

olhares que ficam

FOTOGRAFIA

António Campos e Matos

Carlos Valente

Eduardo Martinho

Joaquim Araújo Soares

João Paulo Sotto Mayor

Jorge Viana Basto

José Carlos Matias Serra

Miguel Louro

Ricardo Fonseca

MEMBROS DA ASSOCIAÇÃO FOTOGRÁFICA DO PORTO EXPÔEM NA TORRE MEDIEVAL DO MUSEU PIO XII

10 DE JULHO A 30 DE SETEMBRO DE 2026

Título olhares que ficam

Textos Matias Serra e Maria do Carmo Serén

Coordenação Editorial Miguel Louro

Design Tipografia Priscos

Fotografia da Capa Miguel Louro

Execução Gráfica Tipografia Priscos

Impresso e acabado em junho de 2026

Depósito Legal nº 567061/26

ISBN: 978-972-99998-4-0

MATIAS SERRA

olhares que ficam

3

Há imagens que passam e há imagens que permanecem. Esta exposição nasce desse território silencioso onde o instante se transforma em memória e o olhar deixa de ser apenas um gesto para se tornar presença.

“Olhares que Ficam” reúne um conjunto de fotografias que exploram a relação entre quem vê e o que é visto. Cada imagem é um ponto de encontro — entre o fotógrafo e o mundo, entre o sujeito e o espectador, entre o momento vivido e o tempo que insiste em continuar. São fragmentos de realidade que, ao serem capturados, ganham uma nova duração: deixam de pertencer ao efêmero e passam a habitar o campo da permanência.

Nesta coleção, o olhar não é apenas um registo, mas uma

interpretação. A luz, a sombra, o enquadramento e o silêncio constroem narrativas abertas, onde o visível sugere o invisível e o detalhe convoca a emoção. Há rostos que interrogam, paisagens que respiram e gestos que revelam histórias que não se esgotam no instante do clique.

Mais do que mostrar, estas fotografias convidam a demorar. A regressar. A reconhecer. Porque aquilo que fica não é apenas a imagem — é a marca que ela deixa em quem a observa.

“Olhares que Ficam” é, assim, um convite à contemplação e à memória: um percurso onde cada fotografia prolonga o tempo e transforma o olhar em algo que perdura.

MARIA DO CARMO SERÉN

memórias e testemunhos

A meados do século passado, quando foi criada a Associação Fotográfica do Porto, (A.F.P.), determinando um pouco o olhar fotográfico de muitos destes fotógrafos, vivia-se o paradigma da extensão e duração do espaço e da matéria, o *aqui* e o *agora*. Havia, como ainda hoje, um tempo real das nossas actividades imediatas, o que levantava problemas de interpretação sobre a natureza da fotografia: a foto era, assim que tomada, um passado irrepetível. Aceitava-se a perspectiva geométrica renascentista, com ponto de fuga da focalização dos raios luminosos, que os olhos viam e a câmara fotográfica acentuava e havia a certeza de que a imagem fotográfica mostrava sempre um momento único e irremediavelmente pretérito. Olhar uma fotografia era viajar no espaço e no tempo até ao lugar e ao tempo do fotógrafo. Hoje, o espaço aproximou-se dos gestos de um quotidiano rodeado pelos Media e o tempo acompanha a espessura óptica do tempo da luz – tempo real da emissão e recepção instantânea transmitidas à distância,



pois para a Física, distância é uma potência de emissão instantânea. Emergiu uma 2ª Óptica que permite uma nova transparência: a das aparências instantaneamente transmitidas à distância.

Para um fotógrafo, a Física quântica que concebe a luz como ondulação e partículas, traduz-se no digital que por todo o lado se utiliza no todo ou na parte. No digital a foto é sempre um presente, a operação, agora, de um programa. Mas, para além do uso prático da tecnologia, que reflecte sobre instruções, mas não princípios físicos, os tempos foram determinando novas metáforas sobre o real, novos motivos, novos interesses. O experimentalismo, que o modernismo lançou e de que o pós-modernismo abusou, sempre fez parte da mentalidade do fotógrafo, criado no ambiente ainda alquímico de uma ciência química muito recente. A História da Fotografia é uma contínua apropriação de meios ópticos, químicos, eléctricos, electrónicos e de resistência de materiais onde se amalgama a invenção artesanal, (porque se quer técnica e arte) e a industrial,



(porque se quer moderna). São as necessidades dos fotógrafos que a indústria desenvolve nos novos programas. Como arte, a Fotografia apropria-se ainda dos motivos mais pregnantes de cada período, (da pintura, do cinema, do digital) e procura definir ou imitar estilos. Mas nunca conseguiu, porque isso embatia com a própria natureza de imagem-índice, perder a sua principal característica, a figuração.

A visibilidade que transporta consigo uma imagem fotográfica alia-se à invisibilidade que a aprendizagem e a imaginação de cada um lhe confere. Uma e outra são determinadas pelo ar do tempo, o que lhes confere as diversas leituras que proporciona. E então, neste tempo onde já não há *aqui* mas antes a sua imagem e o *agora* é tudo porque também o outro, avaliar fotografias do passado ou definir qualquer evolução de estilo e de motivo, exige-nos um deslocamento categórico: cada imagem revela o seu tempo de produção, os seus obstáculos e as suas inovações. E não o tempo e a

aprendizagem do observador. Interessa, pois, saber o contexto da produção, desde os ensaios propostos pela A.F.P., que já reflectiam o contexto do Salonismo e dos seus máximos representantes e as produções individuais que enveredavam por novos ensaios e novos princípios de estilo e imaginação. Nenhum período é totalmente fechado quando se trata da intenção artística e do experimentalismo técnico. O Salonismo evoluiu no todo e na parte, herdou o apuro técnico do Pictorialismo, usou os planos cinematográficos do Modernismo e rendeu-se ao Humanismo Fotográfico. Em muitos salões se expuseram imagens que já muito deviam ao que irá caracterizar os anos sessenta e setenta, a fotografia urbana, do homem comum, que é uma das heranças mais esquecidas do Modernismo. E, muito curiosamente, outra das heranças desse Modernismo que as ditaduras irão alterar, é a filosofia crítica, que desde Walter Benjamin invade as artes e que já está presente como uma das linhas programáticas da A.F.P.

contexto da fundação da A.F.P.

Nos mais intensos anos da 2ª Guerra, quando Salazar já não duvidava que a Alemanha de Hitler venceria e uma nova Europa iria definir-se, enquanto Lisboa era centro de armazenagem de famílias judaicas em eventual trânsito para a América e ninho de espiões dos dois lados do conflito, o Grémio Português de Fotografia ou o Foto Clube 6X6, em Lisboa, mantiveram a sua operacionalidade como se o mundo fosse tão neutro como o país.

Em 1940, 1941 e 1942/43 efectuaram-se sucessivamente, na habitual Sociedade Nacional de Belas-Artes, os Salões Internacionais que o Grémio organizava. Pelos Salões, mostras que a Arte da segunda metade do século XIX universalizara, chegavam ao Grémio candidaturas de fotógrafos de países europeus em guerra, - França, Bélgica, Inglaterra, Alemanha, Suécia, Jugoslávia ou Áustria, - da África do Sul, do Brasil, da Índia, do Japão ou da Austrália. E, naturalmente de portugueses. A cidade do Porto onde, desde o último quartel do século XIX a fotografia atingira uma maturidade que a distinguia, era ainda representada por Domingos Alvão, o fotógrafo que soubera adaptar-se às encomendas dos sucessivos

regimes, monárquico, republicano e ao Estado Novo. Morreria em 1946, embora a sua casa, com a direcção do seu sócio ainda se mantivesse durante uns anos. Também outros fotógrafos desta cidade enviavam fotografias para os Salões do Grémio, caso desse Atget português que foi Pinheiro da Rocha, Manoel de Oliveira, conhecido pelo seu filme *Douro, faina fluvial* e dedicado então ao seu *Aniki Bóbó*, João Costa Leite ou, entre outros, Platão Mendes. O Estado Novo imprimira no trabalho a organização corporativa, imitando Mussolini. É através de corporações que não só se organiza o trabalho como o amadorismo. Contava-se com o controlo ideológico do Estado, não apenas através da Censura mas, fundamentalmente através das informações transmitidas por agentes do governo e pelos legionários, presentes e prioritários em associações, empresas, corporações ou grémios mas também na vida privada. A rede de informação punha em causa empregos, a família, amizades, a liberdade e a própria vida. Com o fim da Guerra, vencidas a Alemanha, a Itália e o Japão e, apesar da Guerra Fria, o ocidente europeu reorganizara-se democraticamente e, em Portugal, esperava-se pelo desfecho das eleições de





Medalhas comemorativas da A.F.P.

1949 para regressar a uma verdadeira república. Mas nada mudara, a União Nacional venceria e, em 1951 ainda se depunha alguma esperança na eleição de um candidato democrático.

É portanto nesse ano de 1951 que das habituais reuniões de fotógrafos, transformadas em tertúlias pelos interesses fotográficos comuns que, na Foto-Sport se decide pela criação de uma associação portuense de Fotografia, a A.F.P. A comissão organizadora era composta por 10 fotógrafos, muitos deles com presenças habituais nos concursos do Grémio de Lisboa: Manuel Pinheiro da Rocha, João Costa Leite, Platão Mendes, António Mendes, Dr. Pinto de Miranda, Joaquim Viana Jorge, Luís Pires de Castro, Jorge Henriques, Fernando Aroso e Manoel de Oliveira. A sede é na Rua de Santa Catarina, 47-2º e Manuel Pinheiro da Rocha torna-se o seu primeiro Presidente.

Cria-se uma biblioteca técnica, (dando assim lugar ao princípio herdado do Pictorialismo, esclarecido na Arte Fotográfica, (1914-1931) de B. dos Santos Leitão, como um rigoroso tecnicismo), programa-se a publicação mensal de um Boletim da A.F.P., ficam estabelecidas duas

reuniões semanais, a organização de salões inter-sócios e sessões de crítica. Estas sessões de crítica introduzem a A.F.P. numa herança caracteristicamente modernista. Com Walter Benjamin, que esclarecera o papel do quotidiano e do homem comum nas transformações de um olhar artístico do mundo, começara a salientar-se uma filosofia crítica: a reprodutibilidade técnica, (1935) destruíra a unidade e a autenticidade atribuídas à arte tradicional, destruição que o Surrealismo também, celebrara. Torna-se claro que nessas sessões de crítica o objecto fotográfico é resultado de uma iluminação orientada, os temas podem remeter para objectos da nova tecnologia, simbolizando formas de expressão colectiva sobre o trabalho industrial, sobre o labirinto das relações complexas nas compartimentações da cidade. É esse contraste entre a aura que a tradição imprimia a muitas fotos e a estética da simplicidade de objectos do quotidiano que encontramos em muitas das fotos publicadas nos boletins da A.F.P. Há imagens onde as sombras modernistas são o sujeito da imagem, evocando a fenomenologia da época. No pós-guerra começa a dominar o Humanismo Fotográfico na expressão salonista.

salonismo e outros percursos

As condições políticas da Península, com os seus dois países dominados por ditaduras políticas, a acção da Censura e do controlo do Estado sobre o social, incitam a prolongar a exposição em salões, nomeadamente corporativos em Portugal. Temas da política internacional e, nomeadamente, a análise da situação portuguesa limitavam a entrada de revistas fotográficas internacionais e, com elas as novas ideias sobre a prática fotográfica. Recebendo as principais encomendas através das instituições do Estado ou publicando imagens em jornais e revistas sujeitas à Censura, as temáticas fotográficas refugiam-se nos temas neutros, (paisagens, nomeadamente o mar, ícone do sistema) e nos valores aceites e mesmo propagandeados pelo regime: a família, a mulher no lar, a criança, (ingenuidade e futuro), os velhos, as profissões tradicionais. Nos anos 50 multiplicam-se os clubes e salões fotográficos e, naturalmente, os concursos fotográficos. Conhecem-se tentativas de acompanhar deliberadamente as novas correntes e intenções fotográficas internacionais, caso das exposições surrealistas de Fernando Lemos em Lisboa, (1949 e 1952) ou da publicação de *Lisboa, cidade triste e alegre*, de

Palla e Costa Martins, ((1958/1959). E sabe-se também como foram rapidamente anuladas pela crítica oficial, criticando valores contrários à ética e estética nacionais. Há a fotografia que se faz em circuito de amigos e que apenas anos mais tarde se torna verdadeiramente pública, aproveitada como crítica generalizada à fotografia salonista, Carlos Calvet, Gérard Castello-Lopes, Carlos Afonso Dias, Jorge Guerra ou Sena da Silva. Salonismo torna-se uma designação negativa e, claramente acrítica, incluída na negação pós-25 de Abril, de toda a arte tocada pelo Estado não democrático e assim considerada imobilista. Torna-se natural que todas as inovações e ensaios dentro da evolução internacional que o Salonismo reflectia, tenham sido desdenhadas e apenas apontadas as versões fotográficas perseguidas ou ignoradas pelo regime deposto.

Nos finais do domínio do Salonismo a influência mais notória dos fotógrafos marginais era a de Henri Cartier-Bresson, ele mesmo um humanista mas co-fundador da agência Magnum, que vivera o arrebatado momento fotográfico dos finais da guerra. Desenvolvendo e teorizando o *momento decisivo* é influenciado pela





Desdobráveis de salões e exposições de fotografia

filosofia fenomenológica que limitava o conhecimento à presença intencional, no cérebro, das imagens dos objectos observados. Mas, ao contrário dos modernistas que sobrevalorizavam a alternância pregnante da impressão do motivo ou do fundo, Bresson realça a *intencionalidade* do sujeito: só um olhar intencional dá significado ao que acolhe a consciência. A intencionalidade é esclarecida pela cultura, pela aprendizagem do olhar e pela imaginação. Bresson leva esta fotografia para o campo artístico. Os humanistas e, nomeadamente Bresson, respeitam a ideia da *aura*, mostram o homem em situações e expressões esteticamente captadas, mas não perseguem ensaios de luz, tipos de papel e de revelação nem alteram, por trabalho de laboratório, a naturalidade da imagem captada. A nova fotografia urbana, que se quer tão espontânea como o momento decisivo, é resultado da evolução do fotojornalismo e de grandes fotógrafos de guerra como o próprio Bresson, Capa ou Eugene Smith. Procura clareza na gama dos cinzentos e não um dramatismo formal. Mas o mesmo se pode encontrar em diversas fotografias salonistas. Fora da temática do apelo rústico, herdada do

pictorialismo e valorizada pelo regime, a fotografia do objecto fotográfico, (os utensílios de cozinha de António Mendes, a corrente de amarra de navio de Luís Pires de Castro,) do movimento e dos novos gestos urbanos, (a escada em caracol de Pinheiro da Rocha, os grupos de Platão Mendes) também se encontra em salonistas da própria situação política, como Rosa Casaco, João Martins ou Platão Mendes. As novas expressões do colectivo, os gestos e movimentos do homem comum são uma realidade mesmo no Portugal salazarista. E, naturalmente Cartier-Bresson também influencia a sua temática. A A.F.P. mantém a sua actividade múltipla nos anos sessenta, publica os boletins, tem os seus próprios salões e participa nos salões internacionais. Muitos dos sócios ganham taças em diversos certames, participam nos novos salões e a A.F.P proporciona não apenas a crítica dos trabalhos mas uma aprendizagem da prática fotográfica. A subida dos preços dos finais de sessenta e inícios de setenta acabará por lhe criar uma crise interna que arrisca ter de se incorporar no Ateneu. Desse tempo de desgaste e recuperação, com a direcção de Tavares da Fonseca, novos olhares se foram afirmando.

agitação e dinamismos

10

A renovação espera pelo 25 de Abril e novos fotógrafos estão presentes em exposições e obras de divulgação: João Paulo Sotto Mayor, João Meneres, Alberto Rio, Ricardo Fonseca, Manuel de Sousa, Manuel Magalhães, Amândio Silva, Jorge Viana Basto, António Drumond. Em 1979 na 3ª Bienal de Fotografia Portuguesa da associação são organizadores Ricardo Fonseca, João Meneres, Joaquim Araújo Soares, Jorge Andrade Silva, Jorge Viana Basto. Ao júri da bienal pertencem Ricardo Fonseca, João Paulo Sotto Mayor, Manuel Magalhães, Orlando Baptista. Ricardo Fonseca, Sotto Mayor e Manuel Magalhães eram ainda do Conselho Técnico. É toda uma nova geração que já agita a fotografia no Porto, diversificando-se as linhas orientadoras. Já se define a linha de orientação de A.F.P., os que inovam ligeiramente, seguindo um pouco o Grupo Câmara de Coimbra e os que vão tentar cortar com os ensinamentos da Associação e a sua crítica de imagens e portfolios, regularmente efectuada em todas as primeiras sextas feiras de cada mês. Nomes como Oliveira Pinto, Luís Botelho Dias, M. Taveira Veloso, Marco Ricca, Fernando Martins ou Jorge Henriques destacam-se. Mas também Abílio Pacheco, Carlos Soares, Rui Esteves, João Sarmento, Amílcar Marques, António Bessa e Alberto Neves. Em 1976 surgira a exposição do Grupo IF, (Ideia e Forma), composta inicialmente por 7 fotógrafos ligados ou afins da Associação: Luís Abrunhosa, João Paulo Sotto Mayor, Henrique Araújo, José Marafona, José Carlos Príncipe, Manuel de Sousa, Mário Vilhena, mas que em breve agregam Manuel Magalhães e António Drumond. O IF fora consequência de um grupo que preparara a exposição *Imagens do Porto*, que, já com um certo espírito subversivo mostrava a destruição urbana na

cidade. No IF são todos jovens, todos se confundem com o *look* revolucionário dos anos setenta, todos se manifestam, explicam, provocam e vão mostrando sucessivos projectos em sucessivas exposições. A (relativa) dissidência surge logo nas primeiras mostras com uma fotografia que tudo diz: *O IF vê, estupefacto, o Museu da Associação de Fotografia do Porto*. Em círculo os membros do IF, de costas para nós, sentam-se em frente de um armário com câmaras fotográficas da A.F.P. Trata-se de um manifesto, o IF, Ideia e Forma, não valoriza o instrumento intermédio, procura ideias e estilo. As exposições *Tema Livre* e *Vilarinho das Furnas* têm um êxito notável, circulam na Bertrand e na APAF, em Lisboa, em Guimarães, Santo Tirso e, naturalmente, na A.F.P. A dissidência apresenta-se como formal e como social. Três projectos para 1977, que são cumpridos: *Comboios d'ontem*, *Imagens d'hoje*, *Ponte Maria Pia* e *Imagens do Quotidiano*.

Em 1978, uma provocação de tom surrealista, *Fotografia Experimental ou de Vanguarda*, (na A.F.P.) em 1979, em Lisboa, (Galeria do JN) e no Funchal, *Exercício*, ainda no JN e, em 1981, no Museu Soares dos Reis, a mais carismática exposição do grupo, *Esquinas do Tempo*, com 128 fotos, a verdadeira afirmação do IF como projecto, já que cada foto não traz identificação do autor. Fica claro, o IF é um grupo de experimentação e de contestação. É também o tempo em que diversos sócios da Associação iam respondendo aos sinais da mudança, com trabalhos pessoais, de amadorismo e de profissionalismo ou de tema proposto, (caso de *A árvore* ou *Imagens do Porto*.) Em 1976 abre o seu Salão, que inclui Eduardo Gageiro, já então visto como fotógrafo engajado no social. Definem-se nomes fortes, não só no IF: João Meneses,

Alberto Rio, Ricardo Fonseca, Manuel Sousa. No *Safari Fotográfico do Gerez* colaboram Ricardo Fonseca, Manuel Magalhães e João Paulo Sotto Mayor. Já não se vê apenas o Humanismo ou Cartier Bresson. A fotografia americana de Ansel Adams, o fortuito subjectivo do suíço Robert Frank a fotografar os Estados Unidos e a fotografia urbana da nova Europa parecem começar a influenciar o estilo aberto das paisagens e a alteração da mesma pelo homem, enquanto o social quebra as barreiras do esteticismo humanista. Há uma internacionalização no olhar destes fotógrafos, sejam fotojornalistas, professores, bancários, ou profissionais da fotografia; há também uma abertura ao género e à afirmação de si. Em 1989 a mostra *Reencontros /Portugal em Fotografia*, no Museu Soares dos Reis, instituição que já albergara mostras da crítica e evolução fotográfica no país inclui também fotógrafos da A.F.P., já que se tratou de uma iniciativa de João Menêres. Mas mostrava trabalhos de outros autores contactados, (Ana Esquível, Homem Cardoso, José Paulo Fonseca, Rui Cunha, Orlando Baptista e Angel Ordialles). Inclui imagens da Madeira, Açores e Macau, (belíssimas fotos de Macau de Ana Esquível), de litorais e do mar, (Orlando Baptista); da árvore, (Rui Cunha), ou outras simbologias, como em Jorge Santos, (A terra, a água, o fogo e o ar) ou Recantos, (José Paulo); ou ainda “cidade, planície, montes e serras”, de João Menêres e ensaios sobre paisagem de Andrade Ferreira. Mas também paisagens urbanas, (Gaspar de Jesus) ou Homem Cardoso com fotos, – algumas panorâmicas – de Lisboa e Baixa Pombalina; o Porto, (entregue a Viana Basto, do Centro de Formação Fotográfico do Instituto da Juventude), João Paulo Sotto Mayor com Trás-os-Montes, e Ricardo Fonseca com Festas Populares. Ainda retratos fotográficos de pintores

portuenses famosos, pelo artista plástico Angel Ordialles, (imagens que serão pioneiras e modelo para muitos retratos futuros).

Domina a cor e multiplicam-se as abordagens.

Há fotografias poderosas que perderam a deliberada e miudinha procura do esteticismo formal, (a foto de Ana Esquível *Ilha da Madeira* impõe-se pela temática perturbante, o quase vazio branco com a minúscula silhueta de Andrade Ferreira, o ambíguo retrato de Armando Alves, aquela colunata frente ao Banco Português Atlântico de Gaspar de Jesus.

Do mesmo modo, a preciosa *Vila Flor* de Sotto Mayor, a geométrica planície de João Meneres, ou a cortina à Minor White de Jorge Santos: reconhecemos um país transfigurado pela imagem, nos seus detalhes ou nas suas impressões. E há temáticas novas, como a série de José Paulo e, menos incisiva a do mar, mas com uma inovadora foto do areal modulado; a série de Ricardo Fonseca, coroada com o realismo dos telões de uso fotográfico e a própria série de Rui Cunha, que avança do olhar mais pictorialista para o conceptual, falam outra linguagem. A mostra do colectivo de alunos de Jorge Viana Basto, seleccionada por um júri e não pelo fotógrafo e seu professor, serve para explicar como se ensaia o olhar, livremente; como a composição deixou de ser férrea, o objecto fotográfico se alargou, e a aprendizagem passa pelo conhecimento do que os grandes fotógrafos internacionais fixam nas suas imagens. O magnífico álbum resultante da mostra, que tem a marca da abertura da A.F.P. a um contexto que se vai alterando, tem texto de Mário Cláudio, já então reconhecido escritor experimental.

olhares que ficam



12

Da exposição comentada por Mário Cláudio no importante álbum *Reencontros / Portugal em Fotografia*, revisitamos alguns fotógrafos, João Menéres, Viana Basto, Ricardo Fonseca. Do IF, João Paulo Sotto Mayor, Manuel Magalhães e António Drumond. Matias Serra, Joaquim Araújo Soares, Óscar Saraiva e Eduardo Martinho, Carlos Valente e Miguel Louro também estiveram ligados à Associação; presidindo-a, ou destacando-se na direcção dos seus últimos tempos, diversos destes fotógrafos.

Antes de tudo é dos fotógrafos da A.F.P. que aqui se trata. A ideia de *Ecos de uma geração / O homem e a cidade* agrega simultaneamente a prova de uma evolução técnica e do olhar destes fotógrafos e o modo como a ideia e a captação de cidade se manifestam. Aí cabem, ainda, os lugares e as gentes de eleição dos doze fotógrafos, pois a sobremodernidade também se mede pelos conceitos mais comuns; nos anos oitenta, circulavam termos como estrutura, conforto, instalação, enclaves, acessos, viário, hi-tech, mas a cidade era ainda o labirinto por excelência. A composição da imagem alimentava-se da decomposição do espacial, porque é um fragmento, um corte, mas mostrava, ao mesmo tempo, como a cidade se decompõe. Era, e ainda é, um cenário de gentes, de personagens. Como consequência dos planos directores sobressaía “a verdade” do centro histórico e circulava já a noção do intangível que ela, ainda assim, encerrava, essas memórias provocadas por monumentos, lugares sagrados, sentimentos e sentires. A fealdade da cidade era um motivo estético, era o seu modo de transfiguração. E, naturalmente, o

preto e branco avivava esse dramatismo, essa nostalgia em fotos. O fotógrafo considerava-se um artista.

Cada período produz um específico olhar fotográfico particular que resulta da experiência do mundo, das teorias maiores e dos meios de produção. Mas, cada fotógrafo voyeur, e trata-se aqui deste género de olhar, também se submete a percepções antropológicas e sociológicas e, seja qual for a sua formação, à *poética da surpresa*.

Hoje não escapamos a palavras como informática, email, net, economia sustentada, programa, utente... o período é marcado pela informática da comunicação e, também por isso mesmo, atravessada por anúncios, grafitti, indicações, conselhos e sugestões, (imagem de Drumond da rampa lisboeta), a cidade é uma indeterminação, não se sabe onde começa e onde acaba, integrando as periferias que avançam de fora para dentro. O espaço urbano é descentrado, a cidade surge mapeada, como irregular, accidental, desertificada, mesmo selvagem. O abandono, os desertos internos que são os não lugares de uma comunicação temporária, a indeterminação da ruína, a coabitação do novo e do velho, dão à cidade uma nova forma caótica que conhecemos transitando em transportes urbanos ou particulares. Para o fotógrafo a cidade é descontínua e a imagem fotográfica também o é. Fixa a lenta agonia dos lugares, mas também as suas energias, processos destrutivos e processos de esperança em fotos e anti-fotos.



Nesta mostra, as fotos a preto e branco, (muitas delas recuperadas em computador e usufruindo de golpes de imaginação técnica como coloração difusa ou tom de sépia) e mergulhando em tempos de afirmação de património, a cidade é, tratando-se do Porto, fundamentalmente a sua beira-rio, as suas praias, a Ribeira, a ponte de Seyrig, os velhos quiosques, as peixeiras, as mulheres do campo que chegam á cidade, os trabalhadores, as lavadeiras no rio, os rabelos, os meninos e meninas de rua, mesmo a guarda republicana a cavalo. Há, indiscutivelmente um olhar humanista, os negros carregados ou os cinzentos das neblinas, um dramatismo que o branco e preto sugere. É a cidade de quem a conhece no ritmo do passo, desperta para o motivo, para a estranheza entranhada do que se sabe e a vê como um labirinto. Emoções urbanas justificam a imagem, os meninos de rua, a velhice que esquece e descansa num banco de jardim, aquele que, com um guarda chuva ao ombro, teme arriscar os calhaus rolados da praia, a menina que toma o seu pequeno almoço ou merenda com uma colher de sopa e os gatinhos que constituem grande parte do zoo urbano de qualquer cidade do sul da Europa.

Nas fotos recentes a cor digital domina, mas em todas, as distâncias são outras, a horizontalidade tende a substituir o *trompe l'oeil* da perspectiva triangular que a câmara dá, a informação conceptual está presente, a fotografia navega na nova moralidade da exigência de reflexão temperada pela estetização das formas e do sentido.

Este Porto e estas cidades percorridas ou apontadas, são as da sobremodernidade, ainda seduzida pelos litorais e pelas distâncias, mas atento aos contrastes da mudança, à desordem das casas e equipamentos sem aparente plano condutor mas com lances de pormenor, cidade que recebe turistas, tem a asséptica conformidade com o novo geometrismo e as luzes artificiais; as mochilas de trabalho substituem as malas e maletas, o multiculturalismo dos grafitti esconde a degradação dos líquenes e dos bolores e aqui e ali, há grupos das escolas privadas e grupos de lazer ou de reformados que enxameiam os velhos jardins públicos. E, naturalmente, há uma notória descrispação das atitudes.

A solidão das coisas e dos homens misturam-se com o tom feérico e gritante da cor, aqui e ali, negando o velho cinzentismo da cidade: o olhar dos fotógrafos desvia-se para o que foi a sua periferia e a cidade incorporou. E aí a cidade é fragmentada, cortada por não-lugares, hiperreal e neurótica que é, afinal, a característica oculta da cultura e da fotografia. O olhar do arquitecto, como Manuel Magalhães ou Carlos Valente isolam a acumulação de vestígios, a irreabilidade dos acessos ou o positivo aspecto das suas infraestruturas para a tornar eficaz e sedutora, a pintura nocturna da circulação, (uma moderníssima imagem metálica de Carlos Valente) ou a dimensão dos hortos municipais. Por vezes, edifícios carismáticos como esguias igrejas de Braga, (platinotipias de Miguel Louro), são minimizados pela elevação de pilares que parecem erguidos a um qualquer deus solar.



Há imagens que não se esquecem. São, como o que representam, espécies da cultura urbana: a tensão do homem na janela do carro de Matias Serra, (que também soube captar com desalento o descanso de um cansaço, no banco do jardim ou o impasse de um funileiro em trabalho tradicional), os engraxadores no Olival de outros tempos, ou a vibrante recolha de redes na Cantareira, de João Menères. Duas imagens muito belas de J.P. Sotto Mayor e que bem representam a evolução do olhar e das mentalidades, a cena fantasmática na barra, na Foz ou a irregularidade do solitário trânsito de peões nos acessos viários, (anomalia que se repete numa bela imagem de Eduardo Martinho), apontam para os novos gestos dos também novos tempos livres na cidade. Ou o enquadramento druidico mas muito actual do funcionário com mochila atravessando a ponte, de Óscar Saraiva. Manuel Magalhães aponta a desertificação dos acessos e da construção na zona central, mas deixa-se seduzir pelas sombras que destroem a ordem clássica da pedra: a nova estatuária da cidade merece um olhar crítico a Joaquim Araújo Soares que fabrica um belo monumento, numa imagem oportuna, com a ascensão na árvore de ramos cortados numa paisagem quase pré-industrial. Também Jorge Viana Basto representa os equipamentos artísticos na Cordoaria, alternando o olhar humanista, (o rabelo dos novos tempos da publicidade dos vinhateiros) e o olhar conceptual num fragmento de Muñoz. António Drumond, que perseguiu lugares e temas carregados à Brassai ou momentos decisivos de solidão, percorre agora os não

lugares da cultura da mobilidade e da comunicação.

Muito bela a imagem do seu turista alheio ao fragor da cor da carruagem e aquele jardim inspeccionado pelo grupo de adolescentes descontraídos, nas escadas do Mercado do Bolhão.

Cidades antigas como estas, em reconstrução permanente, apresentam fronteiras difusas, onde equipamentos e gestos sociais se cruzam ou se mantêm lado a lado. Conceitos como arqueologia urbana e observação antropológica estão, naturalmente, presentes.

Os novos traçados viários marcam a sua grande descontinuidade, forçando *cuts* e assegurando a fragmentação. A teoria fotográfica também concedeu novos conceitos, as imagens reflectem a reflexão contemporânea sobre a distância e a urgência da reflexão sobre os problemas que apontam. A cidade, que ficcionamos em torno do caminhar diário é também a das imagens, que mostram descontinuidades e fragmentos. É sobretudo nas fotografias que se abrigam os mitos que reencontramos e que aqui, nestas imagens fotográficas, fazem dela uma descoberta poética.

Maria do Carmo Serén não usa deliberadamente o novo Código Ortográfico.

(Texto apresentado na exposição no Museu Soares dos Reis)



Com a argúcia e o talento que só eles têm!...

Não temos em mãos apenas um catálogo, com textos adequados e bem escritos. Nem somente um conjunto de fotos, de nove fotografos diversos, unidos pela Associação Fotográfica do Porto. Temos antes um jorro de talento, a várias lentes, com golfadas de luz, cor e movimento.

Tudo é captado na hora certa, na medida exata, com a argúcia de quem sabe colher o pormenor, a beleza do que é natural, a proporção entre as partes que contribuem para um todo harmonioso.

Diz-se dos artistas que estão “para lá”, captam mais longe, com uma argúcia que só eles têm, com uma imaginação que ao comum escapa, com olhos de lince. E em se tratando de bons fotografos, esses olhos são enormes: neles cabe o mundo real, também o tremor das emoções; o que é corpóreo, também os sentimentos; o que é efêmero, mas fixado para a eternidade e apontando para a transcendência.

Abrir as portas ao talento num Museu - no presente caso, no Museu Pio XII, é um dever, honroso e prazenteiro dever. É o Museu quem agradece a escolha de tão ilustres visitantes e tão rica oferta.

Na verdade, com António A. Matos, o mar vem visitar-nos, agitado ou sereno, em tonalidades diáfanas, como se segredos tivesse para contar; e até o sol aproveita para nele fazer ninho. Com Carlos Valente, percorremos jardins urbanos selvagens, as plantas e as flores a exibirem magia e beleza por entre cenários de aparente caos ou ruína. Eduardo Martinho deixa-nos ecos de uma geração, por entre música, calor humano, muita cor, aconchego e movimento. Joaquim Araújo Soares “põe-nos na rua”, onde se instalam comércio e casario, jardins e caminhos, praças e gente que convive ou ciranda. João Paulo Sotto Mayor extasia o visitante com “texturas”,

feitas de brilho, cor, encanto natural... Alguém dizia – e aqui se aplica – que a diferença entre o banal e a arte é o pormenor; ora, o artista não é banal - sabe cuidar do pormenor. Jorge Viana Basto põe-nos à procura da luz, partilhando imagens no seu longo historial artístico e fazendo-nos viajar, primeiro, a preto e branco; depois a cores - as que a natureza fabrica e plasma em emaranhados exóticos ou proeminências majestosas que envolvem nuvens. Cada um escreve a sua própria história, constrói a narrativa que melhor entenda, caminhando em terra firme ou sobre passadiços, a direito ou no emaranhado de sonhos, rumo ao mar ou na turbulência da vida – assim a multiplicidade de estradas e a liberdade de discursos que José Carlos Martias Serra nos permite. Miguel Louro “brinca com o diafragma” e com a velocidade das máquinas; projeta-se e projeta-nos na natureza; e induz-nos à calma, ao “sentar-se”, exatamente aí onde a natureza nos fala, onde podemos falar com ela e onde, envolvidos por ela, podemos falar connosco, na paz, na tranquilidade, no silêncio. E depois de todo este repouso, a exposição, pela lente afinada e perspicaz de Ricardo Fonseca, põe-nos “Deambulando por Manhattan”, em Nova York, com insólitos que a cidade oferece a quem arrisca caminhos menos desbravados. Muito foi dito?! – Não. Aqui coube apenas um aceno. E um espicaçar da curiosidade. Resta a escada da Torre Medieval do Museu Pio XII. As escadas irão desaparecer por entre as maravilhas expostas; e a fadiga da escalada não se sentirá, submersa pelo encanto da oferta.

Parabéns a quem expõe. Benvindo a quem ousa extasiar-se!

Cón. José Paulo Leite de Abreu
Diretor do Museu Pio XII



António Campos e Matos

A Ver o Mar

A ver o mar, é um estado contemplativo que alimenta a dúvida sobre o além.

A Ver o Mar é também uma localidade originária de um povoado piscatório (Abonemar, 1099).

Mas, para quem vive do mar, “a ver o mar” é recordar memórias de dramas e de mortes.

De Espinho à Povoá, passando por Afurada, Matosinhos e Caxinas, elas vestem-se de preto: 27 de fevereiro de 1892, 105 homens e jovens pescadores mortos num temporal; 1 de dezembro de 1947, 152 pescadores mortos num “golpe de mar”. O pároco de Caxinas, em 2011, já tinha feito o funeral de 92 homens mortos no mar.

O Salva-Vidas no Porto, a Tragédia do Mar em Matosinhos, ou o Cego de Maio na Povoá, são memoriais para que ninguém se esqueça. É que, «Morrer a trabalhar é

trágico».

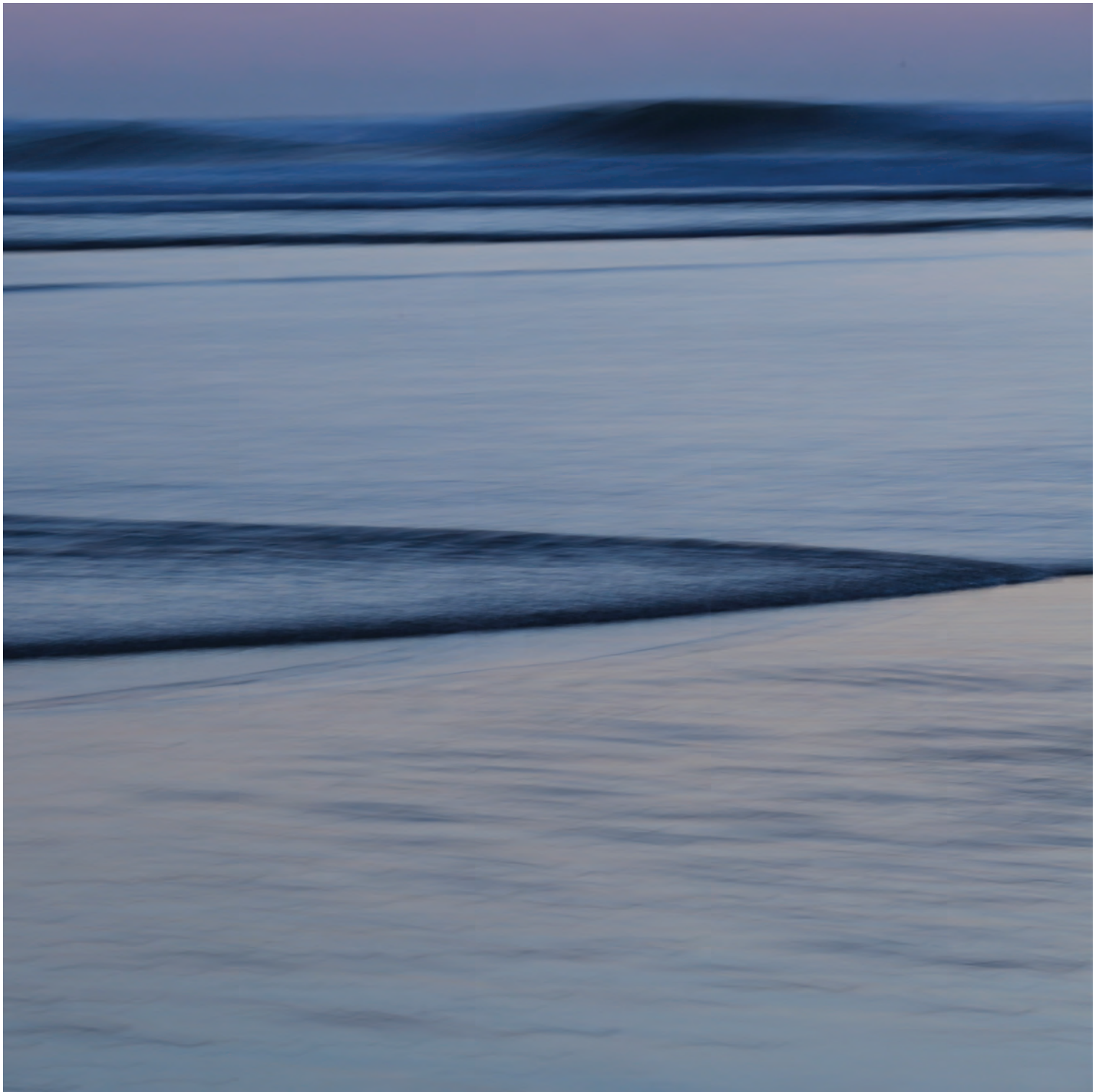
A fotografia não capta as emoções destas tragédias, nem o fragor do mar, nem a maresia, nem o vento, nem o cheiro do sargaço, mas capta, as ondas, os movimentos, a luz, que são condimentos para despertar a curiosidade pelo que mais importa.

Estas fotografias são apenas isso, as memórias de estar “a ver o mar”, o da bonança, quando desliza pelas nossas praias, ou o das tempestades, quando embate nas defesas da nossa costa.

Mas, acima de tudo, “a ver o mar” é recordar o desespero das mulheres por saberem que não mais irão ao cais aguardar pela chegada dos maridos: “Toda a Saudade é um Cais de Pedra - Belmiro Galego e Antonio Cunha e Silva, Matosinhos 2007”.













Carlos Valente

Há muito que reparo na vegetação selvagem que irrompe no espaço urbano obrigando a um constante trabalho de limpeza. Essas plantas são um exemplo de adaptabilidade e resistência, impressionando pelos modos que encontram para sobreviver e apresentam por vezes formas, cores e distribuições curiosas, com uma beleza humilde e discreta em que ninguém repara.

As fotografias apresentadas foram feitas na Avenida da República em Vila Nova de Gaia, entre D. João II e Santo Ovídio, em meados de Setembro de 2017. As imagens, de aspecto mais ou menos documental, são apresentadas numa dimensão relativamente grande (50X50 cm ou 50X70 cm) em certa medida para compensar a relativa invisibilidade dos elementos retratados. tapada com cimento para destruir a ousadia daquele minúsculo pedaço de vida.











JARDINS URBANOS SELVAGENS

Junto à minha casa, onde o asfalto do pavimento se encontra com o betão da empena do prédio, numa pequena fenda, surgiu uma planta que foi crescendo até apresentar uma flor, uma grande e bela flor branca, no topo de um caule com cerca de meio metro.

O administrador do condomínio, incomodado com aquela intromissão na ordem estabelecida, logo a arrancou. Mas no ano seguinte de novo surgiu a planta ostentando orgulhosamente a bela flor. E de novo o administrador a destruiu. E assim sucessivamente, durante vários anos.

Aquela planta simples, de que nem sequer sei o nome, era um autêntico hino à vida e foi com tristeza que encontrei a fenda donde ela irrompia ano após ano, uma pequena fenda com não mais de um centímetro, tapada com cimento para destruir a ousadia daquele minúsculo pedaço de vida.

Foi a partir daqui que comecei a reparar na vegetação selvagem que irrompe no espaço urbano, por todo o lado, obrigando a um constante trabalho de limpeza (muitas vezes com processos altamente lesivos do meio ambiente).

Essas plantas são um exemplo de adaptabilidade e resistência, impressionando pelos modos que encontram para sobreviver e mostram por vezes formas, cores e distribuições curiosas, com uma beleza humilde e discreta em que ninguém repara.

As fotografias apresentadas foram feitas na Avenida da República em Vila Nova de Gaia, junto a Santo Ovídio, em meados de Setembro de 2017.



Eduardo Martinho

28

Imagens que Ficam

As fotografias são muito mais do que registos de um momento. São testemunhos de encontros, emoções, lugares e histórias que resistem ao passar do tempo. Cada imagem guarda um fragmento da realidade, mas também da memória, da imaginação e do olhar de quem a captou.

"Imagens que Ficam" reúne um conjunto de fotografias que procuram revelar a beleza dos instantes aparentemente simples e a força dos momentos irrepetíveis. São imagens que convidam à observação, à reflexão e à descoberta, despertando recordações, sentimentos e diferentes interpretações em cada visitante.

Nesta exposição, o tempo parece suspender-se. O quotidiano transforma-se em memória, o efêmero ganha permanência e cada fotografia torna-se um ponto de encontro entre quem fotografou e quem observa.

Porque há imagens que não desaparecem quando desviamos o olhar. Permanecem connosco, habitam a memória e continuam a contar histórias. São, verdadeiramente, imagens que ficam.



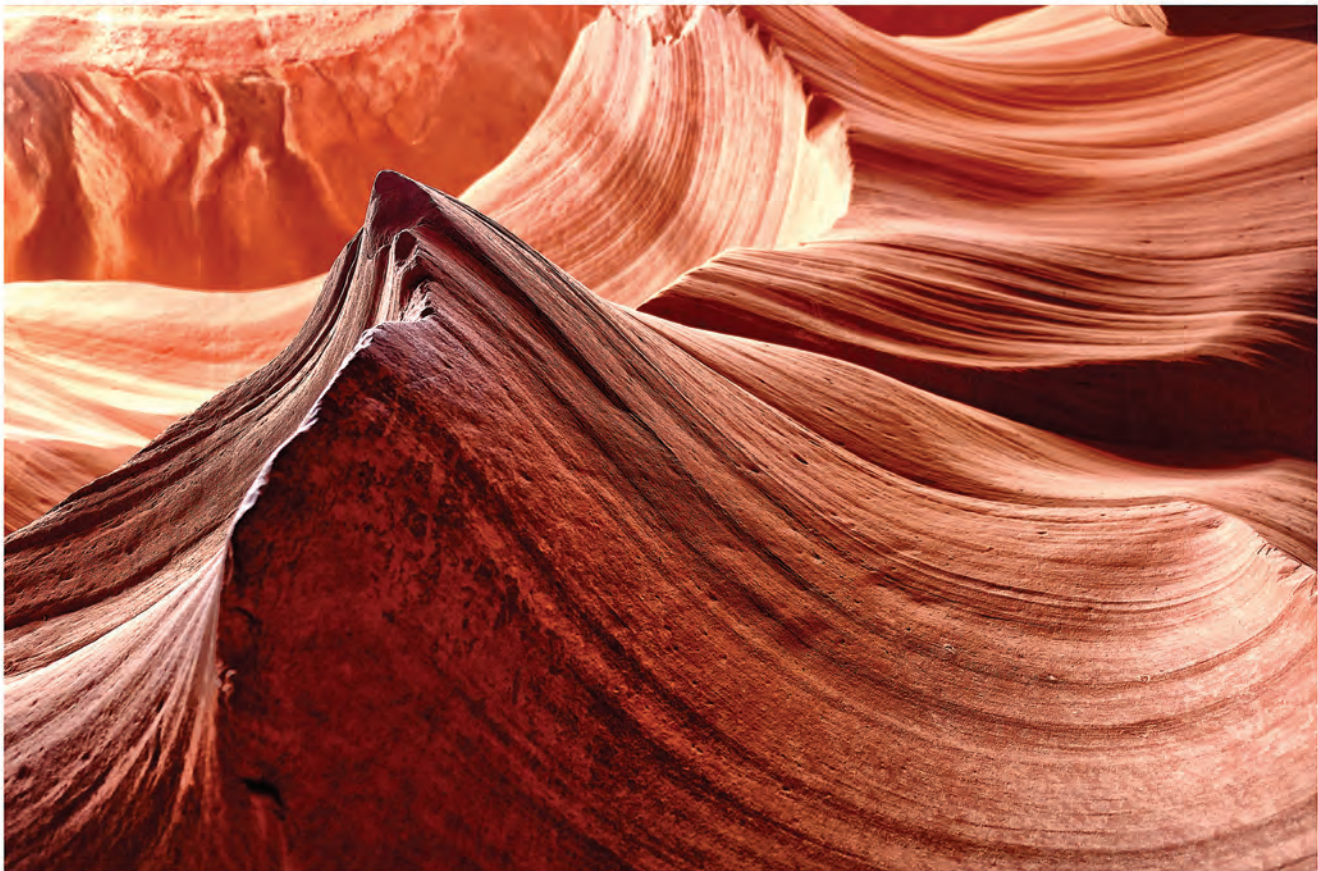




31









Joaquim Araújo Soares

Porto - Paranhos - 1931

Desde muito novo interessado pela fotografia, principiou a fotografar mais activamente em 1957, quando se tornou sócio da extinta Associação Fotográfica do Porto, tendo também sido membro da sua direcção. Participou em vários salões fotográficos nacionais e internacionais. Tendo obtido uma medalha de prata em Pamplona em 1959 e uma menção honrosa na Bifota - Berlim 1962, além de várias reproduções em catálogos.













João Paulo Sotto Mayor

TEXTURAS

São sinais gráficamente preciosos, imóveis como as pedras ou fugazes como o vento.

Nem todos conseguem vê-los porque é preciso amaciar o Tempo para que cheguem a chegar.

Podem ser violentos como um ricochete, discretos como o rubor na face de uma donzela ou delicados como o violino.

Mas foram culpados de sobra para me inquietar e por isso os fui marcando um a um, para que ninguém os viesse a reclamar.

Com eles procurei a beleza, porque só com ela vale a pena.

Quanto mais para eles olho, mais deles gosto, como de um amor em primeira mão.

Aperceberam-se da minha intenção para que ficassem, desenharam-se-me meticulosamente na geometria da alma...então vim a descobrir que já ma conheciam.

Fazem agora parte de mim – ou já fariam? ...porque eu sei que a beleza, como os cogumelos, só aparecem aos tolos.

Aragens profanas, augúrios e as lentas sombras da tarde instalaram-se entre estas linhas, que vens lendo com algum enfado, espero...











45





Jorge Viana Basto

46

ARTE E LUZ

Abstrato e Texturas

Esta ideia original de reencontrar os membros ainda ativos do grupo 35 mm incentivou-me a exhibir nesta exposição coletiva retrospectiva algumas das imagens que marcaram a nossa presença no Centro Português de Fotografia ao longo dos anos e contribuíram para o enaltecimento da Arte salientando ainda a procura da Luz.

MEHR LICHT! (mais Luz) – últimas palavras de Goethe











51





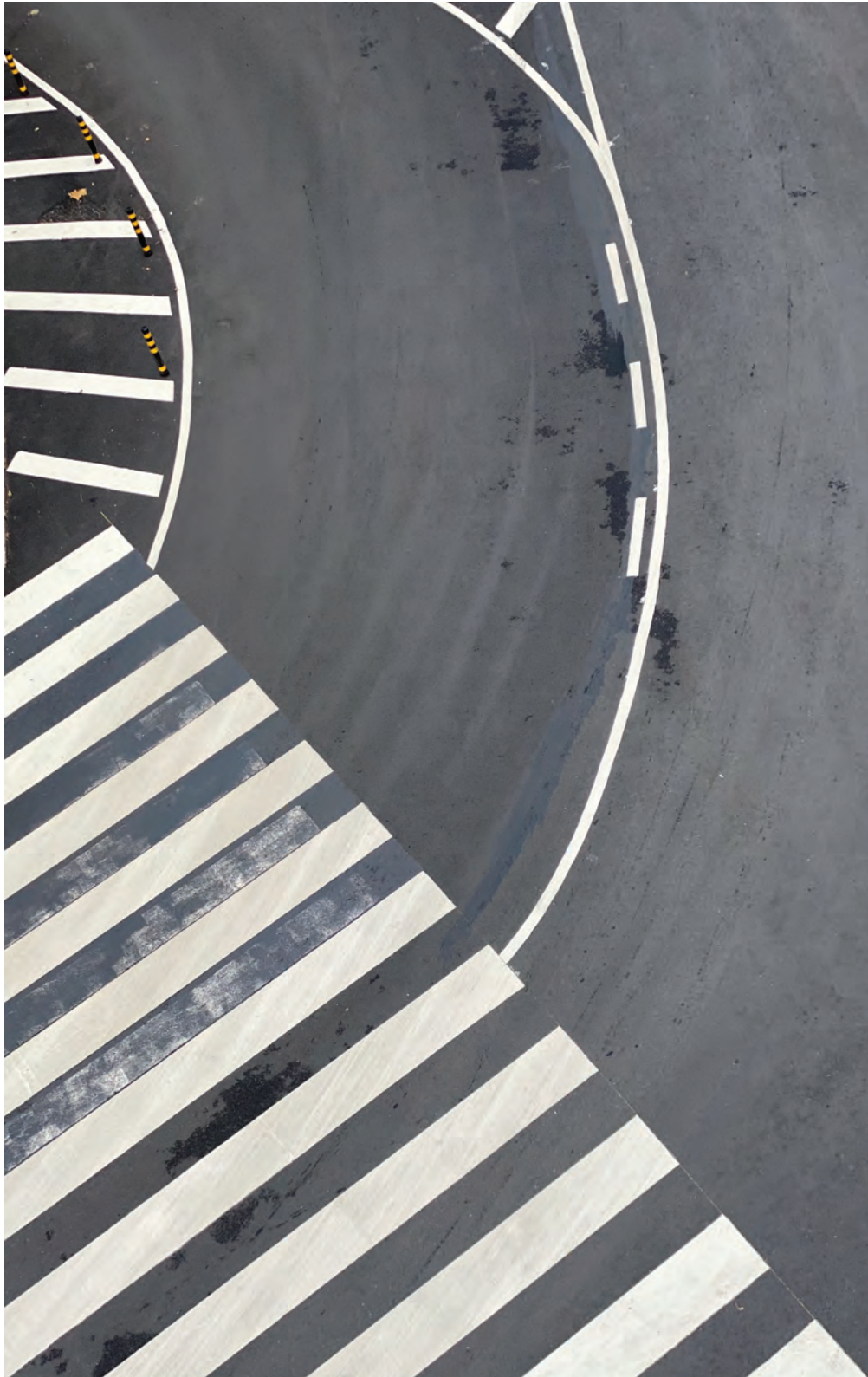
José Carlos Matias Serra

52

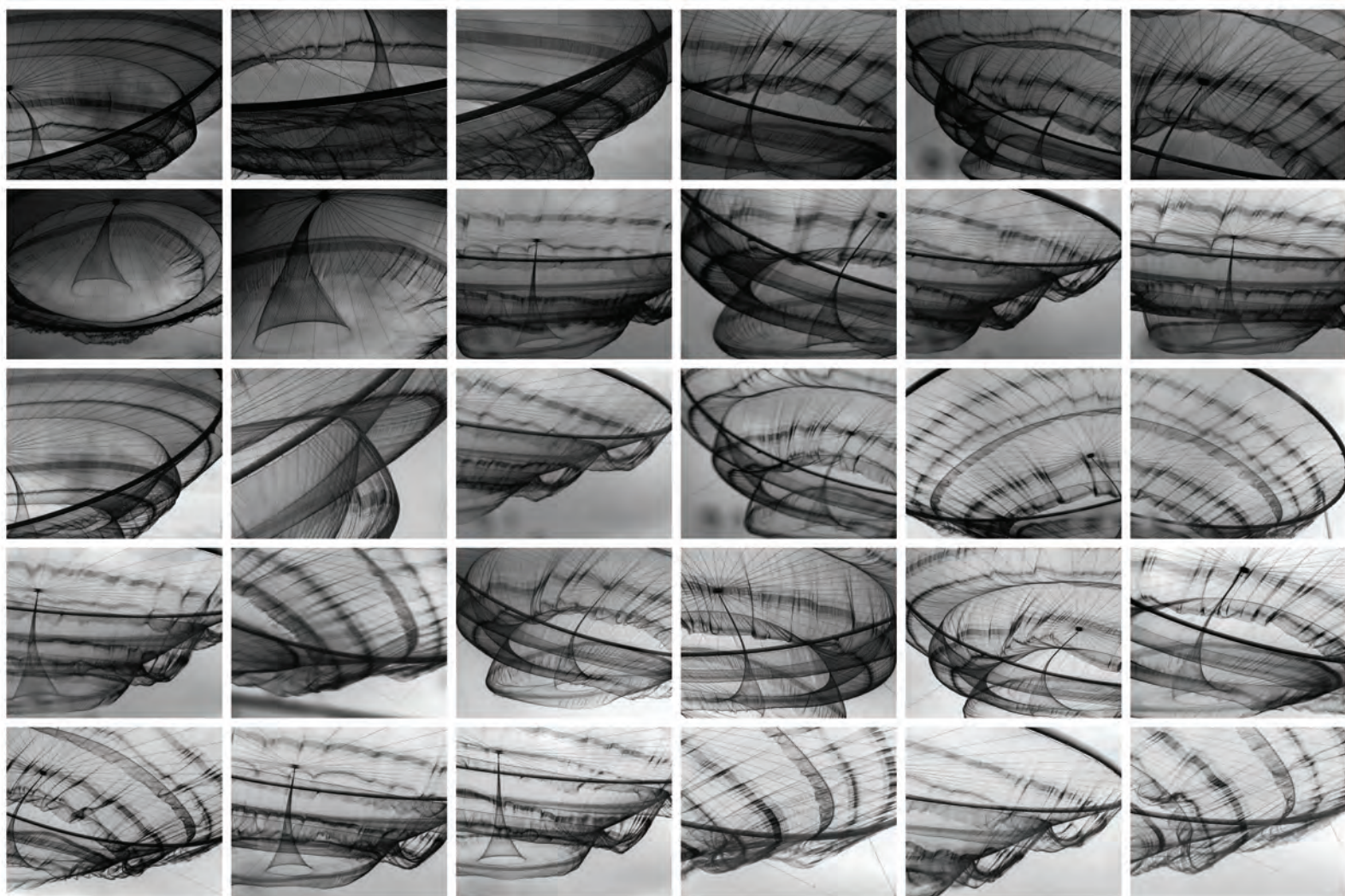
José Carlos Matias Serra, nascido no Porto, estudou Direito em Lisboa e exerce advocacia há longos anos. Manteve a paixão da fotografia, que lhe foi transmitida pelo seu pai desde a infância.

Participou em várias exposições colectivas com fotografos consagrados.

E continua a sentir a atração pela imagem fotográfica, que apresenta de forma descontraída, convidando cada um a delas retirar, com a sua própria emoção, a história que lhe apetecer ou quiser construir.













Miguel Louro

EM JEITO DE AGRADECIMENTO

Integrado no meu projeto fotográfico pessoal 50/70 — 50 anos de fotografia e 70 anos de vida — tive o privilégio de convidar os meus amigos fotógrafos do grupo 35mm do Porto para partilharem comigo esta exposição coletiva, patente durante três meses na Torre Medieval de Nossa Senhora da Torre, no Museu PIOXII, junto à sé de Braga.

Entre todos, desejo destacar aquele que considero o meu mestre na fotografia, João Paulo Sotto Mayor, pelas muitas horas passadas — mais ganhas do que perdidas — no seu estúdio de fotografia a preto e branco de elevada qualidade, onde imprimir a minha primeira exposição presente na galeria da Associação Fotográfica do Porto (AFP), na Rua de Santa Catarina, no ano de 1977.

A todos os participantes, deixo o meu sincero agradecimento pela vossa presença, amizade e companheirismo ao longo desta exposição coletiva.

“O papel Kozo (ou Kōzogami) é um tipo de papel japonês tradicional fabricado a partir das fibras da casca do arbusto kozo (amoreira-do-papel ou Broussonetia papyrifera), sendo o mais comum e valorizado na produção de washi.

Suas principais características e usos incluem:

Durabilidade e Resistência: Possui fibras longas e fortes, tornando-o excepcionalmente resistente, flexível e estável dimensionalmente, sem deformar ao secar mesmo após contato com água.

Aplicações Artísticas: É o suporte ideal para aquarela, nanquim, Sumi-e (pintura com tinta preta), xilogravuras (como as Ukiyo-e) e caligrafia oriental, pois absorve a tinta uniformemente sem rasgar.

Conservação: Devido ao seu pH neutro e longevidade, é amplamente utilizado na restauração de livros, encadernação e montagem de documentos históricos.

Textura: Apresenta uma aparência rústica e translúcida, com superfície lisa mas ligeiramente áspera, permitindo que as fibras sejam visíveis.”

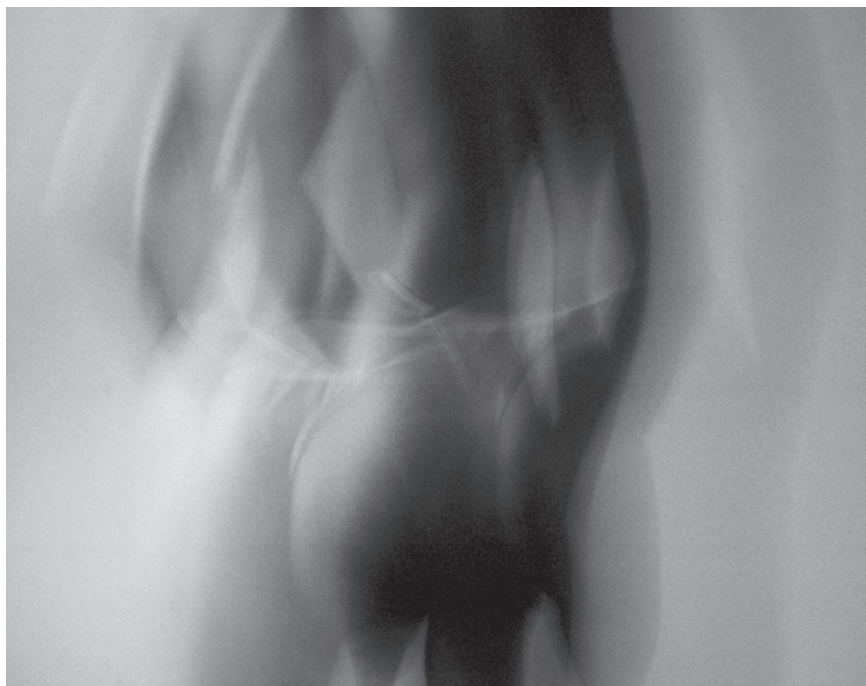




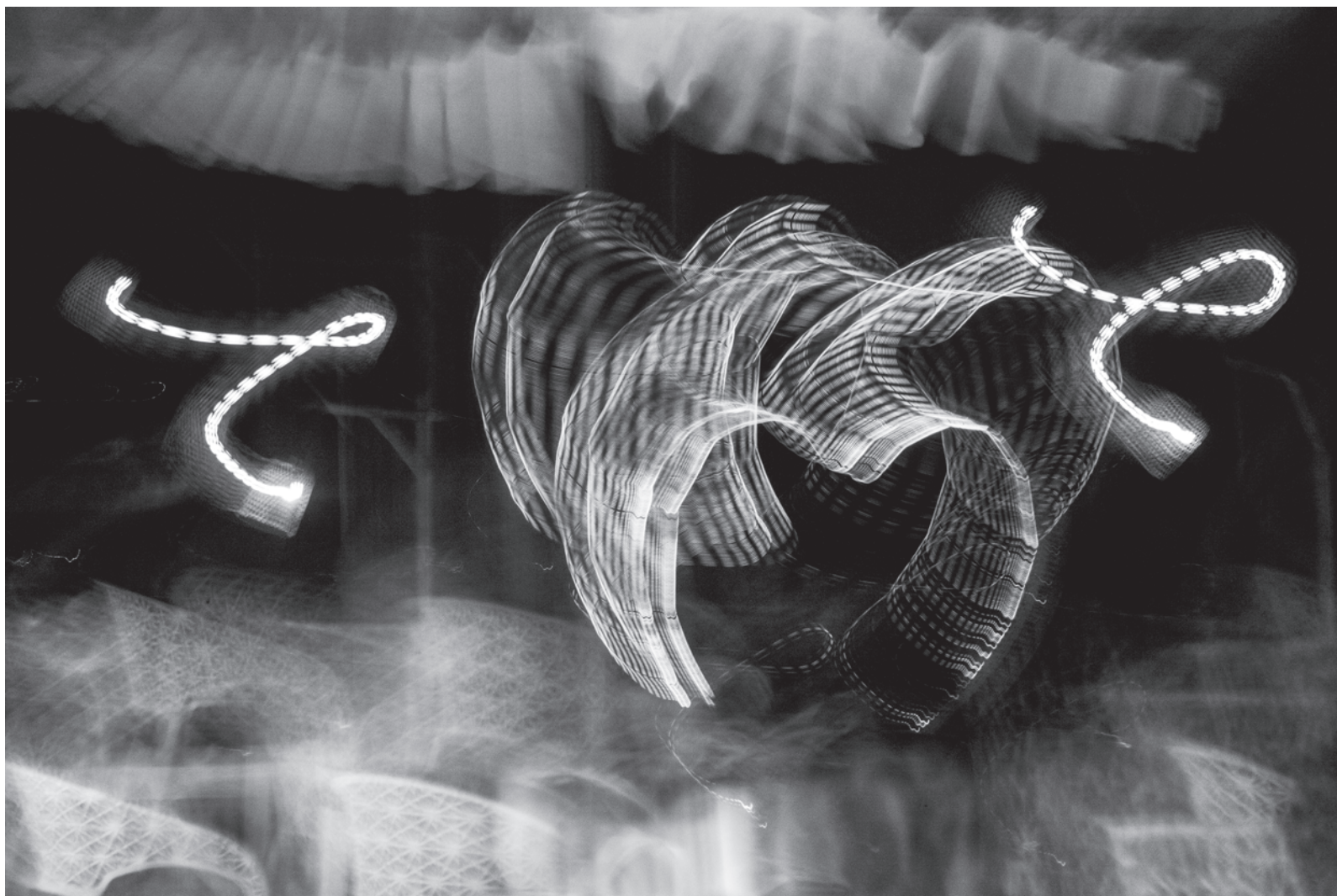
da série Islândia fotofilia anos 80

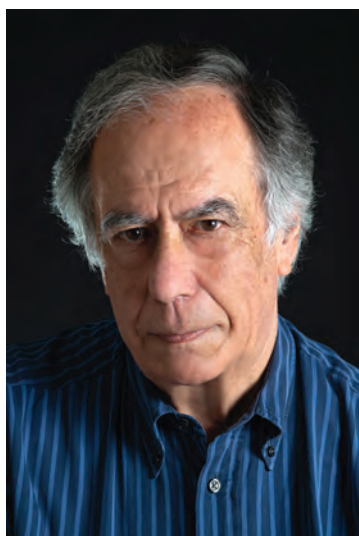


da série "sente-se" sentar se e sentir se num lugar de assento



noiva fantasma monja Tibães ----- SUN-NUS





Ricardo Fonseca

DEAMBULANDO POR MANHATTAN

Quando se chega pela primeira vez a Nova York temos a sensação de estar numa cidade que nos é familiar, uma cidade que já visitamos. Esta sensação reforça-se ao percorrermos os locais ou instituições de visita obrigatória. É natural, porque não haverá outra cidade que tenha servido de palco de tantos filmes ou reportagens.

Mas há uma Nova York que só se conhece se nos deixarmos perder na cidade. É saindo do Central Park ou da 5ª Avenida e deambulando por locais como Greenwich Village, Chinatown ou Little Italy que descobrimos outra cidade com vida e motivos que nos escapariam se nos limitássemos às suas grandes referências. Esta é a Nova York que mais aprecio.













olhares que ficam ...



