118), desafia-se a ideia de objetividade puramente observacional e assume-se tanto a representação como o ato de representar.

Entretanto, em grande parte graças aos desenvolvimentos tecnológicos, com câmaras mais leves e captação de áudio síncrona e independente, desenvolve-se também o modo observacional. O “estar aqui”, a que Nichols se refere, é uma tentativa de caracterizar este modo que se define pela sua abordagem aparentemente neutra ou impessoal.

Ao contrário do modo participativo, onde existe uma interação direta com o sujeito, no modo observacional existe uma restrição onde a única função do realizador é

observar, captar e apresentar eventos a decorrer naturalmente – mostrar “o que aconteceu, como aconteceu” (Nichols, 2001, p. 109). A câmara age como uma “*fly-on-the-wall*”, permanecendo invisível.

Este modo é caracterizado pelo desenrolar de eventos com ausência de uma narração explicativa ou entrevistas, deixando que os acontecimentos exponham o tema por si. É um tipo de abordagem que pode proporcionar ao espectador uma maior sensação de imersão e autenticidade, uma vez que “o filme observacional tem uma capacidade particular em transmitir a sensação da duração real dos acontecimentos” (Nichols, 2001, p. 112), da mesma forma que deixa o espectador formar conclusões próprias sobre os eventos que visiona.

Existe uma ideia de neutralidade no modo observacional, que pode ser vista como uma espécie de ilusão, uma vez que a presença da câmara e do realizador influenciam sempre a realidade que procuram filmar. Ainda assim, essa objetividade é uma marca do documentário observacional, onde o afastamento do realizador, dá ao ator social uma maior abertura para assegurar um papel mais ativo no filme. Isto permite-nos ver a sua vida como é vivida normalmente, através de resolução de crises diárias ou interações comuns entre atores sociais, o que coopera no afastamento da sua atenção do realizador (Nichols, 2001, p. 111). A presença do realizador torna-se mais fácil de ignorar à medida que o filme se concentra nos seus personagens e eventos, “observando experiências vividas espontaneamente” (Nichols, 2001, p. 110).

*Primary* (Drew, 1960), é um representante clássico do modo observacional, ao ser um filme que acompanha uma campanha presidencial sem recorrer a entrevistas intermediárias ou comentários. Os eventos acontecem de forma espontânea e natural e é uma clara representação de “uma experiência vivida por pessoas que reais, que acontece de as testemunharmos” (Nichols, 2001, p. 111). O mesmo acontece com *Titicut Follies* (Wiseman, 1967), onde é documentada a rotina presente num hospital psiquiátrico. A falta de interação do realizador, dá espaço às imagens para exporem o que é por si só uma experiência impactante, representada de forma crua e sem filtros.

No modo observacional existe sempre a tendência para a procura pela representação fiel da realidade. No entanto, o filme passa sempre por uma fase de pós-produção que, ainda que honre o espírito de observação (Nichols, 2001), pode vir a

resultar numa seleção de cenas que procuram construir uma narrativa através de decisões estéticas do realizador.

Ambos os modos atrás descritos procuram apresentar uma representação do real dentro dos limites do cinema documental. Enquanto o modo observacional aposta na autenticidade através da ausência de intervenção, o modo participativo encara essa interação como uma parte essencial do discurso fílmico. Embora distintas, estas abordagens revelam uma preocupação com o processo de construção da “verdade” no documentário. Seja como for, existe em ambos os casos o reconhecimento de um grau mínimo de mediação implicado na própria noção de representação, seja pelas escolhas estéticas relacionadas com o enquadramento, pela montagem ou pela forma de como a presença do realizador afeta o comportamento dos atores sociais.

Dessa forma, mais do que procurar representar uma verdade absoluta, estes modos ilustram diferentes formas de explorar e revelar aspetos da realidade. A autenticidade, nestes modos, reside na consciência e transparência dos seus mecanismos de produção.

### 1.3 Os limites do documentário

Esta categoria fílmica constitui-se, desde os seus primórdios, como um campo representativo da realidade. Ao longo da história da sua prática, o documentário consolidou-se num território híbrido entre o conhecimento e a arte, o testemunho e a expressão. A discussão que envolve as questões de realismo no documentário não é novidade, porém, permanece central e culmina na indagação: quais são os limites do documentário?

Diversos autores têm discutido as noções de verdade no filme documental. Discussão esta que é iniciada “pelo próprio carácter intrinsecamente realista do dispositivo técnico” (Martins, 2019, p. 219), que pode ser visto na vocação ontológica proposta por Bazin.

A tentativa de imitar e preservar o real tem-se manifestado através de diferentes meios de representação artística desenvolvidos pelo ser humano – desde a escultura e a pintura, passando pela fotografia, até ao cinema e, mais recentemente, a realidade virtual. Foi durante o período renascentista que a pintura se destacou como uma das

formas mais fiéis de representação, com descobertas como a perspectiva. No entanto, é no barroco que atinge o seu pico de expressão realista, através da intensificação dramática e das ilusões de movimento (Bazin, 1967, p. 10). Para Bazin, este método não possuiu um cunho de representação do real, mas sim da “duplicação do mundo exterior” (Bazin, 1967, p. 11). Mesmo nesses momentos de maior rigor técnico, a pintura não passava de um “mal-entendido, de uma confusão entre o estético e o psicológico” (Bazin, 1967, p. 12), baseado num realismo ilusionista, construído através de uma interpretação subjetiva do mundo.

É na descoberta científica do dispositivo fotográfico, e nos seus resultados, que se encontra a fidelidade máxima à realidade, já não apenas como reprodução, mas como transferência direta. Como diz Bazin:

A imagem fotográfica é o objeto em si, o objetivo liberto das condições de tempo e espaço que o governam. Não importa o quão difusa, distorcida ou descolorida, por mais desprovida de um valor documental que a imagem possa ser, ela partilha, em virtude do seu próprio processo de evolução, o nascimento do modelo de que é a reprodução. (Bazin, 1967, p. 14)

Tal como a fotografia, o cinema é também um meio de satisfação da pulsão humana de fidelidade ao mundo real. Assim, é expectável que um documentário apresente pessoas, locais e eventos que decorram atualmente, ou tenham decorrido outrora (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, p. 351). É, pelo menos, uma crença geral de que as imagens (estáticas ou em movimento) apresentem uma verdade (Plantinga, 2013, p. 40). Mas, não serão elas também fruto de uma subjetividade do realizador? Bazin argumenta que, apesar da fotografia poder refletir intenções do fotógrafo, estas intenções nunca estarão tão explícitas como as do pintor: “não importa o quão talentoso é o pintor, a sua obra esteve sempre ligada a uma subjetividade incontornável” (Bazin, 1967, p. 12).

Posto isto, o realismo ontológico definido por Bazin tem por base uma qualidade técnica resultante de avanços tanto científicos como tecnológicos. Embora não desprovida de alguma subjetividade, esta nunca alcançará aquela contida no ato de criação de uma imagem, onde o autor se apresenta como o próprio meio de reprodução – como é o exemplo de um pintor. Através da fotografia e do cinema, o autor está “a satisfazer completamente o nosso apetite por ilusão, através de uma reprodução

mecânica na qual o homem não desempenha qualquer papel” (Bazin, 1967, p. 12) Neste sentido, filmes como *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) e *Chronique d'un été* (Rouch & Morin, 1961) ilustram essa vocação ontológica do cinema. Ambos estão apoiados na capacidade do dispositivo de captar a realidade tal como ela é, valorizando a espontaneidade e genuinidade dos acontecimentos e das emoções humanas. Esta aproximação ao real é também reforçada e proporcionada pelo recurso a localizações reais para a *mise-en-scène*.

A representação cinematográfica acarreta não só questões ligadas à subjetividade como também problemas relacionados com a narrativa, a ética e a veracidade – três pilares pertencentes ao filme documental. Apesar da importância de cada um destes três pilares, existe um deles sem o qual não existe justificativa para que um filme possa ser considerado um documentário – a veracidade (ou evidência), “sem ela, o conteúdo do documentário contar, de forma mais ou menos privilegiada, uma história sobre o mundo (...) não pode ser sustentada” (Nichols, 2013, p. 33).

Uma situação, um objeto ou um facto tornam-se evidências quando contidos num quadro interpretativo de um discurso, seja este retórico, racional, poético ou filosófico (Nichols, 2013, p. 33). Assim, a evidência no contexto documental, não é algo objetivo, mas algo que adquire valor e significado dentro de uma estrutura discursiva – mesmo que esse significado seja moldado pela interpretação (subjetividade), desconectando o facto da sua intenção inicial (Nichols, 2013, p. 34). O espectador toma a imagem como evidência de algo, pela confiança com que o autor apresenta nelas informação precisa. Ainda assim, o espectador “deve ser capaz de avaliar o tipo de evidência que certa imagem fornece” (Plantinga, 2013, p. 45).

Esta definição de evidência, cruza-se com o conceito de realismo epistemológico proposto por Filipe Martins:

Do mesmo modo que a fotografia preserva mecanicamente a impressão luminosa da realidade, também o realismo epistemológico visa captar a realidade documentando-a, preservando-a, servindo-lhe de prova, mesmo que o faça por via de um discurso (audiovisual). Desde que esse discurso se mantenha orientado tacitamente para os factos, não importa realmente que esses factos sejam mais ou menos manipulados no seio do próprio discurso. (Martins, 2019, p. 221)

É no discurso orientado para os factos, que a evidência se encontra com a epistemologia, ou melhor, com o realismo epistemológico. Os termos complementam-se ao assumirem os papéis de, por um lado, a prova, e, por outro, a informação (Plantinga, 2013, p. 40). *Won't You Be My Neighbor?* (Neville, 2018) é um exemplo de um documentário que adota um discurso orientado a factos, recorrendo frequentemente a imagens de arquivo e entrevistas para apresentar a visão do seu protagonista ao mundo.

Tipicamente encontrado na reportagem jornalística ou no documentário em sentido lato, o realismo epistemológico é um herdeiro direto do realismo ontológico – existe uma procura continua em captar a realidade, preservá-la e apresentá-la organizada num discurso orientado para os factos (Martins, 2019, pp. 220,221). É através da epistemologia que é feita a avaliação da veracidade dos factos e que estes são apresentados com rigor e exatidão (Plantinga, 2013, p. 41).

Embora ambos estes realismos constituam pilares centrais da prática documental, o universo do documentário não se esgota nestas duas formas de relacionamento com o real, podendo manifestar-se através de outros modos de realismo.

O realismo mimético, por exemplo, “dedica-se diretamente à verosimilhança perceptiva, à reconstrução da percepção sensível e ao reconhecimento das suas leis” (Martins, 2019, p. 221), e é habitualmente encontrado no cinema de ficção, não querendo isto dizer que não possa também atuar no documentário. Isto dá-se quando o documentário procura recriar uma realidade ou evento real através da reencenação, dramatização ou estilização visual - “em alguns casos, encenação pode intensificar o valor documental do filme” (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, p. 351). Nestas situações, o filme documental não abandona o real, embora procure reaproximar-se dele através da representação artística. Um notável exemplo desta abordagem é *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012), onde os atores sociais são convidados fazer uma reencenação dos atos explorados no filme. Apesar do recurso à dramatização, esta ajuda a intensificar o valor documental e a recriar uma experiência sensível na reconstrução dos factos.

Outros modos de realismo vêm reforçar a complexidade e a riqueza da categoria fílmica, como é o caso dos realismos imanentista, literalista e performativo. O realismo imanentista é ilustrado historicamente pelo neorealismo italiano, devido à sua proposta de contacto direto com o mundo, e pela atuação do cinema como uma extensão da

própria realidade – onde se privilegia a experiência direta da mesma (Martins, 2019, p. 223). É um realismo baseado num “naturalismo materialista” (Martins, 2019, p. 222), isto é, um realismo puro que valoriza a experiência ambígua e imediata, recusando os simbolismos. No documentário, podemos assinalar este realismo, por exemplo, dentro do modo observacional definido por Bill Nichols, e um filme ilustrativo disto é *Salesman* (Maysles, Maysles & Zwerin, 1969), que privilegia um contacto direto com o mundo ao seguir os seus personagens nas suas interações diárias, frustrações e afazeres (sem interferência visível do realizador). Já o realismo literalista, segundo Martins, antecede a subjetividade ao situar-se num plano discursivo “onde a dimensão performativa dos objetos artísticos não é ainda possível” (Martins, 2019, p. 237). Assim, este realismo manifesta-se através de uma observação puramente denotativa e informativa sem recorrer à estilização, contemplando o mundo de forma literal. Esta forma de realismo encontra eco, de forma porventura mais evidente, no modo expositivo descrito por Nichols: nas suas palavras, o “modo expositivo dá ênfase à impressão de objetividade e a argumentos bem fundamentados” onde “as imagens servem de suporte” (Nichols, 2001, p. 107), como podemos ver no filme *The Plow That Broke the Plains* (Lorentz, 1936), que recorre à narração para expor uma visão objetiva e informativa. Por último, o realismo performativo, também denominado por Martins como realismo estético, procura um retorno ao real através de “uma inversão deste movimento antirrealista da performatividade” (Martins, 2019, p. 234). Isto é, por meio de uma aceitação do mediatismo e, ao mesmo tempo, do processo de apagamento da visibilidade do autor, este tipo de realismo apresenta uma “noção diferente de ‘verdade’ documental, que reconhece a construção e artificialidade, mesmo nos filmes de não-ficção” (Bruzzi, 2006, p. 186), como é o caso do modo participativo onde se assume o ato de construção do documentário (Nichols, 2001, p. 123), o filme *A Mãe e o Mar* (Tocha, 2013) é um bom representante disso, que em vários momentos do filme o realizador assume um papel ativo ao interagir diretamente com as personagens. Mas também o caso do modo poético, fundamentado por uma experiência sensível do mundo envolvente onde se “enfazam as formas pelas quais a voz do cineasta dá aos fragmentos do mundo histórico uma integridade formal, e estética peculiar ao próprio filme” (Nichols, 2001, p. 105), podendo isto ser visto em filmes como *Regen* (Ivens & Franken, 1932), onde o simples ato de chover dá fruto a uma experiência sensorial e rítmica.

Da mesma forma que os modos do documentário propostos por Nichols, também os diferentes tipos de realismo se podem encontrar e fazer parte de um único filme. Com o tempo, a linguagem documental tornou-se híbrida e plural e, assim, capaz de integrar múltiplas formas de aproximação ao real – desde a observação direta à expressão poética. No entanto, é também verdade que existe um ponto de ligação indispensável à sua origem, e que se encontra nos limites do documentário, sendo estes definidos pelo realismo epistemológico. Por mais ou menos subjetivo, mais ou menos estilizado, um documentário apenas pode ser chamado como tal se contiver em si uma relação com o mundo empírico - uma relação baseada num compromisso com a veracidade e orientada por factos.

Claro que, para que este modelo funcione, é também necessário que exista um acordo entre o espectador e o realizador. Um documentário, aparentemente pouco verosímil, ainda será um documentário, mesmo que apresente informação acerca de um tema através de um específico ponto de vista (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, p. 352). Ainda que as imagens apresentem algum sentido conotativo (subjetividade do autor), apresentam também “evidência denotativa ou literal de que algo aconteceu de uma certa forma” (Plantinga, 2013, p. 46). De facto, o documentário tenderá a ser analisado à luz de preocupações como “a prova artística que se esforça para garantir a credibilidade ética de um orador, a resposta emocional de uma audiência, e a persuasão de um argumento” (Nichols, 2013, p. 35). Assim, esse acordo passa pelo espectador acreditar na veracidade factual contida nessas imagens apresentadas pelo autor.

Um só filme pode admitir uma diversidade de temas e uma variedade de formas para a exploração dos mesmos. Quando se fala em documentário, é necessário que se fale no seu compromisso com os factos e na veracidade do discurso, para além da subjetividade imposta pelo seu autor. Sem essa orientação para os factos, o filme perde a sua identidade documental ou arrisca perder a confiança do espectador (que presume estar a ver um documentário). Portanto, a autenticidade no documentário não depende de uma ausência de intervenção, mas sim do seu compromisso de fidelidade ao mundo empírico, prestando-se a uma construção narrativa preocupada com a ética e, principalmente, com a factualidade.

## CAPÍTULO 2: SENTIMENTO AUTÊNTICO

### 2.1 O ato da contingência

A reflexão sobre a autenticidade na produção cinematográfica tem atravessado, desde cedo, os campos teóricos e filosóficos do cinema. Esse questionamento, está profundamente ligado à herança deixada pela fotografia, devido à sua vocação ontológica de captar o mundo empírico através de uma impressão direta desse real. É também devido ao avanço tecnológico que o dispositivo cinematográfico tornou possível a eternização do elemento do qual a fotografia, isoladamente, nunca conseguirá ultrapassar mais do que apenas a sua impressão: o movimento. Assim, como sugere Bazin, é no cinema que, através da natureza essencialmente realista do dispositivo cinematográfico, se encontra a forma mais pura e conveniente tanto de representação do real, como da sua preservação - “é, pois, este uso religioso que põe em evidência a função primordial da estatuária, ou seja, a preservação de uma vida através da representação de uma vida” (Bazin, 1967, pp. 9-10).

A relação entre o cinema e a representação do real está presente desde as primeiras imagens em movimento. O próprio gesto inaugural desta arte, protagonizado pelos irmãos Lumière, tornou o cinema inseparável das questões ligadas ao realismo (Martins, 2019, p. 228) e a uma intenção da captação do mundo envolvente tal como ele se apresenta. Naturalmente, essa “transferência” ou “duplicação” implica, inevitavelmente, escolhas formais e traços de subjetividade - que poderão ser contidos através do automatismo do dispositivo, não querendo isto dizer que o simples ato de operação da câmara imponha na obra um cunho autoral (Martins, 2018, p. 229), pois, o ideal da objetividade baseia-se no simples facto de usar a câmara como modo de reprodução (Kellner, 2013, p. 59).

É com base nestes elementos que foi permitido ao cinema capturar “uma impressão tão vivida da realidade, incluindo o movimento como um aspeto vital da vida” (Nichols, 2001, p. 83), não apenas consolidando a sua ligação ontológica ao real, mas explorando também outros caminhos e diferentes formas de expressão, que se estendem do documentário à ficção.

Ao longo deste ensaio têm sido discutidas as diferentes ramificações do cinema e as diferentes formas através das quais o mesmo se tem mantido conectado com o real, seja pelos modos do documentário, ou pelos realismos implicados no campo teórico do mesmo. Apesar de podermos conectar a intenção de representação do real aos primórdios do cinema, esta discussão desenvolveu-se sobretudo a partir do pós-guerra. Foi a partir do neorrealismo italiano que se tornou mais notória uma abordagem que apelava ao imediatismo e à despoluição do real (Martins, 2019, p. 231), levando a que surgissem assim questões relacionadas à autenticidade no cinema. Isto deve-se ao facto de esta experiência estar necessariamente apoiada “em algum referencial realista, ou não faria sequer sentido falar de autenticidade” (Martins, 2018, p. 219).

Definimos anteriormente a necessidade de o documentário ter uma relação direta com a dimensão factual para que se possa chamar como tal, “quando um filme é rotulado como sendo documentário, significa, simultaneamente, um facto essencial para os espectadores: este filme trabalha com a realidade ‘atual’” (Dickerson, 2014, p. 1). Porém, a autenticidade, enquanto sensação e percepção de verdade no cinema, não está reduzida apenas a essa mera relação factual entre o filme e aquilo que o mesmo representa. Ainda que os documentários partam de um contrato com os factos, “também necessitam de pensar sobre as técnicas que os podem ajudar a construir a credibilidade deles” (Dickerson, 2014, p. 2), e nas formas que possam garantir a emergência da sensação autêntica. Há certos elementos estilísticos que podem funcionar como marcadores visuais para a transparência desse sentimento no documentário, tais como: um tratamento de som imperfeito, recorrer ao *handheld*, planos longos, o uso de iluminação natural (Dickerson, 2014, p. 8), entre outros. Estes elementos, por si só, não garantem uma fórmula para obter esse sentimento de autenticidade, nem eles funcionam somente na prática documental, mas apresentam-se como constituição de “marcadores da autenticidade que os cineastas incorporam, e os espectadores compreendem” (Dickerson, 2014, p. 19).

Essa compreensão pode tornar-se particularmente sensível quando se fala de performance. No filme documental, capta-se uma “realidade física por si só. Atingido pelo carácter de realidade das imagens resultantes, o espectador não pode deixar de reagir como reagiria aos aspetos materiais da natureza em bruto que estas imagens fotográficas reproduzem” (Kracauer, 1960, p. 158), e recorrer à encenação pode afetar

essa percepção de espontaneidade - ainda que possa ser aceite se se apresentar como informação viável, servindo um propósito maior no filme (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, p. 351).

A performance pode afetar essa sensação, não só na relação entre o filme e o espectador, mas também na relação entre cineasta e ator social. Ao ser pedido para agir de certa forma, falar de certa forma, ou ter certos tipos de ações, a personalidade e o comportamento do ator social podem alterar, podendo atribuir ao filme uma sensação de falsidade. Por outro lado, a captação desse processo de mudança de comportamento, faz também parte do ato de documentar (Nichols, 2001, p. 6). Apesar de afetar o sentimento autêntico, não deixamos de poder de falar de autenticidade – aliás, o termo, em sentido lato, é flexível. Da mesma forma que podemos discutir sobre diferentes modos de documentário, podemos igualmente discutir sobre diferentes tipos de realismos, e sobre a forma como a autenticidade atua em cada um deles. Como afirma Martins:

A autenticidade pode ser notada no imediatismo dos sentidos ou na honestidade de uma proposta conceptual pura: pode emergir da aura de um objeto singular, ou prevalecer no múltiplo e no efêmero; pode relacionar-se com a exterioridade objetiva, ou apelar a uma interioridade fenomenológica. (F. Martins, 2023, p. 8)

Falámos nos marcos da autenticidade, e na forma de como o uso dos mesmos pode vir a influenciar a experiência do espectador. No entanto, percebemos também que eles não definem um caminho uniforme e formal para a percepção da autenticidade. Apesar de termos à disposição esse conjunto de convenções formais, visuais e sonoras existe um elemento-chave que afeta o ser humano no seu dia a dia - o acaso, ou, melhor dizendo, a *contingência* (F. Martins, 2023).

O efeito da contingência não é necessariamente obtido pelo ato de negação da presença do artista, nem pelo uso de técnicas (como os marcos da autenticidade) que pretendam criar um efeito realístico (F. Martins, 2023, p. 13). No cinema, podemos ver a contingência surgir de duas formas: na espera pelo acaso, ou na construção do acaso. Duarte distingue-as do seguinte modo:

A primeira, é o discurso sobre o potencial do cinematógrafo para retratar a realidade de forma autêntica, no sentido de ser factual e objetivo. O segundo, diz respeito à forma como o realizador e os espectadores trabalham com a autenticidade no tecido dos signos fílmicos, por assim dizer, no sentido de tornar manifesto o que depende do artifício do cinema. (Duarte, 2023, p. 107)

Porém, para desenvolver esta temática, é importante definir que, tanto no documentário quanto na ficção, devemos assumir que a autenticidade surge como resultado de uma construção (Duarte, 2023, p. 107). Essa construção, propriamente dita, é poética. Isto é, trata-se um processo de criação que recorre à contingência para que seja atribuído ao filme um sentimento, não apenas de autenticidade, mas de autenticidade estética (F. Martins, 2023, p. 66).

A autenticidade estética, como dita Filipe Martins, não se limita a uma fidelidade factual, nem à mera reprodução direta do real. Opera sim, num nível sensível e poético, onde o cinema assume a performatividade ao mesmo tempo que investe num retorno ao real. Nesse sentido, a contingência não necessita de uma razão que explique o seu surgimento - aconteça ele por meio do esforço poético ou pelo real em si - o importante é que exista um balanço entre estes dois meios (F. Martins, 2023, pp. 65-66), para que, juntos, funcionem num combate contra a artificialidade. Nem a subjetividade nem a narrativa estão totalmente opostos a este conceito. Aliás, Duarte diz-nos que é preciso readmitir a subjetividade para atingir a verdade (Duarte, 2023, p. 117).

A fabricação da contingência contém em si figuras, ou estilos, como forma de estratégia ou opção poética, que podem ser usados pelo artista para atingir o efeito da autenticidade estética (F. Martins, 2023). Martins, descreve as figuras da contingência distribuindo-as em três eixos principais: ambiguidade, autonomia e sinceridade.

Realismo e expressividade autoral são as duas características que descrevem o *cinema de arte* de Bordwell. A questão coloca-se em: como é que duas figuras aparentemente tão distintas se conseguem unificar? Podemos encontrar a resposta através da ambiguidade (Bordwell, 2002, p. 98). Este modo procura uma separação da narrativa clássica do cinema, permitindo aos marcos autorais uma reconciliação com o realismo, sendo que “a própria autoria se expressa como contingência do espírito, como um gesto de liberdade, o qual é sempre ambíguo” (F. Martins, 2023, p. 72). Em *Honeyland*

(Kotevska & Stefanov, 2019), através de um cunho observacional, seguimos Hatidze numa narrativa aparentemente casual, não guiada por conflitos narrativos. O filme é marcado por momentos de silêncio, interações com vizinhos e comerciantes, intercalados com os seus afazeres diários, permitindo que o quotidiano das personagens se desenvolva por si só – abrindo espaço para que o acaso simplesmente aconteça. Um exemplo disto é a sequência de abertura do filme, onde vemos Hatidze a caminhar pela densa paisagem, até que é surpreendida por uma lebre que sai por entre os arbustos que a rodeiam. O mesmo podemos perceber em *Nomadland* (Zhao, 2020), a narrativa não segue uma cronologia linear. Fern navega pela sua vida como uma nova nómada, e o filme convida-nos, enquanto espectador, a acompanhá-la nessa deambulação. Aqui, podemos entender a contingência, “não como abolição dos nexos, mas como motor da libertação dos nexos, que deixam assim de estar vinculados à rigidez da causalidade, da ordenação cronológica, da linearidade, etc.” (F. Martins, 2023, p. 75).

Enquanto a ambiguidade procura um afastamento da narrativa clássica, e uma descentração do foco no enredo, a autonomia procura fragmentar esse enredo e focar-se nas suas partes isoladamente (F. Martins, 2023, p. 84). A figura da autonomia privilegia a situação em detrimento da ação, por exemplo respeitando a duração real dos acontecimentos (a duração contribui para a autonomização do plano isolado, fazendo-o valer por si) ou através da não linearidade narrativa. Podemos identificar esta figura em *Nomadland* (Zhao, 2020), que se constrói a partir de encontros descomprometidos, trabalhos paralelos, paisagens e rotinas que não seguem uma lógica causal. A protagonista, Fern, percorre diferentes espaços e conhece diferentes pessoas, mas o filme não está propriamente interessado em desenvolver uma progressão dramática convencional. A suspensão da ação para apresentar momentos convencionais, como tratar da higiene pessoal ou preparar refeições – mostra uma aposta no tempo como experiência e não como vetor narrativo (apesar de, muitas vezes, esse tempo ser contido, e existir um recurso a jump cuts). Referindo-se a um longo plano estático no início do filme *No Home Movie* (Chantal Akerman, 2015), Martins refere que, “aos poucos, desistimos de qualquer expectativa de continuidade narrativa ou de ligação entre as partes visuais do próprio plano e concentramo-nos apenas na sensorialidade da situação (F. Martins, 2023, p. 84), como os momentos em que a personagem se reconecta com a natureza. O mesmo acontece em *Honeyland* (Kotevska & Stefanov, 2019), Hatidze

encontra-se em diferentes situações, durante diferentes períodos: ora está em casa ao lado da mãe, ora com os vizinhos, ora nos campos, etc.

Em *Nomadland* (Zhao, 2020), vemos uma marca autoral muito presente, que tem percorrido os filmes da realizadora em colaboração com Joshua James Richards, como diretor de fotografia. Apesar desse fator de distinção ser considerado como um artifício, não significa que o resultado soe sempre a falso (F. Martins, 2023, p. 87). A sinceridade, tal como as restantes figuras da contingência, surge como uma estratégia para esconder o trabalho manipulativo do realizador. Em ambos os filmes anteriormente mencionados, encontramos a dimensão da sinceridade, desde logo, na abordagem naturalista de estilo neutro, através do uso de luz natural ou da prevalência do som diegético - elementos que reforçam uma sensação de imparcialidade e fidelidade aos acontecimentos, nutrindo o efeito de presença dado pela “credibilidade natural dos elementos fílmicos, narrados por vozes silenciosas, fidedignas ou literais” (F. Martins, 2023, p. 88).

A seleção de ambos estes filmes dá-se não só pela sua diferenciação de género - um é documentário, o outro é ficção -, mas também pelas suas formas de construção. Ambos têm sucesso ao transparecer o efeito da autenticidade estética; e, para além de se encontrarem através das figuras da contingência, encontram-se também na abordagem aos seus temas. São filmes que acompanham uma personagem, enquanto ela se rodeia da natureza e se redescobre dentro dela. Em *Honeyland* (Kotevska & Stefanov, 2019), a aproximação a uma sensação de autenticidade dá-se pelo tempo prolongado dos planos, ausência de interferência direta com os sujeitos filmados e nos acontecimentos não planeados ao longo do filme. *Nomadland* (Zhao, 2020), apesar de se tratar de um filme assumidamente de ficção, contém em si um contraste entre a presença de uma atriz e a sua relação com pessoas reais, espaços reais e iluminação natural que se veem representados numa narrativa fragmentada que confere ao filme uma liberdade formal.

A autenticidade estética pode manifestar-se tanto no documentário quanto na ficção, e pode atuar em ambos de igual forma. Trata-se de uma procura poética (e, portanto, performativa e fundamentalmente artificiosa) que, não obstante, inclui um arco processual de retorno ao real, sem o qual a obra tenderá a soar a falso ou forçada - e a contingência do real, ou a fabricação desse efeito, é o que faz com que se suavizem os traços de construção (o chamado esforço poético).

## 2.2 Autenticidade no olhar etnográfico

Foi desde os primórdios do desenvolvimento dos meios técnicos de captação e de registo visual que se começou a criar uma relação entre a antropologia e o cinema. O trabalho de campo antropológico, adotou a fotografia e o cinema como meios de observação e documentação. Um exemplo disto é o do antropólogo Bronislaw Malinowski, que fez da câmara fotográfica uma ferramenta constante nas suas investigações, como é demonstrado no seu trabalho *The Natives of Mailu* (1939), que conta com a inclusão de 24 fotografias (Serafim, 2007, p. 116).

Com a introdução do cinema, o dispositivo rapidamente passou a ser visto como uma forma de registo legítimo do real. No entanto, a etnografia no cinema vai além de um mero registo da realidade, ela atua como um condutor de revelação de aspetos que, a olho nu, são aparentemente invisíveis (Kracauer, 1960, p. 158). Apesar disso, o documentário etnográfico não é, muitas vezes, considerado como uma ferramenta de pesquisa (Lajoux, 1995, p. 165), uma vez que se trata de uma construção do realizador e, por isso, pode ser mais ou menos subjetiva. Como constata Lajoux:

O que se pode então esperar de um cientista cujas fontes parecem ter uma autenticidade questionável? Na verdade, por um lado, um filme editado exhibe factos verdadeiramente autênticos [...], enquanto, por outro lado, esse filme é a interpretação que o realizador faz desses factos, conseguida através da edição. (Lajoux, 1995, p. 167)

Devido ao desenvolvimento da antropologia visual, o género foi aceite como um “instrumento de análise” ou de “estudo de pensamento coletivo” (Eusebio & Magalhães, 2017, p. 62), garantindo assim, uma utilidade para além da observação passiva, abrindo espaço à interpretação e representação de comunidades e culturas.

A origem do documentário etnográfico é, muitas vezes, atribuída aos primórdios do próprio cinema, com os filmes dos irmãos Lumière, ou até mesmo a Flaherty, com *Nanook of the North* (1922). Porém, no mesmo ano em que se inventa o dispositivo cinematográfico, Félix-Louis Occidentale usou-o para filmar uma mulher Wolof durante a fabricação de uma peça de barro numa exposição etnográfica (Martins & Costa, 2022, p. 113), e é aí que vemos a primeira obra de cinema documental etnográfico. Mas foi

apenas a partir de 1950 que se tornou numa disciplina institucional (Ribeiro, 2007, p. 8), em que a sua identidade provinha das intenções do cineasta ou da percepção da audiência “que pode apenas ter um conhecimento limitado sobre o que é etnografia” (Austin & Jong, 2008, p. 96).

O documentário etnográfico era sobretudo uma descrição de costumes de uma dada comunidade ou cultura. As imagens captadas frequentemente funcionavam como arquivos e seguiam as normas da antropologia clássica - descreviam técnicas, locais, etc. (Ribeiro, 2007, p. 8). Foi entre 1920 e 1930, pela primeira vez desde os Lumière, que os cineastas partilharam uma nova qualidade nos seus filmes: a naturalidade de pessoas normais no seu quotidiano (Brigard, 1995, p. 26). Porém, a maior mudança dentro do género, deu-se após a segunda guerra mundial, onde se observou uma alteração da orientação da câmara “que deixou de olhar para o mundo, e passou a olhar para dentro do mundo de alguém” (Brigard, 1995, p. 38), focando-se num confronto entre “nós” (o realizador) e “eles” (a comunidade). Esta transformação permitiu que o foco deixasse de estar apenas numa descrição objetiva de práticas culturais, passando a considerar também a presença da câmara e a subjetividade do seu olhar. Assim, o documentário etnográfico passou a explorar não só o exterior de uma comunidade, mas também as suas dinâmicas internas que revelam e comunicam a essência daquelas pessoas.

Este subgénero documental raramente foi utilizado de forma sistemática pelos próprios antropólogos. O seu estilo de filmagem e montagem tendia para a quebra de uma certa continuidade, optando pela recolha de fragmentos ilustrativos que faziam da realização do filme um processo praticamente aleatório (MacDougall, *Beyond Observational Cinema*, 1995, p. 116). Como exemplifica MacDougall:

*Moana* (Flaherty, 1926) é o trabalho de um explorador e geologista, *Grass* (Cooper and Schoedsack, 1925) de um aventureiro que mais tarde fez *King Kong* (1933). Até muito recentemente, a maior parte dos filmes etnográficos, eram o produto de outros esforços: as crónicas de viajantes, as visões políticas ou idealistas de realizadores de documentários, e as ocasionais incursões de antropólogos cujo compromisso principal era com outros métodos. (MacDougall, 1995, p. 116)

Porém, esta metodologia não torna o subgênero etnográfico menos autêntico. Questiona-se Humberto Martins: “Será o filme etnográfico, inevitavelmente, um filme realista?” (H. Martins, 2023, p. 236). Para muitos realizadores o processo de criação do documentário etnográfico vai muito além dos seus momentos de captação e montagem. É um caminho baseado num acompanhamento contínuo da comunidade e de uma certa inserção na mesma, que valoriza a fruição de uma relação de confiança recíproca, com uma aprendizagem que acontece através da observação ou de uma participação não invasiva (Ribeiro, 2007, p. 8). Este processo vem a resultar numa aproximação à “realidade conhecida” (H. Martins, 2023, p. 230) e numa “antropologia partilhada” (Rouch, 2003, p. 101).

Anteriormente identificámos os modos observacional e participativo do documentário como duas formas de aproximação ao real, dois modos distintos de obter um sentimento autêntico. Esta intenção também se aplica ao documentário etnográfico. Para MacDougall, a procura por essa autenticidade baseia-se na observação, sendo o trabalho de Flaherty um exemplo: “todo o reflexo do seu próprio idealismo, estava enraizado na exploração cuidadosa da vida de outras pessoas” (MacDougall, 1995, p. 117). MacDougall argumenta que a própria invenção do cinema serviu como uma resposta ao desejo de observar o mundo real, os comportamentos do ser humano e dos animais (MacDougall, 1995, p. 117). O método observacional de aprendizagem dos costumes de uma certa comunidade ou cultura, estende-se à forma mais pura e ininterpretável de uma experiência estética (Brigard, 1995, p. 26). *Nanook of the North* (Flaherty, 1992), embora seja resultado de uma longa estadia do realizador no terreno a acompanhar os indígenas, é também “eminente narrativo e reconstruído” (Martins & Costa, 2022, p. 114).

Por outro lado, a abordagem participativa incita um outro tipo de autenticidade, baseada no imediatismo e na intervenção do cineasta no quotidiano destas comunidades. Ao mencionar Jean Rouch, Eusébio e Magalhães evidenciam a “intersubjetividade” existente nas alterações de comportamento provocadas pela câmara, que, ao invés de as disfarçar, Rouch escolhe intensificá-las (Eusebio & Magalhães, 2017). É uma autenticidade não correspondente a um realismo direto, mas uma autenticidade que resulta da “presença da câmara que atua como um catalisador de novas ações e reações” (H. Martins, 2023, p. 238). Enquanto Flaherty procurava uma

abordagem baseada num certo romantismo, numa procura pela afeição pelas pessoas, Rouch procuraria levar as possibilidades de interpretação do espectador mais além, optando por eventos com uma construção psicológica e física, mais complexa (Martins & Costa, 2022, p. 115).

Ambas estas abordagens apresentam limitações próprias: o modo observacional, está aberto a que se criem interpretações distintas daquela que é a do realizador, criando assim um afastamento da pressuposta realidade representada; já o modo participativo, pode ser tomado como um desvio do quotidiano da pessoa representada, uma vez que o comportamento natural do sujeito é alterado.

Seja através da participação ou observação, o documentário etnográfico, para além do mero registo de comportamentos e práticas culturais, procura construir uma aproximação sensível ao real. Nas palavras de Humberto Martins: “a verdade antropológica não é nada, mas uma possível (e admissível) aproximação a uma realidade conhecível” (H. Martins, 2023, p. 229,230). É nesta aproximação que reside o espaço para que exista uma representação ética entre o “Eu” e o “Outro”.

### 2.3 A contingência do modo observacional

A observação tem sido uma constante no cinema desde os seus primeiros momentos - basta recordar filmes como os da autoria dos irmãos Lumière, que, fundamentalmente, se baseiam na observação de um acontecimento que predomina no quotidiano, onde não existe uma interação aparente dos realizadores. É exemplo de *Photographe* (1896), em que vemos um fotógrafo a preparar o seu modelo; um grupo de jovens a correr sobre um cais de madeira e a saltar para o mar, em *Baignade en mer* (1895); ou a despedida de uma família que parte numa carroça conduzida a cavalo, no filme *Départ en voiture* (1896). Essa vocação é possível graças à confiança depositada no dispositivo cinematográfico enquanto ferramenta de registo. É nesse sentido que André Bazin nos apresentou a sua versão do realismo cinematográfico, referido por Filipe Martins como realismo ontológico, centrado na capacidade da câmara para a impressão direta e mecânica da realidade. Este realismo ontológico, por sua vez, relaciona-se com o que Filipe Martins designa como realismo epistemológico, um realismo que, segundo

este autor, é indispensável para que se possa falar de cinema documental: um realismo ligado especificamente ao plano dos factos.

No documentário, “ficamos atentos à documentação daquilo que surge perante a câmara. Mantemos a nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado no ecrã” (Nichols, 2001, p. 36). Porém, uma relação singular com os factos, segundo F. Martins, não irá necessariamente garantir um sentimento de autenticidade propriamente estética. Como refere H. Martins, “a autenticidade estética transcende o realismo epistémico que é marca do documentário. Este não se distingue pela sua capacidade privilegiada de captar o autêntico ou o verdadeiro, mas simplesmente pelo seu compromisso com o plano dos factos” (H. Martins, 2021, p. 207). Notámos anteriormente que, a autenticidade estética pode ser obtida através de um esforço poético – referente à fabricação da contingência, ou, por outras palavras, do acaso. No entanto, a busca pela autenticidade estética acarreta um problema: quando se tenta provocar o acaso através da própria manipulação poética, corre-se o risco de que esse trabalho poético soe a construção – e, portanto, a falso.

É neste impasse que se percebe a forma de atuação do documentário observacional. Através de uma abordagem não interventiva, que privilegia a captação do quotidiano, o estilo observacional acolhe a contingência, e permite que o real se manifeste a partir da sua própria lógica. MacDougall diz-nos que,

Este sentido não surgiu da perfeição de uma nova ilusão, mas sim de uma mudança fundamental na relação que os cineastas procuraram estabelecer entre os seus atores sociais e os espectadores. O significado dessa relação para a prática das ciências sociais, está agora a começar a ser sentido com maior força no filme etnográfico. (MacDougall, 1995, p. 115)

A antropologia, na sua valência etnográfica enquanto estudo das outras culturas humanas, é guiada pela observação das comunidades, aprendendo sobre os seus costumes e registando-os. Eventualmente, o próprio dispositivo cinematográfico começou a ser utilizado como instrumento de examinação e registo de comportamentos, contendo um detalhe superior ao ato de tirar notas, estando o seu resultado baseado na captação do evento em si, exatamente como era observado (Young, 1995, p. 101). Esta inserção dos novos métodos de registo na antropologia, acabou por ser denominada de

antropologia visual – relacionando-se naturalmente com o subgênero do filme etnográfico no cinema. Quanto ao documentário observacional, o seu batismo não foi um acontecimento vincado na história do cinema. MacDougal aponta que “o primeiro uso do termo é frequentemente atribuído a Colin Young (1975, p.66); porém, numa entrevista em 1970, Richard Leacock já falava de ‘observacional, filmes observacionais’ (Levin, 1971, p.215) e, tão cedo quanto em 1938, John Grierson já tinha escrito sobre ‘esta nova arte da observação e da realidade’ (Grierson, 1938, p. 138)” (MacDougall, 2019, p. 126).

Como discutido anteriormente, a prática da observação no cinema está intrinsecamente ligada ao seu aparecimento. Porém, é após a segunda guerra mundial que vemos a ascensão do modo observacional propriamente dito – impulsionado pelo desenvolvimento de novos equipamentos com som síncrono e *stocks* de filme 16mm relativamente baratos (MacDougall, 2019, p. 173).

O documentário observacional procurava oferecer a possibilidade de uma relação com o real, apresentando pessoas e eventos da forma mais inalterada possível (Bruzzi, 2006, p. 74), estava focado no contemporâneo, no decorrer do dia a dia, nos costumes e manias de uma comunidade, ou de uma pessoa dentro dessa comunidade. Tornou-se cada vez menos importante encontrar um protagonista “com objetivos, premissa, obstáculos e resolução”, e essa possibilidade “torna-se perfeitamente viável para, talvez, a observação daqueles eventos chamados de coincidentes ou aleatórios” (Austin & Jong, 2008, p. 11). O desenrolar de eventos casuais é inevitavelmente interrompido pela intrusão do realizador com o seu equipamento de filmagem. Para MacDougall, o método para contornar a sensação de invasão consiste em passar “tanto tempo com um sujeito que, eventualmente, ele perderá interesse na câmara”, ficando confortável com a sua presença e continuando os seus afazeres de forma natural. “Isto pode parecer improvável aos olhos daqueles que ainda não o viram a acontecer, mas para os cineastas, é um fenómeno familiar” (MacDougall, 1995, p. 119). A captação dessas imagens e situações, reforçam o sentimento de autenticidade que o filme possa procurar transparecer, permitem ao espectador observar ritmos distintos, relações entre pessoas e os seus pertences, ouvir entoações e sotaques que distinguem nativos de recém-chegados - é uma forma afetiva de aprender, apenas possibilitada pela observação (Nichols, 1999, pp.

41,42). Este tipo de captação pode resultar em momentos de estagnação, onde aparentemente nada acontece. Porém, como Austin e Jong apontam:

A quietude, tanto em termos de movimento dentro do enquadramento, como do movimento do arco narrativo, dá mais oportunidades ao espectador de encher uma tigela vazia com os seus próprios sentimentos, em vez de lhe ser apresentada uma tigela cheia para o próprio digerir e reagir. Quando a mente racional está suspensa, envolvida com as cenas que se coligam através da coincidência e detalhe, a relação com a narrativa começa a tornar-se numa relação de meditação; um estado em que se pode, talvez, começar a ver coisas que de outra forma não seriam perceptíveis, a sentir coisas que de outra forma não se sentiriam. (Austin & Jong, 2008, p. 117)

É, muitas vezes, nesses momentos que se revela o lado humano da pessoa a ser filmada - para além do seu estado como objeto de estudo - oferecendo ao espectador a oportunidade de estabelecer uma relação empática e sensível com a personagem.

O documentário observacional é resultante de um processo de seleção de momentos que aconteceram espontaneamente perante a câmara - ricos pela propensão que é atribuída às pessoas para falarem abertamente sobre os seus acontecimentos passados ou presentes (MacDougall, 1995, p. 124) - conseguida através da relação de confiança criada com o realizador. Como constata Young, esta abordagem pode “errar” em dois momentos: ao interpretar de forma incorreta “o evento ou situação através daquilo que filma, ou ao interpretar mal as filmagens pela forma como edita”; mas esta abordagem prática tem problemas em comum com o papel do antropologista que regista através de notas escritas, da mesma forma que tem elementos que a distinguem das metodologias precedentes (Young, 1995, p. 100).

Existem algumas questões que rodeiam a prática da observação no documentário, nomeadamente relacionadas à “invisibilidade” da câmara. Muitas vezes, este afastamento do realizador perante o ator social pode ser percebido como a adoção do estilo *fly on the wall*, quando na verdade a intenção não é fingir que a câmara não está lá, mas “tentar fotografar e filmar o comportamento, dito, ‘normal’” (Young, 1995, p. 101)

que resulta num “realismo intenso que parece seguir uma atualidade relativamente não dirigida” (Carta, 2015, p. 22). Sobre isto, MacDougall comenta:

Quando escrevi sobre o cinema observacional nos anos 70, um dos meus objetivos era advertir outros cineastas para que não pensassem que podiam manter-se afastados dos seus sujeitos [...]. Nem que deveriam deixar de reconhecer o seu papel no processo de realização dos seus próprios filmes. De outra forma, um cineasta poderia assumir uma posição isolada e tornar-se naquilo que alguns críticos já chamavam de *fly on the wall*. Na prática, com o desenvolvimento do cinema observacional, quase sempre se refletiu um compromisso pessoal da parte do cineasta, indo para além do mero registo. (MacDougall, 2019, p. 175)

Com isto, MacDougall sublinha a importância do envolvimento do realizador, não só para com o filme, como para com a comunidade em si, acompanhando-a tempo suficiente para que dê espaço à sua presença para se tornar em algo natural.

Nichols aponta que este posicionamento solitário pode ser problemático por implicar que o realizador perca a sua voz, em prol de uma realidade puramente intocada: “o documentário observacional, de forma precipitada, afirmava não necessitar de outros métodos para além da observação, e isto inclui a intervenção autoral” (Bruzzi, 2006, p. 76). Porém, não se trata de uma perda completa de voz, apenas da sua atenuação – que, de forma contrária, faria com que o filme resultasse na captação do momento em que o realizador interage e a câmara se apresenta ao sujeito (decaindo para o modo participativo). Em contrapartida, a voz do realizador permanece presente nas decisões criativas presentes no processo de construção do filme: “Ao selecionar o quê e como filmar, o cineasta inevitavelmente faz uma análise, que está transparecida na estrutura e conteúdo do seu filme” (MacDougall, 1995, p. 175).

MacDougall aponta também o equívoco de assumir que o documentário observacional é sinónimo de *takes* longos: “É verdade que, por volta de 1960, muitos documentaristas descobriram o valor de permitir que os eventos se desenrolassem dentro de um único *shot*”. Contudo, esse método não é a forma como o ser humano realmente observa as coisas no seu dia a dia (MacDougall, 2019, p. 176). Continua dizendo que:

Uma análise dos filmes observacionais, torna claro que, apesar de muitos conterem takes longos, estes são frequentemente combinados com planos mais curtos. O que define estes filmes não é o facto de os planos serem longos, mas o facto de a postura do filme ser de explorar situações ao longo de um período de tempo [...]. O plano longo preserva uma certa continuidade do espaço e tempo, algo que faz parte daquilo que atrai aqueles que procuram uma visão ininterrupta a partir de um único ponto de vista. Porém, esse ponto de vista é também limitado na sua habilidade para explorar detalhes de uma forma mais íntima. (MacDougall, 2019, p. 176)

O documentário observacional, não é definido por uma fórmula visual específica e sim pela sua procura em compreender um mundo ao qual o autor não pertence. A autenticidade não surge por uma fixação do olhar longa no tempo, mas sim na forma como o filme se compromete em compartimentar esse tempo. O realizador, mesmo que aparente ter uma posição de ausência, permanece presente como tomador de decisões: enquadramentos, montagem, eventos a incluir e como é que eles se organizam. A subjetividade nunca desaparece completamente e é nesse equilíbrio entre contenção e presença do autor que é permitido ao real manifestar-se em termos estéticos.

Existem paralelos criados entre o documentário observacional e outras práticas cinematográficas, como é o caso do cinema direto ou o cinema *vérité* – muitas vezes, estes podem até ser confundidos ou reconhecidos como parte de uma mesma prática. Como Nichols constata: “Para alguns praticantes e críticos, o termo cinema direto e cinema *vérité* são permutáveis; para outros, eles referem-se a modos distintos, mas alguns podem atribuir ao cinema direto uma posição mais observacional que outros atribuíram ao cinema *vérité*” (Nichols, 1999, p. 38). O cinema *vérité* ansiava por uma captação de eventos enquanto eles aconteciam pela primeira vez, ansiava captar pessoas e conversas paralelas entre elas com o mínimo de interferência possível (Young, 1995, p. 106). Bordwell e Smith propõem uma “indiferença” no uso do termo: “o documentário baseado no cinema direto regista um evento da forma como este decorre, com mínima interferência por parte do realizador. [...] Por esta razão, tais documentários são também conhecidos como cinema *vérité*” (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, p. 353).

As características pertencentes a estes modelos cinematográficos podem também ser vistos como uma herança do neorealismo. Young diz-nos que a vanguarda “foi o padrinho do cinema vérité. No novo estilo do documentário havia, pelo menos, o desejo de fazer filmes sem qualquer um dos controlos que um realizador normalmente assume serem indispensáveis” (Young, 1995, p. 105). Os filmes que marcaram esta época, estavam consumidos por atores sociais a envolverem-se entre si enquanto ignoravam a presença da equipa de filmagem (Nichols, 2001, p. 111). Macdougall aponta ainda várias parecenças entre a ficção e o documentário observacional: uma câmara que observa e assume diversas posições no espaço (MacDougall, 1995, p. 119), a manipulação de eventos através da montagem (Carta, 2015, p. 25), a forma como a audiência se conectava com os personagens e a preservação da quarta-parede. Conclui MacDougall dizendo que “a ascensão do cinema observacional foi encorajada por mudanças no cinema de ficção no pós-guerra. Provavelmente, a influência mais significativa foi a dos realizadores neorealistas italianos, como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica” (MacDougall, 2019, p. 171).

Em semelhança à ficção, também o documentário seguiu o seu caminho e encontrou as suas diferentes formas de representação. Despreendeu-se da necessidade de controlar elementos imprevisíveis e usou-os como forma de construção à volta de elementos instáveis, como é a memória, a incerteza e a subjetividade (Bruzzi, 2006, pp. 84-85). Tais elementos e tal forma de captar, como é o caso da observação, permitem que a contingência tenha espaço para se manifestar, sem que seja necessário recorrer à fabricação de acontecimentos aparentemente casuais para atingir a autenticidade estética. Segundo F. Martins, o conceito de contingência é assim entendido “não como abolição dos nexos, mas como motor da libertação dos nexos, que deixam assim de estar vinculados à rigidez da causalidade, da ordenação cronológica, da linearidade, etc.” (Martins, 2023, p. 78). A tentativa de construir o acaso não está isenta do risco de se tornar exagerada e denunciar o realizador como operário da contingência, arriscando-se a desconstruir o laço emocional que o espectador poderia estar, até àquele momento, a criar com o filme ou o personagem representado. Pode ser argumentado que “o real não tem qualquer significado’ porque é contingente, ao contrário da ficção, onde haverá um propósito para as coisas e eventos” (F. Martins, 2023, p. 78); porém, é através dessa contingência que vamos encontrar o significado poético na sua relação com o real, o

caminho para o “retorno ao real” a partir da performatividade, o sentimento de autenticidade estética.

Uma das formas de fugir ao que F. Martins (2023) refere como artificialidade, por oposição à contingência, é através da observação aparentemente passiva dos eventos pró-filmicos. Trata-se não apenas de dedicar tempo à captação dos costumes de uma comunidade ou ao acompanhamento de uma pessoa em particular pertencente a ela, mas de o fazer sem ultrapassar o limite da intrusão -procurando, em vez disso, tornar-se parte daquele contexto e um participante nos seus costumes. Através da criação de laços assentes na confiança e no conforto, a presença do realizador deixa de ser percebida como a de um observador forasteiro e passa a assumir-se como a de um observador integrado e, de certa forma, também ele participante.

## PARTE II

“A forma documental – a remodelação mais ou menos artística do mundo histórico - tem lutado para encontrar o seu lugar no suposto conflito entre verdade e beleza”

(Renov, 1993, p. 11)

## CAPÍTULO 3: DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NO FILME NA PRAIA DOS PESCADORES

Neste capítulo será feita uma descrição teórica do processo de desenvolvimento do projeto prático. Serão abordados temas relacionados às diferentes fases de construção de um filme, nomeadamente: pré-produção, produção e pós-produção, assim como os diferentes papéis que assumi em cada uma destas fases.

Juntei-me a este projeto em agosto de 2024, após uma conversa com o colega de mestrado e realizador do filme, Pedro Capelão, onde nos questionávamos acerca dos planos para este segundo ano. Nessa altura, o Pedro já tencionava fazer uma nova visita a Vila Chã, e estaria a agarrar-se à ideia de realizar um filme lá e explorar o local, uma vez que era um sítio onde já não ia há alguns anos. Mostrei-lhe o meu interesse em fazer parte do projeto, algo que ele aceitou de bom agrado - uma vez que já havíamos trabalhado juntos em diversas ocasiões ao longo do mestrado, e concordamos os dois que fizemos sempre uma boa equipa. Assim, a conversa termina com o agendamento de uma visita conjunta para que eu pudesse conhecer, não só o local, mas também a comunidade que ali predominava e ainda realizava, diariamente, pesca artesanal.

Foram também discutidos os cargos que cada um iria ter no filme. Numa primeira instância, o Pedro assumiria a realização e edição, e eu a direção de fotografia. Levantamos questões acerca da equipa, e se necessitaríamos de alguém para os cargos de direção de produção e direção de som. Concluímos que a produção seria algo que iríamos partilhar entre os dois, e que a direção de som seria um problema que resolveríamos mais tarde - mantendo a equipa, por enquanto, apenas entre os dois.

### 3.1 Na Praia dos Pescadores

A praia dos pescadores situa-se em Vila Chã, Vila do Conde. É um lugar muito marcado pelo seu passado ligado à agricultura e à pesca - atividades que ainda hoje lá se realizam. Num areal onde outrora se estacionavam 120 embarcações, atualmente encontram-se apenas cinco no ativo, e mais algumas deixadas ao abandono, com um sinal, onde se pode ler: “vende-se”. A decadência da prática desta atividade deve-se a vários motivos: as restrições colocadas à pesca, a redução da quantidade de peixe conseguido, a profissão não ser atrativa e a mão de obra envelhecida, que também é

muito sentida no ofício. No meio disto, destacamos João Pedro, um jovem pescador de 23 anos que encontrou a sua felicidade no mar. Contra a vontade dos pais, foi desde jovem que se começou a lançar de barco e a querer fazer da pesca a sua profissão ali, na praia dos pescadores, junto da sua família. João Pedro é então camarada (empregado) do seu pai, Gil, que ele mesmo é irmão de pescadores e filho de pescadores. Gil tentou com que João escolhesse outro tipo de profissão, da mesma forma que o seu pai o havia, e aos seus irmãos, proibido de ir ao mar. Atualmente os três irmãos pescam ali, Gil, junto de João, e Bino e Berto acompanham-se um ao outro. Cristina, mãe do João e mulher do Gil, também trabalha pela praia como peixeira. Todos os dias espera o regresso do marido e o filho com peixe para vender, e fá-lo acompanhada de uma das irmãs de Gil, Ana. Na praia também trabalha Sérgio, primo do Gil, com a sua mãe Carlota.

Ao longo do tempo, foram-se percebendo esses laços familiares, chegando à conclusão que na praia predomina, maioritariamente, a família do João Pedro. No Anexo A, está descrito em maior pormenor a história desta família e a história da Praia de Vila Chã, que foi complementada com recurso a trabalhos anteriormente realizados na praia, como filmes e livros (este anexo trata-se do dossier de produção que foi realizado numa fase muito precoce do projeto, daí poder conter erros, ou informações que eventualmente foram alteradas).

Para o realizador, este filme seria uma atualização, um registo que mostraria o estado da pesca atual de Vila Chã, mas algo que não estivesse tão debruçado numa atualização histórica, e sim nas pessoas que ali predominam. Foi assim que se tentou criar um filme que, ainda, fizesse alguma atualização histórica, mas que o fizesse através do olhar das pessoas que pertenciam àquela comunidade piscatória, nomeadamente, do João Pedro. O olhar esperançoso do João perante a prática da pesca em Vila Chã, contrasta com o olhar dos seus tios, que vêem um final muito próximo para as suas carreiras enquanto pescadores, e o olhar da Carlota, que presenciou mudanças significantes na praia ao longo dos anos.

A intenção inicial do realizador, era que o documentário se integrasse no subgénero de documentário etnográfico, e que adotasse uma visão mais observacional – acompanhar os pescadores na preparação dos barcos antes da pesca, a sua partida para o mar, acompanhar as peixeiras nos seus afazeres enquanto aguardam a chegada dos barcos e as tarefas que cabiam aos pescadores para além da própria pesca em si. Iriam

existir também momentos de entrevista, mas que estes seriam apresentados no filme de forma discreta, e tinham como objetivo apresentar algum conteúdo histórico, descritivo, opiniões dos pescadores sobre o seu ofício e sobre a escolha do João optar por praticá-lo ali.



Figura 1 - Registo de uma das primeiras visitas à praia

### 3.2 Pré-Produção

As visitas à praia começaram umas semanas antes ao início das aulas deste segundo ano de mestrado. Existiram vários debates entre mim e o realizador sobre o que seria o filme, e se era realmente possível retirar um filme daquele local. À medida que fomos tendo mais momentos de repérage, fomos percebendo que o João Pedro seria a chave do documentário – o seu olhar esperançoso perante uma profissão em decadência, contrastava fortemente com a exaustividade com que os seus tios se referiam ao ofício, nomeadamente o Bino, que desde sempre mostrou desagrado pelo ponto em que se encontrava a pesca.

Foi aí que começamos, em conjunto, a desenvolver o dossier de produção ([Anexo A](#)). O mesmo conta com a descrição de intenções para o filme (ponto onde o realizador teve mais peso no desenvolvimento); uma descrição da praia, das pessoas que a frequentavam e de como era o seu dia a dia. Isto foi crucial para começarmos a perceber

rotinas e relações que os pescadores e peixeiras tinham entre si. Foi igualmente crucial para que se fizesse uma seleção de quais seriam os atores sociais, ou, pelo menos, quais deles teriam mais peso (e, claro, o interesse que eles teriam em fazer parte do filme); uma seleção de filmes dos quais nos ajudariam a pensar numa linguagem visual, e também filmes que já haviam sido feitos ali na praia, que ajudaram tanto em questões de pesquisa, como para perceber qual foi a abordagem que os seus realizadores tinham tido perante a história ali presente; e, por fim, uma densa pesquisa acerca da história da praia, fundamentada tanto pelas conversas com os pescadores, como por estudos que haviam ali sido feitos.

A repérage foi também importante no que toca à direção de fotografia, para perceber quais seriam as maiores necessidades em questões de luz, e qual seria a melhor abordagem para filmar naquele espaço. Quanto à iluminação, tínhamos a intenção de nos apoiar maioritariamente em luz natural, porém, percebemos que seria necessário complementar a luz nos interiores para facilitar na captação. Na praia, existem dois espaços cobertos onde os pescadores realizam o trabalho de “terra”, como compor redes, armazenar o peixe e outros instrumentos, sendo estes: as casas de mar e a associação. Quanto às casas de mar (Figura 2), estas são um conjunto de cubículos pequenos que pertencem, individualmente, aos pescadores. Umas estão adaptadas para o tratamento das redes, outras com arcas para armazenamento de isco e outro tipo de material usado na pesca espalhado entre elas. Desde logo, era perceptível a dificuldade em filmar neste



Figura 2 – *Still frame*, casas de mar

local, pelo limite do espaço interior e pela porta ser o único espaço por onde poderia entrar luz natural (apesar de as casas conterem iluminação).

Por outro lado, temos a Associação (Figura 3). Esta que é um espaço amplo, na teoria, pertencente a todos os pescadores, mas usada maioritariamente pelo Berto, tio do João, para as mesmas atividades desenvolvidas nas casas de mar. Chegaram a ser realizadas filmagens neste local, assim como testes de iluminação, porém, ao longo das rodagens, não foi um local onde vimos vantagem em voltar.



Figura 3 - Associação (*frame em s-log*)

Durante estas visitas, tirámos sempre tempo para fazer algum tipo de captação, numa perspetiva mais descomprometida, ainda sem grande ideia do que captar ou como captar – apenas testes que nos viriam a ajudar mais tarde. Nesta mesma altura, sabendo que iríamos realizar filmagens durante a noite/madrugada, deslocamo-nos à praia para fazer alguns testes de captação a céu escuro, onde conseguimos perceber o comportamento da câmara e tomar algumas decisões técnicas, nomeadamente os valores de ISO, abertura, etc.

Isto leva-nos à definição do material necessário para as rodagens. O realizador já possuía dois equipamentos de filmagem, uma Sony ZVE1 e uma Sony A7C2, que serviram para que pudéssemos ter momentos de captação multicâmara. A câmara definida como principal, Sony ZVE1, vinha acompanhada de uma objetiva 24-105mm F4 e

de um Filtro ND variável, já para a A7C2 foi necessária a requisição de uma objetiva no Centro de Produção e Recursos (CPR) da ESMAD, onde, após uma conversa com os mesmos para perceber quais eram as objetivas *e-mount* disponíveis, acabámos por optar pela Sigma 24-70mm F2.8. Para a iluminação, acabámos por adquirir quatro painéis led com tons e intensidades variáveis para darem suporte exclusivamente no interior. Adquirimos também material relativo ao som, e outras necessidades como tripés para as luzes e capas de proteção para a câmara. Todo o material recolhido está descrito na Figura 4.

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 maleavéis	TRIPÉ	3 unidades	Próprio

Figura 4 - Lista de Material

Outras necessidades de pré-produção, estão ligadas ao cargo de direção de produção. Este processo revê-se na recolha de documentos/autorizações, procura de apoios, e planeamento da fase de produção. Após conversarmos com os pescadores e peixeiras e percebermos a sua disponibilidade e interesse de participação no filme, começámos a fazer a recolha das autorizações de cedência de imagem ([Anexo B](#)). Na medida de realizar o orçamento para o filme, fizemos alguma pesquisa de alojamentos na área, e de preços praticados nos restaurantes que rodeiam a praia. Percebemos que deveríamos tentar procurar algum tipo apoio para cobrir ou atenuar estes custos, que seriam adicionais aos da deslocação. Estabelecemos contacto com a Câmara Municipal de Vila do Conde e, após explicarmos o projeto e falarmos das nossas necessidades,

disponibilizaram ajuda com as refeições ([Anexo C](#)). No caso do alojamento, tivemos o apoio da Junta de Freguesia de Vila Chã, que apenas conseguimos estabelecer contacto através de chamadas telefónicas. Falámos diretamente com o presidente da junta, Joaquim Moreira, com o qual agendámos uma reunião e tivemos a oportunidade de apresentar o projeto presencialmente. No fim, o mesmo falou-nos do albergue, sítio que nos disponibilizou para usarmos durante as rodagens. Por último, foi-nos atribuído um valor de 250€ por parte do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), no âmbito do Programa de Apoio à Formação de Públicos e Escolas.

Falámos com os pescadores acerca da viabilidade de os acompanhar numa ida à pesca. Os mesmos mostraram-se abertos (e contentes) a essa possibilidade, e alertaram-nos também às necessidades requeridas para a nossa ida. A primeira era o estado do mar – apenas embarcávamos com eles se as previsões para o mar fossem boas, tendo este sido o motivo da nossa ida ter sido tardia (fim de maio) relativamente ao desenvolvimento do projeto; de seguida, questões burocráticas. Para podermos embarcar com os pescadores, teríamos de nos dirigir à capitania com alguns dias de antecedência da ida ao mar, para assinar os papéis que nos declaravam como “indivíduos não marítimos” a embarcar e, posteriormente, desembarcar ([Anexo D](#)). Foi-nos também solicitado que tivéssemos um seguro para acidentes pessoais, nessa medida, entramos em contacto com a ESMAD, que nos forneceram essas declarações ([Anexo E](#)).

Com isto, restou-nos definir questões técnicas relacionadas à captação, que, desde cedo, especificamos a entrega do filme como feita em resolução 4k. No entanto, realizamos alguns testes entre *codecs*, nomeadamente H264 e H265, acabando por optar pelo H264. Assim, acordamos que a captação seria feita em 4k 4:2:2 S-Log3, *codec* H264, com um *bitrate* de 140Mb/s, a 25 *frames* por segundo.

### 3.3 Produção

Aguardávamos pela disponibilidade de ambos e pelo bom tempo para dar início às rodagens. E foi assim que, no começo de 2025, nos deslocámos até à praia e arrancámos com a produção do filme.

Este primeiro dia foi caracterizado pela captação de *establishing shots* das várias coisas que marcam aquele local: as coloridas casas de mar, os instrumentos espalhados

pelo areal, os barcos deixados para trás e aqueles ainda em uso estacionados no topo da praia. Apesar das várias visitas que se antecederam a esse dia, ainda nos estávamos a deparar com várias novidades, nomeadamente, filmagens nos locais interiores. Fizemos algum acompanhamento do João enquanto o mesmo estava distraído nos seus afazeres dentro da casa de mar. Este é um dos momentos em que sinto alguma fragilidade na iluminação, e que me apercebi mais tarde de que estaria a cometer vários erros. O principal, é a intensidade da luz e, em segundo, o facto de ter posicionado o painel diretamente virado contra o ator social. Isto fez com que, no cenário, existisse um forte ponto de luz quente sem explicação aparente, e que refletia no balde de forma pouco apelativa, como pode ser visível na Figura 5.



Figura 5 - *Still frame*, João e Mãe na casa de mar

Após uma conversa com o professor Pedro Negrão, percebi que teria conseguido um resultado mais interessante se a luz fosse mais difusa e menos intensa. Para isto, requeria ter usado um difusor, ou ter projetado a luz contra uma superfície opaca branca, para que ela refletisse no ator social de forma mais suave.

O resto do dia correu de forma natural, partimos para uma filmagem com o Berto que acabou por não entrar no filme pela falta de conteúdo nessa conversa, que, apesar de histórias interessantes de vivências suas ao longo dos anos, não encaixavam

propriamente no filme. Por outro lado, perdemos um momento interessante que dava ênfase à vontade que o João Pedro tem de continuar com a profissão. O mesmo comentou com o tio que gostaria de adquirir a “carta de arrais” (uma carta que o permite ser comandante do seu próprio barco), isto mostraria o seu interesse pelo ofício e a vontade de o continuar a praticar. Porém, como mencionado anteriormente, não encontrou o seu lugar no filme.

Após este dia, seguiram-se umas semanas de tempo peculiar, deixando-nos a acreditar que em março, seria uma boa altura para retornar às filmagens – dado a que não nos era possível fazer um acompanhamento da comunidade mais espaçado, fazendo visitas à praia de duas em duas semanas, por exemplo. Desde cedo que estávamos conscientes de que estaríamos sempre dependentes do estado do clima para poder filmar, não só por questões ligadas à proteção do material, mas também pelo facto dos pescadores poderem ou não estar a trabalhar em tempo de chuva. Estando sempre atentos às alterações climáticas, decidimos antecipar as filmagens para finais de fevereiro e acompanhar os pescadores ao longo de uma semana. Fizemos as marcações todas que eram necessárias no que toca à direção de produção: informar o presidente da junta para que nos pudesse liberar o alojamento para aqueles dias, e comunicar ao restaurante que estaríamos presentes durante aqueles dias para realizar as refeições que nos foram fornecidas pela Câmara Municipal de Vila do Conde.



Figura 6 - Posicionamento do painel LED

Quando chegamos à praia, deparamo-nos com um dia ameno, a decair para a chuva. Ainda assim, conseguimos captar alguns planos da praia que mostravam um mar furioso e um céu coberto de nuvens. Tivemos também oportunidade de captar uma entrevista com o João Pedro, que estava a trabalhar na casa de mar. Esta foi a segunda vez onde tive de incluir alguns apontamentos adicionais de luz. Fiz uso de dois painéis LED, um com luz branca para dar algum enchimento à sala, e outro com luz quente para dar algum recorte ao personagem e tornar o ambiente um pouco mais acolhedor. Esta luz quente foi melhor pensada do que a que havia utilizado anteriormente, tendo também em conta as sugestões feitas pelo professor. Assim, este painel vem a complementar a luz de um candeeiro que posicionei no cenário (Figura 6), apontada para o personagem com uma intensidade menor (uma vez que não havia espaço, ou material, para refletir a luz). Acredito que, desta vez, o posicionamento da luz tenha funcionado melhor e servido também um outro propósito.



Figura 7 - *Still frame*, João Pedro na casa de mar

Uma das intenções iniciais do realizador, Pedro Capelão, seria o uso do tripé para que houvessem planos mais estáticos. Com o tempo, fomos percebendo que isso não seria viável, uma vez que os pescadores se deslocavam bastante e isso resultaria em cenas com os personagens a sair do plano ou a ficarem “cortados” com metade do corpo no enquadramento, e outra metade fora. No entanto, ao captar *handheld* tendemos

sempre a manter a câmara o mais estática possível, encontrando assim o meio termo entre a visão do realizador e o que era possível fazer no local. O tripé, porém, foi utilizado para planos de corte ou planos mais longos, como é o exemplo do plano onde se vê o barco a subir a praia.



Figura 8 - Realizador e Diretor de Fotografia

Um outro momento onde foi utilizado o tripé, foi na conversa com a nossa atriz social, Carlota. Como pessoa de mais tenra idade, vem-nos apresentar uma dimensão



Figura 9 - Primeira captação com Carlota

histórica ao filme, as mudanças vincadas na praia ao longo das décadas que ali viveu. O problema aqui prescinde no facto de que a utilização do tripé foi limitadora em termos de planos (devido à falta de espaço), e a captação em si também deixou a desejar.

Felizmente, existiu uma nova oportunidade para voltar à praia após essa semana, onde foi possível filmar uma nova conversa com a Carlota, desta vez tendo um cuidado maior na captação, e respeitando a linguagem visual do filme. Isto resultou numa diversidade maior de planos e, visualmente, mais interessantes (Figura 10).

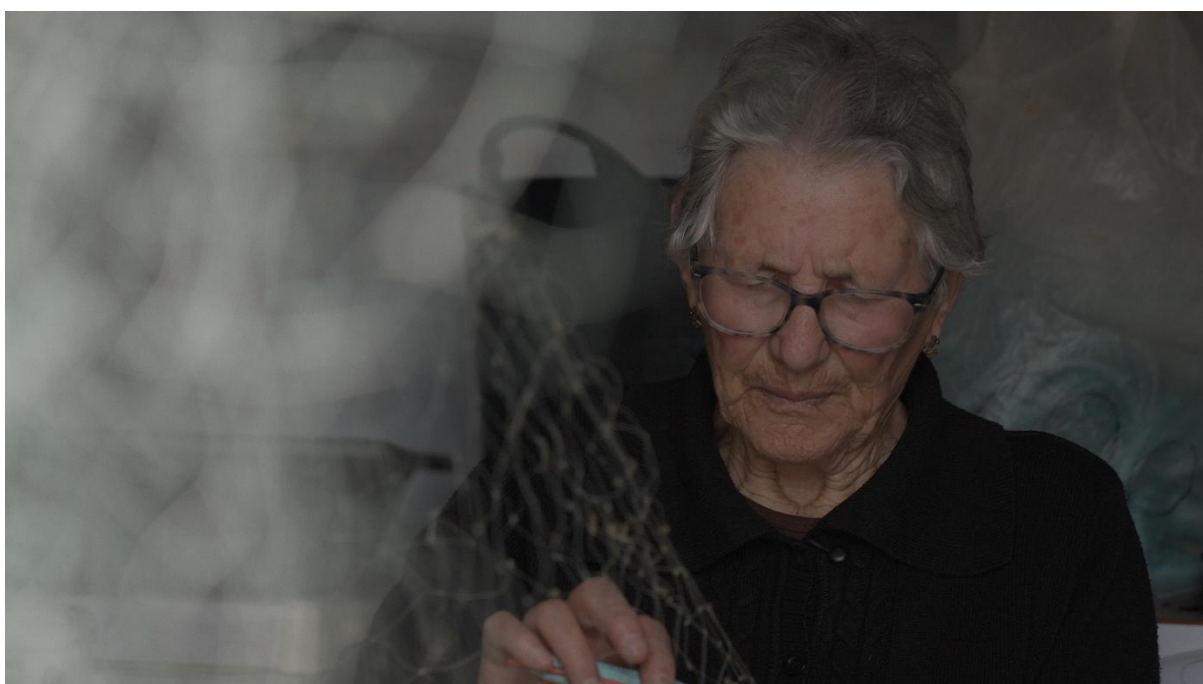


Figura 10 - *Still frame*, Carlota a trabalhar redes

Ainda durante a nossa semana de filmagens, fomos deparados com diversas imprevisibilidades típicas de produção de um documentário. Para além, claro, da meteorologia, a disposição dos atores sociais para filmar, as trocas de roupa inesperadas, ações com que não contávamos que acontecessem ou ações que aconteciam ao mesmo tempo, etc... Isto trouxe algumas questões durante o processo de filmagem, onde, muitas vezes, me sentia confuso com aquilo que havia de filmar ou onde deveria depositar o meu foco para a captação. As sessões de acompanhamento, tanto com o professor Filipe Martins como com o professor Pedro Negrão, ajudaram para mudar a minha perspetiva no trabalho de campo, e como poderia ter um controlo maior fugindo à necessidade de “perseguir” os atores sociais. Desta forma, em vez de procurar fazer um acompanhamento direto das ações dos personagens, comecei a deixar os planos

respirarem, os pescadores saírem completamente do plano, e dar-me tempo para captar uma nova ação com um novo enquadramento – em oposição em ter a câmara a dispersar-se de um lado para o outro.

Foi apenas nos finais dessa semana que os pescadores viram o mar acalmar-se o suficiente para que pudessem, confortavelmente, voltar à pesca. Apesar de termos feito várias repérages, ainda não tínhamos tido oportunidade de ver uma saída do barco, uma vez que elas são feitas normalmente durante a madrugada, e nunca a uma hora certa. Assim, após combinarmos com os pescadores e poucas horas de sono, estávamos na praia por volta das 5 da manhã. O céu ainda estava completamente negro, o que fez com que tivéssemos de trabalhar com um *iso* de 12800, que, sendo o segundo *iso* nativo da Sony ZVE1 em S-Log3, foi onde se encontrou a melhor relação de sinal/ruído. O mesmo com a temperatura de cor, enquanto durante o dia trabalhávamos a 5600k, para a noite, tivemos de adaptar para os 4600k devido às misturas de temperatura de cor existentes entre a luz quente dos lampiões e luz fria proveniente dos projetores da Associação dos Pescadores. E, assim, seguimos para a captação da descida dos barcos. Inicialmente, foi confusa, não sabíamos o que nos esperava, mas logo percebemos como se ia dar o processo e que ele se iria repetir, uma vez que os pescadores se ajudavam mutuamente para fazer a descida dos barcos. Tivemos oportunidade de filmar este processo fugaz duas noites seguidas, com foco em pequenas ações (como a carga de pedras), no esforço que é requerido para puxar o barco, e como eles seguem o seu caminho assim que entram no mar.

Um outro momento que foi novidade, para ambos, foi o acompanhamento dos atores sociais durante a pesca, em alto mar. Este que aconteceu apenas no fim de maio, devido ao ano peculiar que temos tido relativamente à meteorologia. A ida ao mar era algo que não víamos como estritamente necessário de incluir no filme (uma vez que prosseguimos com a montagem após a semana de rodagens), no entanto, sabíamos que realizá-la ia ser uma adição, não só a nível pessoal, como também iria aprofundar a relação que havíamos criado com os pescadores e traria ao filme uma dimensão muito maior. Entramos a bordo ainda mais cedo do que nos dias que apenas os vimos partir. Os barcos são relativamente pequenos, e estivemos limitados a sítios específicos em quais o pescador Gil nos permitia estar, de forma a ter algum equilíbrio no barco, e não ser um estorvo ao seu trabalho. Apesar da limitação de espaço, tentou-se sempre fazer

uma grande variedade de planos ao longo das atividades dos pescadores, variando entre planos mais abertos, mais fechados, procurando trocar um pouco o ponto de vista, para que o resultado não estivesse baseado em repetição. Não houve também qualquer tentativa de eliminar ou atenuar o movimento natural do barco, seguindo a mesma linguagem do filme, procurou-se fazer planos mais “estáticos”, incorporando o balançar das ondas.



Figura 11 - A bordo com os pescadores

Em suma, todo o processo de captação serviu como aprendizagem. Foi uma oportunidade, acredito que para ambos, de experimentar registos novos e sentirmo-nos mais confortáveis com a câmara na mão. Não só nós, mas também os atores sociais, que, de repérage a repérage, foram-se sentindo cada vez mais à vontade com a nossa presença e mais despreocupados com o facto de estarem a ser filmados, apesar de ser algo a que, de certa forma, já estivessem habituados pelos recorrentes trabalhos que são realizados ali na praia. Tivemos oportunidade de acompanhá-los em momentos diferentes, compreender a sua rotina, e as dinâmicas que têm entre si. Deparamo-nos com diferentes temperaturas, e tivemos que nos adaptar a cada uma delas – sendo durante a noite com as alterações de ISO, ou durante o dia com a necessidade de utilizar um filtro ND. Já ter trabalhado anteriormente com o realizador em registo de multicâmara levou a que o processo aqui fosse muito mais simples, apesar de ainda

terem existido momentos em que invadíamos o enquadramento um do outro a nossa dinâmica de trabalho, como um todo, resultou muito bem. Captamos momentos de entrevista e momentos de observação, e em muitos deles foi me deixada a tarefa de filmar sozinho, isso levava-me a pensar no processo de edição, que tipos de planos e momentos é que precisaria de captar para que se pudessem montar uma cena baseada naquela ação. A praia, apesar de pequena, é também muito variada, desde as coloridas casas de mar, a associação, os barcos, até aos materiais espalhados pelo areal. Tudo isto levou a que procurássemos diferentes pontos de vista para poder, de uma forma apelativa, enquadrar estes elementos na tela, isto pode ver-se desde o plano muito geral do barco a subir a praia, até ao plano do guincho onde o preto das sombras contrasta com a luminosidade do mar, visto através de uma pequena janela.



Figura 12 - *Still frame*, chegada à terra

### 3.4 Pós-Produção

Todo o processo do filme foi feito num modelo de colaboração entre mim e o realizador, Pedro Capelão. Apesar de cada um assumir os seus cargos, tivemos sempre uma comunicação muito ativa, e uma entreaajuda muito presente. O processo de montagem não fugiu a essa norma.

Apesar do realizador já ter selecionado e montado algum diálogo para contar a história que ele desejava para o filme, a primeira cena completamente finalizada foi a da saída do barco, que montamos em conjunto numa das suites da ESMAD. Este método foi favorável no sentido em que cada um tinha memória daquilo que havia filmado e lembrava-se de planos que poderiam calhar bem na construção daquela cena.

Não foi possível estarmos sempre presencialmente a montar o filme e, nesse sentido, decidimos editar diferentes partes separadamente e, em momentos pontuais, juntarmo-nos e discutir narrativa, problemas, trocar planos, etc. Enquanto o Pedro Capelão teve um foco maior em montar partes do filme que continham discurso, eu optei por aquelas que tinham um cunho mais observacional, em que os personagens estavam concentrados nos seus afazeres sem muita interação da nossa parte. Um exemplo disto é a cena que se segue à saída do barco, em que vemos as peixeiras a trabalhar (que mais tarde foi interrompida pela cena da Carlota e da pesca). Aqui vemos a Cristina e a Ana a prepararem o isco para os pescadores deixarem no mar, as duas conversam entre si, acerca da pesca e do trabalho que estavam a realizar. Fui montando a cena de forma contínua, inserindo planos com diferentes enquadramentos que mostrariam diferentes pormenores do isco, das covetes e do balde onde as deixavam. Seguido a isto, inseri alguns planos de corte para dar seguimento à cena em que as duas se encontram à beira do mar e aguardam a chegada do barco. Este momento foi algo que o realizador, Pedro, havia idealizado desde o início. Numa perspetiva de montagem paralela, introduzi aqui o Berto, tio do João, que estaria pronto para controlar o guincho assim que algum barco chegasse. Ainda na praia, existe algum discurso entre elas que comentam o facto de o João Pedro, entre tantos primos, ter sido o único que havia escolhido ser pescador. Esta conversa é interrompida pelo avistamento da aproximação do barco do Gil. De volta ao Berto, o mesmo pede ajuda a um outro pescador para puxar o guincho até ao mar para ajudarem na subida do barco. Daqui, cortamos para o plano geral que acompanha em tempo real a subida do barco pela praia. Após ter terminado edição, fiz a partilha com o Pedro, que foi enviando algumas notas de coisas para alterar e que mais tarde encurtou a cena para que não ficasse tão longa.

Fomos seguindo sempre este método de partilha e entreaajuda, para que estivéssemos ambos a par do desenvolvimento do filme. Tal como as sessões em conjunto, sempre tivemos a preocupação de comparecer em conjunto às reuniões

marcadas com o orientador e coorientador, Filipe Martins e Pedro Negrão, respetivamente.

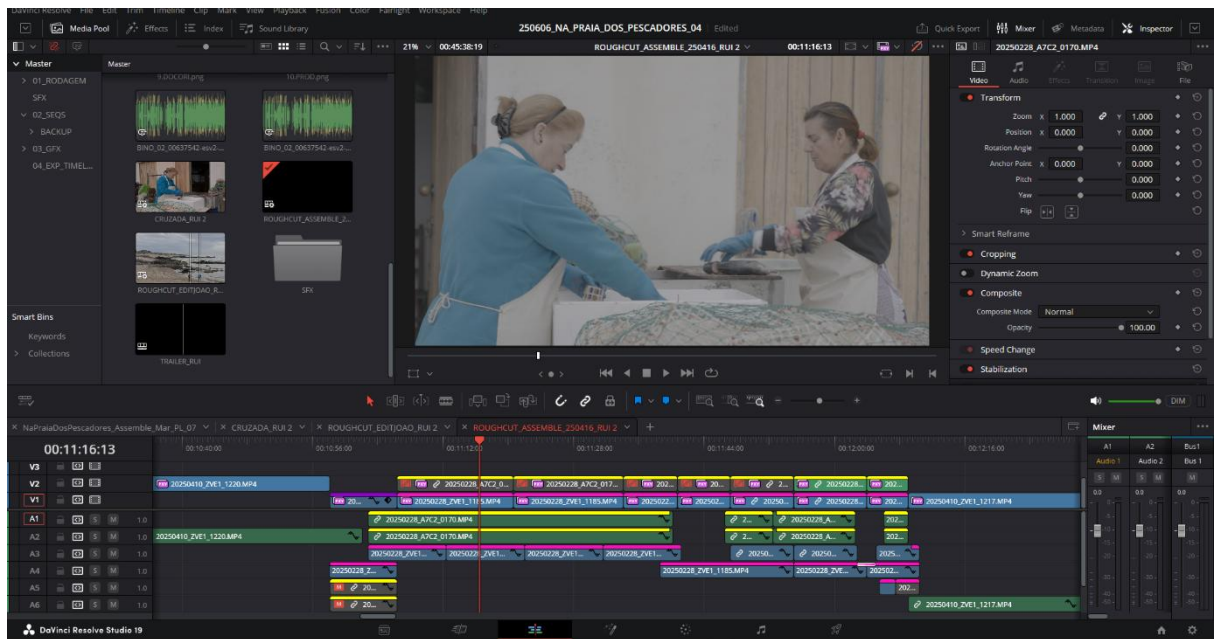


Figura 13 - *Timeline no Davinci Resolve*

No geral, a forma em como o filme está montado, representa a rotina dos pescadores, e de como as coisas foram acontecendo ao longo dos dias que tivemos oportunidade de os acompanhar.

### 3.5 Divulgação

Esta fase começou pela conceção do “logótipo”. Desde cedo que o realizador tinha ideia de que o filme se chamaria “Na Praia dos Pescadores”, e é após alguns testes com diferentes fontes e diferentes posicionamentos das palavras que chegamos ao resultado que vemos, hoje, apresentar o título dentro filme (Figura 14).



Figura 14 - Título do filme

Numa instância inicial, ocorreu-nos que poderíamos desenvolver um pequeno livrete ([Anexo F](#)) que iria apresentar as intenções do projeto, assim como a equipa e os atores sociais. Tudo isto, preenchido com informações muito precoces, pois estávamos ainda na fase de pré-produção. Fomos distribuindo-o por diversos locais a diversas pessoas, para que tivessem conhecimento do desenvolvimento do filme e, de certa forma, pudessem ajudar na sua produção (como pelo meio de doações monetárias). Este livrete levou a que fosse desenvolvido um website, que adotaria a mesma estética, mas, a longo prazo, permitir-nos-ia atualizar com informações mais recentes. Na mesma medida, foi criada uma página de *Instagram* ([Anexo G](#)) que partilhava as mesmas informações, porém, adotaria uma comunicação mais baseada na partilha de fotografias, que eu e o realizador tivemos oportunidade de tirar ao longo das repérage.

Posto isto, passamos ao desenvolvimento do filme em si, e chegou o momento de ter que desenvolver *letterings* (Figura 15) para os créditos do filme. Este processo foi relativamente simples, com a sua construção feita diretamente no *davinci resolve* (para evitar perdas de qualidade), foi dado o uso do mesmo tipo de letra do título para os nomes, e outra fonte, mais discreta, para os cargos.

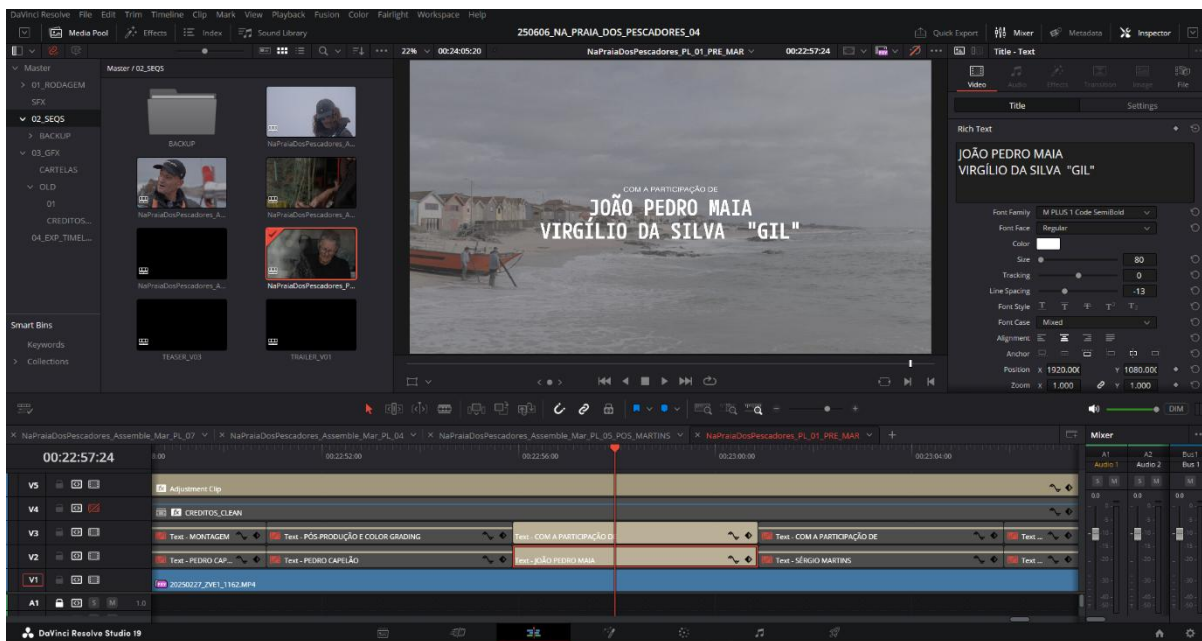


Figura 15 - Letterings

Por fim, aquilo que seria uma das caras do filme: o cartaz. Foram feitos alguns esboços até que chegamos a um primeiro cartaz final. Passado algum tempo, começamos a perceber que o cartaz não era representante do filme ([Anexo H](#)). Enquanto que por um lado temos uma obra simples com uma estética mais crua, este primeiro cartaz estaria muito elaborado, com uma imagem que denunciava em demasia a manipulação. Devido a isto, passamos ao desenvolvimento de um outro cartaz, este que se deu após a nossa ida ao mar e é construído a partir do último *frame* do filme. Concordamos que esta seria uma melhor opção e que, não só representaria melhor o filme, como que adicionaria algo mais, uma espécie de mistério (Figura 16).



# NA PRAIA DOS PESCADORES

REALIZAÇÃO PEDRO CAPELÃO FOTOGRAFIA RUI ALMEIDA SOM PAULO RAMOS  
MONTAGEM PEDRO CAPELÃO RUI ALMEIDA PÓS-PRODUÇÃO E COLOR GRADING PEDRO CAPELÃO  
PRODUÇÃO PEDRO CAPELÃO RUI ALMEIDA

INSTITUTO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL  
CÂMARA MUNICIPAL VILA DO CONDE  
MUNICÍPIO DE VILA DO CONDE

Figura 16 - Cartaz final

## CONCLUSÃO

Fazer uma revisão do projeto como um todo (tanto na sua parte teórica, como na prática), deixa-me cada vez certo de que a sua representação pode ser revista na seguinte citação de Renov: “a forma documental – a remodelação mais ou menos artística do mundo histórico - tem lutado para encontrar o seu lugar no suposto conflito entre verdade e beleza” (1993, p. 11). Por um lado, o enquadramento teórico sobrevoa o cinema, expondo-o, desmistificando-o, revela as suas falhas ao mesmo tempo que oferece panos para as cobrir. Por outro, o desenvolvimento prático tira proveito desse pensamento, do qual muitas vezes opta por contrariar.

Um ponto de partida para o desenvolvimento da teoria neste ensaio, parte da questão que subitamente surge, diversas vezes, no visionamento de certos filmes: “como é que pode um filme transcender uma representação realista, para se fazer sentir como realista?” Ao definir o que seria o desenvolvimento prático do projeto, existe uma nova questão, que surge quase num tom de assombração: “como é que se atinge esse efeito e em que é que ele consiste?”

O ser humano, desde cedo, tem procurado diversas formas de congelar momentos no tempo (Renov, 1993, p. 23), de preservar a vida através da sua representação (Bazin, 1967, 9,10). Ao longo dos anos, foi aprimorando esses mecanismos, até chegar, finalmente, à fotografia e, por consequência, ao cinema. Este que possui algo de que a fotografia por si só nunca será capaz de atingir: o movimento. É assim que se levantam as questões relacionadas com a representação do real no cinema: a invenção de um dispositivo que é capaz de registar o que se está a ver, como se está a ver – um espaço e um período capazes de se eternizarem no tempo. A novidade do dispositivo cinematográfico trouxe consigo questionamentos acerca das suas possibilidades e limitações. Não levou muito tempo até que o aparente mero registo de um certo acontecimento, como representam os filmes dos irmãos Lumière, se tornasse em experimentos de magia e fantasia. O dispositivo, o filme e o autor, rapidamente se tornaram num meio contador de histórias. Não isto querendo dizer que o mero registo (intencional) tenha ficado perdido e esquecido nos primórdios da história do cinema.

Nichols define todos os filmes como documentários, porém, dentro desta distinção encontra duas vertentes: os “documentários de satisfação de desejos”, e os

“documentários de representação visual” (2001, p.1). É nos documentários de representação visual que encontra a mesma metodologia presentes nos filmes inaugurais da arte, as descrições visuais de acontecimentos com valor documental (Grierson, 1926, p.25), a definição de documentário em si. Este que surge como uma tentativa de apresentar o real, de satisfazer o desejo que o ser humano tem em registar e preservar um momento. Mas o documentário não tem uma só forma, nem uma só metodologia. Com o tempo, da mesma forma que o cinema no geral, também o filme documental encontrou as suas ramificações, e viu-se a dispersar por vários métodos de criação. O que leva à questão: “quais são os limites do documentário?” O cinema está, intrinsecamente, ligado ao realismo pela vocação ontológica do dispositivo de que fala Bazin, mas do que é que faz do documentário um documentário? F. Martins, apresenta uma distinção dos realismos presentes na prática cinematográfica, dos quais destaca o realismo epistemológico como a base necessária para o filme documental poder ser categorizado como tal. Este realismo é caracterizado pela necessidade de um discurso orientado para uma verdade factual, não olhando à mediação ou subjetividade de um autor. Apesar de existir este laço factual com a realidade, não é através dele que encontramos uma representação ou transposição realista, um sentimento autêntico.

É devido ao referencial realista do dispositivo, que faz sentido falar de autenticidade (Martins, 2018, p.219), porém, enquanto sensação e percepção de verdade, requer uma ligação com o real que ultrapassa essa dimensão factual. Existem elementos estilísticos que podem ajudar à transparência desse sentimento, como: som imperfeito, planos longos, iluminação natural (Dickerson, 2014, p.8), etc. Porém, estes elementos não definem um caminho uniforme para se obter o sentimento de autenticidade pois, este caminho, está revisto no acaso – ou seja, na *contingência* (F. Martins, 2023). Este efeito pode ser conseguido através da espera, ou da construção. Quando se fala no processo de construção do acaso, falamos de uma operação num nível poético com três eixos: ambiguidade, autonomia e sinceridade, que se vêm numa constante luta contra a artificialidade, como principal obstáculo para que se possa atingir a autenticidade estética. Quando falamos da espera pelo acaso, podemos falar do modo observacional do documentário, este que está muito presente naquilo que é o estudo antropológico: observar, perceber costumes, rotinas e interações. Este modo não significa um completo

apagamento da intenção autoral, aliás, o autor está presente em todo o processo e é a chave de interpretação aos olhos do espectador.

É neste contexto que é desenvolvida a curta-metragem *Na Praia dos Pescadores* (2025), no qual o seu desenvolvimento, numa perspetiva de direção de fotografia, fica explícito no último capítulo deste trabalho. É por, de certa forma, ser os olhos do realizador que se colocam questionamentos de como é que se capta a autenticidade, e de como se chega à autenticidade estética. É claro que, existe uma limitação que se baseia na interpretação e tomada de decisões do próprio realizador - o comandante deste barco -, porém, foi num sentido de colaboração contínua que se construiu esta obra, e é por isso que se podem apontar momentos onde a contingência está presente por meio da observação.

Talvez seja na colisão entre o questionamento e a ação onde a arte encontra o seu sentido, e é ao longo processo onde se revelam as respostas - às vezes pela construção das mesmas, outras vezes no simples ato de esperar e observar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aitken, I. (2013). John Grierson and the Documentary Film Movement. Em B. Winston(Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 129-137). London: Palgrave Macmillan.
- Augusto, M. (2021). *Como se Fosse Um Romance*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Austin, T., & Jong, W. (2008). *Rethinking Documentary*. England: Open University Press.
- Babo, M. A. (2023). Os Verdes Anos: bridging the visible and the legible in cinema. Em F. Martins(Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 175-194). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary : a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Bazin, A. (1967). *What Is cinema? Vol. 1*. University of California Press.
- Bell, D. (2014). Documentary Film and History. Em D. Bell, *Documentary film and the poetics of history* (pp. 42-54). University of Edinburgh.
- Bordwell, D. (2002). The art cinema as a mode of film . Em C. Fowler, *The European cinema reader* (pp. 94-102 ). London: Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *A Arte Do Cinema: Uma Introdução*. Editora Unicamp.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art: An Introduction*. United States of America: McGraw-Hill Education.
- Branco, S. D. (2023). Genuine Poetics: expressive authenticity in film. Em F. Martins(Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 195-210). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Brigard, E. (1995). The History of Ethnographic Film. Em P. Hockings(Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 13-45). New York: Mouton de Gruyter .
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Oxon: Routledge.
- Carta, S. (2015). Documentary Film, Observational Style and Postmodern Anthropology in Sardinia: A Visual Anthropology. *Visual Anthropology*, 28, pp. 227–247.
- Cauwenberge, G. V. (2013). Cinéma Vérité: Vertov Revisited . Em B. Winston(Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 189-197). London: Palgrave Macmillan.
- Dickerson, A. (2014). *Conventional Markers of Authenticity in Documentary*. Missouri: University of Missouri. Obtido de <https://www.semanticscholar.org/paper/Conventional-Markers-of-Authenticity-in-Documentary/beb0cf989b4faa3739f42b04841be61b8b10ee61#cited-papers>
- Duarte, S. N. (2023). Film Poetics of Authenticity: between fact and fiction, document and aesthetic experience. Em F. Martins(Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 97-130). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Eusebio, A., & Magalhães, S. (maio/julho de 2017). Filme Etnográfico e o Estudo do Cotidiano: o uso de recursos audiovisuais na pesquisa sociológica . *Revista Café com Sociologia*, pp. 57-71.
- Frey, M. (2018). The Authenticity Feeling: Language and Dialect in the Historical Film. *Research in Film and History*, 1-48.
- Grierson, J. (1976). First Principles Of Documentary. Em R. M. Barsam, *Nonfiction Film: Theory and Criticism* (pp. 19-30). New York : E.P. Dutton & Co.
- Grierson, J. (8 de February de 1926). Flarhety’s Poetic Moana. *The New York Sun*, p. 25.

- Gunning, T. (2006). The Cinema of Attraction's: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. Em W. Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 381-388). Amsterdam University Press.
- Hockings(Ed.), P. (1995). *Principles of Visual Anthropology*. New York : Mouton de Gruyter .
- Kellner, D. (2013). On Truth, Objectivity and Partisanship: The Case of Michael Moore. Em B. Winston(Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 59-67). London: Palgrave Macmillan.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film : the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press.
- Lajoux, J.-D. (1995). Ethnographic Film and History. Em P. Hockings(Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 163-180). New York: Mouton de Gruyter .
- LaRocca, D. (2023). From Authenticity to Authentication: cinaesthetics and auteurship in the age of AI. Em F. Martins(Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 33-58). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Lopes, J. (2018). *Cinema e História: aventuras narrativas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- MacDougall, D. (1995). Beyond Observational Cinema. Em P. Hockings(Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 115-133). New York: Mouton de Gruyter .
- MacDougall, D. (2019). *The looking machine: Essays on cinema, anthropology and documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Martins, F. (2018). Narrativa cinematográfica e realismo indireto: para uma abordagem fenomenológica da narratividade. *Estudos em Comunicação*, 117-134.

- Martins, F. (2019). Os Realismos Possíveis no Cinema: Do naturalismo ao realismo estético. *Estética e Artes: Fragmentações*, 219-238.
- Martins, F. [et al.] (2021). Images of the Real: Philosophy and Documentary Film - Virtual Round Table. In S. Baumann & S. N. Duarte (ed.), *Cinema 12 - Journal of Philosophy and the Moving Image* (pp. 206-207). Lisboa: IFILNOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Martins, F. (2023a). *Aesthetic Authenticity in Cinema*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Martins, F. (2023b). Introduction to Aesthetic Authenticity in Cinema. Em F. Martins(Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 7-32). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Martins, F. (2023c). The Construction of Chance in Cinema: contingency figures. Em F. Martins(Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 59-98). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Martins, H. (2023). Lying with Truth: anthropological quests for authenticity when making sense of the Other in film . Em F. Martins(Ed.), *Aesthetic Authenticity in Cinema* (pp. 225-244). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Martins, H., & Costa, C. A. (2022). Olhar para Trás: Histórias enredadas do cinema e da antropologia . *Aniki*.
- Mead, M. (1995). Visual Anthropology in a Discipline of Words. Em P. Hockings(Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 3-13). New York: Mouton de Gruyter.
- Nichols, B. (1999). Documentary Modes of Representation. Em B. Nichols, *Representingreality: issues and concepts in documentary* (pp. 32-75). Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

- Nichols, B. (2013). The Question of Evidence, the Power of Rhetoric and Documentary Film. Em B. Winston(Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 33-39). London: Palgrave Macmillan.
- Plantinga, C. (2013). 'I'll Believe It When I Trust the Source': Documentary Images and Visual Evidence. Em B. Winston(Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 40-47). London: Palgrave Macmillan.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.
- Renov, M. (2004). *Subject Of Documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Ribeiro, J. d. (2007). Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. *Doc On-line*, 6-54.
- Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rughani, P. (2013). The Dance of Documentary Ethics. Em B. Winston(Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 98-109). London: Palgrave Macmillan.
- Saunders, D. (2013). The Triumph of Observationalism: Direct Cinema in the USA. Em B. Winston(Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 159-166). London: Palgrave Macmillan.
- Serafim, J. F. (2007). Estratégias fílmicas do documentário antropológico: três estudos de caso. *Doc On-line*, 114-136.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2002). *Film History: An Introduction*. New York: Mcgraw Hill Higher Education.
- Winston(Ed.), B. (2013). *The Documentary Film Book*. London: Palgrave Macmillan.
- Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film*. Michigan: Bloomsbury Academic.
- Young, C. (99-115). Observational Cinema. Em P. Hockings(Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 99-115). New York: 1995.

## FILMOGRAFIA

Akerman, C. (2015). *No Home Movie*. Bélgica.

Cooper, M., & Schoedsack, E. (1925). *Grass: A Nation's Battle for Life*. Estados Unidos.

De Sica, V. (1948). *Ladri di biciclette*. Itália.

Drew, R. (1960). *Primary*. Estados Unidos.

Flaherty, R. (1922). *Nanook of the North*. Estados Unidos.

Flaherty, R. (1926). *Moana*. Estados Unidos.

Hill, H., & Carver, D. (1930). *The Silent Enemy*. Estados Unidos.

Ivens, J., & Franken, M. (1932). *Regen*. Países Baixos.

Kotevska, T., & Stefanov, L. (2019). *Honeyland*. Macedônia do Norte.

Lanzmann, C. (1985). *Shoah*. França.

Lorentz, P. (1936). *The Plow That Broke the Plains*. Estados Unidos.

Lumière, A., & Lumière, L. (1895). *Baignade en mer*. França.

Lumière, A., & Lumière, L. (1895). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. França.

Lumière, A., & Lumière, L. (1896). *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*. França.

Lumière, A., & Lumière, L. (1895). *L'Arroseur arrosé*. França.

Lumière, A., & Lumière, L. (1896). *Photographe*. França.

Maysles, A., Maysles, D., & Zwerin, C. (1969). *Salesman*. Estados Unidos.

Méliès, G. (1896). *Le Manoir du Diable*. França.

Méliès, G. (1902). *Le Voyage dans la Lune*. França.

Moore, M. (1989). *Roger & Me*. Estados Unidos.

Neville, M. (2018). *Won't You Be My Neighbor?*. Estados Unidos.

Niepce, J. N. (ca. 1827). *View from the Window at Le Gras*. França.

Oppenheimer, J. (2012). *The Act of Killing*. Indonésia.

Rouch, J., & Morin, E. (1961). *Chronique d'un été*. França.

Spielberg, S. (1998). *Saving Private Ryan*. Estados Unidos.

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

Wiseman, F. (1967). *Titicut Follies*. Estados Unidos.

Zhao, C. (2020). *Nomadland*. Estados Unidos.

## ANEXOS

## Anexo A – [Dossier de 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 rear 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 perdeu 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 fervilha 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 documental, 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.

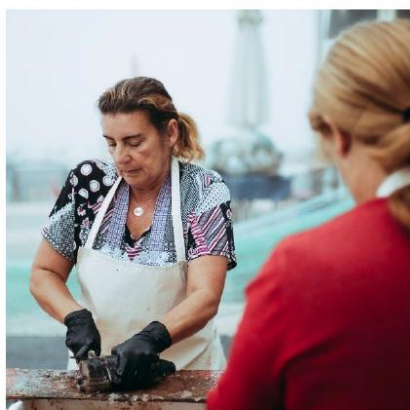


Imagem 2 – Preparação do peixe para isco  
Fotografia por Rui Almeida

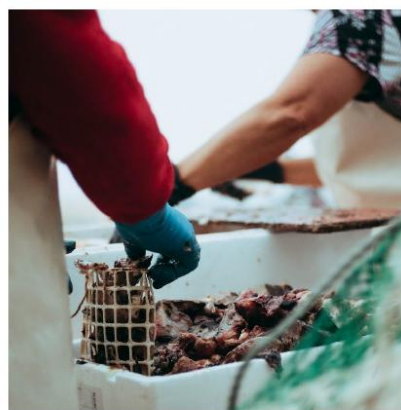


Imagem 3 – Preparação do peixe para isco  
Fotografia por Rui Almeida

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 parrelha 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 parrelha 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 selecionar 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 mestrados 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 mestrados, 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 loja (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 loja (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 imprevistos 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 estremo 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 gênero 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 gênero do documentário, o recurso de Robert Flaherty à reconstituição, por exemplo, na cena em que os Inuit estão dentro do iglô onde a camera 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 camera

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 documental 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

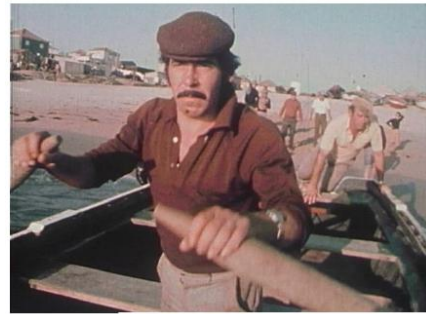


Imagem 17 – Embarcação a entrar no mar



Imagem 18 – Retrato de um pescador no mar



Imagem 19 – Pescadores em plena faina

Um ano mais tarde, em 1984, Sally Cooper Cole rumo 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 apiculadora 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 apiculadoras 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 mestrandos – 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.

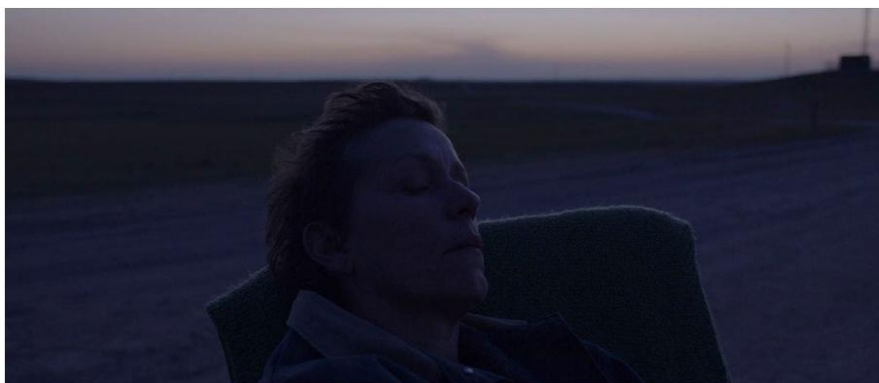


Imagem 35 – Frame de “Nomadland”



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. As 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 rebenatar 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 ligações 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 óbvio, 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 enevoadado. No barco, foi-nos garantido pelos pescadores que as luzes (LED) que os próprios já usam, seriam suficientes.

## Anexo B – [Cedências de Imagem]



### Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, \_\_\_\_\_, portador(a) o 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 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:

\_\_\_\_\_  
Vila Chã, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Tom Alberto Vieira da Silva, portador(a) do CC número 02213595, com validade até 03/08/2021 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 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 (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:

[Empty box for notes]

Tom Alberto Vieira da Silva  
Via OIA, 12 de Jaqueira, Porto 4084

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Alfonso Mano de Deus, portador(a) do CC número 164563001, com validade até 04/04/2021 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 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 (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:

[Empty box for notes]

Alfonso Mano de Deus  
Via OIA, 2.º, 12 de Jaqueira, Porto 4084

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Ana Maria Martins Pereira, portador(a) do CC número 022199252, com validade até 19/02/2021 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 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 (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:

[Empty box for notes]

Ana Maria Martins Pereira  
Via OIA, 2.º, de Jaqueira, Porto 4084

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Ana Maria Martins da Silva, portador(a) do CC número 022199227, com validade até 05/06/2021, 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 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 (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:

[Empty box for notes]

Ana Maria Martins da Silva  
Via OIA, 2.º, de Jaqueira, Porto 4084

**P.PORTO**

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Carla da Silva Dias portadora do CC número 01929032 com validade até 20/07/2021 abaixo assinada, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (IPorto) – 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 (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:

Carla da Silva Dias  
Via CH 2 de Maio de 2021

**P.PORTO**

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Cristina Maria da Silva Santos portadora do CC número 52035596 com validade até 02/08/2021 abaixo assinada, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (IPorto) – 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 (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  
Via CH 20 de Maio de 2021

**P.PORTO**

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Carla da Silva Dias portadora do CC número \_\_\_\_\_ com validade até \_\_\_\_\_ abaixo assinada, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (IPorto) – 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 (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:

Carla da Silva Dias  
Via CH 2 de Maio de 2021

**P.PORTO**

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu Cristina Maria da Silva Santos portadora do CC número 45269404 com validade até 02/08/2021 abaixo assinada, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (IPorto) – 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 (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  
Via CH 20 de Maio de 2021

**P.PORTO**

**Declaração de Cedência de Direitos de Imagem**

Eu, Raia Almeida Pereira, Silva portadora do CC número 10446074 com validade até 10-08-2021 abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (I.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 Capellão 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:

Raia Almeida Pereira, Silva  
Via Chã, 12, de Agostinho de 2021

**P.PORTO**

**Declaração de Cedência de Direitos de Imagem**

Eu, Sergio José da Silva, Antunes portador do CC número 10165280 com validade até 26-07-2021 abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (I.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 Capellão 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:

Sergio José da Silva, Antunes  
Via Chã, 12, de Agostinho de 2021

**P.PORTO**


**Declaração de Cedência de Direitos de Imagem**

Eu, Vírgilio Henri da Silva portador do CC número 10404382 com validade até 03/08/2021 abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (I.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 Capellão 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:

Vírgilio Henri da Silva  
Via Chã, 12, de Agostinho de 2021

Anexo C – [Apoio com refeições por parte da Câmara Municipal de Vila do Conde]

✕ 

Boa tarde.

Podem contar com as refeições.

**Contudo, o restaurante contratualizado está encerrado às segundas-feiras** (folga semanal).


Nesse sentido, são poderão usufruir das mesmas de terça-feira (inclusive) em diante e no número máximo de 20 refeições.

De igual modo, informo que cada refeição inclui:

- Sopa
- Prato
- Sobremesa
- Bebida
- Café

Para efeitos de controlo, antes da cada refeição identifiquem-se e digam que pertencem ao grupo será pago pela Câmara Municipal.

Com os melhores cumprimentos,

 **Pedro Brochado de Almeida**  
Chefe de Divisão de Cultura e Turismo

**Câmara Municipal de Vila do Conde**

Anexo D – [Declarações de Embarque e Desembarque entregues à Capitania]



REPÚBLICA  PORTUGUESA

RELAÇÃO DOS INDIVÍDUOS NÃO MARÍTIMOS

EMBARCADOS<sup>(1)</sup>

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>Pau Daniel Roenço 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 Chã</u>	
<u>4</u>	Nome <u>Pedro Miguel Monteiro Cepião</u> Data de Nasc. <u>22 / 09 / 1978</u>	
	Nacionalidade <u>Portuguesa</u> Natural de <u>Mafra</u>	
	Domicílio <u>Rua Comandante Paris Bst 41 H1 - 4470-219 Mafra</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 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 Vingilio Hara da Silva  
 inscr. marít. nº 7344, do porto de Vila do Conde com a categoria de Annals

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

O Comandante, Mestre ou Arrais  
**SANTA ISABEL**  
**PTVIC - 118037-L**  
  
 (Selo a óleo da embarcação)

<sup>(1)</sup> 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



REPÚBLICA PORTUGUESA

## RELAÇÃO DOS INDIVÍDUOS NÃO MARÍTIMOS

### DESEMBARCADOS<sup>(1)</sup>

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

Nº	Identificação dos indivíduos não marítimos DESEMBARCADOS
<u>5</u>	Nome <u>Rui Daniel Pinheiro Almeida</u>
BI/Passap. nº <u>3075203</u> emitido em _____ válido até <u>09/09/2016</u>	
DESEMBARQUE <u>01/06/2015</u> LOCAL <u>Vila do Conde</u>	
<u>6</u>	Nome <u>Peter Miguel Monteiro e Silva</u>
BI/Passap. nº <u>11242097</u> emitido em _____ válido até <u>20/09/2020</u>	
DESEMBARQUE <u>01/06/2015</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 Maria 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 Maria da Silva  
(Selo a óleo da embarcação)

<sup>(1)</sup> 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 E – [Seguro para ida ao mar]



### DECLARAÇÃO

A Fidelidade - Companhia de Seguros, SA declara, para os devidos efeitos, que Rui Daniel Proença Almeida (NIF: 244570248), 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, bolseiros 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

# NA PRAIA DOS PESCADORES

CURTA METRAGEM DOCUMENTAL



**P.PORTO**

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MEDIA  
ARTES  
E DESIGN

CONTACTO

[PRAIAPESCADORESCURTA@GMAIL.COM](mailto:PRAIAPESCADORESCURTA@GMAIL.COM)

# NA **PRAIA** DOS **PESCADORES**

REALIZADO POR  
**PEDRO CAPELÃO**

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO  
**PEDRO CAPELÃO E RUI ALMEIDA**

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA  
**RUI ALMEIDA**

DIREÇÃO DE SOM  
**PAULO RAMOS**

MONTAGEM E COLOUR GRADING  
**PEDRO CAPELÃO**

UMA PRODUÇÃO DE  
**ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN**

## NOTA INTRODUTÓRIA

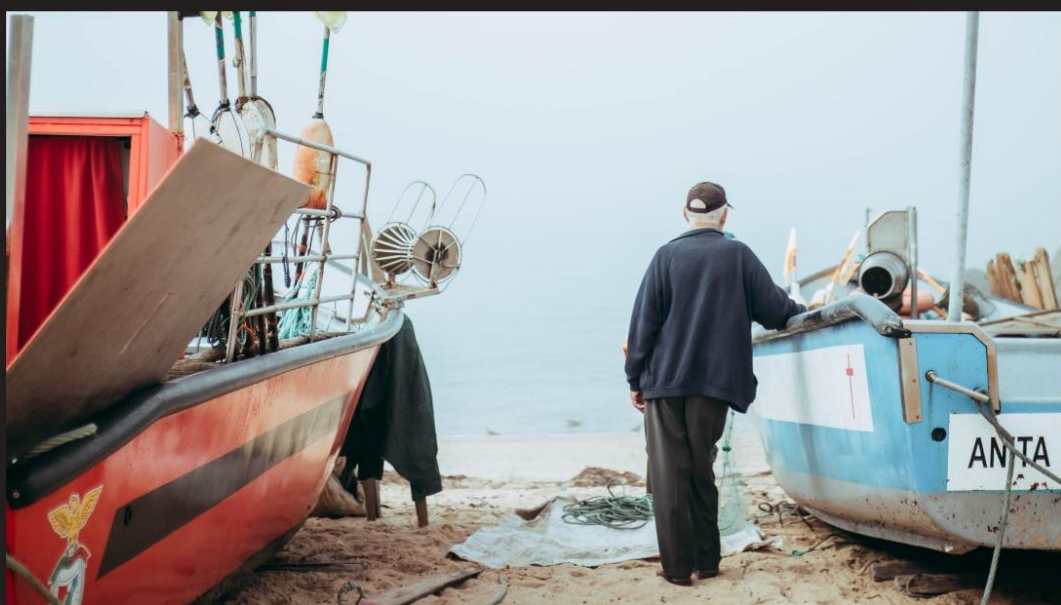
Na génese deste livrete está a promoção inicial da curta-metragem “na Praia dos Pescadores”, produzida em contexto académico, para a unidade curricular de Projeto/Dissertação/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia – especialização em Cinema Documental e Experimental, no ano letivo de 2024/2025.

O filme é uma produção da Escola Superior de Media Artes e Design (Instituto Politécnico do Porto), desenvolvida pelos mestrandos Pedro Capelão e Rui Almeida, que ocupam os cargos de Realização e Direção de Fotografia respetivamente.

Ao folhear o livrete poderá conhecer mais sobre este projeto que terá o seu principal foco na comunidade piscatória de Vila Chã, Vila do Conde. Desde as pessoas que serão retratadas, a registos fotográficos resultantes de momentos de repêrage já realizadas. São também partilhados outros meios de divulgação utilizados, nomeadamente, redes sociais e campanhas de angariação de fundos – às quais apelamos qualquer possível contribuição. Todas as contribuições ajudarão à redução dos custos da equipa (essencialmente, estadia e refeições).

Por fim, as informações disponibilizadas poderão sofrer alterações até à finalização do projeto, com data prevista para julho de 2025.

Agradecemos, desde já, à comunidade, aos professores, aos familiares e amigos que conosco embarcaram nesta jornada.





## LOGLINE

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.

## 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.

## PERSONALIDADES RETRATADAS



### JOÃO PEDRO

O pescador mais novo de Vila Chã. Cresceu na praia e desde cedo ganhou afeição pela pesca artesanal, a arte que corre na sua família. A sua escolha não foi consensual, os seus familiares gostariam que tivesse enveredado por outra profissão, mais segura, mais bem remunerada e com um futuro mais certo. Com 23 anos de idade pesca desde os 17 na Praia dos Pescadores, na terra que o viu crescer.



### SR. VIRGILIO

O pai de João Pedro é Arrais de pesca, governa a embarcação Santa Isabel, também conhecida como a embarcação do Benfica. Já contou com vários camaradas de pesca, dentre os quais um dos seus irmãos, o Sr. Alberto, quis o destino, mesmo que contra a sua própria vontade, que viesse a contar com o seu filho nas lides do mar.



### D. CRISTINA

A mãe do João Pedro também trabalha na praia, ajuda na preparação do isco que servirá na próxima saída ao mar. Funcionária da Docapesca, é ela a responsável pela venda, na lota, de todo o pescado que entra em Vila Chã. Tirou a carta de pescadora, mas nunca se fez ao mar.



## SR. ALBINO E SR. ALBERTO

Nesta praia predomina, essencialmente, uma base familiar, onde 3 dos 5 barcos atualmente no ativo pertencem a três irmãos. Sr. Alberto, o pescador mais velho da comunidade, preside a Associação de Pescadores de Vila Chã e pesca com o Sr. Albino, que após uma vida dedicada à pesca, já só encontra no ofício desgosto, e o Sr. Virgílio – que assim como os irmãos, só começou a pescar após o falecimento do pai.



## EQUIPA TÉCNICA



### **PEDRO CAPELÃO** REALIZADOR

Pedro Capelão é um editor de imagem apaixonado por dar vida a narrativas nos mais variados formatos. Do documentário à ficção, talkshows, concertos e institucionais, trabalhou em praticamente todos os gêneros, sempre com o compromisso de trazer autenticidade e impacto visual. Seja ajustando o ritmo de um concerto ou trazendo emoção a um documentário, acredita no poder da imagem para transformar histórias em experiências que ficam na memória.



### **RUI ALMEIDA** DIRETOR DE FOTOGRAFIA

Rui Almeida vagueia pela arte nas suas derivadas formas, porém, foi no olhar fotográfico que encontrou a sua essência. Com 23 anos, a paixão pelo campo criativo está nele presente desde o começo do seu percurso acadêmico, e é desde aí que tem vindo a praticar as artes do design, da fotografia e do vídeo. É através das lentes que olha para cada projeto como uma oportunidade única de captar histórias e emoções de forma autêntica e impactante – pintando a realidade em composições que contemplam fragmentos da beleza nos detalhes expostos à luz, e a profundidade dos sentimentos na mais negra das sombras.

## ANGARIAÇÃO DE FUNDOS

Este projeto começou a ser edificado no começo de julho de 2024 com um avanço sólido a partir de agosto, desde aí, já contamos com várias visitas realizadas a Vila Chã. Apesar do apoio em material fornecido pela ESMAD, existem ainda outros custos que terão de ser suportados pela equipa. Assim, decidimos aderir a campanhas de angariação de fundos.

Os valores angariados pretendem contemplar gastos como:

Alimentação  
Transporte  
Despesas diversas/Imprevistos  
Divulgação

Este apoio pode ser feito através das plataformas PPL | Crowdfunding Portugal ou GoFundMe, e podem ser encontradas através da leitura do QR Code na página anterior.

**PPL**

**gofundme™**



**P.PORTO**

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MEDIA  
ARTES  
E DESIGN

PROJETO REALIZADO NO ÂMBITO DA UNIDADE CURRICULAR PROJETO/DISSERTAÇÃO/ESTÁGIO DO Mestrado  
EM CINEMA E FOTOGRAFIA - ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DOCUMENTAL E EXPERIMENTAL

NA  
**PRAIA** DOS  
**PESCADORES**

CONCEÇÃO GRÁFICA

**RUI ALMEIDA**

TEXTOS

**PEDRO CAPELÃO**  
**RUI ALMEIDA**

FOTOGRAFIAS

**AFONSO CAPELÃO**  
**PEDRO CAPELÃO**  
**RUI ALMEIDA**


ORIENTAÇÃO DO PROJETO

**FILIPPE MARTINS**  
**PEDRO NEGRÃO**

Anexo G – [Página de Instagram]

The image shows a screenshot of an Instagram profile page for 'praiapescadores\_curta'. The profile picture is a circular image with the text 'PRAIA PESCADORES' overlaid. The bio includes the text 'na Praia dos Pescadores', '15 posts', '90 followers', and '136 following'. Below the bio, it says 'Movie curta-metragem documental em produção' and 'See translation', followed by a link 'linktr.ee/praiapescadorescurta'. There are three buttons: 'Follow' (blue), 'Message', and '+'. Below the buttons are two circular icons labeled 'apoios' and 'equipa'. At the bottom, there is a grid of six images showing scenes from a documentary, including a person with a camera on a tripod, a person with a smartphone, a camera on a tripod, a man looking up, a man with a camera, and a man with a camera.



← **praiapescadores\_curta** ⋮


 **na Praia dos Pescadores**

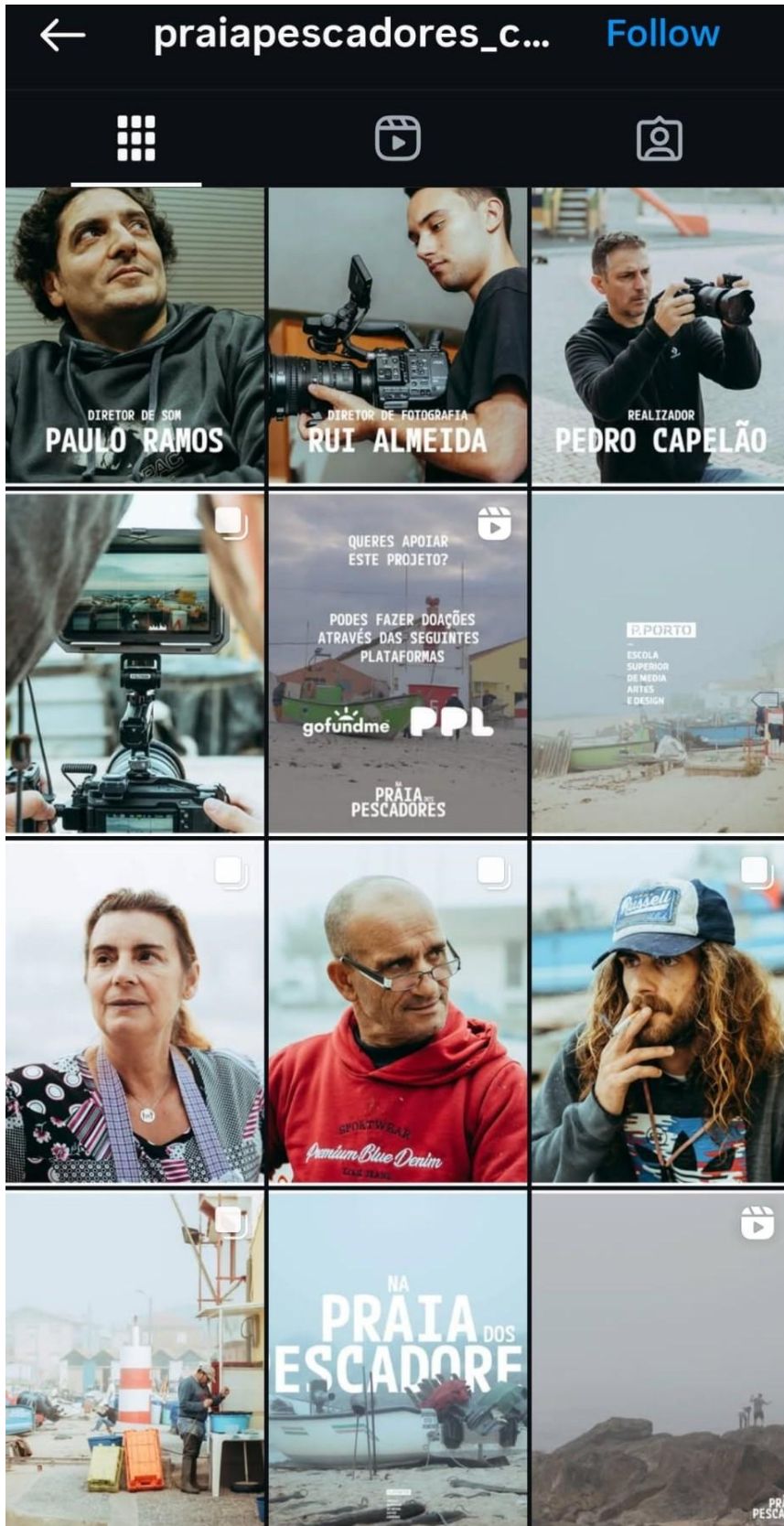
**15** posts    **90** followers    **136** following

Movie  
curta-metragem documental  
em produção  
**See translation**  
[linktr.ee/praiapescadorescurta](https://linktr.ee/praiapescadorescurta)

**Follow**    **Message**    +

 apoios     equipa







**P.PORTO**

—  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MEDIA  
ARTES  
E DESIGN

NA  
**PRAIA** DOS  
**PESCADORES**

REALIZAÇÃO **PEDRO CAPELÃO** FOTOGRAFIA **RUI ALMEIDA** SOM **PAULO RAMOS**  
MONTAGEM **PEDRO CAPELÃO** E **RUI ALMEIDA** PÓS-PRODUÇÃO E COLOR GRADING **PEDRO CAPELÃO**

Anexo J – [Comunidade Piscatória de Vila Chã]





