



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Olhar o fotografado: exercício de caracterização e interpretação de fotografias de família

Milton Pereira

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Maria João Vaz, Professora Associada,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2023

Departamento de História

Olhar o fotografado: exercício de caracterização e interpretação de fotografias de família

Milton Pereira

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Maria João Vaz, Professora Associada,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2023

Aos meus avós

Agradecimento

O empreendimento de uma dissertação é um desafio de uma evolução constante, num processo de descoberta que nunca se faz sozinho, apesar de ser uma meta pessoal. Por isso, em primeiro lugar, é preciso agradecer a quem contribuiu para que eu nunca desistisse deste processo, que se revelou mais longo do que eu esperava, mas que, por outro lado, fecha-se num tempo certo.

À Professora Doutora Maria João Vaz, que me orientou em todas as minhas questões, como também soube ser apaziguante nos momentos de dúvida, além de ser uma força de motivação.

Ao Sr. Alberto Ponte, ao Sr. Alberto Leça e ao Sr. Manuel da Maia que amavelmente partilharam as suas memórias comigo em entrevistas que guardo como especiais e tiveram a generosidade de responder a todas as perguntas que fiz.

Aos meus colegas de trabalho, que souberam ouvir e compreender a dificuldade de acolher este empreendimento no meu dia-a-dia.

Aos meus amigos, por todas as palavras incentivadoras e por me ensinarem a ser resiliente.

A todas as pessoas com quem me cruzei, que de uma forma, ou de outra, deram pistas, informaram ou desafiaram a minha forma de pensar.

Aos meus avós, José Manuel Pereira e Maria Celeste Pereira, que em vida confiaram-me as fotografias e foram conduzidas até este momento para serem salvaguardadas com as suas memórias.

Aos meus pais, Ana Isabel Pereira e Tiago Pereira, por ensinarem-me diariamente o que é ser o abraço de quem nós mais gostamos.

Resumo

Este trabalho parte da ambição de estabelecer um percurso metodológico para a análise de fotografias de família salvaguardadas durante gerações para refletir sobre quais questões podem guiar a organização das imagens e que tipo de critérios podem ser considerados. O estudo envolveu a caracterização das fotografias em articulação com o contexto histórico, social e cultural em que foram produzidas. A investigação também contemplou a criação de séries de fotografias a partir do conjunto original, com o intuito de explorar diferentes perspectivas e narrativas. Essas séries foram construídas para permitir uma reinterpretação artística e cultural do material original.

Palavras-chave: fotografia, narrativa visual, imagens, metodologia visual, fotografia de família

Abstract

This work stems from the ambition to establish a methodological framework for the analysis of family photographs preserved over generations, to reflect on what questions can guide the organization of these images and what criteria can be considered. The study involved the characterization of the photographs in conjunction with the historical, social, and cultural context in which they were produced. The research also encompassed the creation of series of photographs derived from the original collection, with the aim of exploring different perspectives and narratives. These series were constructed to allow for an artistic and cultural reinterpretation of the original material.

Keywords: photography, visual narrative, images, visual methodology, family photography.

Índice

Agradecimento	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Introdução	12
Fotografia	13
Problemática	15
Perguntas de Partida	16
Objetivos	16
Metodologia	17
Capítulo 1. Reflexão sobre o tema	20
1.1. O visual e as imagens	20
1.2. Fotografia e a imagem fotográfica	21
1.3. Fotografia de família	23
Capítulo 2. Caracterização e tipificação do conjunto de fotografias	24
2.1. Contexto	24
2.2. Caracterização	26
2.3. Tipificação	46
Capítulo 3. Interpretação e narrativa	49
3.1. Interpretação	49
3.1. Narrativa	50
3.1. Index de séries	52
Conclusão	60
Referências Bibliográficas e fontes	62

Índice de figuras e quadros

Figura 1 – Modelo metodológico de investigação iconográfica de Kossoy	18
Figura 2 – Grelha de relação entre componentes e eventos de comunicação Chalfen	18
Figura 3 – Exemplo de uma fotografia recebida de familiares nos EUA datada de julho de 1977	26
Quadro 01 – Caracterização da amostra	30
Quadro 02 – Constituição de séries a partir da amostra do conjunto	53

Introdução

A partir do conhecimento superficial do conjunto, partiu-se numa exploração das fotografias para compreender como a fotografia era incluída no contexto familiar. Um processo que contemplou definir uma amostra, contextualização, caracterização e sistematização da informação visual dos assuntos das fotografias num processo de cruzamento entre a cronologia da família, os aspetos sociais e culturais do tempo e espaço, com a história da fotografia nos Açores para descodificar o que foi fotografado.

Primeiramente, vamos assumir a existência de uma relação de proximidade com o conjunto de fotografias, por serem imagens de antepassados e lugares da minha infância e por isso, o meu papel de observador não é neutro face ao objeto de estudo. Porém, esta aproximação foi útil na análise de cada uma das fotografias, pois não só potenciou o reconhecimento de pessoas, lugares e momentos, como também, permitiu sinalizar eficientemente fontes complementares de informação.

Compreender o que explica uma fotografia do passado envolve perceber o porquê de uma fotografia ter sido feita. Se, por um lado, face à atualidade, a necessidade de registar um momento mantém-se inalterada – a necessidade de *congelar* de um momento. Por outro, o ato de fotografar transformou-se com a exponente evolução tecnológica da fotografia. Etienne Samain, em 2013, articula no ensaio “*As peles da fotografia*” como o ato de fotografar é um *congelamento do tempo do mundo* que convida *a entrar na espessura de uma memória. Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos* (pág. 159). Face às memórias que foram congeladas no conjunto de fotografias assumimo-nos como analistas.

A arqueologia a que Samain se refere é sobretudo feita segundo o filtro social e cultural de quem olha. Isto é, inclui a nossa própria experiência e por isso, nunca será livre de um envolvimento direto do observador - não pode ser imparcial. O observador é um recetor de informação emitida pela imagem, e o exercício de olhar é feito *em função do seu repertório cultural, de sua situação socioeconômica, de seus preconceitos, de sua ideologia, razão por que as imagens sempre permitirão uma leitura plural* (Kossoy, 1998, pág. 129). Há sempre um filtro cultural e social que relaciona o tempo e espaço de quem observa com o tempo e espaço das fotografias.

Apesar do distanciamento temporal, sabemos que aquilo que se vê são recortes da vida de alguém, especialmente por serem fotografias de família. Por definição, *vida* implica uma conjugação, seja “*dos acontecimentos e experiências durante a vida de um indivíduo*”, seja “*de manifestações que caracterizam certo grupo, movimento, época, etc.*” (Porto Editora – *vida* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa). Por isso, a inclusão do termo vida serve para definir qualquer ação que está visível na fotografia, além da ligação com a vida de quem participa na fotografia, isto é, quem é fotografado

ou quem fotografa. Nas palavras de John Berger em *Understanding a photograph* (1978, pág. 53) *a fotografia é uma lembrança de uma vida sendo vivida*.

Por sua vez, sobre se o exercício de olhar para fotografias do que foi vivido terá fundamento para ser abordado no contexto de uma dissertação importa cimentar que este conjunto de fotografias ilustra pessoas e ações em lugares num período temporal, além de serem indexantes do que foi valorizado para ser registado. De facto, William Leary (1985, pág. 44) destaca como pontos fortes da fotografia a *sua capacidade de documentar o mundano, o trivial, a textura quotidiana da vida, tantas vezes ignorada pelos registos mais tradicionais*. Nesse sentido fotografia vernacular, de família, é tida como área temática no contexto desta investigação porque a análise do conjunto fotografias de família que é feito visa explorar narrativas e sentidos associadas às imagens, além de uma resenha sobre a imagem e o ato de fotografar.

Fotografia

Em 2026, será alcançado o marco de 200 anos desde o reconhecimento da primeira fotografia, feita por Niépce¹, na França. Durante este período, além da invenção tecnológica, a evolução da fotografia serviu de reagente social e cultural da sociedade, por ser um *modo de reprodução verdadeiramente revolucionário* (Benjamin, 1936, pág. 19).

Com a icónica invenção da máquina Kodak, introduzida por George Eastman, em 1888², que de forma bastante sumária foi determinante para a *invenção* da fotografia amadora no final da década de 1880 (Leary, 1985), permitiu que a representação da vida em coletivo deixasse de ser um reflexo de privilégio e estatuto social para ser democratizada pelos olhares de mais pessoas. Este momento disruptivo no desenvolvimento tecnológico da fotografia possibilitou a existência de mais imagens do quotidiano de mais pessoas, como nas palavras de Susan Sontag (1977, pág. 34) *o mundo torna-se uma série de partículas independentes e independentes; e a história, passada e presente, um conjunto de histórias e fatos diversos*.

De facto, até à era digital, a salvaguarda de memórias em imagens caracterizava-se pela reprodução de fotografias que eram acumuladas em conjuntos e guardados em álbuns, caixas, envelopes ou outros formatos. Porém, nesses repositórios de memórias podemos encontrar pistas sobre o modo de viver de pessoas e perceber o olhar de quem fotografou através dos momentos registados, pela análise e interpretação das imagens de pessoas e os espaços que ocuparam.

Nesta lógica, sobre a escolha desta temática no contexto das ciências sociais, recuperamos o que Boris Kossoy (1988, pág. 47) salienta sobre a fotografia representar *no seu conteúdo uma interrupção*

¹ EASBY, R. (2015). *Early Photography: Niépce, Talbot and Muybridge*. Smarthistory.

² KREINIK, J. (2015). *An introduction to photography in the early 20th century*. Smarthistory.

do tempo e, portanto, da vida e para aprofundar a justificação. De facto, na fotografia de família esta interrupção permite documentar a memória de pessoas pela razão da imagem ser um vestígio do passado e neste caso, evidenciar o carácter referencial da fotografia. Tanto evidência uma forma de representação herdada entre gerações relacionada com o ato de fotografar já enraizado culturalmente na sociedade, como também é um encontro de influências visuais, culturais e sociais indexantes do modo como se representa a vida e o mundo, desde que é possível fazê-lo. Especificamente, no contexto familiar, recuperamos o comentário de Pierre Bourdieu em *Photography: A Middle-Brow Arts* (1965, pág. 30) sobre o álbum de família expressar a *essência da memória social*. Na perspetiva do sociólogo *as imagens do passado dispostas em ordem cronológica, ordem lógica da memória social, evocam e comunicam a memória de acontecimentos que merecem ser preservados*. O sociólogo explica que no ato de ver tem uma componente de unificação a quem olha as fotografias porque tiram *do seu passado a confirmação da sua unidade presente*.

Neste contexto, através da análise de registos fotográficos somos informados de aspetos sociais e culturais materializados na fotografia porque sabemos que no ato de cada registo há uma escolha de perspetiva, composição e ângulo por quem fotografa ou pela influência do que se deseja fotografar. Kossoy (1998) refere-se a estes elementos como constitutivos e essenciais para a concretização de uma fotografia: *o assunto, o fotografo, e a tecnologia*. Identifica-os como coordenadas de situação que criam o registo num espaço e tempo. De forma complementar cruzamos esses elementos com os elementos identificados por John Szarkowski, curador de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e referenciados por William Leary em *A avaliação arquivística de fotografias* (1985) sobre o que compõe a fotografia: (1) *a coisa em si*, o assunto que se torna a realidade lembrada; (2) *o detalhe*, relacionado com a capacidade do fotografo capturar fragmentos que são simbólicos de um todo; (3) *a moldura*, o limite produzido pelo visor, que define através do que seleciona como assunto de uma foto; (4) *o tempo*, neste caso relacionado com o desenvolvimento tecnológico que permite capturar assuntos em movimento; e por fim (5) *perspetiva*, que também contribui para um filtro do que é visto.

Em ambos, os elementos de Kossoy e os de Szarkowski, conciliam para o assunto da fotografia, seja pelas possibilidades da máquina fotográfica, ou pela forma como o fotografo enquadra o que ficará na imagem. Assim, qualquer assunto passível de ser fixado numa imagem serve de pista sobre a vida do que está representado, como também permite imaginar sobre o que envolveu o momento da fotografia. Também, e independentemente do que é representado na imagem, há um elemento adicional - a necessidade do registo, que ainda hoje justifica fotografarmos. A diferença em relação às imagens fotográficas do século passado é a de que a fotografia pulverizou o nosso dia-a-dia. Atualmente, vivemos e contribuímos diariamente para um universo de imagens e conteúdo visual de uma forma desmesurada. Sobre este tópico, Gillian Rose, na sua importante obra *Metodologias Visuais* (2001, pág 8), menciona Nicholas Mirzoeff ao referir que a *pós-modernidade é ocularcêntrica não*

apenas porque as imagens visuais são cada vez mais comuns, nem porque os conhecimentos sobre o mundo são cada vez mais articulados visualmente, mas porque interagimos cada vez mais com experiências visuais totalmente construídas. Nas experiências visuais devemos incluir toda a amplitude da fotografia. Certo é que existem diferenças de como a fotografia é incluída na vida quotidiana, entre hoje e o século passado. Por exemplo, se falarmos do analógico em contraste com o digital. Se hoje as nossas imagens da vida privada pertencem a um fluxo constante de atualização e registo: espontâneo, instantâneo e fugaz, no século passado envolvia uma escolha diferente fruto do desenvolvimento tecnológico limitado.

Outro aspeto, quando contemplamos a pertinência cultural da fotografia de família para uma investigação, é o de ser duplamente uma expressão artística de representação visual e expressão cultural, como também de ser uma prova do real. Nas palavras de Susan Sontag (1977, pág. 14) *as fotografias oferecem provas incontestáveis de que a viagem foi realizada, de que o programa foi realizado, de que houve divertimento*, para explicar a veracidade da fotografia através do exemplo das imagens de férias. No caso, por serem imagens analógicas o fator da verosimilhança é ainda mais imponente, pois são anteriores à era da manipulação digital e, mesmo que expostas a um processo de seleção, edição e revelação, elas reúnem aspetos visíveis sobre como certa situação foi vivida e comprovam aspetos culturais que podem ser identificáveis nos assuntos. Este tipo de imagens são uma fonte excecional pelo contraste à manipulação infinita do digital, quando confrontado com a limitação tecnológica do analógico.

Neste enquadramento, debruçámo-nos sobre um conjunto de fotografias analógicas de família, de modo a entender como os assuntos informam, representam ou ilustram memórias. A seleção de fotografias como objeto de estudo, dá-se por dois motivos: (1) permite um salto no tempo e espaço que leva à identificação de pessoas e pode auxiliar na compreensão da vida social e cultural dos lugares; (2) fotografias que possam ter alguma relevância estética, cultural ou histórica. Além destes motivos, as fotografias servem de prólogo para uma reflexão maior sobre como produzimos imagens para representar a nossa vida, o dia-a-dia, o mundano e a esfera privada das famílias. No caso deste conjunto, devido à relação com um lugar periférico, num período onde o acesso à fotografia era menos propício, fica criada a expectativa adicional de encontrarmos no conjunto elementos adicionais que mereçam a nossa atenção.

Problemática

Ao analisar um conjunto de fotografias de família enfrenta-se o desafio de perceber como estas imagens, de facto, representam aspetos da vida cultural e social no contexto geográfico e temporal em que se inserem. Para o efeito, o foco da investigação é num primeiro momento a análise dos

assuntos de cada fotografia, de modo a perceber-se o que está representado, e a partir daí, num segundo momento, embelezar-se relações entre cada um dos itens através de narrativas.

Por sua vez, um dos maiores problemas é o de ultrapassar o grau de desconhecimento sobre aspetos dos assuntos das fotografias, o que obriga a um trabalho complementar de cruzamento de fontes *escritas, iconográficas, orais e objetos*, recomenda Kossoy (1988) que auxiliem no reconhecimento do que é visível e determinantes para uma melhor descodificação do assunto das imagens.

Outro problema será a dimensão do conjunto de fotografias, que no contexto desta investigação obriga a que seja estabelecida uma amostra, não só para limitar o número de imagens em análise e não comprometer a exequibilidade da investigação, mas também, para permitir uma *auscultação* individual de cada fotografia. Como explica Gillian Rose (2001, pág. 57) *a amostragem na análise de conteúdo está sujeita às mesmas preocupações que estaria em qualquer estudo quantitativo. Deve ser representativo e significativo*. Por outro lado, obriga a uma organização provisória de todo o conjunto para que a definição de uma amostra possa assegurar uma amplitude de itens suficiente para conseguirmos compreender que aspetos da vida privada e social são representados.

Por fim, importa entender o papel de investigador participante que é responsável por articular elos de relação visuais dentro da amostra criada, sejam por significação direta ou para a produção de um discurso, narrativa. Isto é, um exercício curatorial que resulta de tantas possibilidades de interpretação quantos os observadores que olharem para as imagens. Nesse sentido, a organização visual das fotografias deve potenciar a interseção e não se fechar numa fruição individual que limita um olhar arquipelágico sobre o conjunto.

Perguntas de partida

Como a problemática está assente na análise dos assuntos das fotografias procurou-se responder a questões focadas na procura de sentidos, discursos e narrativas que podem emergir da caracterização e sistematização das imagens.

Neste contexto, queremos responder às seguintes questões:

- De que forma a organização das imagens influencia a criação de sentidos?
- Como pode a análise dos assuntos contribuir para a interpretação das fotografias?
- Como podem ser criadas narrativas através de fotografias de família?

Objetivos

Analisar um conjunto de fotografias obriga a entender que tipo de ocasiões são registadas, perceber que assuntos são recorrentes nas imagens e identificar quaisquer elementos que nos ajudem a

estabelecer uma organização, na expectativa de encontrarmos subconjuntos e séries. Sendo o objeto de estudo um conjunto de fotografias vernaculares, é essencial estabelecer os seguintes objetivos:

1. Identificação de dados visuais nos assuntos das fotografias.
2. Estabelecer uma organização da amostra;
3. Criação de subconjuntos ou séries;
4. Estabelecer narrativas visuais do conjunto de fotografias;
5. Propor próximos passos para a salvaguarda do conjunto ou o uso aplicado noutras pesquisas.

Metodologia

Como o objetivo de estudo é um conjunto de fotografias, procurou-se estabelecer um modelo metodológico de investigação focado na análise de dados visuais aplicados à fotografia e estabeleceram-se três fases do processo de investigação.

Em primeiro, o reconhecimento de cada item, o que obrigou a uma divisão inicial do conjunto tendo por base indicadores visuais comuns nas fotografias. Este passo revelou-se essencial para criar uma familiarização com as imagens. Para o efeito, foram utilizados como indicadores adequados, o estado de conservação dos documentos, a proporção da imagem, o recorte da moldura e informações identificadas no verso de cada fotografia, para além, das temáticas visivelmente comuns. Na segunda fase, a caracterização e sistematização dos assuntos através da análise de cada imagem, o que contemplou a tentativa contextualizar as fotografias no tempo e espaço através dos elementos que se destacam nas imagens cruzados com as fontes complementares para estabelecer critérios de relação visual e temática para a amostra. O terceiro momento, contemplou a criação de narrativas através da interpretação das imagens e criação de relações visuais dentro da amostra. Em todas estas fases cruzou-se a reflexão de Gillian Rose sobre metodologias visuais com as abordagens de Boris Kossoy, Richard Chalfen e Thomas Elsaesser. Além disso, tivemos como referência os projetos emblemáticos do *Atlas Mnemosyne* (1927) de Aby Warburg e *Balinese Character* (1942), de Margaret Mead e Gregory Bateson.

A proposta de Boris Kossoy é inspirada no modelo de análise iconográfica de Erwin Panofsky mas ajustada a imagens fotográficas. É uma análise metodológica de investigação iconográfica que visa aproximarmo-nos do contexto de criação das fotografias, ao qual Kossoy (1998) expressa como sendo a *primeira realidade da imagem fotográfica*. O modelo (Quadro 1) permite estabelecer categorias de informação transversais à análise de fotografias. Embora esta abordagem esteja focada na análise individual de cada imagem, é possível recorrer à grelha de análise como referência para a caracterização da amostra.

Figura 1 – Modelo metodológico de investigação iconográfica de Boris Kossoy (1998, pág. 106)

Fotografia	REF.	ASSUNTO FOTOGRAFO TECNOLOGIA <i>ESPAÇO TEMPO</i>
	ID	IDENTIDADE DO DOCUMENTO / CARACTERÍSTICAS INDIVIDUAIS
	ICON	(MODALIDADE) ARTEFACTO
		– informações referentes ao FOTÓGRAFO, autor do registo [ESPAÇO, TEMPO]
		– informações referentes ao ASSUNTO registado [ESPAÇO, TEMPO]
		– informações referentes à TECNOLOGIA empregada [ESPAÇO, TEMPO]
		(MODALIDADE) REPRODUÇÃO
		– informações referentes ao FOTÓGRAFO, autor do registo [ESPAÇO, TEMPO]
		– informações referentes ao ASSUNTO registado [ESPAÇO, TEMPO]

Por sua vez, Richard Chalfen (1998) traz-nos um modelo descritivo centrado na fotografia de família que tem como propósito *descrever o processo de comunicação e conteúdo das imagens*. Segundo a visão do autor, este tipo de registos, apesar de amadores, é uma forma de comunicação visual enquanto representação de uma visão individual, porque serve de reflexo da vida privada e da atividade social num determinado local. Nesse sentido, o modelo descritivo que Chalfen (idem.) propõe uma forma de criar questões que surgem do cruzamento de células entre *eventos de comunicação* e *componentes* (elementos) e orientadoras para quando analisamos as fotografias de família.

Esta abordagem permite estarmos mais sensíveis a aspetos que podem explicar cada imagem pelos assuntos das fotografias. Segundo Chalfen (1998, pág. 217), a ligação entre uma *componente com um evento, um padrão de atividade e comportamento será característico de uma forma de comunicação visual do grupo*. Isto é, a grelha (Quadro 2) visa questionar aspetos do conteúdo visível nas fotografias com informações invisíveis que possam estar relacionadas com o que vemos. Permite-nos questionar sobre aspetos sociais e culturais que expliquem os bastidores do momento da fotografia.

Figura 2 – Grelha de relação entre componentes e eventos de comunicação (Chalfen, 1998, pág.217)

Componentes ↓	1	2	3	4	5	Eventos de comunicação ↓
PARTICIPANTES						1. Eventos planeados
CONFIGURAÇÕES						2. Captura na câmara
TÓPICOS						3. Captura atrás da câmara
FORMATO DA MENSAGEM						4. Eventos de edição
CÓDIGO						5. Eventos de exibição

A proposta de Thomas Elsaesser permite orientar a análise de informação para responder a certos campos da grelha de Chafen focados no contexto de criação da fotografia. Elsaesser criou uma regra dos três A's (três níveis de informação) para responder à criação de um filme: *quem encomendou o filme; qual a ocasião para o qual o filme foi feito e qual o seu uso ou a quem foi endereçado*. Segundo o autor, esta abordagem deve “*ser aplicada a filmes não-ficcionais ao tentar classificá-los, mas também ao tentar lê-los e interpretá-los*” (Elsaesser, 2009, pág. 23). A lógica do autor pode ser igualmente aplicada a fotografias, pois permite olhar para o objeto de estudo por um ângulo orientado para o momento da captação da fotografia.

Nestas três propostas de análise dos assuntos há uma diferença entre a abordagem de Kossoy com a de Chafen e Elsaesser. A proposta de Kossoy é focada no que é visível na imagem, ou seja, na descrição do assunto e outros aspetos que permitem a identificação do contexto temporal e geográfico das imagens, enquanto o modelo de Chalfen e a regra de Elsaesser focam-se na informação além do visível, ou seja, na situação que proporciona a fotografia - o contexto social e cultural para a criação da fotografia. As abordagens metodológicas mencionadas foram tidas como referência base em momentos diferentes da investigação e ajustadas às necessidades de investigação. Para a caracterização e tipificação das fotografias privilegiou-se a abordagem de Kossoy por estabelecer categorias a serem consideradas na busca de vários tipos de informação. Por sua vez, a abordagem de abordagem de Chafen e Elsaesser permitiu interpretar as imagens com um filtro orientado para a relação que podem ter e útil para a criação de narrativas.

Como a investigação exige a familiarização com elementos dos assuntos fotográficos, para a contextualização temporal, geográfica e cultural foram consultadas diversas fontes secundárias, como publicações, jornais e arquivos fotográficos. Também, foram feitas entrevistas exploratórias com pessoas de referência, o que permitiu o cruzamento de informações para a criação de hipóteses sobre os vários momentos representados nas imagens.

CAPÍTULO 1

Reflexão sobre o tema

Uma vez que a investigação contempla a análise e interpretação de fotografias importa aprofundar as tónicas relacionadas com esta investigação. Pretende-se compreender a fotografia, especificamente a vernacular e o que este tema convoca, no contexto dos estudos culturais. Nesse sentido, estabelecemos três momentos a abordar nesta resenha que visa fazer um ponto de situação sobre o visual e as imagens, a fotografia e a imagem fotográfica e por fim, a fotografia de família.

1.1. O visual e as imagens

Partimos da noção de Gillian Rose (2001, pág. 6) de que o *visual é central para a construção cultural da vida social nas sociedades ocidentais contemporâneas*. De facto, com a proliferação de imagens através das mais diversas formas somos recetores das representações visuais que lhes estão associadas. Enquanto observadores, somos responsáveis por ler, compreender e interpretar as imagens e para o efeito, servimo-nos da Semiologia e da Antropologia Visual para fazer este ponto de situação para compreender o que olhamos.

A autora Martine Joly (2019, pág. 39) provoca que uma imagem é “*qualquer coisa que se parece com outra coisa*”. Fá-lo devido à dificuldade de limitar um conceito de imagem, porém parece-nos útil aprofundar a ideia de parecença que ela invoca porque delimita um intervalo entre o que a imagem é por si só e aquilo que entendemos através do exercício de olhar. Esse intervalo pode ser explicado se recuperarmos que a imagem é um signo composto por um significante e por um significado. Isto é, à imagem (signo – coisa) estão associados um conjunto de elementos físicos e visuais, que podem variar em forma, formato e composição (significante) e na interpretação que fazemos desses elementos (significado). Por isso, cabe ao observador compreender que mensagens e representações culturais estão entranhadas em imagem com que somos confrontados.

Outro aspeto importante da *parecença* nas imagens passa pelo papel de quem observa e na relação que estabelece com essa imagem, na medida que tal imagem é um produto cultural, moldado pelos processos de socialização de quem a olha. Isto é, a imagem ilustra e representa, não só porque serve de veículos de significado cultural e expressão de identidade, ideologia, relações sociais e de poder como também, é uma componente de narrativa visual, documentação, ferramenta e meio de construção de uma consciência (visual) partilhada. Sobre este ponto, Rose (2001, pág. 12) explica que *as imagens funcionam produzindo efeitos sempre quem são olhadas*, ou seja, o significado da imagem também depende do posicionamento de quem a olha, além disso, refere que *os efeitos, através dos modos de ver mobilizados pela imagem, são cruciais na produção e reprodução de visões de diferença*

social; mas cruzam-se com o contexto social da sua visualização e com as visualidades que seus espectadores trazem para sua visualização (idem.).

Entenda-se que o conceito de "imagem" transcende a representação visual, o que envolve reconhecer às imagens a característica de produto cultural carregado de significado, que desempenha um papel essencial na expressão, comunicação e construção do conhecimento nas sociedades humanas. Nas palavras de Etienne Samain (2013, pág. 158), a imagem é uma *eclosão de significações, num fluxo, amplo e contínuo, de pensamentos que sabe carregar*. De facto, desde que há memória, contribuem como mecanismo de significados da vida e por isso, ao falarmos em visual, é determinante compreender como estas representações são produzidas e interiorizadas nos contextos culturais em que se inserem. Como explica o sociólogo José de Souza Martins (2008, pág. 29) *a imagem, em cada época, educa a visão e os olhos. Portanto, que a imagem produzida pelo homem, segundo diferentes concepções e estilos diz ao homem, em cada época, quem o homem é*.

1.2. Fotografia e a imagem fotográfica

Quando reconduzimos o nosso foco para a imagem fotográfica, a ideia da parecença pode parecer contraditória, pois se a fotografia *atesta a existência daquilo que mostra* (Bauret, 2015), precisamente porque lhe reconhecemos um carácter de prova do real será paradoxal dizer que isso acontece como uma parecença da coisa fotografada.

Sobre esta discrepância, Susan Sontag (1977, pág. 215) esclarece que *uma fotografia não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um traço, algo diretamente retirado do real, como uma pegada*. De facto, mesmo que seja sempre uma seleção do que é incluído no visor, condicionada por uma perspetiva e enquadramento, as imagens fotográficas *retêm sempre um traço visual do que estava lá quando a fotografia foi feita* (Rose, 2001). Quem fotografa é responsável por incluir numa moldura um conjunto de informações visuais que serão fixadas numa imagem fotográfica. Essa imagem comprova que o que se vê existiu, um momento aconteceu e um registo fotográfico foi feito, no entanto é uma parecença na medida em que essa informação para o observador da fotografia está codificada e condicionada pelo *modo de ver* de ver de quem fotografou.

Como John Berger (1978, pág. 20) explica, *uma fotografia, enquanto grava o que foi visto, sempre e por sua natureza se refere ao que não é visto (...), isola, preserva e apresenta um momento tirado de um continuum*". Nesse intervalo, entre o que se vê no significante e o significado que advém do que observamos é onde está localizada a ideia de parecença da imagem fotográfica. A esse lugar, Kossoy (1998) chama de *aparência* e explica que a imagem fotográfica é uma interrupção temporal, isto é, um *recorte espacial* de um assunto que é retirado do real, no qual estão associadas uma *primeira realidade*

caracterizada por ser o contexto que explica a criação do assunto que vemos na imagem (o momento) e uma *segunda realidade* relacionada com a imagem que é criada (sobre o momento). Para o autor, *a representação fotográfica não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência* (Kossoy, 1998, pág 38) - o assunto, e seguindo esta lógica de pensamento, apesar de ser atribuída à imagem fotográfica a característica de verossimilhança do real, a imagem não é o real. Nesse sentido, pela codificação da imagem fotográfica e por ser uma aparência, é que explicamos o porquê de cada recetor da informação visual (observador) poder produzir uma leitura individual do que observa.

Independentemente do contexto de criação da fotografia e da interpretação que será feita sabemos que o objeto comprova a existência de um momento em que a imagem foi criada. Como é o caso das fotografias analisadas nesta investigação que documentam momentos da vida privada pelas fotografias cênicas que vemos. Por isso, ainda que pareças da primeira realidade do momento que está representado na imagem fotográfica, são também documentos com dados que nos chegam do passado, mesmo que expostos à interpretação de quem observa.

Por outro lado, na mesma linha de pensamento, mais especiais são as imagens antigas de fotografia vernacular, pois estão imersas numa maior codificação à medida que nos afastamos da primeira realidade da imagem. De tal forma, que esse afastamento potencia o *studium* e *punctum* (Barthes, 1980) das fotografias, isto é, o *obvio* e o *obtusos* respetivamente das imagens fotográficas (Somain, 2013, pág. 2). Se por um lado, o *studium* é uma leitura (da fotografia) com critérios e objetivos definidos, por outro, o *punctum* é algo que decorre da imagem, que lhe toca independentemente daquilo que o olhar busca (Entler, 2006, pág. 7). Então, para explicar o estado de ser impactado por uma fotografia de família antiga relacionamos o conceito de *punctum* de Barthes com um apontamento que Walter Benjamin faz em *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada* (1936, pág. 22), sobre o retrato ser uma *expressão fugitiva de um rosto humano, nas antigas fotografias*, e onde reconhece que *a aura parece brilhar uma derradeira vez, uma incomparável beleza, carregada de melancolia*. Também Benjamin explica que quando as imagens estão livres de pessoas *inquietam quem as contempla: quem as olha sente que, para as penetrar, é preciso seguir certos caminhos* (idem.), que passam por descodificar o que se vê e sente-se.

Então, no lugar de impacto, de intervalo e de aparência, há um denominador comum, *da imagem fotográfica como portadora de um valor absoluto, ou pelo menos geral, seja por semelhança, seja por convenção* (Dubois, 1990, pág. 45) que tanto pode ser emocional, pelo que desencadeia no observador, como também de estimulante, pelo que codifica. É nesse lugar que encontramos a motivação de olhar e analisar as imagens.

1.3. Fotografia de família

A fotografia dos álbuns de família convencionais associada a memórias de momentos experienciados é tida como fotografia vernacular (ou vernácula). Segundo o glossário do MoMA, este é um termo *que visa distinguir a fotografia artística da que é feita com uma finalidade ocasional, na qual se inserem as fotografias pessoais, relacionada com registos que capturam os assuntos da vida cotidiana.*

Importa clarificar que a ideia de álbum (ou até mesmo um arquivo) de família está associada a fotografias que podem ter sido passadas de geração em geração e estão salvaguardadas num objeto, como um livro, caixa, ou até envelopes. Estas imagens são o resultado de uma relação da *família* com a fotografia que envolve guardar imagens revelação em papel. Pelo menos, antes do desenvolvimento tecnológico da fotografia nas últimas décadas que reconfigurou a fotografia vernacular. Como o nosso objeto de estudo envolve fotografias antigas de família analógicas, a nossa reflexão é feita com base neste tipo de configuração das imagens e especificamente das ações de fotografar, revelar imagens, e guardá-las, relacionadas com a fotografia analógica, mesmo que esta já seja uma realidade longínqua de conectar com o modo como as pessoas guardam e partilham as imagens de família de hoje, porém informa sobre o porquê de certos momentos de família terem sido registados. De facto, na fotografia, a tecnologia evolui, muda-se o contexto e o lugar de quem participa no ato, mas na génese está sempre uma vontade de cristalizar um momento.

Por esse motivo, importa compreender como a fotografia no contexto familiar é informativa de um ponto de vista sociológico, pois como Susan Sontag (1977, pág 13) identifica, tem a força para ser um *rito da vida familiar*, na medida que através das fotografias, *cada família constrói um retrato-crónica de si mesma – um kit portátil de imagens que testemunha a sua ligação.* Por outro lado, Pierre Bourdieu (1965, pág. 33) diz-nos que as imagens *assumem um importante papel na atualização contínua do reconhecimento mútuo* e por essa razão, a fotografia de família é um *ato social*. Além disso, importa entender que na génese de capturar um momento, o ato fotográfico é influenciado por três elementos: *a intenção (uma vontade, com características psicológicas), a expressão (forma de exteriorizar uma ideia) e a inscrição (para se manter a intenção e a expressão)* (Serén, 2011, pág. 183). Estes três eixos relacionam-se com o que Sontag identifica como a necessidade de testemunhar, através de imagens, a ligação familiar, o que estabelece o ato fotográfico como um ato social e por esse motivo, a fotografia de família é uma interseção onde conseguimos analisar as fotografias sobre a *intenção* que pode estar representada nos assuntos das imagens.

Caracterização e tipificação do conjunto de fotografias

2.1. Contexto

Em 2016, deparei-me com vários envelopes que guardavam fotografias antigas acondicionados em gavetas e junto com outros documentos e objetos pessoais. Apesar de serem fotografias típicas de família, surpreendeu-me serem registos que mostravam antepassados numa época que me antecede. No livro *Fotografia e História* (1988, pág. 129) de Boris Kossoy, o autor explica que *um conjunto de fotografias não reconstituem os fatos passados. (...) apenas congelam, nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante da vida de pessoas, coisas, natureza, paisagem*, na certeza, que o impacto com estes fragmentos são o motivo para gerar o estado de surpresa quando vemos imagens antigas.

De facto, o acesso a registos cândidos que mostram pessoas em momentos sociais, a ocupar espaços que me são familiares, mas num tempo improvável de existir imagens, seja porque na altura a fotografia ainda era dispendiosa para algumas pessoas, seja pela improbabilidade de encontrar esses registos, desencadeia uma curiosidade maior em saber mais informação sobre as fotografias. Se para Phillipe Debois (1990, pág. 16) *as três perguntas fundamentais que se fazem a qualquer obra de arte são: o que está representado? Como aconteceu? Como é percebida?* No meu lugar de observador destas fotografias as perguntas que tive foram: que momentos estão representados? quem são as pessoas nas fotografias? Quem tirou as fotografias?

Um álbum de família, *ao guardar cronologicamente as imagens de uma vida, procura uma emoção específica, ligada ao facto de a fotografia permitir reviver mentalmente o passado, efetuar idas e vindas entre passado e o presente* (Bauret, 2015, pág 48). De facto, durante algumas visitas as fotografias foram uma oportunidade para em conjunto com os meus avós fazermos um exercício de memória, em que eu perguntava e eles respondiam factos sobre as imagens. Na altura, estas conversas eram informais e não tinham um objetivo de investigação estabelecido, porém foram adicionados dados que surgiram em conversa no verso de algumas fotografias anotadas a lápis, como se fossem pistas, como por exemplo, décadas, anos ou pessoas que se revelaram úteis para este momento. Também foi nessa altura que o conjunto de fotografias passou para a minha posse por causa do meu interesse nas imagens e com o propósito de melhor acondicionar as imagens e evitar que estivessem mais expostas a problemas de deterioração.

Nesse sentido, sobre a proveniência do conjunto, *a informação que determina quem as criou, porquê, ou como foram usadas* (Leary, 1985, pág. 23), sabemos que algumas foram fotografias herdadas de antepassadas e uma grande maioria fotografadas nas primeiras décadas depois do casamento dos meus avós. Como o foco da análise será nos assuntos a tentativa de datação das

fotografias é um exercício que ajuda na contextualização temporal do que vemos. Para o efeito, importa recuperar momentos-chave na história dos meus avós para estabelecer intervalos temporais onde as pessoas e os lugares são enquadrados.

De forma sucinta, o meu avô, José Manuel Pereira (JP) nasceu em abril de 1933 e minha avó, Maria Celeste Pereira (CP), nasceu em outubro de 1937. Casaram em Janeiro de 1958. Têm o primeiro filho, Eusébio Pereira (EP) a fevereiro de 1960 e o segundo, o meu pai, Tiago Pereira (TP) a outubro de 1962. Os quatro serão as pessoas de referência na caracterização de cada fotografia. Viveram toda a sua vida na Freguesia de Ginetes, que fica a cerca de 25km de Ponta Delgada, na ilha de São Miguel, no Arquipélago dos Açores. Destas datas, o ano do casamento é determinante para estabelecer um ponto de referência temporal do início dos registos familiares após 1958. A partir deste ano de referência é possível tentar criar uma cronologia mental pelo envelhecimento dos sujeitos mencionados que compõem a família nuclear.

Em relação ao conjunto, na sua totalidade, existem mais de 200 imagens que são reproduções ou provas de contacto de fotografias, ou seja, não existem negativos, apenas positivos das imagens e dos quais consegue-se estabelecer dois grupos: as fotografias a cores e as fotografias a preto e branco. O facto de a revelação ter sido a preto e branco não significa que a imagem é mais antiga, pois pode apenas corresponder a provas.

Com uma análise prévia do conjunto percebi que dentro do grupo de fotografias a preto e branco é possível estabelecer dois subconjuntos de imagens: as fotografias com uma moldura sem ornamento e outras com uma moldura ornamentada, o que pode indicar serem de épocas diferentes não só por esta características como também pelo estado de conservação, tonalidade do papel e proporção da impressão, além da observação superficial dos assuntos. É perceptível através do estado de conservação de alguns dos documentos que uma parte das fotografias corresponde a imagens mais antigas que terão sido arquivadas e outra parte corresponde a registos de momentos no decorrer das suas vidas acrescentados ao conjunto.

Também para o contexto do conjunto, dada a *notável capacidade da fotografia de descrever pessoas, lugares e coisas*, como ainda o impacto *como fontes importantes e até únicas para a compreensão do passado* (Leary, 1985, pág.1), é pertinente compreender aspetos sobre a fotografia nos Açores no século XX. Para o efeito, considerei a informação do Arquivo de Imagem dos Açores, de onde se destacam dois pontos. O primeiro, relacionado com uma *mudança de hábitos culturais, correspondendo ao período de democratização da fotografia, a partir dos anos 30*. (Enes, n.d.) Um fenómeno mais comum em vilas e cidades, porém importa mencionar que apesar das casas de fotografia existirem essencialmente nas cidades, também alguns *amadores nas vilas revelavam os seus trabalhos em pequenos quartos caseiros adaptados a “laboratórios” ou nos ateliers dos profissionais* (idem.). Sobre este ponto fazemos a conexão com o ensaio *O Camponês e a Fotografia* (1965, pág. 35)

onde os autores mencionam que *a prática fotográfica está manifestamente ligada ao local de residência, pela mediação do grau com que se aspira ou se adere aos valores urbanos*. O que pode justificar a existência de mais registos a partir de meados do século XX e explicar a exponente oferta de meios para esses registos acontecerem. O outro ponto de destaque está relacionado com o fluxo migratório dos Açores, especialmente, para os Estados Unidos da América (EUA) e Canadá que fizeram com que as pessoas precisassem de um *retrato para o passaporte, mas também para oferecer aos familiares distantes, com a finalidade de matarem saudades ou de conhecerem os novos membros da família* (Enes, n.d.) . No conjunto, existem alguns exemplos (Figura 3) de fotografias que comprovam estas trocas.

Figura 3 – Exemplo de uma fotografia recebida de familiares nos EUA datada de julho de 1977.



Ainda sobre o contexto do conjunto de fotografias, e de que forma podem ser enquadradas no tempo e espaço, importa olhar para o verso de cada uma, pois no caso de existirem anotações podem ser úteis na decodificação dos assuntos. Por exemplo, várias imagens possuem um número escrito a lápis, o que pode indicar terem sido agrupadas anteriormente a um mesmo grupo ou terem pertencido ao mesmo rolo que foi revelado. Também existem exemplos com um carimbo que pode indicar o ano em que a fotografia foi feita. Ademais, a respeito do processo de revelação das imagens, o fato de nos envelopes não existirem negativos pode indicar que as fotografias foram tiradas por alguém, por exemplo, um fotógrafo amador da freguesia, que apenas disponibilizou as fotografias reproduzidas, ou que as imagens foram reveladas em laboratórios convencionais na cidade próxima, como era habitual, mas sem a preservação dos negativos.

2.1. Caracterização

Depois do enquadramento, a caracterização de parte do conjunto de fotografias através dos assuntos é um passo essencial, pois como William Leary estabelece em *The Archival appraisal of photographs* (1985, pág. 20), além de documentos as fotografias são uma *fonte primária para interpretar o passado*,

em vez de apenas ilustrá-lo, pela história social, arquitetónica paisagística e urbana que converge nas fotografias. Também permitirem captar o especto e a sensação do ambiente natural e criado pelo homem, da vida quotidiana e das condições de trabalho (idem.). Para esse efeito foi importante definir uma amostra que pudesse espelhar o os quatro campos da história mencionados.

A amostragem é feita com base no objeto de estudo e *está sujeita às mesmas preocupações que estaria em qualquer estudo quantitativo. Deve ser representativo e significativo* (Rose, 2001, pág. 57). Para o efeito, foram identificados critérios para a seleção de fotografias a serem incluídas na amostra, de modo estabelecer um número de imagens exequível de serem analisadas e que pudessem representar a vida social e cultural da família, sem comprometer a ambição de encontrar alguma variedade temática. Por isso, e depois de se ter uma visão global de todo o conjunto, uma prioridade foi de estabelecer uma amostra com elasticidade suficiente para incluir um grupo de fotografias variado sem condicionar os futuros caminhos interpretativos na última fase da investigação.

Como o conjunto contempla fotografias a cores e a preto e branco, privilegiou-se as imagens monocromáticas, com ambição de serem analisados registos potencialmente mais antigos. Após este primeiro critério e porque número de itens a analisar era grande, avançou-se com um segundo critério de seleção de modo a redimensionar a amostra para privilegiar registos relacionados com momentos mais cândidos. Então, o segundo critério é orientado para o tipo de imagens – as fotografias de família amadoras, pois permitem *vislumbrar os aspetos mais íntimos e rotineiros da vida diária. Além disso, têm qualidades de intimidade, franqueza, espontaneidade e revelação que a fotografia profissional raramente alcança*. (Leary, 1985, pág. 97). Nesse sentido, optou-se por registos que não fossem fotografias de estúdio e sim os registos mais “*instantâneos*”, seguindo a lógica de que estes registos *são um corte instantâneo no mundo visível e, ao petrificar o gesto humano, imobilizam um estado único da relação recíproca entre as coisas, e prende o olhar num momento impercetível de uma trajetória nunca completa* (Bourdieu & Bourdieu, 1965, pág. 39). Um último critério foi o de excluir imagens iguais, para evitar a redundância de assuntos. Com estes critérios ficamos com uma amostra de 168 itens monocromáticas de todo o conjunto das fotografias de família na nossa pose.

No passo seguinte, para definição dos subconjuntos foram considerados elementos constitutivos das reproduções como a moldura (rebordo da imagem fotográfica), o estado de conservação manifestado nas tonalidades da imagem, o verso da fotografia, na expectativa de se encontrar alguma pista que pudesse auxiliar na definição do contexto do documento e ainda, a semelhança entre os assuntos das fotografias. De facto, como existem elementos do assunto fotográfico que permitem vários tipos de agrupamento, tornou-se necessário que o critério para definir os subconjuntos fosse um detalhe transversal a todos os itens e por isso, escolhemos a moldura para tal. Apesar não ser uma característica formal do documento, auxiliou a agrupar as fotografias por semelhança do documento físico para depois, o foco ser o assunto da fotografia. Os agrupamentos permitem olhar para dentro

de cada subconjunto e gradualmente identificar padrões temáticos em cada um dos itens, o que leva a uma organização gradual das imagens. Assim, foram estabelecidos dois subconjuntos:

- Subconjunto 1 de fotografias: com moldura não ornamentada: 102 fotografias;
- Subconjunto 2 de fotografias: com moldura ornamentada: 66 fotografias.

Para a caracterização criou-se um quadro que teve como referência a metodologia de Kossoy, ao contemplar a cotação de todas as provas, uma miniatura de cada, a identificação do item, dimensão da imagem fotográfica, temática, e descrição do assunto.

Na identificação de cada item atribuiu-se um código de identificação que contempla uma abreviatura do conjunto (SUB1 e 2), junto com uma numeração ascendente. Acrescentou-se poucas palavras de referência sobre o assunto da fotografia que auxiliem numa consulta imediata, de forma a tornar o uso do ficheiro mais eficiente se for feito um arquivo formal. Idealmente, antes da referência ao assunto deveria ser adicionado o ano ou a década correspondente de cada fotografia, porém como não temos a certeza do ano de captura na maioria das fotografias decidiu-se excluir essa informação. Para a dimensão, consideramos como referência o tamanho da imagem sem a moldura, e os valores são apresentados em unidades. Neste aspeto, valorizou-se a proporção da imagem, habitualmente associada a medidas padronizadas de provas.

Em relação à temática, uma vez que as fotografias foram capturadas em São Miguel, nos Açores, tivemos como referência a categorização que é utilizada no Arquivo Regional. Especificamente tendo por base a categorização utilizada na Coleção de Fotografias do Nóbrega, em depósito. Esta escolha pareceu-nos adequada por ser na época umas das lojas de fotografia com mais notoriedade na cidade de Ponta Delgada onde muitas fotografias eram reveladas. Contudo, adicionamos alguma informação complementar para melhor enquadrar cada item. Foram consideradas as seguintes categorias: Retrato (individual, grupo, exterior e interior); Arquitetura Rural, Reportagem, Paisagem (Rural e urbana); Evento (social, cultural, religioso e institucional) e Atividade económica.

Na descrição do assunto, procurou-se uma *descrição dos elementos icónicos que compõem o conteúdo da imagem, visando à recuperação de informações múltiplas de cada elemento em particular (pesquisa iconográfica e histórica: levantamentos junto às mais diversificadas fontes), considerando inclusive os títulos e/ou legendas impressas ou manuscritas (por exemplo, no verso) referentes à identificação do assunto* (Kossoy, 1988, pág 98). Face à nossa amostra, seguimos uma lógica padronizada para os assuntos de todas as fotografias que consiste em indicar primeiramente a década e o lugar, e depois, uma descrição da imagem com referência a elementos icónicos que se destacam na imagem fotográfica, sejam pessoas, atividades ou lugares. A análise do assunto é determinante para estabelecer ligações entre cada um dos itens pela semelhança ou ligação que possa existir entre os elementos. Também na descrição dos assuntos são dadas hipóteses explicativas do que está

representado pelo cruzamento das imagens com fontes de arquivos regionais e das entrevistas feitas em 2021.

Sobre as entrevistas importa explicar que foram feitas três a pessoas de referência da freguesia dos Ginetes, na tentativa de compreender o que está representado nas imagens, como também esclarecer sobre a prática da fotografia na freguesia. As três entrevistas não foram estruturadas e partiram sempre de uma conversa livre que se originava nas fotografias, mas evoluía de forma orgânica sobre a vida social e cultura da freguesia dos Ginetes a meados do século XX. As datas, as pessoas e os momentos-chave identificados em conversa são as informações que foram cruzadas com outras fontes e constam também na *descrição do assunto*. Cada entrevista durou entre uma a duas horas e foram gravadas para a transcrição de elementos importantes.

Além das entrevistas foi feito um exercício de recuperação de memória com TP, o meu pai, à semelhança do que já tinha sido feito com os meus avós, em vida. Consiste na descrição da memória que é invocada a partir de cada fotografia. São feitas perguntas simples que ajudem clarificar a descrição da memória e, de seguida, feitas anotações relacionadas com cada item. Estes exercícios de memória foram feitos durante 2022 e não produziram nenhum material em concreto além de anotações, que foram feitas nos álbuns de fotografia onde as imagens estão atualmente salvas.

Tanto nas entrevistas como exercícios de memória foram consideradas as perguntas de Elsaesser dos três A's adaptadas à fotografia para orientar a procura de informação: qual a motivação para existência da fotografia? Qual a ocasião em que a fotografia foi criada? Qual o seu possível uso ou a quem está endereçada?

Para a caracterização da amostra, sinalizamos da grelha de Chalfen (1998, pág. 217) o evento e componentes que serão úteis para as questões que devem orientar a análise de cada um dos itens. Os componentes da fotografia identificado foram os *participantes, que tanto incorpora quem olha, fotografa ou aparece* (Idem. pág. 222) nas imagens, sendo neste caso quem aparece, pois nesta investigação o olhar participante será o meu. Também, tivemos atenção como componente o *Tópico das fotografias, o que descreve o conteúdo da imagem em termos de assunto, atividades, eventos ou temas que estão representados* (Idem. pág. 223). Ainda, o *contexto*, que segundo Chalfen, está associado a *quando e como* a fotografia é feita, isto é, o momento.

Como apenas temos acesso à segunda realidade das fotografias, que corresponde às fotografias reproduzidas há décadas, ainda consideramos da grelha de Chalfen os *eventos de captura em frente da câmara*, ou seja, as *ações que de alguma forma estruturam a(s) pessoa(s) ou coisa(s) que 'acontecem' na frente de uma câmara em operação* (Idem. 219) e que registam o momento. Das diversas recomendações de questões relevantes dadas pelo autor, focamo-nos nas seguintes: *que tipos de ações e comportamentos ocorrem quando as pessoas tiram fotos? Quem é regularmente*

incluído, quem provavelmente será negligenciado ou eliminado e quem nunca é incluído? Que tipos de configurações, ambientes, atividades ou eventos provavelmente serão incluídos regularmente nos cândidos? (Idem. pág. 215)

Quadro 01 – Caracterização da amostra

Nº	Miniatura	Identificação Dimensão	Temática	Descrição do assunto
1		001_SUB1_Retrato no quintal 8 x 6 cm	Retrato exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato no quintal nos Ginetes. Vê-se TP, em criança, com as mãos cruzadas. Num segundo plano há cavalo.
2		002_SUB1_Retrato de família no quintal 8 x 6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de família no quintal, próximo do cavalo. TP de mão dada com JC. CP a olhar para TP.
3		003_SUB1_Retrato de família no portão 8 x 6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de TP com os avós junto a um portão de madeira na entrada da casa. JP está em segundo-plano dentro do curral onde está o gado. Num plano de fundo vêem-se várias casas de pedra ³ . Pela roupa de TP percebe-se que as fotografias nº1, 2 e 3 foram tiradas no mesmo dia.
4		004_SUB1_Portão 6 x 8 cm	Arquitetura Rural	Anos 70, nos Ginetes. Detalhe da entrada da casa, com um portão de madeira, no lado direito da imagem. No lado esquerdo há uma talha de barro reaproveitada como vaso. Vê-se uma divisória de cana entrelaçada ⁴ feita com canas.
5		005_SUB1_Visita 7,8 x 5,8 cm	Reportagem	Anos 70, nos Ginetes. CP a passar a entrada e a ser auxiliada por outra pessoa.
6		006_SUB1_Vista Lombinha 6 x 8 cm	Paisagem Rural	Anos 70, nos Ginetes. Vista da Rua de São Sebastião. Destaque para o granel micalense ⁵ , pintado a branco, ao fundo, no centro da imagem.
7		007_SUB1_Cerca 6 x 8 cm	Arquitetura Rural	Anos 70, nos Ginetes. Detalhe da entrada da casa, com um portão de madeira, à esquerda da imagem. Destaque para a cerca feita com canas.
8		008_SUB1_Carro Leça	Reportagem	Anos 70, nos Ginetes. Retrato junto do carro na Rua de São Sebastião.

³ Casa de pedra com características da arquitetura popular açoriana, especificamente do lado ocidental da ilha de São Miguel (Caldas et al., 2000, p. 123).

⁴ As divisórias de cana entrelaçadas são elemento da arquitetura popular açoriana (Caldas et al., 2000, p. 109).

⁵ O Granel é uma estrutura da arquitetura de produção na ilha de São Miguel. É um celeiro que tem como função abrigar os produtos da terra (Caldas et al., 2000, p. 176).

				Mencionado por TP como sendo o <i>carro do Tio Leça</i> .
9		009_SUB1_Retrato no carro	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de primos em frente ao carro na Rua de São Sebastião.
10		010_SUB1_Bilha 8 x 8 cm	Evento Social	Anos 70, nos Ginetes. Momento em que parece estar a ser partilhado um licor no quintal. Percebe-se que existem várias pessoas, possivelmente familiares da família nuclear. Há uma bilha de latão um cesto de vimes na imagem.
11		011_SUB1_Bilha 8 x 8 cm	Evento Social	Anos 70, nos Ginetes. Momento de foto em grupo, de sequência à fotografia nº10. Vê-se a pessoa mais à direita beber.
12		012_SUB1_Bilha 8 x 8 cm	Evento Social	Anos 70, nos Ginetes. Momento que antecede ou precede o momento do licor, porque quem capturou a fotografia está a um nível mais abaixo.
13		013_SUB1_Bilha 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Momento em grupo junto da bilha de latão com várias crianças. TP aparece a segurar junto com outras crianças as aves de uma tradicional <i>caça aos melros</i> ⁶ .
14		014_SUB1_Bilha 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Repetição da fotografia nº13 mas com um plano que revela a bacia de barro no chão.
15		015_SUB1_Foto no corredor 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Fotografia de vários familiares junto da entrada, onde se vê a talha de barro. No plano de fundo, aparece uma outra pessoa no alto.
16		016_SUB1_Foto no corredor 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Fotografia de grupo junto a um anexo de madeira na entrada da casa.
17		017_SUB1_Foto no corredor 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Fotografia de grupo na entrada da casa. Vê-se algumas senhoras com algumas crianças e a segurarem alguns objetos.
18		018_SUB1_Foto no corredor 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Fotografia de grupo na entrada da casa. Percebe-se que as fotografias nº10-18 foram registadas no contexto do mesmo momento.
19		019_SUB1_José e Leonor 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de JC com a sobrinha, na entrada da casa. No fundo, vêem-se as casas do início da Rua de São Sebastião

⁶ Mencionado por TP num dos exercícios de memória como uma atividade entre os mais jovens.

20		020_SUB1_Vista para o Pico 8 x 8 cm	Paisagem Rural	Anos 70, nos Ginetes. Fotografia do centro da freguesia com o Pico do Cavalo no fundo.
21		21_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas ⁷ . Percebe-se que é uma representação de uma atividade económica rural.
22		22_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Parte do carro alegórico que ficou fora do plano na fotografia nº22 Há uma tábua que legenda a situação representada, onde se lê “depois do 25 de abril”.
23		23_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Carro alegórico estacionado em frente à sede da banda filarmónica dos Ginetes. Representação da capa do livro infantil “Anita na festa das flores”.
24		24_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Perspetiva alternativa à fotografia nº 23 que revela outros detalhes do carro alegórico.
25		25_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Vê-se a irmã da CP de costas a ajustar detalhes do carro alegórico.
26		26_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Perspetiva alternativa do carro alegórico com a estrutura de flores.
27		27_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Pessoas em primeiro plano a olhar para o carro alegórico com duas personagens sentadas em cadeiras de vimes.
28		28_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Duas pessoas sentadas em cadeiras de vimes com destaque para os ornamentos do carro alegórico comamos de cedro e hortênsias.

⁷ Realiza-se no primeiro fim de semana de agosto, desde 1968. (Frias, J., 2021, pag.89). Na entrevista com Alberto Leça, a 9 de março de 2021, o próprio menciona que o Cortejo de Oferendas foi criado para que o povo apoiasse a Banda Filarmónica através da Festa – “O cortejo de oferendas foi uma iniciativa quando eu era presidente da Junta de Freguesia. Não havia qualquer apoio.” A festa foi uma iniciativa para angariar fundos para a manutenção da Banda Filarmónica (Açores, A. 32, Nº 9304, 1976-08-21, pág. 5)

29		29_SUB1_Passeio Ribeira Grande 8 x 8 cm	Paisagem urbana	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia no Jardim Municipal. No canto superior direito vê-se parte da fachada do Teatro Ribeiragrandense.
30		30_SUB1_Passeio Ribeira Grande 8 x 8 cm	Paisagem urbana	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia no Jardim Municipal. Vista oposta à da fotografia nº 29.
31		31_SUB1_Passeio Ribeira Grande 8 x 8 cm	Paisagem urbana	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia junto da Câmara Municipal da Ribeira Grande, onde se vê a parte da frente de um autocarro, no Largo Conselheiro Artur Hintze Ribeiro ⁸ .
32		32_SUB1_Passeio Ribeira Grande 8 x 8 cm	Paisagem urbana	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia no Jardim Municipal. Destaca-se alguns arbustos no interior do jardim.
33		33_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Paisagem urbana	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia no Jardim Municipal. Vista do lado do Teatro em que conseguimos ver o edifício da Câmara Municipal da Ribeira Grande. Percebe-se que as fotografias nº29-33 são do mesmo momento / paragem no dia de passeio.
34		34_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia de família com um enquadramento que revela a Lagoa do Fogo, no fundo.
35		35_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia de primos com um enquadramento que revela a Lagoa do Fogo, no fundo. TP aparece no grupo mais à direita.
36		36_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia de família com um enquadramento diferente que revela a Lagoa do Fogo, no fundo.
37		37_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia de primos com um enquadramento que revela a Lagoa do Fogo, especialmente a península.
38		38_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia de família com os primos mais novos e com um enquadramento que revela a Lagoa do Fogo, no fundo.
39		39_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia de família com os primos mais novos e com irmã de CP com um enquadramento que revela a Lagoa do Fogo, no fundo.

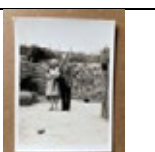
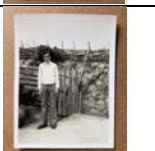
⁸ Mencionado por TP num dos exercícios de memória e estabeleceu a ligação entre o autocarro e este tipo de atividade social e cultural.

40		40_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Fotografia de família com um enquadramento que revela a Lagoa do Fogo, no fundo. Vê-se CP e JP, junto com a mãe de CP
41		41_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Retrato no exterior	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Retrato de uma criança com um enquadramento que revela a Lagoa do Fogo, no fundo.
42		42_SUB1_Passeio Ribeira Grande 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70. Grupo de senhoras sentadas num pasto. Por associação, entende-se que pode ser sido no contexto da Excursão pela ilha. Vê-se um carimbo cor-de-rosa na imagem onde é perceptível ler-se "Kodak".
43		43_SUB1_Passeio Ribeira Grande 8 x 8 cm	Paisagem rural	Anos 70, na Ribeira Grande. Vê-se a Lagoa do Fogo na perspetiva do Miradouro. Por associação, entende-se que pode ser sido no contexto da Excursão pela ilha.
44		44_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Arquitetura rural	Anos 70, na Ribeira Grande. Vê-se a Lagoa do Fogo na perspetiva do Miradouro. Por associação, entende-se que pode ser sido no contexto da Excursão pela ilha.
45		45_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Evento Social	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Familiares a comer numa zona de merendas.
46		46_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Evento Social	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Familiares a comer numa zona de merendas. Vê-se ao fundo os "carros de praça".
47		47_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Reportagem	Por associação, entende-se que pode ser um erro durante a Excursão pela ilha.
48		48_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Evento social	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Familiares a comer numa zona de merendas. Vemos JP mais à direita, na imagem.
49		49_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Evento social	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Familiares a comer numa zona de merendas. O padrão da roupa da mãe da CP informa que este momento foi no mesmo dia da visita à Lagoa do Fogo.
50		50_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Evento social	Anos 70, na Ribeira Grande. Excursão pela ilha. Familiares a comer numa zona de merendas. CP está no fundo da fotografia.
51		51_SUB1_Feijão 6 x 8 cm	Atividade económica	Anos 70, nos Ginetes. TP e JP estão a "malhar o feijão" na zona da entrada da casa. Vê-se a Rua de São Sebastião ao fundo.
52		52_SUB1_Passeio Ribeira Grande 6 x 8 cm	Atividade económica	Anos 70, nos Ginetes. TP troca com o irmão e está a "malhar o feijão" na zona da entrada da casa com JP. Vê-se a Rua de São Sebastião ao fundo.

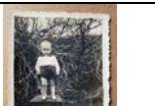
53		53_SUB1_Vista Freguesia Ginetes 6 x 8 cm	Paisagem rural	Anos 70, nos Ginetes. Vê-se o centro da freguesia, com o Moinho de Vento do Pico do Cavalo no fundo. A perspetiva releva que a fotografia foi tirada junto da casa de família onde várias outras fotografias do conjunto foram feitas.
54		54_SUB1_Rapazes 8 x 6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de grupo com TP e outros dois rapazes, no jardim.
55		55_SUB1_Retrato no corredor 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato dos pais de JP sentados no muro na entrada da casa. No plano de fundo vê-se três casas tradicionais e no canto inferior direito dois vasos com plantas.
56		56_SUB1_Retrato no portão 6 x 8 cm	Retrato no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de JP em frente ao portão de madeira do curral com o cavalo.
57		57_SUB1_Retrato no portão 6 x 8 cm	Retrato no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de JP centrado em frente ao portão de madeira do curral com o cavalo.
58		58_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de uma das participantes, em frente à zona de entrada da casa.
59		59_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de grupo de participantes nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa.
60		60_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de grupo de participantes nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa.
61		61_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de grupo de participantes nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa.
62		62_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de grupo de participantes nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa. Vê-se TP no centro.
63		63_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de participante nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa.

64		64_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de participante nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa.
65		65_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de participante nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa.
66		66_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de participante nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa.
67		67_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Carro alegórico com pessoas com a cara pintada. Uma hipótese poderá ser a referência à Guerra Colonial Portuguesa.
68		68_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de participantes no carro alegórico, com trajes de época. Em primeiro plano, vê-se JP de costas.
69		69_SUB1_Cortejo de Oferendas 8 x 6 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de participantes no carro alegórico, com trajes de época.
70		70_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de participantes no carro alegórico com roupa típica.
71		71_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Retrato de participante nos carros alegóricos, em frente à zona de entrada da casa.
72		72_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Detalhe do carro com duas pessoas caracterizadas. Vê-se uma criança no canto inferior direito e um uma planta de feto como elemento decorativo.
73		73_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Detalhe do carro com duas pessoas caracterizadas. O ângulo da foto varia ligeiramente face à fotografia nº 58. A presença da criança é mais evidente.

74		74_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Plano aberto em que se consegue ver o carro alegórico com várias crianças. TP aparece de pé com os braços cruzados.
75		75_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Perspetiva diferente face à fotografia nº74. Percebe-se o detalhe da manta com apliques de plantas como elemento decorativo.
76		76_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Perspetiva diferente face à fotografia nº 74. Percebe-se que o carro está a ser movido por um trator.
77		77_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Detalhe do carro alegórico que parece representar uma situação tradicional.
78		78_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Vários participantes na rua a caminho da sede da Banda Filarmónica. É evidente as pontes características desta rua e a ausência do muro.
79		79_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Vários participantes em sequência na Rua Grota do Lodo, a caminho da sede da Banda Filarmónica.
80		80_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Vários participantes em sequência na Rua Grota do Lodo, a caminho da sede da Banda Filarmónica. Vêm-se populares no canto superior direito.
81		81_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Populares junto dos carros alegóricos, em frente à sede da banda Filarmónica.
82		82_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Vê-se um carro alegórico com os participantes com a cara pintada. Uma hipótese poderá ser a referência à Guerra Colonial Portuguesa.
83		83_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Detalhe do carro alegórico com uma estrutura decorada com hortências. No fundo, vê-se um granel micaelense.

84		84_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Vê-se a frente a estrutura decorada com hortências na fotografia na fotografia nº 83. No interior estão algumas crianças com trajes.
85		85_SUB1_Cortejo de Oferendas 6 x 8 cm	Evento Cultural	Anos 70, nos Ginetes. Festa da banda filarmónica Minerva - Cortejo de oferendas. Duas crianças no carro alegórico com uma planta feto como elemento decorativo em primeiro plano.
86		86_SUB1_retrato no corredor 8 x 6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de duas crianças, primos de TP, na entrada da casa. Está um dia sol e vê-se com nitidez a cerca no plano de fundo.
87		87_SUB1_Retrato na entrada 8 x 6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de duas crianças, primos de TP, na entrada da casa. Nesta versão as crianças estão em frente a um anexo de madeira.
88		88_SUB1_Retrato na entrada 6 x 8 cm	Retrato no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato na frente da casa. Vê-se uma pessoa de costas em primeiro plano e a o centro da freguesia com o Moinho de Vento do Pico do Cavalo no fundo.
89		89_SUB1_Retrato no jardim 8 x 6 cm	Retrato no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato no jardim da casa.
90		90_SUB1_Retrato no jardim 8 x 6 cm	Retrato no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato em cima do muro na frente da casa.
91		91_SUB1_Retrato na entrada 8 x 6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de primos na porta, na frente da casa. Vê-se TP mais ao lado direito.
92		92_SUB1_Retrato na entrada 8 x 6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de família de JP com os filhos e sobrinhos em frente da casa. Vê-se a Rua de São Sebastião ao fundo.
93		93_SUB1_Retrato na entrada 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de família de CP com os filhos e sobrinhos em frente da casa. Vê-se o Centro da Freguesia e o Pico do Cavalo no fundo.
94		94_SUB1_Retrato na entrada 6 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato dos pais de CP na entrada da casa. Vê-se um chapéu colocado em cima do portão de madeira da entrada.
95		95_SUB1_Retrato na entrada 6 x 8 cm	Retrato no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato na entrada da casa.

96		96_SUB1_Retrato no jardim 6 x 8 cm	Retrato no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Retrato de família de CP e JP no jardim.
97		97_SUB1_Apanha de uvas 8 x 6 cm	Evento social	Anos 70, nos Ginetes. Dia de vindima. Retrato de grupo em que todos as pessoas estão com chapéus de palha usados neste tipo de atividade.
98		98_SUB1_Apanha de uvas 8 x 6 cm	Evento social	Anos 70, nos Ginetes. Dia de vindima. Retrato de grupo de grupo num momento de refeição no local da vindima, no chão, em jeito de piquenique.
99		99_SUB1_Apanha de uvas 8 x 6 cm	Evento social	Anos 70, nos Ginetes. Dia de vindima. Retrato de grupo de grupo num momento de refeição no local da vindima, no chão, em jeito de piquenique. Vê-se uma pessoa a segurar um cacho de uvas e o cesto de vimes em primeiro plano.
100		100_SUB1_Apanha de uvas 8 x 6 cm	Evento social	Anos 70, nos Ginetes. Dia de vindima. Retrato de grupo de grupo num momento de refeição no local da vindima, no chão, em jeito de piquenique. CP aparece a segurar um objeto. Abaixo uma parte do cesto de vimes e ao lado direito folhas de videira.
101		101_SUB1_Apanha de uvas 8 x 6 cm	Evento social	Anos 70, nos Ginetes. Dia de vindima. Retrato de grupo de grupo num momento de refeição no local da vindima, no chão.
102		102_SUB1_Grupo de senhoras 8 x 8 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 70, nos Ginetes. Grupo de senhoras, na lateral, junto ao adro da igreja.
103		103_SUB2_Império 8 x 6 cm	Evento religioso	Anos 70, nos Ginetes. No cruzamento da Rua da Lombinha. Várias crianças levam objetos de culto do Divino Espírito Santo. Terá sido no contexto do Império de São João, dos Ginetes.
104		104_SUB2_Império	Evento religioso	Anos 70, nos Ginetes. Cortejo do Império de São João, num domingo. Vê-se JP a segurar a bandeira de culto do Divino Espírito Santo.
105		105_SUB2_Império	Evento religioso	Anos 70, nos Ginetes. Cortejo do Império de São João, num domingo. O cortejo segue em direção à Rua da Grota do Lodo.
106		106_SUB2_Império	Evento religioso	Anos 70, nos Ginetes. Cortejo do Império de São João, num domingo. Vê-se as crianças com a roupa formal junto ao altar decorado com várias flores, onde os objetos de culto são colocados.

107		107_SUB2_Retrato na entrada 6x8 cm	Retrato no exterior	Nos Ginetes. Retrato da mãe de JP, na entrada da casa.
108		108_SUB2_Jovens 6x9 cm	Retrato de grupo no exterior	Nos Ginetes. Fotografia de grupo feminino. CP aparece no fundo, possivelmente adolescente.
109		109_SUB2_Casamento 6x8 cm	Evento social	Um casamento. Momento em que os noivos saem da Igreja e são aguardados pelos convidados.
110		110_SUB2_Família 6x8 cm	Retrato de grupo no exterior	Grupo de pessoas em frente a um muro de pedra. Possivelmente familiares. Vê-se uma cerca de canas e o que parece ser uma estrutura de granel micaelense mais antigo.
111		111_SUB2_Família 6x8 cm	Retrato de grupo no exterior	Grupo de pessoas. Possivelmente familiares, em frente a um muro de pedra, junto de uma bacia de barro. A fotografia pode estar relacionada com a nº 10, pois vê-se no extremo esquerdo parte da estrutura de palha.
112		112_SUB2_Retrato na cadeira 8x6 cm	Retrato no exterior	Criança em cima de uma cadeira junto de uma árvore.
113		113_SUB2_Casamento 6x8 cm	Retrato de grupo no exterior	Nos Ginetes. Casamento. Na saída da Igreja de São Sebastião, que é perceptível pelos mosaicos no porta ao fundo.
114		114_SUB2_Retrato de família 6x8 cm	Retrato de grupo no exterior	Duas senhoras, de mãos dadas. A da direita visivelmente mais velha. Vê-se o telhado de um granel micaelense no canto superior direito e dois barris, no chão, à esquerda. Pode estar relacionada com a fotografia nº110 e 111.
115		115_SUB2_Retrato de família 8x6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 60, nos Ginetes. Fotografia de grupo, junto a uma entrada. Vê-se JP e CP mais novos. JP segura um bebé, possivelmente EP.
116		116_SUB2_Retrato de família 8x6 cm	Retrato de grupo no exterior	Anos 60, nos Ginetes. Fotografia de grupo, junto a um portão de madeira, numa entrada. Percebe-se que será no mesmo dia da fotografia nº 115, pela t-shirt às riscas do rapaz sentado no chão.
117		117_SUB2_Sacerdotes 6x8 cm	Retrato de grupo no exterior	Grupo de Sacerdotes ⁹ . Mais à direita, vê-se o Padre Evaristo Máximo Couto, sacerdote dos Ginetes de 1919 a 1958.

⁹ No jornal A ilha, A. 2, Nº 428 (1940-07-23) pág. 5 há uma referência ao domingo da Festa de São João com a participação de 20 sacerdotes.

118		118_SUB2_Sacerdotes 6x8 cm	Retrato de grupo no exterior	Retrato de grupo de três sacerdotes, numa praça, com várias pessoas. O chão está com calçada portuguesa. Possivelmente em Ponta Delgada.
119		119_SUB2_Mesa 6x8 cm	Evento social	Grupo de Pessoas junto a uma mesa (1/3). Vê-se o Padre Evaristo em primeiro plano, de perfil. Esta fotografia faz parte de um tríptico de fotos que acompanha todas as pessoas à volta da mesa – nº119, 120 e 121.
120		120_SUB2_Mesa 6x8 cm	Evento Social	Grupo de Pessoas junto a uma mesa (2/3).
121		121_SUB2_Mesa 6x8 cm	Evento Social	Grupo de Pessoas junto a uma mesa (3/3).
122		122_SUB2_Missa 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho ¹⁰ . Vista interior da Igreja dos Ginetes, durante a missa solene. Vê-se bastantes populares a ocupar os bancos. Possivelmente durante a festa do padroeiro da Igreja. O Padre Evaristo aparece sentado no canto inferior esquerdo.
123		123_SUB2_Missa 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vista interior da Igreja dos Ginetes, durante a missa solene. É a mesma fotografia que nº122 mas nesta prova o corte revela ligeiramente mais a parte direita da imagem.
124		124_SUB2_Sermão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Momento da homilia, em que se vê o Sacerdote num púlpito. Pela perspetiva, percebe-se que a fotografia foi capturada na zona do coro.
125		125_SUB2_Procissão 8x6 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Sequência do andor de São Sebastião a sair da Igreja (1/2). JP e o irmão fazem parte do grupo de homens que leva este andor. Relação com a fotografia nº 126.
126		126_SUB2_Procissão 8x6 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Sequência do andor de São Sebastião a sair da Igreja (2/2). Momento junto das escadas do adro.
127		127_SUB2_Procissão 6x9 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Zona do Largo do Tanque, com vários populares andes do começo da procissão. Vê-se o Guião ao centro.

¹⁰ A Festa de São João na Freguesia dos Ginetes acontecia *no domingo mais próximo do dia 24 de junho* (Leite, A., 2001, pág 122).

				Também é possível identificar o edifício da Junta de Freguesia, o mais à direita da imagem, construído em 1952.
128		128_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Em primeiro plano, vê-se 3 senhoras apoiadas no muro do adro da igreja ¹¹ . Ao fundo, uma moradia que faz canto com a Rua da Igreja, onde é possível ver o mosaico ¹² .
129		129_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Sequência de saída do Pálio da Igreja (1/3) Vemos o Padre Evaristo a conduzir as crianças. No lado esquerdo, conseguimos ver o muro que circundava o adro da igreja e só foi destruído a 1961. Relação com as fotografias nº 130 e 131.
130		130_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Sequência de saída do Pálio da Igreja (2/3) Vemos o Padre Evaristo a conduzir as crianças.
131		131_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Sequência de saída do Pálio da Igreja (3/3) Vê-se a saída do Pálio.
132		132_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão a passar na atual Rua Maestro Manuel Viveiros Pimentel. Ao centro, conseguimos identificar o Padre Evaristo.
133		133_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão na estrada regional, a passar em frente ao Salão Paroquial e a chegar ao adro da Igreja.
134		134_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão na estrada regional, a passar em frente ao Salão. Seção com vários homens e crianças vestidos com opas.
135		135_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão na estrada regional, a passar em frente ao Salão Paroquial e a chegar ao adro da Igreja. Seção com várias crianças. No fundo, ao centro, vê-se o andor de São Sebastião, com o pálio atrás.
136		136_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão na estrada regional, a passar em frente ao Salão Paroquial e a chegar ao adro da Igreja. Seção com várias crianças.

¹¹ O muro que circundava a igreja foi construído em 1725 e destruído em 28 de janeiro de 1961, 236 anos depois, para construir a escadaria (Leite, A. 2001, pag 75).

¹² O mosaico foi uma homenagem da companhia que esteve durante uma temporada nos Ginetes durante os anos 40. Lê-se 1ª BE, Ginetes, 5 de agosto de 1941 a 27 de novembro de 1942.

				O andor de São Sebastião aproxima-se de quem capturou o momento.
137		137_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão na estrada regional, a passar em frente ao Salão Paroquial e a chegar ao adro da Igreja. No centro vê-se o andor de São Sebastião, com o Padre Evaristo do lado direito.
138		138_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão na estrada regional, a passar em frente ao Salão Paroquial e a chegar ao adro da Igreja. Seção com o pátio. Vê-se crianças vestidas de anjo e os sacerdotes que participaram na procissão.
139		139_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão a passar em frente à Igreja e a virar para a Rua da Igreja em direção ao Largo das Almas. No fundo, existem populares a observar a procissão.
140		140_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão a descer a Rua da Igreja. No lado esquerdo está JP. No fundo da imagem, conseguimos ver a Igreja.
141		141_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão no início da descida pela Rua da Igreja. Destaque para os vários sacerdotes debaixo do pátio. Em primeiro plano, vê-se uma criança vestida de anjo e de perfil.
142		142_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão no início da descida pela Rua da Igreja. Vê-se o andor de São Sebastião a descer a Rua da Igreja. No fundo, vê-se a Igreja.
143		143_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Vê-se a procissão no início da descida pela Rua da Igreja. Num plano aberto, vê-se o centro da freguesia, com a procissão a descer a Rua da Igreja. O enquadramento revela as casas à esquerda e a igreja ao centro. Vê-se o andor e o Padre Evaristo.
144		144_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Momento em que o Padre Evaristo está a cumprimentar populares que observam a procissão. Destaque para a colcha tradicionalmente estendida no muro como elemento decorativo.

145		145_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40-50, nos Ginetes. Festa de São João, em junho. Procissão a descer uma rua. No fundo, observa-se um outro andor. Este indicador revela tratar-se da Festa de São João, que é quando saem mais do que um andor. Vê-se várias senhoras a levar oferendas nas mãos.
146		146_SUB2_Salão 8x12 cm	Evento social	Anos 40-50, nos Ginetes. Vários homens no Salão Paroquial. Possivelmente, no contexto da Festa de São João.
147		147_SUB2_Procissão 8x6 cm	Evento religioso	Procissão em que se vê um andor de Nossa Senhora de Fátima. Em frente, está uma criança a segurar uma Coroa, objeto de culto do Espírito Santo.
148		148_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Anos 40, nos Ginetes. Procissão a passar na Rua da Igreja. Vê-se várias crianças vestidas de branco e populares. No fundo, vê-se a Igreja com detalhes brancos ¹³ iguais aos das fotos nº149 e 150.
149		149_SUB2_Ginetes 6x8 cm	Evento institucional	1940, nos Ginetes. Centro da freguesia. Do lado direito vê-se uma parte da janela da Igreja e o adro, ainda com o muro. Vários populares estão na rua.
150		150_SUB2_Ginetes 6x8 cm	Evento institucional	1940, nos Ginetes. Na prova tem escrito a vermelho: <i>1940 Solene Inauguração Casa da Música</i> . Vê-se várias pessoas em cortejo em direção ao local. À direita, vemos o Padre Evaristo. Atrás vê-se a banda filarmónica a tocar.
151		151_SUB2_Procissão 6x8 cm	Evento religioso	Procissão. Vemos um andor que possivelmente indica ser durante a época da Páscoa, junto com crianças vestidas de anjo.
152		152_SUB2_Retrato na cadeira 9x6 cm	Retrato no exterior	Anos 50, nos Ginetes. Retrato de CP, apoiada numa cadeira, na entrada da casa, em frente à porta.
153		153_SUB2_Retrato na cadeira 8x6cm	Retrato no exterior	Anos 50, nos Ginetes. Retrato de um familiar, apoiada numa cadeira, na entrada da casa, em frente à porta.
154		154_SUB1_Retrato no carro 13x8cm	Retrato de grupo no exterior	Retrato de um homem com uma criança junto a um automóvel. Possivelmente, familiares emigrados.
155		155_SUB2_Retrato de família 6x10 cm	Retrato de grupo	Retrato de família num aniversário. Vê-se um bolo com várias velas em cima da mesa.

¹³ Em 1956, iniciou-se uma obra de reparação da Igreja que durou até 1957 (Leite, A. ,2001, pág 55). a fotografia poderá ter acontecido num momento antes dessa intervenção.

156		156_SUB1_Cortejo 11x7cm	Evento cultural	Cortejo alegórico em que se percebe ser uma carroça com uma estrutura de palha, com uma criança caracterizada.
157		157_SUB2_Tropa	Retrato de grupo no exterior	Foto de grupo de militares. Possivelmente durante a recruta de algum familiar.
158		158_SUB1_Tropa	Retrato de grupo no exterior	Foto de grupo de militares. Possivelmente durante a recruta de algum familiar.
159		159_SUB2_Retrato de família 8x13 cm	Retrato de grupo no exterior	Nos Ginetes. Foto de grupo de família, na entrada de casa.
160		160_SUB2_Crisma 8x13cm	Retrato no exterior	Nos Ginetes. Retrato de CP, quando fez o Crisma, um momento na doutrina da Igreja Católica.
161		161_SUB2_Crisma 8x13cm	Evento religioso	Nos Ginetes. Visita do Bispo, a propósito da celebração do Crisma na freguesia.
162		162_SUB2_Procissão 8x13cm	Evento religioso	Anos 70, nos Ginetes. Ao centro vê-se uma criança que parece ser TP, quando fez a 1ª Comunhão, um momento na doutrina da Igreja Católica.
163		163_SUB2_Retrato na cadeira 13x8 cm	Retrato de grupo no exterior	Nos Ginetes. Vê-se CP junto com duas outras pessoas. Possivelmente, familiares.
164		164_SUB2_Retrato de família 8x13cm	Retrato de grupo	Nos Ginetes, retrato de um casal. Possivelmente familiares.
165		165_SUB2_Retrato na cadeira	Retrato de grupo	Nos Ginetes, retrato de TP e EP, na entrada de casa.
166		166_SUB2_Retrato na Porta 13x8 cm	Retrato de grupo	Retrato do irmão de JP, à entrada de uma casa.
167		167_SUB2_Tropa 8x13 cm	Reportagem	Foto de militares. Possivelmente durante a recruta de algum familiar.
168		168_SUB1_Retrato na cadeira 8x5.5 cm	Retrato no exterior	Retrato de uma criança numa cadeira, no jardim.

2.2. Tipificação

A caracterização de cada uma das fotografias permitiu tipificar componentes visuais que são recorrentes nos assuntos das imagens e estão relacionados com momentos e memórias específicas. A repetição ou padronização desses elementos auxiliou na composição de grupos e séries fotográficas a partir da amostra. Contudo, antes dessa fase é importante destacar algumas observações que surgiram da caracterização.

De um ponto de vista técnico da fotografia, percebemos que dimensão recorrente é a de 8x6 cm, que tanto varia numa orientação vertical e horizontal da imagem fotográfica. Uma hipótese que explique os casos em que as reproduções estão em formatos maiores pode ser a associação a momentos mais especiais para serem emoldurados ou enviados para familiares. De facto, *a fotografia surge, desde o início, como o acompanhamento necessário das grandes cerimónias da vida familiar e coletiva* (Bourdieu & Bourdieu, 1965, pág. 32) e além disso, criou *a oportunidade de possuir retratos que não são imagens dos grandes homens deste mundo ou das figuras do próximo* (Bourdieu, 1965, pág. 30). A importância do retrato enquanto objeto de pose, no contexto temporal destas imagens é *o de informar com utilidade sobre diferentes indivíduos que constituem um grupo ou uma classe social, sobre os seus hábitos de vida e, de uma forma geral, sobre a sua atitude* (Bauret, 2015, pág. 55).

No seguimento do contexto temporal das imagens, a divisão das fotografias em dois grupos revelou-se essencial porque expôs a existência de dois blocos temporais dentro do conjunto. Percebeu-se que há um grupo de fotografias capturadas nos anos 70 e outras que serão anteriores. A idade de determinados elementos da família facilmente reconhecíveis, ao longo da vida, permitiu enquadrar grupos de imagens em determinadas épocas. Por exemplo, como sabemos que CP e JP casaram em 1958, têm o primeiro filho em 1960 e o segundo em 1962, ao identificá-los numa determinada fase da infância, conseguimos criar hipóteses temporais para cada um dos itens e para a memória que um conjunto de imagens pode representar. Além disso, percebemos que uma parte das fotografias foram feitas depois do casamento como acompanhamento cronológico de momentos especiais, o mais comum, e outro grupo de fotografias são imagens trazidas pré-casamento, provavelmente herdadas de antepassados.

Num contexto temático, há dois grupos de fotografias dominantes: os retratos e os eventos, o que permitiu validar que há uma valorização do registo individual e de grupo em vários tipos de situações, que podem ou não estar associadas a eventos da comunidade. Sobre os eventos, as fotografias representam momentos sociais, culturais e religiosos da vida na freguesia. Ora acontecem na esfera familiar, ora inseridos em tradições da comunidade, como é o caso dos eventos religiosos. Nesse sentido, depois da análise do assunto de cada imagem percebeu-se haver muita importância atribuída a esses eventos pela expressão que têm na amostra. Um exemplo que ilustra esta amplitude entre o

retrato e o evento acontece na sequência de imagens que acompanham uma procissão (Fotografia 125-145). Se por um lado, as fotografias ilustram um rito da prática religiosa na freguesia, por outro lado, com a análise de cada imagem, percebemos que um justificativo possível para o registo desse momento está relacionado com o andor ser carregado por um familiar (JP e o irmão) e por isso, a necessidade de guardar essa memória para a prosperidade. Sobre o retrato, percebemos que é feito habitualmente em grupo em pose e com combinações de diferentes pessoas da família nuclear junto com outros familiares.

Importa também fazer uma observação sobre os lugares que surgem nas fotografias, que são maioritariamente na freguesia de Ginetes na casa de família, exceto em situações em que não é possível avançar com uma localização pela falta de referências visuais ao lugar, ou outras que pertencem a uma mesma situação, como acontece na excursão na Ribeira Grande.

Outro aspeto a destacar relacionado com a localização das fotografias está associado ao facto de as fotografias serem na sua grande maioria feitas num ambiente exterior. Quase nunca vemos o espaço do interior da casa, pelo menos nesta amostra. Uma explicação poderá passar pelo aproveitamento da luz natural para a concretização da fotografia. Para quem observa, permite sinalizarmos informação visual sobre o contexto circundante e de aspetos que se destacam além do primeiro plano da imagem. Expande-se a quantidade de pistas sobre o lugar e por quem o habita. Por exemplo, o detalhe das divisórias de cana entrelaçadas na habitação familiar que comprova a usabilidade da cana através do encadeamento para criar uma delimitação do espaço. Outro exemplo, será o granel micalense, uma estrutura de apoio à atividade económica relacionado com a agricultura e colheita de cereais que aparece no fundo de algumas fotografias. Além destes exemplos, existem outros detalhes arquitetónicos que permitem localizar as imagens no tempo, com o caso do muro que circundava a adro da Igreja, no centro da freguesia, demolido a 1961.

Outro ponto importante de tipificar e uma das questões mais complexas de responder está relacionada com a autoria das fotografias, de quem fotografou? De facto, esta questão acompanhou a caracterização e mesmo ao avançar com hipóteses tendo por base as pessoas na fotografia ou as ações representadas dificilmente conseguimos responder com certeza. Inclusive, com o cruzamento com fontes orais e escritas, com os testemunhos das entrevistas, não deixa de ser um exercício de memória recuperar com certeza quem possa ter fotografado alguma situação décadas atrás. No caso desta amostra, e dada a impossibilidade de uma certeza, identificaram-se três hipóteses que surgiram nas entrevistas sobre quem possivelmente foram os fotógrafos.

A primeira, e a mais convencional, será a de que todos fotografavam pela existência de uma máquina fotográfica utilizada pela família para capturar momentos especiais. Foi um aspeto mencionado por TP, inclusive indicou que o pai de CP é quem levava os rolos para serem revelados, habitualmente na Foto Nóbrega, sempre que tinha de ir a Ponta Delgada. Nas fotografias de grupo nos

anos 70 em que se percebem ser do mesmo momento, por exemplo, nas fotografias 92 e 93, parece haver uma troca de quem fotografa consoante quem aparece na fotografia. Se considerarmos esta hipótese depois da caracterização desta amostra, percebemos que CP é quem aparece menos vezes nas fotografias de família, o que pode ser um indicador de que será quem fotografava com mais frequência os momentos de família.

A segunda, trata-se da fotografia “à La Minuta”, um fenómeno descrito nas entrevistas que consiste na passagem de fotógrafos itinerantes pela freguesia para retratarem eventos relevantes da comunidade. Estes profissionais tinham uma estrutura móvel que utilizavam para revelar as fotografias no local, o que facilitava o acesso a reproduções de momentos especiais, como por exemplo, as festas da freguesia. Importa também compreender, que o acesso a estas imagens democratizou a fotografia em lugares distantes de centros urbanos, em que estes fotógrafos *tinham um papel enorme na construção de uma memória que ultrapassava as camadas burguesas* (Pinheiro, 2006, pág. 24).

A terceira hipótese, está relacionada com o Sr. Francisco de Assis Leça mencionado pelo Sr. Alberto Ponte e depois pelo Sr. Alberto Leça, que é o filho. Ambos identificam que existe uma grande probabilidade de algumas das fotografias poderem ter sido tiradas pelo Sr. Assis, pois era das poucas pessoas na freguesia, em meados do século XX, que tinha uma máquina fotográfica. Segundo os testemunhos, o Sr. Assis usava uma máquina Agfa, fotografava com alguma frequência, era minucioso e perfeccionista na forma de fotografar e revelava as fotografias, em Ponta Delgada, na Foto Nóbrega. Como o Sr. Assis faleceu em 1967 segundo o Sr. Alberto Leça, quaisquer fotografias que tenham sido feitas por ele terão de ser anteriores a essa data.

Por fim, com estas observações sobre a amostra, é importante sinalizar que a análise de cada item estabeleceu elos entre as imagens que surgem do reconhecimento de temáticas comuns e conexões visuais entre os assuntos. Nesse sentido, é necessário interpretar as imagens segundo uma lógica de relação partilhada para perceber que histórias são contadas quando as fotografias são agrupadas em séries que permitam à informação visual da amostra ser potenciada.

Interpretação e Narrativa

3.1. Interpretação

A análise da amostra passou pelo levantamento de componentes nos assuntos das imagens à medida que a caracterização foi desenvolvida e esse passo permitiu a tipificação de aspetos transversais a várias fotografias, como também a criação de hipóteses explicativas para os elementos que compõem *a segunda realidade* da fotografia. Analisou-se o que está no assunto da imagem, para que nesta fase o foco seja na interpretação da amostra, isto é, na procura de significados.

No emblemático *Modos de Ver* (1972, pág. 29), John Berger refere que *a câmara mostrou que a noção da passagem do tempo era inseparável da experiência visual (com exceção da pintura). Aquilo que víamos estava dependente do lugar onde estávamos e quando aí estávamos*. Portanto, que a câmara, é a fuga de algo que parte de quem fotografa, condicionado pelas normas e expectativas da sociedade, para moldar a fotografia, que é exteriorizada. Por sua vez, quem interpreta a imagem está exposto a um outro tempo que é influenciado pelas experiências, crenças e conhecimentos culturais que filtram o olhar no momento da interpretação. De facto, parece-nos que aquilo a que Berger se refere é o lugar de objetividade ou subjetividade associado a quem interpreta a fotografia, que será *metodicamente inspecionada e observada, à distância, de acordo com a lógica que governa o conhecimento dos outros no quotidiano* (Bourdieu & Bourdieu, 1965, pág. 34). Isto é, *a imagem é sempre julgada com referência à função que cumpre para a pessoa que a olha ou à função que o observador pensa que poderia cumprir para outra pessoa* (Bourdieu, 1965, pág. 89).

Esta oscilação pressupõe a ideia de que há um lugar de origem que determina como a imagem é observada, e sobre isso Gillian Rose (2011, pág. 16), estabelece *três locais nos quais os significados de uma imagem são criados: o local de produção de uma imagem, o local da própria imagem e o local onde ela é vista*. Para a autora, a mesma imagem pode ser interpretada de maneiras diferentes dependendo do contexto e dos lugares em que está inserida, o que faz com o que os seus significados não sejam fixos, mas sim variáveis. Tanto pode acontecer do lugar em que a imagem é produzida (*a primeira realidade*), a própria imagem (*a segunda realidade*) e o lugar de interpretação.

Recuperamos a abordagem de Richard Chalfen (1998, pág. 215) sobre a fotografia cândida, que o autor refere como *snapshot*, e define ser *inserida num processo de comunicação que inclui necessariamente a confeção (codificação), a interpretação (decodificação) e o uso multifacetado de imagens*. Seguindo esta lógica de comunicação, estabelecemos que a interpretação da fotografia é influenciada por quatro eixos que enquadram a forma como essa decodificação é feita: quem vê, porque vê, onde vê e como vê. Os quatro são indissociáveis do momento de olhar uma imagem e são

articulados de forma inconsciente pelo observador. Esta relação é o que decifra um significado da fotografia, mas só é possível a partir do momento que a fotografia é vista. Como sinaliza Gabriel Bauret, em *A Fotografia—História, Estilos, Tendências, Aplicações* (2015, pág. 11), *a imagem fotográfica só existe plenamente se for fruída por um leitor que lhe dê uma interpretação e, nesse sentido, opere ativamente uma espécie de reescrita, de recriação.*

Para esta investigação, o contexto – o modo - como olhamos as fotografias da amostra é determinante para a produção dos significados através da interpretação. Por essa razão, a criação de séries e agrupamentos de fotografias tem por objetivo influenciar o *como vê* as fotografias, de uma forma que potencie a leitura que é feita dos momentos representados. A relação das várias imagens por relação ou encadeamento expõe aspetos que emergem do cruzamento de assuntos das fotografias. Desta forma, procuramos acrescentar ao que as imagens representam, que *é igualmente tributário do contexto em que a fotografia é olhada e lida* (Bauret, 2015, pág. 11).

3.2. Narrativa

A propósito do visual recuperamos a frase de Martine Joly para indicar que uma imagem é *qualquer coisa que se parece com outra coisa* e agora, para refletir sobre a narrativa resgatamos o título de uma formação¹⁴ sobre curadoria de Delfim Sardo, que define que *uma coisa ao lado de outra não são duas coisas*. No contexto da curadoria da arte, a frase de Sardo, representa a génese da relação que pode existir entre duas obras de arte. O modo como comunicam, uma ao lado da outra, é o que determina uma narrativa que é acrescentada além da informação que reside em cada uma. Trouxemos este ponto para explicar como a narrativa é um passo importante nesta investigação pois é o que depende de quem olha para as fotografias.

Na nossa amostra de fotografias, estabelecer a relação entre as imagens é o que permite aproximarmo-nos de hipóteses que expliquem uma memória através do que está representado em cada uma. Por esse motivo, a abordagem de leitura tem de ser potenciada pela fruição das fotografias em conjunto, além da caracterização individual que foi feita de cada item. A caracterização é essencial para a recuperação de informações dos assuntos, à semelhança do que se faz nas fichas individuais de repositórios / arquivos de imagens, porém na interseção dos assuntos e da relação que podem ter entre si conseguimos encontrar um significado transversal, uma narrativa, que só emerge quando o olhar atravessa todas as *coisas*.

O espaço criado pela relação entre cada fotografia é onde reside a narrativa de um conjunto, pois manifesta-se como uma forma de ver do encadeamento das imagens. Delfim Sardo (2017, pág. 231)

¹⁴ Formação na VAGA, um espaço dedicado às Artes e Conhecimento, em Ponta Delgada de *Curadoria: uma coisa ao lado da outra não são duas coisas*.

recupera a definição de Ernst Gombrich sobre esse espaço, que o autor define como uma *forma de conexão entre imagens, pormenores, vistas de diferentes objetos fotografados de diferentes proveniências de forma caleidoscópica*, para estabelecer esse lugar como um *intervalo*. Por outro lado, também é importante a influência de quem olha, pois como Rose (2001, pág. 12) explica, a propósito do que John Berger menciona em *Modos de Ver*, *as imagens da diferença social funcionam não apenas pelo que mostram, mas também pelo tipo de visão que convidam*. Isto é, a narrativa reside no discurso e significado que surge das imagens, mas depende sempre de quem olha, pois nós *nunca nos limitamos a olhar para uma coisa: estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós mesmos* (Berger, 1972, pág. 18).

Assim, a narrativa é sempre influenciada pelo *como se vê* as fotografias e desdobra-se em dois sentidos. *Como se vê*, do ponto de vista de quem olha e *como se vê*, da forma como as imagens são apresentadas. Ambos, determinantes para a produção de novas camadas de sentido sobre o conjunto.

A respeito da apresentação, recuperamos o emblemático *Atlas Memosyne* (1927), o projeto inacabado de Aby Warburg, que consistiu numa abordagem original de organizar *a tradição iconográfica da humanidade ao longo dos milénios, como uma espécie de árvore genealógica de componentes da cultura contemporânea* (Serva, 2021) através de imagens em painéis - o atlas. Este processo foi tido como *uma tentativa de reanimar valores expressivos predefinidos na representação da vida em movimento* (Warburg, A, pág.3). Nos painéis de Warburg há dois aspetos que importam recuperar para esta investigação: a montagem e o movimento, sendo que o último é influenciado pelo primeiro. O movimento do nosso olhar é conduzido pela montagem das imagens nos painéis que automaticamente informam sobre um sentido através a relação do que se vê antes com o que se vê a seguir.

Ver as imagens, umas a seguir às outras, é importante para uma interpretação macro do seu significado, mas o encadeamento e o movimento que produzem influencia como nós criamos a narrativa sobre as imagens. Nesse sentido, ainda sobre o uso da imagem fotográfica por Warburg, Sardo (2017, pág. 232) explica que o ao estabelecer *protocolos móveis e experimentais de agregação dos diferentes planos fotográficos há uma tentativa de constituir planos possíveis de sentido a partir da possível unidade paradoxal do conjunto*, como Sardo resume, *da série, podemos acrescentar* (Idem, pag. 233).

Assim, na última fase desta investigação, estabeleceram-se séries de fotografias a partir da amostra do conjunto, com o objetivo de identificar narrativas visuais a partir das fotografias e do que representam.

3.3. Index de séries

Depois de olhar assuntos e os elementos que compõem cada imagem foi essencial haver um passo em que partimos do individual de cada fotografia para alcançar as histórias que as imagens revelam quando as vemos em séries, ou seja, visualizamos grupos de fotografias, que encadeamos produzem uma narrativa do observador. Por esse motivo, a referência do *Atlas Memosyne* é central para compreender a relação entre a montagem, a interpretação e a narrativa que parte das imagens, *se no dispositivo álbum de família, o ritual de memória era constituído para contar (narrar) e conhecer uma história familiar, diferentemente, o dispositivo do atlas supõe a experiência de "ver" e "experimental" visualmente as fotografias vernaculares para saber algo* (Bruno, 2019, pág. 20).

Outra referência para a composição das séries é obra de *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942, pág. XII) de Margaret Mead e Gregory Bateson, determinante para compreender como as fotografias, integram informação visual que se expande além de um lugar de ilustração quando articulado com texto. Como está assumido pelos autores na introdução, o que tentam é *um novo método de afirmar as relações intangíveis entre diferentes tipos de comportamento culturalmente padronizado, colocando lado a lado fotografias mutuamente relevantes e (...) para apresentá-los juntos em palavras, é necessário recorrer a recursos inevitavelmente literários ou dissecar as cenas vivas de modo que restem apenas itens dessecados*. O autor Etinne Somaian na sua análise (2000, pág. 71) em torno de *Balinese Character* explica a necessidade da incorporação do texto na relação com as pranchas fotográficas para colmatar a imprecisão de cada, se por um lado, *a defesa à pretensão fotográfica de poder expressar algo que o texto não sabe e nunca saberá alcançar e, por outro, a necessidade de confessar que, na ausência de um comentário, a "leitura" futura permanecerá frágil*.

Nesse sentido, Somain (2000, pág. 72) recupera que além do texto o *modelo de apresentação* das pranchas, isto é, a *disposição das fotografias ou o circuito visual de leitura*, é essencial para a fruição da informação. O autor expõe dois modelos utilizados nas pranchas fotográficas de Mead e Bateson, o *modelo sequencial*, que pressupõe uma leitura de cima para baixo, da esquerda para a direita e o *modelo estrutural*, que convoca imagens diferentes sem uma um circuito visual estabelecido, *onde que o tempo e o espaço são neutralizados pela diversidade das imagens em presença* (idem. pág 76). Ambos os modelos foram tidos como referência na composição das séries da amostra.

Assim, é essencial compreender que a construção de uma narrativa que é feita a partir de séries fotográficas pressupõe a necessidade de uma montagem, que obriga à posição individual de cada item para compor um *corpo de inventário (ou léxico)*. Por sua vez, o movimento – o circuito visual – que o observador faz das imagens, mesmo que informado por texto, tanto oscila entre *possibilidade internamente conectiva* que resulta da constituição das séries, como *na consciência do carácter compósito de cada imagem no contexto da sua relação mútua* (Sardo, 2015, pág. 238)

Quadro 02 – Constituição de séries a partir da amostra do conjunto.

Série “Casa”

Esta série de fotografias representa um dia de retratos de família em três localizações diferentes: na entrada da casa, no quintal e noutra entrada da casa de familiares. A figura de TP é a referência para determinar a associação destas imagens pela roupa que tem vestida e para estabelecer uma continuidade entre cada momento. A inclusão das fotografias sem pessoas nesta série informa sobre um dos lugares mais recorrentes na amostra de fotografias – a entrada da casa da família nuclear e a inclusão da paisagem envolvente quando se está nesse lugar.



Série “Partilha”

Esta série representa um momento de partilha entre várias pessoas que deverão estar relacionadas com a família nuclear. Há a partilha de um licor na zona alta, no início do quintal e várias fotografias de grupo para capturar o momento partilhado por todos. Percebe-se que será nos anos 70 ou 80 pela idade de TP que nas fotografias.



Série “Família”

Nesta série é representado a necessidade de registos de vários membros da família em três gerações diferentes. Se considerarmos TP como referência, temos os avós, pais, irmão e primos. Os retratos são feitos nos lugares recorrentes, no exterior, nas zonas de entrada da casa e por vezes com a vista envolvente a servir de fundo. Tanto somos confrontados com duplas de familiares como fotografias

individuais ou de grupo. Nesta série valoriza-se a importância do retrato, em pose para a representação visual da família.



Série "Dia do Cortejo"

O cortejo alegórico a propósito da Festa da Banda Filarmónica, conhecido popularmente como o *Cortejo de Oferendas* envolve a decoração de carros que referenciam algum aspeto social ou cultural da altura. Cada Rua prepara uma seção do cortejo com os seus carros alegóricos e à medida que a Banda Filarmónica percorre as ruas da freguesia o cortejo fica gradualmente maior até ao desfile no centro da freguesia completo com os carros alegóricos de todas as ruas. É um momento da Festa popular que ainda hoje é incorporado no programa de domingo.

Nesta série, vemos vários desses carros a representar a rua da família nuclear no momento de antecipação antes de incorporarem o cortejo. É uma das séries maiores por envolver várias edições da festa.





Série "Passeio"

Esta série representa um dia de passeio até à Ribeira Grande e à emblemática Lagoa do Fogo. Ocasionalmente, eram organizadas excursões na freguesia para que várias pessoas fossem em passeio visitar outras partes da ilha. Nesta sequência de imagens vemos três momentos desse dia de passeio: o primeiro no jardim municipal, o segundo nas fotografias de família, com múltiplas variações e composição, que são tiradas num lugar icónico da ilha e o momento de lanche, numa zona de recreio, no chão onde partilham o farnel.





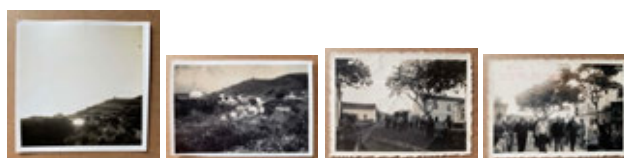
Série “Uvas”

Na série *Uvas* vemos um dia de vindima, onde conseguimos identificar os chapéus tradicionais de palha que protegiam da exposição solar e as cestas de vimes que eram utilizadas na colheita das uvas. Nesta série, também se vê o momento de lanche partilhado por todos que participam nas fotografias de grupo.



Série “Freguesia”

Esta é a série mais pequena do conjunto porque articula quatro imagens que representam a freguesia da família nuclear. Nestas fotografias temos a perspetiva da casa de família com uma visão para o centro da freguesia e nas outras duas a perspetiva de quando se está no centro, sinalizado pelo adro da igreja e estrada regional. As primeiras provavelmente capturadas nos anos 70 e as segundas



Série “Religião”

Esta série mostra a importância dos eventos religiosos na vida em comunidade na freguesia. Procurou-se incluir imagens que sinalizam momentos do culto católico na freguesia. Na sua maioria as imagens mostram grupos de pessoas em percurso na rua, numa procissão consoante o tipo de manifestação

religiosa associada, porém há três das imagens sem a representação de movimento, a primeira, quarta e oitava, em que os participantes estão em pose em relação com objetos do culto.



Série “Cronologia”

Nesta série somos remetidos para a um fluxo de imagens que cruzam os tempos de vida de JP com CP. Combinam-se imagens que tanto podem ser de antepassados, familiares de noutros lugares, memórias de antes do casamento para representar o entrelaçamento complexo da vida de duas pessoas que é separado pelo momento em que começam a partilhar uma cronologia.





Série "Procissão"

A Festa de São João é um momento emblemático da vida social da freguesia por ser a festa da paróquia. Nesta série com 27 fotografias vemos a dinâmica do dia de celebração através de várias sequências de imagens que acompanham toda a série. Primeiro, um tríptico que mostra um momento confraternização do Pároco da freguesia e depois outro tríptico que mostra a eucaristia, um momento importante no culto católico, especialmente nestes dias de festas. Depois, uma sequência com a saída de várias partes que compõem uma procissão, com destaque para o andor que é carregado por JP e o irmão e por fim, somos conduzidos por várias zonas do centro da freguesia.





Conclusão

A ação de olhar um conjunto de fotografias é como desprender um nó apertado que não foi feito por nós. Podemos conseguir fazê-lo, mas envolve alguma habilidade em perceber o nó, como foi feito e com que objetivo para conseguirmos soltar o que o segura. Também numa investigação que envolve olhar para um conjunto de fotografias das quais não somos participantes estamos sujeitos ao desafio que é o de desamarrear o nó de cada imagem. Quando a análise está focada em fotografias de família o nosso olhar está enviesado para o tipo de memória que a fotografia capturou, pois há um paralelismo com o modo como nós fotografamos situações do nosso dia-a-dia. A diferença que existe, depois de meio século, é a de que antes a escolha do registo poderia ser mais ponderada, o que faz com que o nosso interesse em imagens antigas de família seja maior. Se na altura, não se fotografava tanto então porque temos imagens destes momentos?

Perceber o que as fotografias convocam por serem registos familiares expõe o ângulo social e cultural com que este tipo de imagens pode ser analisado, pois a *estética popular expressa nas fotografias e nos julgamentos sobre as fotografias decorre logicamente das funções sociais conferidas à fotografia e do facto de lhe ser sempre atribuída uma função social* (Bourdieu, 1965). Isto é, são dados valiosos porque revelam o modo como as famílias se vêem, as histórias identitárias que constroem em relação a sua cultura e sociedade. Nesse sentido, cabe também ao investigador reconhecer o potencial conforme aquilo que procura, na certeza de que *o significado de uma fotografia – aquilo que o intérprete procura – raramente é dado dentro da imagem, mas é desenvolvido na função da imagem, na sua utilização social particular por pessoas específicas*. (Leary, 1985). A função social de representar, recordar e ilustrar pessoas e os papéis que os identificam ou as ações que executam.

De facto, o reconhecimento das imagens de todo o conjunto foi dos passos mais importantes para estabelecer uma relação visual com as fotografias. Com uma observação recorrente, emergiram detalhes novos que se acumularam a outros e permitiu a aglomeração das imagens por parecença. Para isso, a visualização das imagens no seu corpo total é extremamente importante para este tipo de investigações porque ganhamos a perceção da amplitude global do conjunto. Todavia, isso só foi possível pela quantidade de fotografias em análise e pela existência de um espaço que permitisse distribuir todas as imagens na mesma superfície, com a ressalva de que são reproduções analógicas e por isso, exigem uma relação física com o documento. Por exemplo, mais facilmente encontramos detalhes a usar uma lupa neste tipo de fotografias do que a olhar para um a digitalização de alta-definição. Certo, é que hoje existem alternativas tecnológicas com telas infinitivas onde podemos adicionar e compor imagens, mas sobre isso recuperamos que *onde e como* vemos as fotografias está dependente de *quem vê e porque vê*. Nesta investigação, foi essencial que as imagens fossem vistas

como objetos e além do limite do assunto, mesmo que o foco fosse o conteúdo, para a identificação de detalhes que pudessem acrescentar informação. Por isso, os itens não foram digitalizados, mas sim fotografados, frente e verso, num fundo neutro para ser visível qualquer coisa que pudesse contribuir para a análise da amostra.

Sobre a caracterização e tipificação, importa dar conta que deve existir uma customização da metodologia. Quando o objeto de estudos é um conjunto de fotografias a abordagem metodológica tem de ser personalizada e adaptar-se às características únicas do conjunto fotográfico para responder aos desafios da investigação. Por exemplo, neste conjunto havia uma necessidade de organizar as imagens e a informação segundo um método para o qual a abordagem de Kossoy foi essencial, mas teve de ser articulado com as perguntas de Elsaesser e a grelha de Chalfen para adequar-se à amostra e aos objetivos da investigação. Por outro lado, na fase da interpretação e procura de significados através de narrativas visuais, revelou-se mais importante encontrar projetos de referência que pudessem informar sobre um modo de fazer e apresentar adequado para fotografias.

Quanto à apresentação das fotografias, a forma como as imagens se relacionam pode revelar narrativas visuais diversificadas consoante a fruição do conteúdo. Por exemplo, é essencial compreender que a relação com o observador é distinta se observar uma fotografia individualmente ou se em relação com outras imagens. No caso das fotografias de família há um potencial maior em observar as imagens quando articuladas com outras imagens do mesmo álbum por existir uma relação interna entre sujeitos e espaços. A esse respeito deixamos dois pontos essenciais a ter em atenção: o primeiro, relacionado com a composição /organização visual das fotografias, através da colocação das fotografias, a montagem que é feita e o movimento que é proporcionado, que interferem na forma como a narrativa é percecionada e na leitura do conjunto; o segundo, será o auxílio de texto na direção da narrativa por desempenhar a função de construção de significados. O texto tanto guia, como contextualiza, esclarece e enriquece a experiência de quem olha, porque cria um contraste direto entre o que se lê junto com as interpretações individuais. Ou seja, o texto é um elemento mediador das intenções codificadas na imagem.

Em suma, com esta investigação procurou-se uma compreensão mais profunda do significado e da importância deste conjunto de fotografias de família, tanto em termos históricos quanto culturais. Além disso, com a criação de séries a partir do conjunto, procurou-se contribuir para uma nova interpretação do material fotográfico, que permita destacar a sua relevância contínua para próximas investigações. Em relação aos próximos passos depois deste trabalho de análise e articulação das imagens, percebeu-se a necessidade de materializar memórias e pretende-se criar um projeto cultural focado na memória da freguesia que servirá de um novo ponto de situação sobre a história do lugar. Serão cruzados testemunhos orais de várias pessoas com fotografias vernaculares para recuperar informações sobre o lugar.

Referências Bibliográficas

- Barthes, R. (1980). *A câmara clara*. Edição 2019. Edições 70.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese Character, A photographic analysis. Special Publication of the New York Academy of Sciences*, Volume II.
- Bauret, G. (2015). *A Fotografia—História, Estilos, Tendências, Aplicações*. Edições 70.
- Benjamin, W. (1936). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada* (2010th ed.).
<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/194>
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Edição 2018. Edição Antígona.
- Berger, J. (1978). *Understanding a photograph* (G. Dyer, Ed.2013). Penguin Books.
- Bourdieu, P., & Bourdieu, M.-C. (2006). *O camponês e a fotografia*. Revista de Sociologia e Política, 26, 31–39. <https://doi.org/10.1590/S0104-44782006000100004>
- Bourdieu, P. (1965). *Photography, a Middle-brow Art* (1990th ed.). Polity Press.
- Bruno, F. (2019). *Potencialidades Da Experimentação Com As Grafias No Fazer Antropológico: Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, 7(2), Artigo 2.
- Caldas, J. V., Tostões, A., Jorge Silva, F., Manuel Fernandes, J., Janeiro, M. d. L., Barcelos, N., & Mestre, V. (2000). *Arquitectura Popular dos Açores*. Ordem dos Arquitectos Conselho Directivo Nacional.
- Chalfen, R. (1998). *Interpreting Family Photography as Pictorial Communication. In Image-based Research* (pp. 214–230). Falmer Press.
- Dubois, P. (1990). *O ato fotográfico e outros ensaios* (13a edição 2010). Papyrus.
- Easby, R. (2015). Early Photography: Niépce, Talbot and Muybridge. Smarthistory. Disponível em: <https://smarthistory.org/early-photography-niepce-talbot-and-muybridge/>
- Elsaesser, T. (2009). *Archives And Archaeology: The Place of Non-Fiction Film In Contemporary Media*. p.23.
- Entler, R. (2006). *Para reler A Câmara Clara*. FACOM, - no 16.
- Etienne Samain. (2000). *"Memórias antropológicas" em torno de um álbum fotográfico: fotografia, morte e história*. Trabalho apresentado em Anais do 9º Encontro Anual da COMPÓS.
- Frias, J. (2021). *"Património e tradições da freguesia de Ginetes e lugar da Várzea: Ilha de São Miguel"* p.89. Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- Kreinik, J. (2015). An introduction to photography in the early 20th century. Smarthistory. Disponível em: <https://smarthistory.org/an-introduction-to-photography-in-the-early-20th-century/>
- Kossoy, B. (1988). *Fotografia & história* (5a edição revista, 2020). Ateliê Editorial.

- Kossoy, B. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica* (6a edição, 2020). Ateliê Editorial.
- Joly, M. (2019). *A Imagem e os Signos*. Edições 70. 39
- Leary, W. H. (1985). *The Archival appraisal of photographs: A RAMP study with guidelines*; 1985.
- Leite, A. (2001). *Um Olhar de Observação Sobre os Ginetes*. Ponta Delgada, Assembleia de Freguesia de Ginetes.
- Manuel, F. J., & 1959-, T. A. (Eds.). (2000). *Arquitectura popular dos Açores*. Ordem dos Arquitectos.
- Martins, J. de S. (2008). *Sociologia da fotografia e da imagem*. Editora Contexto.
- Pavão, L. (1997). *Conservação de Coleções de Fotografia*. Dinalivro.
- Pinheiro, N. (2004). *O teatro da sociedade: fotografia e representação social no espaço privado e no público*. Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. Sage.
- Samain, E. (2000). Os riscos do texto e da imagem - Em torno de Balinese character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, (14), 63.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2000.90617>
- Samain, E. (2013). *As peles da fotografia: Fenômeno, memória/arquivo, desejo*. Visualidades, 10(1).
<https://doi.org/10.5216/vis.v10i1.23089>
- Serén. M. (2011). *O documento fotográfico*. In Revista do CITCEM No 2. CEM - Centro De Investigação Transdisciplinar.
- Serva, L. P. (2021). “Atlas Mnemosine”, que Aby Warburg deixou inacabado, renasce em versão “original”. Galáxia (São Paulo), (46), 1–9. <https://doi.org/10.1590/1982-2553202152153>
- Sontag, S. (1977). *On photography* (2001.a ed.). Picador.
- Sardo, D. (2017). *O exercício experimental da liberdade: Dispositivos da arte no século XX* (1a. ed). Orfeu Negro.
- Unfried, R. (2014). *O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina*.
- Warburg, A. (2003). *Atlas Mnemosyne* (2010th ed.). Akademie Verlag GmbH, Berlín.

Fontes orais:

Entrevista com o Sr. Alberto Ponte, na Freguesia dos Ginetes, no dia 27 de fevereiro de 2021

Entrevista com o Sr. Manuel da Maia, na Freguesia dos Ginetes, no dia 21 de março de 2021

Entrevista com o Sr. Alberto Leça, na Freguesia dos Ginetes, no dia 9 de março de 2021

Outras Fontes:

Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora. Disponível em

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vida>

Jornal Açores, A. 32, Nº 9304, 1976-08-21, pág. 5. Disponível em:

<https://azoreana.azores.gov.pt/item/3db73693-13f8-484b-88e3-20d2795789fd>

Jornal A ilha, A. 2, Nº 428 (1940-07-23), pág. 5. Disponível em:

<https://azoreana.azores.gov.pt/item/8c13be81-5615-40e5-993f-096397878df4>

Curadoria: uma coisa ao lado da outra não são duas coisas. (2022). Anda&Fala. Disponível em:

https://andafala.org/VagaPdl/Programa/Curadoria_uma_coisa_ao_lado_da_outra_nao_sao_duas_coisas?site=vaga&origin=Agenda

