

Culatra, Marés com História
Documentário sobre a Ilha de Culatra

ANA INÊS BARRAS DE MATOS MANUEL

TRABALHO DE PROJETO SUBMETIDO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM
AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador(a):

Prof. Doutor Jorge Miguel Alves do Souto, Professor Adjunto;

Escola Superior de Comunicação Social

outubro de 2024

ÍNDICE

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

DECLARAÇÃO	VI
RESUMO	VII
PALAVRAS-CHAVE	VII
ABSTRACT	VIII
KEYWORDS	VIII
AGRADECIMENTOS	IX
INTRODUÇÃO	10
1. O QUE É UM DOCUMENTÁRIO	12
1.1. O aparecimento do documentário.....	13
1.2. Classificação do documentário	14
1.3. Problemas do documentário	17
1.4. Impacto e Mudança Social.....	18
1.5. Documentário com geolocalização	20
1.6. Uso de imagens de arquivo no documentário.....	22
1.7. Documentários relevantes de estudo	26
1.7.1. “Moana of the South Seas”	26
1.7.2 “The Salt of the Earth”	27
1.7.3. “The Act of Killing”	29
2. ILHA DA CULATRA.....	31
2.1 HISTÓRIA	32
2.2 COMUNIDADE.....	34
2.3 ASSOCIAÇÕES DA ILHA DA CULATRA	37
2.4 FESTA EM HONRA DE NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES	39
2.5 PESCA	41

2.6	HABITAÇÃO	44
2.7	TURISMO	50
2.8	DOCUMENTÁRIOS SOBRE ILHA DA CULATRA	52
2.8.1.	“Areia, Lodo e Mar”	52
2.8.2.	“O Despertar da Ilha”	54
2.8.3.	“Festa da Nossa Senhora dos Navegantes- Quando Imagens e Gentes Fazem uma Romaria sobre as Águas”	55
3.	PROJETO.....	57
3.1	JUSTIFICAÇÃO DO PROJETO	58
3.2	DESCRIÇÃO DO PROJETO.....	60
3.3	PLANEAMENTO.....	60
3.4	GRAVAÇÕES	62
3.5	EDIÇÃO	64
3.6	PÓS-PRODUÇÃO.....	66
3.7	IDEALIZAÇÃO DE VISUALIZAÇÃO DO PROJETO.....	68
3.8	ESCOLHA DO TÍTULO DO PROJETO.....	70
4.	CONCLUSÃO.....	72
	REFERÊNCIAS.....	76
	Bibliografia.....	76
	ANEXOS.....	81
	Anexo 1 – Documentário.....	81
	Anexo 2 – Pesca	81
	Anexo 3 – Declarações Cedência de Imagem	86
	Anexo 4 – Ficha de Meios Técnicos	96

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Movimentos de passageiros em vias navegáveis interiores (N.º) por Carreira fluvial (Passageiros); Anual na Ilha da Culatra. Adaptado de: Instituto Nacional de Estatísticas	31
---	----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Barcos decorados na Festa em Honra de Nossa Senhora dos Navegantes, 2009, arquivo da Associação de Moradores da Ilha da Culatra	40
Figura 2. Bispo a visitar a Ilha da Culatra, na Festa em Honra da Nossa Senhora dos Navegantes, arquivo da Associação de Moradores da Ilha da Culatra	41
Figura 3. Casa de junco e madeira, Arquivo Associação de moradores da Ilha da Culatra	45
Figura 4. Habitação de madeira, com telhado de telha, foto de 2005, arquivo da Associação de Moradores da Ilha da Culatra.....	46
Figura 5. Habitação Nº 197, Arquivo Associação de Moradores da Ilha da Culatra	47
Figura 6. Habitação Nº 60, Arquivo Associação de Moradores da Ilha da Culatra	48
Figura 7. Imagem aérea da Ilha da Culatra, arquivo da Associação de Moradores da Ilha da Culatra	50
Figura 8. Frame da entrevista de Cecília Mendonça, antes e pós correção de cor	67
Figura 9. Comparação de Fotografia Antiga de habitantes da Ilha da Culatra, antes e pós correção de cor	67
Figura 10. Exemplificação do mapa de circulação de visualização do projeto.....	69
Figura 11. Exemplificação do cartaz do posto 1 do projeto	70
Figura 12. Ilustração pesca de anzol, retirado do (Martinho & Martinho, 1982)	82
Figura 13. Ilustração murejonas e covo, retirado do (Martinho & Martinho, 1982)	83

DECLARAÇÃO

Declaro ser autor(a) deste trabalho, apresentado como parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, que constitui um trabalho original, nunca tendo sido submetido, no seu todo ou em parte, a nenhuma outra instituição de ensino superior, no âmbito das condições exigidas para a obtenção de um grau académico, ou com outro propósito.

Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas e declaro ter consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

Lisboa, 17 de outubro de 2024

Ana Inês Manuel

Ana Inês Barras de Matos Manuel Manuel

RESUMO

Palavras-chave

Audiovisual, Documentário, Cultura, Ilha da Culatra, Comunidade

O documentário é um tratamento artístico de uma realidade que permite a aprendizagem e conhecimento de uma comunidade e cultura. Neste projeto, o objetivo foi criar um documentário sobre a comunidade e cultura da Ilha da Culatra, com recurso a ferramentas como imagens de arquivo e de geolocalização. Para isso, foi necessário investigar e analisar obras relacionadas com a temática do documentário e a Ilha da Culatra. A bibliografia consultada é composta por diversos autores, o que proporcionou uma contextualização teórica, para sustentar o desenvolvimento do projeto. O produto final teve como finalidade retratar, valorizar e conservar visualmente a riqueza cultural da Ilha da Culatra, procurando sensibilizar o público para a importância de preservar esse património através de um projeto audiovisual inovador e de impacto social.

ABSTRACT

Keywords

Audiovisual, Documentary, Culture, Culatra Island, Community

The documentary film is an artistic treatment of a reality that allows us to learn about and get to know a community and culture. In this project, the aim was to create a documentary about the community and culture of Culatra Island, using tools such as archive images and geolocalisation. To do this, it was necessary to research and analyse works related to the subject of the documentary and Culatra Island. The bibliography consulted consisted of various authors, which provided a theoretical contextualisation to support the development of the project. The final product aimed to visually portray, promote, and conserve the cultural heritage of Culatra Island, seeking to raise public awareness of the importance of preserving this heritage through an innovative audiovisual project with a social impact.

AGRADECIMENTOS

Num determinado momento da minha trajetória, decidi inscrever-me no *Mestrado em Audiovisual e Multimédia*, na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. Sinto orgulho dessa escolha e, por isso, abracei essa experiência com entusiasmo, levando comigo momentos e conhecimentos que serão valiosos para o restante da minha vida.

A conclusão deste trabalho só foi possível graças ao apoio e colaboração de várias pessoas, às quais expresso o meu profundo agradecimento.

Ao professor Jorge Souto, agradeço a orientação e disponibilidade em todo o processo, exposição a novos conhecimentos, ajuda, críticas construtivas para a concretização deste projeto e por me ajudar a ultrapassar diversos obstáculos.

Agradeço ao corpo docente do Mestrado em Audiovisual e Multimédia pelo conhecimento transmitido e por me tornarem uma melhor profissional e fazerem de mim, Mestre.

A toda a comunidade da Ilha da Culatra pelo apoio, colaboração neste projeto e por me terem sempre recebido de braços abertos.

À minha família, amigos e namorado pelo apoio incondicional, pela paciência, pelo incentivo e ajudarem-me a desanuviar em alguns momentos.

Obrigada a todos.

INTRODUÇÃO

O documentário é a representação da realidade (Nichols, 2001). Este género de filme tem a capacidade de trabalhar com “ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa)” (Penafria, 2001).

Este tipo de filme não ficcional baseia-se na captação de histórias da vida real, em que a apresentação ao público se faz de uma forma convincente e informativa (Hardy, 1979). Barnouw (1993) segue a mesma ideia, mas refere que documentários não são meros registos do mundo que nos rodeia, mas sim, um artefacto cultural que reflete o contexto social e etnográfico em que os documentários foram criados. Como tal, os documentários podem ser vistos como uma espécie de história visual, ao fornecerem ao público a compreensão do significado arquitetónico, do trabalho artesanal e do valor cultural de comunidades, promovendo uma apreciação e um reconhecimento mais profundo da sua importância (Zhang et al., 2023), tal como impactar a consciência e inspirar mudanças (Nichols, 2010).

Barnouw (1993), defende que os documentários têm o poder de desafiar as nossas suposições sobre o mundo e de nos levar a pensar criticamente sobre as questões que nos afetam a todos. Fraser (2012) acrescenta que este tipo de género é um poderoso instrumento educativo, ao lançar uma luz sobre diversos tópicos, ao construir um meio valioso para documentar e interpretar visualmente o património (Langley, 2007), por este se tornar como uma cápsula do tempo¹ (MacDonald, 1988). Ao apresentar informações factuais de uma forma cativante, os documentários têm o potencial de informar e formar a opinião pública, promovendo a sensibilização e a empatia (Fraser, 2012). Os documentários, também têm o poder de desafiar as nossas suposições sobre o mundo e de nos levar a pensar criticamente sobre as questões que nos afetam a todos (Barnouw, 1993).

¹ “As cápsulas do tempo são repositórios - coleções especiais artificiais - que memorizam um edifício, um evento ou uma época” (Jarvis, 1992).

Utilizando o documentário como veículo de investigação, este Projeto Final de Mestrado em Audiovisual e Multimédia irá focar-se na Ilha da Culatra e a sua comunidade piscatória. Esta Ilha da Ria Formosa é conhecida pelas suas tradições piscatórias, habitação, e festas populares e religiosas, como a Festa em Honra de Nossa Senhora dos Navegantes.

O projeto de criação de pequenos documentários sobre a Ilha da Culatra, que envolveram diversas etapas, desde a justificação da proposta até o planeamento, filmagens, edição e pós-produção. Foram abordados diferentes aspetos como a pesca, a comunidade, os desafios enfrentados pelos residentes e o impacto do turismo na ilha. O uso de imagens de arquivo foi essencial para contextualizar a história da ilha, enquanto a geolocalização que ajuda a situar os espetadores no espaço geográfico específico, criando uma narrativa rica e imersiva.

O trabalho também inclui a análise de documentários relevantes que exploram temas semelhantes, fornecendo um quadro de referência para a produção deste projeto. A escolha do título da curta-metragem foi feita com cuidado para refletir a essência da ilha e da narrativa que se deseja construir.

A proposta para o trabalho final tem o intuito de utilização do documentário como forma de preservação da cultura e comunidade da Ilha da Culatra, situada na Ria Formosa, documentando para gerações vindouras e estudos posteriores, as características e especificidades do território escolhido, de modo a perpetuar o conhecimento das suas realidades e valores.

1. O QUE É UM DOCUMENTÁRIO

O termo “documentário” surgiu no final do século XIX, quando a captura de fotografias em movimento de eventos da vida real começou a ser referenciada como “fazer documentários”(Aufderheide, 2007). O termo estabilizou décadas mais tarde, mas o mesmo está sempre sujeito a alteração, dependendo do modo como o observador define documentário. Esta definição combina o conhecimento e interesse/problemática do mundo com a forma como o realizador o demonstra. Grierson refere que produzir documentários é uma aventura na observação pública(Evans, 2005).

A resposta simplificada do que é um documentário seria “Um filme sobre a vida real”, sendo que “os documentários são sobre a vida real, não são a vida real” (Aufderheide, 2007), e estão isentos da participação de atores, estúdios, decorações, guarda-roupa ou quaisquer outros aspetos do cinema de ficção (Penafria, 2001). No entanto, outros autores chegam mesmo a afirmar que todos os filmes são documentários (Nichols, 2001).

Assim, o documentário é um filme que identifica uma situação/problema e o explora e examina (Nichols, 2001). É o retrato da vida real construído por um artista com técnicas e múltiplas decisões sobre como as histórias vão ser contadas ao público-alvo e que objetivo (Aufderheide, 2007). Este tornou-se um mediador da própria sociedade(Nichols, 1991). Para muitos, o documentário estereotipado consiste na utilização da narração de “voz-de-Deus”, com preferência de argumentos analíticos em vez de histórias com personagens, imagens de entrevistas de especialistas e pessoas da rua, e/ou “stock images”² que ilustram a narração (Aufderheide, 2007).

Penafria (2014) refere que o termo documentário não tem um “significado estável e delineado”, por o mesmo “ser difuso pode facilmente ser adotado por novas obras que pretendem realçar uma forte ligação ao mundo da vida”.

² Fotografias, ou vídeos reativos e editoriais, que podem ser concedidas sob licença de fornecedores globais de conteúdos visuais (Aiello (2022).

Aufderheide (2007) acrescenta à definição que o documentário é um filme que tenta ao máximo representar a vida real sem a manipular, já tendo sido referido por John Grierson como tratamento criativo da realidade ("creative treatment of actuality"). As comunicações dos documentários são baseadas na vida real e reivindicam que têm algo para nos dizer de importante (Penafria, 2014) .

Penafria (1999) diferencia o documentário de outros géneros a partir de três categorias: registo de imagem *in loco* (no local), utilização de um ponto de vista para a criação de uma abordagem temática, e tratamento criativo.

1.1. O aparecimento do documentário

Os primeiros documentários foram criados no final do século XIX, captando a vida e os acontecimentos quotidianos. Com o avanço da tecnologia cinematográfica, o âmbito dos documentários também avançou. Começaram a ser utilizados para fins políticos, como propaganda durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, e para promover mudanças sociais durante o movimento dos direitos civis (Barnouw, 1993).

À medida que o século XX avançou, os documentários tornaram-se uma ferramenta para preservar culturas e dar voz às comunidades marginalizadas. Atualmente, os documentários continuam a desafiar as narrativas culturais dominantes e a promover a justiça social (Barnouw, 1993).

Desde os pioneiros, como Robert Flaherty e Dziga Vertov, até ao surgimento dos movimentos do cinema direto e do *cinéma vérité*, o documentário tem-se adaptado continuamente para refletir as mudanças sociais e os avanços tecnológicos (Penafria, 1999). Estes pioneiros exploraram as possibilidades de captar a realidade em filme. Grierson, um cineasta escocês, cunhou o termo "documentário" e defendeu a ideia de utilizar o cinema como instrumento de mudança social e educação pública. A visão de Grierson sublinhava a necessidade de contar histórias factuais que retratassem as diversas realidades do mundo (Hardy, 1979).

Os documentários percorreram um longo caminho desde a sua criação, como mero registo de acontecimentos da vida real até à atualidade, em que se assumem como ferramentas poderosas para contar histórias, para a mudança social e para a conservação do património (Finneran, 2014). Graças a esta evolução no cinema documental, os cineastas começaram a utilizá-lo como instrumento de crítica social e de ativismo político. Nichols (2001) afirma que a história do cinema documental mostra a sua evolução como forma de arte. Desde os primeiros pioneiros que procuravam captar a realidade até aos cineastas contemporâneos que abraçaram as novas tecnologias e técnicas narrativas, os documentários adaptaram-se continuamente à paisagem mediática. Esta evolução permitiu aumentar a criatividade, alargar as audiências e inovar as abordagens narrativas, ampliando o impacto e o alcance dos documentários.

1.2. Classificação do documentário

Nichols (2001) classificou os documentários em seis categorias: observacional, expositivo, participativo, reflexivo, poético e performativo; e Nichols(2001) Penafria (2001) adiciona ainda que que cada uma destas categorias são caracterizadaspossuem fatores que os influenciam.

O Documentário Observacional tem como objetivo captar a realidade tal como ela se desenrola, sem intervenção ou manipulação. Apresenta uma perspetiva não filtrada, que permite ao espetador tirar as suas próprias conclusões. Cria um olhar social sobre o participante do filme sobre a sua vida, como se a câmara não estivesse presente. Os documentários observacionais são os mais tradicionais e destinam-se a apresentar uma visão objetiva do mundo (Penafria, 2001).

O Documentário Expositivo utiliza narração em voz-off e entrevistas a especialistas para fornecer informação factual, análise, interpretação, e contextualização, diretamente com o recetor do filme. Adota frequentemente uma abordagem persuasiva para transmitir um ponto de vista ou um argumento específico (Nichols, 2010).

No Documentário Participativo, o cineasta interage ativamente no assunto em questão, muitas vezes envolvendo-se com os participantes ou com as questões que estão a ser exploradas. Este tipo de documentário dá ênfase à colaboração, ao diálogo e a uma ligação pessoal entre o realizador e os sujeitos, sendo as entrevistas o exemplo primo deste modo. Os documentários participativos envolvem o cineasta no tema, enquanto os documentários reflexivos são autorreflexivos e exploram frequentemente a própria forma documental (Nichols, 2010).

No Documentário Reflexivo chama-se a atenção para o próprio processo de filmagem, questionando a autoridade, a objetividade e as convenções formais do documentário. Exploram a subjetividade do realizador e a natureza construída da narrativa documental. Também alerta para a metodologia executada nas entrevistas e no campo. Estes filmes não são estáticos, podendo ter instantes caracterizados como observacionais ou participativos (Nichols, 2010, Bruzzi, 2000)).

O Documentário Poético dá prioridade à estética e à narrativa visual em detrimento da exposição factual. Empregam frequentemente imagens evocativas, metáforas e simbolismo para transmitir emoções e ideias. A imagem/fotografia é visualmente rítmica, padronizada e geralmente em forma de filme (Nichols, 2010).

O Documentário Performativo realça a qualidade expressiva do envolvimento do realizador com o tema do filme, destacando a perspetiva pessoal e o empenhamento do realizador e esbatendo as fronteiras entre ficção e não-ficção. O realizador também se dirige ao público de uma forma vivida (Nichols, 2010) Bruzzi (2000) apoia que os termos são parcialmente heurísticos e que os filmes misturam diferentes modos, tendo um dominante.

Os filmes também podem ser classificados em subgéneros, pelo ponto de vista de Aufderheide (2007). A autora delineou os documentários por assuntos públicos, propaganda governamental, advocacia, histórico, etnográficos e de natureza.

O documentário sobre assuntos públicos aborda acontecimentos atuais, questões sociais e tópicos políticos. Este subgénero de documentário tem como objetivo informar

e educar o observador sobre assuntos públicos. Este é composto por entrevistas, opinião de especialistas e reportagens de investigação (Aufderheide, 2007).

O documentário de propaganda governamental apresenta informações e perspectivas de modo a promover uma determinada política. Este tipo de documentário pode ser produzido por organismos governamentais para promover ideologias específicas ou influenciar opiniões públicas. Para defender um determinado ponto de vista, pode haver apresentação tendenciosa de factos ou dados (Behlil & Spence, 2008).

O documentário de advocacia visa divulgar uma causa específica ou defender um determinado argumento. Este subgénero é produzido por indivíduos ou organizações com uma estratégia determinada. A narração do documentário de advocacia utiliza técnicas de narração que criam emoção e persuasão no público (Aufderheide, 2007).

O documentário histórico explora eventos, pessoas e acontecimentos históricos. Para reconstruir narrativas históricas este documentário recorre a imagens de arquivo, fotografias, entrevistas e comentários de especialistas, de forma a fornecer um relato factual dos acontecimentos (Aufderheide, 2007).

O documentário etnográfico exhibe culturas, comportamentos e práticas específicas de um grupo social ou de uma comunidade. Este tipo de documentário envolve trabalho de campo imersivo e de observação participante. O mesmo tem como objetivo proporcionar uma compreensão detalhada da vida e dos costumes dos participantes (Aufderheide, 2007).

O documentário sobre a natureza foca-se na temática de conhecimento natural, vida selvagem e ecossistemas. A fotografia deste subgénero consiste em imagens de paisagens, animais e fenómenos naturais. Tem como objetivo educar o espectador sobre os ambientes e as questões de conservação (Aufderheide, 2007).

Os filmes sobre comunidades encaixam no subgénero de documentário etnográfico e histórico. Estes documentam e celebram práticas culturais, tradições e acontecimentos históricos, assegurando que não se perdem no tempo. Estes filmes são

essenciais para as gerações futuras, permitindo-lhes compreender e apreciar as suas raízes, fomentando um sentimento de identidade e pertença (Fraser, 2012).

1.3. Problemas do documentário

Brian Winston considera que uma das problemáticas do documentário é a consciência da realidade na história, pois o documentário pode ser um "artefato construído" (Araújo, 2001)- Assim, um documentário bem sucedido depende da forma como representa a verdade, a partir de um núcleo tão objetivo quanto o possível (Bruzzi, 2000). Edward R. Murrow defende que quem acredita que cada filme deve representar um filme/imagem equilibrada, não sabe nada sobre equilíbrio ou sobre filmes.

Quando cada espectador vai ver um documentário está a ter uma experiência pessoal, composta de perspetivas e motivos (Nichols, 2010, p.97). Os filmes documentários têm a capacidade de captar a realidade e apresentar perspetivas diferenciadas, criando um discurso público, na promoção de mudança social e no contributo para iniciativas educativas.

Este género de filme tem a capacidade de chamar à atenção para questões sociais e estimular o diálogo público. Através de uma narrativa convincente e da representação visual, os documentários podem suscitar empatia e compreensão, levando os espetadores a reavaliar as suas perspetivas (Bruzzi, 2000). A imagem e o som têm a capacidade de evocar emoções ao espetador, podendo ser usada com o objetivo de comunicação reforçada, para passar uma mensagem (Renov, 1993). O documentário utiliza as potencialidades do meio para mostrar ideias e sentimentos (Renov, 1993, p. 35). Este potencial transformador é particularmente evidente nos documentários que lançam luz sobre comunidades marginalizadas, violações dos direitos humanos e crises ambientais. O impacto dos documentários na mudança social está enraizado na sua capacidade de desafiar as narrativas dominantes e defender a justiça. Este género de filme também deriva a sua existência da realidade social, que só pode ser retratada através da interpretação fílmica (Behlil & Spence, 2008).

Os filmes documentais são ferramentas educativas, como defende Aufderheide (2007), que contribuem para a democratização do conhecimento, apresentando

diversas perspectivas e proporcionando um meio visual de aprendizagem. Servem como catalisadores do pensamento crítico, encorajando o público a questionar pressupostos e a envolver-se em questões mais problemáticas. No domínio da educação, o documentário oferece uma plataforma dinâmica para a aprendizagem interdisciplinar. O impacto visual e emocional dos documentários aumenta a retenção e a compreensão da informação, tornando-os ferramentas para a transmissão de temas complexos.

Os realizadores de documentários servem como vozes defensoras da mudança social, utilizando a sua arte para amplificar as vozes marginalizadas e desafiar as injustiças sistémicas (Bruzzi, 2000). A natureza imersiva dos documentários permite que o público se ligue emocionalmente aos temas, promovendo um sentimento de empatia e urgência de mudança. A utilização de um retrato íntimo de indivíduos e comunidades, humanizam as questões complexas tornando-as acessíveis a um público mais vasto (Dovey & Rose, 2012). Um exemplo prático é o filme "Blackfish" (Cowperthwaite, 2013) que chamou a atenção para as preocupações éticas em torno de orcas em cativeiro, levando a mudanças significativas na opinião pública e a alterações de políticas na indústria do entretenimento. Os documentários têm potencial para além de informar, de mobilizar os sentimentos do público, contribuindo para mudanças sociais, utilizando a persuasão veiculada pelo estatuto ético do cineasta ou do entrevistado (Renov, 1993).

A capacidade de captar questões do mundo real e histórias humanas, torna o documentário um veículo de envolvimento social e político. Ao apresentar narrativas convincentes que evocam empatia e reflexão crítica, os documentários têm o potencial de mobilizar o público para o ativismo (Dovey & Rose, 2012).

1.4. Impacto e Mudança Social

Quando cada espectador vai ver um documentário está a ter uma experiência pessoal, composta de perspectivas e motivos (Nichols, 2010, p.97). Os filmes documentários têm a capacidade de captar a realidade e apresentar perspectivas diferenciadas, criando um discurso público, na promoção de mudança social e no contributo para iniciativas educativas.

Este género de filme tem a capacidade de chamar à atenção para questões sociais e estimular o diálogo público. Através de uma narrativa convincente e da representação visual, os documentários podem suscitar empatia e compreensão, levando os espetadores a reavaliar as suas perspetivas (Bruzzi, 2000). A imagem e o som têm a capacidade de evocar emoções ao espetador, podendo ser usada com o objetivo de comunicação reforçada, para passar uma mensagem (Renov, 1993). O documentário utiliza as potencialidades do meio para mostrar ideias e sentimentos (Renov, 1993, p. 35). Este potencial transformador é particularmente evidente nos documentários que lançam luz sobre comunidades marginalizadas, violações dos direitos humanos e crises ambientais. O impacto dos documentários na mudança social está enraizado na sua capacidade de desafiar as narrativas dominantes e defender a justiça. Este género de filme também deriva a sua existência da realidade social, que só pode ser retratada através da interpretação fílmica (Behlil & Spence, 2008).

Os filmes documentais são ferramentas educativas, como defende Aufderheide (2007), que contribuem para a democratização do conhecimento, apresentando diversas perspetivas e proporcionando um meio visual de aprendizagem. Servem como catalisadores do pensamento crítico, encorajando o público a questionar pressupostos e a envolver-se em questões mais problemáticas. No domínio da educação, o documentário oferece uma plataforma dinâmica para a aprendizagem interdisciplinar. O impacto visual e emocional dos documentários aumenta a retenção e a compreensão da informação, tornando-os ferramentas para a transmissão de temas complexos.

Os realizadores de documentários servem como vozes defensoras da mudança social, utilizando a sua arte para amplificar as vozes marginalizadas e desafiar as injustiças sistémicas (Bruzzi, 2000). A natureza imersiva dos documentários permite que o público se ligue emocionalmente aos temas, promovendo um sentimento de empatia e urgência de mudança. A utilização de um retrato íntimo de indivíduos e comunidades, humanizam as questões complexas tornando-as acessíveis a um público mais vasto (Dovey & Rose, 2012). Um exemplo prático é o filme "Blackfish" (Cowperthwaite, 2013) que chamou a atenção para as preocupações éticas em torno de orcas em cativeiro, levando a mudanças significativas na opinião pública e a alterações de políticas na indústria do entretenimento. Os documentários têm potencial para além de informar, de mobilizar os sentimentos do público, contribuindo

para mudanças sociais, utilizando a persuasão veiculada pelo estatuto ético do cineasta ou do entrevistado (Renov, 1993).

A capacidade de captar questões do mundo real e histórias humanas, torna o documentário um veículo de envolvimento social e político. Ao apresentar narrativas convincentes que evocam empatia e reflexão crítica, os documentários têm o potencial de mobilizar o público para o ativismo (Dovey & Rose, 2012).

1.5. Documentário com geolocalização

Quando um documentário utiliza localizações geográficas específicas, oferece ao espectador uma janela para diferentes culturas, paisagens e experiências humanas (Lukinbeal & Sommerlad, 2022). Este tipo de documentário proporciona uma viagem imersiva que ultrapassa fronteiras e preenche as lacunas de compreensão (Lukinbeal & Sommerlad, 2022).

Os documentários com geolocalização possuem a capacidade de transportar os espectadores para terras distantes e imergi-los em culturas e ambientes. Através da cinematografia e da narrativa, estes documentários evocam um sentido de lugar que vai para além da geografia (Lukinbeal & Sommerlad, 2022, p.2).

A geolocalização refere-se ao processo de identificar ou estimar a localização geográfica no mundo real de um objeto, como uma pessoa, um local ou um evento, utilizando várias tecnologias e técnicas. No cinema documental, os dados de geolocalização podem ser obtidos através de GPS (Sistema de Posicionamento Global), GIS (Sistemas de Informação Geográfica), imagens de satélite e outras ferramentas de mapeamento (Lukinbeal & Sommerlad, 2022).

Uma das principais aplicações da geolocalização no cinema documental é a integração do contexto espacial na narrativa (Lukinbeal & Sommerlad, 2022). Ao sobrepor mapas, imagens de satélite, e/ou coordenadas GPS, os realizadores podem fornecer ao público uma compreensão visual do local onde os eventos estão a ocorrer e como se relacionam com a paisagem geográfica mais vasta. Este contexto espacial pode ser particularmente crucial em documentários que exploram questões ambientais,

patrimônio cultural ou conflitos geopolíticos. Ao incorporar dados de geolocalização, os realizadores de filmes podem melhorar a narrativa, fornecer contexto espacial e aprofundar a compreensão dos espectadores sobre o assunto em causa. Um dos pontos dos documentários com geolocalização reside na capacidade de captar a essência de um local. "A ilusão de que um filme é um produto cultural e não um processo cultural" (Lukinbel (2012) p. 175). Ao apresentar entrevistas com habitantes locais, mostrar a vida quotidiana e realçar as tradições culturais, estes documentários oferecem uma compreensão diferenciada das pessoas que vivem nesses locais. Os espectadores são convidados a colocarem-se na pele de indivíduos de diversas origens, adquirindo conhecimentos sobre as suas perspetivas, lutas e triunfos.

Os documentários de geolocalização também desempenham um papel na preservação cultural e na educação. Ao documentar práticas tradicionais, rituais e línguas (Lukinbeal & Sommerlad, 2022), estes filmes contribuem para a preservação do patrimônio cultural. Servem como recursos para as gerações futuras, sendo uma alternativa educacional à tradicional. Através da narração visual e de relatos em primeira mão, os espectadores adquirem uma apreciação mais profunda das complexidades do mundo que os rodeia. Seja para aprender sobre a história de civilizações antigas ou para obter informações sobre questões contemporâneas, estes documentários oferecem uma experiência educativa dinâmica e cativante (Lukinbeal & Sommerlad, 2022).

Esta tipologia de documentário funciona como ferramenta para explorar a diversidade de culturas, paisagens e questões do mundo (Garrett, 2011, p.536) ao captarem a essência de localizações geográficas específicas (Lukinbeal & Sommerlad, 2022). Desde a sensibilização e questões sociais prementes até à preservação da cultura e à promoção da compreensão intercultural, os documentários de geolocalização têm a capacidade de moldar a perceção e inspirar mudança, ao proporcionar empatia, educação e consciencialização. A entrevistas com habitantes locais, que mostra a vida quotidiana, realçar as tradições culturais e dificuldades, estes documentários oferecem uma compreensão diferenciada das pessoas que vivem nesses locais. Este também tem a capacidade de atrair turismo para uma zona. Daniel Zilio, Amdrea Micheletti e Nicola Orio investigaram como as localizações de filmes atraia e aumentava o número de turistas nos locais de rodagem ou paisagens exibidas nos mesmos (Zilio et al., 2017)

Em suma, esta forma de turismo é um exemplo de uma das variadas maneiras como o impacto da experiência de um filme pode influenciar decisões do espectador.

Além disso, a geolocalização permite aos realizadores criar experiências interativas que permitem ao público explorar o tema do documentário com maior profundidade. Ao incorporar mapas interativos e sobreposições de realidade aumentada, o espectador pode navegar através das localizações geográficas apresentadas no filme, descobrindo informações adicionais e obtendo uma compreensão mais profunda do contexto que rodeia a história. Uma exemplificação de utilização da ferramenta de geolocalização é o projeto "IN LOCO", é um projeto da "Terceira Pessoa³", apresentado a 11 de novembro de 2023. Este utiliza uma plataforma online e a identificação de coordenadas de GPS, para aceder a objetos artísticos do território português continental. O espectador tem de estar no local para experienciar, o objeto artístico que tem relação com o local onde está exposto(Terceira Pessoa, 2023).

1.6. Uso de imagens de arquivo no documentário

O uso de imagens de arquivo é uma prática comum na produção de documentários, permitindo aos cineastas aceder e utilizar material visual histórico como uma forma de complementar e enriquecer as suas narrativas. O uso deste tipo de imagens em documentários aumentou devido à maior facilidade de acesso às imagens, graças à digitalização dos arquivos audiovisuais com o decorrer dos anos (Jong, 2012).

As imagens de arquivo referem-se a material visual pré-existente, geralmente de natureza histórica, que é incorporado a um filme documentário com o propósito de contextualizar, ilustrar ou enriquecer a narrativa. As utilizações de recurso de heranças do passado são utilizadas para enriquecer e dar sentido à narração atual.(Leyda, 1964, p.9)(Correia, 2015). Estas imagens podem incluir fotografias, filmagens de arquivo,

³ A Terceira Pessoa é uma estrutura que desenvolve projetos artísticos, com especial enfoque nas artes performativas e dos cruzamentos disciplinares. Nos seus projetos privilegia uma abordagem multidisciplinar, integrando profissionais provenientes de linguagens artísticas diversificadas.

vídeos amadores, noticiários, entre outros. Os documentaristas baseiam-se na combinação de imagens do presente e do passado, criando um filme que oscila entre o presente e o passado, tal como o encontrado e o realizado (Jong, 2012).

O uso de imagens de arquivo remonta aos primórdios do cinema documental, com pioneiros como Dziga Vertov e Robert Flaherty integrando este tipo de material visual nos filmes para capturar autenticidade e fornecer contexto cultural. Nos anos 40 e 50 do séc. XX, os arquivos eram muitas vezes utilizados como uma arma de propagação (Correia, 2015, p.46).

Uma das funções principais das imagens de arquivo incluem a "recontextualização", a autenticidade e credibilidade do projeto, a ilustração visual e a evocação de emoções históricas (Jong, 2012). O material visual histórico é frequentemente percebido como uma fonte confiável de informações sobre o passado (Jong, 2012). Isto porque o filme documental é um resultado híbrido entre o uso de objetos objetivos, como imagens de arquivo e as formas subjetivas de tratamento e representação desses mesmos objetos. O que é especialmente relevante em documentários de abordagem de eventos históricos (Leyda, 1964). Ao fornecer um contexto histórico de compreensão de eventos e personagens retratados no documentário. Estas ajudam a situar a narrativa num determinado período e espaço, fornecendo informações adicionais sobre o contexto político, social e cultural (Bruzzi, 2000).

As imagens de arquivo podem fornecer evidências visuais de apoio aos argumentos ou teses apresentadas no documentário. Este formato de imagens pode ilustrar pontos específicos, corroborar testemunhos de entrevistados ou destacar evidências de uma maneira mais impactante do que simplesmente descrevê-las verbalmente (Bruzzi, 2000). Este método de ilustração, também é uma ferramenta de edição, para cortar uma entrevista e resolver problemas de planos (Jong, 2012). O uso de "reciclagem" /repetição de planos pode reforçar estereótipos existentes na utilização de imagens de arquivo (Jong, 2012).

O uso estratégico de imagens de arquivo pode evocar emoções no espectador, criando uma ligação emocional com o material apresentado (Bruzzi, 2000). Por exemplo, o uso de imagens de arquivo de eventos traumáticos pode despertar empatia,

compaixão ou indignação no público. Também o uso dos arquivos num filme, pode transmitir não só a impressão do momento, mas também memórias associadas aos momentos exibidos pelos arquivos(Correia, 2015).

O uso de imagens de arquivo no documentário pode ajudar a preservar e transmitir memórias coletivas de eventos históricos, contribuindo para a construção da identidade cultural e histórica de uma sociedade.

A partir de apenas o uso de imagens de arquivo foi criado um estilo nos filmes de documentário. Emile de António descreve este estilo como "collage-junk films" e Esther Shub descreve como "filmes de compilação" (Jong, 2012). O filme de compilação baseia-se em métodos de montagem russos e oferece uma recontextualização política de imagens de arquivo(Jong, 2012). Esta denominação termo deve também incluir que se trata de um filme de ideias, pois a maioria dos filmes feitos sob esta forma são mais que meros registos ou documentos (Leyda, 1964, p. 9). No ponto de vista de Emile de António, este tipo de filme não fornece apenas uma narrativa histórica alternativa, mas também reinventa a própria forma(Jong, 2012).

A forma como são utilizadas as imagens de arquivo está a ser questionada por teóricos e criadores de filmes documentais. Jong (2012) remete para esta questão de como o contexto organizacional influencia o processo de produção e os valores expressos na produção e como a ética trabalha neste caso. Como a escolha do realizador pode influenciar a interpretação dos documentos(Correia, 2015). "O problema não está apenas na edição e na locução, mas também na autoridade atribuída às imagens de arquivo"(Jong, 2012).

O uso de imagens de arquivo desempenha uma função na produção de documentários, enriquecendo as narrativas visuais, fornecendo contexto histórico e evocando emoções fortes(Leyda, 1964). O uso de imagens de arquivo, pode melhorar a importância e o impacto do documentário, tanto como uma forma de arte ou como uma ferramenta para a preservação da memória histórica e cultural. Não esquecendo que a relação entre a dualidade da objetividade e da subjetividade, oferece uma análise analítica de acontecimentos e imagens que aceita que nenhum registo não ficcional pode conter toda a verdade. Assume simultaneamente que a reutilização ou recontextualização desse material não significa suprimir ou distorcer o valor e o

significado que possui (Bruzzi, 2000, p. 39). Exemplos da utilização de imagem de arquivos é o filme "Daniel", a mini série "Telemarketers" e documentário "48".

O filme Daniel usa imagens de arquivo exclusivamente pessoais, para contar a autobiografia de Daniel Northcott, com uma abordagem íntima da vida do protagonista e a evolução pessoal. A estrutura do filme é não-linear, refletindo a natureza fragmentada e espontânea das viagens e pensamentos de Northcott. A fluidez cronológica das filmagens permite que o documentário oscile entre diferentes fases da sua vida, proporcionando uma visão holística do seu mundo. As imagens de arquivo neste exemplo não são só passagens para enriquecer o filme, sendo todo ele um mosaico de imagens de arquivo, que fazem o filme no todo.

Já a minissérie "Telemarketers" investiga o mundo da indústria do telemarketing, a partir de imagens de arquivo, em primeira mão, de quando os realizadores trabalhavam, num callcenter nos anos 2000. O filme interpola imagens de arquivo, com entrevistas da atualidade. As imagens de arquivo mostram a realidade, o ambiente e os bastidores da indústria, capturando interações sinceras e uma perspectiva de primeira mão, que não conseguiria ser transmitida por textos escritos ou entrevistas retrospectivas. A utilização destas filmagens/imagens de arquivo como dispositivo narrativo principal permite aos espetadores testemunhar os acontecimentos tal como ocorreram, proporcionando uma representação convincente e credível da indústria.

O documentário "48" de Susana de Sousa Dias, utiliza imagens de arquivo de cadastros de prisioneiros políticos durante a ditadura portuguesa, mostrando o regime ditatorial, o trauma, e o poder das imagens de arquivo na narração da história. Cada fotografia é acompanhada pela narração da voz dos antigos prisioneiros. A junção entre os elementos áudios das narrações pessoais dos acontecimentos e as imagens estáticas e impessoais das fotografias, confere ao material de arquivo um ponto de efetividade entre o passado e o presente, dando voz aos silenciados e provas concretas da história. O documentário permite dar um novo sentido às fotografias, que tinham como objetivo desumanizar e criminalizar os prisioneiros, ao criar um impacto emocional ao envolver o espetador nas histórias dos representados. A simplicidade da abordagem escolhida pela realizadora permite guardar os momentos/memórias da história da ditadura portuguesa e o envolvimento do espetador com o rosto e a história da personagem

fidedigna. Este filme documental mostra a capacidade e potencialidade do material de arquivo e a importância de preservação dos registos históricos.

1.7. Documentários relevantes de estudo

No estudo teórico é necessário observar e analisar filmes documentais pertinentes, de forma a classificá-los e compreendê-los para a produção do projeto "Culatra, Marés com História."

1.7.1. "Moana of the South Seas"

"Moana of the South Seas" é um documentário produzido por Robert J. Flaherty, em 1926. O filme retrata a vida quotidiana samoana, mostrando atividades do dia-a-dia e práticas culturais do povo indígena da Ilha de Savai'i, no Pacífico Sul. Este filme mistura a observação da vida real com a narração de histórias, dando ao público ocidental uma janela para o povo samoano.

A abordagem de Flaherty foi imersiva, ele e a sua equipa viveram entre os samoanos, ganhando a sua confiança e compreendendo o seu modo de vida, o que permitiu um retrato mais íntimo e respeitoso. Este filme é classificado como um documentário etnográfico, um género que procura documentar e interpretar as culturas de diferentes comunidades. O realizador utilizou uma forma de realidade encenada, em que algumas cenas eram reencenadas ou dramatizadas para a câmara. Por exemplo, os costumes tradicionais de Samoa que já não eram muito praticados foram revividos para o filme (Holmes, 1979), o que faz elevar as questões sobre a linha entre a realidade e a interpretação artística.

O filme mostra vários aspetos da vida quotidiana, incluindo a pesca, a cozinha, as tatuagens e as cerimónias tradicionais. Através destas cenas, Flaherty realça a harmonia e a autossuficiência da comunidade samoana, apresentando uma narrativa oposta aos estereótipos frequentemente negativos dos povos indígenas prevalecentes nos meios de comunicação ocidentais do início do século XX (Holmes, 1979).

O documentário mostra a beleza visual e técnica, com o uso de luz natural e da paisagem, tornando assim o filme um exemplo em que a estética envolve o espectador. Ao mostrar os pormenores íntimos do modo de vida samoano com um sentido artístico, de modo a melhorar a narrativa e criar impacto emocional, mantendo sempre a atenção do espectador na comunidade (Holmes, 1979).

Este filme é um dos pioneiros na documentação de povos indígenas de forma a divulgá-los pelo cinema documental, a partir de uma abordagem imersiva do realizador, na tentativa de retratar dignamente a riqueza desta cultura. A partir da captura das imagens desta tribo, "Moana of the South Seas" permite rever as tradições, práticas culturais e o quotidiano, de um povo que se foi perdendo com o tempo na sequência de mudanças trazidas pela modernização. Este documentário pode ser classificado como reflexivo e poético, tal como etnográfico.

Robert J. Flaherty, produtor de "Moana of the South Seas" também dirigiu "Nanook, o Esquimó". Ambos os documentários exploram as atividades e quotidianos de comunidades específicas. "Moana" retrata uma comunidade piscatória da Ilha de Savai'i e "Nanook" uma comunidade de esquimós de Port Huron. Tomei a decisão de analisar "Moana of the South Seas" em vez de "Nanook", embora consciente do impacto que "Nanook" tem na história do documentário. O documentário analisado foi escolhido por retratar uma comunidade piscatória e por revelar a linha ténue entre o documentário e a ficção. Para este projeto foi necessário compreender como a representação/reconstituição das vivências de uma comunidade pode ser feita, sem se tornar ficção.

1.7.2. "The Salt of the Earth"

O documentário "The Salt of the Earth" é um filme documental lançado em 2014, de Juliano Ribeiro Salgado e Wim Wenders. O filme explora o mundo através dos olhos do fotógrafo Sebastião Salgado e como este reflete sobre a humanidade, a natureza e o poder da arte, dando "voz às imagens"(Pellegrini, 2015, p. 2).

A fotografia é um objeto de arquivo, que mostra a partir das obras a complexidade da condição humana, com a produção de fotografias íntimas, a preto e

branco, que permitem a reflexão e observação de um momento captado. O filme mergulha nas histórias por de trás das obras, proporcionando uma experiência visual. Este aborda os projetos mais significativos de Salgado, como a documentação da realidade dos trabalhadores, "Workers" (1993), imagens de deslocados em massa e o sofrimento em "Migrations" (2000); em paisagens e comunidades intocadas pela civilização moderna, "Genesis" (2013).

A opção da Narrativa por parte dos realizadores, entrelaça os percursos pessoais e profissionais de Sebastião Salgado, ao utilizarem as reflexões do próprio para guiar o espectador através das suas experiências. Esta escolha narrativa permite ao público testemunhar o mundo a partir da perspectiva do fotógrafo, proporcionando não só uma imersão visual, mas também emocional e intelectual no seu trabalho. O documentário é a exploração da fotografia a papel como um testemunho de arquivo das injustiças e belezas do mundo, ao mostrarem o sofrimento e resiliência humana, que desafiam o espectador a confrontar-se com verdades da sociedade, da guerra e do ambiente. O filme complementa a fotografia de Salgado com uma abordagem cinematográfica que enfatiza a quietude e a reflexão. O ritmo do filme permite que o espectador se detenha em cada imagem, apreciando a sua profundidade e significado. Este método alinha-se com a filosofia do próprio Salgado: a fotografia é uma forma de ver o mundo com clareza e de o compreender mais profundamente. O título do documentário é uma referência bíblica com múltiplos significados, no qual relembra o papel do Homem na capacidade de saborear a existência mortal, como a capacidade de lhe dar sentido e de a interpretar (Pellegrini, 2015).

O filme é um retrato multifacetado do fotógrafo, por ter a perspectiva de Win Wenders, um estranho na vida do protagonista, com uma lente artística e a perspectiva de Juliano Salgado que fornece um ponto de vista íntimo e pessoal, por estar a representar uma pessoa com quem cresceu (figura parental) (Pellegrini, 2015) Também a utilização cinematográfica da justaposição de imagens do artista, com obras de arte e entrevistas, cria uma narrativa mais completa e complexa. A banda sonora do filme, composta por Laurent Petitgand, reforça a sua profundidade emocional, guiando o público através dos altos e baixos da viagem de Sebastião Salgado, podendo assim ser classificado de observacional, expositivo e poético, tal como advocativo.

1.7.3. "The Act of Killing"

O documentário "The Act of Killing", lançado em 2014, realizado por Joshua Oppenheimer, confronta a história dos assassinios em massa de alegados comunistas na Indonésia em 1965. O filme envolve-se com os autores destas atrocidades e crimes. O documentário utiliza uma abordagem inovadora e controversa que mistura a reconstituição com testemunhos e arquivos.

A narrativa do filme baseia-se nos antigos líderes de esquadrões da morte, como Anwar Congo, que reencenam os seus crimes, em vários géneros de filmes, como gangsters, westerns e musicais, refletido as fantasias pessoais dos perpetradores e as perceções das suas ações tornando-se uma viagem às memórias e imaginação dos perpetradores (Oppenheimer & Imdb, 2014). Este método não só fornece uma janela para a mentalidade de assassinos em massa, como também serve de ferramenta para explorar a construção da memória histórica, ao permitir que os assassinos dirijam e protagonizem as suas encenações, Oppenheimer revela o distanciamento com que encaram as suas ações passadas. Este processo de encenação força os sujeitos a confrontarem-se com a realidade dos seus crimes, conduzindo frequentemente a momentos de autorreflexão e desconforto que são captados de forma crua no filme.

Embora "The Act of Killing" se centre principalmente em reconstituições contemporâneas, as imagens de arquivo desempenham um papel crucial no fornecimento do contexto histórico. Os noticiários, os filmes de propaganda e as entrevistas com sobreviventes e testemunhas são entrelaçados com as cenas dramatizadas para fundamentar a narrativa na realidade dos assassinios em massa na Indonésia. Estas imagens históricas servem para contrastar com as encenações fantasiosas, realçando a realidade da violência. A utilização de material de arquivo sublinha a exploração do filme sobre a forma como a história é recordada e interpretada por aqueles que a viveram. As entrevistas feitas entre filmagens ou em lugares importantes para mostrar os atos realizados no passado, e a explicação dos mesmos.

A abordagem do filme levanta questões éticas importantes sobre a representação do trauma e as responsabilidades do documentarista. Ao dar aos perpetradores uma plataforma para contarem as suas histórias, Oppenheimer percorre uma linha ténue entre expor a verdade e, inadvertidamente, dar voz à glorificação da violência. O

realizador mostra como estes criminosos venceram e contruíram uma sociedade, a partir da escrita triunfante dos seus atos, ao apresentar os conflitos entre a imaginação moral e a catástrofe moral (Oppenheimer & Imdb, 2014). Este documentário classifica-se assim como expositivo, reflexivo e poético, tal como histórico.

2. ILHA DA CULATRA

A Ilha da Culatra é uma das cinco Ilhas Barreira da Ria Formosa (Ancão, Barreta ou Deserta, Culatra, Armona e Tavira), que delinea o sistema lagunar e protege das águas do Oceano Atlântico. Em 1978 foi classificado como Reserva Natural, mas devido à pressão humana exercida foi alterado em 1987 para Parque Natural, classificação que persiste até aos dias de hoje (Perna 2005). A Ria Formosa é composta por zonas de sapal⁴, viveiros de bivalves e bancos naturais de marisco(Coutinho, 2008).

A Ilha da Culatra encontra-se a duas milhas a sul de Olhão e a quatro milhas sudeste de Faro (Perna, 2005). Na atualidade tem aproximadamente 5500 metros de comprimento e 1050 metros de largura máxima e 120 metros mínimos, criando assim certa de 300 hectares de área, com uma altitude de 1 a 6 metros (Coutinho, 2008). Está ligada às duas cidades por canais náuticos e navegáveis, por transportes náuticos públicos ou privados (Perna, 2005). Há um barco regular para transportar alunos que residem na Ilha da Cultura para a cidade de Faro. Na época balnear, existem mais barcos da carreira vindos de Olhão, do que de Faro, e algumas carreiras também passam pelo Núcleo do Farol.

Na tabela 1 podemos observar o movimento de passageiros nas vias navegáveis interiores.

Carreira fluvial (Passageiros)	Movimento de passageiros em vias navegáveis interiores (N.º) por Carreira fluvial (Passageiros); Anual																			
	Período de referência dos dados																			
	2022	2021	2020	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	2008	2007	2006	2005	2004	2003
Olhão - Ilha da Culatra	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º	N.º
	194857	148831	135421	157708	160090	138061	114152	105243	89854	89558	75605	97452	80799	88236	83529	89026	88750	82118	85482	82514

Tabela 1. Movimentos de passageiros em vias navegáveis interiores (N.º) por Carreira fluvial (Passageiros); Anual na Ilha da Culatra. Adaptado de: Instituto Nacional de Estatística

A Ilha da Culatra pertence ao município de Faro, à jurisdição da União de Freguesias da Sé e São Pedro. No entanto habitantes da ilha fazem maioritariamente as suas

⁴ “Os sapais originam-se em zonas costeiras de águas calmas. O reduzido fluxo das marés facilita a deposição dos detritos e sedimentos em suspensão e assim vão surgindo bancos de vasa onde, a certa altura, há substrato para a vegetação(Rolo, 2007, p. 8). A vegetação desta terra alagada é rasteira e densa, de dunas (Coutinho, 2008).

atividades do quotidiano na cidade de Olhão, pela sua proximidade (Perna 2005). Como podemos analisar na Tabela 1 as visitas à Ilha da Culatra têm aumentado na última década, apenas com uma pequena quebra nos anos de 2020 e 2021, devido aos efeitos da pandemia de Covid-19, sendo este um dos sinais do aumento do turismo na região.

O núcleo habitacional da Culatra é composto por cerca de mil habitantes e cerca de 400 habitações (Silveira, 2021). Esta população tem uma ocupação permanente e uma economia dependente do mar (Silveira, 2021, p. 17). Devido às suas condições e características, a Ilha da Culatra tem tido uma atração superior por atividades económicas ligadas à pesca artesanal, aquacultura, viveiros e mariscagem (Bernardo e Dias, 2003). A pesca faz parte da cultura, da comunidade e do património da Ilha, a "Culatra sem pescadores é como mar sem peixes" (Leonardo, 2020, p.68).

2.1 HISTÓRIA

Os primeiros registos remontam a 1755 devido às grandes alterações da ilha provocadas pelo maremoto (Coutinho, 2008). No Século XIX, antes de se chamar Ilha da Culatra, a mesma era conhecida por Ilha dos Cães, por estar inabitável (Leonardo, 2020)). Com o tempo tornou-se um ponto de isolamento de viajantes, tornando-se, também, conhecida por "Ilha dos Leprosos", por enviarem pessoas infetadas com a doença para a ilha (Bernardo & Bastos, 2002). No final do Século XIX, tornou-se uma povoação piscatória (Silveira, 2021, p.14), período no qual se conhecem os primeiros registos de nascimentos na Culatra (Coutinho, 2008, p.13), datados de 1859 a 1896, nos livros de batismos da paróquia de Olhão (Coutinho, 2008). Também há rumores de os habitantes da ilha serem pescadores oriundos da Ilha da Armona (Martinho & Martinho, 1982). A pesquisa de Valdemar Coutinho (2008), demonstra que há mais de 100 anos uma fixação ininterrupta de pescadores e as suas famílias na ilha. Este local foi estrategicamente escolhido devido à existência de armações de sardinha na zona (Bernardo & Dias, 2003) e atuns, nos meses de março a setembro, concentrando assim muitas pessoas na região (Coutinho, 2008).

Em 1894, a Ilha da Culatra foi escolhida como estação dos Socorros a Náufragos, na Ria Formosa. A construção do edifício foi concluída em novembro de 1895. Na

inauguração deste posto foram abençoados, pelo arcebispo do Algarve as embarcações salva-vidas(Coutinho, 2008).

Não se sabe ao certo a origem da denominação de Ilha da Culatra. Existem várias teorias, partilhadas oralmente, sobre a denominação da Ilha da Culatra. A primeira consiste no achado de uma arma de fogo na ilha (Bernardo, Bastos e Dias, 2002), outra é a semelhança entre o formato da ilha e uma culatra de uma arma (Tomás e Martins, 2000).

O 25 de abril de 1974 teve impacto na povoação da Ilha da Culatra ao proporcionar melhores condições de vida aos habitantes, devido ao aumento do preço do peixe e do marisco. Estes aumentos tornaram a exploração desta atividade mais rentável (Pereira & Benisse, 1999).

Em 1978 a Ilha da Culatra foi considerada Reserva Natural da Ria Formosa, este estatuto de proteção ambiental foi dado, devido ao Decreto-Lei nº 45/78, a 2 de maio (Perna, 2001, p. 2). Nove anos depois tornou-se Parque Natural da Ria Formosa (PNRF), a 9 de dezembro de 1987, pelo Decreto-Lei nº 373/87. No mesmo ano, em que foi tornada PNRF, a população iniciou uma série de boicotes às eleições municipais e europeias, onde reivindicavam “direitos ao território e, também acesso a condições de permanência, tais como, energia elétrica, água canalizada e saneamento básico” (Silveira, 2021, p.12), pois o pedido pela eletricidade já tinha sido feito 10 anos antes (Coutinho, 2008). Devido a este movimento populacional e de união, este tornou-se o “Dia da Ilha”, celebrado anualmente, pelos habitantes (Silveira, 2021). Em 2002 também foi utilizado o boicote às eleições legislativas como forma de protesto pela falta de implementação de uma rede de água e esgotos na ilha (Silveira, 2021).

Em 1992 introduziu-se a eletricidade no núcleo da Culatra, que mudou e evoluiu a comunidade. Antes da instalação de luz, a mesma era fornecida por pequenos candeeiros a petróleo e posteriormente por geradores (Zacarias, 2012). A população afirma a importância desta mudança pois passaram de ruas sem luz à noite, para a possibilidade de poderem ter dispositivos como eletrodomésticos, no seu dia-a-dia (Silveira, 2021).

Com as mudanças realizadas pelo governo, em 1987, ao considerar o território da Ilha da Culatra PNRF⁶, foi concedido aos habitantes, em 2018, o direito à habitação. Estes direitos foram declarados como transmissíveis para os filhos e outros descendentes, (entretanto, renováveis a cada 30 anos) caso mantenham a atividade piscatória” (Silveira, 2021, p.13)) e ao serviço da comunidade (Diário da República N°198, Artigo nº2, (2018)). A luta pela melhoria das condições de vida e dos direitos dos culatrenses tem-se feito sentir ao longo destes anos. Em 2014 foi feito o boicote às eleições europeias, para a regularização das habitações e ações do Polis Litoral Ria Formosa (Silveira, 2021). Em 2015 os habitantes da Ilha da Culatra iniciaram o movimento, “Nós somos ilhéus; “Juntos somos mais Fortes” contra as ações previstas de requalificação da Sociedade Polis Ria Formosa, de demolição de habitações e estruturas do núcleo, para a renaturalização da Ria Formosa (Silveira, 2021).

No mesmo ano, foi criado o projeto “Culatra 2030: Comunidade Energética Sustentável”, que se enquadra no projeto “The Clean Energy for EU Islands Secretariat”, da Comissão Europeia (Lourenço, 2020). O objetivo deste projeto é o uso de energias limpas, sustentáveis e autónomas, na utilização de água e resíduos, em ilhas da União Europeia. Neste projeto estão envolvidas as instituições da Universidade do Algarve, Associação de Moradores da Ilha da Culatra, Comissão de Coordenação e Desenvolvimento da Região do Algarve e a Câmara Municipal de Faro (Silveira, 2021).

2.2 COMUNIDADE

A essência da comunidade está presente no Núcleo Culatrense, tal como a sua identidade. É valorizada a identidade e entreaajuda, “duas pessoas brigam e podem não se falar durante anos, mas se um precisar, o outro leva-o a Olhão” (Pereira & Benisse, 1999, p.6). Incorporando um sentido coletivo de identidade, continuidade e evolução que faz parte do património (Smith, 2006) e pode prevenir a sua insularidade particular(Silveira, 2021).A hospitalidade do homem do mar também é retratada em inúmeros textos, sendo referida a disponibilidade de oferecer pernoita nos seus barcos a quem precisasse (Vaz, 1994, p. 52).

Maria Jesus (1990), caracteriza a comunidade piscatória como um conjunto de pessoas simples, alegres, faladoras, muito unidas, que praticam ajuda mútua.

Adicionalmente, estes têm uma cultura de cumprimentar quem é e não é conhecido (Jesus, 1990), muitas vezes usada a expressão "Haja saúde". Ana Cristina Leonardo (2020) descreve os Culatrenses como uma comunidade com humor, irreverência, "jogo de cintura", que gosta de desafiar a autoridade, instinto de sobrevivência e solidário. Sendo um núcleo de pescadores com pouco habitantes, todos se conhecem, tendo por isso criado laços de parentesco, mesmo que não sejam da mesma família, e estabelecendo um bom relacionamento entre todos (Coutinho, 2008). O tema escolhido pela comunidade "Nós somos ilhéus, juntos somos mais fortes" (Silveira, 2021, p.42), ilustra o espírito desta comunidade. Um exemplo disso foi o boicote às eleições da 19 de junho de 1987 que permitiu através da união criar melhores condições de vida ao longo dos anos. A chegada da eletricidade à ilha, foi um acontecimento de orgulho e alegria, e uma prova de como a união criou mudança (Pereira & Benisse, 1999, p.6).

Os cafés são os locais de convívio e socialização da ilha, desde a instalação da eletricidade (Pereira & Benisse, 1999), mantendo assim ao longo do ano uma vida social ativa (Coutinho, 2008). Mesmo com o aumento do contacto com o exterior a partir do rádio e da televisão, o povo da Ilha da Culatra manteve-se ao longo desta globalização fiel a ele próprio, mantendo a sua identidade distintiva (Coutinho, 2008, p. 50).

A ilha pertence ao território de Faro, mas a população identifica-se mais com Olhão. É com esta cidade que fazem negócios, tem segundas habitações, tornando assim Olhão, a ponte com o resto do mundo. A povoação da Culatra, mesmo com ligações com Olhão consideram-se "filhos da ilha" e não olhanenses (Pereira & Benisse, 1999). Vislumbra-se com o decorrer do tempo a partida dos jovens para fora da ilha, por questões de trabalho, tal como a população mais velha por razões de saúde e de cuidados, para mais perto da sua família e de centro de saúde (Coutinho, 2008). Dados referentes a 2008, demonstram que a comunidade da Ilha da Culatra se constitui com mais mulheres do que homens (Coutinho, 2008). As mulheres na comunidade Culatrense têm uma figura mais administrativa e familiar enquanto o homem está focado no mar (Leonardo, 2020). Os homens acabam por delegar tudo às mulheres, confiando nelas a responsabilidade para tratar de quase tudo (Leonardo, 2020, p.51). Curiosamente, a Ilha da Culatra destaca-se de outras terras portuguesas pela taxa de mortalidade não ser superior à de natalidade (Coutinho, 2008).

Um apoio à comunidade da Ilha da Culatra é o Centro de Saúde, que ajuda a comunidade há décadas. É composto pela deslocação de um médico e de uma enfermeira à ilha, nas quarta e sexta-feira (Coutinho, 2008, p.91).

A comunidade da ilha tem um sotaque próprio, com regionalismos próprios da região, com termos próprios (Jesus, 1990, p.30). Muitos destes termos e pronúncia vêm da influência de Olhão(Leonardo, 2020). Um destes exemplos é a palavra “Mocê” que é equivalente a “pá” muito usada em Olhão(Gonçalves, 1998, p.134). Este é um dos pontos de identidade distintiva da Culatra (Leonardo, 2020, p. 46).

A religião católica faz parte da comunidade da Ilha da Culatra(Jesus, 1990). Esta devoção é possível confirmar, nas casas dos habitantes com a presença de imagens sagradas nas mesmas, e nos nomes dos barcos. A capela de Nossa Senhora dos Navegantes situa-se junto ao cais e é um dos primeiros edifícios a chamar a atenção quando se chega perto do núcleo culatrense (Jesus, 1990). Antes da construção da capela, o velório era feito nas casas dos defuntos, depois transportados para o cemitério de Faro(Zacarias, 2012).

O futebol é um elemento enraizado na cultura da Culatra, estando presente nas conversas, nas casas e nos barcos. A ligação da ilha ao desporto promoveu a criação do seu próprio clube, o Clube União Culatrense (CUC). As sessões de cinema também eram um passatempo social com muita adesão na ilha, sendo realizadas pelo “Sr. Zé Martins de Tavira” (Zacarias, 2012, p. 4).

A comunidade da Ilha da Culatra também possui um Salva-Vidas, posto de correio, escola primária, posto médico/centro de saúde, que pertencem a Faro. Também tem parques infantis, campo de futebol sintético, empregados camarários, lojas, padarias/pastelarias, cafés/restaurantes, quiosques, mercearias e um heliporto.

A escola primária pertence ao Agrupamento de Escolas Tomás Cabreira, de Faro, desde 2009. A mesma oferece turmas do ensino básico, do primeiro ao sexto ano. Após estes anos, os estudantes têm de se deslocar para a escola sede do agrupamento, para terem aulas, sendo disponibilizado pelo município de Faro uma carreira de barco para a deslocação de alunos(Silveira, 2021). Em alguns casos, as famílias escolhem matricular os alunos nas escolas de Olhão. Neste caso, também existem carreiras náuticas

acrescentadas para os alunos se poderem deslocar, que não aparecem no quadro das carreiras definidas (Silveira, 2021).

A população culatrense gosta de viver na Ilha devido à tranquilidade, à inexistência de violência e por ser a sua terra natal, local onde têm os seus amigos e familiares(Coutinho, 2008),razões pelas quais querem preservar a ilha onde vivem. Em 2016 a população piscatória em parceria com a Universidade do Algarve e Polícia Marítima, limpou o lixo no mar e embarcações de recreio, que estavam a afetar o ecossistema e o habitat natural de espécies de aves e espécies marinhas da Ria Formosa. Esta ação mantém-se, sendo o último registo de 2020, de monitorização do recovo da Culatra(Leonardo, 2020).

2.3 ASSOCIAÇÕES DA ILHA DA CULATRA

A Associação de Moradores da Ilha da Culatra foi criada em 1987, com o objetivo de criar melhores condições aos moradores e ajudar no desenvolvimento da Ilha (Coutinho, 2008). Esta associação foi criada por um grupo de habitantes na sequência dos boicotes às eleições autárquicas, em agosto. Em novembro do mesmo ano, foi feita a escritura de constituição da Associação, no Cartório Nacional de Olhão, e em dezembro foi feita a primeira reunião da Associação (Coutinho, 2008). Esta é composta por moradores da ilha que trabalham com entidades governamentais (Silveira, 2021). A Associação conseguiu concretizar: em 1991 criação de um centro de apoio social, em 1992 proporcionaram a existência de fornecimento de eletricidade (Pereira & Benisse, 1999), em 2008 criou um porto de abrigo para as embarcações piscatórias, em 2009 trabalhou para o abastecimento de água canalizada e rede de saneamento básico, em 2011 criou um espaço para a Cruz Vermelha⁵ e em 2019, facultou títulos de uso de recursos hídricos aos moradores (Silveira, 2021, p.21). O porto de abrigo foi um feito muito importante, por facilitar a operação de atracagem dos barcos e à pesca(Coutinho, 2008). A Associação também foi responsável pela instalação de passadeiras de placas de cimento nos pavimentos, recolha e transporte do lixo, instalação da Delegação da Junta de Freguesia(Coutinho, 2008).

⁵ No Verão de 2023 já não estava ativo.

O Clube União Culatrense, fundado em 1974(Coutinho, 2008), é responsável por uma equipa profissional de futebol, tal como atividades recreativas no núcleo culatrense, como atividades com as crianças da ilha, organização da Festa em Honra da Nossa Senhora dos Navegantes e organização de bailes na época balnear e no Carnaval (Silveira, 2021). Na sede do C.U.C. existe uma zona dedicada à prática do desporto, que também é utilizada para os bailes, uma sala que serve como sede e um café (Jesus, 1990). A comunidade juntou-se espontaneamente para a criação de uma claque quando o clube foi criado, para apoiar os jovens nas disputas contra outras equipas(Coutinho, 2008). No início do Clube União Culatrense, os jogadores eram apenas da ilha, mas com a evolução do tempo, também incorporaram jogadores de Faro e Olhão(Coutinho, 2008).

Entre 1991 e 1995, foi criada com a ajuda do Programa de Luta Contra a Pobreza, a Associação da Nossa Senhora dos Navegantes. A mesma é uma Instituição Particular de Solidariedade sem fins lucrativos. Esta associação tem sede no Centro Social do Núcleo Habitacional da Culatra. A Associação da Nossa Senhora dos Navegantes contribui para a comunidade, em áreas como a educação, cultura, desporto e economia(Coutinho, 2008). Serve como creche e A.T.L. para as crianças da ilha, tal como atividades em dias específicos para idosos, que não têm condições para trabalhar, tal como apoio ao domicílio (Coutinho, 2008). Esta associação também ajuda famílias carenciadas com alimentos, roupas e o núcleo de inserção. Esta associação também emprega 18 pessoas, umas da ilha outras externas, no antigo Posto de Socorros a Náufragos (Coutinho, 2008). A Associação da Nossa Senhora dos Navegantes participou e ganhou, no Orçamento Participativo 2020, a renovação de uma viatura, para substituir uma antiga de gasolina, em parceria com o Projeto Culatra 2030 (Sul Informação, 2021).

As associações não administram ou governam a ilha, mas são um meio de fazer chegar os problemas da mesma à Camara Municipal de Faro e à Junta de Freguesia da Sé e São Pedro. Quando é necessário tomar decisões os habitantes reúnem-se para discutir ideias e problemas, tomando assim decisões em conjunto(Jesus, 1990). Valdemar Coutinho (2008), explica como o movimento associativo composto na ilha, cria formas de convívio e união por uma vida melhor, onde a comunidade é restrita e

que são organismos que dizem respeito a todos. Tornando assim verdade o princípio de que “a união faz a força”(Coutinho, 2008, p. 105).

2.4 FESTA EM HONRA DE NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES

A Festa em Honra de Nossa Senhora dos Navegantes tem um carácter religioso e social e realiza-se anualmente (Cordeiro, 2021) e é conhecida pela população como “Festa da Ilha” (Silveira, 2021). Esta festa simboliza o pagamento das promessas feitas pelos habitantes à padroeira da ilha (Jesus, 1990). É realizada no primeiro fim-de-semana de agosto, de sexta à noite até domingo (Jesus, 1990). A festa é composta por dois dias de atividades lúdicas e religiosas que terminam na procissão (Silveira, 2021, p. 116).

Apesar da ilha pertencer a Faro do ponto de vista governamental, a nível da religião esta pertence a Olhão (Jesus, 1990). A capela da Ilha da Culatra é um dos núcleos sociais da mesma (Silveira, 2021) e foi construída em 1956. Esta pertenceu à paróquia de Faro até 1983, passando depois para Olhão após essa data.

A festa é constituída por 3 noites de baile, com música ao vivo e com a praça decorada (Jesus, 1990). No sábado e domingo existem vários momentos recreativos como a partida de futebol, jogos tradicionais, campeonato de dominó e liques, e a tradicional corrida de barcos a remos. O Clube União Culatrense em 2018, propôs ao Orçamento Participativo de Freguesia de Faro o financiamento para a construção de seis embarcações para a Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, que são utilizados na corrida de barcos a remos (Silveira, 2021). O dia de sábado é mais lúdico, enquanto o domingo é mais religioso, por ter a eucaristia, missa e procissão.

Toda a ilha é decorada para este evento. As casas, os barcos e as ruas são decorados com bandeiras coloridas (Jesus, 1990), em homenagem à padroeira (Coutinho, 2008). As ruas são decoradas por redes e flores. A capela também é decorada com flores e imagens de santos.



Figura 1. Barcos decorados na Festa em Honra de Nossa Senhora dos Navegantes, 2009, arquivo da Associação de Moradores da Ilha da Culatra

A imagem de Nossa Senhora dos Navegantes é levada de barco para Olhão, por barcos nomeados, o que representa uma grande honra para o barco escolhido. Atrás deste barco segue uma procissão de barcos.

A procissão passa pela Igreja Matriz de Olhão, trazendo a Nossa Senhora do Conceição, padroeira dos pescadores de Olhão para a Ilha da Culatra. As santas encontram-se no cais de Olhão e ambas as figuras das Santas são levadas para a Ilha da Culatra. O encontro entre as duas é o momento alto das comemorações (Leonardo, 2020, p.37), representando as junções das duas comunidades (Leonardo, 2020). No decorrer do cortejo marítimo ouve-se a banda filarmónica, palmas, cantigas e buzinas dos barcos a celebrar (Leonardo, 2020).

A figura de Jesus Cristo é junta com as figuras das Santas, que passam pelas ruas da Ilha da Culatra, acabando na capela da mesma, onde é feito um sermão, ao recolher a Nossa Senhora dos Navegantes à capela Culatrense. No final da procissão há

crianças a serem batizadas(Jesus, 1990). A cerimónia religiosa termina com o padre a dar um sermão e as imagens das santas regressam às respetivas ermidas (Zacarias, 2012). Antigamente em vez do padre da capela de Ilha da Culatra dar o sermão, traziam o bispo do farol (Silveira, 2021, p. 141).



Figura 2. Bispo a visitar a Ilha da Culatra, na Festa em Honra da Nossa Senhora dos Navegantes, arquivo da Associação de Moradores da Ilha da Culatra

A 16 de julho de 2021, foi publicado no Diário da República, que a Direção-Geral do Património Cultural decide inscrever a Festa em Honra da Nossa Senhora dos Navegantes, no inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (Silveira, 2021).

2.5 PESCA

“O pescador está sempre condicionado pelas marés e pelo tempo” (Jesus, 1990, p. 33). A pesca é uma profissão associada ao homem, enquanto a figura feminina está

ligada à atividade de “mariscar”⁶ (Pereira & Benisse, 1999). No início do século XX, 75% da população da ilha vivia à base da pesca complementado com a mariscagem (Coutinho, 2008). No início, as armações de sardinha e atum eram a atividade piscatória principal, porém, mais tarde a pesca passou a fazer-se principalmente com as artes de sacada, alcatruz, murejona, covo, aparelho de anzol, redinha e tapa-esteiros. Atualmente são utilizadas com maior frequência a pesca com redes de tresmalho (Zacarias, 2012), pesca à linha e as armadilhas de gaiola e de abrigo para apanhar cento e oito tipo de espécies, que variam consoante a época do ano (Silveira, 2021). O pescador é obrigado a ter as licenças para pescar ou mariscar e tem de cumprir com as cotas de peixe e marisco definidas pelo Estado português, tal como, períodos de defesa de espécies (Portaria No. 229/2023, 2023). Cada tipo de pesca tem uma licença específica que o trabalhador do mar tem de adquirir, e a mesma só pode ser adquirida a partir dos 18 anos de idade (Portaria No. 229/2023, 2023). Para ter direito à licença tem um mínimo de 25 horas de formação, pelo Centro de Formação Profissional das Pesca e do Mar, nas áreas de segurança no mar, conhecimentos básicos de gestão de recursos marítimos e prática de proteção ambiental e sustentável (Portaria No. 229/2023, 2023).

Se o mar possuir as condições para pesca, os barcos grandes vão para alto mar, de madrugada, se não estiver os pescadores têm de desenvolver atividades na ria, como apanhar marisco (Jesus, 1990) sendo uma vida menos arriscada.

A pesca é feita, maioritariamente em embarcações privadas, tendo cada indivíduo uma embarcação própria, tornando assim a pesca autossuficiente para o pescador, enquanto na apanha do marisco, a família tem por vezes um viveiro próprio (Pereira & Benisse, 1999). Os barcos adquiridos pelos habitantes da Ilha da Culatra para pesca ou recreio são registados na Capitania do Porto de Olhão (Silveira, 2021).

Como anteriormente referido as embarcações existentes na Ilha da Culatra são maioritariamente de pesca artesanal (Jesus, 1990). Estas embarcações são descritas por Maria de Fátima Jesus (1990) como propriedade de pescadores profissionais, na qual o comprimento do veículo, não ultrapassa 14 metros, com motor, fora de bordo.

⁶ Designação do local para a apanha de marisco, como a amêijoa.

Na comunidade também existem barcos de porte inferior de madeira ou fibra de vidro, denominados por: saveiro, bote, chata ou douro (Jesus, 1990). Este tipo de embarcação mais pequena destina-se à pesca artesanal, dentro da Ria Formosa, com uma tripulação reduzida de um ou dois pescadores. No início, as embarcações desta comunidade piscatória eram constituídas por remos e/ou à vela (Zacarias, 2012). Também existe o barco de arte de xávega, que tem oito ou dez metros de comprimento.

A ilha da Culatra também é constituída por barcos de porto maior, que são utilizados para a pesca de alto mar. Nesses barcos, o "mestre"⁷ é quem faz a escolha do local de pesca e dos aparelhos a ser utilizados para na pesca (Jesus, 1990). A pesca mais comum desses barcos são as sardinhas.

A todas as embarcações são atribuídos nomes que resultam de dois fatores: religião e família. Os nomes são atribuídos a partir de frases religiosas, nomes de santos, filhos dos proprietários e relações familiares (Jesus, 1990). Como exemplifica Viegas (1990): " Ilha do meu sonho", "Deus vai comigo", "Nossa Senhora do Livramento", "Samuelito" e "Pai e Filhos".

As artes de pesca autorizadas dentro da Ria Formosa são os aparelhos de anzol, fundeados, as redes de tresmalho fundeadas, toneiras, muregonas e covos ou nassas, xalavares ou camaroeiros, amostra, corrigo ou corripo (mais detalhe em Anexo 1), cana de pesca e linha de mão (Portaria n.o 560/90, 1990).

A comercialização da pesca depende do tipo de pesca realizado e das dimensões e tipos de barcos que a realizaram. Os barcos de "alto mar" e pesca artesanal vendem o seu peixe na "Lota"⁸ de Olhão. O pescador está sujeito a ganhar o que o comprador especula, não sendo o lucro para o pescador (Coutinho, 2008).

A "apanha" da ameijoia é um complemento financeiro para as famílias da ilha. Esta é apanhada em terrenos comunitários (depósitos) ou privados (viveiros) (Martinho

⁷ Comandante do barco; quem dirige a embarcação.

⁸ "Lota" designa-se ao espaço de primeira venda do peixe, num porto. Este pode ser feito por leilão. No caso do espaço de Olhão é feito por leilão. Começa por um preço e vai baixando até ter um comprador.

& Martinho, 1982). O melhor período para a apanha deste tipo de marisco é de junho a Setembro. Considerando que essa também é a melhor época para a pesca devido ao tempo e aos cardumes, o que tem como consequência dificuldades financeiras no período do Inverno para algumas famílias (Coutinho, 2008) A cultura da ameijoas está a ser ameaçada pela produção intensiva de ostra (Leonardo, 2020), já que esta se produz e desenvolve mais rapidamente, o que favorece a comercialização.

A ostra é a nova forma de marisco da Ria Formosa principalmente na zona da Culatra, e a sua cultura é um investimento económico gerador de riqueza e mais emprego para os habitantes. Contudo, a sua exploração excessiva pode desequilibrar o ecossistema da Ria Formosa (Leonardo, 2020). A ostra passa por várias fases de crescimento, até ao momento de esta estar pronta para consumo ou comercialização (Silveira, 2021).

Na Culatra em 2018 existiam 225 embarcações registadas, nas quais três embarcações são de pesca costeira, setenta e dois pesca local, doze para tráfego local, doze auxílio local, três serviço de aquatáxi, três para instituições como Club União Culatrense e a Cruz Vermelha e cento e vinte destinados a recreio(Silveira, 2021).

2.6 HABITAÇÃO

Os primeiros habitantes da Ilha eram sazonais consoante a necessidade das armações de pesca, E montavam um acampamento provisório feito de cabanas de canas e barrão(Silveira, 2021). No século XX, construíram-se as primeiras habitações fixas, criando assim o núcleo habitacional da Ilha Da Culatra(Silveira, 2021). No início, o número era reduzido, e eram feitas de junco e canas(Coutinho, 2008), posteriormente, tornaram-se de madeira e telhados de lusalite (Silveira, 2021). Com cada casamento, surgiu uma nova cabana, o que provocou um aumento do núcleo populacional, tornando-se mais tarde, em núcleos familiares(Silveira, 2021).



Figura 3. Casa de junco e madeira, Arquivo Associação de moradores da Ilha da Culatra

Na década de cinquenta os edifícios começaram a ser maioritariamente construídos de alvenaria⁹ (Jesus, 1990) e os telhados passaram para telhas de barro, argila ou amianto, mostrando o carácter definitivo de ocupação e a preocupação com a durabilidade e a resistência das mesmas (Silveira, 2021). Com a mudança das paredes das habitações, o chão também teve alterações, passando de areia nas primeiras cabanas para receber cobertura de cimento e mosaicos (Silveira, 2021).

⁹ Construção de pedras, tijolo ou outros materiais, ligados por argamassa, cimento ou outro formato de construção sustentável.



Figura 4. Habitação de madeira, com telhado de telha, foto de 2005, arquivo da Associação de Moradores da Ilha da Culatra

Antes da década de cinquenta, apenas havia três edifícios com construções de alvenaria: a casa de farol, um armazém de apoio à pesca e a instalação do Posto de Socorros a Náufragos(Coutinho, 2008). Nos anos sessenta houve necessidade de construir anexos, para conseguirem albergar o aumento do agregado familiar (Coutinho, 2008). Com a falta de abastecimento da ilha e as necessidades domésticas, as habitações também eram constituídas por pequenas criações de animais de capoeira, arvores de fruto e outros produtos agrícolas (Zacarias, 2012).

Nos anos noventa, as casas tinham apenas um piso. As famílias com melhores condições económicas tinham as casas revestidas por azulejos (Jesus, 1990). As casas são descritas, por Jesus (1990), como “casas baixas, cubicas, de telhado em telha de fibrocimento ou amplas açoteias, com escada de acesso pelo exterior a partir do pequeno quintal, que existe na zona lateral ou posterior das casas” (p.19). As habitações também são constituídas por pátios à frente da casa. A parte da frente da casa é

geralmente preenchida por uma porta central, de madeira ou alumínio, com duas janelas laterais(Jesus, 1990).

As casas são revestidas de tons alegres, como o branco, azul e o verde(Jesus, 1990). Estas também refletem o espírito dos habitantes de ilha (Jesus, 1990, p.19), como elementos religiosos (azulejos de santos ou imagens bíblicas), desportivos (emblemas ou insígnias de clubes de futebol) e marítimos (representações de sereias e também acuras) (Jesus, 1990).

O número de divisões de cada habitação varia conforme o agregado familiar e a capacidade económica. Maioria das casas tem uma organização que se compõe a partir de uma sala à entrada, que dá acesso às restantes divisões, como os quartos, a cozinha e a casa-de-banho. O chão que reveste o interior da casa, é de azulejo. As paredes das cozinhas e casas-de-banho, por norma, também, são revestidas de azulejo. As casas são arejadas.



Figura 5. Habitação Nº 197, Arquivo Associação de Moradores da Ilha da Culatra

Em alguns casos, é possível ver o aumento das casas, que acontecia quando um membro da família se casava. Este utilizava o espaço à volta da casa de família para construir a sua. Na Figura 6 também se consegue observar como esta casa, foi construída com o molde das casas de madeira, pois possui a mesma forma quase quadrada e um teto de duas águas (Silveira, 2021).



Figura 6. Habitação Nº 60, Arquivo Associação de Moradores da Ilha da Culatra.

As construções das casas foram feitas ilegalmente, mas não clandestinamente¹⁰ (Leonardo, 2020). Como anteriormente indicado, durante muitas décadas, a habitação, a construção ou reconstrução da mesma era ilegal. A autora Ana Cristina Leonardo (2020), descreve a partir de entrevistas com habitantes do núcleo piscatório da Culatra, que clandestino não devia de ser a palavra que descreve estas casas, por terem sido feitas à vista de todos, tal como com a ajuda de autoridades e do Estado, no transporte

¹⁰ "Ilegais, com certeza, clandestinas, não" (Leonardo, 2020, p. 58)

de materiais para a realização das obras. Uma habitante até descreve que ao pedir transporte dos materiais para a Ilha da Culatra, ninguém se quis responsabilizar.

Em 2008, estão referidas 273 casas de habitação e 14 delas destinadas a estabelecimentos comerciais ou a estruturas de apoio, nas quais 177 são habitações fixas (65%) e 96 de visitantes (35%). Não estão contabilizados nestes números a Capela de Nossa Senhora dos Navegantes, o Centro Social, a Junta de Freguesia e a sede da Associação de Moradores da Ilha da Culatra. Estão também declaradas 73 casas com anexos(Coutinho, 2008).

A planta urbanística da Ilha da Culatra, levantada em 2008, por Valdemar Coutinho, revela-a com uma forma quase octogonal, com o eixo principal no sentido norte-sul, da ria ao mar. Também se verifica na planta urbana da ilha, a construção não legislada das décadas de 70 a 90, por as ruas terem uma grelha desorganizada. O autor anteriormente referido, também assinala a largura das ruas, por serem estreitas, mas este não o vê como um problema devido à falta de previsão de circulação de veículos motorizados(Coutinho, 2008). O único “fluxo de viaturas” é composto pelas carrinhas elétricas de pequeno porte que pertencem às associações e tratores de apoio à população, tal como bicicletas de alguns moradores (Silveira, 2021), daí a estrutura pouco organizada das ruas da ilha não ser um problema, porque o maior parte de trânsito é pedonal(Silveira, 2021).



Figura 7. Imagem aérea da Ilha da Culatra, arquivo da Associação de Moradores da Ilha da Culatra

A toponímia das ruas da Ilha da Culatra resulta de momentos/pessoas importantes da história do núcleo piscatório, como por exemplo: Avenida 19 de julho, que simboliza o ano de 1987 e o Dia da Ilha; Rua Ana Laura Quintino, fundadora da Associação de Moradores da Ilha da Culatra, tal como da Associação da Nossa Senhora do Navegantes; Rua Combatentes do Ultramar, que faz homenagem aos moradores da ilha que foram para a guerra colonial, entre outras (Silveira, 2021).

2.7 TURISMO

Na segunda metade do século XX, iniciou-se a exploração e explosão do turismo na Ilha da Culatra (Bernardo & Dias, 2003). A sua localização na Ria Formosa faz com que o turismo seja composto por dois formatos de turismo no núcleo da Culatra, do ponto de vista de Perna (2005): o uso diário das infraestruturas e praias da ilha, para o turismo, no qual o visitante passa apenas o dia e utiliza como transporte embarcações

personais ou públicas (na época balnear¹¹, as carreiras de transporte marítimo de passageiros passaram a ter 11 ligações diárias para conseguirem sustentar o fluxo humano). O segundo formato é a criação de segundas habitações. Este formato começou a crescer nos anos 70, por falta de legislação, apoderando-se da área da praia e das dunas do Parque Nacional (Perna, 2005). Este tipo de visitantes da ilha, tem o cuidado de criar ligações amigáveis com os habitantes e familiarizaram-se com o modo de vida da comunidade, para continuarem a ser bem recebidos (Coutinho, 2008).

Em 1990, Maria Jesus explica que poucos anos antes havia uma atitude negativa em relação ao turismo e a pessoas de fora da ilha. Mas esse pensamento foi se alterando, havendo nos anos 90, pessoas que já arrendavam as suas habitações. Os habitantes da Ilha da Culatra, permitiram a construção de casas de férias, de pessoas exteriores à comunidade (Jesus, 1990, p.40).

A população Culatrense familiarizou-se com a presença de visitantes¹²(Coutinho, 2008, p.47). Não é possível ter noção do número de habitações de segunda residência, por falta de registos, tal como o número de visitas turísticas feitas diariamente (Coutinho, 2008). A partir do estudo realizado, Mariela Silveira conseguiu concluir que os turistas que visitam a ilha da Culatra apenas por um dia, fazem um circuito na ilha, semelhante. Este constitui-se pela chegada, através dos barcos da carreira, direccionam-se para a Avenida 19 de junho, descem a mesma, que dá ligação ao passado, para chegar à praia, do lado do mar (Silveira, 2021), a qual já tem várias concessões balneares.

Com o aumento do turismo nos últimos anos, alguns elementos da população mudaram a sua profissão, do mar para o comércio, principalmente para a restauração(Leonardo, 2020), outros consolidaram o turismo como acrescento monetário (Silveira, 2021). Há habitantes que veem o turismo e o seu rápido avanço como uma forma de descaracterização da ilha e uma perda de identidade (Lourenço, 2020, p. 59). Tal como, o medo do excesso de pessoas na ilha ultrapassar o limite da

¹¹ A época balnear abrange os meses de junho, julho, agosto e setembro (Perna (2001)

¹² "Os Culatrenses habituaram-se à presença de visitantes, alguns dos quais construíram casa (Coutinho, 2008, p.47).

sua capacidade, tornando-se, assim, um problema grave para os seus habitantes. A autora Ana Cristina Leonardo (2020) afirma que muitos habitantes consideram o crescimento do turismo exagerado.

Nos últimos anos, a Culatra criou mais infraestruturas para dar resposta à maior procura turística na ilha (Lourenço, 2020). Em 2019 tinha 8 restaurantes e bares, 5 estabelecimentos comerciais e 3 de prestações de serviços (Clean Energy for EU Islands, 2019). Com a incidência do turismo a ilha conseguiu requalificação das passeiras e das infraestruturas (Silveira, 2021).

A Culatra é um destino atrativo para férias e turismo, devido à sua costa marítima/praias, a inexistência de carros, mas também pelo peixe fresco e marisco (Leonardo, 2020). Esta é uma rota turística de várias nacionalidades, como o inglês, irlandês, francês, italiano, alemão entre outros (Leonardo, 2020). Atualmente, também, os espanhóis são uma presença frequente na ilha.

2.8 DOCUMENTÁRIOS SOBRE ILHA DA CULATRA

2.8.1. "Areia, Lodo e Mar"

O documentário "Areia, Lodo e Mar" foi realizado por Amílcar Lyra, em 1977. O documentário tem 58 minutos de duração. O filme demonstra a comunidade piscatória da Ilha da Culatra, nos anos 70. O filme é um retrato evocativo da Ilha da Culatra e dos seus habitantes. Amílcar Lyra capta a interdependência da comunidade com o ambiente marinho.

O filme documental é um exemplo de como se pode capturar, a partir deste meio audiovisual, um património. Este filme oferece uma visão detalhada da comunidade piscatória, captando as tradições, desafios e relações. O documentário permite que exista um documento de comparação da evolução da Ilha, dos anos 70 com a atualidade.

No documentário são abordados temas como a relação entre a comunidade e o mar, a subsistência baseada na pesca, a solidariedade comunitária e os desafios impostos pela natureza e o isolamento. Estes pontos são abordados a partir de entrevistas com habitantes locais, imagens do dia-a-dia e paisagens.

O filme "Areia, Lodo e Mar" adota uma abordagem neutra e observacional, para representar a vida da ilha, de forma direta e objetiva. Esta abordagem é concebida na utilização de imagens não manipuladas e estáticas, permitindo um olhar etnográfico, da Ilha da Culatra.

A câmara adota uma perspectiva observacional, permitindo que as cenas se desenrolem naturalmente diante do espectador. Também existe uma valorização estética na captura das ações e do meio em que são filmadas. A banda sonora é mínima, predominando os sons naturais do ambiente: o mar, o vento e as vozes dos habitantes. Isso reforça a autenticidade e a imersão na vida da ilha (a faixa sonora por vezes, aparenta, ter sido gravado em estúdio, por o som não condizer com a ação, como por exemplo as redes a serem tiradas do mar). A edição do documentário é lenta, permitindo que o público absorva cada aspeto da vida na Culatra. Essa abordagem reforça a sensação de tempo e rotina da comunidade, contrastando com o ritmo acelerado da vida moderna.

As entrevistas são feitas a pescadores e familiares, oferecendo uma visão direta de suas experiências e perspectivas. A escolha desses indivíduos destaca a importância da pesca como a espinha dorsal económica e cultural da comunidade. A entrevista realizada num momento de convívio por parte dos homens da ilha, também exemplifica o sentido de comunidade e apoio entre os habitantes. O filme também é composto por uma entrevista à professora primária da ilha, que interliga a educação com a cultura de pesca da comunidade. Esta entrevista evidencia a prioridade económica da pesca/marisco sobre a escola/educação das crianças da ilha.

O documentário evoca uma sensação de respeito pela comunidade da Culatra. A representação honesta e íntima de suas vidas gera empatia e reflexão sobre os desafios enfrentados por esta comunidade pesqueira.

O documentário tem capacidade de captar a essência da vida na Culatra com simplicidade e profundidade. A combinação de filmagens diretas e entrevistas genuínas cria uma experiência imersiva e informativa. "Areia, Lodo e Mar" oferece uma visão rica e detalhada de uma comunidade que depende do mar para sua sobrevivência. O filme faz refletir sobre a luta que os habitantes da Ilha de Culatra tiveram para alcançar uma vida condigna e com condições. Este filme é um objeto de reflexão de como a pesca e a comunidade se desenvolveram, perspetivando o turismo no futuro.

2.8.2. "O Despertar da Ilha"

"O Despertar da Ilha" é um documentário-reportagem produzido pelo programa Linha da Frente da RTP, com duração de cerca de 33 minutos. Lançado em 2019, o projeto foca-se na Ilha da Culatra e explora as transformações e os desafios enfrentados pela comunidade local à procura da sustentabilidade e preservação cultural.

O documentário aborda temas centrais como a transição para práticas sustentáveis, a preservação das tradições culturais, e os desafios da modernização. A narrativa mostra como a comunidade da Culatra se adapta às novas realidades impostas pelas políticas ambientais e pelo turismo sustentável. "O Despertar da Ilha" tem um olhar etnográfico da população da Ilha da Culatra tal como advocativo. Este projeto pretende defender a evolução ecológica da comunidade e a luta para continuar a viver no seu meio. Também sublinha a importância de encontrar um equilíbrio entre desenvolvimento sustentável e preservação cultural.

A produção inclui entrevistas com diversos membros da comunidade, incluindo pescadores, mariscadores e líderes locais. Também apresenta depoimentos de especialistas em sustentabilidade e representantes de organizações ambientais. Essas entrevistas fornecem uma perspetiva pessoal e direta sobre as mudanças em curso e os sentimentos dos residentes em relação a essas transformações. A narrativa do documentário-reportagem também utiliza a voz-off como narração e guia da história. Este modo de contar a história, classifica-se por Nicholls por expositivo.

A filmagem utiliza uma combinação de imagens aéreas, que captam a beleza natural da ilha, e cenas do quotidiano dos moradores, proporcionando uma visão

abrangente da vida na Culatra. Ao não ter imagens manipuladas este projeto também é classificado por observacional. O som natural da ilha e a música de fundo, sutil, contribuem para criar uma atmosfera envolvente e autêntica. A edição é equilibrada, combinando momentos de reflexão com sequências dinâmicas que mantêm o espectador atento.

"O Despertar da Ilha" provoca uma reação emocional, ao evocar empatia pelos moradores e admiração por sua resiliência e determinação em preservar suas tradições. O documentário é persuasivo ao destacar a importância de iniciativas sustentáveis que respeitam e envolvem as comunidades locais.

2.8.3. "Festa da Nossa Senhora dos Navegantes- Quando Imagens e Gentes Fazem uma Romaria sobre as Águas"

"Festa da Nossa Senhora dos Navegantes" é um documentário de Sara Pereira, com duração aproximada de 33 minutos, lançado em 2018. O documentário retrata a tradicional celebração que ocorre anualmente em homenagem à padroeira dos pescadores. Este evento reúne a comunidade numa romaria. É destacada a ligação entre a fé, a cultura e o mar, a partir de um conjunto de rituais e festividades que a envolvem.

O documentário mostra como a festa é uma manifestação cultural profundamente enraizada na tradição da comunidade piscatória. O documentário também é relevante por destacar a importância dessas tradições na manutenção da coesão social e na preservação da cultura local. O filme "Festa da Nossa Senhora dos Navegantes" conta a evolução desta festa.

O filme mostra como a celebração é um elemento central da identidade da comunidade, ao revelar a riqueza cultural da festa, incluindo danças, músicas, e gastronomia típica, com recurso a imagens de arquivo. O filme mostra como a romaria não é apenas uma celebração religiosa de rituais e orações, mas também um momento de união entre os moradores, que foi passado de geração em geração.

Sara Pereira utiliza imagens impactantes da festividade, como as preparações da mesma, as procissões de barcos decorados e a interação entre os participantes. A

cinematografia capta a beleza das paisagens e a emoção vivida durante a celebração. O documentário capta a essência do evento com imagens não manipuladas, enquadrando-o assim na classificação de Nicholls como observacional e poético. O filme é composto por imagens de arquivo, que intercaladas com imagens atuais mostram a evolução da festa. O documentário também é expositivo na utilização de voz-off, para guiar a história. A banda sonora é composta por sons naturais como o mar e as gaivotas, que ajudam a criar o ambiente do filme.

O filme provoca uma conexão emocional ao mostrar a devoção e a alegria dos participantes, com um olhar etnográfico e antropológico de romaria. Assim, cria com o espectador uma ligação e compreensão da importância da festa para a comunidade. As entrevistas aos moradores da ilha consolidam, no espectador, a criação dos sentimentos anteriormente referidos. A explicação a partir do ponto de vista do habitante, realça a importância da festa.

"Festa da Nossa Senhora dos Navegantes" é um retrato da celebração que une a religião com a cultura, destacando a importância das tradições locais e a força da comunidade. O documentário serve como um testemunho da continuidade das práticas culturais e da identidade coletiva da população.

3. PROJETO

Os realizadores devem garantir que a cultura que apresentam é representado com exatidão e que as histórias que contam são culturalmente sensíveis e respeitadoras. Os documentários podem contribuir para a preservação da memória coletiva, permitindo que as gerações futuras aprendam com o passado e apreciem a riqueza das experiências humanas(Hardy, 1979).

Como anteriormente referido este tipo de projeto fílmico tem a capacidade de envolver o público emocional e intelectualmente, ao utilizar uma combinação de imagens, som e narração. Os documentários podem criar uma experiência poderosa e envolvente que liga os espetadores ao passado, criando um envolvimento emocional, que pode levar a uma compreensão e apreciação mais profunda do património cultural e inspirar o público a tomar medidas para o preservar (Fairclough,2019). Grierson acreditava que os documentários podem ser veículos para contar histórias, combinando a estética com a integridade, esbatendo assim as fronteiras entre arte e informação(Hardy, 1979). Seguindo estes argumentos, este projeto pretende pegar em narrações e imagens de arquivo para contar um pouco da história da Ilha da Culatra, na perspetiva de quem tem ligação à mesma.

Aufderheide (2007) refere a importância significativa dos documentários para preservar o património cultural, porque muitas comunidades estão a perder as suas tradições e costumes devido à globalização e à modernização. No entanto, os documentários podem captar essas tradições e preservá-las para as gerações futuras. A Ilha da Culatra é um exemplo disso, pois desenvolveu-se e evoluiu bastante nas últimas três décadas. Com este documentário poder-se-á mostrar a identidade e a cultura deste núcleo piscatório, combater as suposições criadas, e preservá-lo para as gerações vindouras.

Este projeto foi idealizado para ter semelhanças com um documentário misto, ou seja, ser um filme etnográfico e histórico. O documentário mostra a forma de viver, sendo uma ferramenta para estudar a comunidade da Ilha da Culatra, um pouco como Flaherty fez em "Moana of the South Seas", ao podermos ver como as atividades da ilha decorrem, o ambiente que os rodeia e os seus hábitos. Mas ao contrário do

documentário de Flaherty, não foram encenadas as atividades desenvolvidas pelos habitantes da aldeia piscatória.

A classificação do documentário também como histórico, baseou-se no relato, a partir da entrevista com habitantes da ilha, principalmente de residentes antigos da comunidade, demonstrando como a ilha evoluiu. Para complementar os relatos recorreu-se à utilização de imagens de arquivo, para ilustrar o que está a ser contado.

A partir da classificação do documentário por Nichols, a classificação ideológica inicial deste projeto pode ser considerada como observacional e poética. O documentário permite observar e preservar as histórias do passado, assim como, o presente da Ilha da Culatra. Para isso tivemos de observar e captar o presente sem manipulação, para a representação ser fidedigna e objetiva. O filme quis criar um olhar social, etnográfico e humano do núcleo piscatório, como se a câmara não estivesse presente.

O projeto também quis valorizar o aspeto visual da sua composição, das paisagens/localização, por ser um fator importante da história, na positiva e na negativa. Ao viverem numa ilha, os seus habitantes vivem do que os rodeia e do que o mar lhes dá, mas ao viverem no Parque da Ria Formosa, torna-se um desafio para a criação de melhor qualidade de vida. O documentário poético também valoriza a utilização do humor, no qual as exposições das entrevistas mostram o carácter de humor e humanismo do habitante da ilha, de forma a criar com o espetador uma ligação emocional e uma ideia da história e da vida do culatrense. O recurso à utilização de imagens de arquivo e de contexto pretende dar um maior ritmo ao projeto.

O documentário também utilizou a localização para envolver o espetador no ambiente em que vive a comunidade da Ilha da Culatra. A valorização do meio faz com que a observador compreenda melhor e conecte melhor com a história ser contada.

3.1 JUSTIFICAÇÃO DO PROJETO

Os filmes documentais são objetos visuais eficazes para apresentar informações factuais através de uma combinação de elementos sonoros e visuais. Também podem

ser um veículo para a conservação de cultura ou identidade de um território como a Ilha da Culatra, por terem o poder de relatar os factos por meio audiovisual e artístico para a sensibilização da comunidade e preservação do património. A conservação do património é um esforço para assegurar a preservação e a compreensão de heranças arquitetónicas, culturais e históricas.

Os documentários desempenham um papel significativo, por se tornarem uma parte integrante do nosso panorama mediático, oferecendo uma plataforma para contar histórias. Os filmes documentais têm a capacidade de comunicar valores culturais e humanísticos de um local. Através de técnicas de narração de histórias, entrevistas, imagens de arquivo e imagens envolventes, os documentários fornecem uma plataforma para a compreensão dos contextos históricos e sociais dos locais em que estes decorrem.

O documentário pode servir de plataforma para criar uma ligação emocional entre o público e a Ilha da Culatra, promovendo assim um sentido de responsabilidade em relação à sua preservação, ao partilhar as histórias e experiências da comunidade local, pode criar uma compreensão mais profunda da cultura e da história do local. Ao impactar o espetador para mudanças sociais ou cuidados a ter ao visitar a ilha da Culatra, promove o respeito pelo meio ambiente do Parque Ria Formosa e pela história que está por de trás da comunidade.

A utilização do documentário foi uma forma de preservação a cultura da Ilha da Culatra, contribuindo para dar a conhecer às gerações futuras e estudos seguintes, as características e especificidades do território escolhido, de modo a perpetuar o conhecimento das suas realidades e valores, pois a sociedade emergente é visual e sempre em desenvolvimento. O documentário pode ser um caminho alternativo ao conceito tradicional de aprendizagem (Sanchez-Calvillo et al., 2023).

Esta foi uma forma de criar um documento que registe vida da comunidade sem a perda da memória do cultural, resultante da afluência exponencial do turismo. O documentário pretende ser utilizado como ferramenta de enquadramento da população da Ilha da Culatra na sua história, e simultaneamente projetar a sua especificidade no futuro.

3.2 DESCRIÇÃO DO PROJETO

Para a criação do documentário o criador tem à sua disposição vários métodos criativos.

3.3 PLANEAMENTO

Para poder retratar a Ilha da Culatra foi necessário compreender e conectar com a mesma, utilizando dois veículos, a investigação teórica e a investigação de campo.

Na pesquisa bibliográfica foi possível compreender a existência de vários livros, investigações sobre a Ilha da Culatra, e que o número tem aumentado na última década. Mas foi encontrado dificuldade no acesso de arquivos sobre a mesma, principalmente arquivos visuais. Os arquivos que existem de informação estão distribuídos por vários departamentos e freguesias. No entanto, foi encontrado o maior arquivo Associação de Moradores da Ilha da Culatra.

O projeto iniciou-se tendo a entrevista como base do documentário e na idealização do projeto, sendo a estrutura das entrevistas como semiestruturadas, com um guião de apoio. As entrevistas preliminares realizadas foram feitas para criar reconhecimento e ligações com a comunidade piscatória, sem gravação de áudio ou vídeo. Esta pesquisa permitiu o reconhecimento em campo, das tradições, histórias e costumes, tal como, o conhecimento de pessoas fundamentais da ilha, passíveis de ser entrevistadas para o projeto. Desde o início do projeto houve uma compreensão que as “personagens” do documentário seriam os habitantes da Ilha da Culatra. Ao envolver a comunidade no projeto de preservação da cultura, promove uma maior sensibilização, envolvimento e veracidade.

A investigação de campo permitiu modificar a ideia do projeto e rumo do mesmo ao interagir com a população da ilha de forma mais próxima. Mudando a estrutura das entrevistas, para não estruturadas, com discurso informal, com pontos de referência como a pesca, a qualidade de vida adquirida, a comunidade, história/vivências, educação, turismo e o futuro da ilha.

A produção envolveu todo o conjunto de decisões e fases, desde a preparação à sua finalização. As entrevistas foram planeadas por dois meios, pesquisa de campo para encontrar entrevistados e envio de emails. Comunicar e criar ligação com os habitantes permitiu que os mesmos me encaminhassem para pessoas representativas da Ilha. Os entrevistados encontrados no campo, também foram referenciando outros habitantes da comunidade para entrevistar. As associações da Ilha da Culatra foram contactadas, via email, para a marcação das entrevistas e inquirição sobre a existência de imagens de arquivo que pudessem ser disponibilizadas. Os primeiros contatos de familiarização com a comunidade, *in loco*, foram iniciados em novembro. Foi planeada a recolha de imagens em locais chave representativos da comunidade piscatória, como as casas, a passadeira "avenida" principal, a Ria Formosa, capela, entre outros. Na procura de imagens de arquivo, foram feitos vários contatos, durante cerca de 4 meses, revelando-se infrutíferos os realizados a instituições religiosas ligadas à Ilha, museus, instituições políticas e de segurança, até que, nos arquivos da Associação de Moradores da Ilha da Culatra (AMIC) foram encontrados os referenciados neste projeto. Em parceria com a Associação foi-me permitido digitalizar as imagens, de forma a serem inseridas no mesmo. A digitalização das imagens realizou-se à noite, de modo a escolher as imagens que queria utilizar, e garantido a devolução destas na manhã seguinte. Para tal, foi necessário recolher as imagens ao final da tarde, recorrendo ao último barco da carreira, da tarde, e proceder à devolução no segundo barco da manhã, de modo a chegar à Ilha da Culatra, momentos antes da abertura da AMIC.

A logística da criação do projeto também foi um aspeto fundamental para a criação do documentário. Foi criado um cronograma para o projeto de forma a delinear a sua realização e uma lista de materiais necessários para as filmagens. Consoante a época do ano em que foram realizadas as filmagens, foi necessário ajustar as entrevistas marcadas ao horário dos barcos da carreira e ao ritmo das atividades/fainas dos

moradores. Na criação da logística, também foram criados e assinados documentos de cedência de imagem (mais detalhe no anexo 2).

3.4 GRAVAÇÕES

O documentário é um género fílmico que depende da realidade não adulterada. Com isso em consideração, para as gravações foram escolhidos os locais principais de captura de imagens, como o porto de abrigo, a “avenida” principal da ilha e zona de convívio da população mais velha. A escolha destes locais foi fundamental para a representação real da comunidade Culatrense.

As entrevistas foram a base de aquisição do conhecimento da realidade da Ilha, e das suas histórias. Foram marcadas entrevistas com as Associações, pescadores e pessoas representativas da história da Ilha. A valorização das relações interpessoais foi aumentada com as gravações ao longo do desenvolvimento do projeto. Foi desafiante coordenar as entrevistas, transmitindo conforto aos entrevistados de modo que estes se esquecessem da presença da câmara. Compreendi que ao explicar um pouco como funcionam as gravações e a sua edição, transmitia conforto, tal como, a escolha do local da entrevista. Ao dar ao entrevistado a opção de escolha, do local da gravação, permitia que o mesmo escolhesse um sítio onde se sentia mais à vontade. As entrevistas realizadas *in loco*, por vezes também se tornavam difíceis, pois os habitantes negavam ou evitavam-me para não serem entrevistados. Um ponto positivo foi que, por vezes, as pessoas negavam as entrevistas, mas outros habitantes incentivavam-nos para as realizarem e por fim aceitavam.

Por estarmos a contactar com pessoas que não são atores existe sempre uma possibilidade de surgirem fatores inesperados. Ao entrevistar os habitantes foi denotado que alguns já tinham alguma experiência à frente de câmaras, resultante do surgimento de interesse pela Ilha da Culatra na última década. Os entrevistados com maior experiência são presidentes de Associações, membros marcantes da comunidade, como a única pescadora da Ilha, Vanda Bonzinho. Também aconteceu encontrar grupos

de habitantes em que apenas um era entrevistado, mas todos participavam, como uma conversa em grupo.

As gravações de entrevistas iniciaram-se no início de maio e finalizaram-se no início de agosto. Foram realizadas quinze entrevistas com a duração média de uma hora e meia de filmagem cada. As entrevistas eram realizadas com uma periodicidade de três em três semanas, sendo cada momento realizado em dois dias seguidos, condição facilitadora dos contatos e da marcação das entrevistas, para o dia seguinte. Foram entrevistadas pessoas ligadas ao turismo, associações, pesca e membros representativos da comunidade.

Foram realizadas imagens de apoio para criar maior dinâmica e ilustrar o que estava a ser expresso pelo entrevistado, designadamente, captura de imagens adicionais, como paisagens, fauna, hábitos e atividade diária. Ao adquirir imagens de contexto, tentei utilizar um drone, para imagens aéreas sem sucesso, devido à dificuldade de licenças por parte da ANAC¹³, devido ao facto da Ilha da Culatra se encontrar no corredor aéreo, com grande tráfego aéreo e para ser filmado por um drone profissional, também era necessário pedir autorização ao domínio marítimo e ao domínio público para sobrevoar essas áreas. Também foi captado som ambiente para dar contextualização de imagens em separado e criar um maior enriquecimento sonoro do filme.

Uma das dificuldades sentida na realização das gravações, foi a exposição e a correção de cores. A realização das filmagens em dias com muita luminosidade dificultava a compreensão destes parâmetros, nomeadamente ao utilizar a câmara do telemóvel em formato pro, o que permite escolher o *ISO*, a entrada de luz, a exposição e o *White Balance*.

¹³ Associação Nacional de Aviação Civil

3.5 EDIÇÃO

A pós-produção de um documentário foi uma das etapas mais cruciais do processo de realização cinematográfica, pois foi durante esta fase que o filme ganhou forma e narrativa definitiva. Este processo determina a forma como o observador vai compreender o projeto. Após a gravação de todas as imagens e a captura do áudio, a pós-produção envolveu uma série de etapas técnicas e criativas, como a edição de vídeo, correção de cor, mistura de som, inserção de banda sonora e finalização. Cada uma dessas etapas foi fundamental para assegurar que a mensagem do documentário fosse transmitida de maneira clara, envolvente e esteticamente agradável ao público. A edição deste projeto foi dividida em várias fases. Para iniciar a edição/montagem do projeto foi necessário organizar toda a informação obtida ao longo do desenvolvimento do mesmo.

A edição de vídeo foi a espinha dorsal da pós-produção. Nesta etapa, o material bruto foi revisto e selecionado. A partir das quinze entrevistas gravadas, foram selecionadas sete entrevistas para editar. A primeira fase da edição consistiu em editar e organizar cada entrevista tematicamente, de forma independente, de modo a criar maior facilidade na criação da narrativa. Nesta fase foi fundamental sincronizar o som do microfone externo com o vídeo captado nas entrevistas. Cada entrevista foi dividida em segmentos temáticos para maior facilidade de montagem da narração, tal como cortes de informação não relevante ou o que o entrevistado não queria publicar. As partes das entrevistas de cada tema foram agrupadas num só *timeline*, para organizar a sequência numa lógica coesa de contar a história. Foi definido que cada temática não teria mais do que 10 minutos de passagem no filme, para manter o dinamismo do *storytelling*. Nas gravações criaram-se erros, os quais fizeram compreender que tornaria o projeto mais desafiante na edição, criando assim mais momentos de aprendizagem na criação de curta-metragens.

Ao editar o projeto foi tomada a opção de não utilizar todas as entrevistas realizadas, escolhendo-se, assim, as “personagens” do filme. Ao reduzir o número de intervenientes permitiu compreender melhor a sequência narrativa que queria desenvolver. O documentário foca-se nas pessoas da Ilha da Culatra e nas suas

vivências, por estas refletirem o seu património. A escolha de utilização de vivências antigas como foco do projeto, foi feita para dar a compreender melhor ao observador como esta comunidade se desenvolveu e como os tempos antigos modelaram esta comunidade no que é hoje. Ao mostrar as lutas do “antigamente”, foi demonstrado uma parte importante da cultura desta comunidade piscatória.

Na realização do projeto houve várias preocupações na edição, pois esta fase tem a capacidade de estragar ou melhorar horas de filmagens. Uma das preocupações foi a velocidade de cada cena, de forma a manter o espetador focado no filme, tal como uma narração cativante. Foi necessário fazer vários cortes de tempo, para reduzir o tempo do documentário e manter o ritmo fílmico, interpolando personagens e os seus testemunhos. Também foi tomado em consideração o equilíbrio entre os momentos de tensão e relaxamento, de forma a garantir uma narração natural. O documentário incorpora frequentemente imagens de arquivo de práticas e tradições culturais, fornecendo uma perspetiva histórica e cultural. Foi tomada em atenção a criação de uma maior ligação emocional, ao mostrar visualmente o desenvolvimento da comunidade pela narração. O documentário valorizou as vozes e perspetivas dos habitantes, dando voz à comunidade. Também deu destaque ao som para a construção do ritmo no filme e banda sonora para evocação de uma ligação emocional com a audiência. O objetivo foi sempre aproveitar toda a informação dada para manter o documentário rico, informativo e esclarecedor para o espetador, na transmissão da essência da Ilha da Culatra. No caso de documentários, a edição é particularmente importante para assegurar que as entrevistas, cenas de arquivo, e imagens captadas no local sejam organizadas de forma a transmitir a mensagem desejada.

Nesta fase, a maior dificuldade residiu na compreensão de qual a duração mais adequada para cada vídeo ou fotografia, assim como, encontrar a melhor forma de tornar os cortes realizados na edição, naturais. Ultrapassei as dificuldades anteriormente referidas ao compreender que os intervalos e o ritmo das entrevistas, marcava a entrada e saída de cada imagem.

3.6 PÓS-PRODUÇÃO

Após a finalização da montagem do documentário iniciou-se a pós-produção do vídeo, a qual consistiu no cuidado da imagem. Foram feitas escolhas estéticas e técnicas na correção de cor, para uniformizar a estética do documentário, acertando as tonalidades das entrevistas, das imagens de contexto e das imagens de arquivo. Também houve experimentação com as transições, com a utilização do *fade in* e *fade out*. Também nesta fase foi utilizado o efeito Warp Stabilizer da Adobe Premier para estabilizar, com movimentos mais suaves, os vídeos das entrevistas e enquadramentos.

No planeamento inicial, não foi idealizado a utilização de oráculos no projeto, porque queria valorizar uma imagem da comunidade. Mas ao realizar a edição e observação de outros documentários, compreendeu-se que era importante introduzir um oráculo. Este não serve apenas para apresentar o entrevistado ao público, mas também como uma forma de compreensão no público da “função” ou vivência do mesmo, no projeto e na comunidade. Não foi possível inserir oráculo nas imagens de arquivo, para situar o espetador, por não existir informações disponíveis de datas ou de quem se encontrava nas mesmas.

A correção de cor garantiu que todas as imagens apresentem uma continuidade visual, independentemente das condições de iluminação utilizadas nas filmagens. Com a edição de cor existiu a capacidade de transmitir uma emoção no espaço, no ambiente ou numa personagem. Tentei utilizar a correção de cor para realçar a atmosfera emocional positiva por parte das personagens e um maior contraste para fazer sobressair elementos.

Ao iniciar a correção de cor do documentário, foi utilizada a correção Auto, do Adobe Première Pro, para compreender uma possibilidade de edição de cor. Com a experimentação do programa e tentativa erro, consegui corrigir erros de cores e exposição realizados nas filmagens e criar um ambiente partir da cor. Por exemplo, na entrevista com Cecília Mendonça foi corrigida a temperatura da imagem e diminuída a exposição, de forma que o branco da parede se tornasse menos “queimado”, mas sem escurecer demasiado a imagem.



Figura 8. Frame da entrevista de Cecília Mendonça, antes e pós correção de cor.

A correção de cor permitiu a recuperação de fotografias “queimadas” e descoloradas pelo sol. Este processo proporcionou um maior impacto das fotografias a preto e branco.



Figura 9. Comparação de Fotografia Antiga de habitantes da Ilha da Culatra, antes e pós correção de cor.

O som teve a capacidade de revelar o tom, a emoção e dramatismo de uma cena. A sonorização do documentário permitiu cimentar o ritmo e emoção do filme. A pós-produção do som consistiu na combinação do áudio de diálogos, música, efeitos sonoros e ambiente de forma a criar uma experiência auditivas mais equilibrada e imersiva. A qualidade do som num documentário é fundamental, pois o público deve ser capaz de ouvir claramente as entrevistas e “sentir” o ambiente demonstrado a partir do som. Pela razão anteriormente referida foi necessário fazer tratamento e limpeza do som, para melhorar a experiência do observador.

Na limpeza do som das entrevistas foi realizada a calibração e diminuição do ruído. Também foi necessário suavizar a passagem sonora entre entrevistas e sons ambientes. Para criar um balanço entre áudios, foi homogeneizado os decibéis de cada faixa sonora.

Para acrescentar camadas à atmosfera do filme foram introduzidos sons ambiente. Alguns destes sons foram gravados nas filmagens, como o som do mar ou os cânticos da procissão da Nossa Senhora dos Navegantes, outros foram adquiridos nas bibliotecas do Youtube Studios e Adobe. Na edição destes tipos de sons também foram editados os ruídos, tal como o contrabalanço sonoro entre as entrevistas e o som ambiente. Em alguns casos foi necessário aumentar a duração das faixas de sons ambientes, com ajuda da ferramenta *Remix Tool*. Os sons-ambiente foram fundamentais à banda sonora por ajudarem a reduzir a percepção dos ruídos nas entrevistas.

Ao apresentar passagens de entrevistas a familiares e amigos, foi compreendida a necessidade de introdução de legendas, a acompanhar as entrevistas. Ao ter passado tempo com a comunidade da Ilha da Culatra, foi-me possível compreender bem o sotaque do mesmo, mas nem todos os espetadores teriam mesma facilidade.

3.7 IDEALIZAÇÃO DE VISUALIZAÇÃO DO PROJETO

A geolocalização deste projeto foi uma ferramenta importante do mesmo, por essa razão idealizei incorporá-la de várias formas diferentes. Ao utilizar imagens da Ilha da Culatra no documentário, apenas estava a utilizar esta ferramenta de forma visual, mas também queria incorporá-la como elemento mais interativo e imersivo.

Em conversação com o orientador da tese sobre o projeto "IN LOCO", surgiu a ideia de criar pequenos documentários, que podiam apenas ser visualizados em locais específicos das Ilha da Culatra, pelo scanner de um QR Code.



Figura 10. Exemplificação do mapa de circulação de visualização do projeto

Ao chegar à Ilha da Culatra, o observador desembarcaria da embarcação de carreira e deparar-se-ia com o mapa previamente mencionado, exposto em um painel informativo no cais de desembarque. O visitante teria a opção de fotografar o mapa ou, alternativamente, receber uma versão em formato de papel, também disponível no mesmo painel informativo.



Figura 11. Exemplificação do cartaz do posto 1 do projeto

Cada ponto de interesse na ilha seria identificado por um cartaz personalizado, que indicaria a localização específica e disponibilizaria um QR Code para acesso ao documentário da etapa subsequente do percurso. Os documentários estariam disponíveis num site, ao qual o QR Code direcionava, como uma base de dados. Dessa forma, o projeto procura facilitar a navegação e promover uma experiência interativa para os visitantes. O principal objetivo do projeto foi proporcionar uma imersão ao público, incentivando-o a explorar a ilha e conhecê-la em maior profundidade.

3.8 ESCOLHA DO TÍTULO DO PROJETO

A escolha do título de um documentário é uma decisão estratégica e criativa que pode impactar significativamente o sucesso do filme. O título é a primeira impressão que o público terá da obra e, muitas vezes, determina se alguém irá se interessar em assistir ao documentário ou não. O título de um filme é importante para cativar uma audiência, assim como, manter a memória desse filme. Ao criar este documentário

queria que ficasse, na audiência, a memória da Ilha da Culatra. Queria escolher um nome que desse vontade de conhecer e preservar a comunidade e que se perpetue na memória de cada espectador. Portanto, o título deve captar a essência da narrativa, comunicar o tema central, ser memorável, e, ao mesmo tempo, despertar curiosidade. Essa combinação de elementos fez da escolha do título um processo que exige reflexão cuidadosa, criatividade, e uma compreensão da mensagem que se quer transmitir.

Desde o início do projeto que foi compreendida a importância da escolha do nome do documentário. Sabia que queria utilizar uma expressão emblemática que surgisse nas entrevistas, que aparecesse no filme e que refletisse o seu conteúdo. Compreendi que a escolha do título tinha de ser capaz de despertar curiosidade, tornando-se um “isco” de incentivo ao público de procurar mais informações sobre o mesmo. Também foi considerada na escolha do título do projeto o equilíbrio entre provocativo e claro, pois um título muito literal podia levar ao desinteresse do público.

A expressão que achei mais interessante foi “O grão de areia que moveu mudança”, mas pensei que era um título muito longo e poderia não ser muito memorável. Então mudei de rumo para a criação do nome do projeto. Mantive a ideia de usar uma expressão do vocabulário dos culatrenses. Deparei-me com duas opções, “Mó” e “Môce”.

Ao consultar o livro “Dicionário do Falar Algarvio” e verificar o significado de cada expressão foi decidido explorar a opção “Môce!”, para título do projeto. O significado é “exclamação equivalente a *pá* muito usada em Olhão. Em Faro é usado mais mó!” (Gonçalves, 1998, p.134) A comunidade da Ilha da Culatra mesmo pertencendo a Faro, utiliza mais expressões características de Olhão. Ao debater o título com a minha família conclui que a palavra tem uma sonoridade memorável, mas não fazia sentido chamar “pá” ao espectador.

Contudo, distanciei-me da ideia de usar uma expressão típica da ilha e cheguei ao título “Culatra, Marés com história”. Esta denominação situa o espectador na localização do projeto, mas também aborda metaforicamente o passado, o presente, e a sua evolução na história da Ilha da Culatra.

4. CONCLUSÃO

O projeto documentário na Ilha da Culatra foi uma oportunidade de captar a vida e a essência de uma comunidade rica em cultura e história. Com uma preparação e uma abordagem sensível e respeitosa, espero ter criado um documentário que eduque e inspire audiências sobre a importância da cultura da Ilha da Culatra.

Os documentários, ao captar e apresentar informações sobre tradições, eventos históricos, práticas culturais e conhecimentos científicos, desempenham um papel na conservação de elementos que podem, de outra forma, ser esquecidos ou negligenciados (Bruzzi, 2000). Estes já são utilizados como uma fonte de conhecimento.

O documentário mostra a sua capacidade de criar pontes entre o passado e o presente, proporcionando aos espectadores uma compreensão mais profunda. Este meio audiovisual preserva vozes, imagens e práticas que, sem essa forma de registo, poderiam ser perdidos com o tempo (Behlil & Spence, 2008). O documentário tem a capacidade de documentar processos, entrevistas com especialistas e a cultura viva, captando aspetos inatingíveis duma cultura (Nichols, 1991). A capacidade dos documentários de conectar emocionalmente o público a uma comunidade ao fortalecer a função educativa e preservação. O documentário foi uma ferramenta para a conservação de culturas e comunidades, permitindo não só preservem o passado, mas também o transmitam de forma significativa e impactante para o presente e o futuro.

O filme documentário mesmo sendo uma ferramenta de conservação de uma cultura, não deixa de ser um tratamento artístico de uma realidade, na qual se tem de ter em consideração a veracidade, e é responsabilidade do realizador de mostrar essa realidade, o mais possível, fidedigna da verdade (Aufderheide, 2007). Ao realizar o projeto permito-me explorar a dificuldade de permanecer imparcial e não influenciar os entrevistados, de modo que o produto final não seja condicionado pela visão prévia.

O documentário foi um conjunto de escolhas e estas podem modificar o significado do filme. Todas as escolhas na realização deste projeto foram realizadas para mostrar ao observador a essência e autenticidade da Ilha da Culatra e dos seus moradores, sem ultrapassar a "linha" para a ficção (Aufderheide, 2007).

As escolhas e os erros fizeram parte do desenvolvimento deste projeto, porque foi com eles que compreendi a complexidade de uma entrevista e como esta pode influenciar o filme, como a construção da narração pode influenciar a opinião do espectador, e como a forma como foi retratada uma imagem pode suscitar emoções diferentes (Penafria, 1999). Todas as escolhas foram realizadas para criar um tratamento artístico e realístico da comunidade culatrense, sem que o mesmo se tornasse uma ficção da realidade, permitindo chamar ao projeto de documentário.

A geolocalização do documentário foi também uma linha condutora da narrativa. Esta guia as personagens, mas também o espectador por paisagens, contextos e histórias únicas, através da localização e da sua comunidade. As imagens e filmagens do local permitiram contar a história para além dos diálogos das entrevistas (Penafria, 2013). A geolocalização permitiu envolver o observador dentro da comunidade Culatrense, no tempo dos acontecimentos e no espaço. Permitiu, assim, ao espectador perceber como a realidade é moldada pelo ambiente geográfico.

A geolocalização foi uma ferramenta utilizada no documentário e por isso, proponho a definição deste subgénero de documentário. Documentários de geolocalização são produções audiovisuais que utilizam ferramentas como GPS, sistemas de informação geográfica (SIG), mapas digitais e drones para mapear, monitorizar e interagir com o ambiente em seu redor, de forma a criar uma experiência mais imersiva, interativa e impactante no observador. Esses documentários abordam temas que vão desde a evolução histórica até às inovações atuais e futuras. Além disso, podem examinar as implicações sociais, culturais e éticas da geolocalização, oferecendo uma visão educativa e advocativa. Tem a capacidade de utilizar objetos de localização e mapeamento do mundo, influenciando e transformando a perspetiva da sociedade contemporânea, que emerge a partir de objetos audiovisuais. Este subgénero tem uma narração estética ao valorizar as imagens geográficas do local. O documentário de geolocalização utiliza imagens fidedignas, sem manipulação, que captam os eventos com a mínima intervenção, em busca de uma abordagem realista, de forma a envolver o observador no local que está a representar. Também pode usar as ferramentas de GPS, para permitir a visualização do documentário, num local específico, aumentando a experiência e o envolvimento do observador no projeto (Lukinbeal & Sommerlad, 2022a). Este tipo de representação visual do documentário pode suscitar empatia e

compreensão, levando os espetadores a reavaliar as suas perspetivas de um local, cultura ou património.

A utilização da ferramenta anteriormente referida foi a tentativa de inovar o documentário, de modo a questionar a forma de visualização e criação do documentário. A geolocalização permitiu a este projeto explorar a interação entre o filme, o espetador e a comunidade, possibilitando no futuro uma exploração mais interessante de abordagem do documentário. Ao utilizar a leitura de um QR Code, pode impedir, alguns espetadores de aceder ao projeto, por ainda haver alguns tablets ou telemóveis que não leem QR Codes. Por outro lado, seria necessário ter ligação à internet, o que se traduz noutra limitação, mas pode ser superada com a utilização de dados móveis ou WiFi disponível.

A utilização de imagens de arquivo foi uma ferramenta para a ilustração da narração, ao ilustrar e dar imagem a palavras de histórias antigas (Jong, 2012). Mesmo com a dificuldade de angariar e aceder a fotografias antigas de Ilha da Culatra, foi um esforço necessário, pois sem estas a audiência não conseguia perceber, tão claramente, como a comunidade piscatória da Ilha da Culatra vivia e se desenvolveu. As imagens tiveram a capacidade de fornecer um contexto visual autêntico e pessoal, complementando o relato verbal, com uma ligação social com o público.

A imagem de arquivo também teve a capacidade de contrabalançar o ritmo do filme. Contrabalança o uso interpolado de imagens de contexto e entrevista, não obrigando o espetador a ver longos períodos de narração e entrevistas (Jong, 2012).

As dificuldades sentidas neste projeto estiveram sempre presentes devido à incerteza do resultado. A imprevisibilidade das entrevistas era uma constante de incerteza, pois queria mostrar a essência da comunidade, mas nunca sabia ao certo o resultado das mesmas. Ao conhecer cada entrevistado, levava-me para uma narração diferente no projeto, mantendo assim uma ideia genérica do que queria fazer.

Todo o projeto foi de aprendizagem e aperfeiçoamento dos métodos de produção. As gravações foram exemplo disso, por terem sido criados erros de iluminação e exposição que necessitaram ser corrigidos na pós-produção e não repetidos em gravações seguintes.

Para a criação deste projeto foi sempre necessário compreender e fixar os limites de conforto dos culatrenses, para manter e fortalecer as relações estabelecidas. No decorrer das gravações das imagens de contexto, foram tomadas decisões a partir da compreensão da dinâmica dos desconfortos da comunidade perante a gravação, nomeadamente não filmar crianças. Ao existir essa falta de conforto da comunidade, inviabilizou a gravação de muitas imagens de contexto da comunidade, no seu dia-a-dia e de convívio, como idealizado.

As dificuldades também foram sentidas na edição e pós-produção do projeto, por serem áreas em que não tinha tanto conhecimento, porém, foram ultrapassadas ao longo da exploração do mesmo.

Também tive dúvidas sobre optar por um documentário num formato clássico ou usar a geolocalização no projeto. Por fim, optei por criar pequenos documentários, porque naturalmente evolui no sentido de criar o projeto nesse formato, talvez por ser a primeira vez que criei um documentário.

A escolha do título do documentário foi uma etapa difícil neste projeto, pois exigiu uma combinação de estratégia, criatividade e sensibilidade cultural. Um título bem escolhido pode captar a essência da narrativa, ser memorável e despertar curiosidade, pois o mesmo deve suscitar expectativas que se querem ver cumpridas.

No futuro gostaria de acrescentar outros documentários a este projeto, de modo a haver uma maior exploração geográfica e temática da comunidade por parte do espectador, assim como, apresentar o projeto à comunidade da Ilha da Culatra.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- Araújo, J. J. de. (2001). (Re)pensando a tradição e as transformações do cinema documentário. *Dezembro 2011*, 298–301.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (Oxford University Press, Ed.; 2ª). Oxford University Press.
- Behlil, M., & Spence, L. (2008). Documentary Film: A Very Short Introduction by Patricia Aufderheide: The Politics of Documentary by Michael Chanan. *Cineaste Publishers, Inc.*, 34, 79–81. <https://doi.org/i40079429>
- Bernardo, P., & Dias, J. A. (2003). *História da ocupação das ilhas barreira da Ria Formosa*. <https://www.researchgate.net/publication/237507482>
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction* (1st ed.). Routledge.
- Clean Energy for EU Islands. (2019). *Clean Energy Transition Agenda Culatra Island, Portugal*.
- Cordeiro, P. (2021). *Inventário do Património Cultural Imaterial - Contributos para uma caracterização da sua implemetação em Portugal entre 2011-2021*. Faculdade de Letras do Porto.
- Correia, D. R. (2015). *EXPRESSIVIDADE DO ARQUIVO NO DOCUMENTÁRIO INTERATIVO*. Universidade do Porto.
- Coutinho, V. (2008). *Culatra uma Comunidade de Pescadores e Mariscadores* (1st ed.). Associação de Moradores da Ilha da Culatra.
- Cowperthwaite, G. (2013, July 19). *Blackfish* [Video recording]. Magnolia Pictures.
- DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, S. e S. M. (2024, June 16). *Home page*. <https://www.dgrm.pt/web/guest>

- Dovey, J., & Rose, M. (2012). We're happy and we know it: Documentary, data, montage. *Studies in Documentary Film*, 6(2), 159–173. https://doi.org/10.1386/sdf.6.2.159_1
- Evans, G. (2005). *John Grierson: Trailblazer of Documentary Film* (Dundurn Press, Ed.; 1st ed.). XYZ Publishing.
- Fraser, N. (2012). *Why Documentaries Matter*. <http://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk>
- Garrett, B. L. (2011). Videographic geographies: Using digital video for geographic research. *Progress in Human Geography*, 35(4), 521–541. <https://doi.org/10.1177/0309132510388337>
- Gonçalves, E. B. (1998). *Dicionário do Falar Algarvio* (2nd ed.). Algarve Em Foco.
- Hardy, F. (1979). *John Grierson: A Documentary Biography by Forsyth Hardy* (2^a). Faber and Faber Limited.
- Holmes, L. D. (1979). Moana. *American Anthropological Association*, 81(3), 734–736.
- Jarvis, W. E. (1992). *Modern Time Capsules: Symbolic Repositories of Civilization* (3rd ed., Vol. 27). University of Texas Press.
- Jesus, M. de F. P. (1990). *Levantamento Antropológico da Ilha da Culatra* (1st ed., Vol. 26). Separatas de "A Voz de Olhão."
- Jong, W. (2012). From Wallpaper to Interactivity Use of Archive Footage in Documentary Filmmaking. *Journalism and Mass Communication*, 2(3), 235–249.
- Leonardo, A. C. (2020). *Culatra Uma ilha com gente dentro* (I. Hugon, Ed.; 1st ed., Vol. 1). Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Leyda, J. (1964). *Films Beget Films* (1st ed.). Georfe Allen & Unwin Ltd.
- Lourenço, F. D. (2020). *Análise da redução de impacto em emissões e ruído da transição de embarcações a combustão por elétrico-solares no projeto "Culatra 2030."* Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências.
- Lukinbeal, C., & Sommerlad, E. (2022a). Doing Film Geography. *GeoJournal*, 87, 1–9. <https://doi.org/10.1007/s10708-022-10651-2>
- Lukinbeal, C., & Sommerlad, E. (2022b). Doing film geography. *GeoJournal*, 87(S1), 1–9. <https://doi.org/10.1007/s10708-022-10651-2>

- MacDonald, S. (1988). *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (1st ed.). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnvvg>
- Martinho, M. M. P., & Martinho, A. T. (1982). *Culatra Um lugar de pescadores* (1st ed., Vol. 11). Serviço Nacional de Parque, Reservas e Património Paisagístico.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality Issues and Concepts in Documentary* (1st ed.). Indiana University Press. https://www.google.pt/books/edition/Representing_Reality/LHKdEAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1
- Nichols, B. (2001). Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. *Critical Inquiry*, 27(4), 580–610. <https://doi.org/10.1086/449023>
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2nd ed.). Indiana University Press.
- Oppenheimer, J., & Imdb. (2014). "The act of Killing- Plot. IMDB. https://www.imdb.com/title/tt2375605/plotsummary/?ref_=tt_ov_pl
- Pellegrini, M. (2015). A reflection on the documentary "The Salt of the Earth". Sebastiao Salgado, a photographer between nature and culture, language and social change. *Il Sileno Filosofi(e)Semiotiche*, 2(1), 1–10.
- Penafria, M. (1999). *A identidade do documentarismo*. Cosmo.
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. www.bocc.ubi.pt
- Penafria, M. (2013). *Problemáticas do cinema português: os documentários dos realizadores de ficção* (AIM, Ed.). <http://hdl.handle.net/10400.6/4222>
- Penafria, M. (2014). A Web e o documentário: uma dupla inseparável? *Aniki: Revista Portuguesa Da Imagem Em Movimento*, 1(1), 22–32. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.55>
- Pereira, A., & Benisse, V. (1999). *Mudança social na ilha da Culatra*.
- Perna, F. (2005, December 31). Método de Avaliação Contingencial na Avaliação de Benefícios Económicos e Sociais das Actividades Recreativas em Áreas Protegidas: Aplicação e Discussão do Papel dos Free Riders. *Tourism & Management Studies*, 47–60.

Portaria N.º. 229/2023, 1 Agricultura e Alimentação 43 (2023).

Portaria n.º 560/90, 1 (1990).

Renov, M. (1993). *Toward a Poetics of Documentary*. In *Theorizing Documentary*. Routledge.

Rolo, V. L. M. da S. (2007). *Intervenção no sapal oeste da vila de Alvor: um exemplo de recuperação?* [Dissertação]. Universidade do Algarve.

Sanchez-Calvillo, A., Alonso-Guzman, E. M., Solís-Sánchez, A., Martinez-Molina, W., Navarro-Ezquerria, A., Gonzalez-Sanchez, B., Arreola-Sanchez, M., & Sandoval-Castro, K. (2023). Use of Audiovisual Methods and Documentary Film for the Preservation and Reappraisal of the Vernacular Architectural Heritage of the State of Michoacan, Mexico. *Heritage*, 6(2), 2101–2125. <https://doi.org/10.3390/heritage6020113>

Silveira, M. F. (2021). *"Nós somos ilhéus, juntos somos mais fortes": fluxos da construção de identidade e comunidade na ilha da Culatra, Faro, Portuga*. Instituto Universitário de Lisboa e Universidade Fderal de Santa Catarina.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203602263>

Sul Informação. (2021). Culatra já tem a viatura elétrica que ganhou no Orçamento Participativo. *Sul Informação*, 1. Sul Informação

Terceira Pessoa. (2023). *IN LOCO _ FUNDÃO | 11 NOV 2023*. <https://vimeo.com/user13713314>

Vaz, A. F. (1994). *Algarve Reflexos Etnográficos de uma Região* (1st ed.). Secretaria de Estado da Cultura.

Viegas, V. (2013). *Pesca comercial na costa alentejana: rendimento, esforço de pesca, rejeições e efeitos da proteção* [Escola de Ciências e Tecnologia e Instituto Superior de Agronomia]. [https://doi.org/10.1016/S0165-7836\(96\)00569-3](https://doi.org/10.1016/S0165-7836(96)00569-3)

Zacarias, F. (2012). *ILHA DA CULATRA "ALDEIA DE PESCADORES E MARISCADORES."*

Zhang, S., Lo, Y. H., & Yu, H. (2023). Film-Induced Tourism and Heritage Conservation: A Serial Multiple Mediator Model. *Journal of China Tourism Research*. <https://doi.org/10.1080/19388160.2023.2193434>

Zilio, D., Micheletti, A., & Orio, N. (2017). *Digital Libraries and Archives* (C. Grana & L. Baraldi, Eds.; Vol. 733). Springer International Publishing.
<https://doi.org/10.34624/rtd.v2i27/28.21023>

ANEXOS

Anexo 1 – Documentário

https://drive.google.com/drive/folders/1G8uTSg9aJAP22Gwc-8C839LgDj7URwAt?usp=drive_link

Anexo 2 – Pesca

A pesca, feita em embarcações artesanais, é realizada de diversos formatos. A pesca de anzol ou linha é realizada a demersais e seláceos (Jesus, 1990). É um estilo de pesca mais seletiva e menos destrutiva, constituída por linha, anzóis, chumbadas e algumas boias(Viegas, 2013). Esta arte de pesca integra-se nos grupos do corrico, cana e linha de mão, palangre, torneira e piteira, cada linha não pode ter mais nove anzóis (DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, 2024). Os palangres é uma arte de pesca do fundo do mar que consiste numa linha madre (linha principal) de grande comprimento, à qual são fixos, em intervalos regulares, estralhos (linhas secundárias) de menor comprimento, equipados com anzóis iscados na extremidade onde são capturados os peixes(Viegas, 2013, p. 10). O tamanho dos elementos utilizados para este tipo de pesca dependem do tipo de peixe ou seláceo que se quer pescar. Os iscos podem ser naturais, vivos, mortos ou artificiais (DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, 2024). O anzol ou a toneira capturam, espetando os peixes e moluscos que passam perto (DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, 2024). Os moluscos, como a lula e o choco, são apanhados com toneiras ou piteiras com um movimento de descer e subir da linha com iscadas com amostras e dotadas de múltiplas pontas(DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, 2024). Toneira é utilizada para capturar cefalópodes durante o verão. Este tipo de pesca é uma atividade complementar para os pescadores da Ilha da Culatra (Jesus, 1990). Como a pesca “ao anzol” é muito usada na Culatra, esta acaba por ser a primeira arte aprendida por quase todos os pescadores (Martinho & Martinho, 1982, p.35). A toneira é composta por um peso, com formato fusiforme, na qual está presa por um foro, na zona superior, para prender à linha e na parte inferior dos anzóis. A arte da cana de pesca e linha de mão tem um número

máximo de 3 anzóis e uma abertura mínima de oito milímetros no anzol (Portaria n.o 560/90, 1990).

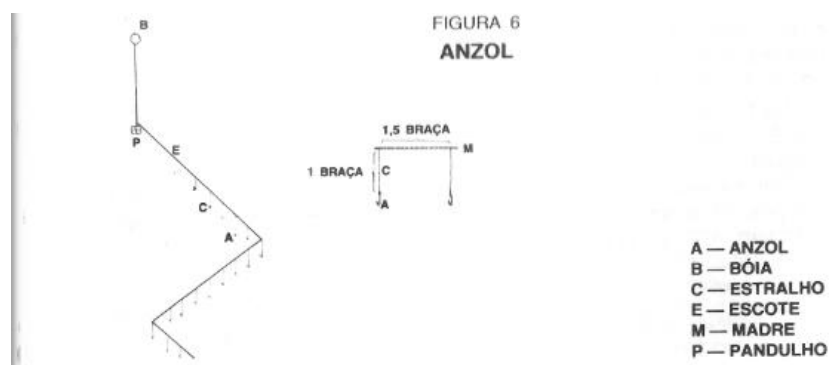


Figura 12. Ilustração pesca de anzol, retirado de Martinho & Martinho (1982).

A pesca com redes de tresmalho utiliza uma rede com formato retangular com três panos preservadas em posição vertical por cabos de flutuação e cabos de lastros utilizados isolados ou em caçadas (DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, 2023, p. Redes de Emalhar e de Tresmalho), tendo um comprimento máximo de quarenta metros por cada caça, de altura máxima de um metro e comprimento máximo por caça de quatrocentos metros (Portaria n.o 560/90, 1990). As redes de tresmalhar são usadas para pesca da tainha, a majoeira para enguias e os alcatruzes para o polvo (Jesus, 1990, p.18). As redes de tresmalho são redes de emalhar fundeadas compostas por três panos de rede sobrepostos, os dois exteriores (alvitanas) iguais e com grandes malhas e o interior (miúdo), mais alto, de malhagem mais pequena (DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, 2024). Os peixes ficam presos no género de saco ou bolsa neste tipo de arte, por entrarem na rede com uma malha maior de alvito e impelem as malhas do segundo alvito. Por lei está interdito o uso de trabalhos de deriva, mas é legítimo o uso de majoeiras (DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, 2024). O tamanho da rede determina o tempo máximo que estas podem estar no mar, podendo ser entre vinte e quatro horas a setenta e duas horas. A malhagem mínima do pano central (miúdo) de oitenta milímetros, não pode ser utilizada em mais de três embarcações por caça (Portaria n.o 560/90, 1990). As espécies alvos desta pesca são sardinha, choco, azevia, robalo, linguado, entre outros.

A arte de amostra, corrico ou corripo é composta por um "aparelho de anzol com amostra, que atua à superfície ou abaixo desta, podendo ou não ser rebocado por uma

embarcação (Portaria n.o 560/90, 1990)” Este dispositivo tem uma abertura mínima de anzol de 8 milímetros.

A pesca de xalavares ou camaroeiros consiste num saco de rede entalhado num arco circular, ao qual se ligam simetricamente três a quatro pernas, que se reúnem na linha de suspensão de armadilha (Portaria n.o 560/90, 1990). As regras desta arte são: o diâmetro máximo do arco não pode ser superior a cinquenta centímetros, a malhagem mínima da rede do saco é de vinte centímetros, e o número máximo de aparelhos por embarcação é de quarenta caranguejos e camarão e trezentos búzios (Portaria n.o 560/90, 1990).

As murejonas e os “covos” ou nassas, são utilizados maioritariamente no verão na zona da Ria Formosa. As murejonas servem para capturar choupas, mucharra, bica e ferreira. Os pescadores colocam sardinhas e berbigão na tampa do engenho, para servir como isco (Martinho & Martinho, 1982). A armadilha tem um “formato esférico, achatada nos polos, constituída por vários aros concêntricos, envolvidos por rede metálica, plástica ou biodegradável, com uma malha mínima de trinta milímetros (Portaria n.o 560/90, 1990). Nesta apanha são por norma utilizados 20 a 30 murejonas, com distâncias equivalentes entre si. Enquanto o “covo” tem uma forma cônica e esta captura safio, lavagante, enguia e lagosta (Martinho & Martinho, 1982). A armadilha desta arte, é descrita pela Diário da República, na Portaria n.º 560/90, como uma forma cilíndrica ou retangular, constituída por rede entalhada em três ou quatro aros e com uma ou duas aberturas. A forma de armadilha da murejona e do covo, tem a mesma tática de deixar a pesca entrar por uma abertura afunilada e os mesmos não conseguem sair (Martinho & Martinho, 1982). A malhagem máxima dos covos ou nassas é de trinta milímetros (Portaria n.o 560/90, 1990).

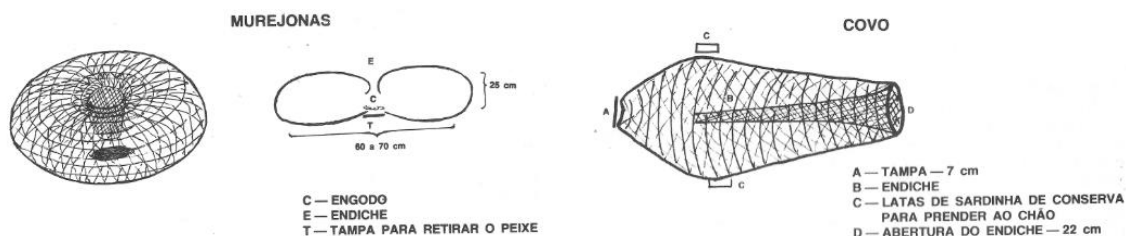


Figura 13. Ilustração murejonas e covo, retirado do (Martinho & Martinho, 1982)

A pesca que utiliza o espinel, espinhel, trole ou palangre caracteriza-se pela utilização de anzol de fundeado, no qual possui uma madre, com o comprimento máximo de quatrocentos metros, na qual entre cada espaço são marrados estralhos na extremidade dos quais são empatados os anzóis. O número máximo de anzóis por cada madre, por aparelho, são mil anzóis, no qual cada um, não pode ter uma abertura inferior a oito milímetros. Cada embarcação não pode ter mais de quatro aparelhos de espinel, espinhel, trole ou palangre (Portaria n.o 560/90, 1990).

A pesca de cerco é o método de pesca em que é utilizada uma parede de rede longa e alta, que é largada com o intuito de cercar as presas e reduzir a sua capacidade de fuga (DGRM - Direção-Geral de Recursos Naturais, 2024, p. Cerco), para capturar espécies pelágicas¹⁴. A rede envolve os peixes de modo a não permitir que escape, pela parte lateral ou inferior da rede. Este tipo de pesca utiliza fontes luminosas, para atrair e concentrar os cardumes.

Para apanhar ameijoas é necessário que a maré esteja a vazar ou vazia (Martinho & Martinho, 1982). A quantidade de horas de sol, também é um fator relevante da apanha da ameijoas, para se conseguir ver o pequeno buraco que indica a presença da ameijoas (Coutinho, 2008, p.56), considerando que o horário da maré varia, o tempo de possibilidade da apanha é reduzido no inverno (Coutinho, 2008). O cultivo da ameijoas é feito durante todo o ano. O viveiro é cavado todos os anos em junho e julho, em janeiro e fevereiro são limpos, ao cortarem a "sebarrinha" (erva), depois de abril a agosto e por vezes em setembro são atiradas as ameijoas pequenas para se desenvolver no viveiro (Martinho & Martinho, 1982).

A criação da ostra é feita desde pequena. Esta é posta dentro de "mesas"¹⁵ nos viveiros, para o seu acondicionamento. A cultura da ostra é feita em sistema lagunar e é dependente do ciclo da maré. Este tipo de marisco vai sendo vigiado ao longo do seu crescimento. Consoante o seu estágio, a espessura da malha da mesa é alterada, e as

¹⁴ "Espécie de pelágicas são peixes que vivem na coluna de água, geralmente até 200 metros de profundidade e tendem a formar cardumes como forma de proteção." <https://dica.madeira.gov.pt/index.php/outros-temas/pescas/1652-artes-de-pesca-utilizadas-na-captura-de-pequenos-pelagicos>

¹⁵ "Mesas são sacos de acondicionamento das sementes de ostras, confeccionadas em eliaças e com diferentes espessuras de malha" (Silveira, 2021, p. 102).

mesas são viradas para melhor crescimento da ostra, até ao momento de esta estar pronta para consumo ou comercialização (Silveira, 2021).

Anexo 3 – Declarações Cedência de Imagem



ESCOLA SUPERIOR
DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM

Eu, _____, portador do Cartão de Cidadão nº _____, válido até ____/____/____, autorizo, expressa e incondicionalmente, que a minha participação para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa seja filmada, gravada e/ou fotografada pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o meu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro, que em virtude da presente autorização e cedência de imagem, não me é devida a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura

Na produção foi necessário criar declarações de cedência de imagem para adultos, menores de idade e estabelecimentos. Na realização das gravações foi apenas necessário a utilização dos ficheiros para adultos.

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM PARA ESTABELECIMENTO

Eu, _____, portador do BI/ CC n.º _____, válido até _____, na qualidade de proprietário e/ou responsável do estabelecimento designado _____, na morada _____, Código Postal _____, em _____, autorizo, expressa e incondicionalmente, que este seja filmado, gravado e/ou fotografado para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem e conexos emergentes das mencionadas gravações, podendo, designadamente, a utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o nome do meu estabelecimento, imagem e gravações de som para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro que em virtude da presente autorização e cedência não me é devida, a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14387@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14387@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20____

Assinatura

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM (MENOR DE IDADE)

Eu, _____, portador do BI/ CC nº _____, válido até ____/____/____, encarregado de educação de _____, portador do BI/ CC nº _____, válido até ____/____/____, autorizo, expressa e incondicionalmente, a participação do menor supra identificado no projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa. Autorizo que seja filmado, gravado e/ou fotografado pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem e conexos emergentes das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o seu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro que em virtude da presente autorização e cedência de imagem não me é devida, a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM

Eu, Renato J.P. MATSK, portador do Cartão de Cidadão nº 06336793, válido até / /, autorizo, expressa e incondicionalmente, que a minha participação para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa seja filmada, gravada e/ou fotografada pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o meu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro, que em virtude da presente autorização e cedência de imagem, não me é devida a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura



DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM

Eu, Cecília Maria Conceição Macedo, portador do Cartão de Cidadão n.º _____, válido até ____/____/____, autorizo, expressa e incondicionalmente, que a minha participação para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa seja filmada, gravada e/ou fotografada pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o meu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro, que em virtude da presente autorização e cedência de imagem, não me é devida a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura

Cecília Maria Conceição Macedo

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM

Eu, Vanda Maria da Silva Castela Bonzito, portador do Cartão de Cidadão nº 05544007, válido até ___/___/___, autorizo, expressa e incondicionalmente, que a minha participação para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa seja filmada, gravada e/ou fotografada pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o meu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro, que em virtude da presente autorização e cedência de imagem, não me é devida a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura

Vanda Maria da Silva Castela Bonzito

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM

Eu, Hugo Padiuha Martins, portador do Cartão de Cidadão nº 14506777, válido até / / , autorizo, expressa e incondicionalmente, que a minha participação para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa seja filmada, gravada e/ou fotografada pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o meu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro, que em virtude da presente autorização e cedência de imagem, não me é devida a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura

Hugo Padiuha

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM

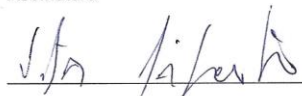
Eu, Vitor Silvestro, portador do Cartão de Cidadão n° _____, válido até ____/____/____, autorizo, expressa e incondicionalmente, que a minha participação para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa seja filmada, gravada e/ou fotografada pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o meu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro, que em virtude da presente autorização e cedência de imagem, não me é devida a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura

 _____

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM

Eu, Luís Queiroz, portador do Cartão de Cidadão nº _____, válido até ____/____/____, autorizo, expressa e incondicionalmente, que a minha participação para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa seja filmada, gravada e/ou fotografada pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o meu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro, que em virtude da presente autorização e cedência de imagem, não me é devida a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos.escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos.escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura



DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM

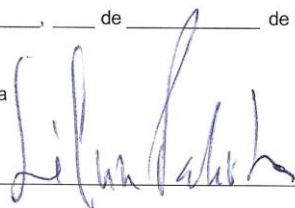
Eu, Silvia Patrícia, portador do Cartão de Cidadão n° _____, válido até ____/____/____, autorizo, expressa e incondicionalmente, que a minha participação para o projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa seja filmada, gravada e/ou fotografada pela aluna Ana Inês Manuel, cedendo à Escola Superior de Comunicação Social, a título integral e exclusivo, todos os direitos de imagem das mencionadas gravações, podendo, designadamente, utilizar as gravações feitas, integral ou parcialmente, e reproduzir o meu nome, imagem e gravações de voz para efeitos de transmissão e retransmissão do projeto académico por qualquer meio e sob qualquer suporte. Mais declaro, que em virtude da presente autorização e cedência de imagem, não me é devida a qualquer título, qualquer remuneração, compensação ou indemnização.

1. Não ocorrerá a transferência não autorizada de dados pessoais quer para entidades, instituições e organizações (entre outras) nacionais, quer internacionais.
2. Adotamos medidas técnicas e organizacionais adequadas para proteger os seus dados pessoais armazenados nos nossos sistemas contra perda, destruição, acesso não autorizado, alteração ou divulgação.
3. Tem o direito de receber, gratuitamente, informações sobre os dados que foram armazenados em relação à sua pessoa e, se aplicável, o direito de corrigir, bloquear ou eliminar estes dados. Para este efeito e para quaisquer questões adicionais que possa ter relativas à proteção de dados e ao processamento dos seus dados pessoais, contacte-nos por e-mail para 14367@alunos_escs.ipl.pt
4. As autorizações por si atribuídas para a recolha, processamento e utilização de dados podem ser retiradas por si, a qualquer momento, com efeito futuro. Para retirar a sua autorização, contacte-nos por e-mail 14367@alunos_escs.ipl.pt

Nota: A presente "Declaração de Cedência de Imagem" poderá vir a sofrer alterações tendo em vista a sua adaptação ao Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016, relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a Proteção de Dados).

_____, ____ de _____ de 20__

Assinatura



Anexo 4 – Ficha de Meios Técnicos

Câmara: Samsung Galaxy A52s 5G

Estabilizador: DJI Osmo Mobile SE

Áudio: Microfones Wireless Lapela, Tablet Samsung

Tripé: 1 Tripé de Câmara

Cartões de memória: 1GB+ 8GB