

PERSPETIVA

Fotografia. Arte. Natureza.

**O SISTEMA DE ZONAS,
UM GLOSSÁRIO DO PRETO AO BRANCO**

Ricardo Salvo

ENSAIO

Rute Cadete Silva

ENTREVISTA

Nanã Sousa Dias

PONTO DE VISTA

Barbas del Diablo: Entre o belo e o sublime

ÂNGELO JESUS
INÊS LEONARDO
LUÍS AFONSO
NUNO LUÍS
RICARDO SALVO
RÚBEN NEVES
TIAGO MATEUS

Out/Nov/Dez 2025

Número #022

Editorial.



Fotografia *fine art*: essência ou etiqueta?

Nos últimos tempos, ao falar sobre fotografia, tenho sentido que o termo *fine art* — à falta de uma melhor palavra no nosso idioma — se tornou num carimbo automático. Basta converter uma fotografia para preto e branco, imprimir em papel de qualidade e, de repente, ela é anunciada como *fine art*. Mas será mesmo assim tão simples?

A fotografia *fine art*, na sua essência, não é um filtro que esteja disponível num qualquer programa de edição, nem um formato ligado à impressão. Representa, antes de mais, uma intenção artística. O fotógrafo *fine art*, como o Nanã Sousa Dias, entrevistado desta edição, não se limita a registar a realidade; ele cria uma interpretação pessoal, uma visão subjetiva do mundo, transformando a fotografia em obra.

Esta visão norteia todo o processo criativo: desde a escolha do tema, da luz e da composição na captação, passando pelo tratamento na pós-produção, até chegar à impressão. Cada etapa é uma oportunidade de moldar a obra de acordo com a intenção do fotógrafo. A técnica e o equipamento de registo da imagem, o processo de edição e a materialização da obra durante a impressão não são fins em si mesmos, mas ferramentas para concretizar a visão do autor.

É claro que a escolha do papel, da tinta e da durabilidade da impressão (se estivermos a falar de processos digitais) tem importância — uma obra de arte merece um suporte que respeite a sua integridade. Mas chamar a qualquer impressão de qualidade *fine art* é confundir o meio com a mensagem. Uma fotografia documental ou comercial, ainda que impressa nos melhores materiais, não se torna automaticamente em *fine art*.

O mesmo se aplica ao preto e branco. A ausência de cor pode ser uma poderosa linguagem artística, como se pode comprovar nas páginas desta edição, mas não é por eliminar a cor que uma imagem ganha estatuto artístico. O preto e branco é uma escolha estética, não um atestado de arte.

Hoje, vive-se uma banalização do termo. *Fine art* tornou-se sinónimo de sofisticação instantânea, um selo que se cola para valorizar o produto. Mas se tudo é *fine art*, então nada realmente o é. Cabe-nos a nós e aos demais fotógrafos, críticos e editores resgatar o sentido original: *fine art* é arte fotográfica, nascida de uma intenção autoral clara, apoiada por técnica, processo e materialidade, e não apenas por acabamentos de luxo.

E de uma vez por todas, a fotografia *fine art* não se mede pelo papel onde é impressa, mas pela profundidade da visão que comunica e pelo cuidado de todo o processo que a trouxe à vida.

Luís Afonso

Esta revista é editada por
Luís Afonso.

A reprodução total ou parcial, em qualquer meio, é estritamente proibida.

Os direitos de autor do conteúdo aqui apresentado permanecem com os seus proprietários, sendo o mesmo publicado com a necessária permissão.

Colaboraram nesta edição:
Ângelo Jesus, Bruno Rafael, Iker Aizkorbe, Inês Leonardo, João Cardoso, João Marques, Jorge Almeida, Luís Afonso, Nanã Sousa Dias, Nuno Luís, Ricardo Salvo, Rúben Neves, Rute Cadete Silva e Tiago Mateus.

Revisão:
Ricardo Salvo e Rúben Neves

Fotografia de capa:
Rute Cadete Silva

www.revistaperspetiva.pt
© 2025



© **Bruno Rafael**, 2024. Na Serra da Lousã, a biodiversidade resiste como promessa de renascimento. Em surdina, contam-se os segredos da montanha — a arte da defesa, o silêncio prudente, o instinto que garante a vida em que cada passo tem um sentido. A biodiversidade é a memória e o futuro: sem ela, a serra seria apenas um lugar sombrio.

Índice.

p. 5-28

ENTREVISTA
Nanã Sousa Dias

Nesta edição, Rúben Neves conversa com Nanã Sousa Dias. Do mar tempestuoso aos negativos de grande formato, o autor explica por que o meio importa, como domina o processo (Sistema de Zonas, câmara escura) e até constrói as suas próprias câmaras. Fala do futuro da película, da ideia de “boa fotografia” e deixa conselhos diretos para quem quer trilhar o preto e branco.

p. 29-32

RICARDO SALVO
Uma paisagem sem cor

Partindo da resistência a abdicar da cor, o Ricardo Salvo procurou realidades em tons de cinzento. Se a cidade aceita o preto e branco, a paisagem desafiou-o e deu-lhe uma conclusão: amputar a cor só faz sentido quando a imagem o pede.

p. 33-36

NUNO LUÍS
Depuração do olhar

Nesta edição, o Nuno Luís questiona-se sobre porque é que o preto e branco continua a fazer sentido: menos distrações, mais foco em luz, sombra, forma e textura. Um texto direto sobre olhar e fotografar com intenção, mostrando como o monocromático acrescenta impacto, intemporalidade e leitura mais atenta às imagens.

p. 37-49

ENSAIO
Rute Cadete Silva

No ensaio desta edição, de Rute Cadete Silva, a savana africana transforma a fotografia de vida selvagem numa prática de escuta: luz, sombra, movimento e silêncio suplantam o ruído. Entre presença e respeito, a lente torna-se refúgio terapêutico onde a arte acontece no intervalo entre o olhar e o silêncio.

p. 50-53

LUÍS AFONSO
O porquê de não fotografar a preto e branco

Luís Afonso assume a admiração pelo monocromático, mas defende a cor como a sua linguagem: é assim que vê, sente e traduz a natureza. Entre referências de Adams a Porter e prática no terreno, explica por que a cor exige disciplina — e por que o P&B nunca deve ser remendo.

p. 54-63

INÊS LEONARDO
A ilha sem cor

Guiada por “A Ilha Sem Cor”, a Inês Leonardo desliga a cor durante dois meses e regressa ao essencial: luz, contraste e matéria. Entre serra, rio e praia, assina um diário de tentativa-erro que troca a urgência do resultado pelo treino atento do olhar.

p. 64-73

ÂNGELO JESUS
Áreas cinzentas

O Ângelo Jesus questiona a expressão “preto e branco” e reivindica o “monocromático”: o que importa são os tons de cinzento. Entre saídas de campo, tentativas falhadas e conversões ponderadas, explica quando retirar a cor clarifica ideia e forma — e quando apenas limita. Monocromático como ferramenta, mas não como dogma.

p. 74-91

TIAGO MATEUS
Dois rebecos e o homem que perdeu as botas

Entre uma aventura nos Picos de Europa e a imagem de dois rebecos, o artigo desta edição do Tiago Mateus é um manifesto sobre fotografar natureza a preto e branco: menos cor, mais intenção. A “perda” torna-se liberdade, elevando luz, contraste e textura para contar o que sentimos e não apenas o que vemos.

p. 92-95

TÉCNICA
O Sistema de Zonas, um glossário do preto ao branco

Antes do histograma digital, já Ansel Adams e Fred Archer tinham criado um método rigoroso para prever a exposição ideal de uma fotografia a preto e branco. No artigo técnico desta edição explora-se a actualidade dessa metodologia, ainda hoje usada por muitos fotógrafos.

p. 96-97

PONTO DE VISTA
Barbas del Diablo: Entre o belo e o sublime

Luís Afonso lê o livro de Mário Cunha como uma viagem a Vegabaño, onde a fotografia oscila, à maneira de Burke, entre o aprazível do belo e o “temor em segurança” do sublime: nevões, cristas, florestas antigas e delicadezas de prado. Uma análise que sublinha a autenticidade do autor e o seu portal genuíno para a montanha.

p. 98-101

DA MINHA ESTANTE *por Rúben Neves*
The Flame of Recognition

The Flame of Recognition é uma obra seminal que consolida o legado de Edward Weston como mestre do preto e branco, ajudando a elevar a fotografia ao estatuto de arte. Numa colaboração com a curadora Nancy Newhall, apresenta-nos algumas das suas fotografias mais icónicas, acompanhadas por excertos dos seus diários e algumas cartas que ajudam à compreensão sobre o seu pensamento e processo artístico.

p. 102-105

A TUA PERSPETIVA
A fotografia de quem nos lê

“A Tua Perspetiva” volta a trazer-nos o contributo de vários fotógrafos que fazem chegar até à .Perspetiva o seu trabalho para que o possamos partilhar com todos.

Entrevista por **Rúben Neves**. Fotografias por **Nanã Sousa Dias**.

NANÃ SOUSA DIAS

A obsessão fotográfica tem, por vezes, contornos difíceis de explicar. No caso do **Nanã Sousa Dias**, a dedicação levada ao extremo espelha todo um perfil necessário para atingir o patamar artístico de excelência numa atividade que parece estar a ganhar novo fôlego. E quando o objetivo assume contornos de arte, a discussão sobre processos, estilos e equipamentos ganha uma roupagem diferente do comum. Num tom muito peculiar ficamos a conhecer a sua maneira de pensar a fotografia, o seu estilo e a forma de estar no mundo visual. É uma viagem profunda, ao analógico, com uma “pitada grande” de médio e grande formato.



Duna #1. Guincho

Consideras que o meio e os formatos que utilizas são determinantes para o resultado — *fine art* — que pretendes atingir?

Creio que o mais importante é conhecer muito bem o meio e os formatos que utilizamos, de modo a que saibamos muito bem o que cada um deles nos pode oferecer em termos de possibilidades. Há sempre coisas que vamos aprendendo, nomeadamente, métodos que vão sendo explorados não só por nós, mas também por outros fotógrafos. A fotografia inclui tantas variáveis que vamos sempre aprendendo alguma coisa nova, mesmo em processos e formatos com mais de 100 anos. Na fotografia analógica, bem como na fotografia digital, o processo não termina com o fecho do obturador. No analógico temos ainda a revelação da película e a ampliação e revelação em câmara escura ou a digitalização, com scanner ou outro processo e posterior edição/manipulação em Photoshop®, Lightroom® ou programa semelhante. No digital, o processo é mais simples e menos moroso, em princípio, pois há alguns passos que não existem, nomeadamente, a revelação da película e a ampliação ou digitalização. Eu diria que, actualmente, existe o processo totalmente analógico e o processo híbrido, no qual se revelam as películas, digitalizando-as posteriormente e, de seguida, o processo é semelhante ao processo completamente digital, recorrendo a programas de edição/manipulação, em computador.

Como é que descreves o teu estilo fotográfico?

Aqui está uma pergunta cuja resposta é bastante difícil para mim. Eu tenho fotografado, maioritariamente, paisagem, retrato, nu, fotografia urbana, nas vertentes humana e arquitetónica e, mais recentemente, vida selvagem, neste caso exclusivamente com digital. Para mim, são coisas tão distintas que não consigo dizer qual é o meu estilo fotográfico. No entanto, acho que a maioria das pessoas que conhecem o meu trabalho me definem como fotógrafo de paisagem em preto e branco, na vertente *fine art*.

O preto e branco é uma escolha estética ou emocional?

Sempre gostei mais da fotografia urbana, retrato, nu e paisagem em preto e branco. Eu diria que esta preferência tem razões estéticas e emocionais. No entanto, admito que isto tenha a ver com o facto de, na época em que comecei a interessar-me por fotografia, nos anos 70, houvesse bastante mais fotografia a P&B do que a cores, principalmente na vertente *fine art*. Nessa época, havia imenso trabalho feito em laboratórios, tanto industriais como caseiros e, num laboratório caseiro, com algum método e prática, conseguem-se resultados fantásticos. A cor era quase exclusiva dos laboratórios comerciais/industriais e, para as pessoas que gostavam de fotografia, a fotografia a cores quase exclusivamente era visionada em revistas e livros. Por outro lado, quando olho, por exemplo, para uma paisagem cuja estética me agrada, imagino-a sempre em P&B e já contando com bastante trabalho de edição e manipulação. Tenho bastante dificuldade em imaginar o resultado em cores, até porque o P&B permite muito mais manipulação do que a cor. A fotografia a cores, na maioria dos casos, representa a realidade, o P&B não existe na vida real, logo, permite bastante mais manipulação.

Quais foram os fotógrafos que mais te influenciaram?

Houve muitos fotógrafos que me influenciaram em várias disciplinas da fotografia: Ansel Adams, Edward Weston, Minor White, Brett Weston, Helmut Newton, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Yusuf Karsh, Arnold Newman, Elliot Erwitt, Sebastião Salgado, Andreas Gursky, Richard Avedon, Irving Penn, Eugene Smith, André Kertész, Ralph Gibson, Robert Mapplethorpe, Alfred Stieglitz, Herb Ritts, Edward Steichen, Peter Lindberg, August Sander, Josef Koudelka, John Sexton, Joe Cornish, Michael Kenna, Lynn Radeka, entre outros...

Tens um portfólio muito vasto mas penso que podemos realçar alguma tendência para os ambientes e contextos mais próximos do mar. Há algum motivo para essa escolha?

O mar sempre me fascinou, principalmente, o mar revolto, tempestuoso. Sempre vivi perto do mar. Tendo nascido e vivido um terço da minha vida em Torres Vedras, passei muitas horas junto ao mar, na praia de Santa Cruz, onde vivi durante 5 anos. O mar da zona Oeste é caracterizado por uma forte ondulação, principalmente no outono, inverno e início da primavera, que são as minhas épocas preferidas para fotografar. O mar, juntamente com o céu, tem uma enorme vantagem para fotografia porque todos os dias têm uma "cara" diferente e isso permite obter imagens completamente díspares de um mesmo local, consoante as marés e as formações nebulosas.

Quais são as características que procuras nos locais onde fotografas?

Há muitas características que podem tornar um local apelativo, mas todos os dias há pormenores que variam, consoante a maré, o vento, as nuvens, mas há outros detalhes a ter em conta como as rochas, as arribas, os pontões ou a areia. De um modo geral, procuro locais com grandes formações rochosas e arribas altas. No entanto, por vezes, um espelho formado por água e luz, numa praia com um declive muito pouco acentuado, durante uma maré-baixa de grande amplitude, pode dar uma belíssima imagem, logo, o que para mim é mesmo importante é ter os olhos bem abertos e prestar atenção a todos os pormenores que podem contribuir para uma boa imagem, o que pode surgir em qualquer sítio.

Estudas e fotografas muitas vezes o mesmo local ou preferes encontrar sítios novos, mesmo que não possas ir lá tantas vezes?

O processo fotográfico analógico é diferente do digital em muitos as-

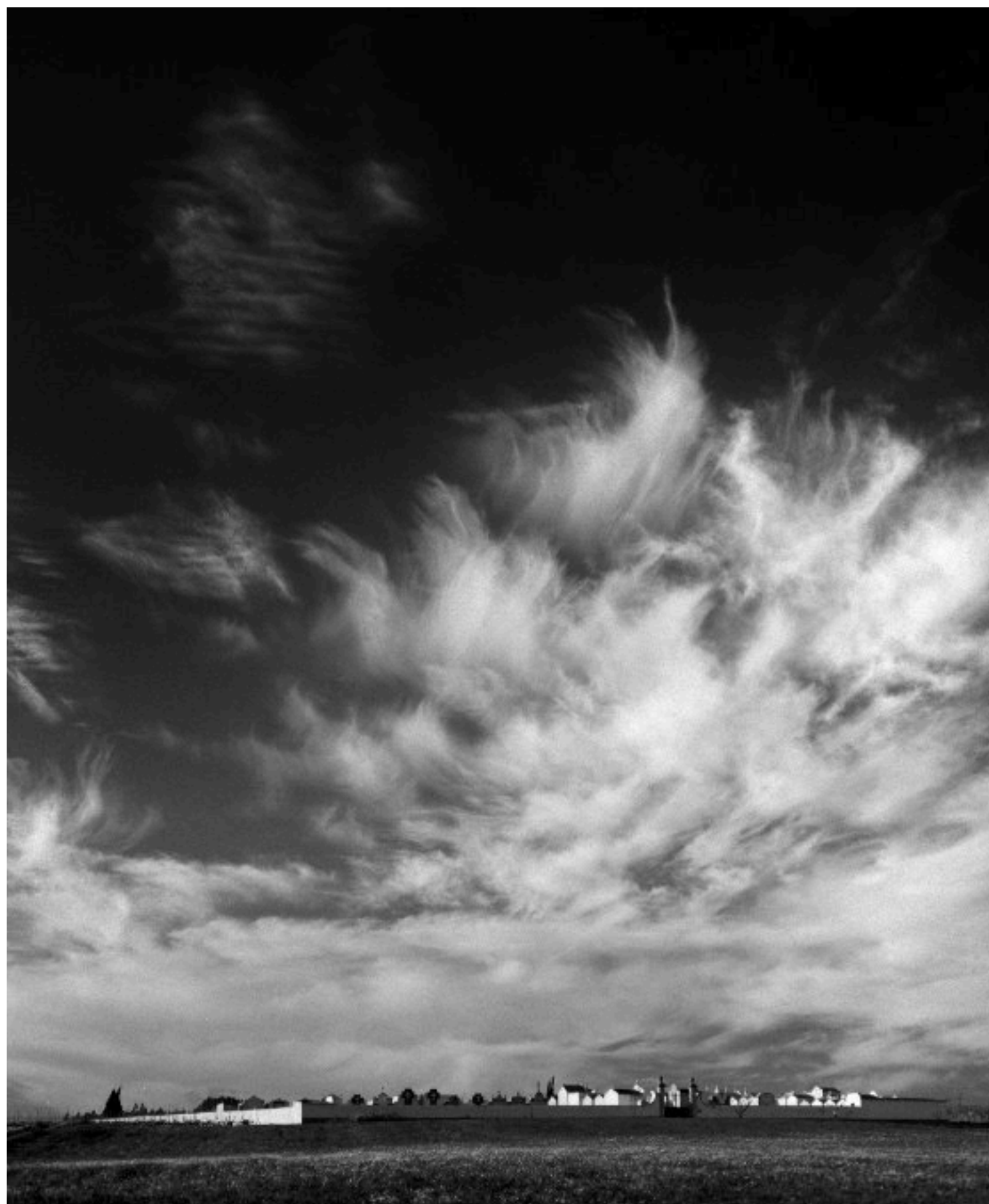
petos e assenta em princípios de registo e de pós-produção muito díspares. Eu procuro sempre novos sítios para fotografar, mas, muitas vezes, fotografo locais onde já fotografei imenso. Quando decido fotografar um local, imagino a imagem final e tudo o que está ao meu alcance, no sentido de conseguir igualar a imagem final que imaginei. Isso passa pela utilização de filtros, escolha de velocidade de obturador e abertura, revelação, de modo a obter o contraste desejado e, depois, no Photoshop e no ampliador, a edição/manipulação da imagem que tem bastantes passos de máscaras de exposição ou contraste local.

Considerando que revelas e amplias todas as tuas fotografias em casa e que tens o domínio total desde a aplicação do sistema de zonas ao retoque com canetas específicas, continuas a considerar que todo esse processo é, tal como na música, uma “terapia de relaxamento”?

Bom, no sistema analógico, principalmente no grande formato, no qual não existe um rolo de película e sim um fotograma isolado, o qual é designado por "chapa" (porque antigamente, antes da invenção do plástico (acetato) a emulsão fotográfica era aplicada numa chapa de vidro), nós podemos revelar isoladamente cada uma destas chapas. Assim, contraindo ou expandindo o tempo de revelação "normal" para um tipo de película, nós podemos controlar o contraste da imagem que fica em negativo. Assim, ao fotografarmos, podemos decidir qual o contraste que queremos, na imagem final. Isso é registado no chassis ou num bloco, ou telemóvel. Eu tenho os meus chassis todos numerados e assento num bloco que levo sempre comigo, o tipo de revelação que pretendo para cada fotograma, assim, por exemplo...

23 - N / 24 - N+1 / 35 - N-2

Isto significa que o fotograma nº23 será para revelar com o tempo de revelação normal, ou seja, sem aumentar ou diminuir o contraste, o



Código Postal Desconhecido. Torres Vedras

fotograma nº 24 deverá ser revelado com o tempo de revelação aumentado em 1 grau de contraste e o fotograma nº 35 deverá ser revelado com o tempo de revelação contraído, para 2 graus de contraste a menos.

Depois de reveladas as chapas (grande formato) ou rolos (médio formato e 35mm), normalmente digitalizo, num scanner especial para transparências, os negativos em alta resolução, após o que, no Photoshop, dou um tratamento na imagem, recorrendo apenas a *levels*. Quando atinjo um resultado que me agrada, vou para o ampliador e tento reproduzir, o mais fielmente possível, a edição que fiz no Photoshop. Começo por fazer algumas tiras de teste, para escolher o grau de contraste e tempo de exposição que dá o resultado mais satisfatório. Depois de revelar a ampliação, no líquido revelador, passo a folha de papel de fotografia para o banho de paragem, um banho que contém uma pequena quantidade de um ácido muito ligeiro (algumas gotas de vinagre em 1 litro de água é o suficiente), onde fica uns 30 segundos, após o que a folha passa para o tabuleiro do 1º fixador, onde fica uns 3 minutos, passando, de seguida, para o 2º fixador. Depois do fixador, a folha fica em água corrente durante uns 10 minutos e em alguns casos, passa por um banho de selénio que aumentará bastante o tempo de vida da ampliação e lhe dará também um tom mais "quente".

Claro que há muitos passos do processo que não referi, tal como as máscaras na ampliação, o *split-contrast* e algumas outras coisas no processo de revelação, tal como o uso de ferrocianeto para clarear algumas zonas da imagem ou os banhos de viragem a sépia, azul ou muitas outras cores.

Quanto à tua pergunta sobre terapia de relaxamento, tudo isto que descrevi em cima, para alguns é uma terapia de relaxamento, para outros, é um ataque de nervos. Para mim, não é nem uma coisa nem

outra, é apenas trabalho. No entanto, quando começa a correr mal, a coisa transforma-se rapidamente num ataque de nervos, mas, felizmente, é cada vez mais raro, à medida que a experiência se vai instalando.

Usando a máxima de “uma boa fotografia por ano seria um bom resultado”, quantas fotografias boas fazes, em média, por ano?

Pois... para mim, essa é a coisa mais difícil de definir, uma fotografia "boa". Há fotografias que eu considerava boas há uns anos valentes e que passei a achar que não eram assim tão boas, há uns anos menos valentes. Depois, há uns poucos anos, passei a considerá-las mázitas. No ano passado já achava que eram mesmo uma bosta e, neste momento, nem as mostro a ninguém, portanto, o conceito de fotografia boa é muito volátil e subjetivo. Eu prefiro classificar as minhas fotografias em gosto, gosto muito, não desgosto, não gosto, detesto e, finalmente, é uma bosta. No entanto, como antes referi, estas "classificações" podem e, muito provavelmente, irão mudar, ao longo dos anos, sendo que uma fotografia inicialmente classificada como não desgosto, não gosto, detesto e é uma bosta, nunca irá subir no ranking. Resumindo... se conseguir uma boa fotografia num ano, para mim, é uma excelente média.

Tens alguma fotografia que te tenha deixado particularmente realizado?

Muitas! Mas foram todas feitas por outros fotógrafos. Ainda estou a tentar ter uma dessas, feita por mim. Talvez amanhã...

Tu construístes várias máquinas fotográficas usando vários materiais e objetivas de forma a teres o teu equipamento totalmente adaptado a ti. Como é que surgiu esse teu “hobby”?

Havia várias máquinas de grande formato, sem fole, e que são equipa-

das com objetivas grandes-angulares ou hiper-grandes-angulares que eu gostava de ter um dia, mas são coisas caras e às quais eu não tenho mesmo acesso. Refiro-me a marcas como a Alpa, Arca-Swiss, Ebony, Silvestri, Cambo, entre outras! Eu gostava de ter uma máquina tipo Point-and-Shoot, com um negativo de 4x5 polegadas, ou seja, 10,2cm x 12,7cm, e que tivesse um visor ótico externo, equipada com uma hiper-grande-angular. Como tinha uma lente de 47mm que, neste formato, equivale a uma 12mm no formato de 35mm ou digital Full Frame e tinha algumas peças de máquinas antigas, pus mãos à obra e comecei a imaginar a coisa, primeiro na cabeça, depois, com alguns desenhos e, finalmente, a procurar peças que me servissem para montar uma máquina que servisse os meus propósitos que eram, inicialmente, os seguintes: uma máquina de grande formato que me permitisse fotografar rapidamente, à beira-mar, sem ter de estar a montar um tripé e a pôr um pano preto por cima da cabeça, para conseguir ver o visor, para enquadrar, focar, etc. Com uma hiper-grande-angular, previamente focada para a distância hiper-focal da abertura f8, eu conseguiria ter tudo focado entre 70cm e infinito, usando uma abertura de f22 (talvez a abertura mais usada em máquinas de grande formato) que, na maioria das lentes de grande formato, é a abertura que dá melhores resultados em termos de qualidade óptica.

Conta-nos um pouco esse processo de construir modelos únicos, desde a ideia à escolha dos materiais, colagem, testes e utilização.

No caso da primeira máquina que construí e que batizei com a designação NSD 45 PS, que são as minhas iniciais (NSD), 45, que significa 4x5" (polegadas) e PS (Point-&Shoot), comecei com o chassis de uma Cambo Portrait, uma máquina que era usada pelos fotógrafos profissionais para fazer 4 fotografias-de-passe, ou seja, fotografias para usar em passes e documentos de identificação. Estas máquinas tinham 4 objetivas e faziam 4 fotografias exatamente iguais numa chapa de 4x5". O corpo ou chassis desta máquina foi-me oferecido por um

amigo. Já não tinha a parte da frente, onde tinham estado as tais 4 objetivas o que, para mim, era uma vantagem, já que não ia utilizá-las. Por acaso eu tinha um *back* de 4x5" de uma antiga Cambo e tinha também a tal objetiva hiper-grande-angular, de modo que era altura de começar a fazer contas e medições. Muitos anos antes, eu tinha sido aeromodelista, numa época em que havia muito poucos kits e eram caros, de modo que nós construíamos os aviões (modelos) a partir de planos, com madeiras variadas, pinho, balsa, contraplacado, e muitos outros materiais, arame, papel-de-seda, chapa, verniz, colas, soldaduras, etc. Foi assim que adquiri alguma experiência para lidar com vários materiais. Tenho em casa uma pequena oficina relativamente bem equipada e foi assim que a coisa começou.

Era preciso uma placa de madeira para a frente da máquina, onde seria montada a objetiva. Optei por uma solução bem prática e barata, uma tábua de cortar legumes, que comprei numa loja chinesa. Cortei a placa à medida do corpo, abri-lhe um buraco para instalar a lente, e já tinha a máquina pronta para fotografar. Foi muito fácil, até aqui. Agora, era preciso focar a lente, para 2,80 metros, a tal distância hiper-focal para a abertura de f8, neste formato e para esta objetiva. Montei uma anilha de borracha entre a objetiva e o corpo, pus um tripé de microfone a 2,80 metros do visor despolido, com a máquina montada num tripé e, com uma lupa, fui fazendo testes e apertando o anel de rosca na traseira da objectiva, que ia comprimindo o anel de borracha, até o tripé de microfone aparecer perfeitamente focado no visor.... *et voilà*, assim está, desde 2012. Depois, para protecção da objetiva, montei-lhe dois puxadores de gaveta do Leroy Merlin e que funcionam perfeitamente.

Para o visor ótico externo, como a objectiva cobre um ângulo de 120°, os visores externos comerciais, para um ângulo destes, são caríssimos, de modo que recorri, mais uma vez, ao Leroy Merlin e comprei uma lente "olho-de-peixe" daquelas que se montam em portas de aparta-

mentos, para ver quem está do lado de fora, e montei-o dentro de uma porca de PVC daquelas usadas para unir tubos de rega de jardim, montei-lhe uma sapata de acessórios standard, duas peças para montagem de acessórios, fixados no corpo da máquina e fixei nesses porta-acessórios o visor e um nível de bolha, para poder verificar rapidamente se a máquina está nivelada relativamente ao horizonte. Montei por debaixo do corpo uma sapata de tripé do sistema Arca-Swiss e pronto, fiquei com uma máquina do mesmo estilo das Ebony, Alpa, Arca-Swiss, Cambo e Silvestri que eu tanto gostaria de ter. Já fiz centenas de fotografias com esta máquina, que é relativamente pequena, leve e muito prática de operar, para uma grande formato.

Entretanto, já recebi várias ofertas de várias partes do mundo para compra da máquina mas, até agora, não me apeteceu mesmo vendê-la, embora algumas ofertas fossem aliantes.

Também recebi vários pedidos para ceder os planos de construção da máquina mas, na verdade, não tenho planos dignos desse nome, por-



NSD 45 PS

tanto, a malta que puxe pela tola, tal como eu fiz.

Que máquinas e objetivas usas com mais frequência?

As máquinas que uso mais são: no grande formato, a NSD 45 PS e uma Shen Hao HZX 45 IIA. A NSD 45 PS tem uma Schneider Super Angulon 47 XL. Na Shen Hao, as lentes que uso mais são uma 150mm, uma 210mm e uma 90mm. No médio formato, a NSD Bessa I, que é uma Voigtlander Bessa I de 6x9cm que eu modifiquei e tem agora uma Schneider 65mm que corresponde, neste formato, a uma 28mm no FF ou 35mm, a Agfa Isolette 6x6 e a Zeiss Ikonta 6x4,5mm. No 35mm, a Olympus OM1 + Zuiko 50mm f1.4. No digital a Panasonic Lumix G9II e a Panasonic Lumix GX80 com as objetivas Lumix 12-32, Lumix 40-200, Lumix 25/1.7, Olympus 100-400, 7Artisans 25/1.8, 7Artisans 35/1.2, Samyang 85/1.5, Canon 10-18, SLR Magic 8/4, TTartisan 500/6.3, Zuiko 50/1.4 e Pentax 50/1.7.

Tens alguma máquina idealizada ou em produção neste momento?

Tenho, sim. Eu tinha dois *backs* redutores de uma Cambo Legend 810 (8x10 polegadas ou 20cmx25cm), um de 4x5" que utilizei na NSD 45 PS, um outro de 5x7" (13cmx18cm) que utilizei numa outra máquina que construí, a NSD 57 FTS (*Focus, Tilt e Shift*), uma máquina de grande formato para lentes grande-angular e normais, de fole curto. Tinha ainda 2 *backs* de 8x10", mas quando vendi a máquina foi com um *back* apenas, de modo que tenho aqui um *back* de 8x10" e ainda tenho um chassis de 8x10". Tenho planos de construir uma máquina de 8x10", pois ainda tenho bastante película de 8x10" no congelador. Ando a desenvolver planos para construir uma máquina que possa servir também como ampliador.

O mercado da fotografia é um território em permanente mudança

e a produção e o consumo foram mudando de forma considerável nos últimos anos. Como é que vês o futuro da fotografia analógica num mundo digital?

Bom, vejamos... só me referirei à fotografia analógica de preto e branco, uma vez que para mim, o analógico, atualmente, só faz sentido para utilização em P&B, a não ser em alguns casos muito específicos que serão um nicho dentro de um outro nicho. Todos nós sabemos que o grão, a gama dinâmica e o aspeto geral das imagens produzidas pelas máquinas analógicas são diferentes das produzidas pelas máquinas digitais. Embora haja muito poucas marcas a produzir máquinas de médio formato e 35mm, o mercado de usados é gigantesco e têm aparecido no mercado novas películas, papéis, químicos, embora tudo apontasse, há relativamente poucos anos, para o completo desaparecimento de todo este tipo de equipamentos. Houve, há poucos anos, um ressurgimento de novos utilizadores de máquinas de 35mm, dentro de uma área da fotografia na qual o 35mm sempre foi rei, até ao aparecimento das digitais: a fotografia urbana ou, como se diz agora, em português, a Street Photo. Muitos destes novos utilizadores começaram a fotografar com máquinas digitais e entraram no mundo da fotografia analógica, começando pelas máquinas e objetivas, percebendo (alguns), mais tarde, que a parte das películas e a sua imensa potencialidade só era maximizada se fossem eles próprios a revelar as películas. Conheço vários novos utilizadores que, por razões diversas, nomeada e principalmente, de espaço, que optam por revelar as películas e utilizam scanner, em vez do ampliador, e passagem a papel, o que implica muito mais equipamento - além do ampliador, há os tabuleiros, frascos para os químicos, dispositivos para aquecimento dos reagentes, local para lavagem e secagem das ampliações... Uma máquina analógica tem algumas vantagens sobre as digitais, sobretudo se for uma máquina completamente mecânica. Vejamos: não necessita de baterias, pode operar em qualquer temperatura, pode trocar-se de objetivas sem qualquer problema, mesmo que haja poeira ou vento forte, de cada

vez que se avança a película temos um novo fotograma completamente isento de poeiras ou sujidade e cada película tem as suas próprias características, em termos de grão, contraste, resolução, etc. É como se tivéssemos uma digital na qual poderíamos trocar de sensor. Qualquer máquina analógica mecânica pode utilizar película de infravermelhos ou outras películas de efeitos especiais. Algumas máquinas eletrónicas também podem utilizar estas películas, desde que não utilizem feixe de IR para avanço da película. No caso das máquinas de grande formato, podemos, através dos movimentos da lente e do *back*, corrigir perspetivas, aumentar ou diminuir a profundidade de campo e fotografar um espelho, de frente, sem a máquina aparecer refletida e, tudo isto, com qualquer objectiva. Uma imagem obtida numa analógica pode facilmente ser convertida numa imagem digital. O contrário, embora seja possível, é um processo extremamente caro. Talvez haja mais, mas estas são aquelas de que me lembro, de momento. Relativamente ao médio formato, as máquinas são maiores e mais pesadas do que as 35mm, no entanto, a qualidade de imagem é superior, a gama dinâmica é diferente e a profundidade de campo, de um modo geral, é mais pequena, tornando este formato ideal para paisagem, retrato ou moda. Muitos dos fotógrafos que se dedicam à fotografia *fine art* optam por este formato e o facto de não haver muitas máquinas de médio formato à venda no mercado de usados, como acontecia no período seguinte à popularização das digitais, indica que ainda existe muita gente a usar este formato. Relativamente ao grande formato, a coisa é completamente diferente, pois, além de haver ainda bastantes fabricantes, continua a haver desenvolvimentos e avanços técnicos destas máquinas. Há bastantes utilizadores, a nível mundial e, para muitos deles (eu incluído), este é o seu formato preferido, pela versatilidade e pelas possibilidades que oferece. Fabricantes de máquinas de grande formato, atualmente, por exemplo, tens a Ebony, Shen Hao, Chamonix, Dayi, Arca-swiss, Linhof, Horseman, Cambo, Toyo, Intrepid, Gaoersi, Alpa, Silvestri, Canham, Wista, Walker, Toho, Wisner, Sinar, Gibellini, Smartflex, Chroma, Prusa, Standard, Stenopeika, Al-

vandi, Aubrey Kingston, Wanderlust, Will Travel. Agora, relativamente à fotografia em papel, não há nada que se assemelhe a uma prova de contacto, a partir de um negativo de 20x25cm (8x10"), em papel de fibra de algodão, baritado, de dupla gramagem, brilhante, virado a selénio. Quem já viu isto, ao natural, sabe bem a que me refiro. É por isso que existem ainda fotógrafos que só fotografam com negativos muito grandes, para poderem fazer estas provas de contacto. Existem máquinas de grande formato com negativos de 30x40cm, 40x50cm e 50x50cm e existem várias marcas que ainda fabricam películas com estas dimensões. Para finalizar, eu diria que o facto de haver fotógrafos que começaram a fotografar com digital e que, agora, também usam analógico, é um sinal inequívoco de que o analógico mantém alguns atrativos e vantagens e que não irão desaparecer tão cedo. Principalmente, no nicho da *fine art* e, agora, também na *street photo*, o 35mm e o médio formato, parecem ganhar um novo fôlego. Quanto ao grande formato, o mais antigo de todos, sempre teve e mantém uma clientela mais "fiel".

Tens algum projeto fotográfico que gostasses de fazer?

Tenho muitos mas não digo... o segredo é a alma do negócio!

Que conselho darias a jovens fotógrafos que querem seguir o caminho do preto e branco *fine art*?

Comprem uma máquina de médio formato e comecem a revelar as vossas películas. Comprem um scanner de transparências, de razoável qualidade. Os Epson da série 600 são uma boa alternativa. Frequentem um workshop de digitalização, vai poupar-vos imenso tempo e começarão logo a obter bons resultados, desde que os negativos tenham qualidade. Se conseguirem, montem um pequeno laboratório, com um ampliador que faça, pelo menos, até ao 6x7cm. Leiam a trilogia do Ansel Adams.

No dia 7 de Janeiro deste ano, fizeste uma espécie de promessa aos teus leitores dizendo que irias fotografar muito mais do que no ano passado. Tem sido assim mesmo?

Tem sido mesmo assim... fotografei muito mais este ano do que no ano passado, no entanto, tenho fotografado só com digital. No fim do verão, a coisa vai mudar, pois vou passar a fotografar muito mais com analógico e vou regressar ao laboratório.

Como é que explicas esse “estágio”?

Confesso que tem havido alguma preguiça, nomeadamente, para fotografar paisagem com analógico. A idade pesa bastante neste caso, pois o tipo de fotografia que faço mais requer subidas e descidas de arribas, progressão em pisos difíceis e sempre com muito peso às costas. Talvez, futuramente, opte por locais mais acessíveis e mesmo por outro tipo de fotografia, só o tempo o dirá, no entanto, como diria o Schwarz... *I'll be back!*

Quando é que vamos voltar a ter *workshops* de paisagem com o fotógrafo Nanã Sousa Dias?

Olha, isso é que não me apetece mesmo nada. Tenho saudades do convívio e das pessoas que fui conhecendo ao longo de muitos anos de *workshops*, mas não tenho saudades nenhuma e muito menos paciência para ouvir o tempo todo a malta a falar do preço e da qualidade dos filtros em gradiente da marca X, que é melhor do que a Y e dos filtros ND, mais a gama dinâmica e os megapíxeis, da máquina Z e dos *f-stops* de estabilização *in-body* e dos *zooms* com abertura constante de f2.8, isto, enquanto eu tento falar de fotografia. Mas talvez faça alguns *workshops* de grande formato e de laboratório, se aparecerem interessados.



Penedo do Guincho #1. Santa Cruz

NANÃ SOUSA
DIAS



PORTEFÓLIO



Assenta #2



Penedo do Guincho #4. Santa Cruz



Penedo do Guincho #15. Santa Cruz



**História por detrás da imagem:**

Ribeira d'ilhas #2. Ericeira

Esta foi a primeira fotografia que fiz com a minha primeira máquina *home-made*, a NSD 45 PS. Quando fiz os cálculos para esta máquina de grande formato, que pode usar dois formatos diferentes de película — o formato americano de 4x5 polegadas (10,2x12,7cm) ou o formato europeu de 9x12cm —, foquei a lente para 2,8 metros, que é a distância hiperfocal para a abertura f/8, no formato de 4x5", na lente de 45mm que, neste formato, equivale a uma 12mm no formato de 35mm ou digital *full-frame*. Utilizando a abertura f/22, que foi a que escolhi para esta fotografia, em princípio, tudo deveria estar focado entre 70 cm e infinito. Só fiz uma chapa, pois não sabia se a coisa ia dar certo. Felizmente, tudo saiu como previsto. A fotografia foi feita em Ribeira d'Ilhas, perto da Ericeira.





S. Julião #1. São Julião, Sintra



S. Lourenço #6. Ericeira



**História por detrás da imagem:**

D. Quixote. Ribamar

Esta foi a segunda fotografia que fiz com a minha máquina NSD 45 PS, a *home-made* que fiz na minha oficina caseira. Desta vez, pretendia testar a profundidade de campo com a abertura de f/16 e escolhi este gerador eólico que está a uma distância de cerca de 3km de minha casa. Havia algumas nuvens interessantes e bastante vento, o que, como as nuvens estavam relativamente baixas, fazia com que estas se movessem a grande velocidade. Fiz duas chapas e, de repente, vi que esta nuvem se aproximava na direção do gerador, tirei rapidamente da máquina o chassis com as duas chapas já expostas e coloquei um novo chassis na máquina e fiquei à espera, para ver se a nuvem se alinhava com as pás do gerador. Foi pura sorte, ficou mesmo alinhada com as pás, dando a ideia de que estas intervieram na configuração da nuvem, o que não é verdade, pois as nuvens estavam a uns 300 metros de altitude.



Maresias #60. Magoito, Sintra



Cabo Raso #5. Cascais



Maresias #243. Ericeira



Paço d'Arcos #1. Oeiras



PDM Rural. Mértola



Cardume. Torreira

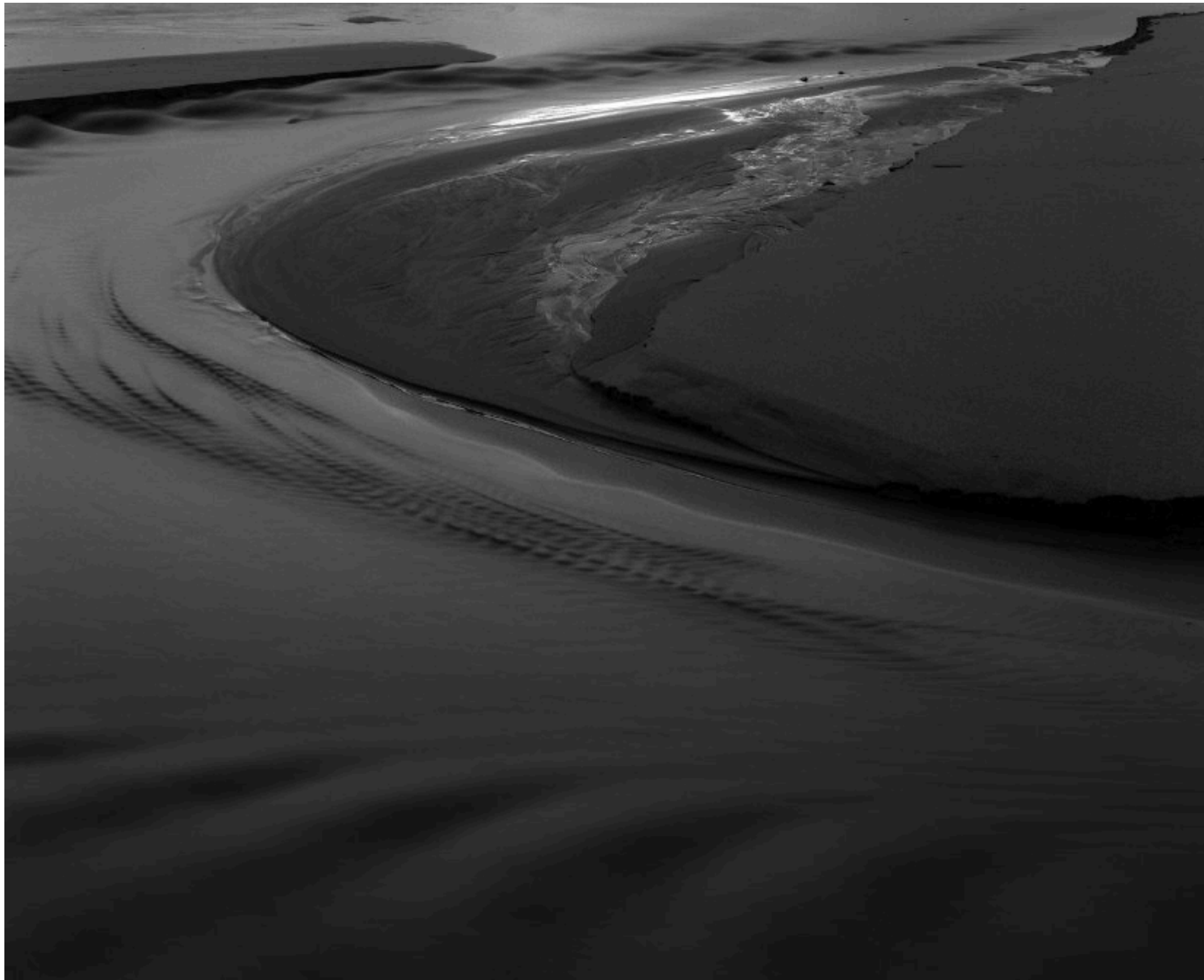
História por detrás da imagem:

Mirone. Porto Novo. Durante um *workshop* de paisagem que dei há uns anos, no segundo dia, o dia das práticas, fui com os participantes à Praia de Sta. Rita, entre Santa Cruz e Porto Novo. Tinha levado comigo uma Pentax 67 com várias objetivas e, entretanto, vi que a lua estava sobre estas arribas que estavam com um aspeto bem interessante, devido à luz de fim de tarde, que formava um interessante contraste entre luz e sombra, com a "cerise" no topo do bolo, e que era a lua em quarto crescente. Eis, senão quando, aparece uma outra "cerise", um mirone, que compôs e de que maneira o ramalhete.





Maresias #64. Paço d'Arcos, Oeiras



Maresias #251. Ribeira d'Ilhas



Texto e fotografias por **Ricardo Salvo**

UMA PAISAGEM SEM COR

Eu, que raramente abdico da cor, aceitei o desconforto: semanas a ver em luminância, entre calcários e sombras, com HP5 e Tri-X. Descobri que a cidade se empresta ao cinzento, mas a paisagem exige cor para respirar.



Por esta altura já se calculará que o corpo editorial desta revista está a experimentar um critério mais temático a cada número. Depois da edição dedicada às influências impressionistas em julho, um consenso de quem aqui escreve determinou que agora era a vez do preto e branco como tema. Sendo este um assunto provavelmente de levar de perna às costas para o Tiago Mateus, que habitualmente o aborda nestas páginas, também eu, na reunião de edição para preparação deste número, acordei sem pestanejar em se avançar para este mundo tão transversal a tantos fotógrafos e por isso tão “dentro da caixa”. Aceitei o desafio porque, achava eu, seria extremamente fácil escolher um bom ângulo para falar de fotografia a preto e branco, uma vez que, afinal, ao fim de quase um século e meio de existência, cultiva ainda o fascínio de artistas e documentaristas de uma forma omnipresente. Porém, subestimei o pormenor de eu raramente fotografar a preto e branco, e por isso, quando comecei a trabalhar para preparar este texto, questioneimei-me sobre com que propriedade posso falar no tema. Confesso, até agora escrevi quatro textos sem qualquer sustentação ou garra, a sentir que estava apenas a cumprir com um compromisso de preencher este espaço. Se estamos todos a ler estas linhas, ou é porque desisti de tentar ou é porque foi desta, porque já estava a ultrapassar largamente o prazo com que este corpo editorial se comprometeu com a entrega dos textos.

Fotografo algumas vezes a preto e branco. É raro, mas de vez em quando atrevo-me, sobretudo em fotografia mais urbana. Em ambientes de paisagem e natureza, custa-me descartar a cor, sinto que faz sempre falta, e por isso está sempre presente salvo raríssimas exceções. Mas para me entregar de corpo e alma a estas palavras, forcei-me no terreno durante os últimos meses, exercitando o meu olhar numa lógica meramente tonal e de luminância. Não sou um fundamentalista da cor, nada disso, apenas sinto que faz parte integrante de tudo o que vejo. Eu atribuo cores às palavras, às músicas, às pessoas, por isso faz sentido estar sempre presente numa das minhas opções de

expressão artística. Associo cores a emoções e sentimentos, e por isso o desafio de fotografar a preto e branco, sobretudo em paisagem, não me é fácil.

O DESAFIO DA PAISAGEM A PRETO E BRANCO

Curiosamente, não me custa imaginar o preto e branco na cidade. Porque sendo esse mesmo o segredo do preto e branco, o de o imaginar sem o estar a ver, o ambiente urbano entrega-nos com alguma facilidade a dureza da falta de cor que rapidamente conseguimos materializar numa fotografia. Mas o mesmo não acontece perante um cenário natural, onde habitualmente me parece que descartar a cor é uma espécie de amputação difícil de fazer. No desafio que me propus, procurei um ambiente mais hostil e duro, de paisagem onde o calcário predomina e onde o contraste entre a pedra e a vegetação de verão poderia oferecer um protagonismo à dicotomia do claro e do escuro. É um facto que com este propósito o cérebro sintoniza-se para as formas e texturas e não para o contexto, e essa é a componente interessante.

Impor-me a obrigatoriedade de fotografar a preto e branco — uma falta de liberdade que habitualmente vai contra os meus princípios — revelou-se um exercício estimulante que dá elasticidade visual. O simples facto de obrigar a ver de uma outra forma, de procurar o que se possa enquadrar apenas numa escala de cinzento, obriga a uma procura da qual sentia falta. O hábito torna o ser humano preguiçoso e um exercício que contrarie o comodismo não faz mal a ninguém. A câmara digital muitas vezes facilita o trabalho e por vezes é apenas no ecrã do computador que nos surge o potencial do preto e branco na fotografia que inicialmente era a cores por intenção. Mas para garantir que não caia nessa armadilha, entreguei-me ao desafio com a câmara de película devidamente alimentada a Ilford HP5 e Kodak TX400, para não ter por onde fugir, para me sentir encurralado.

GOSTEI DO RESULTADO?

Resposta curta: não. Deixo com este texto alguns exemplos selecionados, mas a fotografia obrigatoriamente a preto e branco não me sai naturalmente. Tem de surgir de forma intuitiva, caso a caso, e obrigar-me a fotografar a preto e branco parece-me uma prisão desnecessária. Percebo o fascínio, mas a cor na minha forma de fotografar faz-me falta e abre-me mundos maiores, aumenta-me exponencialmente o potencial criativo adiando a queda numa eventual monotonia. Quem conhece o meu trabalho mais de perto e acompanha o que dou a conhecer encontra aqui e ali algum preto e branco, mas numa presença pontual e pouco habitual, e alguma razão haverá para isso.

As teorias mais clássicas da composição fotográfica apregoam que quando um fotógrafo constrói, escolhe cuidadosamente os elementos que deverão estar numa imagem e o seu posicionamento absoluto e relativo dentro de um espaço delimitado e geometricamente fechado, numa espécie de palco para um espetáculo onde só tem de estar em cena quem é da cena. E a cor é um desses elementos que terá de estar quando tem um papel a desempenhar, e tem de sair quando não lhe for atribuída qualquer função no enredo. E neste último caso, manter a cor em cena é como ter um ator em palco numa peça de teatro só para estar, sem qualquer fala ou desempenho. Ainda que eu subscreva a teoria dos elementos presentes/ausentes — se a cor é um desses elementos, será outra discussão —, tenho de admitir que o preto e branco cria o afastamento da realidade que tanto procuro na fotografia que habitualmente faço, e obrigar-me a ver a preto e branco foi interessante. Mas prefiro seguir o meu instinto e, regra geral, a cor diz-me sempre o suficiente para que a sua ausência seja mais perda do que ganho.







Texto e fotografias por **Nuno Luís**

DEPURAÇÃO DO OLHAR



“A cor é descritiva. Preto e branco é interpretativo.” ~ *Elliott Erwitt*



Sempre houve uma necessidade latente por parte da humanidade de reter aquilo que o tempo leva. Desde as pinturas rupestres nas cavernas até às primeiras câmaras escuras, sempre existiu uma vontade de eternizar momentos, para que estes não se dissolvam pelos corredores da memória e caiam no esquecimento. É dessa urgência de eternizar o efêmero que surge a fotografia.

Um rosto ou uma paisagem estão em constante mutação, mas uma fotografia oferece resistência ao esquecimento. É uma forma de preservar o que o olhar já não alcança sem as distorções da memória que o passar do tempo carrega. Mais do que registar a realidade, a fotografia é também uma prova de existência. Ao olhar para uma imagem, não apenas é recordado um determinado momento, mas há também a confirmação de que, de facto, ele existiu e foi vivido e experienciado por alguém.

Inventar a fotografia foi, portanto, um passo natural na história da humanidade. Diria mesmo, o encontro perfeito entre a técnica e o desejo profundo de guardar memórias, desafiar o tempo e dar testemunho daquilo que somos.

No entanto, e porque o ser humano é inquieto, quando a fotografia surgiu, sabia a pouco. Faltava cor e existia um desejo crescente de reproduzir algo semelhante ao que o olho humano via.

Foi um avanço natural, quase inevitável, o surgimento da fotografia a cores, onde esta aproxima a imagem da experiência daquilo que os olhos veem e torna o registo mais completo e mais verdadeiro. Em suma, a cor responde à necessidade de fidelidade.

Mas, paradoxalmente, após conquistar a cor, continuou-se a fotografar a preto e branco, uma vez que o homem tem um fascínio que transcende a técnica, representando uma opção estética e uma forma de ver o mundo onde o olhar do espectador é conduzido para a luz, para

a sombra, para a geometria e para a textura. No fundo, para formas, contrastes e emoções, dando à fotografia a preto e branco uma aura de intemporalidade.

Não é por acaso que ao olhar para imagens monocromáticas, temos dificuldade em situá-las no tempo. Elas parecem existir num espaço suspenso, desligado da cronologia, conduzindo a que o seu poder artístico não seja meramente descritivo, mas essencialmente interpretativo.

O seu estatuto de *fine art* nasce dessa vocação interpretativa. O fotógrafo que opta pelo preto e branco não procura apenas registar o real, mas transfigurá-lo numa linguagem visual, onde o que interessa não é a fidelidade à realidade, como acontece na fotografia a cores, mas a intensidade do olhar.

Esta escolha permite à fotografia a preto e branco um posicionamento artístico que aproxima a fotografia da pintura, colando a fotografia a preto e branco à ideia de obra única, de contemplação e de elitismo, obrigando a quem a vê a uma leitura mais atenta.

Sem o estímulo imediato da cor, o olhar é exercitado, sendo convidado a procurar nuances, aprendendo a ver nas transições entre o preto e o branco, permitindo que o fotógrafo mostre a sua visão depurada de um determinado momento e o espectador aceite o desafio de uma interpretação minuciosa da imagem, numa linguagem interpretativa por vezes não direta.

No fundo, o fascínio pela fotografia a preto e branco é o fascínio pelo silêncio visual, obrigando o espectador a contemplar uma imagem para além do superficial. É esse silêncio que torna a fotografia a preto e branco *fine art*, conferindo-lhe inevitavelmente um lugar elitista na cultura visual contemporânea. Por isso, tornou-se símbolo de sofisticação e exclusividade. É quem a produz e quem a aprecia partilha a consciência de estar diante de algo que vai além do mero registo.







Texto e fotografias por **Rute Cadete Silva**

ENSAIO

A LENTE E O SILÊNCIO

“A lente não capta o que vejo — escuta o que o silêncio da natureza tem para me dizer.” ~ *Rute Cadete Silva*



Foi em cada manhã gélida e tarde ardente da savana africana que encontrei o equilíbrio e a harmonia que a vida selvagem proporciona. Quando olhava através da lente, o ruído do mundo apagava-se, ficava só com o essencial: luz, sombra, movimento e silêncio, porque há silêncios que dizem mais do que qualquer palavra e foi naquela savana africana que consegui ouvi-los. Ali, cada movimento tem peso, cada pausa tem sentido.

Com a câmera nas mãos, o meu objetivo não foi captar; foi escutar, contemplar.

A lente tornou-se o meu ponto de encontro com aquele mundo. Através dela, encontrei o silêncio de que precisava: aquele que acalma, que afasta o ruído e devolve o essencial, porque a fotografia de natureza é, para mim, uma forma de terapia. Um espaço onde me reencontro, onde a respiração abrande e a alma repousa.

Cada imagem é um ato de humildade, uma tentativa de honrar aquilo que não entendo, mas que me transforma. A arte que coloco em cada imagem não é feita de técnica, é feita de silêncio, de inspiração, de movimento e de muito respeito pela natureza.



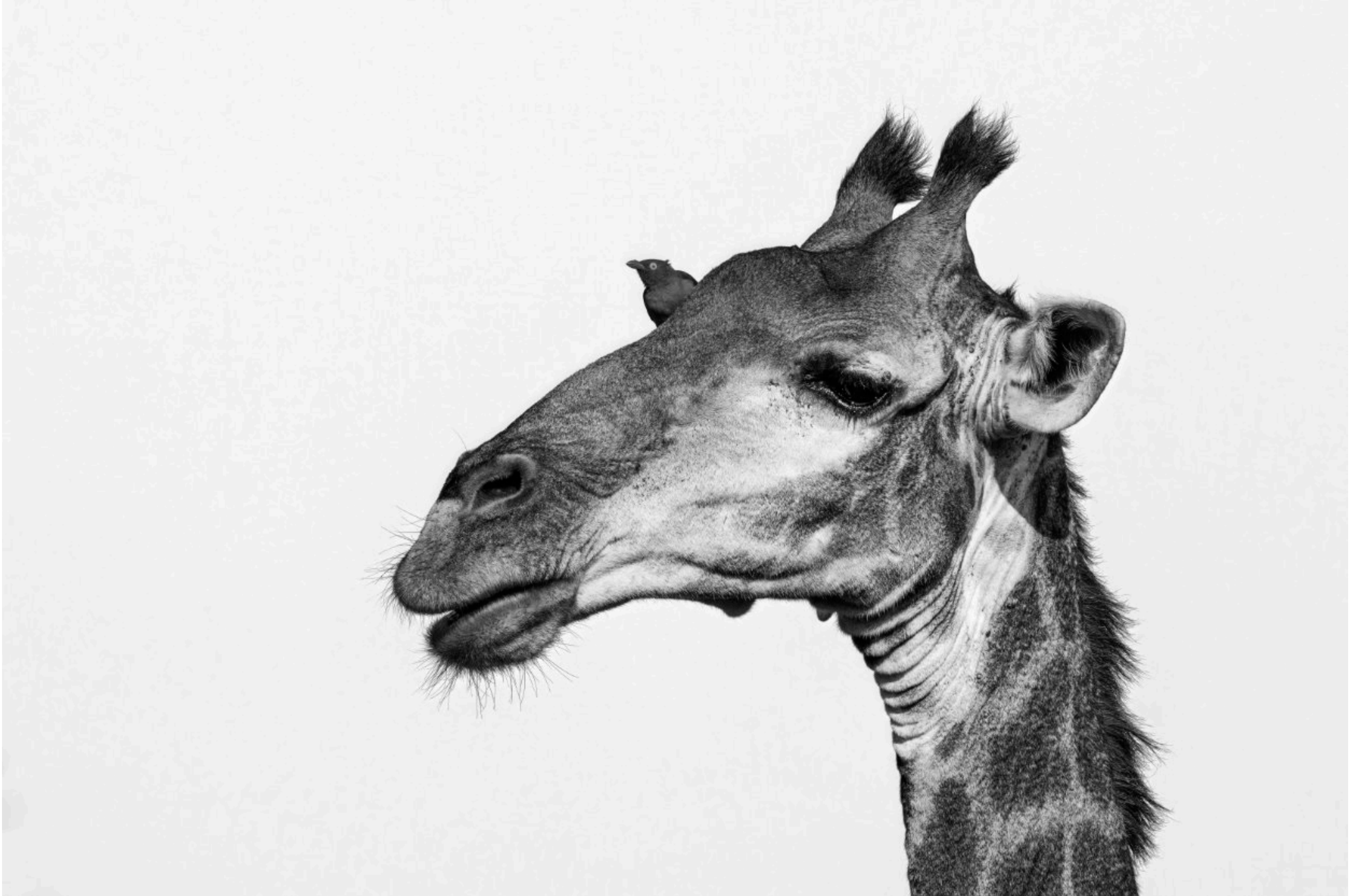


















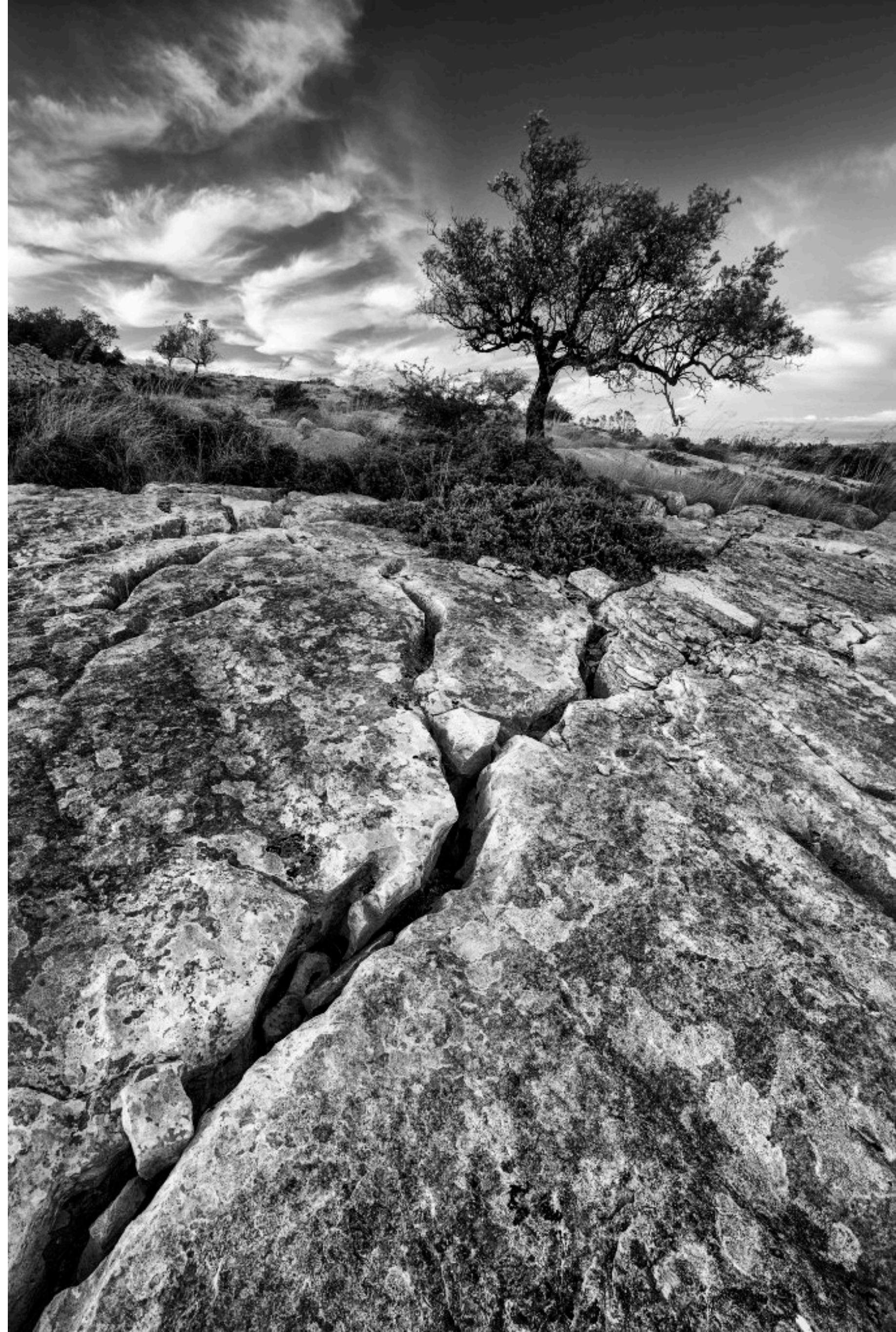




Texto e fotografias por **Luís Afonso**

O PORQUÊ DE NÃO FOTOGRAFAR A PRETO E BRANCO

“As cores são os sorrisos da natureza.” ~ *Leigh Hunt*



Eu adoro fotografia a preto e branco. Pode parecer estranha esta declaração inicial – dado o título deste artigo – mas a realidade é que sou um apaixonado pelos cenários monocromáticos captados por fotógrafos como Bruce Barnbaum, Michael Kenna, John Sexton, Brett Weston, Minor White ou Ansel Adams. Como alguém que olha para a fotografia como uma poderosa ferramenta de expressão artística é impossível escapar ao charme e ao poder significativo de uma boa fotografia a preto e branco.

Quando reparo numa imagem monocromática, o meu olhar centra-se imediatamente na relação entre luz e formas, na procura das orlas que separam os vários indivíduos da composição. As texturas, os padrões, as formas e todas as relações que se estabelecem entre os vários elementos que constroem a imagem tornam-se mais evidentes e mais fáceis de ler. Bruce Barnbaum partilha desta minha impressão quando afirma que “o preto e branco tem uma força simplificadora que ajuda a traduzir a complexidade visual do mundo numa linguagem visual clara, onde luz e sombra guiam o olhar.”

Mas se tudo isto me encanta, porque não fotografo eu a preto e branco?

Primeiro, permitam-me um pouco de História.

Nos primórdios da fotografia de natureza, o preto e branco reinava como a linguagem que segurava a alma das paisagens. Ansel Adams, com a sua devoção quase religiosa ao meio, afirmava que “a fotografia a preto e branco é capaz de captar o espírito da paisagem de uma forma que a cor simplesmente não pode.” Para o decano da fotografia de paisagem, a força do preto e branco residia não apenas na sua qualidade estética, mas igualmente na precisão técnica e no domínio absoluto sobre cada nuance que possibilitava. Ele reconhecia que, apesar da promessa da cor, esta ainda não permitia o mesmo domínio. A fotografia a cores “não oferece o mesmo grau de controlo que o preto e

branco — o processo de revelação da cor é mais complexo e imprevisível, dificultando a manipulação precisa dos tons que o Sistema de Zonas possibilita.” Para Adams, cada imagem a preto e branco era uma sinfonia meticulosamente orquestrada, onde luz, sombra e textura se entrelaçavam para revelar uma verdade quase transcendental. Foi esta falta de controlo no processo que o levou a ignorar, mesmo até à sua morte em 1984, a fotografia a cores.

Edward Weston, outro mestre do preto e branco, via nas formas e nas texturas uma poesia silenciosa, uma linguagem universal que ultrapassava a simples reprodução do real. Ele acreditava que a ausência da cor convidava o olhar a mergulhar na essência das coisas, a descobrir a beleza nas sombras e nos contornos.

A cor, essa energia vibrante que se insinua no mundo natural, foi inicialmente recebida no círculo da arte fotográfica com ceticismo e algum desprezo. Até John Szarkowski, o mais visionário dos curadores, afirmava que a cor era para os amadores e que “a maioria da fotografia a cores tem sido ou sem forma ou simplesmente bonita.” Este preconceito refletia um temor de que a cor pudesse obscurecer a estrutura e o conteúdo emocional da fotografia, relegando-a a um mero espetáculo visual, popular e superficial. Alfred Stieglitz e os seus contemporâneos também hesitavam em reconhecer, umas décadas antes, a cor como um veículo sério de expressão artística.

No entanto, a cor, com a sua capacidade singular de transmitir atmosfera, emoção e complexidade, não se deixou amordaçar durante muito tempo. Edward Steichen, sempre um passo mais à frente que os demais, declarou que “a cor oferece uma nova dimensão para o fotógrafo, uma maneira de revelar aspetos do mundo que o preto e branco não pode captar.” Para Steichen, a cor era uma janela para uma nova realidade, capaz de transmitir a riqueza e a subtilidade da natureza de forma inédita.

Eliot Porter, o meu fotógrafo de eleição, aprofundou essa visão ao usar a cor com uma sensibilidade quase poética, revelando, por exemplo, as delicadas matizes da floresta nas infinitas variações do verde, no brilho fugaz da luz sobre o musgo. Mas, acima de tudo, como ele lembrava, “a cor permite que a fotografia alcance a verdade da natureza, revelando detalhes e atmosferas que o preto e branco não pode transmitir”. A sua obra ajudou a legitimar a fotografia a cores no meio artístico e abriu caminho para que outros a explorassem sem preconceitos.

Mesmo entre os que preferiam o preto e branco, havia reconhecimento na força da cor e no cuidado que era preciso ter na sua utilização. Bruce Barnbaum, um dos meus fotógrafos-pensadores favoritos, conhecido pelo seu rigor no controlo do contraste e da composição, refletia que “a cor é sedutora e poderosa, mas pode facilmente ofuscar os elementos que tornam uma fotografia verdadeiramente envolvente — luz, forma e textura.” Para Barnbaum, a cor exige do fotógrafo uma disciplina e um olhar acostumado a dominar as harmonias complexas da natureza, enquanto o preto e branco oferece uma meditação, um convite a ver para além do visível, para nos demorarmos na essência abstrata do que estamos a retratar. Na minha opinião, esta é a maior dificuldade em fotografar a cores: ser-se capaz de impedir que os mágicos pigmentos se sobreponham a tudo o resto, como se fossem corantes. Para se fotografar a cores é preciso entender o seu poder e os seus principais atributos estéticos.

Os fotógrafos contemporâneos há muito que abraçaram a cor. Art Wolfe, por exemplo, destaca que “a cor na natureza é uma linguagem em si mesma, cheia de significados e emoções que podem ser tão poderosas quanto a forma ou a luz.” Ainda assim, artistas como Michael Kenna continuam a explorar o preto e branco como forma de captar a serenidade e o mistério da natureza.

No mundo dos curadores, a transformação também foi profunda.

Szarkowski, após anos de hesitação, reconheceu finalmente nos anos 70 do século passado que “a fotografia a cores não é uma forma inferior ou secundária do preto e branco, mas um meio com capacidades e potenciais próprios.” Essa mudança de paradigma permitiu que museus e galerias abrissem as suas portas a exposições a cores, valorizando a riqueza visual e emocional que esse meio trazia.

Hoje, o preto e branco e a cor coexistem como dois poemas entrelaçados, cada um com a sua melodia, a sua luz e sombra, a sua forma de tocar a alma de quem contempla a arte da fotografia de natureza, deixando assim um convite para ver o mundo através de múltiplas dimensões — ora na pureza da luz e do contraste, ora no esplendor das cores que celebram a vida em toda a sua plenitude.

Voltando à minha experiência de criação, a minha principal razão para não usar o preto e branco é apenas uma: eu não vejo o mundo a preto e branco. Pode ser demasiado redutora, em especial para alguém que venera a imaginação como ninguém, mas a realidade é que, embora a minha criação se baseie na capacidade de criar coisas novas, eu preciso de a ancorar naquilo que a natureza me mostra.

Quando olho para a natureza, vejo mais do que formas e sombras — vejo um universo impressionante de cor, uma sinfonia de verdes, azuis, vermelhos e dourados que fala diretamente ao meu coração. Não consigo imaginar transformar essa riqueza em tons de cinza, apagando as variações que definem a natureza ao meu redor.

A minha inspiração nasce toda da natureza. Como escrevi no número anterior desta revista, é nos pequenos detalhes, nas ligações invisíveis e no ar que voa por entre os elementos naturais que eu procuro aquilo que fotografo. E gosto de o fazer tal como os meus olhos são capazes de ver, pois são eles que estão diretamente ligados aos sensores cerebrais que processam as minhas emoções. Para mim, fotografar não é apenas captar luz e sombra; é traduzir a vida na sua totalidade cro-

mática, na linguagem mais pura que o mundo me oferece.

Depois há a intimidade das coisas, o estar perto, o tocar e cheirar, o beijar. A minha fotografia pode-se tocar, pois está sempre a um passo (nem que seja de gigante) da minha câmara – do meu olhar. É também por isso que não consigo usar um drone para fotografar, eu preciso da imersão da ocular, dos sentidos todos a apontar para o que estou a retratar. Preciso de agarrar os cenários que fotografo!

Fotografar a preto e branco seria sempre alienígena para mim. Seria explorar um mundo que não vejo, que não sinto. Isto não quer dizer que não goste de ver e consumir fotografia a preto e branco, que não sinta orgulho e admiração em fotógrafos como o Tiago Mateus e que não sinta o “bichinho” de a fazer. Mas sempre que tento, surge um gosto amargo. É por certo uma limitação com a qual terei de viver e que há muito aceitei como natural no meu processo de criação. Isso também me permitiu estudar a cor para a poder usar cada vez melhor, algo que é extremamente difícil.

É curioso que se olhe para a fotografia a cores como algo difícil, mas para se romper com o facilitismo e a vulgaridade de que Szarkowski falava é mesmo preciso levá-la a sério e não pensar que, só porque o mundo é a cores, aponte-se para onde se apontar a coisa vai sempre correr bem. Como disse Steichen, “a fotografia a cores abre uma janela para uma nova verdade, um novo modo de ver o mundo que nos cerca.” Parece um contrassenso, mas ver o mundo a cores, no âmbito da fotografia artística, foi mesmo uma coisa séria e nova.

Outra razão, de que me lembro agora, é a de olhar o preto e branco sempre como uma escolha de quem o pratica e nunca como um recurso ou uma segunda escolha para aproveitar uma fotografia que não funciona a cores. O “deixa lá ver como isto resulta a preto e branco” nunca foi algo que me apaixonasse ou praticasse. As poucas fotografias monocromáticas que subsistem no meu arquivo (e a que encabeça

este artigo é mesmo a única que nem sequer teve uma versão a cores) nasceram já a preto e branco. Se me sentisse compelido a fotografar dessa forma teria de estudar esse meio na mesma forma como medito a cor, percebendo que por detrás de uma fotografia existe sempre um processo que é adequado ao que se pretende e não um fruto do acaso. Seria mais um método a explorar, uma forma de ver o mundo que teria de aprender.

Escolho a cor porque é assim que vejo o mundo, não em fragmentos “simplificados”, mas em toda a sua plenitude vibrante. Espero que a minha fotografia seja um convite para que outros também vejam, sintam e amem essa dança colorida da natureza.



Texto e fotografias por **Inês Leonardo**

A ILHA SEM COR

“Ele disse que achava a luz do recife extraordinária e descreveu-a assim:
«É de uma tonalidade brilhante, metálica, resplandecente, como uma
chapa de bronze-tungstênio.»” ~ *Oliver Sacks*



Foi nas aulas de desenho básico da faculdade que ouvi pela primeira vez a palavra *acromatopsia*. Mesmo tendo passado mais de vinte anos (mas quem é que está a contar?), a história do livro que a “stôra” nos fez ler na aula ficou gravada na minha mente.

Na primeira narrativa deste livro com o título "A Ilha Sem Cor", o neurologista e amante de botânica Oliver Sacks visita as ilhas Pingelap e Ponape, na Micronésia, para estudar pessoas que nasceram com *acromatopsia*. Esta rara condição impede a percepção das cores e, na sua forma completa, a ausência de cor é total, sendo que estas pessoas veem o mundo “apenas” em tons de cinza, ou, para os mais pragmáticos, a preto e branco.

Para além das passagens lidas durante as aulas, fui forçada a reler o livro em casa, por ter como colega de mesa uma alma, digamos... espiritual. Isto porque a professora dizia Ponape com a sílaba tónica no “pe” e a minha colega, especialista em cómicos comentários de bancada, associando-a à palavra “pontapé”, em surdina, simulava que estava a pedir a então famosa bebida numa tasca do Bairro Alto: "Um pontapé na "pi" aqui para a professora" (para quem não conhece, nesta frase o “pi” é uma palavra que rima com "zona"). Estas, entre outras pérolas do mesmo calibre, arrancaram-me risos, renderam-me repreensões e, inevitavelmente, levaram-me à releitura do livro em casa, numa espécie de penitência literária.

Entre gargalhadas e releituras, percebo que embora possa parecer que o livro trate o tema com algum romantismo, não deixa de destacar os desafios reais que acompanham esta rara condição, como a baixa acuidade visual e a fotofobia ou sensibilidade excessiva à luz. Foi, no entanto, na ausência da percepção das cores que o meu pensamento se fixou.

Fiquei fascinada e curiosa. Dava por mim a imaginar como seria olhar para os objetos, os alimentos, a paisagem à minha volta... e não ver

cor. Um mundo inteiro em tons de cinza, onde os brilhos, as sombras, a textura e o contraste passariam a ser a única matéria-prima da construção visual.

Ainda assim, nunca cheguei a transportar essa curiosidade para o universo da fotografia. Nem mesmo nesses anos de faculdade ou anteriormente, no secundário, quando tive aulas de fotografia ainda na era analógica e em que inicialmente o ISO, para mim, podia muito bem ser o nome de um detergente.

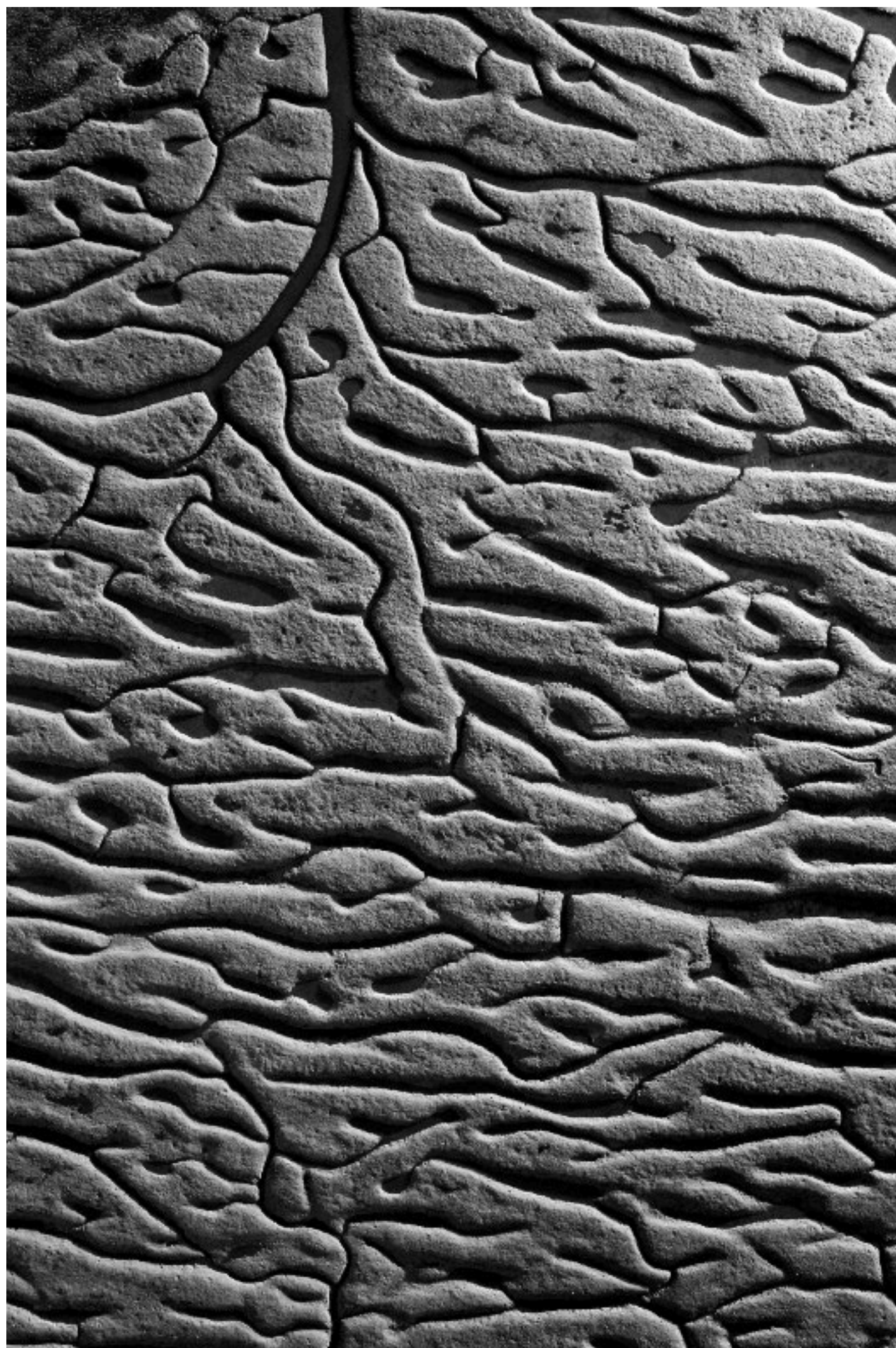
Talvez essa curiosidade fosse mais sensível do que prática, mais contemplativa do que expressiva. Talvez eu estivesse simplesmente demasiado ocupada a tentar não estragar os rolos. Ou provavelmente pela ausência de um resultado imediato, pois só depois de fotografar é que todo o processo de testes e revelação acontecia no santuário sombrio da sala escura, onde o único luxo cromático era a luz vermelha que emprestava à sala um dramatismo quase teatral.

Ah, e claro... por falar em teatro, havia sempre a presença da minha “colorida” e “brilhante” colega. Sim, a mesma do pontapé. A sua participação nas aulas de laboratório exigia, no mínimo, um aviso: *Algumas cenas podem afetar espectadores fotossensíveis*.

Confesso que, nessa altura, a fotografia era apenas mais uma disciplina. Não a via como a passei a ver mais tarde. Quando voltei a dedicar-me à fotografia já não como tarefa académica, mas como passatempo e terapia, nunca mais fotografei a preto e branco e foram poucas as vezes que optei por processar imagens dessa forma.

Por isso, quando o desafio temático desta edição da .Perspetiva foi decidido, pensei: “E agora? Devo fingir que sempre adorei tons cinza?”

Fotografar a preto e branco não me é natural. Vai obrigar-me a ver de outra forma. A pensar de outra forma. Pior ainda: Planear?!



Não sou pessoa que pense a fotografia, prefiro sair, caminhar e fotografar o que me chama a atenção. E mesmo que volte sem imagens, fico feliz. Feliz, porque vi um pisco-de-peito-ruivo, senti o mesmo vento que abana as folhas verdes das árvores, testemunhei a força do imenso oceano azul nas ondas... E isso, para mim, basta.

Mas o desafio estava lançado e não levou muito tempo até recordar “A ilha sem cor”. Revivi o fascínio e a curiosidade que senti pela forma de vida daqueles habitantes de Ponape e o que tinha lido sobre a ida do autor àquelas ilhas.

“Como detentores de uma visão cromática normal, de início a paisagem não passava aos nossos olhos de uma confusão de verdes, ao passo que, para Knut, era uma polifonia de brilhos, tonalidades, formas e texturas, facilmente identificáveis e distinguíveis umas das outras.”

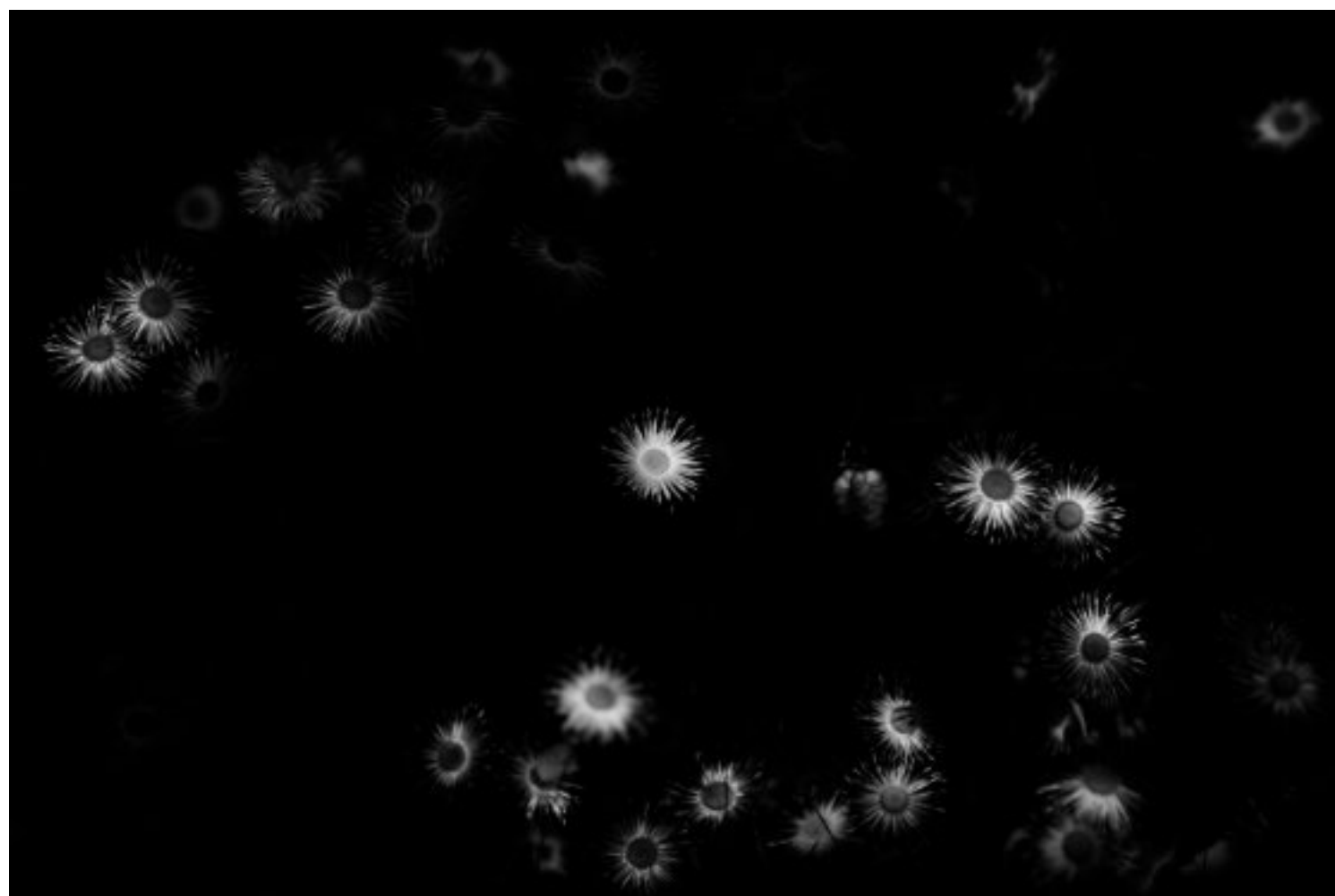
Tento ainda recordar alguns dos conselhos dos mestres da fotografia a preto e branco: explorar o contraste, experimentar os níveis de exposição, priorizar formas, padrões, volumes e texturas. Dominar a luz e brincar com as sombras numa composição pensada com cuidado. Lembrar que não se trata apenas de remover cor. É mais do que isso. É expressar emoções que sobrevivem à sua ausência.

E na prática? Abracei o desafio e nos dois meses seguintes, em diversas saídas, fui à serra, ao rio e à praia. Alterei na câmara o estilo de imagem para monocromático de forma a conseguir no imediato focar-me na gama de tons e forçar-me a ver e a explorar os contrastes, formas e volumes. Mais tarde no processamento voltarei a alterar o perfil, mas por agora... Macro, paisagem, dupla exposição e objetivas antigas. Fotografei na luz ténue da neblina matinal, na luz dura do meio-dia e no dourado suspenso do fim de tarde. Testei tudo. Sem cor. Sem planos. Sem regras.

Dou por mim a caminhar entre os azuis, os verdes, os castanhos, os

tons áureos do entardecer e a tentar esquecer que eles existem. E ao fazê-lo, tento descobrir outra paleta, a dos sentimentos sem cor.

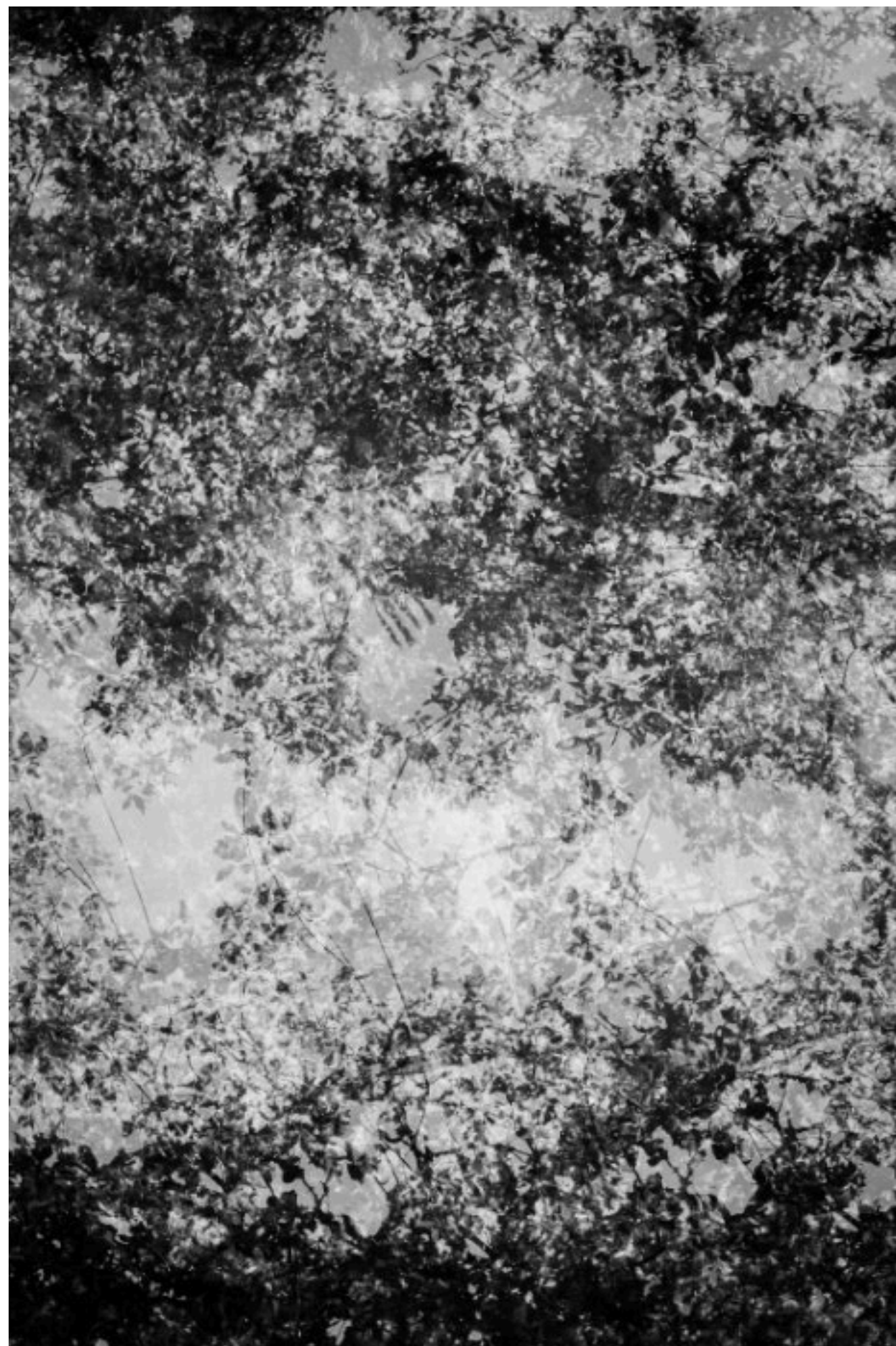
No final desta experiência, sinto que esta é uma paleta que ainda me escapa. Como se estivesse a aprender uma nova língua. Talvez já saiba algumas palavras soltas, talvez até consiga arriscar umas frases. Com muitos erros pelo meio? Claro! Tropeço nos cinzentos e procuro o meu próprio tom. Mas sem tristeza. Com curiosidade. Porque é nessa imperfeição que descubro o prazer de construir algo que ainda não sei bem o que é.

















Texto e fotografias por **Ângelo Jesus**

ÁREAS CINZENTAS

“Por vezes, as nossas vidas parecem um estudo de contrastes... amor e ódio, nascimento e morte, certo e errado... tudo visto em absolutos a preto e branco. Muitas vezes, não nos apercebemos de que são os tons de cinzento que acrescentam profundidade e significado à austeridade destes extremos”. ~ *Ansel Adams*



Nunca achei que “preto e branco”, em fotografia, fosse uma denominação correta. Parece querer deixar de lado boa parte da informação, já de si limitada pela ausência das restantes cores e ignorar as subtilezas presentes nos imensos tons de cinza, tão ou mais relevantes que os existentes nos dois extremos. Por isso, vou usar a palavra monocromático ou monocromática, aquela que se refere apenas a uma cor em diferentes tons e que não exclusivamente ao preto ou ao branco.

Fazendo um aparte, acho também curiosa a extrapolação metafórica desta expressão para a vida em geral. Penso numa que já li algures e ouvi algumas vezes — “o mundo não é a preto e branco”, querendo possivelmente isto dizer que existe muita coisa que não é óbvia, mas sim plena de complexidade e de nuances. São as áreas cinzentas, às quais, atualmente, também dou muito mais relevância e atenção. Hoje, tende-se a dar demasiada importância aos altos e baixos da vida, ignorando-se a beleza simples dos momentos banais do dia-a-dia. A área do pensamento também parece bastante polarizada. Agora, mais do que nunca, opina-se, julga-se e escolhe-se um dos dois lados com a maior das facilidades. Talvez por preguiça, ingenuidade, falta de espírito crítico ou de experiência de vida, proliferam as visões maniqueístas sobre tudo o que vai acontecendo no mundo, que na realidade é bem mais complexo para se classificar em categorias binárias. Assim como o preto e o branco na expressão fotográfica, ignoram-se as áreas cinzentas onde muitas vezes reside uma parte muito relevante da informação e da verdade.

Deixando de lado as divagações filosóficas, vamos ao que interessa — a fotografia.

Em tempos viajei com grande entusiasmo pelo mundo monocromático. Ainda resiste, embora moribunda, a minha primeira conta de **Instagram** onde exclusivamente partilhava esse estilo de imagens, talvez mais por imitação e procura de popularidade do que de outra coisa

qualquer. Agora, são raras aquelas que faço com essa intenção. Chego à conclusão de que atualmente sou um artista que dificilmente passaria sem uma variada paleta de cores. Para mim, a cor é uma das melhores manifestações da vida, não fosse ela a atriz principal da primavera e até do outono. A variedade e, especialmente, o relacionamento entre cores podem criar múltiplas emoções e imprimir na nossa memória experiências riquíssimas e inesquecíveis, sabendo, porém, que a sua perceção pode ser relativizada, dependendo do que é intrínseco a uma pessoa, seja isso fisiológico ou cultural.

Penso como seria triste um mundo em que tudo refletisse apenas o preto e o branco (mesmo com os tons de cinza). Na expressão artística visual, vários autores optam por mostrar as suas obras despidas de cor para passar, na sua mensagem, sentimentos mais nostálgicos e austeros. O cinema é um bom exemplo disso. Não quero com isto dizer que não admire nem sinta emoção ao ver algumas dessas obras formidáveis. Apenas não sinto o impulso de expressar a minha relação com a natureza dessa forma. Vejo e expresso o mundo com a presença da cor, mesmo que seja apenas ténue ou subtil.

Embora respeite e entenda essa expressão estética quando repleta de intencionalidade, não posso afirmar que me emocione particularmente uma opção genérica pelo monocromático. Porém, parece resultar eficazmente numa série ou coleção em que se pretenda assumir uma determinada estética ou característica emocional. Sei também que uma obra monocromática tem a virtude, não só de simplificar, filtrar e isolar componentes visuais, mas também, quando visionada, proporcionar uma maior aceitação ao desfasamento da realidade, tendo em conta que uma imagem desprovida das restantes cores do espectro, só por si, já está fora da realidade. Uma obra monocromática parece ter assim um caminho mais aberto para ser aceite como arte fotográfica.

SAÍDA DE CAMPO

Inicialmente tinha planeada uma ou mais saídas com o objetivo pré-determinado de fotografar a floresta em modo monocromático. Optei assim por pré-definir a câmara com o perfil adequado e, como já é habitual, avançar para o terreno à espera que algo me chamasse a atenção, embora consciente desta limitação.

Fotografar dentro de um bosque no verão e ainda por cima perante todas as dificuldades que esta estação nos apresenta — calor, luz difícil, insetos, risco de incêndio, etc. — é uma árdua tarefa. Se a isso se acrescentar mais uma limitação deste tipo, é bem possível que os resultados não sejam os esperados. Apesar de inicialmente ter sentido alguma esperança relativamente ao desafio em questão, confesso que falhei redondamente, pois nas várias saídas que efetuei, quase nada daquilo que criei achei que fosse digno de partilhar nesta revista. Fala-se muito nos benefícios de sair da zona de conforto e, embora não discorde completamente dessa afirmação, essas aventuras servem apenas como experimentação ou, eventualmente, como ignição para novas ideias.

Todas as fotografias monocromáticas que fiz e das quais realmente gosto foram sempre convertidas a posteriori. Nos dias de hoje, embora outrora já o tenha feito, não pretendo salvar imagens banais convertendo-as para torná-las naquilo que nunca poderão vir a ser. Essas de que gosto, só as converti porque apreciei o resultado, umas vezes por experimentação, outras porque a anulação de certas cores transmite, clarifica e simplifica superiormente a ideia ou sentimento. No exemplo das figuras que vou descobrindo nos troncos das árvores, muitas vezes, nessas pequenas secções de madeira, existe muito ruído cromático. Pequenas ervas, líquenes ou manchas que, quando presentes no enquadramento, apenas perturbam a estética e a mensagem. A conversão ou supressão da cor não passa apenas de mais uma ferramenta criativa ao

dispor num qualquer equipamento ou programa de pós-processamento.

Raras vezes fui para o terreno com objetivos bem definidos, muito menos com a intenção de fotografar especificamente em modo monocromático. Também não me agrada a ideia de desperdiçar uma saída sem poder abraçar possibilidades infinitas dentro do meio onde gosto de fotografar. De qualquer forma, não nego os benefícios de experimentar um novo caminho, nem que seja para depois voltar atrás e ter mais certezas relativamente àquele que devo seguir.

Dito isto, finalizo este artigo dizendo que a fotografia monocromática pode apresentar-nos uma visão extraordinária do mundo, tendo a capacidade de nos mostrar certas subtilezas estéticas e emocionais, muitas vezes sufocadas pela exuberância da cor. Cabe ao artista, com o seu dom especial de domínio da essência da luz e da sombra, revelar esse universo visual, tornando a sua expressão numa verdadeira obra de arte.

















Texto e fotografias por **Tiago Mateus**

NATUREZA A CARVÃO

**DOIS REBECOS E O HOMEM
QUE PERDEU AS BOTAS**



PRIMEIRA PARTE — O HOMEM QUE PERDEU AS BOTAS

Os ovos cozidos, o presunto, as barritas e o atum em lata. O canivete que tudo desfaz e a colher que de garfo se faz. Caixinhas e saquetas, sacos e saquinhos, uns vazios, outros cheios com coisas e coisinhas. Aquela chavinha para quando a perna do tripé fica mais frouxa. Não esquecer os tampões para os ouvidos descansarem à noite e, claro, as toalhitas para o banho à gato. O cartão de memória A, o B e o C porque nunca se sabe! Os cabos para não sei o quê, aquele com a ficha USB e o *powerbank* carregado para o dia mais apertado...

A extensa lista de tralha enfiada nas nossas cinco mochilas continuaria por mais umas páginas não fosse o espaço limitado da revista. Contudo, a minha experiência neste tipo de aventuras diz-me que de entre todo o material que se consegue carregar às costas montanha acima e aquele que fica no carro antes de partir por ser barrado pelo organizador do passeio e a sua fiel balança, irá faltar sempre qualquer coisa. Essa coisa pode ser mais ou menos importante, mas em muitos casos revela-se crucial.

O que raio nos faltaria desta vez?

As aventuras devem ser mesmo assim, desafiantes, imprevisíveis e com a dose certa de risco. Se não se sabe bem o que se deve ou não levar ou o que está a faltar, é porque a aventura vai ser das boas!

Podíamos ter levado a casa às costas, e alguns de nós tivemos essa sensação nas pernas, mas nenhum planeamento poderia prever o que aconteceu no terceiro dia da nossa aventura naquela montanha, nem mesmo o comentário inocente do Gui na zona de descanso da autoestrada, antes do início da aventura, despertou os sinais de alerta: "Ó Nuno, tens aí umas botas *vintage*!", tendo o Nuno esclarecido que aquelas botas de couro roçadas com mais de vinte anos já o tinham levado a muitos sítios e em muitas viagens e que nunca o tinham deixa-

do ficar mal. À medida que escrevo o artigo, apercebo-me de que se calhar não era assim tão imprevisível o destino daquelas cansadas botas. Apesar da dureza comprovada do material, a dureza do desafio provavelmente pedia um calçado menos *vintage*.

Contudo, as adoradas botas do Nuno sobreviveram à subida no primeiro dia com chuva e nevoeiro até ao Refúgio de Vegarredonda, situado a cerca de 1500 metros de altitude, assim como ao segundo dia de caminhada em que fomos fotografar no Miradouro de Ordiales, a 1700 metros, num trilho mais duro, maioritariamente de pedra. Mas, ao terceiro dia, as botas sofreram um golpe fatal que ditaria o seu fim.

Naquela manhã saímos do refúgio cedo, ainda antes do nascer do sol, para mais uma sessão fotográfica onde teríamos como pano de fundo o majestoso maciço de Cornion, em pleno Parque Nacional dos Picos de Europa. O céu estava limpo e o sol nasceu sem o drama que esperávamos na montanha à nossa frente; esse estava reservado para as horas seguintes.

Foi no regresso ao refúgio para tomarmos o pequeno-almoço que o Nuno me chamou à parte do grupo e me mostrou o seu problema com um semblante carregado, pois sabia que provavelmente aquela merda poderia levar ao cancelamento de pelo menos um dos cinco dias da aventura, não só para ele, mas para todos nós. A porcaria da sola da bota do pé direito descolou a partir da biqueira e estava agora presa apenas pela cola que restava no calcanhar. Parecia um crocodilo enlameado e moribundo com a boca aberta. Ambos chegámos rapidamente à conclusão de que a sola iria descolar completamente durante o dia de caminhada e que provavelmente o pé esquerdo iria ter o mesmo destino.

Nestas circunstâncias, tento ser um líder de grupo calmo e ponderado, pois a minha ansiedade pode facilmente contagiar o resto do grupo e gerar o caos ou, pior ainda, pânico. Não estou a exagerar! E, para não



i. Lagos de Covadonga. ii. Paragem a meio do percurso no primeiro dia.
iii. Lagos de Covadonga. iv. Chegada ao refúgio de Vegarredonda no primeiro dia.

encher o artigo de palavrões como tem acontecido ultimamente, respirando fundo, digo apenas que estávamos... em maus lençóis.

Os carros estacionados lá em baixo estavam a pelo menos quatro horas a pé e para chegar à povoação mais próxima de carro, onde não tínhamos a certeza de poder resolver o problema, demoraríamos no mínimo mais uma hora. Pior ainda, o trilho feito no sentido descendente, com as botas sem sola, tornar-se-ia muito mais perigoso. Nem queria imaginar o que poderia acontecer se ele caísse naquelas pedras aguçadas e escorregadias com a mochila de quinze quilos às costas. Eu sabia que a sua integridade física podia estar em risco, assim como os restantes dias de aventura, mas com a calma que me é habitual respondi: "Vamos ver o que se pode fazer, havemos de encontrar uma solução. Falamos com o grupo depois do pequeno-almoço."

Durante a meia hora seguinte a minha cabeça não parou, era como se caísse continuamente num buraco negro sem ver o fundo. A preocupação com o Nuno, o mais velho do grupo e o que menos caminhava, fez crescer um aperto no meu peito e um peso nos ombros que me fez vergar perante a realidade das coincidências.

Para além do problema de calçado ter escolhido o elemento menos ágil, o terceiro dia de aventura que tinha planeado para o Jonny, Nuno, Gui e Nunito era sem dúvida o mais difícil. Este seria o dia em que faríamos uma passagem de montanha a cerca de 1900 metros de altitude por um dos trilhos reconhecidamente mais técnicos de todo o Parque Nacional. São oito ou dez quilómetros de paisagem lunar, com pedra aguçada como facas, por vezes solta, sem nenhum caminho definido. O trilho é muito mal marcado, apenas sugerido por pequenas mariolas difíceis de seguir. Em alguns troços a navegação só se consegue fazer com recurso ao GPS. Ao longo do exigente percurso, com um desnível acumulado superior a 600 metros, atravessamos penhascos onde uma queda seria fatal e fendas profundas e inacessíveis que

rasgam a superfície calcária. Após cerca de oito horas de caminhada em modo sobrevivência, chegamos finalmente ao refúgio de Vega de Ario.

Depois de beber dois baldes de café instantâneo, dirigi-me ao grupo: "Temos de falar de um problema grave e decidir o que fazer hoje." Inicialmente eles pensavam que iríamos falar da dificuldade do trilho e das condições climatéricas, para decidir se o fazíamos ou não. Felizmente o clima estava espetacular, um lindo dia de sol que não era obstáculo para realizar a dura caminhada. Por isso, eu e o Nuno passámos a explicar o problema das suas botas. A galhofa habitual dos dias anteriores deu lugar a uma conversa séria, sem as brincadeiras do costume. Em conjunto e bastante preocupados, pensámos e discutimos várias hipóteses para encarar o problema. Começámos por perguntar no refúgio se tinham algum calçado que nos pudessem dispensar. Não havia. Sem essa opção, o Nuno foi lá fora testar a tração e durabilidade do material esponjoso da bota que se encontrava entre a sola meia descolada e a planta do seu pé, numas rochas em frente ao abrigo. Imediatamente uma coisa tornou-se óbvia: era essencial fixar as solas às botas e tentar mantê-las a todo o custo ao longo da caminhada, pois o tal material esponjoso não tinha qualquer tipo de tração e provavelmente iria desfazer-se ao longo do dia. Procurámos coisas que pudessem servir para desenrascar a improvisada reparação, porém inicialmente os únicos materiais que encontrámos foram um rolo de fita-cola transparente e uns cordelitos retirados das mochilas. O cenário não era animador. Como iríamos nós descalçar aquela bota?

O mais lógico seria regressar aos carros, onde poderíamos resgatar um calçado extra de um de nós para emprestar ao Nuno. Mas para isso, seria necessário fazer a descida de volta, as tais três ou quatro horas, para depois voltar a subir por outro trilho até ao segundo refúgio, totalizando dezasseis quilómetros e possivelmente de oito a dez horas com um desnível acumulado muito maior do que o plano inicial. Fazer



- i. Envolvente do refúgio de Vegarredonda. ii. As pedras em frente ao refúgio onde tínhamos rede móvel e onde descontraímos depois de jantar.
iii. Os cavalos de trabalho que levam tudo para o refúgio. Não há acessos para veículos sendo esta a única forma de manter o refúgio a funcionar.
iv. Refúgio de Vegarredonda

isso implicaria também abdicar do trilho mais selvagem e espetacular da aventura e fazer um trilho evidentemente mais exigente fisicamente. Esse esforço extra não agradou à maioria.

Começámos então a pensar em desistir do terceiro dia e abandonar a montanha, ir procurar uma loja de desporto, que nos garantiram estar aberta ao sábado, descansar num hotel confortável durante a noite e retomar a aventura no dia seguinte. Era visível a sensação de derrota nos nossos semblantes.

Com os planos para os próximos dias a desmoronar, ainda pensei que eu, o mais ágil do grupo, poderia ir aos carros, sozinho e sem peso, buscar o par de calçado e regressar ao refúgio onde o grupo esperaria para depois dar início à caminhada até ao segundo refúgio. Contudo, essa opção também não me parecia possível. Mesmo indo sozinho, gastaria pelo menos quatro ou cinco horas no trajeto de ida e volta, o que nos atrasaria imenso e talvez nos fizesse perder a hora do jantar no refúgio seguinte. Além disso, para mim seria um esforço brutal e arriscado percorrer tantos quilómetros num único dia.

Também chegámos a pensar em dividir o grupo em dois. Visto que o Jonny conhecia o trilho da passagem de montanha, uns seguiriam para o refúgio de Vega de Ário com ele, conforme o plano inicial, enquanto outros desceriam comigo para tentar desenrascar um par de botas na dita loja ou em alternativa o tal calçado extra de um de nós. Depois, voltaríamos a subir por outro trilho, que só eu conhecia, e encontrar-nos-íamos todos já no refúgio. Como líder, rejeitei essa opção de imediato. Era impensável deixá-los fazer aquele trilho sem mim como guia. Estávamos juntos naquela aventura e juntos tínhamos de continuar para a segurança de todos.

Nenhuma solução parecia resultar. Ponderando todas as ideias, chegámos à conclusão de que independentemente da decisão, implicaria um inevitável risco acrescido para o Nuno, principalmente nas descidas.



Refúgio de Vegarredonda, Parque Nacional Picos de Europa, 2025.

Por isso, com todas as hipóteses em cima da mesa, reconhecendo os prós e contras de cada uma, deixámos o homem que perdeu as botas decidir o que fazer, pois seria ele que teria de caminhar com aquele problema. De forma muito decidida e corajosa, o Nuno decidiu arriscar, manter o plano inicial e atacar a pedregosa passagem de montanha. Que máquina!

Reagimos com apreensão, apesar de todos termos ficado impressionados com a sua coragem e determinação.

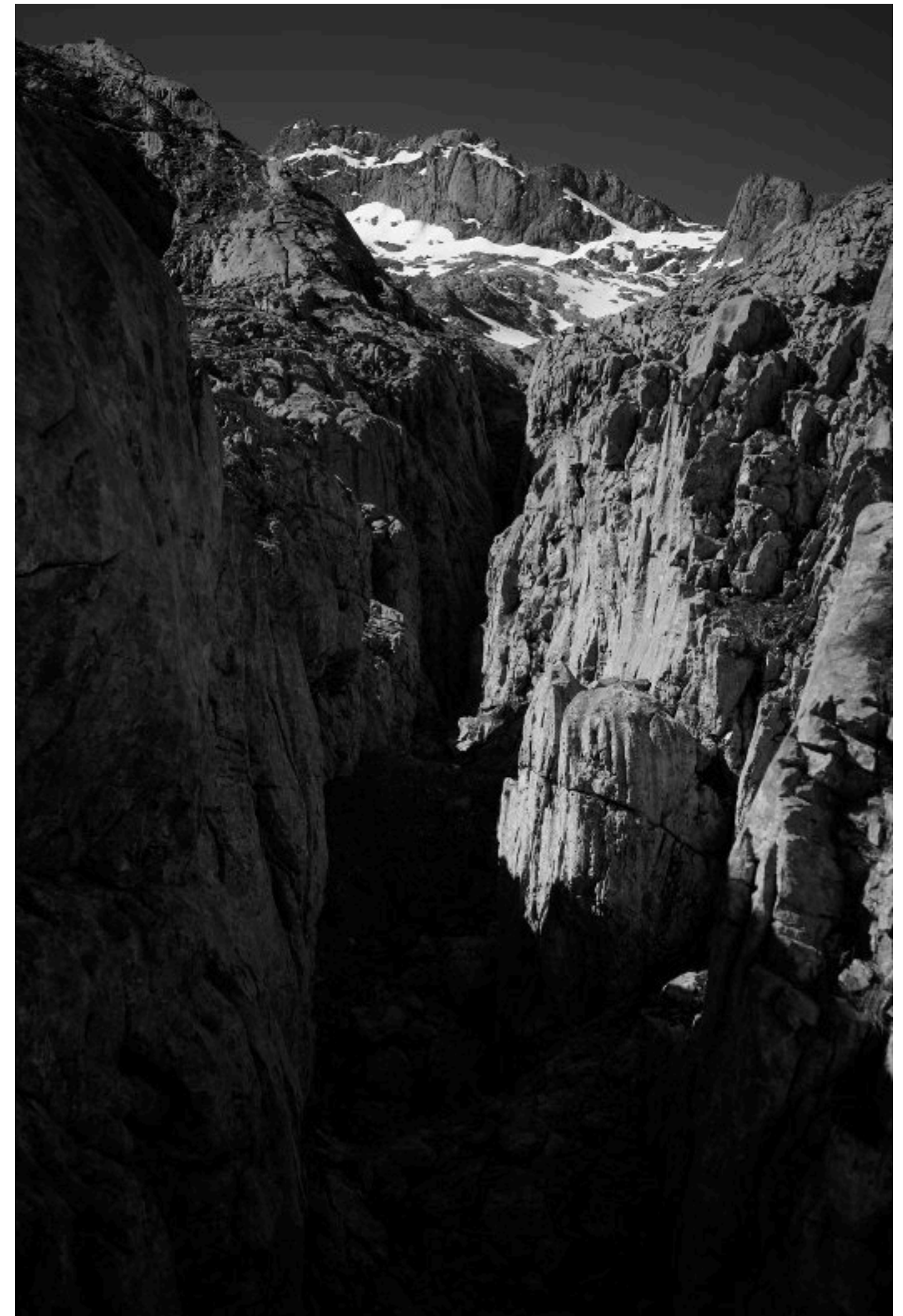
Passei os minutos seguintes a olhar para o mapa e, apesar de não lhes ter dito, defini um ponto de não retorno.

O artigo já vai longo e o leitor deve estar neste momento a pensar afinal qual será a coisa crucial que não levámos nas mochilas desta vez. Seria um par de botas extra? Um helicóptero? Dava jeito, mas nem mesmo nós sabíamos o que precisávamos até o ter encontrado no chão um pouco afastado do refúgio junto às pedras onde tínhamos rede móvel. Algo que já lá estava há uns dias esquecido, mas que nunca ligámos. Desta vez, o ‘item’ crucial que a partir daquele dia fará parte de todas as mochilas de aventura não é mais do que um simples rolo de fita adesiva branca usada pelos profissionais de saúde para fazer imobilização, prender ligaduras, esse género de coisas que só eles sabem explicar. Nunca tinha visto uma fita como aquela, um tecido fortíssimo impregnado numa cola indestrutível. O nosso problema é que era pouca.

Antes de partirmos, fiz o meu melhor para segurar a sola da bota com um pouco da super fita, tentando deixar alguma de sobra para o pé es-

À direita:

O terreno extremamente difícil de navegar do terceiro dia, um verdadeiro mar de pedra a 1925 metros de altitude. Parque Nacional Picos de Europa, 2025.



querdo. Depois enrolei-lhe o pé todo em fita-cola transparente e seguimos caminho de câmara ao ombro, mochila às costas e tripé na mão.

Como já levávamos mais de uma hora de atraso, apanhámos muito sol e calor nas primeiras subidas, o que fez com que as nossas reservas de água se esgotassem mais rapidamente do que esperávamos. Escusado será dizer que a vontade de fotografar não era muita.

Ao longo do caminho tivemos que “fazer o penso” mais umas quantas vezes, aos dois pés. A fita branca era muito pouca e a fita transparente rasgava-se ao fim de alguns metros. Foi extremamente duro para o Nuno, e em algumas situações tivemos de o ajudar. Não imagino como terá sido incómodo e cansativo para ele aquele dia. Tivemos de parar frequentemente para descansar e fizemos o caminho todo ao seu lado incentivando-o o melhor que sabíamos com as parvoíces e o gozo habitual. Apesar de dura, a caminhada foi espetacular e, com as melhores paisagens de alta-montanha, a boa disposição não tardou em regressar. A moral do grupo estava alta e quando passámos o ponto de não retorno, disse-lhes que a partir dali já não seria possível voltar para trás. Alguns de nós ainda conseguiram fotografar nas muitas paragens que fizemos.

Entre inúmeros tropeções, escorregadelas e perdas de desequilíbrio lá conseguimos chegar. Decorridas dez horas de calvário sobre a pedra de calcário, fomos recompensados na chegada a Vega de Ario com um abraço da Carlota e da Aynara, que logo nos prepararam um manjar para o lanche — ovos com chouriço, pão, queijo e uma valente caneca de cerveja!

Nos dias seguintes, já sem as solas agarradas às botas com fita-cola, fotografámos mais à vontade pelos prados verdejantes em torno do refúgio, num terreno muito menos agressivo para o calçado. Foram dias de convívio espetacular e aos poucos fomos criando laços de amizade, partilhando as fotografias que eternizaram os bons momentos vividos.

De todas as memórias desta aventura, a história das botas é sem dúvida a que vamos recordar melhor.

Entre nós, depois de testemunhar tudo o que ele foi capaz de superar, passámos a olhá-lo como um verdadeiro guerreiro, um herói.

No último dia, voltámos a ter receio da descida até aos lagos de Covadonga, onde tínhamos os carros, pois teríamos de voltar a caminhar em pedra e percorrer trilhos com lama até ao pescoço, mas incrivelmente as teimosas botas resistiram até ao fim.

Hoje, as botas repousam orgulhosamente expostas na sua casa, como peça de museu. São testemunho da dureza do material, lembrança fiel de todas as aventuras que enfrentaram juntos, mas, acima de tudo, erguem-se como um monumento silencioso à coragem e à tenacidade do homem que um dia perdeu as botas.



- i. O homem que perdeu as botas. ii. Uma das paragens onde reforçámos com mais fita a reparação inicial das botas.
iii. Vega de Aliseda, o primeiro ponto de água depois da passagem de montanha, estivemos aqui quase uma hora para hidratar.
iv. Paragem para descanso, apreciar o majestoso maciço Urrieles e o primeiro estudo de composições fotográficas.



i. Chegada ao refúgio Vega de Ário.
iii. A recompensa por chegarmos inteiros ao refúgio.

ii. O estado das botas depois de caminharmos cerca de oito quilómetros.
iv. Refúgio Vega de Ário.



i. Sessão fotográfica ao pôr do sol, refúgio Vega de Ário.

ii. Sessão fotográfica ao nascer do sol, Cabeza la Verde (1719m).

iii. Um dos inúmeros entediantes momentos de espera quando a visibilidade no meio da montanha baixa para menos de cinco metros.

iv. Na descida para os Lagos, no último dia, tivemos a oportunidade de nos cruzar com um “porteo”. Trata-se do abastecimento de mantimentos do refúgio feito pelos guardas com a ajuda de burros, que carregam tudo montanha acima, desde bilhas de gás, sacos de farinha ou até materiais de construção.

SEGUNDA PARTE — OS DOIS REBECOS

Pode parecer estranho, numa época em que existem câmeras capazes de gravar 16 bits de cor em ficheiros RAW, que alguém ainda fotografe a natureza a preto e branco, como no início da fotografia. Por isso, quando tentamos explicar esta escolha, o “porquê” de o fazermos, é comum cairmos numa explicação que passa pela comparação com a fotografia a cores. Hoje percebo que o esclarecimento é desnecessário, embora no início também sentisse essa necessidade de justificar porque fotografava a P&B, começando por essa comparação inútil.

Lá repetia as chachadas e clichés de sempre — “Fotografar a natureza a preto e branco é uma forma de ir além da representação literal da realidade.” Depois vinha a cena da camada de abstração que todos repetimos — “Ao eliminar a cor, introduzimos uma camada extra de abstração à imagem e a atenção do observador desloca-se para os contrastes de luz e sombra, para os padrões e para as texturas que passam muitas vezes despercebidos.” Para rematar, falava sempre da emoção e do drama — “A simplificação visual ajuda a transmitir a essência do lugar, as emoções e as sensações, criando imagens mais intemporais e poéticas.”

É óbvio que tudo isto é verdade se olharmos para a fotografia a preto e branco do “lado de fora” e de uma forma superficial ou se nunca a tivermos experimentado realmente. E quando digo experimentar, não é um dia sair de casa e colocar a câmara em modo monocromático para ver o que acontece. Ou chegar a casa, ir para o computador e ver como ficariam em tons de cinza algumas fotografias tiradas a cores que não nos agradam tanto ou que não resultaram bem no terreno. Isso não é nada! Experimentar, para mim, é um dia sair de casa já com a câmara em modo monocromático e continuar a fazê-lo meses ou anos a fio, até ao dia em que já nos esquecemos que a câmara tem outros modos de funcionamento, com umas cores estranhas que nos pa-

rece não terem nada a ver com aquilo que lá vimos em primeiro lugar.

Já dispersei. Quem leu a minha “Viagem Monocromática” aqui na .Perspetiva, sabe que experimentei. Durante esse projeto, decorridos alguns meses só a fotografar a preto e branco, apercebi-me de algo inesperado. Pode parecer estranho, mas a limitação que ela impõe, de se poder misturar apenas duas cores, revelou-se muito libertadora.

Vou tentar explicar. Quando comecei a fotografar, comecei por fotografar a cores e cedo percebi que a cor na fotografia tem de ser usada com cuidado e ponderação. É como tentar seguir uma receita culinária complexa com muitos ingredientes, se abusamos de alguma coisa, fica intragável, se faltar algum sabor, o prato fica desequilibrado e isso, inevitavelmente, acaba por limitar um pouco aquilo que o fotógrafo pode fazer com os ingredientes que a natureza lhe dá. Por isso, durante a “Viagem Monocromática”, do que mais gostei foi da liberdade que senti ao fotografar em preto e branco. Principalmente ao editar as fotografias como bem me apetecia, muitas vezes puxando bastante pelos tons, usando várias ferramentas complexas em simultâneo, sem que a imagem perdesse qualidade. Focar-me apenas na composição, no contraste e na narrativa foi inicialmente muito libertador. Acho que isso permitiu evoluir muito rapidamente a minha expressão artística.

Voltando à possível justificação e pensando melhor, “o porquê” de o fazermos está muito relacionado com “o que é”. Talvez a nossa justificação devesse começar por explicar o que é a fotografia a preto e branco.

Contudo, atualmente é mais difícil para mim explicar a alguém o que é do que quando comecei. Não por esta ter mudado, mas sim pela forma como a abracei na minha vida de fotógrafo e também pela forma mais simplista como a olhava inicialmente.

Ao longo dos anos, a minha relação com esta forma de arte singular foi sofrendo mutações. Passados estes anos, a minha relação com a fo-

tografia a preto e branco amadureceu e comecei a ver nela defeitos que no início da paixão não me incomodavam. Por isso, é cada vez mais difícil, para mim, explicar esta coisa que se sente em relação a algo que não se consegue perceber muito bem. Vamos deixar os defeitos para outro dia.

Eu sei que vejo a cores e que tenho de estar disposto a perder todas as ‘nuances’ e as belíssimas subtilidades que a informação da cor nos dá, principalmente na natureza. Mas eu também vejo a preto e branco, não apenas a cores, e como já concluímos no início do texto, através dos clichés, todos nós vemos melhor a preto e branco. Nunca ouvi ninguém dizer que não conseguia ver a preto e branco nem que não percebia a imagem por esse motivo. É inegável!

Dispersei novamente, mas havemos de lá chegar.

Será que ao retirar a cor de qualquer coisa não estaremos a acrescentar algo mais à fotografia? Algo que não é tangível nem mensurável? Não tem de haver explicações e justificações para tudo na vida e se calhar fotografar a preto e branco é aceitar isso mesmo. Mas se não aceitarmos uma “não explicação”, afinal o que é?

Costumo dizer aos meus amigos: isto do “preto e branco” não é mais do que uma forma de estar na vida. É aceitar a inevitável perda de informação em prol de memórias distantes, vagas e distorcidas por um manto negro que preenche o espaço vazio onde outrora reinava a cor. Uma definição poética, dirá. E no sentido prático?

É saber imprimir e expressar na sua arte precisamente aquilo que se quer e como se quer, descartando muitas vezes milhões de anos de trabalho da mãe natureza em detrimento da sua própria natureza, da sua paixão, da sua alma e visão.

É um processo de criação por excelência. É ver o mundo lá fora como

uma tela pintada com todas as cores da natureza e usar esse conceito, essa estrutura, esse esqueleto para basear o seu próprio mundo e encher a sua tela com aquilo que lhe vai na cabeça — as memórias distorcidas, a nossa verdade, as mentiras do mundo, os amores e desgostos, dor, rejeição, amarguras, amizades, alegrias, superação e desistência. A lista é infindável e incompleta.

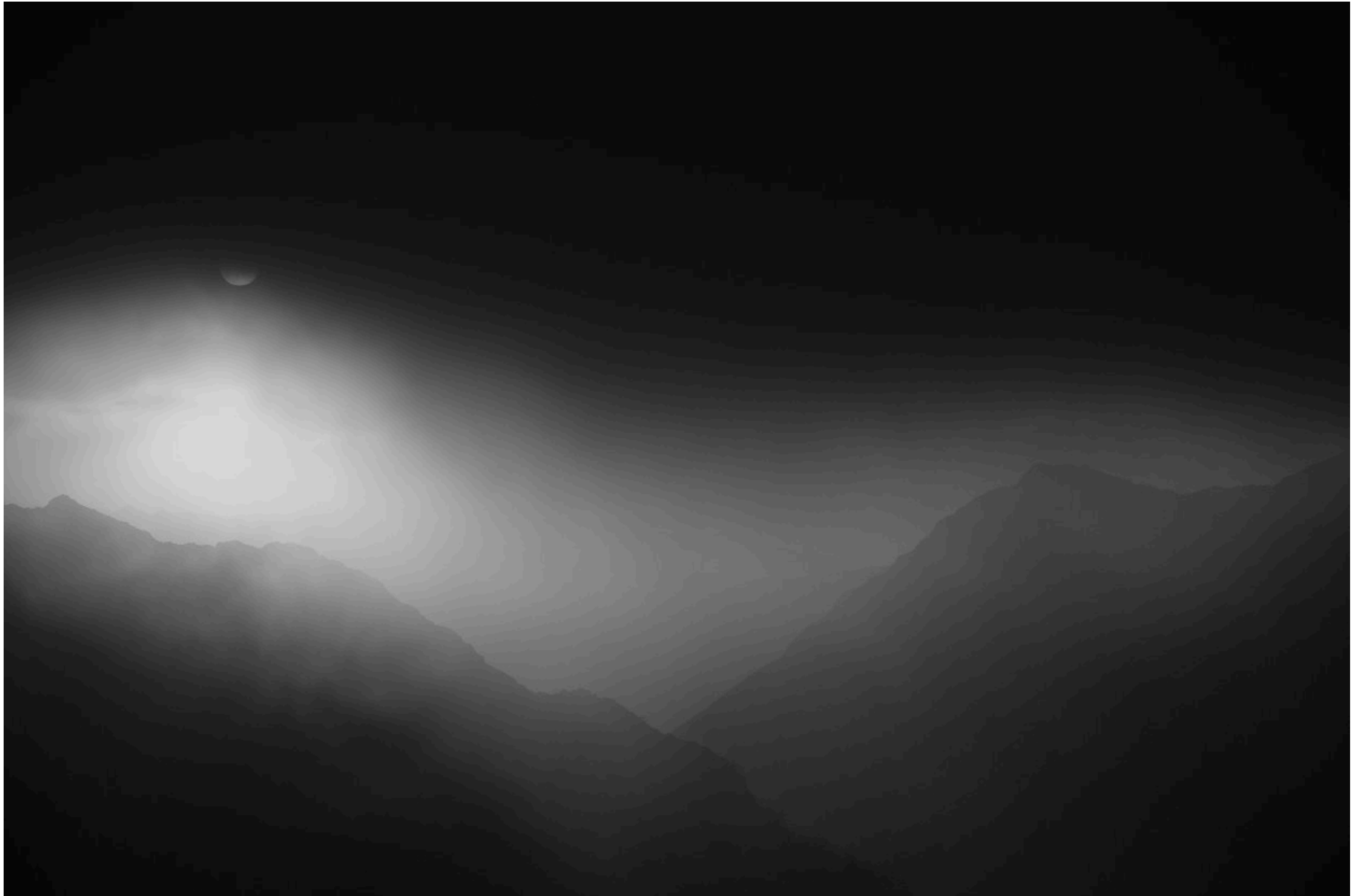
Percebem como é difícil quantificar o quanto de nós pomos numa fotografia a preto e branco? Como explicar isso? Será que no fundo a fotografia a preto e branco não é a mesma coisa do que a fotografia a cores? Um espelho de nós mesmos? Penso que vou continuar sem respostas para vos dar.

Pode parecer tonto, mas nos cinco dias que estive na montanha com o Jonny, Nuno, Gui e Nunito, de todas as fotografias sem cor que lá fiz, a única fotografia que considero uma verdadeira fotografia a preto e branco é a fotografia dos dois rebecos. Esta foi a única que despertou algo mais dentro de mim. A única que tem aquela “qualquer coisa” que ainda não sei explicar. Quando a vejo, toda a aventura que vivemos volta à minha memória e penso no Nuno e por aquilo que ele passou naqueles dez quilómetros de trilho de pedra. Relembro a minha angústia, a preocupação de todos nós e a responsabilidade que senti por colocar aquele homem naquela situação de risco. Quando olho para a foto, não vejo o minimalismo da composição ou o espetacular contraste entre a luz e a sombra. Não, quando admiro esta foto, lembro-me da agilidade daqueles animais que galopam como plumas a esvoaçar monte acima monte abaixo, ao contrário do homem que perdeu as botas, que pesarosamente, escorregadela em escorregadela, cansado e trôpego tentava desesperadamente chegar ao conforto do refúgio no meio daquele infinito inferno de pedra.

Um especial agradecimento aos quatro companheiros que fizeram comigo esta viagem.



Miradouro de Ordiales, Parque Nacional Picos de Europa, 2025.



Vegarredonda, Parque Nacional Picos de Europa, 2025.



Pico Conjurtao, Parque Nacional Picos de Europa, 2025.



Vegarredonda, Parque Nacional Picos de Europa, 2025.



Dois rebecos. Pico Conjurtao, Parque Nacional Picos de Europa, 2025.



Texto e fotografias por **Ricardo Salvo**

O SISTEMA DE ZONAS, UM GLOSSÁRIO DO PRETO AO BRANCO

Muito antes dos histogramas nos ecrãs, Ansel Adams e Fred Archer deram-nos uma linguagem para dominar a luz: o Sistema de Zonas. Este artigo explica, de forma prática, como dividir a escala tonal de 0 a X, “colocar” sombras e realces com leitura spot e prever com rigor o resultado — no filme e no digital.

Faltariam mais de 30 anos para a fotografia a cores se tornar acessível e massificada. Nos anos 30, usar a cor na fotografia já não era ficção, mas ainda muito pouco exequível, tanto em termos técnicos como nos custos que envolvia. Seria, portanto, natural que qualquer fotógrafo à época estivesse habituado a “ver” a sua intenção fotográfica numa escala de cinzentos. Mas com a tecnologia existente à data, isso trazia grandes problemas, sobretudo de imprevisibilidade sobre o resultado final de uma fotografia, e a emulsão fotográfica não era propriamente barata para jogos de tentativa e erro. Os fotómetros que dotavam algumas câmeras apenas tinham a capacidade de medir a luz refletida por todos os objetos, dispersando-a para uma célula de selénio, calculando apenas para o todo e não para partes específicas da cena a fotografar. Se, por exemplo, uma ou mais áreas de altas luzes assumissem demasiado protagonismo, acabariam por “enganar” o fotómetro, dando indicações erradas para uma exposição abaixo do ideal, obliterando assim informação importante de zonas de sombra. E hoje, quase cem anos depois, mesmo com o avanço da tecnologia, este problema mantém-se se usarmos o modo matricial que temos disponível na generalidade dos equipamentos fotográficos. Por isso qualquer câmara moderna permite escolher um outro modo de leitura, o modo *spot*, que nos dá apoio a uma das mais geniais metodologias de cálculo de exposição criada nos anos 30 pelos fotógrafos norte-americanos Ansel Adams e Fred Archer: o Sistema de Zonas.

Hoje, com os histogramas que a generalidade das câmeras digitais nos disponibilizam, os problemas que Adams e Archer sentiram há 90 anos estariam resolvidos. São gráficos digitais que medem a distribuição da luz numa escala entre o preto absoluto e o branco absoluto, permitindo aferir no momento de fotografar se algo (e quanto desse algo) vai cair num destes extremos. Mas, em boa verdade, foram estes dois fotógrafos dos anos 30 que criaram o primeiro sistema que lhes permitiria prever com uma exatidão quase infalível como iria ficar uma fotografia, criando uma espécie de “histograma mental” que ainda hoje é

muito usado pelos mais rigorosos fiéis do preto e branco e por quem usa película. Até porque, por incrível que pareça, consegue ser ainda mais preciso do que qualquer histograma.

O Sistema de Zonas não inventou a fotometria nem a exposição, apenas as organizou. A ideia central é simples: dividir a escala tonal em onze patamares, de 0 a X, separados entre si por um passo de exposição (1 EV, ou 1 *stop*), e decidir, antes do disparo, onde cada parte importante da cena deverá “cair” nessa escala. A Zona V corresponde ao cinzento médio, e as zonas 0 e X correspondem, respetivamente, ao preto absoluto e ao branco absoluto — parece ou não parece que estou a falar do histograma? A partir daí, o fotógrafo passa a falar e a pensar em “colocação”: uma sombra essencial pode ser colocada, por exemplo, na Zona III, e um branco com textura delicada na Zona VIII, ajustando a exposição para cumprir essa intenção. Para que esta linguagem faça sentido, vale a pena percorrer toda a escala:

1. Zona 0. Preto absoluto, sem detalhe.
2. Zona I. Preto quase absoluto, o limiar onde o detalhe praticamente desaparece.
3. Zona II. Mostra de forma muito ténue algumas texturas nas sombras mais densas.
4. Zona III. É o primeiro patamar “seguro” para sombras de detalhe útil (textura em madeira escura, de tecido de um casaco escuro ou de cabelo escuro com algum brilho).
5. Zona IV. Tons médios escuros com textura estável.
6. Zona V. É a referência, é o que qualquer fotómetro mede por defeito e é o que qualquer motivo medido sem compensações é representado fielmente. Asfalto neutro ao meio-dia, cinzentos medianos, etc.

7. Zona VI. Ponto médio-claro com boa textura.
8. Zona VII. Zonas claras com textura delicada, como tecidos brancos ou pele muito clara em luz suave.
9. Zona VIII. É o branco no “limite”, onde a textura ainda existe, mas qualquer aumento de contraste a fará desaparecer.
10. Zona IX. Próximo do branco do papel, partindo-se do princípio de que não tem textura.
11. Zona X. Branco absoluto das fontes de luz ou dos reflexos especulares.

Visto desta forma, o Sistema de Zonas deixa de ser um diagrama abstrato e passa a ser um glossário operacional para tomar decisões. E a ferramenta que liga este glossário ao terreno é a medição com um fotómetro que consiga ler áreas pequenas em motivos específicos (leitura spot). O ponto de partida a ter sempre em mente é o de que em leitura refletida, uma medição spot lê sempre a Zona V. Se se medir uma sombra que se quer manter escura, o fotómetro aconselhará a exposição que a iria colocar como um cinzento médio (Zona V, e mais clara do que se pretende). Por isso há que colocá-la na Zona III, reduzindo a exposição em dois passos: V para IV é -1 *stop*; de IV para III é -1 *stop* adicional; no total, -2 *stops*. Do mesmo modo, colocar um tom claro com textura importante na Zona VII implicaria $+2$ *stops* sobre a leitura refletida desse tom, e levar um branco com textura ligeira à Zona VIII corresponderia a $+3$ *stops*. Ou seja, perante o glossário atrás descrito e com a nossa decisão sobre a zona em que queremos cada um dos elementos da cena que temos pela frente, só temos de fazer várias leituras com o fotómetro para vários pontos e subir ou descer a exposição aconselhada de forma a colocar tudo no sítio certo, dentro dos limites possíveis.

Vamos imaginar algo concreto, uma paisagem de vegetação clara, feno amarelo claro, a intervalar um solo de placas de pedra calcária (cinza

claro), e céu com nuvens expressivas (Fig. 1). O que me interessou, neste caso, foi manter toda a expressão no céu, onde um branco vigoroso convivia com uma cor de chumbo típica de nuvem carregada de água. Apontando o meu fotômetro, fiz uma leitura spot na parte mais branca da nuvem, onde obtive um valor de 1/500s para o f/16 que quis usar (película Ilford HP5 400 ASA). Usar esta exposição seria colocar a nuvem na Zona V (o fotômetro mede sempre para a Zona V), o que a iria tornar cinzenta média, em vez de branca. Porém, tomei a decisão de colocar a nuvem na Zona VII (zona clara com textura delicada), ou seja, dei mais dois *stops* à exposição, que acabou por ser de 1/125s. Por sorte, a leitura da pedra calcária correspondia precisamente à Zona V onde a queria colocar. Medindo pontualmente vários elementos da cena, tendo por base a exposição que escolhi e relacionando as várias leituras com o glossário das zonas, consegui prever com precisão o resultado final da fotografia.

Vamos ainda considerar um outro exemplo (Fig. 2). Uma paisagem simples iluminada pelo sol com céu nublado, ervas secas no chão (amarelo-claro) e uma árvore de tronco escuro à frente de um arbusto denso de sombras profundas. A minha decisão foi — não se esqueçam que a decisão cabe sempre ao fotógrafo — querer manter alguns detalhes do tronco da árvore, apontando-lhe idealmente a Zona III. A zona mais branca das nuvens rebentaria se as colocasse acima da Zona VIII. O detalhe nas sombras mais densas do arbusto atrás da árvore não me interessava, por isso poderia ir para a Zona II ou mesmo Zona I. Agora vamos às leituras para a abertura de f/16 que quis manter por uma questão de profundidade de campo: O tronco da árvore deu-me 1/15s. O feno amarelo-claro deu-me 1/60s. A parte branca da nuvem mais luminosa deu-me 1/500s. Vamos às contas: Se o tronco da árvore me deu 1/15s, colocá-lo na Zona III implicaria baixar a exposição em dois *stops* para 1/60s; a zona branca do céu com uma leitura de 1/500s na Zona V implicou movê-la três *stops* para a zona VIII, 1/60s. Ou seja, por sorte, a exposição de f/16 a 1/60s encaixava que nem uma luva na

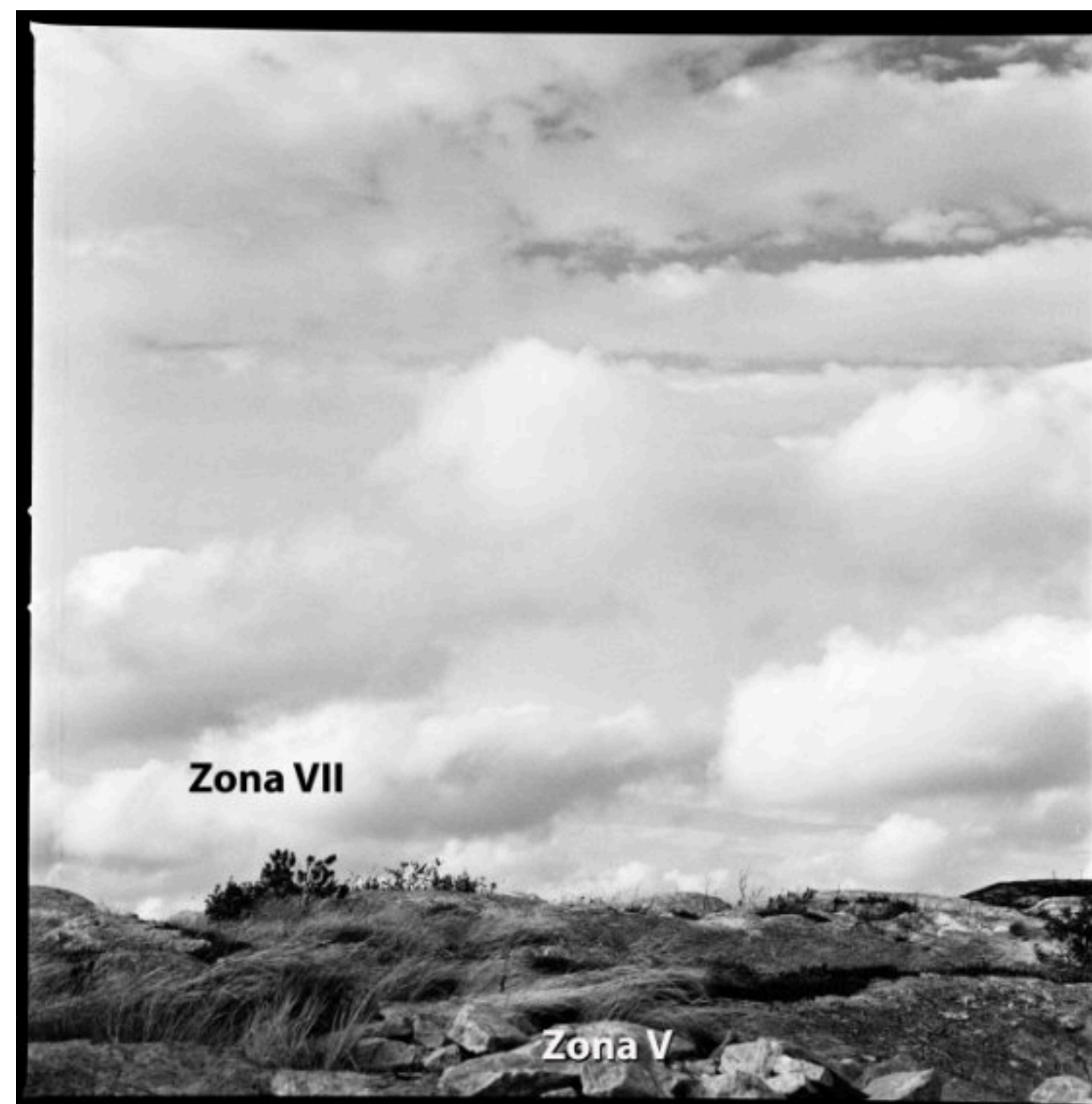


Figura 1

colocação das zonas que predefini e a fotografia saiu exatamente como a previ no terreno. As sombras densas lá atrás não foram medidas por desinteresse, mas apostaria seguramente que foram cair na Zona I ou Zona II.

Tudo isto requer algum hábito, sobretudo se fotografarmos com pelí-

cula. Mas independentemente da extraordinária gama dinâmica que as câmeras digitais hoje nos dão, estes ensinamentos de Ansel Adams e de Fred Archer não deverão ser descurados. Por um lado, porque o Sistema de Zonas é a melhor escola que alguma vez conheci de como funciona a escala de exposição, expandindo a nossa compreensão sobre o comportamento da luz em fotografia, e por outro porque treina a nossa visão de fotógrafos para uma previsibilidade incrível do resultado de uma fotografia, apesar de as câmeras digitais nos mostrarem instantaneamente num ecrã o que acabámos de fazer. Não é preciso comprar um fotómetro profissional, os equipamentos hoje estão todos dotados com a capacidade de leitura spot, e só temos de ir apontando o centro do visor ao que queremos medir pontualmente para ver a leitura de cada objeto ou elemento. O histograma, por muito perfeito que seja, mede quantidades de luz, mas não nos diz a que objeto ou elemento pertence cada zona do gráfico — as câmeras de cinema conseguem fazê-lo através de uma ferramenta chamada *waveform*, a qual inexplicavelmente nunca foi adotada para a fotografia.

O que o Sistema de Zonas oferece, em suma, é consistência. Ao transformar gostos e intenções numa gramática técnica — pré-visualizar, medir, colocar e controlar — dá-se ao fotógrafo um método para alcançar, repetidamente, negativos que se imprimem com facilidade e ficheiros RAW que aguentam edição com margem. Mais do que um ritual de câmara escura, trata-se de um modo de pensar que continua atual sempre que o que está em causa é a fidelidade entre o que se imaginou e o que se mostra, quando é esse o propósito.

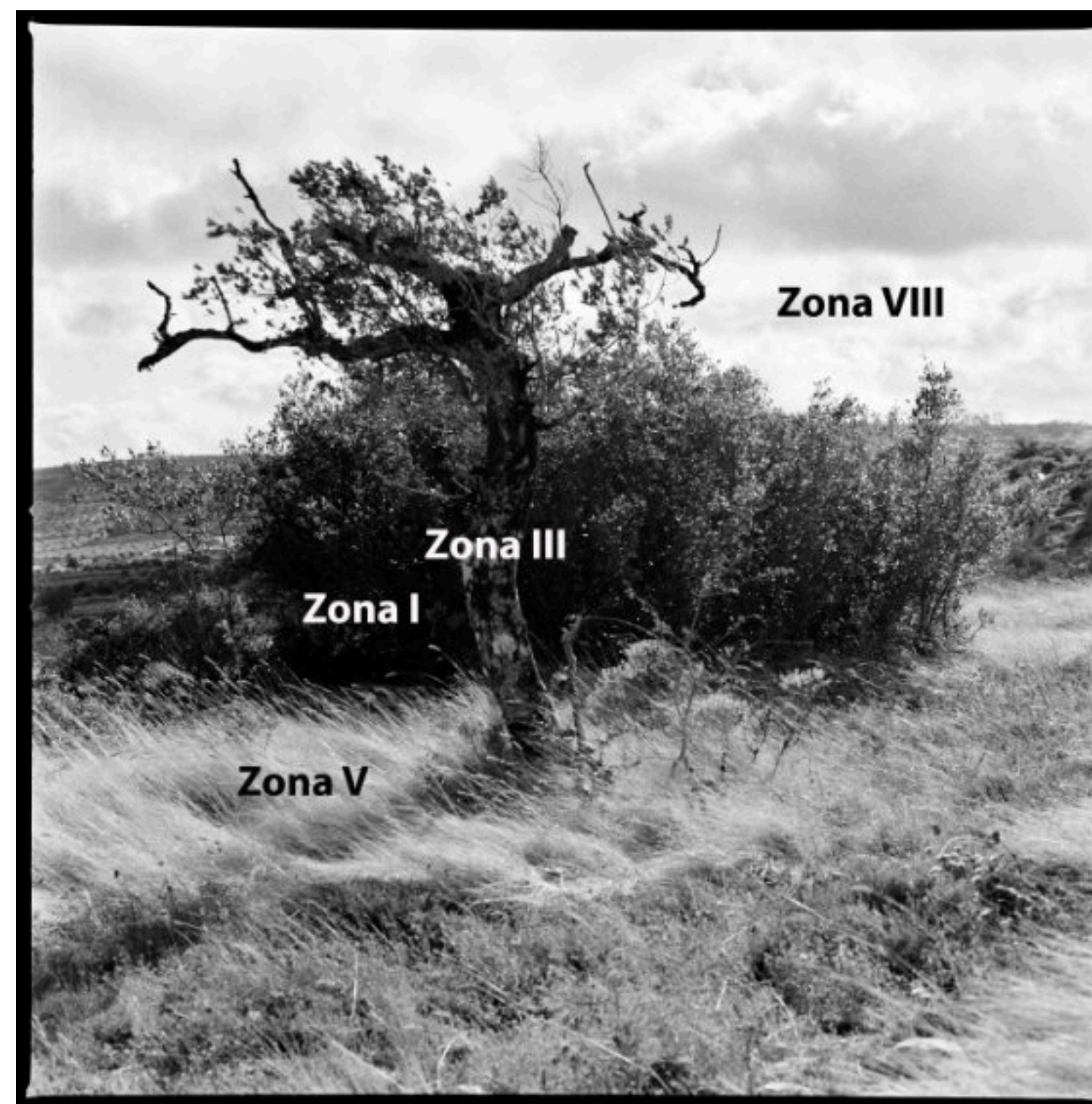


Figura 2



Texto por **Luís Afonso**

BARBAS DEL DIABLO

ENTRE O BELO E O SUBLIME



No mais recente livro do Mário Cunha, pode ler-se no prefácio:

“Barbas del Diablo é mais do que uma coleção de fotografias: é um retrato da relação entre um fotógrafo e uma paisagem. Uma relação construída lentamente ao longo do tempo, com atenção e cuidado.” ~ *Adam Gibbs*

A teoria britânica do sublime, formulada no século XVIII, trouxe uma nova forma de compreender a experiência estética da natureza. Edmund Burke, em 1757, estabeleceu a distinção fundamental entre o belo e o sublime. Para Burke, o belo fala do que é pequeno, delicado, harmonioso e suave, capaz de despertar deleite, ternura e calma em quem observa. Já o sublime, pelo contrário, nasce do contacto com aquilo que excede a escala humana: a vastidão, a obscuridade e o poder da natureza. O princípio dominante do sublime, escreve Burke, é o terror, não no sentido destrutivo, mas como emoção intensa que, experimentada em segurança, se converte em encanto. Assim, enquanto a beleza relaxa e apazigua, o sublime agita, impressiona e eleva.

Quem já alguma vez esteve com o Mário Cunha no terreno ou assistiu a alguma das suas exposições ou palestras sobre a fotografia que faz na serra do Gerês entende que este “terror” de Burke também se manifesta na forma como o autor deste livro responde ao que a natureza coloca diante de si: seja uma tempestade de neve, uma chuvada intensa ou uma inclinação pedregosa e irregular com uma pendente de mais de 10% para se chegar à mais imponente das varandas. É por isso fácil perceber porque é que as suas imagens estão impregnadas de atmosfera, essa mesma atmosfera que o faz levantar da cama antes de o sol raiar ou pernoitar na cabana de um pastor em condições de habitabilidade que seriam um “terror” para a maior parte de nós. Para o Mário, é a força bruta e pura da natureza que o convoca a gritar “subamos” e a registar o que tem diante de si.

Mas a banda sonora que costumo ouvir no seu carro, normalmente pesada demais para os meus ouvidos, não seria a adequada para acompanhar todas as páginas deste livro. Isto porque, para além do sublime, da capacidade em nos mostrar que este mundo é desmesuradamente grande para caber na nossa alma, também está presente o belo, a forma delicada de como a natureza se insinua no mais pequeno dos apontamentos.

A este facto não será alheio o facto de o autor ter confiado a construção do seu livro ao Frederico Fernandes, que terá puxado, como só um bom editor sabe fazer, pelas várias facetas do autor e da obra, tornando-a mais rica e com uma maior capacidade de abraçar um universo mais largo de observadores.

Para além das montanhas rasgadas pela luz que emana do Olimpo dos deuses, das tempestades de inverno e da força da água, do vento e do tempo que se senta sobre a floresta centenária de faias, há também a delicadeza das orquídeas, das ervas que brotam do branco nevado, das paletas de cor de um pedaço de prado que mimetizam os matizes existentes na grande paisagem da página ao lado. E das abróteas com que nos brinda, no final do livro, com uma ilustração da sua filhota Hazel.

Folhear este livro é uma viagem. Uma expedição autêntica a um território que o Mário nos faz descobrir ao longo de 160 páginas de um livro desenhado com elegância e ritmo na proporção certa. Quem não conhece Vegabaño, como eu, fica a conhecê-lo como ele é, sem artifícios, sem melhoramentos, sem omissões propositadas. Com isto não quero dizer que o Mário, como todos os fotógrafos, não tenha escolhido o que retratar e o que deixar de fora. Que não tenha tomado as suas decisões de enquadramento, que não tenha curado os mais de oito mil registos que ali fez ao longo dos últimos quatro anos. Que não tenha escolhido o melhor. Mas, felizmente, esse árduo processo não passou para a obra e o que senti depois de saborear este belíssimo livro é que estou perante um portal para um lugar e que o que vejo nas fantásticas imagens do Mário é uma janela para Vegabaño tal como ele é. E este sentimento, que nem sempre é o melhor quando estamos perante uma obra fotográfica, reveste-se, neste caso, na minha opinião, da sua maior qualidade.

Adam Gibbs, no seu prefácio, partilha desta opinião quando refere a forma genuína como o Mário dá a conhecer este cantinho dos Picos da

Europa, talvez desconhecendo que a autenticidade é uma das marcas de carácter mais vincadas do Mário. Esta obra é, portanto, uma ode à forma pura de olhar e contemplar a natureza.

As imagens desfilam com uma naturalidade comovente, sempre abeirando-se de nós com a veracidade que já mencionei. De quando em vez, o Mário quer que nos detenhamos por um momento e que contemplemos um quadro de forma mais demorada. Para isso, conta-nos – através de texto – o que ele próprio sente ou sentiu sobre esse quadro. Gosto disso, dessa partilha; dessas pausas.

Não me vou alongar mais, embora pudesse. Este livro, de um desenho bem cuidado, com uma das capas mais bonitas que vi nos últimos tempos, vai ter lugar de destaque na minha biblioteca que conta mais de duas centenas de livros de fotografia de natureza. E vou voltar a ele com frequência, para explorar o terror com que o Mário me lembra que a natureza é muito maior do que eu. E com isso, deixar-me inspirar a explorar os meus territórios, tal como ele explora os seus.

A estética burkeana não se centra na expressão pessoal do artista, mas sim na forma como o temperamento da natureza afeta, de forma universal, a perceção e as paixões humanas. Em “Barbas del Diablo” um nevão, uma montanha ou a floresta adormecida são considerados sublimes não porque refletem os estados de alma do Mário, mas porque despertam em qualquer observador sentimentos de assombro. O Mário está num estágio de maturidade da sua criação e isso está bem evidente nesta obra. Talvez a próxima etapa possa passar por fazer da natureza o palco privilegiado para projetar as suas emoções mais íntimas. Talvez num futuro mais ou menos próximo o Sublime deixe de ser “apenas” o “temor em segurança” diante da grandeza do mundo natural para passar a ser também a revelação da profundidade emocional e espiritual do autor. Estarei cá para ver. Por agora, vou desfrutar deste maravilhoso livro que estende as suas asas entre o belo e o sublime.



Texto por **Rúben Neves**

THE FLAME OF RECOGNITION

EDWARD WESTON

“Eu diria a qualquer artista: não seja reprimido no seu trabalho, ouse experimentar, considere qualquer impulso — se for numa nova direção, tanto melhor — como um presente dos Deuses, que não deve ser negado levianamente por convenções ou conceitos prévios.” ~ *Edward Weston*

As obras fotográficas, tal como tantas outras produções mais ou menos artísticas, são fruto de inúmeros contextos. E a importância que têm ou que acabam por ganhar ao longo do tempo não foge à regra. A publicação e disseminação de determinados livros acaba, da mesma forma, por ter uma importância concreta no meio em que se insere, nas pessoas que lhe dão palco e na aceitação do público em geral. Por muito que sejamos ávidos consumidores de livros, há sempre aqueles que por um qualquer contexto específico, nos fogem como areia por entre os dedos. Mas a crença de que mais vale tarde do que nunca acaba por trazer alguma paz de espírito, sempre e quando temos a possibilidade de dar voz a algumas obras mesmo sem termos muita noção do privilégio que é podermos fazê-lo. E fazemo-lo porque acreditamos que é possível reposicionar essa mesma obra ou que podemos dar a conhecer a sua importância a alguém que, tal como nós, terá deixado que o olhar se distraísse diante a existência de alguns marcos da fotografia.

Quando me deparei com *The Flame of Recognition* questionei-me sobre a minha própria incredulidade face ao desconhecimento. Se, por um lado, achava que conhecia bem a obra de Edward Weston, por outro, tentei perceber as causas que me levaram a nunca ter tido esse encontro. À data da sua primeira aparição, em 1958, originalmente publicada como edição monográfica da revista **aperture**, a obra foi considerada um objeto de estudo longe do consumo de massas. Só em 1965 é que surgiu a primeira edição em formato de livro, marcando também a data da **primeira publicação** da (agora editora) aperture. Na década anterior à sua primeira publicação (anos 40), Ansel Adams havia publicado dezenas de livros que viriam, até aos dias de hoje, a exercer uma influência significativa na forma como “pensar e fazer fotografia a preto e branco”. Em 1952, *The Decisive Moment*, de Henri Cartier-Bresson, também reeditado, ganhou uma notoriedade que prolongaria, juntamente com Adams, a atenção nas edições consideradas seminais nas décadas seguintes para os amantes da fotografia de paisagem,

estudiosos e críticos de arte. Por outro lado, podemos inferir que o estilo de Weston não seria tão “apetecível” como o de Adams ou Cartier-Bresson. A sua estética mais formalista, com uma abordagem mais pura, embora valorizada na crítica de arte, apresentava-se menos apelativa ou até hermética para leitores menos familiarizados com a fotografia mais modernista. As conchas, os troncos ou as linhas de areia nas dunas, reproduzidos de uma forma purista, afastavam-se de abordagens ou temáticas mais populares como as paisagens grandiosas de parques naturais ou mesmo do fotojornalismo.

O olhar de Edward Weston era distintivo na sua estética por uma nitidez quase absoluta e por uma atenção quase obsessiva no que diz respeito à forma e à textura. A técnica de isolamento de objetos, mantendo a atenção exclusivamente no que estava a ser fotografado, elevava os elementos retratados a um expoente de escultura abstrata. A par disso, a filosofia de “*pure photography*” aplicada a fragmentos da paisagem enaltecia o detalhe do ambiente natural por uma interpretação através do enquadramento e da luz e não de intervenção (edição) posterior. Essa abordagem tornou aceitável a ideia de que uma concha ou uma duna pudessem ter o mesmo peso artístico do que um retrato humano.

Nos anos 1960, quando o livro foi publicado, os Estados Unidos viviam uma expansão do mercado de arte e um crescente reconhecimento da fotografia como linguagem artística autónoma. Weston já era respeitado, mas *The Flame of Recognition* ajudou a cristalizar a sua imagem como mestre e pensador da fotografia pura, na senda do trabalho previamente firmado por Alfred Stieglitz, mais filosófico e promotor, mas com clara inspiração e antecedente intelectual para Weston, mais formalista e material. O conceito de identidade (da fotografia) marcaria, assim, o mote que estava no centro do debate entre os autores considerados “modernistas” e “pós-modernistas” e que caracterizou o grande debate de ideias, patente da produção literária sobre fotografia do

final da segunda metade do século XX.

Esta obra de Edward Weston pode ser vista como um manifesto visual sobre a fotografia como arte pura, com composições limpas sem distrações em que, segundo o autor, a paisagem deve concentrar-se num ponto visual claro, ainda que subtil, de forma a que o enquadramento possa guiar o olhar percebendo mais a forma como a luz toca no objeto do que o objeto em si. Esta simplicidade, entendida como força, ajuda a perceber a máxima do preto e branco mais como interpretação do que como cópia. Mais do que sendo realista, o preto e branco serve assim o propósito de realçar o essencial de uma interpretação fotográfica. Daí a sua famosa expressão: “ver como um fotógrafo e não como um observador” representar todo o potencial de interpretação artística na arte final. Todo este processo, aparentemente familiar a qualquer fotógrafo de paisagem, exigia da parte de Weston horas e dias até encontrar a composição perfeita. O processo meditativo, como lhe chamava, obrigava a mudanças de local, longas caminhadas, esperas pela luz certa, entre outros comportamentos necessários para uma boa fotografia. Só assim se conseguiria transmitir a interpretação do fotógrafo sobre determinado local.

Se nos debruçarmos sobre o título do livro, percebemos, depois da sua leitura, que remete para uma ideia central — a “chama do reconhecimento” é aquele momento de claridade em que o fotógrafo vê, no mundo real, uma possibilidade estética que merece ser fixada. É um instante simultaneamente intuitivo e consciente, no qual visão e técnica se fundem. Daí que esta obra não seja apenas um livro de fotografias; é um documento que combina imagem e pensamento, criando um diálogo entre o processo criativo e o resultado final. Organizado por **Nancy Newhall**, uma das mais influentes curadoras e historiadoras da fotografia norte-americana, o livro reúne cerca de 60 fotografias de Weston — muitas delas já icónicas — acompanhadas por excertos dos seus diários e cartas, abrindo assim uma porta para a mente do artista.

O processo criativo, os pensamentos mais filosóficos ou até o entendimento sobre o mundo são narrativas escondidas e raramente esmiuçadas em obras de fotógrafos conceituados, mas nesta edição comemorativa dos 60 anos da sua publicação, podemos viajar um pouco nesses territórios mais pessoais, o que nos ajuda, de forma determinante, a perceber todo o seu trabalho.

O livro está dividido num fluxo não cronológico: cada fotografia é acompanhada por um texto curto, retirado das palavras do próprio Weston. Essa combinação dá ao leitor dois níveis de leitura: um mais visual em que as imagens, reproduzidas em alta qualidade para a época, mostram desde as célebres naturezas-mortas (pimentões, conchas, vegetais) até paisagens áridas da Califórnia e dunas de areia que parecem esculturas abstratas. E um nível mais reflexivo em que os textos revelam o pensamento de Weston sobre ver, compor e viver a fotografia. Não são manuais técnicos, mas reflexões que ajudam a compreender o rigor e a paciência do seu processo. A ausência de explicações técnicas extensas é, aliás, intencional. Weston acreditava que a fotografia devia falar por si, e que a técnica era apenas um meio para atingir a interpretação. No início do século XX, muitos fotógrafos ainda tentavam imitar a pintura (pictorialismo), usando desfocagem ou manipulação para “enaltecer” a imagem. Weston rompe com essa tendência e abraça a objetividade como valor estético — não no sentido documental, mas como revelação pura das qualidades formais do motivo. Em paralelo, a sua obra dialogava com movimentos artísticos modernistas: a redução a formas essenciais, a atenção à geometria e à textura, e a influência do minimalismo e do surrealismo (na forma como isolava e abstraía elementos naturais). Toda a obra é uma inspiração não só pelo conteúdo técnico, mas também pelo modo como liga a estética à vida pessoal e à filosofia do autor, sobre como ver e criar na sua prática artística. Situado no cruzamento entre modernismo, fotografia pura e reflexão filosófica, o livro permanece um clássico incontornável para quem se dedica à fotografia de paisagem a preto e

branco, oferecendo também uma pequena lição: a verdadeira mestria nasce da fusão entre olhar, paciência e respeito pelo motivo.

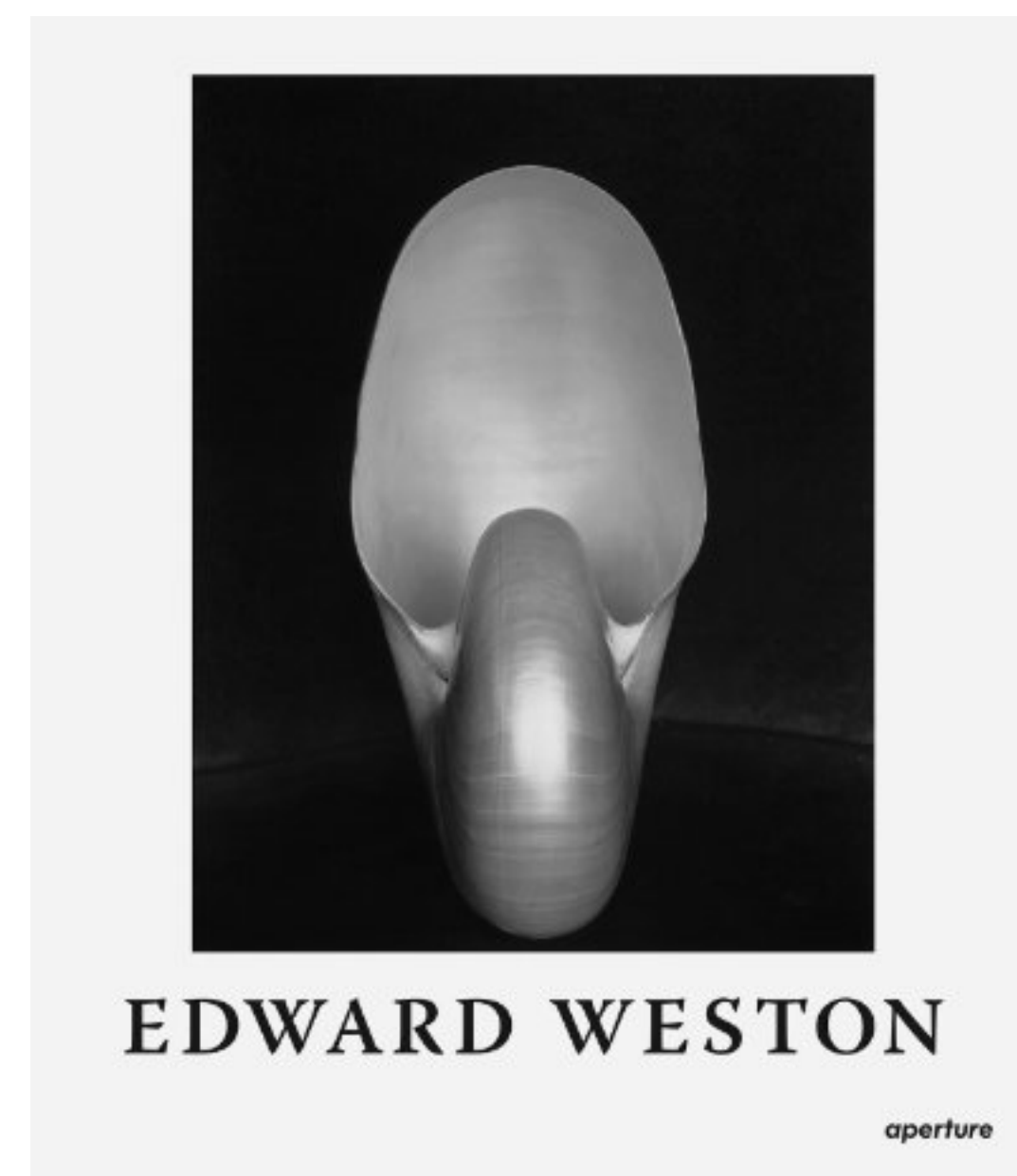
Se quisermos perceber o impacto e a preponderância deste livro do ponto de vista da cultura visual, podemos dizer que assenta em três aspetos decisivos: na forma, como essência, interpretando a realidade como uma sucessão de formas puras. Um tronco, uma duna ou um torso humano eram tratados com o mesmo rigor escultural. Na textura, como na narrativa, em que no preto e branco, a textura substitui a cor como principal portadora de informação sensorial. Weston explora a luz lateral, os contrastes suaves e uma gama tonal ampla para criar imagens táteis. E na abstração, no “concreto”, compondo de modo a isolar o motivo do contexto, aproximando-o de uma obra de arte abstrata. Essa abordagem mudou a forma como a paisagem (e o objeto) passaram a ser vistos. Não como meros registos documentais, mas como interpretações visuais da experiência física e emocional do próprio fotógrafo. Passadas seis décadas, o livro mantém-se atual pela referência estética, continuando a inspirar fotógrafos de paisagem, natureza-morta e retrato, tanto em película como em digital. Pela disciplina visual, em que o seu rigor e paciência lembram a importância da observação e da intenção antes do clique; e pelo diálogo imagem–palavra, ilustrado pela estrutura do livro que ainda serve de modelo para publicações que procuram unir pensamento e fotografia. Weston ocupa assim um lugar intermédio entre a objetividade do documento e a abstração da arte. Não se interessa tanto pela escala ou pela mensagem social, mas pela experiência pura de ver e reconhecer beleza na estrutura visual do mundo. Essa neutralidade intencional e essa busca pela forma tornam-no intemporal e talvez seja por isso que *The Flame of Recognition* seja tão importante nos dias de hoje.

O livro, como se esperaria de uma obra comemorativa de 60 anos, tem uma edição muito eclética, apresentando novidade a cada página. As fotografias, tiradas entre 1922 e 1948, versam o corpo humano e a na-

tureza nos seus mais variados pontos de vista. São paisagens variadíssimas, com grande amplitude conceptual, polvilhadas por pensamentos e notas do próprio autor. Parece que vamos vendo o melhor de cada ano, surpreendentemente revelado pelas histórias que lhe dão contexto, abrindo todo um leque de imaginação sobre a vida do próprio autor. O livro pode ser comprado na [Amazon espanhola](#) ou da [editora aperture](#).

Abaixo:

Edição comemorativa dos 60 anos: Nova Iorque, 2025
aperture (21 x 25 cm, 112 páginas, capa mole)



Texto e fotografias pelos leitores da **.Perspetiva**

A TUA PERSPETIVA

Esta secção é de todos os que lêem esta revista. Se deseja participar, envie a sua imagem, acompanhada de um parágrafo sobre a mesma, para o email info@revistaperspetiva.pt.

À direita:

© **Jorge Almeida**. Parque Natural Sintra-Cascais. Entre sombras e silêncios, a falta de cor realça a profundidade e a densidade do mistério.





© **Iker Aizkorbe**. “Penteados matinais”. Um pincel feito de árvores penteia a névoa da manhã ao som da luz que irá iluminar o dia.



© **João Cardoso.** Na Mata dos Medos elas erguem-se como colunas a dar forma e protegendo a floresta, com um silêncio envolto numa névoa do qual roubo pequenas fatias de tempo, que não se repetem.



© **João Marques**. “The Heaven Kingdom”. Uma homenagem à majestade e mistério dos Picos da Europa, onde as montanhas encontram o céu de forma sublime. As fotografias captam a beleza etérea das nuvens e do nevoeiro que envolvem as montanhas, cada imagem conta uma história de silêncio e grandeza, revelando paisagens misteriosas que evocam um sentimento de paz, onde a natureza exhibe a sua beleza mais pura e intocada.

Agenda.

.WORKSHOPS

O **Miguel Serra** propõe uma ida à sua Serra da Estrela nos dias 7, 8 e 9 de novembro. Dos tons de amarelo e dourado nas encostas, às neblinas que deambulam entre as copas das folhosas autóctones, tudo servirá de inspiração para captar as melhor imagens de outono. Inscrições no seu [site](#).

O **Nuno Luís** rumará a sul para um passeio fotográfico no Parque Natural da Costa Vicentina nos dias 25 e 26 de outubro. Uma expedição onde se propõe explorar as praias e falésias mais incríveis entre Aljezur e a Ponta de Sagres. Inscrições no site da [Primeira Luz](#).

Se não tem disponibilidade nas datas do Nuno, o **Tiago Mateus** também lhe propõe rumar a sul. Este passeio está marcado para os dias 6 a 8 de dezembro e as [inscrições](#) terminam a 22 de novembro. Garanta já o seu lugar.

.EXPOSIÇÕES

Na galeria Dialogue, em Marvila, inaugurou a 1 de outubro a exposição “Pó de Estrelas” da fotógrafa lisboeta **Catarina Osório de Castro**. Nesta mostra a autora assume, segundo Joerg Bader (no texto da exposição), “uma das tarefas mais paradoxais: revelar a essência das coisas e das pessoas. Tornar visíveis os aspetos que escondemos, aqueles que nos escapam à perce-

ção”. A não perder, até 22 de novembro.

“Ônfalo”, de **Hugo de Almeida Pinho**, é uma exposição que nos conduz ao centro da Terra através da fotografia analógica. Realizadas em grutas profundas e captadas em condições extremas, as imagens revelam ambientes de mistério e espiritualidade, onde a natureza se torna santuário e ficção intemporal. A inauguração aconteceu a 18 de setembro e está patente na casa Broteria, no Bairro Alto em Lisboa, das 18h às 20h30. Até 8 de novembro.

Nanã Sousa Dias mostra a sua obra e o seu singular olhar sobre o mundo em Ferreira do Zêzere, numa exposição que irá estar patente na biblioteca municipal de 3 a 30 de outubro.

.LIVROS

“Maceira Somos Nós” é a mais recente obra do fotógrafo **José L. Diniz**. É um livro de fotografia documental que percorre as diferentes localidades portuguesas chamadas Maceira. Entre paisagens, indústrias, tradições e vivências comunitárias, a obra preserva a memória coletiva destas comunidades, destacando o seu património, atividades económicas e culturais, bem como as especificidades históricas e sociais que as distinguem e aproximam. Pode ser adquirido no [sítio internet do autor](#).

Com o mesmo tom, o da exaltação do lugar, en-

contra-se igualmente disponível o livro “A Nossa Terra: Cabeção” do fotógrafo **João Godinho**. A obra é composta por mais de uma centena de fotografias, enquadradas por textos considerados úteis e indispensáveis para o enquadramento da obra. São 178 páginas de exaltação daquela freguesia do concelho de Mora. Entre património natural, cultural e edificado, há muito para descobrir pelos olhos de um dos filhos mais pródigos da terra. Para mais informação contactar o autor [aqui](#).

.FESTIVAIS

A edição de 2025 do **Naturcoa** será realizada nos dias 1 e 2 de novembro, no **Sabugal**. Trata-se de um encontro de natureza, imagem e património que alia conferências (com 9 oradores), entrega de prémios do concurso Rewilding, oficinas e atividades no terreno.

Também no distrito da Guarda, em **Manteigas**, decorre nos dias 15 e 16 de novembro o **Imaginature 2025**. Sob o tema “Paisagem Extrema”, reúne palestras com fotógrafos que trabalham em ambientes desafiantes — desde montanhas geladas a desertos vulcânicos, passando por tempestades. Além das palestras, o evento oferece momentos de aprendizagem e partilha, onde técnica e emoção se aliam para explorar diferentes olhares sobre a natureza.

Os Autores.



Ângelo Jesus

Gosta de subir as serras, mas é nos vales, junto dos rios, e no meio das árvores que encontra maior inspiração. Prefere explorar perto de casa, considerando a fotografia a expressão de uma experiência na natureza, assim como um ato de ligação e revelação.

angelojesusphoto.com



Inês Leonardo

Começou por registar a beleza da paisagem, da flora e da fauna, mas rapidamente abraçou a fotografia como uma paixão que a levou a aprofundar conhecimento sobre a arte e a biodiversidade. Gosta de se deixar guiar pela espontaneidade da natureza.

[instagram.com/inespleonardo](https://www.instagram.com/inespleonardo)



Luís Afonso

Gosta de fotografar perto de casa, em locais com os quais pode desenvolver uma relação de longa data, pois acredita que a fotografia de natureza pode e deve representar algo mais do que apenas “isto foi o que eu vi”.

luisafonso.com



Miguel Serra

A natureza é a sua maior inspiração, a Estrela a grande paixão. Dono de um olhar inicialmente mais desperto para a paisagem aberta, que ao longo dos anos foi moldado para uma vertente mais intimista dos lugares que conhece e quer respeitar.

miguelserra.net



Nuno Luís

Apaixonado por arte, é através da fotografia que exterioriza aquilo que considera ser um retrato do seu “eu”. Na natureza, encontra o mote que dá alma e expressão a essa paixão sob a forma de narrativas visuais.

nunoluis.net



Ricardo Salvo

Fotografa ao sabor do que as emoções lhe ditam a cada momento, o que dificulta a escolha de um estilo. A natureza mais crua consubstancia grande parte da matéria fotografável que encontra. Adora debater e pensar Fotografia enquanto arte, função e ciência.

ricardosalvo.com



Rúben Neves

Tem pela fotografia uma atração contemplativa, de emancipação e de liberdade, refletindo avidamente sobre a sua essência. É uma atividade que encara como uma fonte de retorno inigualável que consegue, maioritariamente, através da comunhão com o mundo natural.

[instagram.com/rubeneves](https://www.instagram.com/rubeneves)



Tiago Mateus

Em busca pelo belo e estranho, pelo invulgar e delicado, Tiago perde-se nas caminhadas pelas paisagens que o fascinam. Contudo, a sua arte não consegue escapar à sua própria natureza, retratando muitas vezes a singularidade das emoções e sensações humanas.

tiagomateusphotography.com

PERSPETIVA

Fotografia. Arte. Natureza.