





# **LISBOA**

**“cidade triste e alegre”**

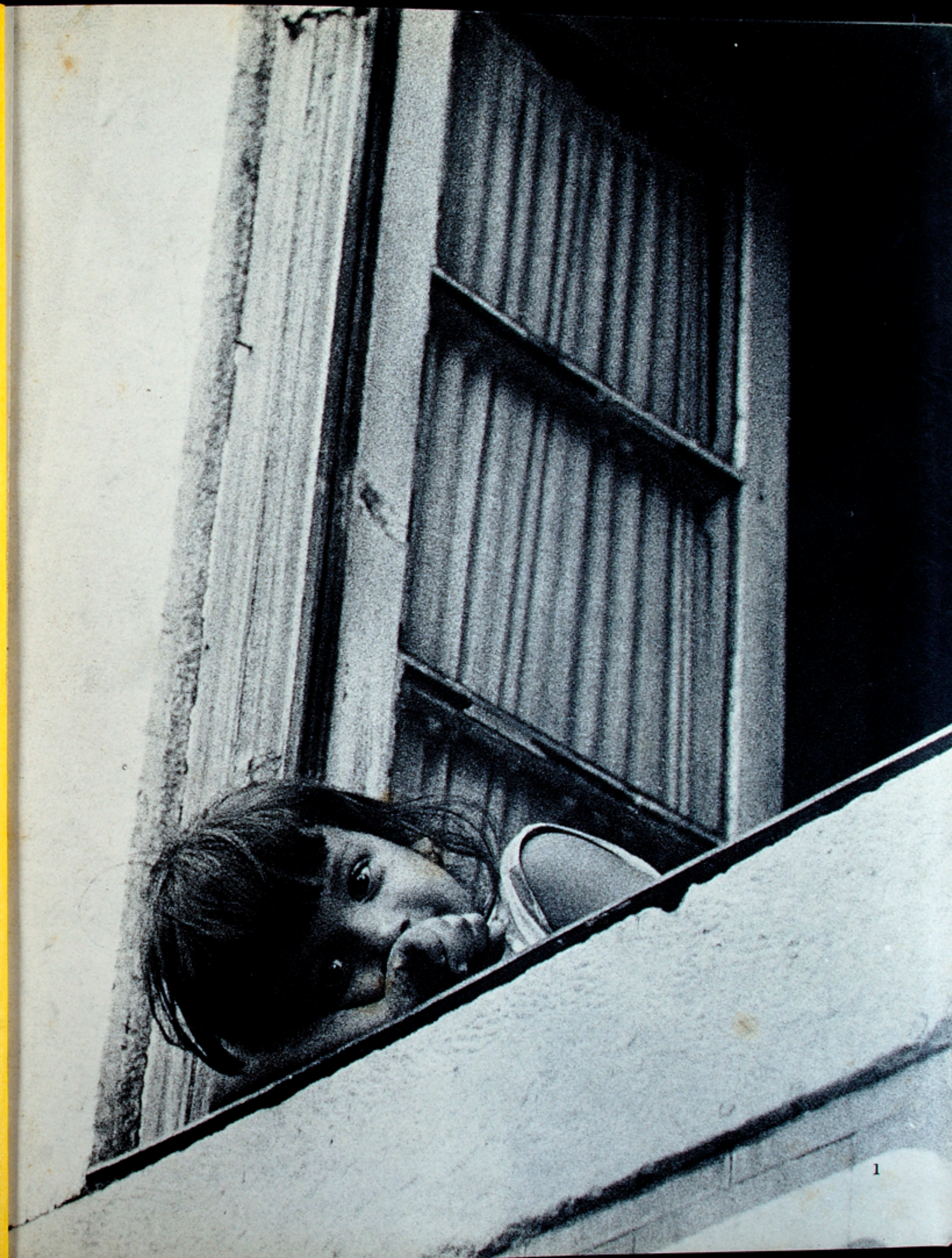




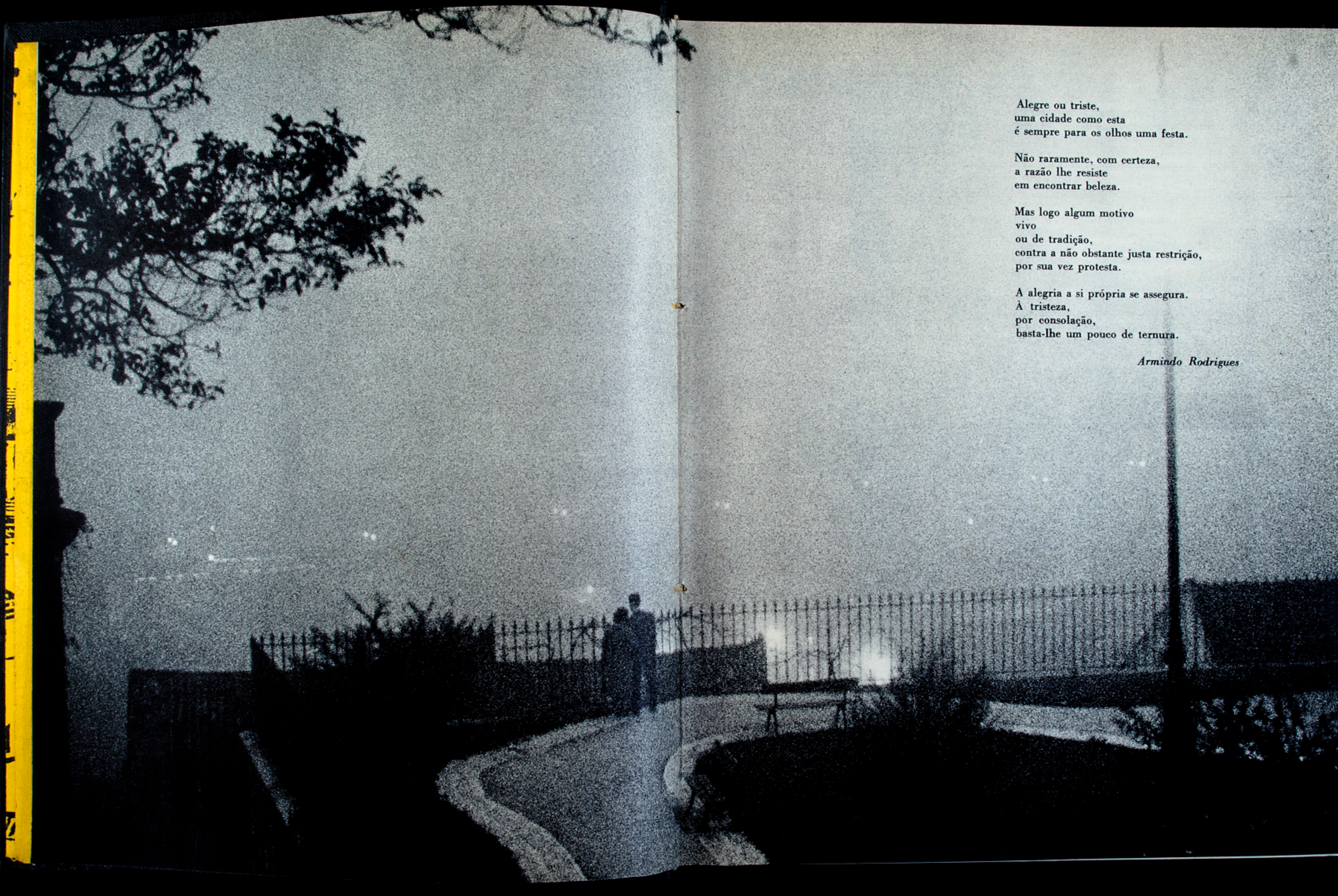


ether / vale tudo menos tirar olhos  
centro de animação fotográfica a.e.p.  
tel. 682076 2. Rodrigo da Fonseca 28 1200 Lisboa PORTUGAL

DESTE VOLUME, EDIÇÃO DOS AUTORES DISTRIBUÍDA PELO CÍRCULO DO LIVRO, LDA., FEZ-SE UMA IMPRESSÃO DE 2.000 EXEMPLARES EM CARTOLINA OFF-SET DE 160 GRAMAS, E UMA TIRAGEM ESPECIAL, NUMERADA E RUBRICADA PELOS AUTORES, DE 60 EXEMPLARES EM CARTOLINA EXTRA DE 200 GRAMAS. TODA A ROTOGRAVURA FOI EXECUTADA NAS OFICINAS DA NEOGRAVURA, LDA., TRAVESSA DA OLIVEIRA À ESTRELA, E A PARTE TIPOGRÁFICA NA SOC. INDUSTRIAL DE TIPOGRAFIA, LDA., RUA DO ALMIRANTE PESSANHA, 3 E 5, EM LISBOA







Alegre ou triste,  
uma cidade como esta  
é sempre para os olhos uma festa.

Não raramente, com certeza,  
a razão lhe resiste  
em encontrar beleza.

Mas logo algum motivo  
vivo  
ou de tradição,  
contra a não obstante justa restrição,  
por sua vez protesta.

A alegria a si própria se assegura.  
À tristeza,  
por consolação,  
basta-lhe um pouco de ternura.

*Armindo Rodrigues*





VICTOR

PALLA e COSTA MARTINS

# LISBOA

“cidade triste e alegre”



Outra vez te revejo,  
....  
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...  
....  
Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo...

*Alvaro de Campos, LISBON REVISITED (1926)*





com poemas inéditos  
de  
**ALEXANDRE O'NEILL**  
**ARMINDO RODRIGUES**  
**DAVID MOURÃO-FERREIRA**  
**EUGÉNIO DE ANDRADE**  
**JORGE DE SENA**  
**JOSÉ GOMES FERREIRA**  
e  
um texto  
de  
**RODRIGUES MIGUÉIS**





NÃO: NADA DE PROAS HOMÉRICAS SINGRANDO RIO ACIMA, BATIDAS DE IGNOTOS mares, a fundar a capital do futuro Império-que-foi: mas um homem hirsuto e furtivo, talvez em busca da liberdade, que um dia assomou aqui e, com a mão afeita ao sílex, arredou o espesso canavial a olhar com espanto a serena e virgem expansão das águas, onde o sol se espelhava, quente e glorioso como um deus possessivo. Ergueu a choça à beira-ria, ao abrigo do juncal, onde convergiam as águas dos abruptos morros e colinas. E constituiu família, pedra angular duma história e dum carácter. Tudo data da entrada em cena desse homem seminu e ungulino.



Para trás, toda esta orla caótica da Meseta, selva aspérrima esparsamente povoada de gentes entre si estranhas e hostis, dormitava na inocente bruteza primordial. Com o tempo vagoroso, vieram vindo incertas caravanas de nómades e rechaçados. Isto era um cabo-do-mundo, onde (como na Roma de Rómulo e Remo ou no, mais tarde, Far-West) a ninguém se perguntava o nome nem a origem. Fixaram-se perto da gente bisonha do lugar: as barreiras naturais que separam os homens, uma vez vencidas, fundem-nos melhor. Alguns terão vindo pelos meandros do litoral; um dia a primeira canoa desceu o rio, a medo. O coio de aventureiros maltrapidos esprou-se pela margem pantanosa, pescando e caçando. Havia lugar para todos.

O sítio era malsão, e do mar distante chegavam a espaços mercadores e agressores, bem armados e apetrechados homens do bronze: numa hora de perigo, a horda inorgânica subiu a íngreme colina, carregando a prole e as magras posses, em busca de abrigo e baluarte. Assim nasceu a Acrópole, e com ela a unidade, o compacto e o poder.

Lá do alto avistava-se a verdura aveludada das colinas e vales donde lhes vinha o pão e o vinho grosso, às vezes macio como um sol de Outono, e por onde terão feito razias. As populações rurais, cónscias dos perigos

comuns, não tardaram em vir, de tributo na mão, pedir paz e comércio, amizade e protecção.

Os séculos rodaram, e o burgo dormitante foi absorvendo os incursores: todo o ocupante acaba assimilado. Distantes convulsões, irradiando do lugar geométrico do mundo, Roma, trouxeram-lhe um dia, com as legiões, uma língua, uma lei, uma cultura novas — e um arremedo de pátria. A *civitas* aconchegou-se melhor em torno do templo alvejante, entre muralhas que iam abrir portas na praia. As naves romanas faziam escala, traziam mercancias, novidades, faziam aguada (o vinho forte lembrava o da Itália), carregavam mantimentos, recrutavam homens. O burgo prosperou, consolidou-se, criou um orgulho. O interlande, romanizado, deixara de ser-lhe hostil. A língua melodiosa tornou-se geral, como os deuses aclimatados. E houve enfim estradas.

Até que a unidade e a paz da submissão aluíram com o Império: outras invasões passaram, deixando um rasto de ruínas, ou se aclimataram, criando um poder novo e distante. Os deuses foram substituídos por Deus. A cidade ficou, a língua e os usos permaneceram, evoluindo.

Mas nem visigodos nem muçulmanos curavam do mar, que atraía esta população mesclada, aventureira, mercantil, amiga da liberdade, das rixas, da dança, do vinho, do amor. Nas vielas do morro, largas como



a altura duma lança ou o floreio duma espada, pulsava o tumulto de cem raças e classes, frandulagem que o Direito, os usos, a conveniência, o Poder, mantinham unida e coesa. Em baixo, na praia, as redes secavam ao sol, cheirava a peixe salgado e a mosto derramado, fraldicavam cães vadios, e ressoavam marteladas nos cavernames resinosos.

Chegavam dos arrabaldes os saloios, homens do deserto, berberes altos e mal barbados, mercadejando os frutos das suas hortas de Arum-al-Raxide. Pela costa desciam homens do mar, com as mulheres ousadas e fecundas, tanto quanto as saloias eram feias e embiocadas.

A urbe ribeirinha vira passar carros e carretas, e aprendera que a salvação está no lucro e na manha: tornou-se porto franco de encontro e fusão, respiradouro da nação potencial. Transpôs a barreira temerosa da rebentação, e fez-se ao mar.

Fermentava nela um espírito de independência e auto-domínio — quem governa aqui somos nós, cidadãos, lisboetas enfim. Mas um dia vieram por terra cavaleiros e a chusma de peões, falando a sua mesma língua; e por mar os Cruzados do Norte: a fortaleza rendeu-se, o Islão recedeu mais. Este quadrilátero recortado na Ibéria, entre cordilheiras e desfiladeiros, plainos desérticos e o litoral, por onde uma população heteróclita

e bárbara, com laivos de democracia e de feudalismo, esgaravatava a misera subsistência, lavrando terra e mar, converge agora, polarizado, para o centro aglutinador.

Chegada esta fusão da diversidade, Lisboa vai assumir um papel que a transcende. A monarquia terratenente acabará por aderir ao facto: descera, por este burgo, a molhar quilhas no mar-oceano. Erguem-se na Ribeira os espectros das primeiras galés de longo curso. Homens de olho azul e nome arrevezado lançam olhares ambiciosos para o mar que leva a Flandres e Inglaterra, a Marrocos e Guiné. A cidade marinheira torna-se consciência e síntese duma pátria e duma política nova. Para bem? para mal?

Esta ganga de moçárabes e godos, de marujos e hortelãos, de letrados e frades, de soldados e mendigos, de mercadores e aventureiros, de missionários e mercenários, de nobres e plebeus, de poetas e patos bravos, de alguazis e rufiões, de escrivães e requerentes, de cosmopolitas e aldeotas, de muitas e desvairadas gentes sempre, — bomba aspirante-premente de um Destino Manifesto — polariza a Nação. Mas não tarda que esta venha a dominá-la progressivamente.



De há cento e cinquenta anos ouve-se dizer: «A Província produz e paga. Quer paz, quer ordem, quer fomento e virtude. Lisboa consome e destrói. É a desordem endémica, o boato, a ociosidade. Vive da política, da vadiagem, do orçamento. Caprichosa e volúvel, ergue e adora hoje os ídolos que amanhã lapidará. É rebelde, imprevidente e perdulária. Ri e canta agora, para logo chorar e protestar. E é como a amante depravada, a um tempo submissa e absorvente, que adormece com os seus filtros aqueles mesmos que a aborrecem. Todo o nosso mal vem de Lisboa. É preciso acabar com a ditadura da Arcada e de São-Bento, dos botequins e dos pasquins, da malta das esquinas e dos intelectuais sem senso prático.»

Aqui protestam lisboetas inocentes da arruaça, do Burocratismo e do fomento: «A Província? A Província dormita, arranja emprego, vai à missa e ruma. O seu exército voraz de bacharéis, de escribas e suplicantes, de caciques e curas, domina o Terreiro do Paço, as Cortes, a Força Armada, o funcionalismo, o ensino — tudo! (Se ele até os nossos deputados são de fora! e as varinas, que nos dão carácter!) A Província é que vive à nossa custa. Comeu sempre dos favores reais, do Deus-guarde-a-Vossa-Excelência. Brada contra isto, mas governou sempre. Donde nos vêm os de borla-e-capelo e os gendarmes, os conselheiros e os engraxadores? Desde a sentinela à porta da Boa-Hora aos juizes do Supremo, onde

está o lisboeta? Onde é que eu, alfacinha de gema (com opiniões e sem influência), arranjo emprego, a não ser na catraia, ao balcão, no banco ou na oficina?... Que mais quer a Província? Porventura produz ela todo o pão e a carne, o ferro e o carvão que nos são necessários? Produz emigrantes — fácil mercadoria! Tirante ser o Mar, de que temos nós vivido há séculos?

«Lisboa é a liberdade, a fantasia, o lirismo, o progresso, o sangue e fermento da nação. Sem ela, que os amarra juntos, que teriam em comum o Minho e o Algarve, as Beiras e o Alentejo, senão a língua? (E ainda assim!...) A Lisboa de Santo António, de Fernão Vasques, das Naus, do Prior do Crato, do Primeiro de Dezembro e do Cinco de Outubro, a das «revoluções» que Valéry Larbaud descreveu como chuvas passageiras e crepitantes de Primavera — sem ela, que seria de nós todos?»

Lisboa resistiu por muito tempo ao provinciano hegemónico e ambicioso: pátio-dos-milagres que, nas horas de tragédia ou climax, lança nas ruas a sua espantosa multidão de estropiados e esfarrapados, uma arraia-miúda que procura ainda (tal aquele distante primeiro *settler*) o ar da liberdade, quente como o sol.

«Lisboa — dizia-me um poeta que há vinte anos morreu inédito e tuberculoso, como cumpre a todos os génios desta freguezia dos Mártires — é uma ilusão



cubista, esta espuma no ar, toiradas, gritos, pregões, o Fado: só os marujos e os operários lhe dão realidade e personalidade. De resto, quem somos nós? Vagabundos que vamos pelo orbe sem destino certo, ou ficamos por esses becos a sonhar grandezas, a arranhar a banza, a vomitar os pulmões de mistura com pragas e endeixas... Os que não envelhecemos numa loja obscura a vender panos!»

Desta Lisboa oculta ou esquecida, de Lisboa e quem cá mora, ninguém falou com tão amargo humor nem tão enternecida contemplação, como Irene Lisboa e Manuel Mendes.

As cidades nascem e morrem todos os dias, transfiguram-se sem perder a essência. Porventura terá Lisboa mudado tanto que a não reconheçamos?

A Lisboa do Fado uterino menor, desgarrado e soluçante, das mansas e discretas podridões, dos galegos e das mulheres por trás das tabuinhas; dos sotas galopando de pé nas ancas das pilecas, como *cowboys* do basalto; dos quiosques alumiados a acetilene, vendendo aos noctívagos o café e o *grog*; a Lisboa dos rufias que não sujavam as mãos no trabalho ou no furto, narravam

com delicadezas de anatómicos as proezas da naifa, e acabavam levados barra fora num cavalo-de-pau, ou a uma esquina, em duelos de gigantes-mirins, batendo-se como imaculados cavaleiros de romance pela integridade do feudo ou por sua dama, a varina ou matriculada que os sustentava; dos filhos de antigos generais e de nomes ilustres, que se afundavam nas vielas, ébrios de fatalismo, nostalgia e volúpia rasca; e dos filhos de ingleses que perdiam a fleuma, e de judeus importados, que perdiam a ortodoxia e o senso dos negócios, para se enfrascarem de tinto; a Lisboa dos condignos funerais a filarmónica amolgada e do Manuel dos Passarinhos: «à volta não se esqueçam»; dos magalas de chibatinha e de barrete à banda, namorando nos jardins as sopeirinhas rubicundas; dos marujos garbosos, essência e flor da capital (que fazem hoje, sem eles, os amadores de maresia?), batendo-se pelas terras e becos com a Polícia e a Guarda, em nome do prestígio duma farda; a Lisboa dos pregões musicais e das tipóias rangendo no macadame, das rugas e das «sovaqueiras», dos do «mosto» e dos «Capoeiras» — essa desapareceu talvez, e em vão a buscamos nestas imagens.

Sob a sua fachada de cimento áspero, para gozo do turista nutrido de receitas e clichés, a «cidade de traseiras» vira hoje as traseiras para as avenidas da prosperidade dos outros; o Fado derivou em canção ululante



de optimismo enlatado, a domicilio, com garganteios de cultura coimbrã, tangido por unhas envernizadas a cor de rosa e dedos afogados em cachuchos de preço; o metralhar das escavadoras pneumáticas abafa os gorgeios e os pregões, já repelidos pelos fumos do gasóleo que turvam o azul do céu; os heróis do volante transformam as ruas em pistas da morte, ou rolam devagar nos seus quatro-cilindros, à caça das garotas que continuam a andar a pé; senhores bem, impecavelmente sartorizados, comem doces de ovos pela mão de esposas elegantes, muito tementes a Deus e ao preconceito; sob o dossel da compostura convencional, pululam os encontros clandestinos e as *liaisons dangereuses*... Em vez das hortas, o Estoril; mariscos, futebol, mendigos de ascensor...

Mas ainda há beirais floridos, varandas com nespreiras, gaiolas de passarinhos, papagaios, voos de pombas; e mulheres de luto, pimenteiras, namorados esquecidos, velhos dormindo ao sol nos parques e jardins.

E há as crianças, puras de todo os nossos desvios: reparem nelas, miniaturais, delicadas como obras de cinzeladores rococó; olhos rasgados, serenos, fisionomias atentas e sorridentes, tão lisas, que espanta-se a gente de pensar que virão algum dia a transfigurar-se nestas máscaras enrugadas de queixume e apoquentação, que são

as do triste lisboeta dos nossos dias. Por que artes conseguimos nós transtorná-las assim? Ah, se ao menos essas, dentre tudo o que dia a dia demolimos, fosse possível preservá-las!

Há horas em que a Cidade parece regressar àquele instante inicial de paz e criação: o sol cai a pino sobre a calçada reverberante e os quintalórios adormecidos; calam-se os pregões, há um recolhimento no ar, uma vela vermelha e cautelosa rasteja (como ao tempo dos califas) no esmalte azul do Tejo, um calor voluptuoso irradia dos corações...

Presépio, anfiteatro, cais dum destino, plano inclinado por onde há séculos um povo e uma alma parecem escoar-se a caminho de outros mundos e paisagens, do pão amargo sobretudo, — Lisboa é este rio imenso, este horizonte de apelos sem fim, e não se pode ter nascido aqui, vivido aqui, ou ser-lhe assimilado, sem lhe sofrer o influxo, sem ficar para sempre marcado duma vocação, dum desgarramento e fatalismo, dum anseio de partir e tornar, duma sensual melancolia.

*(Ricardo Albuquerque)*

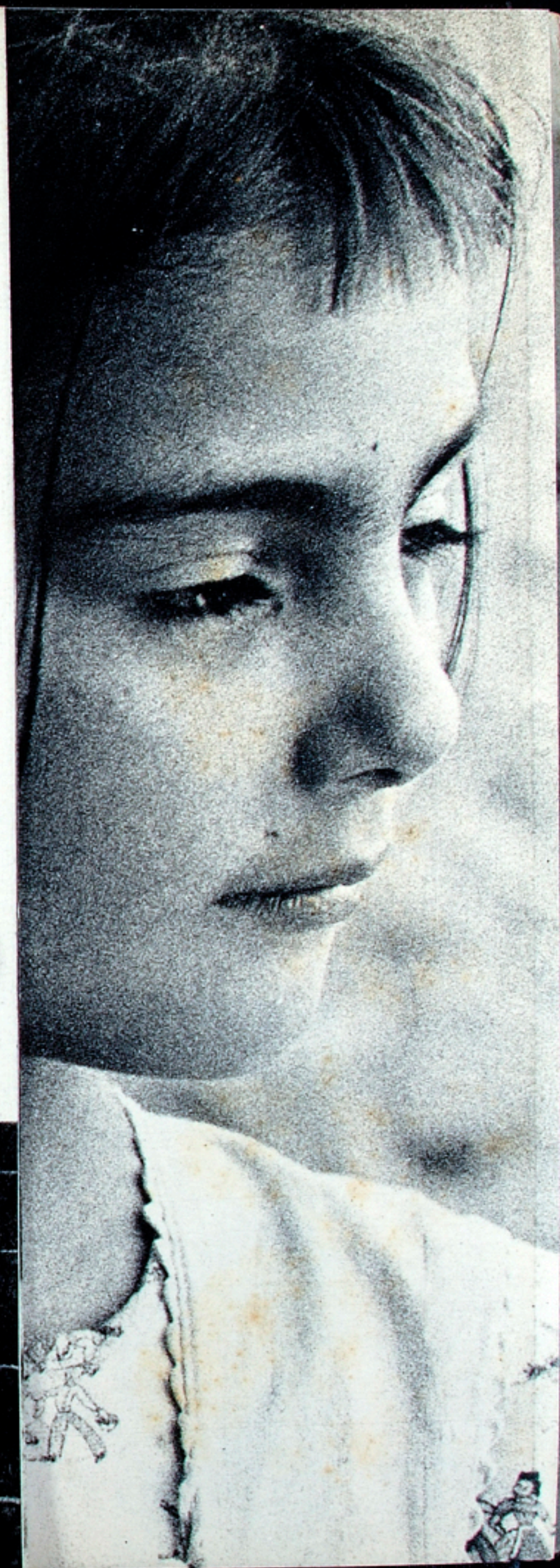




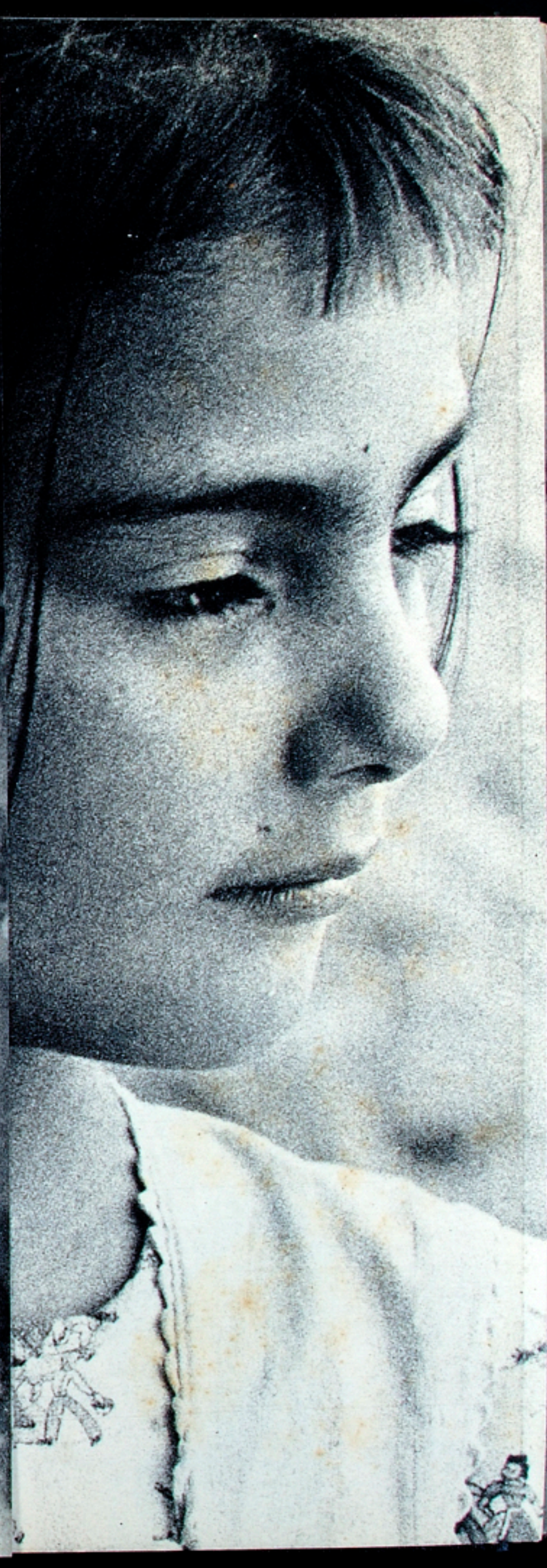
Meninos de olhos adultos  
Fundos como dois segredos

*Sidónio Muralha, TRÊS POEMAS DE LISBOA*

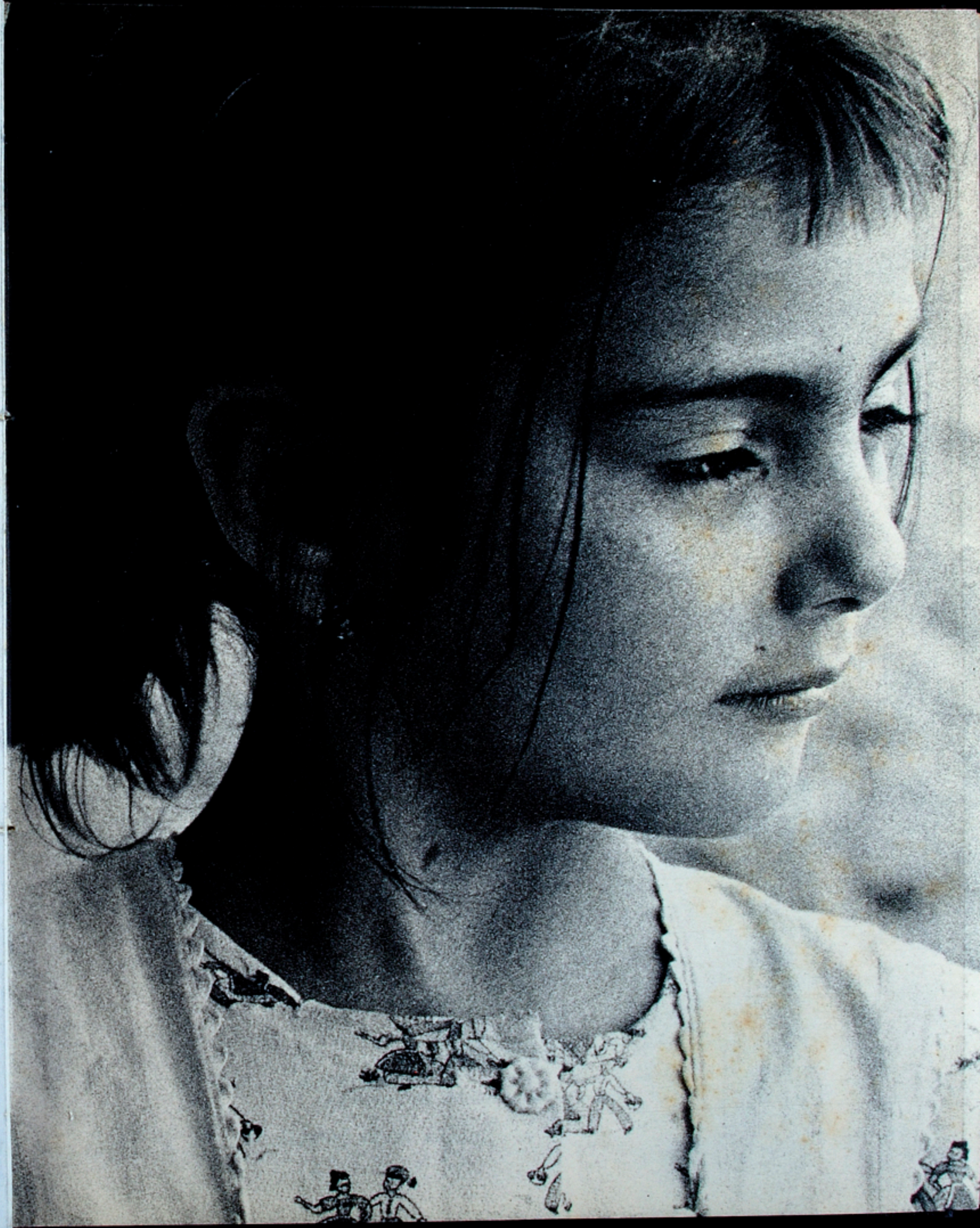
















Grande é a poesia, a bondade e as danças...  
Mas o melhor do mundo são as crianças.

*Fernando Pessoa, LIBERDADE*



Gerarão as crianças quanta vida ouviram:  
algumas serão homens.

*Jorge de Sena, COROA DA TERRA*





Mas logo um riso perto me desperta,  
de crianças que brincam na coberta  
de um barco só por elas conhecido.

E é nelas certa a vida ao sonho aberta.

*Armando Rodrigues,*

DEZ ODES AO TEJO







Que sabes tu mais que ser feliz?  
 O teu quarto é ainda de bonecas,  
 as tuas mãos são lírios...  
 É verdade: são lírios. E esta velha imagem,  
 Só porque a lembro em teu louvor, parece  
 que é a primeira vez que um Poeta a diz.

*Sebastião da Gama, A UMA CRIANÇA*









Ah, o êxtase dos namorados  
Que se olham, beijam, voltam a olhar-se  
e já não sabem  
Que mais hão-de fazer que mais hão-de  
inventar.

*Alexandre O'Neill*







Ai eu coitada!  
Como vivo en gram desejo  
por meu amigo  
que tarda e non vejo!

*D. Sancho I, CANTAR DE AMIGO*



Cheguei-me pera ela, com voz maviosa,  
isse-lhe: quereis companhia amorosa?

*Gil Vicente, FARSA DOS ALMOCREVES*







Ai eu coitada!  
Como vivo en gram desejo  
por meu amigo  
que tarda e non vejo!

*D. Sancho I, CANTAR DE AMIGO*



Ceguei-me pera ela, com voz maviosa,  
disse-lhe: quereis companhia amorosa?

*Gil Vicente, FARSA DOS ALMOCREVES*







Não sei se é amor que tens, ou amor que finges,  
O que me dás. Dás-mo. Tanto me basta.

*Ricardo Reis, ODES*







Eu falo dum jardim onde começa  
O dia claro de amantes enlaçados.

*Eugênio de Andrade*, OS AMANTES SEM DINHEIRO



, ou amor que finges,  
nto me basta.

*Ricardo Reis*, ODES



Bem me lembro das altas ruazinhas  
Que ambos nós percorremos de mãos dadas...

*Cesário Verde*, NOITE FECHADA







Por parques e praças,  
Ruas e travessas,  
Tu, meu olhar, caças  
A vida. E tropeças.  
...





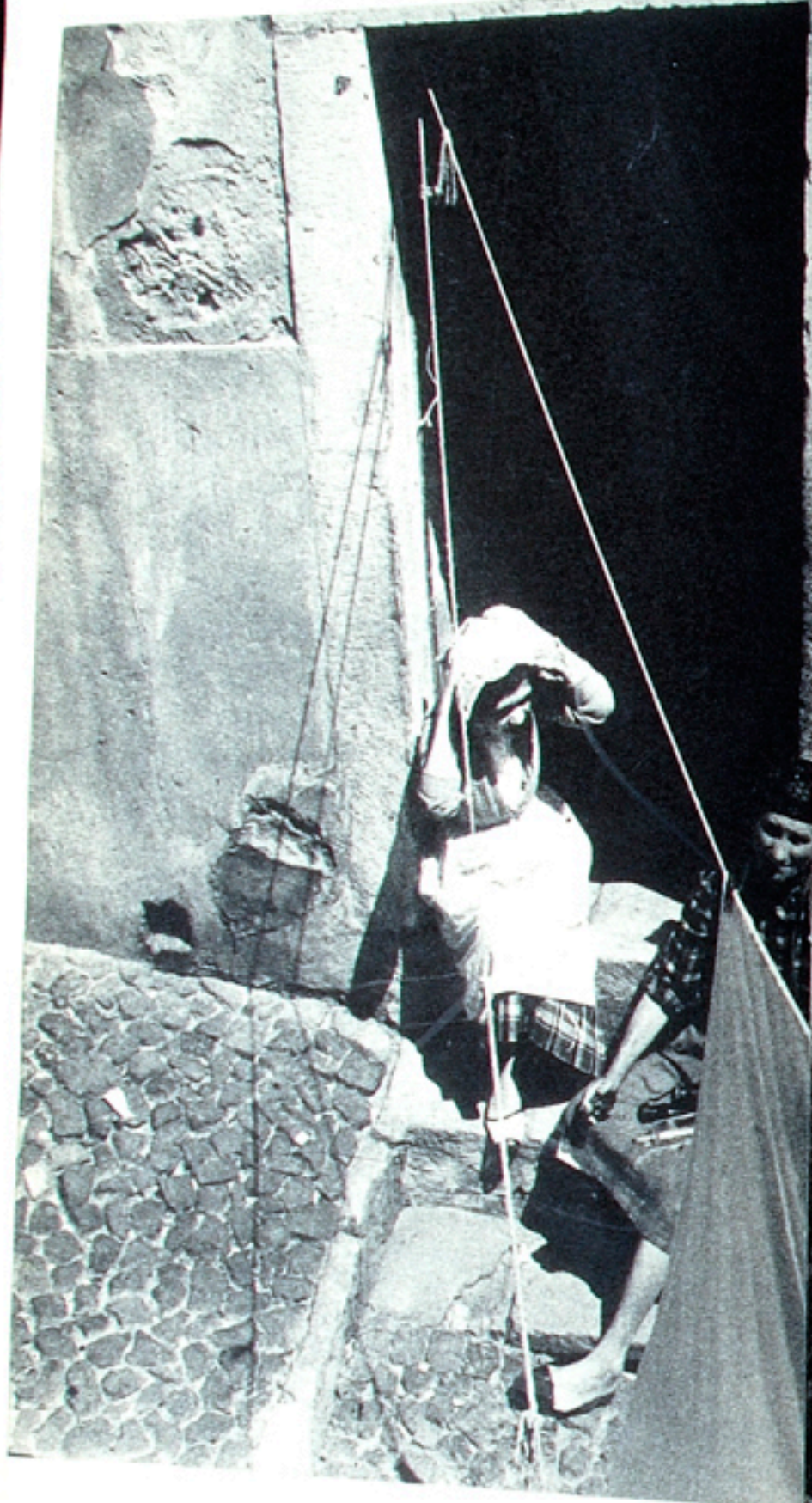


...  
Corre, olhar, em roda!  
O que te intimida?  
A vida? Só toda  
Pode amar-se, a vida.

*Alberto de Serpa, RUA*

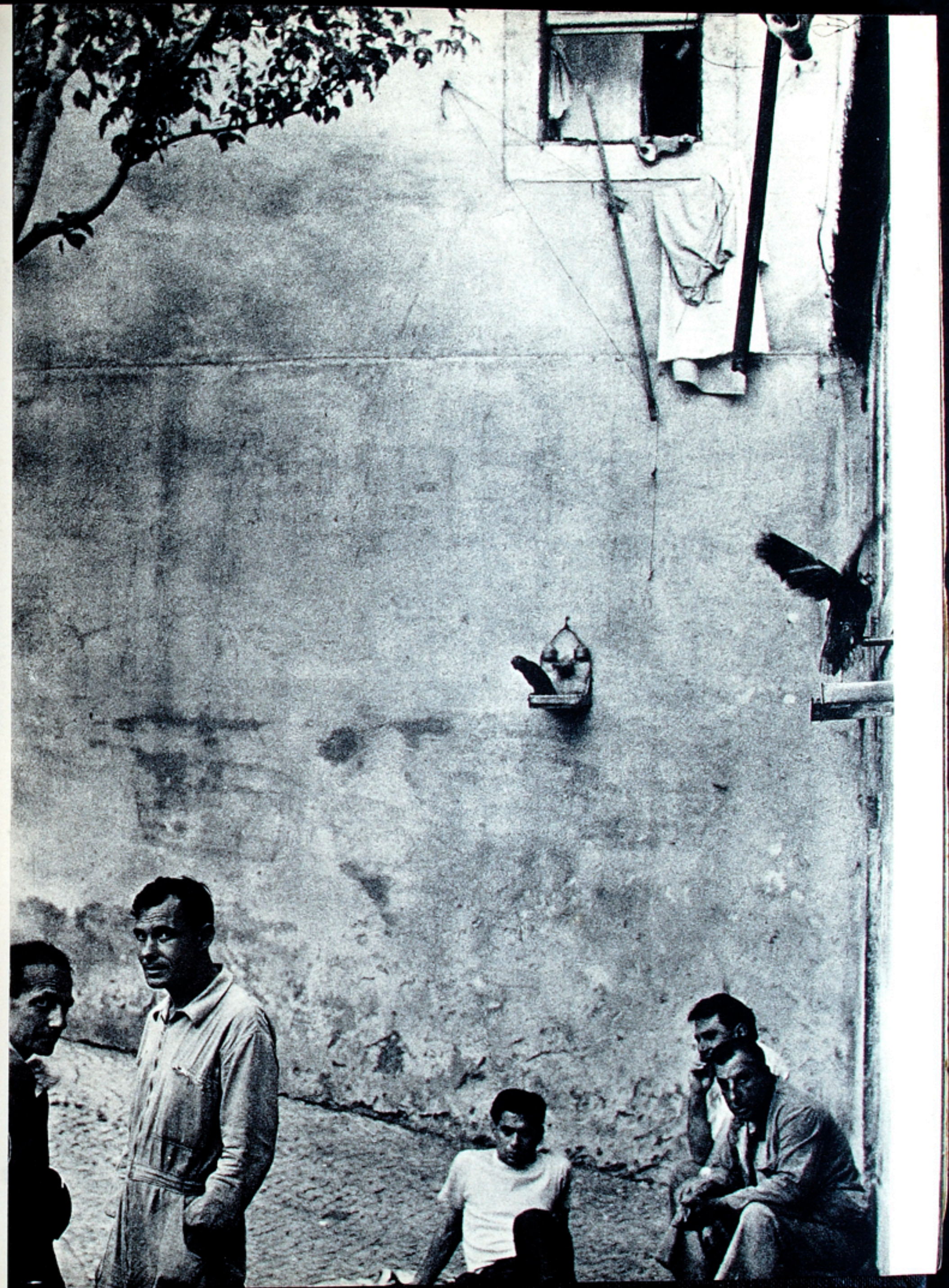






...  
Corre, olhar, em roda!  
O que te intimida?  
A vida? Só toda  
Pode amar-se, a vida.

*Alberto de Serpa, RUA*













Sol nulo dos dias vão  
Cheios de lida e de calma  
Aquece a menos as mãos  
A quem não entra na alma.

*Fernando Pessoa, POESIAS*



















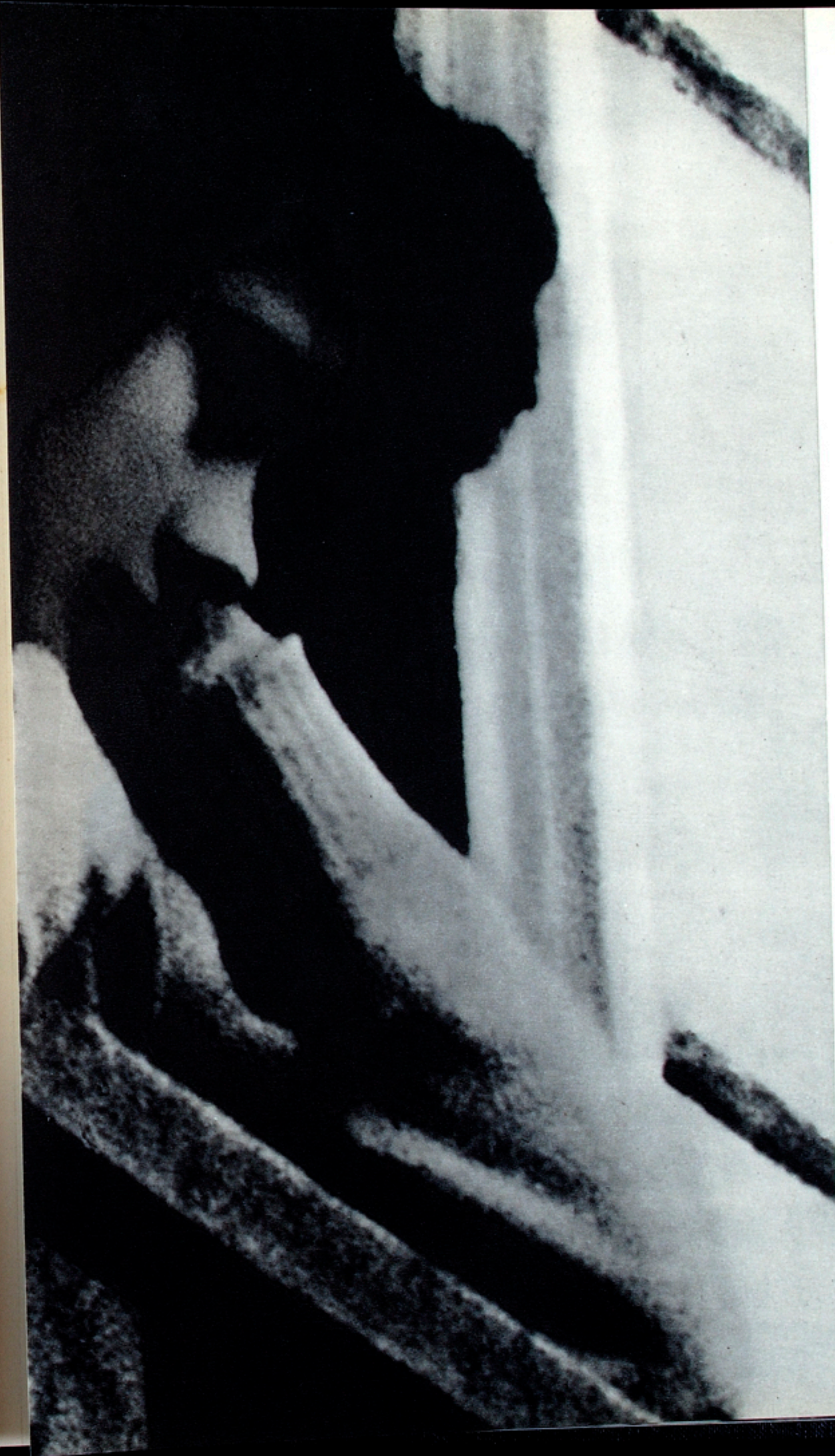
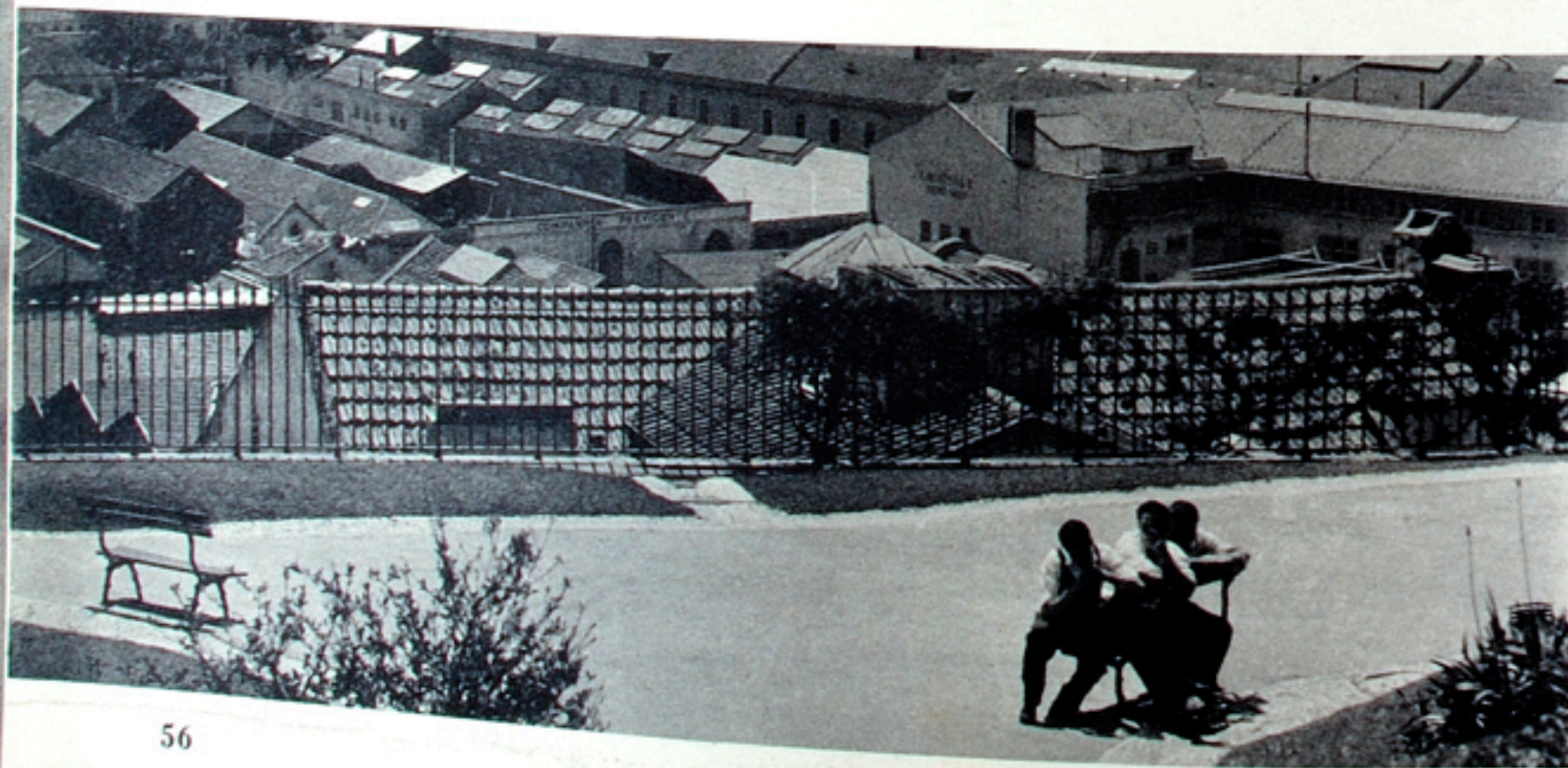


Curvadas dos parapeitos  
de algumas altas janelas,  
cismam magoadas donzelas  
em amor, ventura, preitos,  
que andam deslembados delas.

Que é dele o encantador  
que as tire do seu encanto?  
Flores são e não dão flor.  
Ganha-se o pão com suor.  
A solidão custa pranto.

Foi-lhes o acaso parco?  
É-lhes a sorte mofina?  
O que o porvir lhes destina  
talvez que venha num barco,  
está talvez numa oficina.

*Armindo Rodrigues*















Gato que brincas na rua  
 Como se fosse na cama,  
 Invejo a sorte que é tua  
 Porque nem sorte se chama

*Fernando Pessoa, POESIAS*





— E não sucede mais nada!  
Nada ali se modifica  
Naquelas quatro casitas  
De um beco triste da Bica.

*António Boto, ROMANCE*





















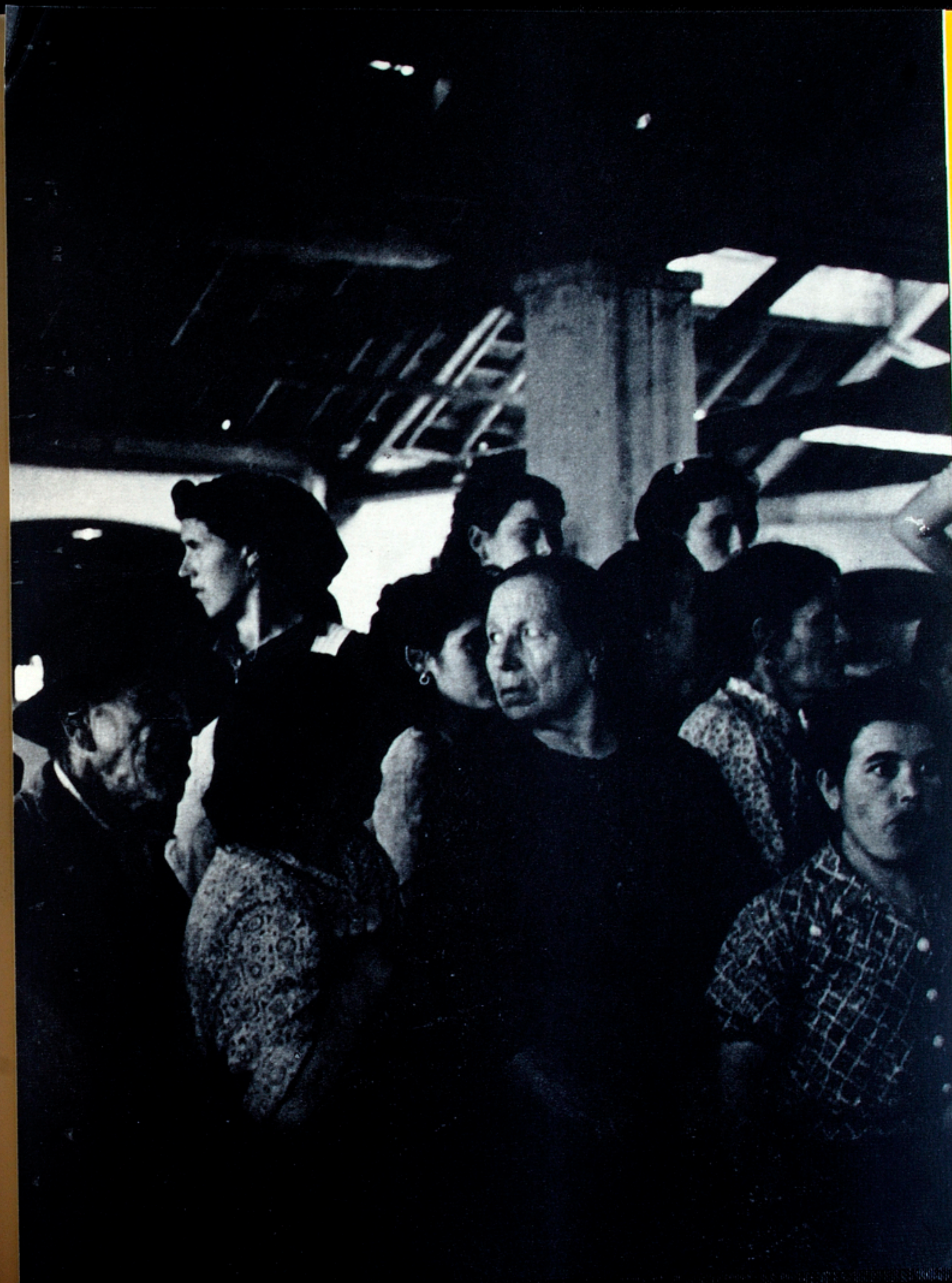
Ceifadas breves por um sol rasante  
que à mansa tarde encrespa em calmas ondas  
de outono ribeirinho e retardado,  
gaivotas grasnam, tombam ensombradas  
no cintilar macio ante meus olhos.

Velozes barcos passam distância,  
rasgando apenas em silêncio e espuma  
as águas pálidas no estanho delas.

Ante meus olhos tudo. Não é muito  
para que eu sinta uma existência pronta  
a comover-se por saber que existe.

Nem mesmo é nada. Se por ser eu sinto,  
se por sentir escrevo e porque o escrevo  
outros convenço de que tudo está  
unívoco, prefixo, necessário  
no círculo real que isto contém,  
apenas ao real roubei gaivotas  
grasnando à beira-rio, neste outono  
que torna mansa tarde o entardecer.

*Jorge de Sena*





m sol rasante  
erespa em calmas ondas  
e retardado,  
nbam ensombradas  
e meus olhos.

n distância,  
ilêncio e espuma  
stanho delas.

. Não é muito  
a existência pronta  
r que existe.

e por ser eu sinto,  
e porque o escrevo  
ue tudo está  
essário  
o contém,  
gaivotas  
, neste outono  
e o entardecer.

*Jorge de Sena*







Passou o Outono já, já torna o frio...  
 Outono do seu riso magoado.  
 Álgido Inverno! Oblíquo o sol, gelado...  
 — O sol, e as águas límpidas do rio.

*Camilo Pessanha, CLEPSIDRA*



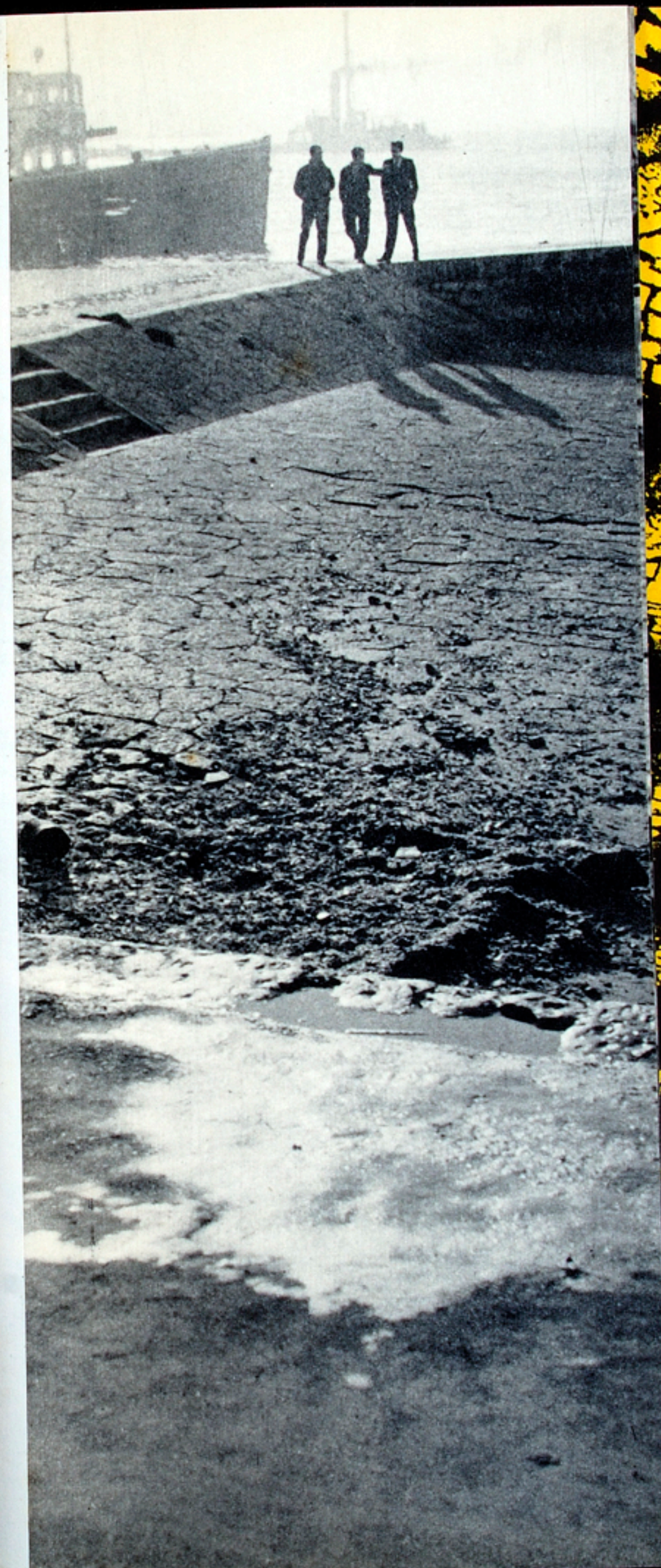


São muitos. A doca está cheia.  
Os mastros esbeltos, velas enroladas,  
— A graça, o encanto das proas em bico,  
E o sol enxarcando de luz e de sonho  
As águas paradas...

.....  
...E além, a meio do Tejo, um cruzador  
Acendeu a caldeira... Irá partir?!...  
Na distância uma espécie de neblina  
— Assim como a cambraia da mais fina, —  
Vai formando no azul uns flocos d'oiro,  
Transparentes, finíssimos, .....

.....  
E um bando de gaivotas a grasnar  
Poisa nas água, fica a baloiçar...

*António Botto, BARCOS DE PESCA*



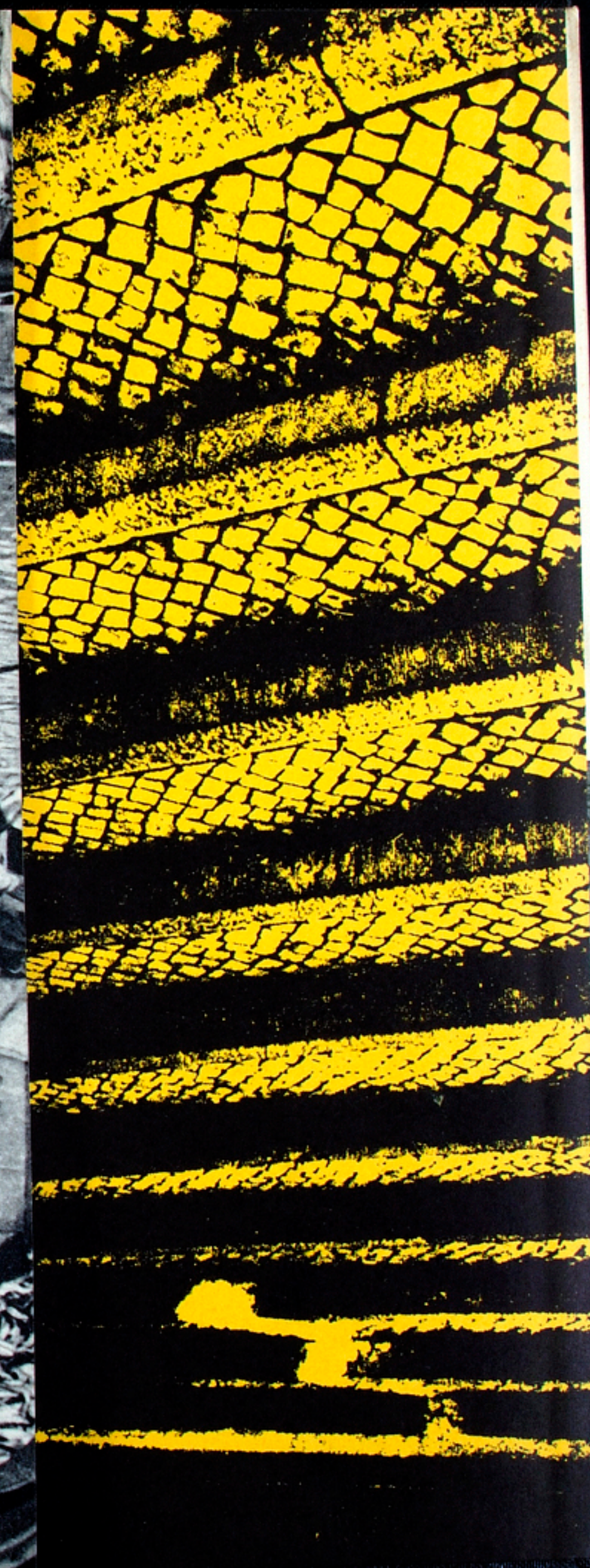


São muitos. A doca está cheia.  
Os mastros esbeltos, velas enroladas,  
— A graça, o encanto das proas em bico,  
E o sol enxarcando de luz e de sonho  
As águas paradas...

...E além, a meio do Tejo, um cruzador  
Acendeu a caldeira... Irá partir?!...  
Na distância uma espécie de neblina  
— Assim como a cambráia da mais fina,  
Vai formando no azul uns flocos d'oiro,  
Transparentes, finíssimos, .....

E um bando de gaivotas a grasnar  
Poisa nas água, fica a baloiçar...

António Botto, BARCOS DE PI



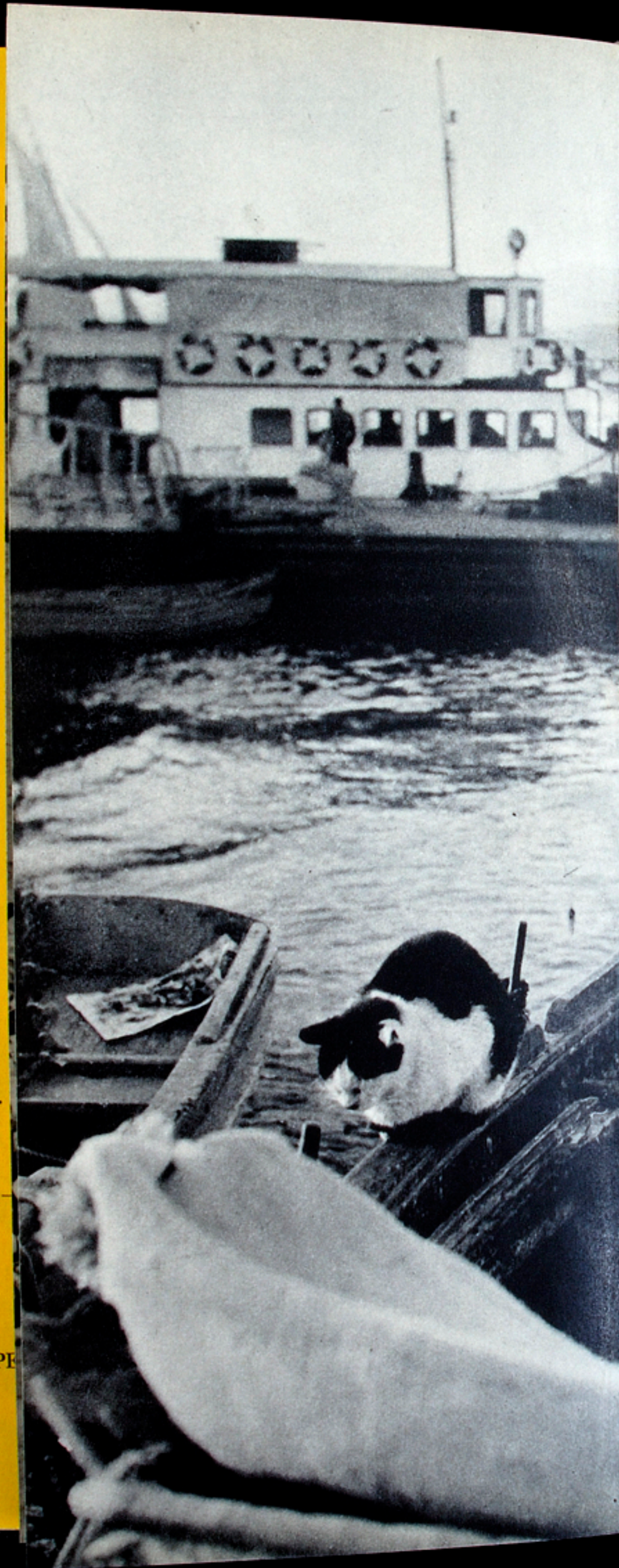


São muitos. A doca está cheia.  
Os mastros esbeltos, velas enroladas,  
— A graça, o encanto das proas em bico,  
E o sol enxarcando de luz e de sonho  
As águas paradas...

.....  
...E além, a meio do Tejo, um cruzador  
Acendeu a caldeira... Irá partir?!...  
Na distância uma espécie de neblina  
— Assim como a cambráia da mais fina,  
Vai formando no azul uns flocos d'oiro,  
Transparentes, finíssimos, .....

.....  
E um bando de gaivotas a grasnar  
Poisa nas água, fica a baloiçar...

*António Botto, BARCOS DE PE*





São muitos. A doca está cheia.  
Os mastros esbeltos, velas enroladas,  
— A graça, o encanto das proas em bico,  
E o sol enxarcando de luz e de sonho  
As águas paradas...

.....  
...E além, a meio do Tejo, um cruzador  
Acendeu a caldeira... Irá partir?!...  
Na distância uma espécie de neblina  
— Assim como a cambráia da mais fina,  
Vai formando no azul uns flocos d'oiro,  
Transparentes, finíssimos, .....

.....  
E um bando de gaivotas a grasnar  
Poisa nas água, fica a baloiçar...

António Botto, BARCOS DE PE



Eugénio de Andrade

Alguém diz com lentidão:  
«Li-bo-a, sabes...»  
Eu sei. É uma rapariga  
descaída e leve,  
um vento súbito e claro  
nos cabelos,  
algumas rugas finas  
a espreitar-lhe os olhos,  
a solidão aberta  
nos lábios e nos dedos,  
descendo degraus  
e degraus  
até ao rio.  
Eu sei. E tu, sabias?









E vós varinas que sabeis a sal  
e que trazeis o Mar no vosso avental,  
as Naus da Fenícia ainda não voltaram?!

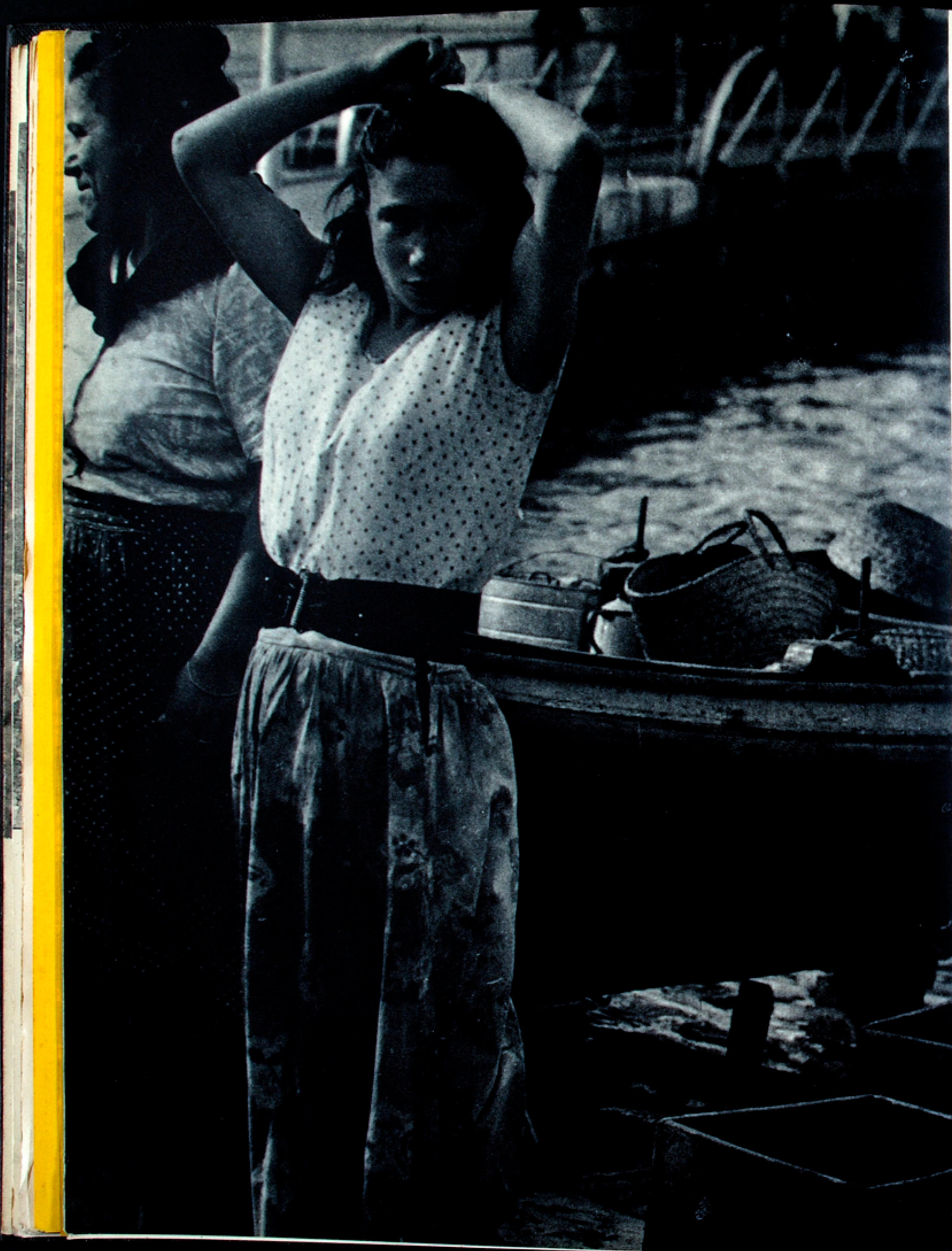
*Almada Negreiros, A CENA DO ÓDIO*











Só nós e algum vadio te queremos,  
meu rio Tejo antigo e sempre novo.  
E, contudo, és as vértebras de um povo.

*Armindo Rodrigues, DEZ ODES AO TEJO*



























Nesta árvore  
onde até os pássaros se enforcam nos ninhos  
há muito que mora  
uma ninfa de carne incerta  
fugida da borrasca  
dos caminhos.

Bato-lhe de manso na casca...

Sou eu, ninfa. Abre! Estamos os dois sòzinhos  
nesta rua deserta.

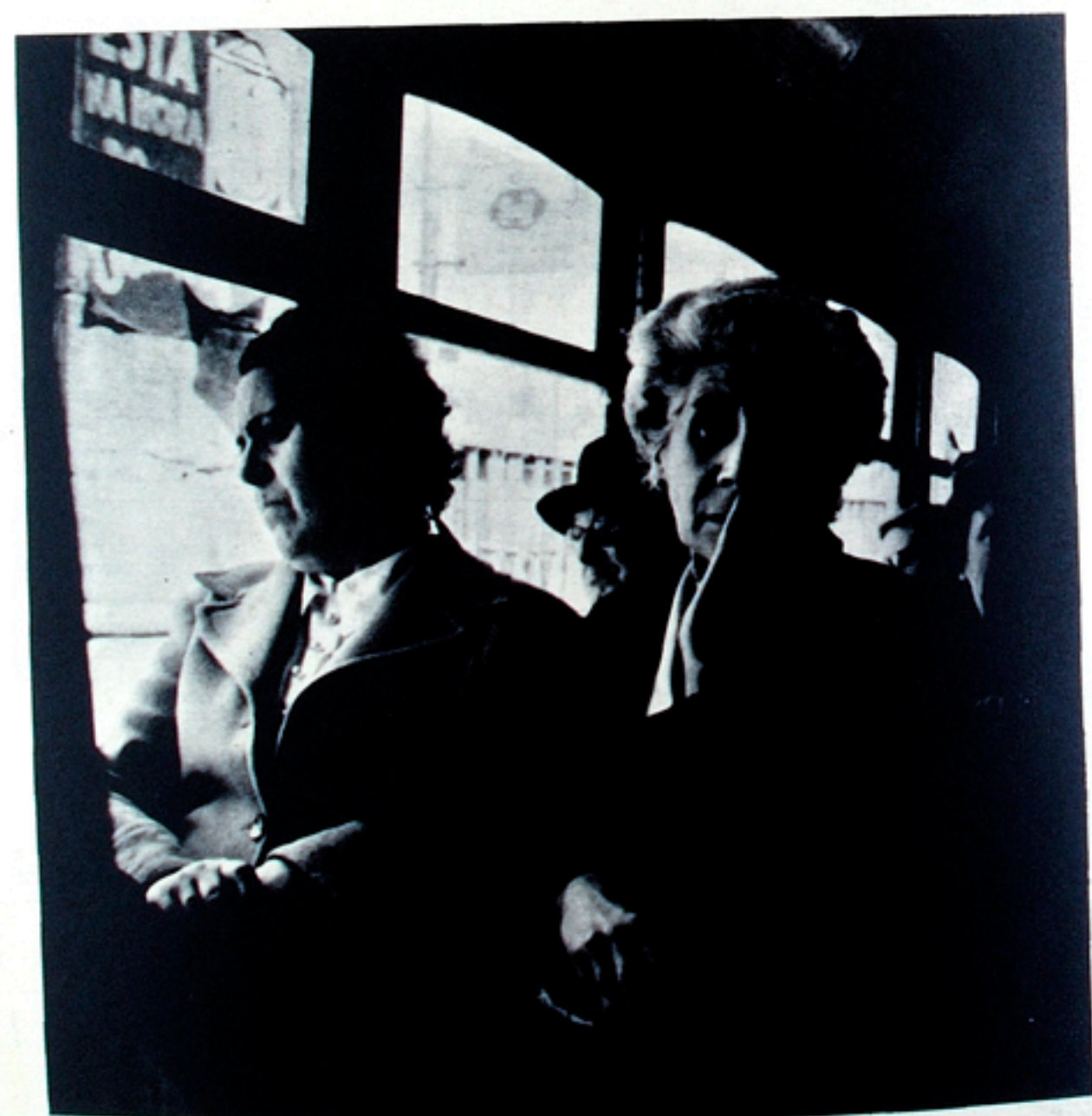
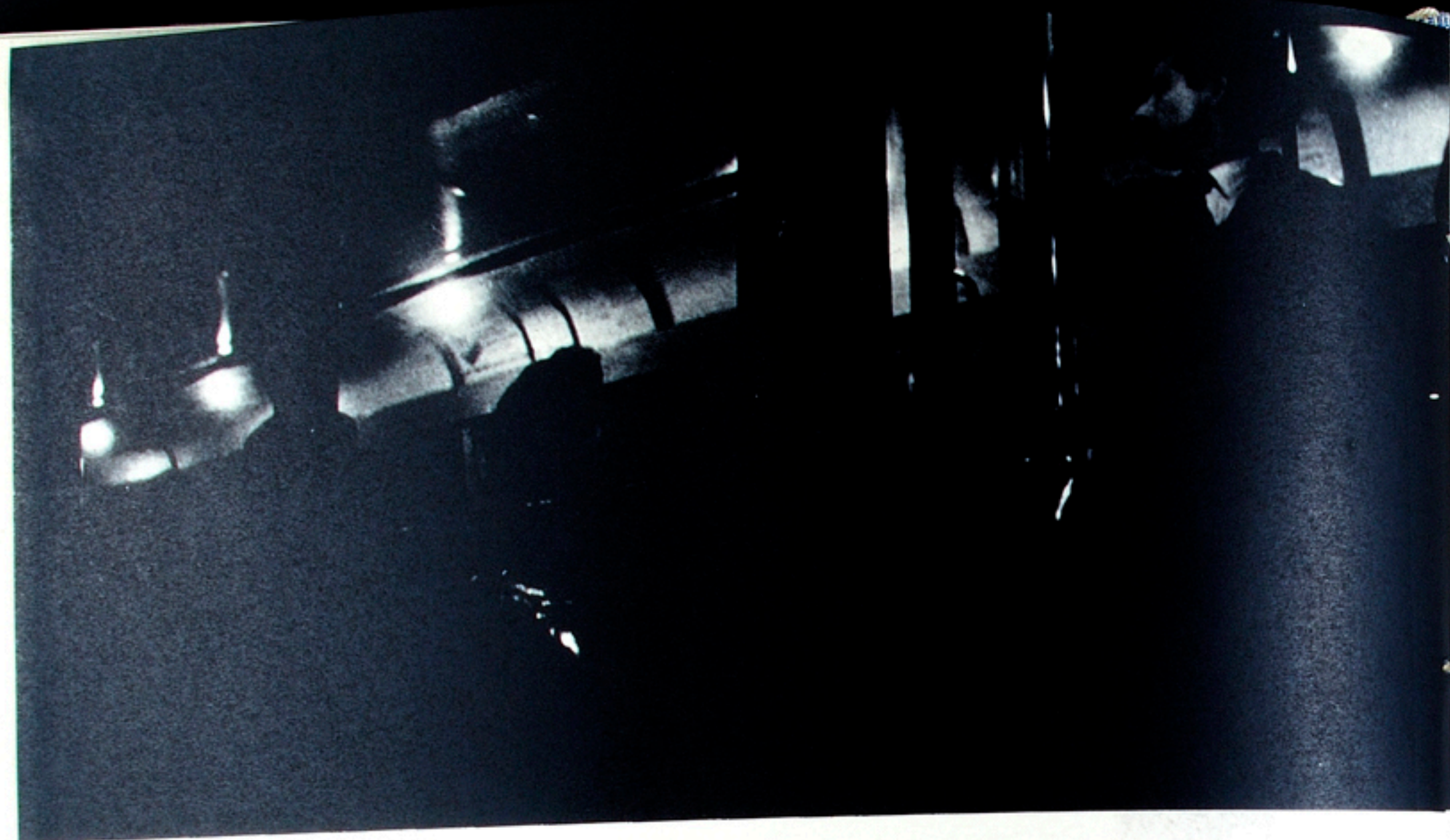
Sai cá para fora  
e beija-me na boca.

Prova-me que a vida é louca.

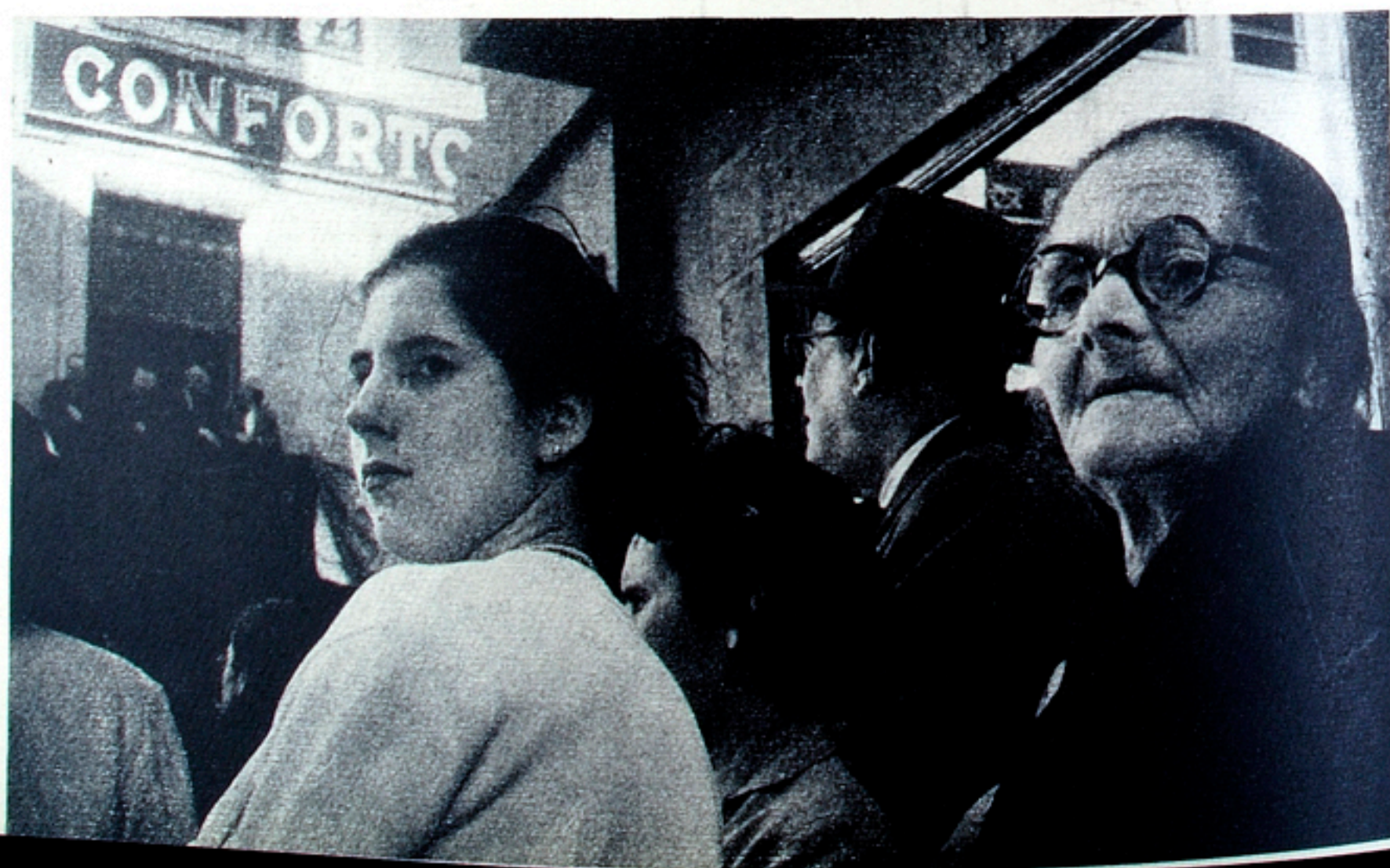
*José Gomes Ferreira*







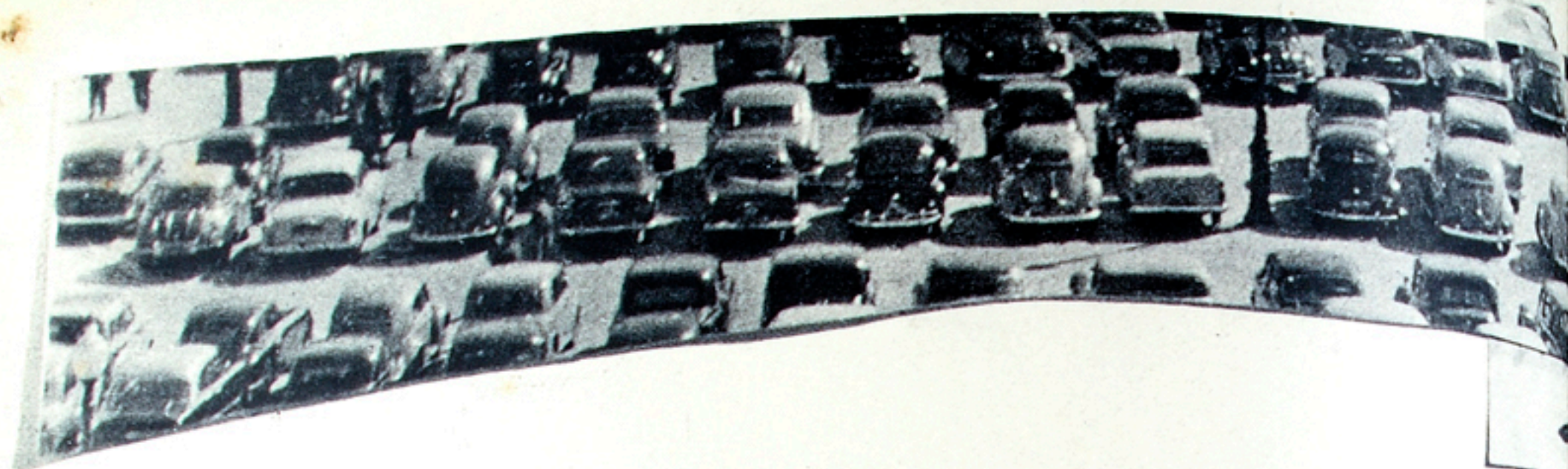












## CAPITAL

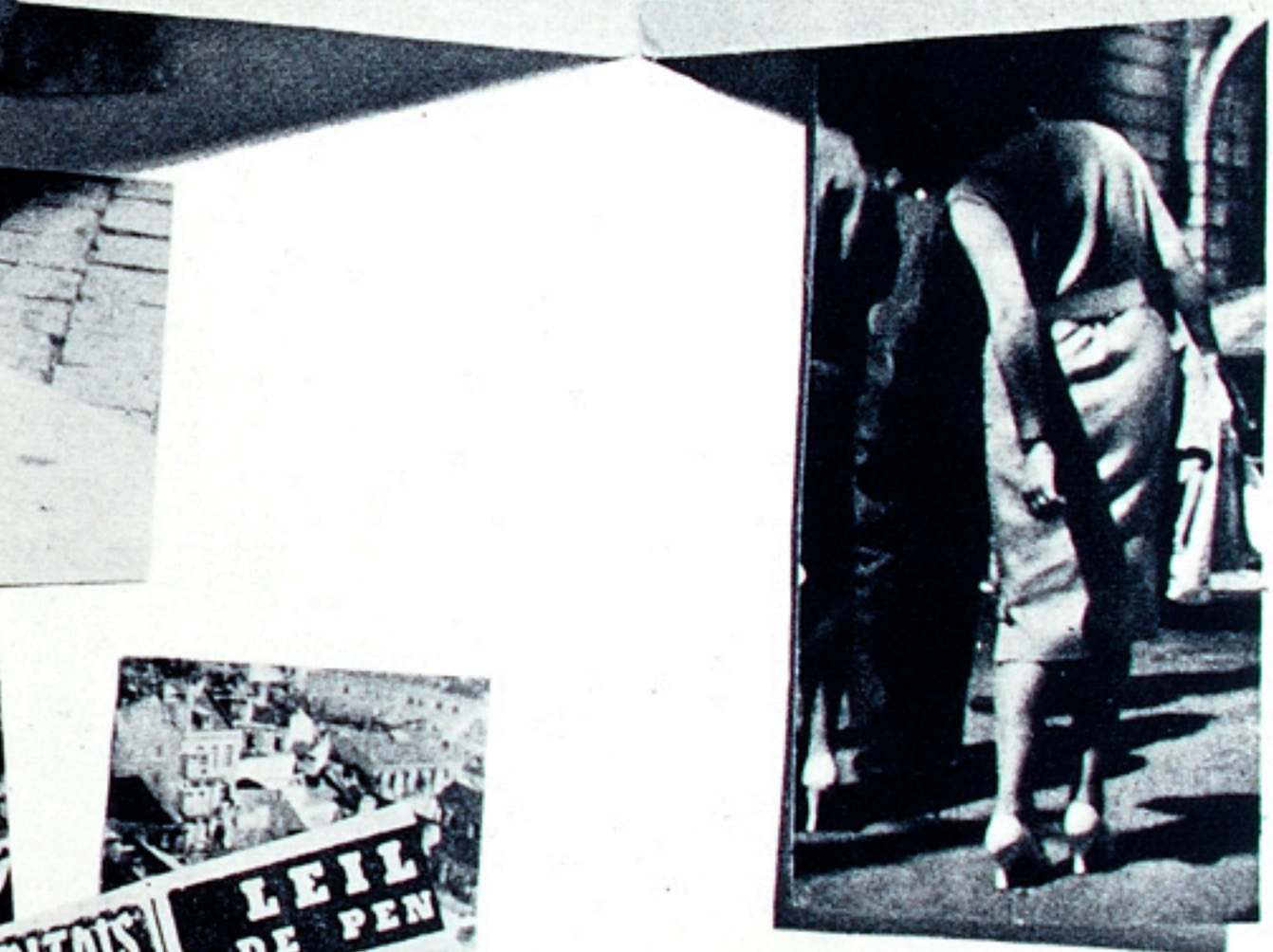
Casas, carros, casas, casos.  
Capital  
encarcerada.

Colos, calos, cuspo, caspa.  
Cautos, castas. Calvos, cabras.  
Casos, casos. Carros, casas...  
Capital  
acumulado.

E capuzes. E capotas.  
E que pêsames! Que passos!  
Em que pensas? Como passas?  
Capitães. E capatazes.  
E cartazes. Que patadas!  
E que chaves! Cofres, caixas...  
Capital  
acautelado.

Cascos, coxas, queixos, cornos.  
Os capazes. Os capados.  
Corpos. Corvos. Copos, copos.  
Capital, oh Capital,  
Capital  
decapitada!

David Mourão-Ferreira









Nos dedos do vento  
O sonho dos amantes  
Os cabelos voando  
Nos dedos do vento  
O carrocel levando  
O riso dos feirantes  
E a alegria do mundo  
Em mealheiros de barro.

*Orlando da Costa, FEIRA*





vento  
mantes  
ndo  
vento  
ndo  
antes  
mundo  
s de barro.

a Costa, FEIRA







Domingo irei para as hórtas na pessoa dos outros

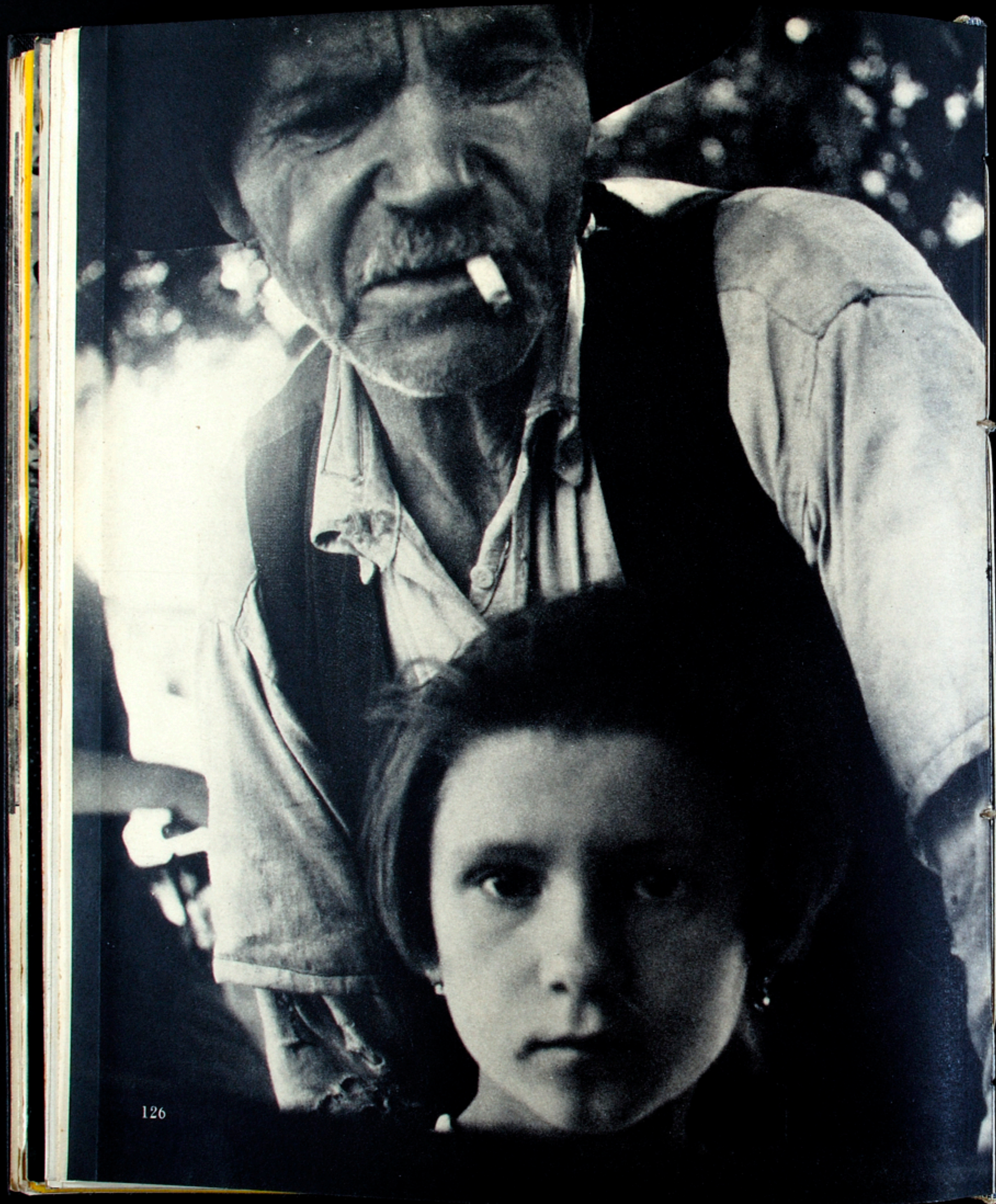
*Álvaro de Campos, POESIAS*

Porque um domingo é família  
É bem-estar, é singeleza

*Mário de Sá-Carneiro, DISPERSÃO*







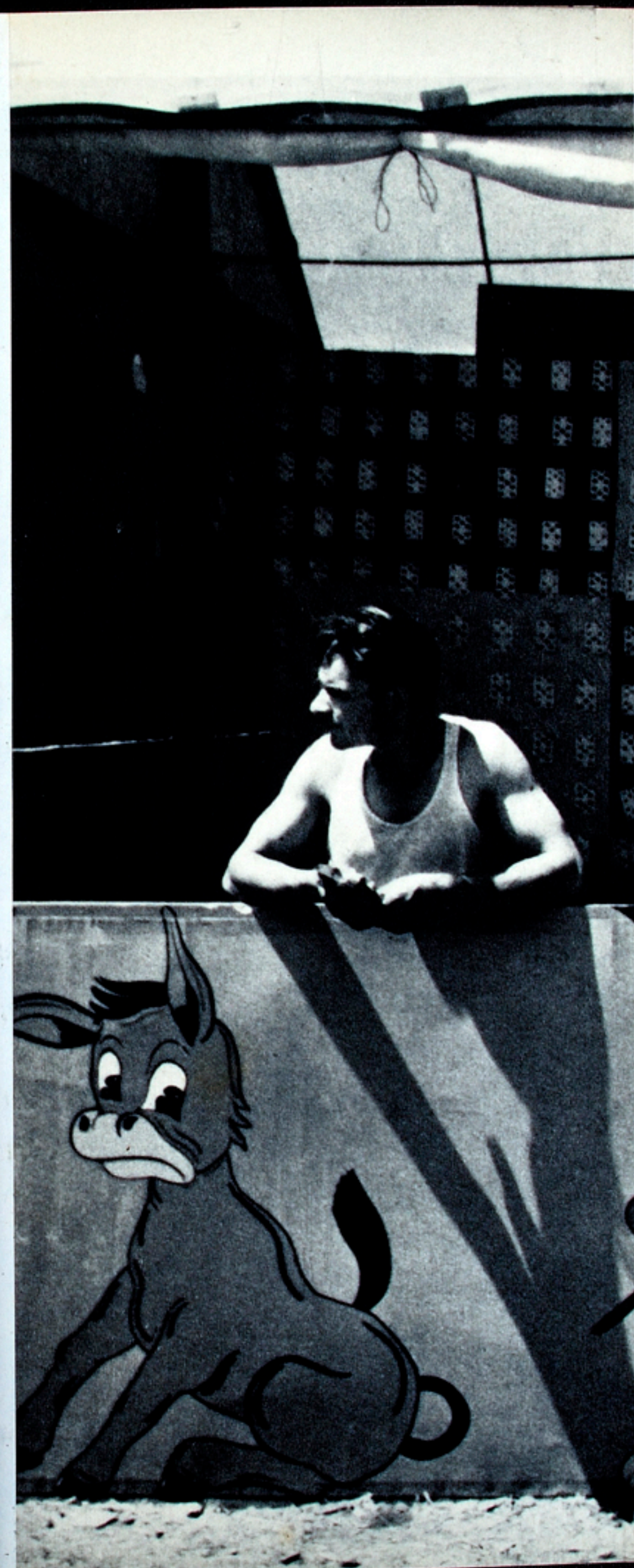
















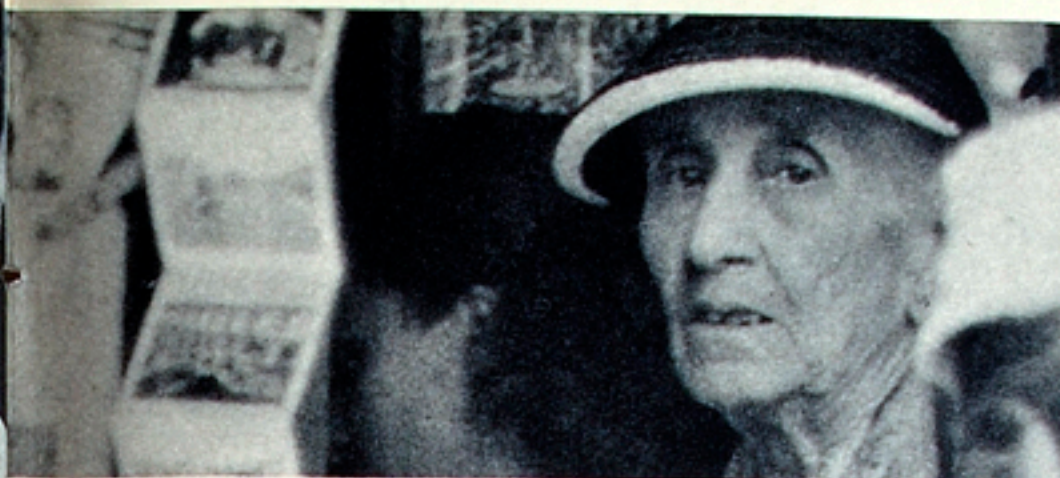












OS VELHOS

Em suma: somos os velhos,  
Cheios de cuspo e conselhos,  
Velhos que ninguém atura  
A não ser a literatura.

E outros velhos. (Os novos  
Afirmam-se por maus modos  
Com os velhos). Senectude  
É tempo não é virtude...

Decorativos? Talvez...  
Mas por dentro «era uma vez...»



Velhas atrozes, saídas  
De tugúrios impossíveis,  
Disparam, raivosos, o dente  
Contra tudo e toda a gente.

Velhinhas de gargantilha  
Visitam o neto, a filha,  
E levam bombons da creme  
Ou palitos «de la reïne».





A ler p'lo sistema Braille  
— Ó meus senhores escutai! —  
Um velho tira dos dedos  
Profecias e enredos.

Outros mijam, fazem esgares,  
Têm «poses» e vagares  
Bem merecidos. Nos jardins,  
Descansam, depois, os rins.

Aqueloutros (os coitados!)  
Imaginam-se poupados  
Pelo tempo, e às escondidas  
Partem p'ra novas surtidas...



Muito digno, o reformado  
Perora, e é respeitado  
Na leitaria: «A mulher  
É em casa que se quer!»

Velhotes com mais olhinhos  
Que tu, fazem recadinhos,  
Pedem tabaco ao primeiro  
E mostram pouco dinheiro...

E os que juntam capicuas  
E fotos de mulheres nuas?  
E os tontinhos, os gaiteiros,  
Que usam cravo e põem cheiros?

(Velhos a arrastar a asa  
Pago bem e vou a casa.)

E a velha que se desleixa  
E morre sem uma queixa?  
E os que armam aos pardais  
Nessas hortas e quintais?

(Quem acerta co'os botões  
Deste velho? Venha a cidade  
Ajudá-lo a abotoar  
Que não faz nada de mais!)

Velhos, ó meus queridos velhos,  
Saltem-me para os joelhos:  
Vamos brincar?

*Alexandre O'Neill*







A sombra enforcou naquele candeiro  
o homem que eu imagino  
para ali a dançar o nevoeiro  
do seu destino.

Que fácil matar assim!

Nem lhe falta o corvo  
num halo  
de carícia  
— a devorá-lo  
dentro de mim...

(Cuidado! Um polícia.  
Vou ressuscitá-lo.)

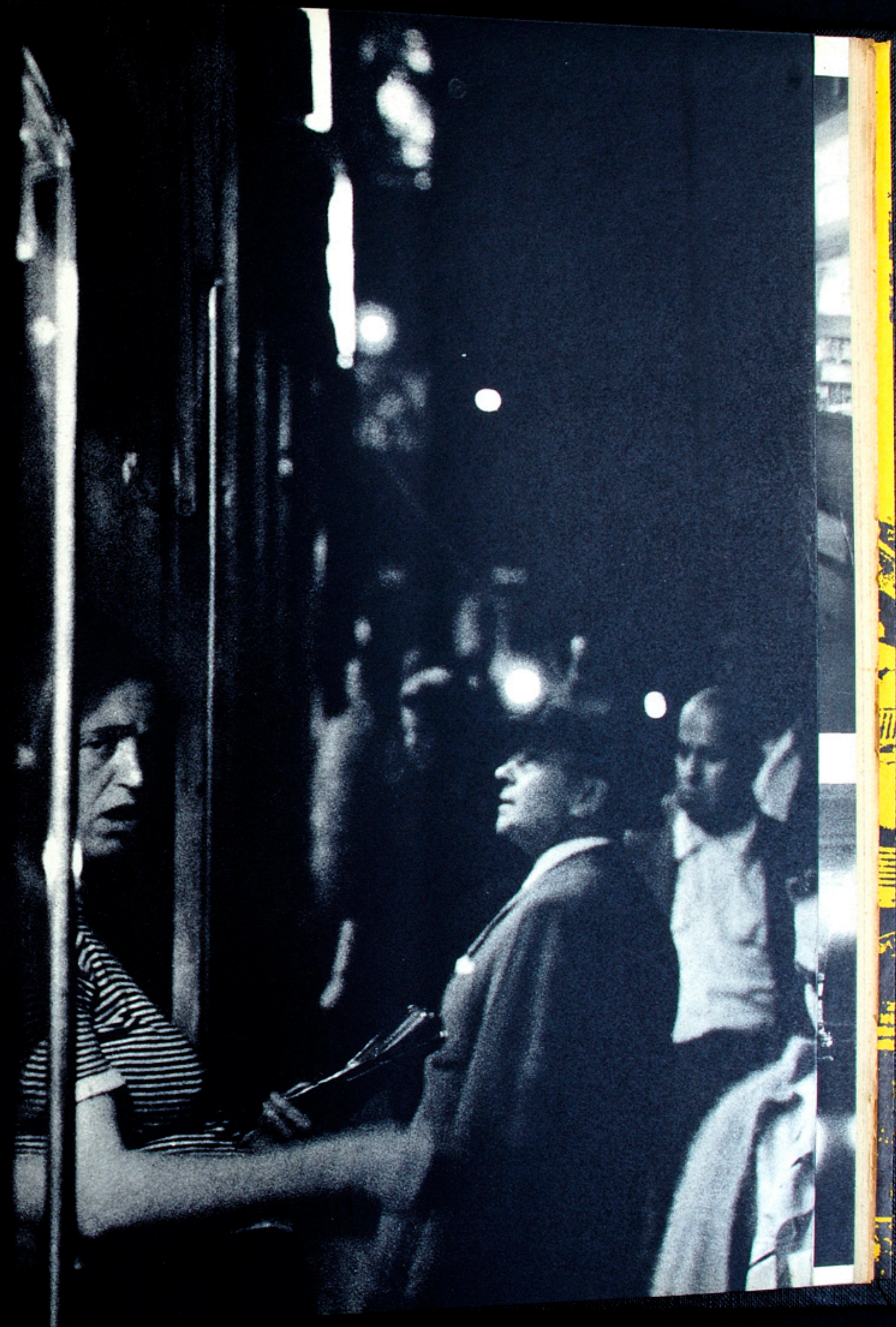
*José Gomes Ferreira*













Ó Lua, espelho do chão  
que andas no céu pendurado,  
holofote da ilusão  
pelo turismo alugado,  
não ilumines em vão  
os sulcos do empedrado!

Denuncia nas valetas  
as sombras que tu arrastas:  
prostitutas, proxenetas,  
silhuetas de pederastas...  
Colos brancos. Rendas pretas.  
Casas tortas. Pedras gastas.

As rugas do sobressalto,  
ó Lua, não as destruas!  
Tu viste carros de assalto  
rondarem por estas ruas;  
viste rolares no asfalto  
vestes mais alvas que as tuas.

Foste luz a que se expunha  
aos tiros a multidão;  
espelhaste na tua unha  
a secular aflição;  
e já foste testemunha  
dos fogos da Inquisição.



Procissões do Santo Ofício...  
Fileiras de condenados...  
À noite, nem só o vício  
rasteja por estes lados:  
as serpentes do suplício  
silvam nos pátios murados...

Ó Lua, guarda o retrato  
de tudo, tudo a que assistas!  
Não queiras passar ao lado  
da desgraça que visitas!  
Nem queiras ser infamado  
passatempo de turistas!

Clorofórmio dos enfermos,  
se foges dos hospitais,  
então recolhe-te aos ermos  
desertos celestiais!  
E enquanto te não merecermos  
não te acendas nunca mais!

*David Mourão-Ferreira*







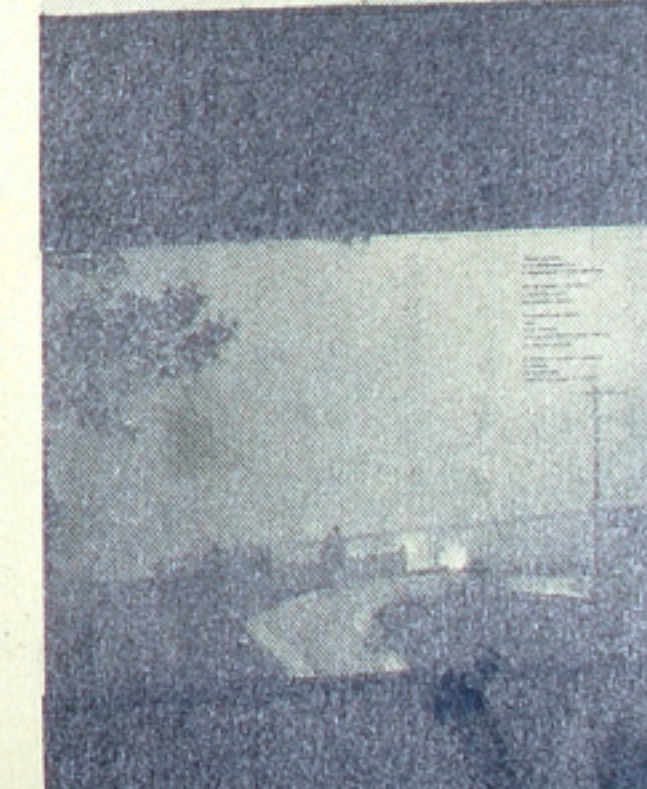


# ÍNDICE

**Guardas:** Todas as imagens deste livro são fotográficas. Uma prova muito contrastada foi a base desta zincogravura, em que a escala de tons está reduzida aos dois únicos extremos, branco e negro. O negativo original fora conseguido num dia de sol intenso; Leica com Old Delft Minor, Hauff 22 DIN, 1/100 a f. 9.

**Página 1:** Não acreditamos que as palavras possam somar (nem tampouco diminuir, valha a verdade) seja o que fôr à obra plástica, que se deve bastar e explicar por si. Tudo quanto uma fotografia tem a dizer está nela própria. São pois as notas deste livro simples conversa para oficiais do mesmo ofício: mais do que o pintor ou escultor, o fotógrafo é um bicho de seu natural cheio de curiosidade técnica, amoroso pelos instrumentos do seu artesanato, deleitado no cavaco sobre experiências, materiais e processos. (Quem assistiu ao encontro de dois fotógrafos amadores sabe o que queremos dizer.) Mais ainda: o fotógrafo moderno é articulado, pensante e gosta de falar do seu ofício. De Penn a Wayne Miller, uma antologia dos escritos dos grandes fotógrafos de hoje seria na verdade, além dum grande livro, um livro muito grande. À sombra de tantos grandes bem se pode desculpar neste passeio ao longo de Lisboa o nosso tagarelar, que não é mais do que o «shop-talk» de quem mostra provas a um colega. Pois a quem mais senão a um fotógrafo poderia interessar, por exemplo, que esta fotografia tivesse sido feita pela tardinha, no verão, com uma Leica equipada com Elmar 50 mm e filme Tri X, a 1/30 f. 4.5?

**Páginas 2 e 3:** Quais são os componentes básicos duma boa fotografia, depois do seu interesse humano? Palavras como «composição», «textura», «perfeição técnica», perdem por vezes o sentido ou adquirem sentidos academicamente heterodoxos ou muito particulares. «Perfeição técnica», ao fim e ao cabo, só pode querer dizer que a técnica usada foi a que mais perfeitamente se adequava à ocasião, ao tema e à intenção do autor. A tessitura difusa e granulada desta imagem vem: 1. do regime forçado da revelação, que tinha de extrair contraste dum filme exposto ao anoitecer, num local praticamente às escuras, num dos raros dias lisboetas de denso nevoeiro; 2. da extrema ampliação (cerca de 14 diâmetros, ou umas duzentas vezes





4 e 5

6 e 7

8 e 9

10 e 11

em superfície). E não conseguirá o resultado final, único possível, aumentar a envolvida sensação de intimidade e ternura destes dois namorados que abraçados contemplam «o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes» na cidade enevoada, do miradouro de Sta. Catarina? Leica com Elmar 50 mm, Hauff 22 DIN, 10 segundos a f/35.

**Página 4:** Que por estas notas não se afigure que alguma vez o nosso ponto de partida foi um conceito técnico ou formal. Como Richard Avedon, poderíamos dizer que o que sempre nos estimulou «foi o povo, as pessoas, nunca — ou quase nunca — as ideias». A técnica não é senão o instrumento; e por vezes apetece concluir, como Avedon, que «a máquina é quase sempre um estorvo. Se eu pudesse fazer o que quero com os olhos apenas, seria feliz». Vale-nos a habituação, criando um tão grande automatismo que a máquina se torna quase um novo órgão: é sem pensar que aqui, para simplificar e desfocar o fundo e concentrar a definição sobre a figura da mulher, se dispara deliberadamente quase do chão e se usa uma grande abertura — que aliás a escassa luz zenital da rua estreita justifica e a que na focal relativamente longa da Rollei corresponde uma reduzida profundidade de campo. Triotar 75 mm, Tri-X, 1/25 a f.3.5.

Preenche emblematicamente a **página 5** o omnipresente tareco liboeta, que encontraremos muitas vezes neste livro e nos apareceu por toda a parte, equilibrando-se nos peitoris, repousando nos passeios, e só aproveitando a sombra, como este, nos dias de sol insuportável. A exposição desta imagem, a que poderíamos chamar um estudo de texturas, houve de ser muito cuidadosa para traduzir com fidelidade os negros do modelo. Leica com Wollensak 90 mm, Tri-X, 1/60 a f.4.5.

**Páginas 6 e 7:** O automatismo de que falávamos há pouco encontra talvez a sua expressão completa no reconhecimento do «momento decisivo», de que fala Cartier Bresson. Ouçamos-lhe uma definição: «Fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fracção de segundo, do sentido dum acontecimento e duma organização formal rigorosa que dá a esse acontecimento a expressão própria». Um décimo de segundo antes ou depois do instante em que se premiu o disparador da Leica, este instantâneo (feito numa rua tão estreita que só a grande angular apanhava toda a largura da porta do talho) teria falhado. Old Delft Minor 35 mm, Tri-X, 1/200 a f.4.

**Página 8:** A presença humana que se distribui na estrutura severa desta fotografia foi a sua razão — não o «pitoresco» do bairro antigo, por si só fácil e traiçoeiro tema a que tentamos escapar em todo o livro e que esprieta o fotógrafo incauto atrás de cada esquina de Lisboa como uma tentação do demónio. Rollei, Triotar 75 mm, Tri-X 1/50 a f/3.5.

**Página 9:** Não somos os primeiros, evidentemente, a quebrar um mandamento outrora sagrado e que proibiria o modelo de olhar para a objectiva. A verdade é que mais vale que ele o faça sinceramente do que à sucapa; e a imagem ganha força e franqueza com essa sinceridade. Este grupo de rapazes não está a «posar», mas a conversar connosco. Foi preciso, é verdade, primeiro

«tirar-lhes um retrato» — ou vários — como eles os queriam. Depois a espontaneidade natural não tardou a voltar a superfície. Elmar 50 mm, Tri-X, 1/25 a f. 3.5.

**Páginas 10 e 11:** Duas intenções diferentes: na foto da esquerda, até o corte é estudado com o fim de acentuar o efeito de quente vizinhança resultante do ponto de vista, da grande ampliação do original e da alegria confiante e próxima da pequenita (Rectaflex com Angénieux 90 mm, Plus X, 1/100 a f.4.5); na da direita, o que nos interessa é certa graciosidade anedótica expressa com dignidade: detalhe na sombra e ausência da orla iluminada que se tornou o lugar-comum do contra-luz habitual. No alto das escadinhas da Rocha do Conde de Óbidos, depois do pôr do Sol (Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/50 9 f/3.5).

**Páginas 12 e 13:** Ambas feitas com Leica (Elmar 50 mm) e Tri-X; mas ao passo que, no rapazito que à sombra dum prédio olha para a varanda onde está a mãe, a luz vertical duma atmosfera de inverno, depois da chuva, se apropria à justa transposição da riqueza de modelado e de materiais (1/60 a f.4.5), na outra o Sol aberto é o melhor companheiro para um riso tão franco e contagioso (1/100 a f.9).

**Página 14:** Há imagens que se apresentam à objectiva enquadradas, compostas, prontas; ao contrário da fotografia das páginas 2 e 3 — em que tivemos de esperar pacientemente, a uma luz adversa, que os namorados tomassem a posição conveniente num ponto determinado dum conjunto que queríamos horizontal — tudo nesta faixa vertical apareceu correcto e perfeito, desde o pequeno figurante até ao nome da rua, à luz, à bicicleta do fundo. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/30 f. 5.6.

**Página 15:** Uma das nossas fotografias preferidas é o desta rapariguinha doce, fotografada em contra-luz por uma objectiva de longa focal que a desenha quase sem volume sobre um fundo esbatido; o rigor do enquadramento, a gama dos contrastes, foram desde a revelação objecto duma afinação gradual e minuciosa. Leica com Wollensak 90 mm, Tri-X, 1/25 a f.4.

**Páginas 16 e 19:** Retratos de crianças de vários bairros de Lisboa. Factor importante deste conjunto: o corte. Os negativos originais dariam numerosos rectângulos diferentes. Pese a Cartier Bresson (que não só considera sempre definitivos os seus 24 x 36 mm, como ameaça processar o editor de revista que lhos enquadrar diversamente), persistimos em encarar como um dos elementos fundamentais do labor fotográfico o «cropping», arma que manejada imprudentemente pode não passar de simples artimanha, mas que nem por isso deixa de ser um direito verdadeiro e fecundo do fotógrafo. Neste caso tratava-se de dar unidade plástica a cinco elementos dispaes: a escala e o corte de cada uma e a composição do conjunto são quase os únicos determinantes da unidade final. Leica, Tri-X, várias objectivas e exposições.

**Páginas 17 e 18:** Ao fim da tarde, um sábado, num Largo de Alfama, com a sua velha palmeira. As pequenitas cantavam «olha a triste viuvinha» e faziam rodas e jogos. De todas as fotografias que delas fizemos, esta, por despida de artifícios e estratagemas formais, pareceu a mais própria da

12 e 13

14 e 15

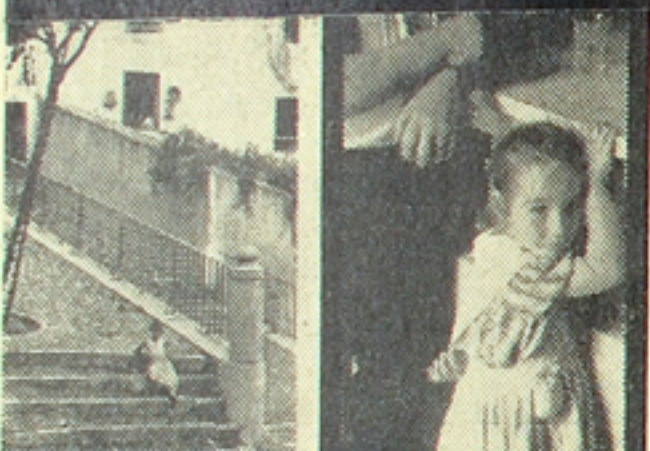
16 e 19

17 e 18





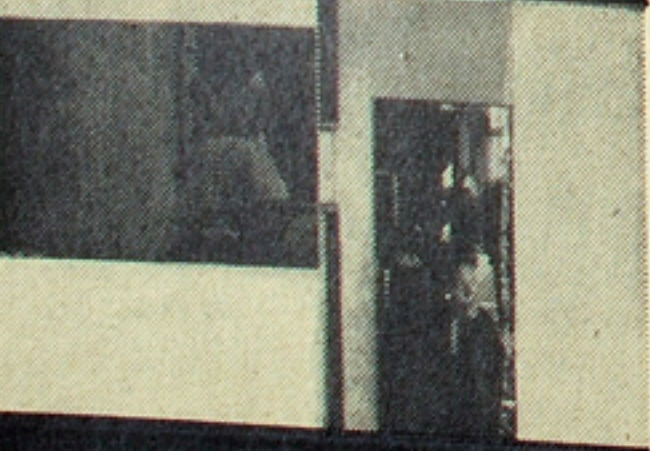
20 e 21



22 e 23



25



26 e 27

frescura e naturalidade do tema. Procurou-se uma exposição que não «estacasse» inteiramente o movimento. Elmar 90 mm, Tri-X, 1/50 a f. 3.5.

**Página 20:** No mundo misterioso das crianças há por vezes estes momentos de completa absorção: em plena geral do Coliseu, esta mantém-se suficientemente quieta para mal aparecer tremida numa fotografia feita a um segundo, exposição que conseguiu apagar a cabeça em movimento da rapariga que estava abaixo dela. Leica com Old Delft Minor, 35 mm, Tri-X, 1 segundo a f.4.

**Página 21:** Um estudo de crianças por meio de transparências e reflexões. No vidro atrás da qual elas nos espreitam sugerem-se vagas silhuetas dos edifícios da Baixa. O contraste tonal foi mantido intencionalmente limitado por razões quer temáticas; quer de composição do livro; são os negros intensos da página anterior que sublinham a leveza desta. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/60 a f. 5. 6.

**Página 22:** Tentámos reduzir o nosso equipamento ao mínimo. Tripés, estojos, correias, são outros tantos obstáculos à mobilidade e (o que é mais grave) à naturalidade e «invisibilidade» do fotógrafo. A máquina nua na mão, as restantes objectivas nas algibeiras (até a *tele!*); tudo o mais se aprende a dispensar. Os amadores mais evoluídos escandalizar-se-ão talvez se aqui dissermos que ganhámos um desprezo considerável pelos filtros e que só em casos especialíssimos e muito deliberados os usámos. Ao fim de milhares de exposições, também o fotómetro perde decididamente importância — quando muito, uma única leitura inicial dá o *Lá*, para toda a tarde ou manhã, das afinações eventuais que os assuntos e as variações luminosas exigirem. Assim, tendo começado a fotografar a 1/100, f.9, quando chegámos a S. Tomé o sol manso de inverno não apanhava as escadinhas e já nós estávamos a trabalhar a 1/30, f.4.5. Leica Elmar 50 mm, Tri-X.

**Página 23:** A filha andava na rua e veio para o pé do pai enquanto conversávamos com ele, aninhando-se mais quando nos via olhá-la. Elmar 50 mm, Tri-X, 1/50 a f.3.5.

**Página 25:** Releia-se e aplique-se a esta fotografia tudo o que se diz a respeito das páginas 2 e 3. E acrescente-se ainda: as condições de luz eram mais deficientes; não havia, pelo movimento dos modelos, a possibilidade duma pose longa; e a ampliação é dumas duzentas e sessenta vezes em superfície. Os namorados voltavam à noite da praia e esperavam o eléctrico em Martim Moniz, sòzinhos numa bicha de dezenas de pessoas. Feito com teleobjectiva a uns 30 m de distância. Leica com Elmar 90 mm, Tri-X, 1/10 a f.4. Revelação forçada em Promicrol.

**Páginas 26 e 27:** O estranho paralelismo gráfico destas duas fotografias tem raízes no próprio assunto: ambas as raparigas esperavam o namorado — ou noivo, ou marido. Que tanto num caso como noutro acabou por aparecer. A primeira está na Ribeira, ao pé duma guarita; foi fotografada com uma Rollei de Triotar 75 mm, com Tri-X, 1/25 a f.3.5. A segunda, sentada na Estação dos Correios dos Restauradores, não suspeita que de dentro duma das cabines telefónicas a máquina fotográfica lhe apanha três fotografias, das quais esta é a melhor. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/10 a f.3.5.

**Páginas 28 e 29:** Na Feira Popular, nas Escadinhas de Santa Justa e na Avenida da Liberdade: seis personagens em diferentes versões duma peça velha como o mundo. Todas fotografadas com Leica, as três cenas são inteiramente «candid». (Como chamar em português à *candid camera*, a máquina inobstrusiva, aparentemente inocente e ingénua, mas atenta e indiscreta?) Ocupados com os seus importantes assuntos, os namorados são óptimos e insuspeitosos modelos. Atenção, no entanto! que essa intromissão na vida privada das outras pessoas seja moderada pela cortezia, temperada pelo tacto e governada continuamente pelo respeito. Leica, diversos filmes e objectivas.

**Página 30:** Numa pastelaria, Leica com Old Delft Minor, Tri-X, 1/10 a f.3.5 (referir-nos-emos a esta foto mais tarde); na Feira da Senhora da Hora, Elmar 50 mm, Hauff 21, 1/200, f.5.6.

**Páginas 31 e 32:** Não brademos imediatamente: «a lente anamórfica! o *close-up!*» para arrumar como cinematográfico o partido desta dupla página. Muito antes do *écran* extra-largo, já o aparelho fotográfico era giratório e registava imagens que ultrapassavam o ângulo de 180°; e, mais modestamente, uma panorâmica como esta (estamos no Jardim do Telhal) cabe perfeitamente na grande angular. O pormenor é dum casal que olha para uma montra, fotografado não com a cinematográfica teleobjectiva mas com a mesma grande angular, e depois aparado à volta. Leica com Old Delft Minor, Hauff 21 a primeira a 1/50 f.8, a segunda a 1/100 f.8.

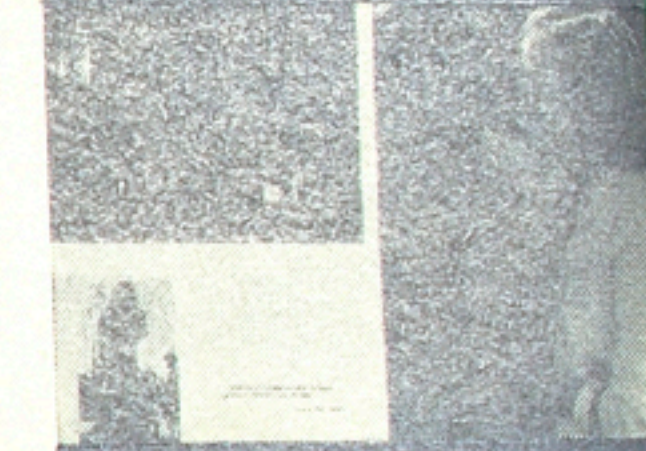
**Página 33:** Cornell Capa disse: «Há um problema importante: deve o fotógrafo sofrer, dado que o seu trabalho é antes de mais nada observar? Observar continuamente e nunca participar é deixar de ser humano.» Os autores deste livro, que trabalham em Portugal e não são repórteres profissionais norte-americanos, julgam encontrar nesse facto antídoto suficiente contra essa desumanização que Capa receava e que é afinal o mal de toda a especialização desenfreada. Há, além desse remédio caseiro, um outro muito importante, que se acrescenta ao respeito pela pessoa humana de que falámos há pouco: a ternura, a ternura pura e simples. Tínhamos mais fotografias deste casinho encantador à sombra da camionete de carreira — e não foi com frio despreendimento que se disparou a máquina (Leica com Wollensack 90 mm, Tri-X, 1/50 a f.4), nem com indiferença clínica que o negativo foi escolhido, ampliado, enquadrado e incluído nesta sequência. É humana essa ternura; e são humanos o entusiasmo, a excitação, a impaciência pelos resultados; e a paciência em face dos erros, que também são humanos. Mas a melhor solução para este problema — humanização da tarefa de utilizar sistematicamente um instrumento mecânico como o fotográfico — talvez possa ser a de Eisenstaedt: «Todo o profissional deveria permanecer, no fundo do coração, um eterno amador.»

**Página 34:** Uma tarde de Dezembro. A luz natural (o candeeiro ainda está apagado) transformou em sombras chinesas as árvores do primeiro plano, mas define ainda os três elementos solitários do jardim: banco, candeeiro, casal de namorados. Leica com Old Delft Minor, Hauff 21, 1/10 a f.35.

**Página 35:** Pela «alta ruazinha», entramos nos velhos bairros de Lisboa. Leica com Elmar 50 mm, Hauff 21, 1/100 a f.8.



28 e 29



30 e 33



31 e 32



34 e 35

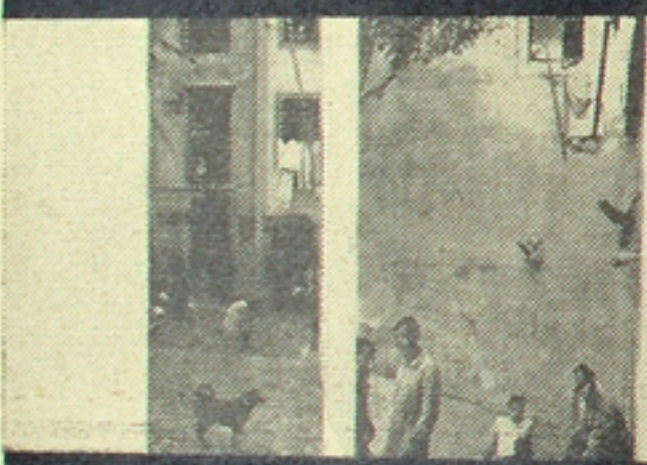




36 e 37



38 e 39



40 e 41



42 e 43

**Página 36:** Leica com Old Delft Minor 35 mm, Hauff 21, 1/20 a f.4.5.

**Página 37:** «A Filha do Sapateiro». Além deste título, imediatamente óbvio, aqui temos outra vez muita coisa de pintura: a organização plástica, com um «quadro» dentro doutro quadro; as «passagens» do claro-escuro, de que fala Lhote; o grafismo do número, das texturas; nem nos falta a luz superior, um pouco difusa e levemente da esquerda que, com o Renascimento, com Vermeer, com o *éclairage d'atelier* do academismo nos habituámos a ver iluminando os assuntos. Mas não há, evidentemente, o menor intuito imitativo nesta imagem. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/20 a f.3.5.

**Página 38:** Aquela ombreira central, linha vertical quase a meio da composição, tornar-se-ia — por ser contra todas as regras — causa bastante para desqualificar esta fotografia num *Salon*. Mas a leve deslocação para a esquerda dessa vertical, a colocação das personagens dentro do rectângulo mais estreito resultante, as linhas oblíquas das cordas e o desnível da calçada dão ao todo o equilíbrio dinâmico necessário. É que não há regra que não valha a pena tentar desafiar pelo menos uma vez. Leica com Old Delft Minor, Hauff 21, 1/100 a f.9.

**Página 39:** Pelo entardecer de verão, a procura do fresco traz as cadeiras para a rua. Leica, Elmar 50 mm, Tri-X, 1/20 a f.3.5.

**Páginas 40 e 41:** Nenhum intuito imitativo aqui tampouco, ou influência sofrida conscientemente. Mas todos os que vêem estas fotografias (mais sublinhadamente a da direita) nos apontam a semelhança do seu clima e atributos físicos com os dum cinema a que os italianos deram a expressão mais completa. Não nos parece que dessa semelhança de resultados venha algum dano; ela é natural, dados os parentescos circunstanciais; além disso, estamos em crer que só pode haver vantagens na inter-influência das artes do nosso tempo, que têm muito que aprender umas com as outras. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/20 a f.5.6.

**Páginas 42 e 43:** Retrato duma lisboeta. Vive na Calçada da Bica, o elevador passa-lhe à porta; um pouco mais abaixo fica o chafariz. Leica, Hauff 21, várias objectivas e exposições.

**Página 44:** Continuação do comentário às páginas 37 e 41: até que ponto é benéfica à fotografia essa possibilidade de comparação com a pintura ou o cinema, essa aproximação entre as qualidades duma e doutros? Não se nos antolha desprovida de sentido a opinião dum admirador da nossa fotografia das páginas 2 e 3, que lhe «fazia lembrar um quadro *pointilliste*» — até porque as razões dum Seurat não são muito diferentes das nossas naquele caso, tentativa de capturar, por uma técnica apropriada, determinada aparência luminosa que escapa às receitas técnicas habituais. Nesta fotografia de Alfama será simples nostalgia romântica o ela recordar-nos um desenho a lápis *Conté* ou a carvão? Ou devemos tomar como aceitável o valor positivo dessa característica, que não foi um *pastiche* deliberado mas surge como uma resultante fotográfica e acerta duma maneira excepcionalmente apropriada com um tema que só por anacronismo ainda é fotografável nos nossos dias? Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/20 a f. 35.

**Página 45:** Talvez, de facto, a discussão da influência, na fotografia, da pintura e das outras artes visuais (e vice-versa) seja um ponto de interesse meramente teórico. Mas já que a apreciação duma fotografia depende, entre muitos outros factores, duma necessária preparação e cultura plástica (a mesma indispensável à observação dum quadro, ou dum filme); já que os espectadores das artes visuais se sentem normalmente inclinados e até autorizados à crítica sem possuírem essa preparação; já que com a fotografia isso se torna mais grave ainda (talvez porque já não há ninguém que não tenha em casa a sua máquina fotográfica); já que tudo isso acontece, não é ainda demais a chamada constante à atenção do espectador. Uma fotografia não deve ser uma imagem que se olha de relance. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/20 a f.3.5.

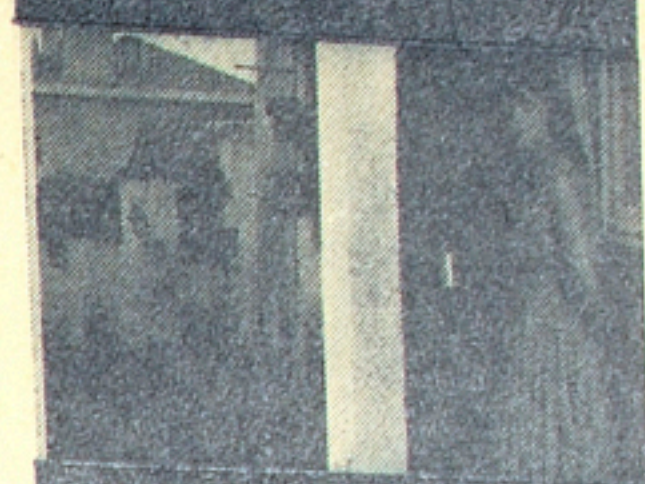
**Página 46:** Elmar 50 mm, Hauff 21, 1/10 a f.3.5. Feita de dentro para fora de casa, como a seguinte.

**Página 47:** Já nos foi perguntado, diante desta foto: porquê o «desfocado»? o «tremido»? A verdade é que a imagem está focada no plano que interessava focar, o da janela com o seu fogareiro e as duas figuras — um exame mais atento demonstrá-lo-á — e que de «tremido» nem se pode falar. Estamos a assistir a um fenómeno muito diferente, resultado da submissão das aparências visuais à luz atmosférica, que os impressionistas bem conheceram e que a película sensível regista e exagerava outrora, antes das emulsões anti-halo. Porque é um verdadeiro halo este esfarrapar e esfumar do contorno dos objectos e pessoas, nimbo fluido que captura a essência da própria luz e faz que toda a imagem seja dominada pela cintilação da luminosidade exterior, quase cegante em contraste com o interior escuro em que nos encontramos. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/20 a f.3.5.

**Páginas 48 e 49:** Três diversas maneiras de olhar para um tema: enquanto na primeira a grande angular, na Rua de S. Lázaro, se ergue para uma janela (Old Delft Minor 35 mm, 1/100 a f.8), na segunda a teleobjectiva mergulha na penumbra dum pequeno pátio (Wollensack 90 mm, 1/20 a f.3.5) e na terceira a objectiva normal encara toda a tranquila cena da Calçada Nova do Colégio, com o Castelo ao fundo. (Elmar 50 mm, 1/60, f.4). Leica com Hauff 21.

**Página 50:** Para quem ainda não se aperceba do que uma fotografia tem de «escolhido» e voluntário, esta é um ótimo exemplo. Dependia exclusivamente de quem estava atrás da objectiva (além de tanta coisa anterior, como a escolha do local e da hora, da máquina e do filme!) a posição relativa dos vários elementos da composição (mutáveis os estáticos com a deslocação do ponto de vista, horizontal ou verticalmente), incluindo a rapariga que descia as escadas. E depois, dependia ainda do fotógrafo ela ser ou não registada (e, mais tarde, impressa) como uma silhueta plana recortada de encontro ao complexo arranjo do fundo. Leica com Old Delft Minor 50 mm, Hauff 21, 1/50 a f.8.

**Página 51:** Depois do Sol posto, na primavera, de regresso a casa após o trabalho, três raparigas encontram-se nas escadinhas e param a conversar. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/20 a f.4.5



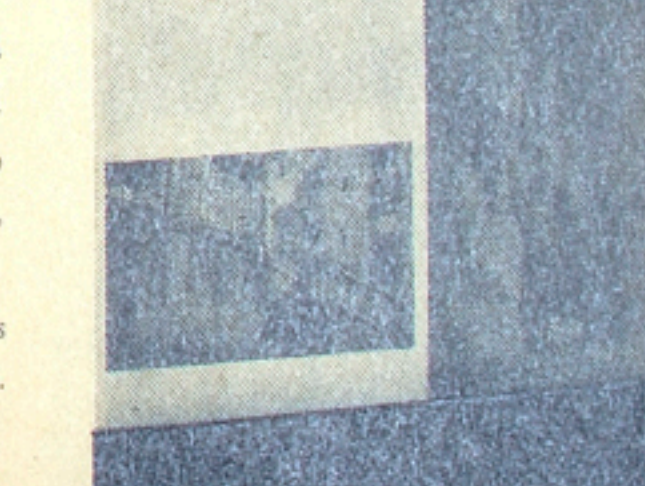
44 e 45



46 e 47



48 e 49



50 e 51



52 e 53

54 e 55

56 e 59

57 e 58

**Página 52:** Num outro bairro, um pouco mais tarde, mas ainda de dia; já se jantou, os homens conversam, as famílias sentam-se nas soleiras. Mas para nós esta página é um retrato da moça do primeiro plano. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/20 a f.3.5.

**Página 53:** «O Dente Caído». A anedota, finalmente! a temida, a negrada anedota! Esta é talvez inocente bastante para não se tornar ofensiva. Passa-se em Alfama e não teve qualquer espécie de encenação; ainda hoje as personagens não sabem que a Rollei fez de teleobjectiva e as fixou em Tri-X, com uma exposição de 1/25 a f.4.5.

**Página 54:** Por vezes, diante de assuntos como este, perdem o sentido querelas formalistas, os meios de expressão reduzem-se, humildes, a ser adequados e explícitos, e na imagem explode apenas a força do modelo. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X, 1/60 a f.3.5.

**Página 55:** Arrancada à escuridão do fundo da taberna com a Elmar 50 mm da Leica e Tri-X.

**Páginas 56 a 59:** Indispensável se torna nestes comentários abordar o problema da composição do livro. — Temos insistido em que o ofício de fotógrafo se deve afastar muito do obter «bonitas» provas isoladas, pequenos quadros de cavalete auto-suficientes e válidos por si. Hoje tudo tende a separá-lo desse esteticismo de «salon»: o novo idioma da reportagem fotográfica, as grandes revistas ilustradas, os livros documentais ou de «picture-stories». E o simples facto de uma fotografia se destinar a ser incluída num conjunto, gravada, impressa, vista por milhares de leitores, tem por força de originar características especiais, determinar uma estética, talvez até toda uma filosofia. O negativo é cada vez mais um passo intermédio. O que conta é o conjunto final; o ampliador torna-se tão importante como a câmara, o cilindro do gravador tão importante como o ampliador. E o campo de experimentação, que já era considerável, alarga-se. Talvez agora mais legitimamente ainda, porque se apoia em meios de larga comunicação e saiu das narcisistas e quase sempre estéreis aventuras do quarto escuro — solarizações, baixos relevos, reticulações — pequenas crises de adolescência que não há evitar, mas que o fotógrafo maduro ultrapassa rapidamente. Não fugimos ao experimental, neste livro; e não presumimos sair airoso de todos os ensaios. Mas as nossas experiências são de ordem menos oficial. Baseiam-se quase todas na razão funcional de que considerar cada uma das nossas provas isoladamente seria quase tão grave (quase, entenda-se) como analisar um a um os pequenos rectângulos da película duma fita de cinema, ou como ler um único verso dum soneto. Do fluxo do livro, do decorrer do seu tema, derivaram experiências de escolha, de ritmos, de cortes e enquadramentos, de repetições e «rimas», de cores e valores. E assim rejeitámos muitas fotografias que *a priori* consideráramos as melhores, e voltámos a chamar muitas das que rejeitáramos. E cortámos, invertimos, aclarámos, ampliámos e reduzimos ao sabor do que o livro — os poemas — a fotografia anterior ou seguinte — os formatos das páginas — mandavam. Procure-se neste arrazoado a justificação do arranjo destas. (A rapariga à janela foi fotografada com uma Leica de Elmar 50 mm (Hauff 21, 1/25 a f.3.5); os rapazes com a mesma máquina, objectiva e filme, a 1/100 f.8).

**Páginas 60 e 61:** Por esta altura já deve ter-se tornado claro que este livro não quis retratar acontecimentos espectaculares ou sensacionais — mas antes o espírito do ordinário, do quotidiano, das pessoas a serem elas próprias (e não transtornadas pelo excepcional) movendo-se dentro dum ambiente familiar, conhecido. A conversa de mulheres debaixo dos arcos das Portas de Santo Antão foi fotografada a 1/25, f.3.5; a outra, numas escadinhas de Alfama, a 1/25 f.4. Leica, Elmar 50 mm, Hauff 21.

**Páginas 62, 63 e 64:** Deve ou não andar-se sempre com a máquina fotográfica, num trabalho deste género? Deve o fotógrafo, na sua vida normal (que não pode ser só a de fotógrafo) munir-se da câmara quando sai de manhã e não mais a largar, não se vá dar o caso de perder algum daqueles preciosos instantâneos que se lhe deparam sempre que ele se esqueceu da máquina em casa? Ou, pelo contrário, deverá ele desprezar esses acasos felizes e só sair com a máquina quando leva uma tarefa fotográfica definida, ou pelo menos quando tem umas horas à sua frente para devanear venetorianamente pela cidade? Lembramo-nos de que já dois profissionais discutiram isto uma vez, há anos, numa revista; e parece-nos que, embora a solução deva depender principalmente da índole de cada um, ela tomba, no geral, decididamente para a segunda hipótese. Das 6.000 fotografias que fizemos para montar este livro — e das que estamos a fazer para um outro — nem uns cinco por cento caíram do céu aos trambulhões, pelos tais acasos felizes entremeados no dia a dia. Não há dúvida de que, quando se não traz o aparelho fotográfico, se nos deparam aqui e ali fascinantes motivos de belas fotografias; mas, não se sabe por que estranha perfídia do destino, isso acontece sobretudo quando se não traz realmente a máquina. Andem com ela sistematicamente, e verão que — tal como acontecia com a chaleira do Jerome K. Jerome, que só fervia quando se não estava a olhar para ela — ao fim de vários dias ainda não tiveram ocasião de disparar uma vez, porque os tais raros motivos de excepção desapareceram. Em compensação, quando se sai deliberadamente para fotografar, e se passam umas quatro ou cinco horas a gastar filmes, quase tudo o que se fez valeu a pena. Nestes quatro gatos não há um único que não tenha sido «apanhado» no decurso de tarefas desse género — o primeiro na Feira da Lada, o segundo na Baixa, o terceiro na Mouraria e o quarto, com o garoto, no Casal Ventoso — todos com Leica e diversos filmes, objectivas e exposições.

**Página 65:** Há, de resto, um valor muito importante nesse processo: o do entusiasmo cumulativo, a embriaguês que se apossa do autor no auge da produção (será a isto que se tem chamado «inspiração»?) e que lhe aguça a visão, o sentido crítico, e sobretudo a espontaneidade, o à vontade, e a união total com a máquina. Os próprios modelos são sensíveis a essa confiança e reagem com toda a grandeza da generosidade e cordialidade do povo. Leica: Old Delft Minor 35 mm, Hauff 21, 1/100 f.8; Elmar 50 mm, Tri-X, 1/25 f.3.5.

**Páginas 66 e 67:** O pequeno marçano, figura lisboeta por excelência, casa bem com pequenita que foi ao Mercado da Ribeira comprar nabos para a mãe — e até com a vendedeira de Arroios que examina a cara da filha.

60 e 61

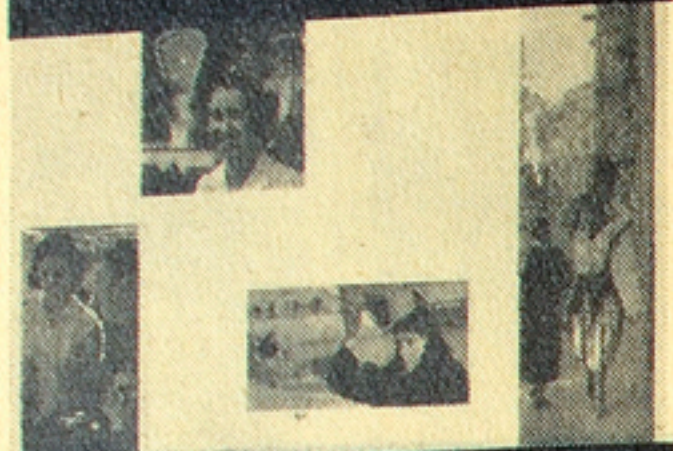
62 e 63

64 e 65

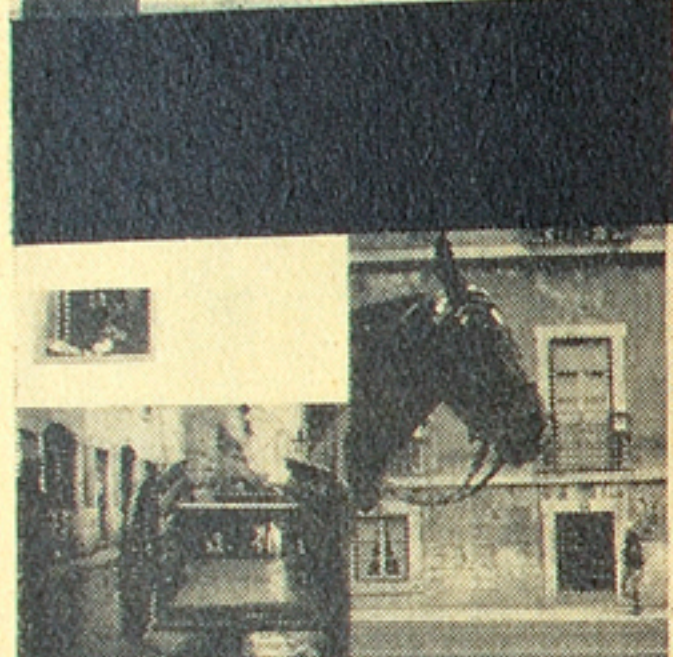
66 e 67



68 e 69

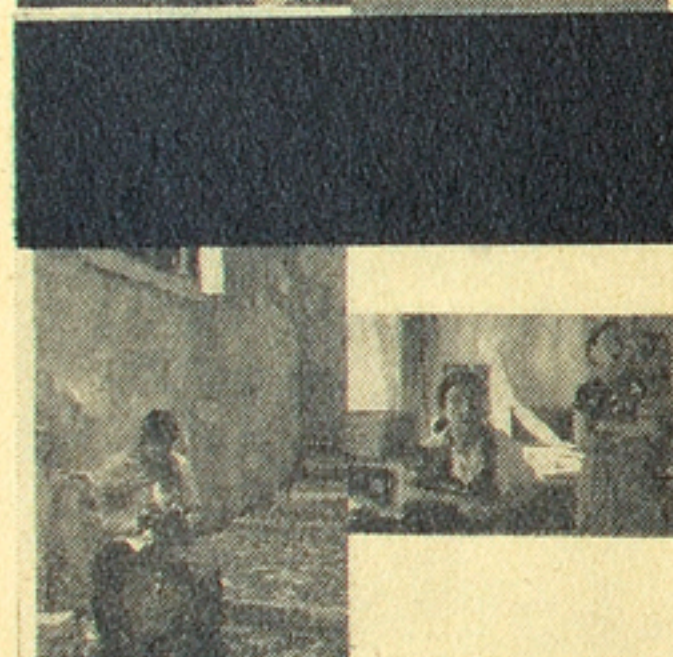


70 e 71



5

72 e 73



5

74 e 77



Leica com objectiva normal Elmar 50 mm, Hauff 21, diversas aberturas e tempos de exposição.

**Páginas 68 e 69:** Mulheres que trabalham. Fotografadas por toda Lisboa (a antiga Feira Popular; Arroios; o Cais; a Rua do Socorro), ao longo de três anos. O nosso método foi inconscientemente muito semelhante ao de Robert Flaherty, que coligia material para cada um dos seus filmes sem grandes pre-concepções, e que, ao contrário do cineasta vulgar, que pensa primeiro e filma depois, «filmava primeiro e depois pensava». Essa espécie de abandono, em que a personalidade do artista se rende àquilo que é maior do que ele, para que isso que é maior possa ser trazido para a luz, essa espécie de abandono é, segundo David Riesman (que lhe chama «render-se ao material» e «render-se à ferramenta»), a disciplina do cientista, a sua humildade, a sua busca da verdade. Era com o material que colhia dia a dia que Flaherty construía finalmente os seus filmes. A montagem torna-se assim como que o substituto duma pre-planificação. Fellini (que diz, de resto: «para mim, neo-realismo é uma maneira de ver a realidade sem preconceitos, sem a interferência de convenções — parar pura e simplesmente em frente da realidade sem ideias preconcebidas.»), pensa de maneira muito semelhante. E o que ele diz sobre a montagem pode aplicar-se a este livro, e acrescentar-se ao nosso comentário das páginas 57 e 58: «A montagem é um dos aspectos mais emocionantes do fazer filmes. Nada há mais excitante do que ver uma fita começar a respirar; é como vermos crescer um filho nosso. O ritmo pode não estar ainda bem estabelecido, a sequência inteiramente definida. Mas nunca filmo uma cena segunda vez. Acredito que uma boa fita tem de ter defeitos. Tem de ter erros, como a vida, como as pessoas. [...] Uma mulher bonita só é atraente se não for perfeita. O mais importante é conseguir que o filme se torne uma coisa viva». Leica com diversas objectivas e películas.

**Páginas 70 e 71:** Descobrirá o leitor os muitos fios subtils que para nós ligam estas três imagens? (Todas com Leica, as da esquerda foram fotografadas com Elmar 50 mm, a da direita com uma grande angular de 35 mm). Tri-X e Hauff.

**Página 72:** Ainda havia, quando começámos a recolher material, aguadeiros em Lisboa. Este registava as suas contas num livrinho por meio de cruzes, círculos, traços, sinais particulares por ele inventados. Rectaflex com Plus-X, 1/25 f.4.5.

**Página 73:** Interior, numa rua perto da Praça do Chile, a 1/25 f.3.5, com Hauff 25 e grande angular na Leica. O ar digno e pausado dos modelos é inteiramente natural; ninguém deu pela máquina, segura negligentemente à altura do quadril, e daí disparada. O «click» perdeu-se entre o ruído da convivência dos frequentadores da pequena casa de pasto.

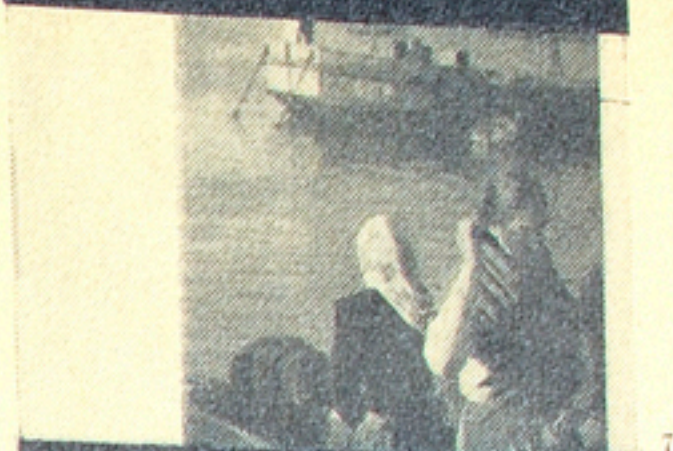
**Página 74:** Os movimentos da varina e a gaivota tornam-se paralelos e encabeçam uma série de fotografias sobre o Tejo — a parte do livro em que tivemos de ser mais drásticos e não utilizar senão cerca de um por cento do material recolhido. Leica, Elmar 50 mm, Hauff 21, 1/100 f.8.

**Página 77:** A lota — ou um estudo de «baixa fidelidade». Diz Jean Renoir.

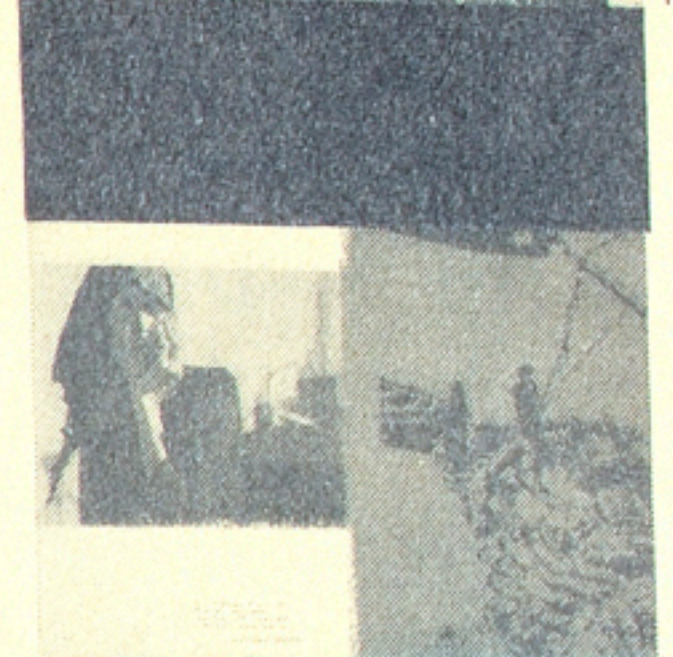
falando de cinema: «Todos os refinamentos técnicos me desencorajam. Perfeição fotográfica, *écrans* maiores, alta fidelidade de som, tudo isso torna possível aos mediocres a reprodução servil da natureza; e esse género de reprodução aborrece-me. O que me interessa é a interpretação da vida por um artista. A personalidade do autor interessa-me mais do que a cópia do objecto.» Se semi-cerrarem os olhos ao examinar esta fotografia, perceberão que a distribuição dos brancos e negros é excepcionalmente harmoniosa; e que as figuras se inscrevem nesse andaime de valores segundo intervalos que se diriam encontrados pelo ritmo dum artista e não pelo acaso. (Esta questão do acaso em fotografia merece, sem dúvida, que voltemos a ela mais tarde). Para acentuar estas qualidades forçou-se a prova à ligação dos negros por uma sobreexposição e sobregravação que anula o detalhe na sombra e apenas recorta as zonas significativas. E tudo isto não teria sentido, evidentemente, se essas zonas importantes da composição plástica não fossem a um tempo as mais significativas do tema — as expressivas esculturas das caras da lota. Ora o termo «alta fidelidade» está no extremo oposto a estas considerações. Por isso começámos por falar em «baixa fidelidade». O termo não implica distorção pelo retoque, mas o simples aproveitamento das inúmeras variações de registo possibilitadas pela reprodução fotográfica e rotográfica. Disse Cecil Beaton que não compreendia por que razão o fotógrafo não trabalhava em mais estreita colaboração com o gravador. Leica com Wollensack 90 mm, Tri-X, 1/20 a f.3.5.

**Páginas 75 e 76:** Resposta ao leitor que já pensou nisso: Sim, é verdade que estas fotografias que aparecem nas folhas de abrir, num maior grau de ampliação, ocupam esse lugar porque os autores as apreciam especialmente. Restaria explicar as razões dessa escolha a todos os que as não entendam. Mas primeiro deixem-nos contar-lhes uma história. Já que temos estado a falar de filmes, será uma história de cinema. Quando Carl Dreyer, em Paris, em 1928, acabou a montagem de «A Paixão de Joana d'Arc», os gerentes da companhia cinematográfica resolveram exhibir a cópia final, numa ante-primeira, perante um grupo de setenta a oitenta intelectuais, escolhidos especialmente para o efeito, e imparciais — escritores, sacerdotes, psicólogos, historiadores e directores de revistas de várias especialidades. O fim dessa exibição era descobrir cenas ou sequências capazes de criar dificuldades, levantar atritos ou faltar à verdade histórica, porque havia ainda tempo de fazer alterações antes de passar ao grande público. Para que ao menos no resultado houvesse método, Dreyer propôs que se dividissem os espectadores em vários grupos, e que as opiniões de cada um desses grupos fossem recolhidas e lidas em conjunto. Quando se fez uma longa lista das alterações propostas e cortes reputados indispensáveis, verificou-se que, a cumpri-la, nada restaria da fita. E, conclui Dreyer (que conta esta história em *Film*, n.º 1), «os directores da companhia já não podiam ter dúvidas: a fita tinha de ser exibida com a forma que eu lhe dera». Nós não fizemos o mesmo antes de organizar este livro na sua forma definitiva; mas em duas exposições públicas, em conversas particulares, as opiniões sobre cada fotografia divergiam tanto, que a história de Dreyer recordava constantemente. Durante a composição

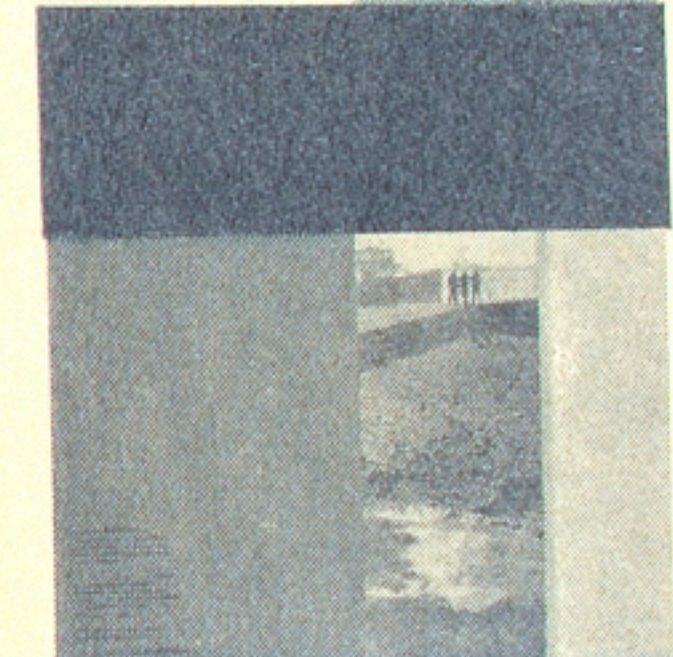
75 e 76



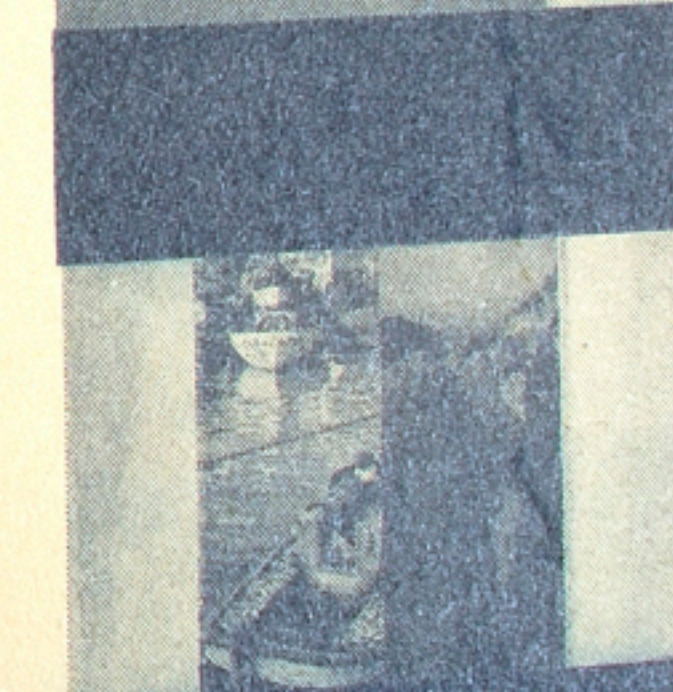
78 e 79



81



82 e 83





84 e 85

86 e 87

89

90 e 91

tivemos de esquecer tudo o que ouvimos e planejar segundo os nossos conceitos e convicções. Desculpe portanto o leitor que discorde do relevo dado a esta fotografia, feita com Leica, Elmar 50 mm, numa manhã fria de inverno, no Cais da Ribeira (e que a nós nos parece das melhores provas do livro, quer isoladamente quer em relação ao contexto plástico. Hauff 21, 1/50 f.4.5).

**Página 78:** Cais do Trigo. À tarde. Mesmos dados.

**Página 79:** Zincogravura obtida pelo método que se usou para a das guardas, método inteiramente fotográfico, que já nada tem de experimental. Aparece aqui como pausa no discurso fotográfico e para encapar, juntamente com a página 86, um pequeno *portfolio* sobre o rio — não para alardear do processo. No Cais da Ribeira, contra luz. Leica com Elmar 50 mm, Hauff 21 1/30 a f.5.6.

**Páginas 84 a 86:** Eis-nos numa experiência (esta sim) diametralmente oposta à solução anterior. Numa época em que um grafismo cada vez mais abstracto desumaniza a comunicação e em que a experimentação incide primordialmente sobre o formal, até mesmo na fotografia (seja esse formal, em dois polos, o dos *Salons* ou o dos *creative methods* americanos), apetece por vezes voltar ao naturalismo mais documental. Este caderno faz o possível por viver despretensiosamente como simples colecção de vistas da vida do rio; ofender-se-ia se chamassem «artística» a qualquer das suas fotografias. Leica, diversas objectivas e dados de exposição.

**Página 87:** Ainda a zincogravura. Um dos raríssimos exemplos deste livro (talvez o único) em que uma fotografia foi deliberadamente feita para o fim a que se destinava, para preencher um lugar preconcebido do plano. Eram precisos aqueles degraus, vistos daquele ângulo, naquela faixa vertical; a Leica conseguiu-os, fazendo vários clichés com a grande angular de 35 mm e película Hauff 25, a 1/20 f.3.5 (porque estavam à sombra, apenas com a miúda réstea de sol que aparece em cima). Uma prova do melhor negativo muito contrastada, completou o trabalho.

**Página 89:** Em rigor, esta fotografia poderia pertencer à colecção das páginas 81-86. Foi obtida com a Rollei, Plus-X, 1/50 a f.8. Passando lateralmente muito junto do aparelho, a varina acusa o movimento no contorno da figura. O negativo foi invertido lateralmente, para que ela não ficasse a caminhar para a medianiz do livro; a falta de pontos de referência e de orientação da paisagem permitiu-nos fazê-lo sem inconveniência que não fosse a de tornar antes poente a luz nascente que iluminava a varina do Cais da Ribeira. Notá-lo-iam se o não disséssemos?

**Páginas 90 e 91:** É intencional o contraste da nitidez e clareza do retrato (Rollei, Plus-X, 1/100 f.8) com o envolvido do burburinho da Ribeira. Pequena zona dum negativo de 35 mm (Leica com Elmar 50 mm, 1/50 f.5.6), a extrema ampliação ajuda a intenção de não definir o pormenor e tratar cada figurante como um apontamento no grande quadro do conjunto. Forçou-se o contraste para melhor alcançar a impressão do intenso contra-luz, quando o sol encandeia e torna impenetráveis as sombras. Manhã de verão.

**Páginas 92 e 93:** Um mesmo tema glosado de quatro maneiras; a foto superior da esquerda foi feita com Rollei, Plus. X a 1/100 f.8; as outras com Leica, diversas objectivas e exposições. Ambos os pequenos quadrados são trechos de negativos muito maiores.

**Páginas 94 e 95:** O que aproximou estas duas imagens foi o excerto de Armindo Rodrigues. Na construção de um livro como este é impossível manter um processo de trabalho rígido; e se, na maior parte das vezes, a poesia veio ilustrar sequências gráficas existentes, não pouco frequentemente aconteceu dar-se o contrário, e dois ou três versos nos impressionarem a ponto de procurarmos seguir a sua sugestão e escolhermos entre as nossas fotografias as que a concretizassem melhor. Este é um exemplo muito claro desse facto; nalgumas outras páginas já hoje nos é difícil reconstituir o que se passou, e onde, como e por que lado começou a ilustração. A rapariga na Ribeira foi fotografada com Leica, Elmar 50 mm, 1/100 a f.4.5; os três homens, no mesmo cais, com teleobjectiva de 90 mm (Elmar), 1/100 a f.8. Tri-X.

**Página 96:** Última fotografia do rio. O altivo olhar da mulher da esquerda conduz o nosso para o próximo tema. É bem claro que a metade esquerda desta cena pertence à sequência anterior, e a direita à seguinte: vamos sair dum cais onde as mulheres e os homens não se vestem de maneira muito diferente da de há cinquenta, cem anos, para entrar numa Baixa feita de contrastes superficiais mas em que as coisas também não se transformaram, afinal de contas, muito consideravelmente. Leica, Elmar 50 mm, 1/200 a f.5.6, Hauff 21.

**Página 97:** O corte e ângulo não são um capricho: com a máquina quase do chão, numa «bicha» de lisboetas que iam para a praia, a maneira de apanhar a rapariga por entre os circunstantes só podia ser esta. Leica com grande angular, 1/200 a f.8. Hauff 21. Sem desbaste, o negativo está aproveitado por inteiro.

**Páginas 98 e 101:** Eis-nos em plena Baixa. O leitor, durante estas páginas, deixará de sê-lo no sentido mais restrito do termo. A não ser no interlúdio da árvore de José Gomes Ferreira, a sequência desenvolver-se-á sem palavras. Porque aqui pareceu-nos que cada fotografia (ou, nalguns casos, cada conjunto de fotografias) ganharia em conservar intacto o seu impulso de obra gráfica. Não é um critério apriorístico, mas o resultado da escolha dos elementos e da composição do conjunto. Leica com várias objectivas, diversas exposições e películas.

**Páginas 99 e 100:** Inverno. Segunda-feira de manhã, no Rossio. A luz deficiente não é única justificação do baixo registo de tom. Nesta dupla página o gravador falhou. Essa difícil coincidência entre o que se pretende fazer e o resultado mecânico não se obteve aqui. E no entanto já tivemos em exposição uma prova ampliada deste mesmo negativo, com um metro e vinte de largo; e no entanto o papel é muito menos trabalhável do que a gravura a partir do positivo transparente; e no entanto... Leica, Old Delft Minor 35 mm, 1/20 a f.3.5, Hauff 21.

92 e 93

94 e 95

96 e 97

98 e 101



99 e 100



102 e 103



104 e 105



106 e 107



**Páginas 102 e 103:** Leica, grande angular, Hauff 21; à esquerda, 1/60 a f.4.5 (Rua Augusta); à direita, 1/100 a f.4.5 (Martim Moniz). Ambas no verão.

**Páginas 104 e 105:** Foi a velha revista *Lilliput* que inaugurou na história da fotografia as «justaposições», a mais elementar maneira de compor conjuntos de fotografias, forma binária que consiste no simples colocar lado a lado de duas cenas que qualquer parentesco (habitualmente formal) une, e cuja aproximação provoca efeitos trágicos ou pícaros. Nesses tempos heróicos e ingênuos a relação era acentuada por uma legenda que a *sophistication* de hoje consideraria insuportável. — Ambas estas fotografias foram feitas em pleno Rossio, com Leica, Hauff 21 e grande angular muito perto dos modelos, mas em épocas totalmente diferentes. Primeira: 1/200 f.4.5; segunda: 1/60 f.6.3.

**Páginas 106 e 107:** Um único comentário: as grades do primeiro plano, página da direita, são as da porta de lagarto do elevador da Clória. O fotógrafo estava na plataforma. Leica, grande angular de 35 mm, 1/60. f.3.5, Hauff 21.

**Páginas 108 e 109:** Leica, Elmar 50 mm, 1/20 f.6.3, Hauff 21.

**Páginas 110 e 111:** Elétricos; o primeiro, visto da rua; o segundo, da plataforma da frente; o terceiro, com a rapariga que desce na paragem, foi fotografado de dentro duma taberna, e as figuras em contra-luz são homens à porta, a olhar a rua. Leica; Old Delft Minor (1 e 2), Elmar 50 mm (3); várias exposições.

**Páginas 112 e 113:** O assunto que liga estes três grupos está fora deles: vão a passar procissões lisboetas. Todos apanhados com Leica, grande angular, Hauff 21.

**Páginas 114 e 115:** Semana Santa no Chiado — Leica, Elmar 50 mm, 1/20 a f.3.5, Hauff 21. No caminho da Senhora da Saúde — Leica, Old Delft Minor 35 mm, f.6.3, Hauff 21. Perante estes documentos apetece-nos citar Sonthonnax: «Em toda a escrita simbólica cada sinal exprime duas coisas: o objecto representado e uma ideia abstracta. Toda a reunião de dois ou mais sinais representa uma ideia abstracta. No choque provocado por uma fotografia convenientemente realizada (isto é, tão simples e evidente como um sinal) há o mesmo *processus* psicológico. O espectador vê o objecto e outra coisa atrás do objecto que não é parte integrante dele e que, todavia, se impõe pela maneira como nos é mostrada. Isto ultrapassa a noção de «assunto» e nada tem a ver com o «símbolo». No entanto, sem a fotografia, pela simples visão do objecto, não se produziria isto. Esta ambiguidade pode também ser realizada, pela fotografia, no domínio do sentimento. Está, talvez, na origem de efeitos dificilmente concebíveis antes dela: o realismo poético e a ironia da realidade, em particular. Um Doisneau, um Izis, um Brassai, vão mais longe neste género do que tudo o que conseguiram fazer os cineastas que porventura os precederam. Porque sabemos que eles não inventaram e podemos reconhecer, não por meio de comparações aproximadas mas «em carne e osso», os seres que eles nos mostram. Tais fotógrafos

atraem a nossa atenção sobre uma certa maneira de ser do espectáculo do mundo. Depois deles, já não será possível não ver certas coisas. Autenticidade apenas ilusória? Talvez, mas autenticidade apesar de tudo.»

**Páginas 116 e 117:** Aqui é manifesto à primeira vista o tratar-se duma relação deliberada (e «fabricada») entre texto e composição. O poema de Mourão-Ferreira era para nós um desafio; quer pelo seu sentido, quer pelo esquema formal, quer pelo «staccato» da sua expressão, não se coadunava com o idioma que estávamos usando no livro. Tudo justificava — exigia — uma nova arquitectura gráfica. Não era necessário colher mais imagens, mas escolher, cortar e dispor elementos existentes, dando corpo a um «divertissement» visual que espelhasse o espírito e a forma do poema. A introdução de objectos reais, com a sua sombra projectada na página, acrescentaria à picante vivacidade pretendida. O que se publica é um de muitos ensaios e tentativas. Recortes de fotos colaram-se numa folha de cartolina. A nota e as chaves foram depois sobrepostas, e o conjunto suspenso verticalmente duma parede. Uma Argaphoto de 500 w, lateral, exigiu uma exposição de 1/25 para o diafragma f.4. Utilizou-se a Rollei com Verichrome Pan. É a única fotografia deste livro em que o aparelho foi usado com o auxílio do tripé.

**Páginas 118 e 119:** Destas três conversas femininas, a primeira, na Rua da Palma, tem o valor histórico de registar o belo rosário arquitectónico do fundo, destinado decerto à demolição inexorável. A segunda passa-se no sopé do paredão do jardim da Praça da Alegria, e a terceira na Avenida da Liberdade. Todas: Leica, Old Delft Minor, Hauff 21. Várias exposições.

**Página 120:** A bela epígrafe abre uma sequência cujo tema é o das feiras e romarias que tão integral parte fazem da vida lisboeta. O carrocel, na Senhora da Hora, foi visto pela Leica com Old Delft Minor 35 mm, 1/200 a f.6.3, Hauff 21.

**Página 123:** Na Feira Popular, que hoje já não existe, a rapariga da barraca de tiro estende a arma ao cliente em perspectiva. Leica, Elmar 50 mm, 1/20 a f.3.5, Tri-X.

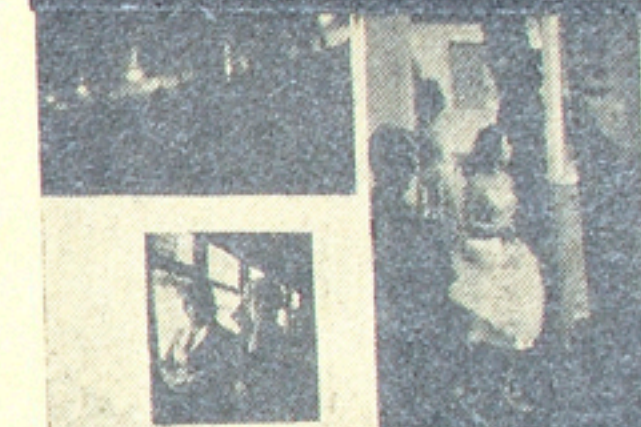
**Páginas 121 e 122:** Neste quadro, a sugestão é de ordem teatral. Muitas vezes, ao olhá-lo, sentimos a tentação de nos iludirmos com a escala e tomarmos como figuras humanas os pequenos bonecos de barro — e tudo o resto como gigantescos acessórios duma apoteose de revista, incluindo a cabeça da rapariga, muito ao gosto de certos antigos espectáculos do nosso teatro ligeiro. Os enquadramentos laterais e superior, o escalonamento dos grupos por degraus, tudo ajuda. Na realidade trata-se duma dessas modestas barraquinhas de feira popular, em que desafortunadamente já pouco ou nada de verdadeiramente popular se oferece aos visitantes. Leica, Elmar 50 mm, 1/20, f.3.5, Hauff 21.

**Páginas 124 e 125:** A perfeita composição de cada uma destas fotografias, em que tudo está colocado onde é preciso, em que tudo é significativo e nada supérfluo, como se obedecesse a um traçado intencional, vem trazer de novo à baila a repetida questão do acaso na fotografia. Há quem pergunte, com

108 e 109



110 e 111



112 e 113

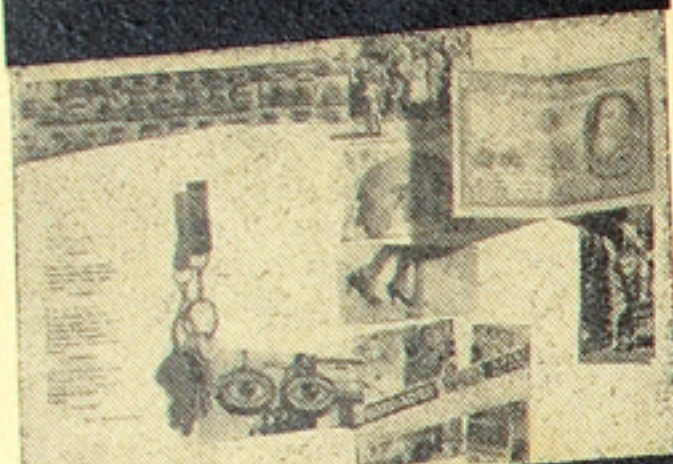


114 e 115

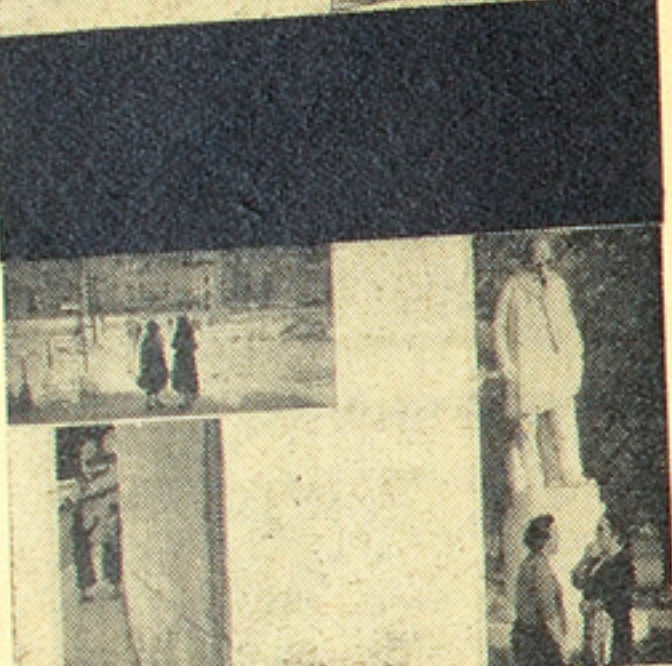




116 e 117



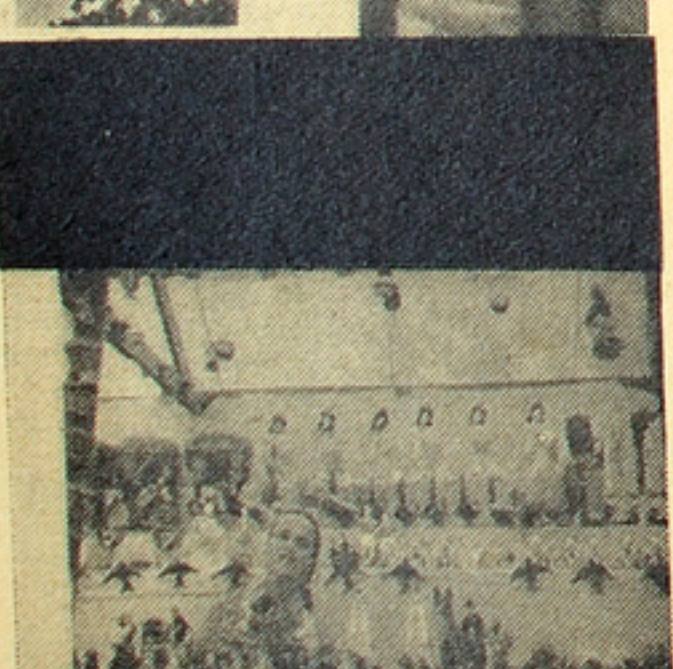
118 e 119



120 e 123



121 e 122



efeito: se o fotógrafo se limita a, por meio do premir dum botão, registrar uma cena existente, não é verdade que só o acaso determinará o resultado? As respostas mais imediatas a esta dúvida são óbvias para quem tenha pensado um pouco. Do caos sem forma que é (para o artista) a realidade que nos cerca, a simples atitude selectiva e a escolha consequente são já factores que começam por negar o acaso. O objecto, a cena, têm um número infinito de aspectos; exprimindo-o por um só deles, o fotógrafo termina desse modo a pesquisa das aparências que movimentam o espectador na vida prática. Mas para conseguir essa expressão o fotógrafo tem ainda de dominar numerosos factores que estão no polo oposto do acaso: a escolha de máquina, de filme, de exposição; a revelação e impressão; o corte. E, sobretudo, a escolha do famoso «momento decisivo», de que já falámos no início, o reconhecimento de que tudo está onde e como deve. O que não é obra do acaso; Cartier Bresson chega a dizer: «O viver requer tempo, as raízes crescem lentamente; por isso, o momento decisivo pode ser o produto final de longa experiência.» Isto arruma uma parte da questão. Mas há mais: aceitemos a parte do acaso, e lembremo-nos do acaso controlado dos cientistas, instrumento de trabalho legítimo e valioso. Além de tudo isto — e aqui é que nos parece estar o nó do problema — não há arte em que o acaso não tenha um papel fundamental. O pintor, que descobre harmonias cromáticas inesperadas, o escultor que ao desbastar a madeira lhe segue o veio, sabem o que queremos dizer. Já houve quem definisse «inspiração» como uma disposição especial para tirar pleno partido de cadeias de coincidências, significando por «coincidências» esses encontros fortuitos com as qualidades e limitações do material. E o verdadeiro artista, para sair victorioso, deixar-se-ia vencer por esses valores circunstanciais. A fotografia da esquerda passa-se na Feira das Mercês, foi feita com a grande angular da Leica a 1/100 f.4.5, Hauff 21; a família da direita estava à sombra da Torre de Belém e foi apanhada à hora da sesta, depois de almoço, com uma Ikonta de Tessar 50 mm, a 1/25 f.6.3, Plus-X.

**Página 126:** Porque a conclusão é sempre a mesma: o resultado é que conta. Ninguém se lembrará de ir regatear ao poeta a parte que o acaso teve na felicidade das suas rimas, ou ao cineasta tudo o que de acidental tenha acontecido durante a filmagem e ele aproveitado. Esses golpes de sorte não acontecem, no fim de contas, a toda a gente; e são a recompensa do bom profissional. — De dentro dum automóvel; o enquadramento inferior, no primeiro plano, é o peito da janela do carro. Leica com Elmar 50 mm, 1/60 a f.3.5, Tri-X.

**Páginas 127 a 136:** Na Feira Popular, em feiras dos arredores, nas hortas; não só várias exposições e filmes, como vários aparelhos — Rollei, Leicas, Ikonta e até uma Rectaflex com Angénieux 50 mm. O leitor admirar-se-á talvez de ver citar várias máquinas fotográficas num trabalho como este, que a sistematização por certo simplificaria. E tem alguma razão. Em rigor, deveria ser possível executar este livro a partir apenas de negativos de 35 mm, por exemplo. Acontece, porém, que este trabalho vem de há muitos

anos. E não achámos justo não incluir determinadas provas que cabiam no conjunto mas tinham sido obtidas com aparelhos variados, anos atrás. Por outro lado, foi também ao fim de alguns ensaios que chegámos a conclusões definitivas quanto ao material mais adequado. Se aqui ainda aparecem muitas fotografias da Rollei, é porque já mesmo em plena colheita de imagens para o livro ainda ela fez serviço. Depressa, porém, se foi forçado a encontrar que o seu peso e volume, a incomodidade de um rolo de doze fotografias, a não-mutabilidade de objectiva e a dificuldade de focar com pouca luz (mais grave ainda pela sua relativamente longa distância focal) a tornavam pouco aconselhável em comparação com a 35 mm, em que dois rolos bastam para fazer 80 fotografias, que se mete na algibeira e aceita qualquer focal. Referimo-nos a um aparelho definido, a Leica, e à Leica que não seja a M3, já volumosa demais; certos aparelhos como a Prominent da Voigtlander são quase tão incómodos como uma 6x6. Foi essa necessidade de manejabilidade que nos levou a utilizar de vez em quando uma elementar Ikonta velhinha, de incomparável Tessar 4.5—50 mm, que cabe literalmente na algibeira do colete ou no bolso de trás das calças. É ilógico e triste que o aparelho de 35 mm, que apareceu para ser modesto, escondido, portátil, tenha vindo a tornar-se cromado, garrido, cada vez mais volumoso, pesado e incómodo, negando assim as razões do seu nascimento. — Servimo-nos pois finalmente, de preferência, de duas Leicas — com cinco objectivas — de visor óptico e telémetro de coincidência (que permite a focagem com qualquer luz) e muitas vezes sem visores suplementares, que aumentam o tamanho da máquina. A pouca importância do visor adicional é conclusão a que inevitavelmente se acaba por chegar; aponta-se algumas vezes mais rigorosa e firmemente sem levar a máquina aos olhos do que fazendo-o (exceptuemos a teleobjectiva, bem entendido). Já falámos nos filtros, nos estojos, nos tripés, em todos os acessórios que não usámos. Resta dizer que tudo isto se refere a uma tarefa concreta e determinada; para outras, muito naturalmente surgem diferentes conclusões. O 35 mm não é, evidentemente, indiscutível para todos os fins. Continuamos a achar a Rollei um belo aparelho para muitos dos trabalhos que é necessário fazer — mas também, por sua vez, ainda não suficiente para todos. Para grande parte das fotografias de arquitectura, por exemplo, uma máquina de fole, com possibilidade de grande angular e principalmente com articulação e deslocação lateral e vertical da objectiva — e, melhor ainda, também do chassis — continua a ser a mais adequada. E assim por diante. Previmos uma pergunta: por que não as sub-miniaturas? dir-se-iam muito apropriadas à índole deste trabalho. Sim, em princípio. Mas reconheçamos que o grau de ampliação permitido ao 8 mm e 16 mm só atinge um índice satisfatório quando as fotografias são executadas em condições óptimas, e quase não permite o corte selectivo — inconveniências suficientes para desaconselhar o seu uso. Feitas todas as contas, se hoje houvésemos de voltar ao princípio, usaríamos as nossas Leicas, as mesmas objectivas (talvez só com mais uma teleobjectiva, de maior focal) e continuaríamos a não pegar sequer nos restantes acessórios.

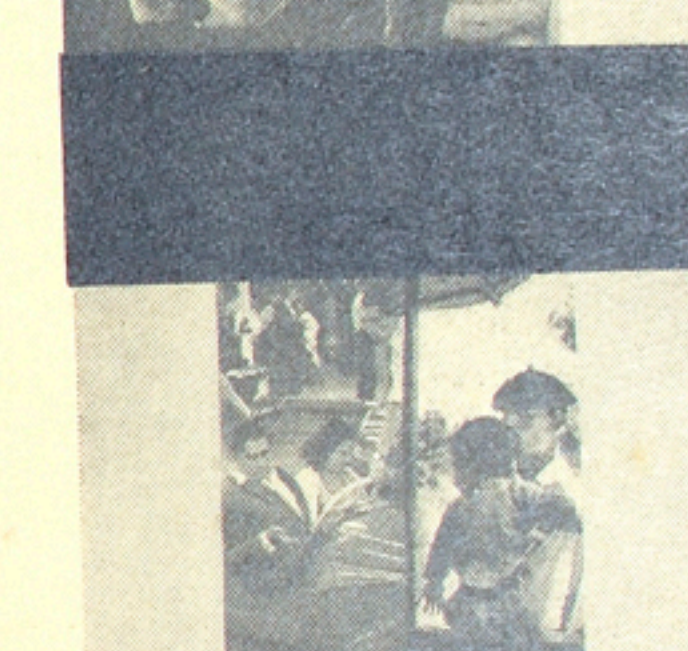
124 e 125



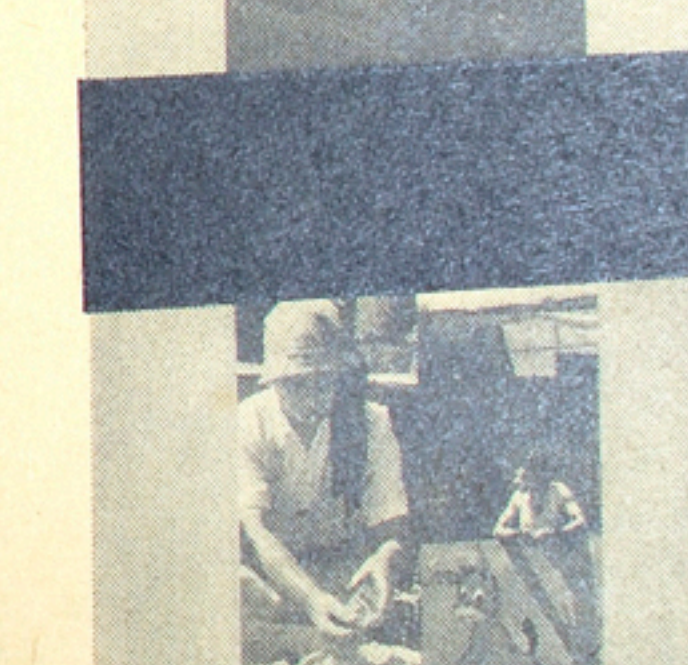
126 e 127



128 e 129



130 e 131





**Página 137:** Feira da Ladra, à hora da abertura. Leica, Elmar 50 mm, 1/60 f.4.5, Hauff 21.

**Páginas 139 a 141:** Mais um exemplo de ilustração de um poema. As fotografias (com dezenas de outras fotografias de velhos) já existiam; escolheram-se, cortaram-se como necessário, interpolaram-se no texto. É curioso notar que para algumas estava previsto um arranjo totalmente diferente. Todas feitas com Leica, metade com grande angular e metade com objectiva normal, de 50 mm.

**Página 142:** Desta página em diante só aparecerão fotografias conseguidas de noite, dentro ou fora de casa, mas sempre à luz ambiente, aproveitando as situações sem qualquer espécie de ensaio ou encenação. Se acentuamos estes pontos é porque eles não são tão incontroversos como a nova escola naturalista, documental, parece indicar. É costume, por exemplo, catalogar Eugene Smith, o Smith da «Aldeia Espanhola», como um especialista do 35 mm e da luz ambiente. A realidade é que ele próprio tem uma opinião muito diversa: «...sinto que não pertence realmente a nenhuma escola de fotografia. O meu equipamento inclui tudo, desde as Leicas às máquinas de estúdio. Usarei flash ou tudo o que necessário for para conseguir determinada fotografia que me interessa [...] Quando tal é preciso, rearranjo os elementos duma situação da maneira que julgo mais correspondente à verdade — fotográficamente falando —; mas não tenho o direito de desviar-me do espírito da verdade. Creio que uma fotografia *posada* pode frequentemente ser mais honesta na interpretação dos factos do que muitas das chamadas *candid*. [...] Sempre que possível, tento aprender e estudar o assunto antes de começar a fotografar. (A única ocasião em que isto não é praticável é numa situação que exija o disparo imediato, como uma cena de rua). Isto é para mim uma lei categórica. Desse conhecimento prévio extraio um esboço, tal como um dramaturgo, das situações que julgo deverem ser encaradas na construção em profundidade, nos traços de carácter e nas inter-relações. [...] Estou sempre dilacerado entre a atitude do jornalista, que é um registador de factos, e o artista, que muitas vezes está necessariamente em contradição com eles. A minha principal preocupação é a honestidade, principalmente a honestidade para comigo mesmo.» Eis uma profissão de fé muito clara. Mas talvez não tão individual como tudo isso. Sondemos alguns outros dos melhores fotógrafos e encontraremos opiniões semelhantes. O próprio Bert Hardy, que, segundo narra o jornalista que o acompanha, «mergulha de cabeça na reportagem; não espera por coisa nenhuma; começa logo a disparar, porque as coisas podem não voltar a acontecer. Daqui a cem anos, as árvores e o céu e a relva continuarão por aí para os fotógrafos paisagistas; mas um instante basta para deixar fugir a sete pés um acontecimento importante que nunca mais se voltará a apanhar...» — o próprio Bert Hardy, ao fazer as suas reportagens, leva lâmpadas sobrevoltadas para substituir as da iluminação comum das salas em que se passam as coisas. A «Naked City» de Weegee foi toda obtida com flash. O fotógrafo também nisto se aproxima do realizador de cinema, encenando como Smith, utilizando os seus processos luminosos

próprios, mais ou menos realistas, como Hardy ou Weegee. Não nos custa a acreditar que até os defensores mais convictos da *candid camera* não sucumbam à tentação de aqui e além «dirigir» um pouco os seus modelos e retocar certas situações, quanto mais não seja por amor à verosimilhança, atributo nem sempre implícito na verdade. Quanto ao *flash*, bem pode Smith insistir, talvez com alguma razão mas sobretudo com muito espírito de contradição; mantem-se o facto de que não lhe conhecemos nenhuma foto feita com ele. E a reportagem de Weegee sobre New York é dura, cruel e desprovida de qualquer ternura humana. O flash é impessoal e impiedoso. — Candeeiro numa rua do Bairro Alto: Leica com Elmar 50 mm, 1/2 segundo a f.6.3, «Record» Agfa. (Já estava mais de metade do livro impresso quando a Agfa lançou este filme, que não quisemos deixar de ensaiar.)

**Página 143:** Hoje, aliás, com lentes que vão até f.1.2, com filmes que atingem os 8.000 ASA, a polémica da luz ambiente contra o flash perdeu quase por completo o sentido. Quando em 1860 Herschel encarava como talvez realizável a ambiciosa façanha de «tirar uma fotografia num « tiro rápido », por assim dizer — conseguir uma imagem num décimo de segundo» (e inventava assim a palavra *snapshot*), estava tão longe dos instantâneos de 1920 como estes da possibilidade de fotografar à noite, à luz única dum candeeiro de rua, com a abertura de f.3.5 e a velocidade de 1/10 de segundo, uma cena como esta. Leica, grande angular, Hauff 25.

**Páginas 144 e 145:** Se na conversa do café do Bairro Alto havia luz suficiente para um instantâneo de 1/10 a f.3.5, no cabaret houve de usar-se 1/5, e fazer uma revelação prolongada de cerca do dobro do tempo, com a temperatura e a saturação recomendadas pelo fabricante do revelador — Promicrol, neste caso. Leica com Elmar 50 mm, Tri-X.

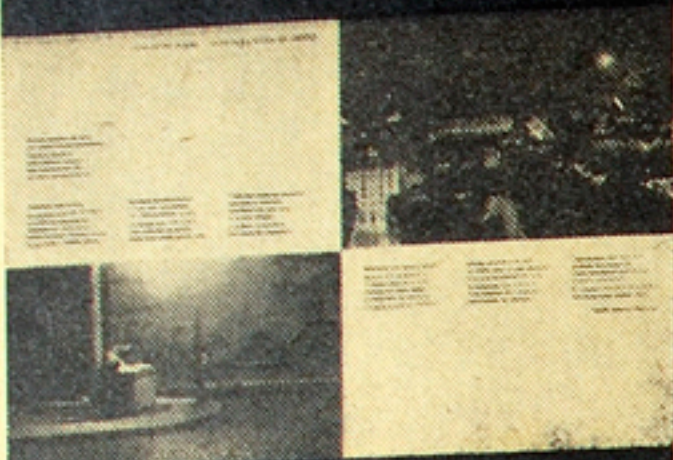
**Páginas 146, 147 e 148:** Na sua maturidade, todas as formas de comunicação adquirem uma expressão própria e particular, que afirma as possibilidades e limitações do seu material e tira partido delas. Nesse sentido, estas três imagens parecem-nos perfeitas; só com a fotografia elas são possíveis; e, se tudo o que plasticamente nelas se passa é fruto das contingências do processo, também esses efeitos se contentam em declarar o assunto com clareza e simplicidade. — Rapariga à esquina: 1/5 a f.3.5; Mulher que vende pentes na Rua da Palma: 1/10 a f.3.5; Vendedora de laranjas, 1/20 a f.3.5. Leica, Old Delft Minor de 35 mm, Tri-X. Também aqui se recorreu a uma revelação forçada em Promicrol.

**Página 148:** Nesta pose manteve-se aberta a objectiva da Rollei durante vários segundos. Daí a forma alongada da lua, correspondente a um pequeno arco do seu trajecto. Da plataforma do elevador de Santa Justa, com a máquina apoiada no corrimão da guarda e detonada com o disparador de cabo. Triotar de 75 mm, f.4.5 com Verichrome Pan. Revelação e tiragem normais.

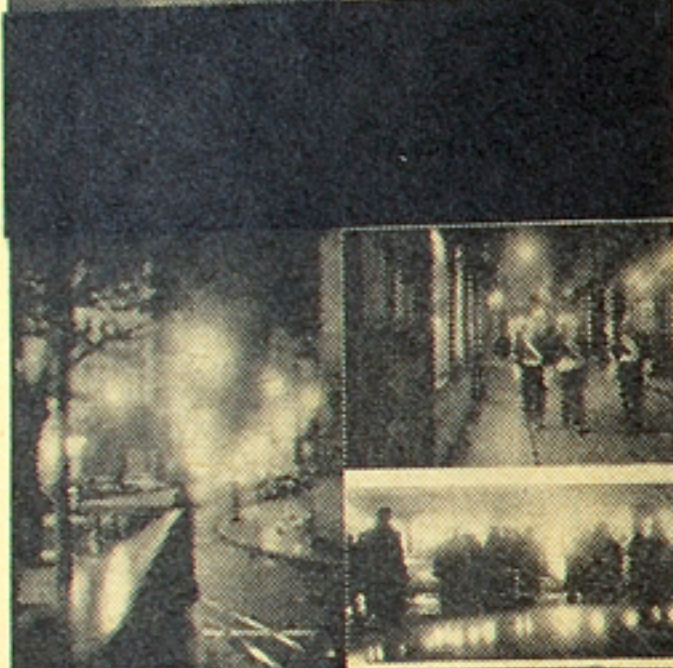
**Páginas 150, 151 e 152:** Não hesitámos um único instante quanto à inclusão destas fotografias, contrariamente ao que faria o editor vulgar. Também há vantagens nisto de sermos os nossos próprios editores, e não dependermos do imprimatur dum supervisor comercial, com o seu constante receio do que



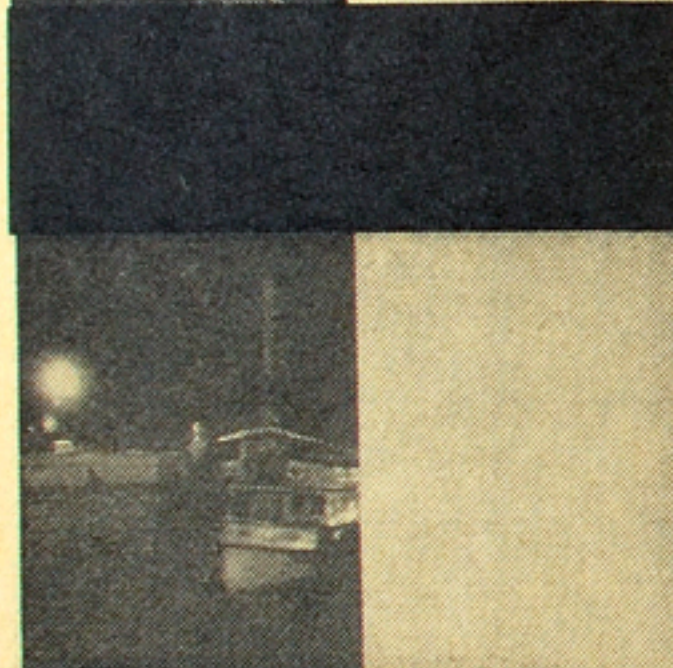
147 e 148



150 e 151



152



«pode não agradar ao público». Não que nutramos qualquer espécie de desprezo pela audiência. Muito pelo contrário, temo-la sempre presente; e nada mais longe da nossa intenção do que o fazer um livro esotérico. Se nos congratulamos com a nossa independência, se achamos útil o termos podido ignorar a atitude convencional do produtor, é porque sabemos, como Elia Kazan, que «os produtores julgam o público muito por baixo, julgam-no vergenhosamente inferior ao que ele é na realidade. E por isso fazem trabalhos inferiores.» Não vamos ao ponto de exclamar, como Bjorne Henning Jensen: Como se alguém soubesse alguma vez o que o público *quer*! Como se algum público neste mundo alguma vez soubesse *aquilo* que quer, antes de *tê-lo*!, porque isso já leva a questão para outros sítios; mas confiámos sempre na inteligência e sensibilidade de quem não tem ideias preconcebidas sobre o que «está certo» — ou não — na fotografia. — Podíamos, a respeito destas páginas, falar do impressionismo na pintura; dissertar sobre a verdade visual (que ninguém sabe o que é); explicar (e poucas pessoas se lembram disso) que a lente dum aparelho fotográfico é incapaz de produzir uma imagem objectiva; mas diremos apenas que estas fotografias foram feitas com Leica à luz da rua, à noite, a velocidades lentas, desde o décimo de segundo ao meio segundo. A película (Tri-X) foi sujeita a uma revelação forçada. A gravura, fiel às nossas intenções, reproduz com rigor as provas de ampliação. Em suma: que o leitor nos culpe, e só a nós, do resultado publicado.

**Guardas:** Fechamos com a panorâmica inicial, elemento que pretendemos mais abstracto por já fora do livro; e fecharemos esquecendo a técnica, que sem dúvida só interessou (se a alguém interessou) aos especialistas, e deve ter impaciado o leitor desprevenido. O livro aí está. Chama-se «Lisboa», mas é o retrato de homens, mulheres, crianças que nela habitam, traçado por dois homens que nela nasceram e vivem. Visão parcial? Evidentemente. Incompleta, tendenciosa? Pois claro. Não tivemos a ambição de fazer um documentário total. Um soneto pode dizer mais do que um poema épico, um haikai mais do que um soneto; um romance passado em Dublin num só dia pode explicar melhor o homem do que uma História Universal. O documento em si pouco interessava; para isso ficam os jornais, as revistas, os arquivos. Deixem-nos terminar com uma última citação, esta de Irving Penn, que nunca acharemos demais repetir: «...O fotógrafo moderno encara com respeito o facto de um número da LIFE ser visto por vinte e quatro milhões de pessoas. Torna-se-lhe óbvio que nunca, na história da humanidade, foi possível a alguém que se exprimisse por meios visuais comunicar com tão largo público. Ele sabe que na nossa época é ao fotógrafo que cabe registar da forma mais viva a existência do homem. [...] Qualquer que seja o veículo escolhido, para o fotógrafo moderno o produto final do seu esforço é a página impressa, não a prova fotográfica. [...] O fotógrafo moderno não pensa na fotografia como uma forma artística, nem na sua prova final como um objecto de arte. Mas, de vez em quando, neste meio de criação como em todos os meios de criação, alguns de entre os que o praticam são artistas. Na fotografia moderna tudo o que é arte é-o como subproduto dum trabalho sério e útil, feito com honestidade e amor.»

os números de página  
em negro  
indicam poemas inéditos

Eugénio de Andrade, 32, **87**

António Botto, 65, 80

Álvaro de Campos, 5, 124

Orlando da Costa, 120

José Gomes Ferreira, **108, 142**

Sebastião da Gama, 20

David Mourão-Ferreira, **116, 147**

Sidónio Muralha, 9

Almada Negreiros, 90

Alexandre O' Neill, 24, **139**

Camilo Pessanha, 78

Fernando Pessoa, 16, 46, 63

Ricardo Reis, 30

Armindo Rodrigues, 3, **17, 56, 95**

Mário de Sá-Carneiro, 124

D. Sancho I, 26

Jorge de Sena, 19, **74**

Alberto de Serpa, 36

Cesário Verde, 34

Gil Vicente, 29