

Paisagem na fotografia: sentidos e plasticidades

Antônio R. de Oliveira Júnior¹

Resumo

Este texto é um estudo da linguagem das fotografias de paisagens. Seu objetivo principal é o de analisar, semiótica e plasticamente, o processo de produção de sentido do gênero da fotografia de paisagem, procurando validá-la como objeto de estudo crítico e teórico no campo da comunicação e da arte.

Palavras-chave: Linguagem fotográfica. Sentido. Poética da paisagem.

Abstract

This text is a study about the landscape photography language. Its main goal is to analyze, semiotically and plastically, the process of production of the real sense of the language, in order to validate it as a critical and theoretical object of study on the communications and arts field.

Keywords: Photographic language. Meaning. Poetical of the landscape.

Existe um tema mais fotogênico que a natureza? Poder-se-ia responder que apenas o ser humano. Ambos, há 168 anos, competem para ocupar o foco da produção fotográfica. Nos dois gêneros, exemplos das mais interessantes criações fotográficas fizeram-se presentes desde a época de Daguerre e Talbot. Contudo, o tema da paisagem faz parte da história de uma idéia de aproximação da sensibilidade humana em torno da natureza que não pode ser esquecida, dada a importância sociocultural da prática da representação visual da paisagem e do reconhecimento dos significados inerentes a ela. Por isso, da linguagem da natureza à linguagem da fotografia há ainda um vasto campo para o olhar de estudiosos de diferentes áreas do conhecimento: da semiótica aos estudos culturais, passando, necessariamente, pela história da arte.

1 Doutor em História da Arte pela USP, Professor no Departamento de Estudos Culturais e Mídia e vice-coordenador do curso de Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense (Niterói/RJ) e Professor No curso de Comunicação Social da Universidade Salgado de Oliveira (Niterói/RJ).

Defendemos a idéia de que a paisagem fotográfica entendida como signo, expressão artística e mensagem, é o resultado final de uma série de operações de construção de sentido diretamente vinculadas com a experiência e a história cultural das sociedades. Acreditamos que qualquer paisagem fotográfica, da mais icônica e indicial até a mais simbólica, revela-se como imagem que sintetiza aspectos de uma relação interpretativa dinâmica entre fotógrafo/sujeito, signos da linguagem fotográfica/meio e paisagem/objeto. Trata-se de uma tríade colocada, por inteiro, no interior da fotografia que assume formas diferenciadas conforme o sentido final desejado para a imagem. Paraphraseando livremente a concepção peirceana de signo, poderíamos dizer que as fotografias de paisagem representam (ou conforme o caso, apresentam) um conjunto de estratégias, opções formais e princípios de constituição de tal modo que o efeito de “sentido paisagem” daí resultante não é tão-somente uma referencialização direta do natural, mas também uma “expressão da paisagem” ou uma “poética da paisagem”, que faz “exprimir” os lugares e os objetos do mundo e leva a uma produção consciente do olhar.

A representação fotográfica da paisagem, do ponto de vista formal, que não é um processo imparcial e independente, inicia quando o fotógrafo seleciona os elementos que farão parte da composição. Quando opta por específicos recursos fotográficos para a representação da paisagem, não está, sob muitos aspectos, sendo influenciado apenas pelo seu livre-arbítrio. As opções e soluções encontradas encerram íntima relação com as condições predominantes de criação e recepção da arte fotográfica da época, o que empresta uma postura histórica à técnica fotográfica e aos princípios representativos (icônicos, indiciais e simbólicos) que escolhe. Esse aspecto histórico do tipo do processo de produção da imagem fotográfica utilizado na representação da paisagem pelos fotógrafos é importante porque, combinado com o gesto criador, permite evidenciar elementos para uma discussão dos seus significados. A partir da imagem, ou seja, do próprio princípio gerador de sentido, podemos aprofundar o conhecimento sobre a idéia e o pensamento em torno das paisagens fotográficas. As particularidades formais nas fotografias de paisagens indicam e revelam conceitos e juízo de quem produz, de sua época e lugar. O modo de ver dos fotógrafos, a maneira pela qual a paisagem é pensada, visualizada e interpretada fotograficamente contribui, com certeza, para uma melhor compreensão dos seus significados.

Contudo, devemos ressaltar que a fotografia de paisagem, como qualquer outra fotografia, é, desde logo, de significado aberto, à medida que parte da realidade transfigurada em imagem, em função do corte espaço-temporal dado na reali-

dade, perde algumas das suas reais conexões espaço-temporais. Para que se possa reconectar a fotografia à realidade que a principiou, é preciso reconstruir as partes perdidas das conexões, o que torna a recepção um ato culturalmente interpretativo e subjetivo, mas, sob muitos aspectos, relacionado com as referências contidas na imagem.

Assim, a fotografia de paisagem, no âmbito da perspectiva que estamos desenvolvendo, tem sua representação semiótica e expressividade estética, diretamente relacionadas à elaboração de sua materialidade sígnica, ou seja, ao conjunto de signos que produzem e encadeiam seu significado. A paisagem fotográfica adquire singularidade através dos seus elementos constituintes e pelos objetivos de sua produção, ao mesmo tempo que conforma e dá significado à realidade natural. Consideramos o signo fotográfico como uma forma de expressão que efetivamente comunica algo, de modo consciente ou não, e que pode se constituir em criação artística. A partir de um conjunto analisável de signos é possível indagar o sentido das paisagens através do espaço fotográfico, que, dentre várias especificidades, como, por exemplo, a formalização de uma imagem em escala e em perspectiva, também “destemporaliza” o real, impedindo uma representação cronológica e instalando uma espécie de “tempo zero”.

Acreditamos que a similaridade icônica, a conexão indicial e, de forma menos evidente, mas presente o tempo todo, a codificação simbólica são as principais características da arte fotográfica no gênero da paisagem desde o século XIX.² Da síntese desses três aspectos podemos nos referir, e somos levados, a um determinado estatuto semiótico da fotografia de paisagem: o da analogia indicial simbolizada. Tal particularidade sígnica, de modo geral, define, essencialmente, a fotografia como uma arte da verossimilhança, da “marca”, do símbolo, e sua construção formal se dá justamente pela síntese dessas características. A fotografia de paisagem, como concebida, produzida e consumida a partir dos oitocentos exige a nítida delimitação de um referente, de uma realidade visível com a qual a imagem se referencie, mas, por outro lado, é a expressão de um conceito sobre essa mesma paisagem e da maneira como representá-la. A fotografia de paisagem desde o século XIX definiu-se muito mais em relação ao real, do que em relação a qualquer outra questão, mesmo quando foi colocada a serviço

2 Essas três categorias de análise foram amplamente desenvolvidas na tese de doutorado *Entre arte e realidade: história, significação e plasticidade na fotografia de paisagem brasileira – 1860/1910*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, na linha de pesquisa História da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2004.

das mais diversas estratégias de comunicação e expressividade artística. Isso aconteceu, primordialmente, em função da compreensão e do uso social que se fez dela. Entretanto, a fotografia de paisagem só se define em razão das qualidades internas da imagem, que se deixa visualizar mediatizada e interpretada por conceitos plásticos a respeito do seu referente e do seu próprio signo. Não devemos esquecer que muitos dos elementos constituintes e presentes em uma fotografia não são encontráveis na realidade e, numa breve exemplificação, podemos citar alguns: o enquadramento, a exclusão do que está fora do quadro, o ponto de fuga, a focalização seletiva, o preto-e-branco, a alteração da perspectiva e do campo visual pela distância focal das objetivas, a bidimensionalidade da representação, etc.³

Se, por um lado, é muito difícil falar de fotografia fora do seu referente, pois está inevitavelmente presa a ele, por outro, é possível afirmar o seu alto grau de convencionalidade. Não podemos esquecer a lógica da perspectiva central organizando a criação ótica da imagem e a anulação do nosso sistema binocular da visão pela imposição de um outro unilocular. Se acrescentarmos às nossas indagações a dimensão simbólica subjacente às fotografias, fazendo com que muitas vagueiem entre o icônico, o indicial e o próprio simbólico cultural, veremos o quanto se aprofunda a questão. Difícilmente se conseguirá definir a essência da fotografia, caso ainda se tenha essa preocupação, valorizando um de seus aspectos à custa de todos os outros. Compreendemos a fotografia na sua unidade dialética sógnica, com seus evidentes aspectos contraditórios, aliás, existentes em vários fenômenos e objetos. Há na fotografia a qualidade de ser, em termos sógnicos, relativamente indefinida, o que para nós não constitui um problema intransponível, mas a constatação da existência de uma linguagem visual que nunca pode ser completamente determinada ontologicamente.

A similaridade icônica, a conexão indicial e a codificação simbólica demonstram um modo de conhecer através da imagem, no qual os procedimentos de representação específicos do fotográfico, manipulando noções de espaço e tempo, criam qualidades, categorias e esquemas de percepção visuais e nos permitem saber sua maneira de ser. É indiscutível que o processo de construção da paisagem fotográfica se dá a partir do espaço natural ou do espaço natural socia-

3 Como muito bem coloca Arlindo Machado, todos esses elementos convencionalizados e inseridos no dispositivo fotográfico “não são apenas acréscimos que se sobrepõem ao índice, ao traço do objeto, mas agentes de transfiguração, deformação e mesmo de apagamento do traço”. (MACHADO, A. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 131).

lizado. Ambos, com certeza, referenciam o início da criação e influenciam a concepção final da imagem, sendo elementos importantes para esse tipo de fotografia que procura existir a partir deles. Os panoramas e as vistas fotográficas, típicas formas de representação da paisagem, suscitam questões a respeito do espaço e tempo na fotografia: a relação entre espaço e localização topológica do sujeito, a imagem retangularizada, o enquadramento, isto é, o ponto de vista, o campo abrangido e o ângulo visual, a perspectiva, a composição, o momento ideal, o tempo interrompido e a luz que dá condição existencial para toda a imagem.

Toda essa materialidade sónica permite uma aproximação com a linguagem da fotografia e com sua expressão sob a forma de paisagem. O espaço referencializado é manipulado técnica e expressivamente para se adequar a uma proposta de significação da natureza que se subordina a um código de representação particular. O espaço que a fotografia organiza é bidimensional, e o seu signo primeiro é a luz, que atua como elemento essencial para sua construção formal.⁴

Na fotografia há uma busca permanente pela luz, é preciso colocá-la em evidência, pois é ela que permite ver e identificar a referência. Tudo em fotografia vem em nossa percepção, sensibilizado e revelado pela luz. A transformação da luz existente em imagem fotográfica aumenta consideravelmente as possibilidades de escolha e de interpretação na linguagem fotográfica. Relações como contraste, suavidade, percepção de detalhes, em áreas claras ou escuras de uma fotografia, estão intimamente vinculadas com a quantidade e a qualidade da luz. Essas relações sempre foram objeto da atividade criativa dos fotógrafos que, através do uso de determinados materiais, metodologias de trabalho e propostas estéticas as articularam como elementos de linguagem. O domínio das variáveis técnicas, que cercaram a representação da luz na fotografia, foi uma conquista que se iniciou logo nos primeiros momentos da fotografia.

A luz na fotografia de paisagem tende a ser exclusivamente natural, sempre vinda no sentido de cima para baixo, especular ou difusa. No início da história da fotografia de paisagem, a iluminação era às vezes insuficiente para a exposição adequada do material sensível, já que as emulsões da época não só tinham pouca sensibilidade quantitativa como qualitativa à luz, isto é, não registravam

4 A luz é um fator determinante, já que toda imagem fotográfica é uma forma iluminada. Sem luz não há fotografia, e a fotografia é construída pela luz. A luz pode ser examinada sob diferentes critérios técnicos ou estéticos. Dessa forma, pode-se referir à luz natural ou artificial, luz contrastante ou suave, luz direta ou luz rebatida, etc.

determinados comprimentos de onda de luz.⁵ Em muitas paisagens fotográficas, criadas nesse período, a forma geradora da luz não era visível, havia um predomínio de tons escuros, e a ilusão de tridimensionalidade se via comprometida com planos achatados por uma iluminação extensamente difusa ou pela luz refletida vinda da cena. Devido à precariedade do material sensível, cabia aos fotógrafos pensar a estrutura da luz-ambiente e ter o mais apurado controle da sua existência sobre a imagem, como, por exemplo, a precisa escolha do ponto de vista, para aproveitar a reflexão máxima da iluminação.

Além da preocupação natural da atuação da luz sobre o material sensível fotográfico, é preciso levar em conta a disposição plástica da iluminação, reconhecer um ato estético quando do seu uso e controle. A importância e a complexidade da luz refletida é objeto de preocupação e desejo de domínio de qualquer fotógrafo. Tal controle é importantíssimo para alcançar a tonalidade da imagem desejada, pois não podemos esquecer que no caso da fotografia de base preta-e-branca, a tradução para esses tons, além dos tons de cinza, influencia todos os elementos que compõem a cena. Essa escala de tons também depende muito da qualidade da emulsão utilizada e de algumas escolhas quando do processamento da imagem e sua finalização impressa sobre papel. A impressão, última das etapas do processo de realização da fotografia, não se resume a uma simples “transcrição” do negativo, evidencia também algumas opções significantes.

A partir de um dado perceptivo e imediato do fazer fotográfico paisagístico, pode-se pensar essa imagem como sendo um conjunto de relações espaciais entre seu referente e as contidas no próprio signo. A tecnologia da imagem fotográfica não surgiu do nada. Apareceu no início do século XIX, com cerca de trezentos anos de cultura plástica que já a precedia. A influência dessa cultura, suas práticas e tradições estéticas resultaram determinantes para a configuração dos seus modos de representação. Esse modelo de representação baseou-se historicamente em uma apropriação seletiva e funcional de certas características da pintura. Dizemos seletiva, porque adotou certos esquemas de representação já consagrados e possíveis de estar presentes no fotográfico, mesmo que o novo meio de produção de imagem se distinguisse de forma singular da base pictorial que viria a utilizar. Dito de outro modo, a fotografia adotou estruturas e conven-

5 A grande maioria das fotografias produzidas entre 1850-1880 fazia uso de uma emulsão fotográfica à base de colódio e iodeto de prata, que possuíam sensibilidade limitada às cores azuis do espectro e aos raios ultravioletas, o que determinava, geralmente, nas fotografias de paisagem, céus muito brancos e vazios de nuvens, com primeiros planos sombreados e relativamente indistintos.

ções procedentes de outros meios visuais, aliando-as à originalidade da sua própria substância expressiva.

O que a fotografia herdou da pintura foi a representação figurativa da perspectiva geométrica, com sua ilusão de profundidade espacial e proporcionalidade, além do processo de criação da imagem sobre um espaço bidimensional e um suporte retangularizado, assim como era a pintura de cavalete. Essas convenções se consolidaram a partir do século XIV formando uma síntese figurativa que determinou profundas conseqüências estéticas e ideológicas na história das imagens. Quando a fotografia surgiu, essas convenções estavam absolutamente consolidadas, e a construção da visão fotográfica se deu em boa parte a partir delas.

A imagem fotográfica sempre foi delimitada pela bidimensionalidade e retangularidade do suporte e pela transversalidade do espaço situado ante a câmera. É algo inerente e obrigatório ao processo fotográfico, o que o torna bastante relevante. O marco retangular e bidimensional da fotografia, uma opção histórica no desenvolvimento do dispositivo, levou, necessariamente, à elaboração da idéia de espaço enquadrado mediante o visor e o campo visual da objetiva. Plasmado primeiramente no negativo e logo depois na cópia positiva, esse espaço se faz sempre eminentemente seletivo, apresentando-se como um limite do campo de tudo que se encontra presente na imagem. O que é fotografado está inevitavelmente em relação formal com os limites horizontais e verticais contidos no enquadramento e deles não pode se eximir. O enquadramento revela a relação entre um observador e os objetos que aparecem delimitados no espaço, introduzindo a idéia de descontinuidade, fragmentação e de recomposição da ordem espacial do “mundo natural”. No processo de produção da imagem fotográfica, o espaço real tridimensional existente diante da câmera transforma-se em espaço virtual ou ilusório, envolvendo uma numerosa série de mudanças de proporções e perspectivas. Esse espaço fotográfico “físico-matemático” opõe-se ao espaço “psicofisiológico”, característico da subjetividade perceptiva humana, na medida em que normatiza e privilegia apenas uma forma de percepção espacial. Não devemos esquecer a postura ideológica, a convenção cultural, a racionalidade mimética e uma teoria fisiológica da visão presentes durante todo o projeto de “conquista da realidade” visual, que, partindo do movimento artístico e científico da Renascença, chega à invenção da fotografia.

Além disso, o enquadramento dá origem aos elementos básicos a partir dos quais se estrutura a composição plástica da imagem. A organização posicional dos referentes, a utilização criativa e subjetiva do enquadramento, tendo como

base a distância focal da objetiva e seu respectivo ângulo de visão, bem como a distância entre câmera e assunto, existiu ao largo de toda a história da fotografia. O enquadramento como resultante de um posicionamento da câmera em relação ao tema e do tema em relação aos limites da superfície da fotografia sugere a opinião do fotógrafo e a maneira pela qual ele interpreta seu referente. Não é à toa que o termo *enquadramento* possui como sinônimo a expressão *ponto de vista*. Dessa forma, mesmo com toda a programação *automática*, em termos de representação espacial, embutida no dispositivo fotográfico, pode o fotógrafo determinar um valor expressivo particular. Da mesma maneira que não existe fotografia sem um espaço representacional, este é sempre determinado pelo fotógrafo, que definirá seu referente, caracterizará o seu grau de relevância no contexto da criação da imagem, decidirá como serão as relações com os outros referentes significantes, os quais podem ou não estar presentes no interior do espaço representado, criando, assim, inúmeras possibilidades de relações semióticas.

Na construção da maioria das fotografias de paisagem, salvo as imagens panorâmicas circulares, observamos que o enquadramento é feito de tal maneira que o olhar é dirigido horizontalmente, e que o espaço representado mantém-se em perfeito acordo estrutural como espaço da representação que o referenciava. Nessa vinculação, as linhas horizontais são niveladas e se mantêm paralelas à matriz de toda a horizontalidade do quadro; a verticalidade das margens esquerda e direita do quadro devem corresponder, o mais precisamente possível, às verticais das montanhas, das árvores, das cachoeiras, das construções e das próprias pessoas. Tal concordância espacial entre o fotográfico e o topológico permite maior rapidez de reconhecimento dos referentes da imagem, além de enfatizar o “efeito de realidade”, pois essa articulação, verdadeira convergência de estruturas espaciais, faz com que o espaço da fotografia se assemelhe ou seja análogo ao espaço referencial. A proposta de grande parte da expressão fotográfica paisagística é a de evitar produzir nas imagens um estranhamento perceptivo entre o percebido e o construído imagetivamente, o que poderia dificultar a transmissão do seu sentido. A congruência está diretamente relacionada com a proposta de significação, que deve respeitar alguns limites, para impedir uma polissemia não-desejada.

Os aspectos do conteúdo de uma fotografia, de sua manipulação espacial, não são apenas determinados pelo enquadramento, mas também pela angulação, isto é, pela incidência angular do eixo da objetiva sobre o objeto fotografado. A angulação que coloca o eixo ótico paralelo ao solo tornou-se rapidamente hege-

mônica na história da fotografia. Grande parte desse sucesso veio de uma tradição já plenamente consolidada no campo da pintura. Contudo, logo foi percebido que era possível utilizarem-se angulações diferenciadas, capazes de solucionar problemas de enquadramento, mas também, sobretudo, de atribuir valores visuais outros à imagem. Os aspectos conceituais e simbólicos da fotografia podem ser alterados com uma simples ação de deslocamento do eixo da câmera, permitindo conferir à imagem uma significação expressiva especial e ampliar a estratégia da comunicação.⁶

Se observarmos a imagem contida entre os limites do enquadramento, poderemos atribuir-lhe um caráter plano, achatado. Entretanto, ao mesmo tempo, a impressão de profundidade (o espaço definido pelos limites do enquadramento parece estender-se em profundidade) é um dos elementos constitutivos da ilusão de realidade. A profundidade de campo, que serve para designar a parte do espaço em que os objetos ou pessoas situados nele sejam vistos com nitidez, surge na fotografia a partir de uma série de dados técnicos correlacionados, como a distância focal da objetiva, a distância câmera/ assunto, a abertura do diafragma.⁷ Ainda que qualquer fotografia apresente uma profundidade de campo, isto é, uma zona de nitidez maior ou menor no sentido longitudinal, referir-se a ela é perceber como o desenvolvimento do dispositivo fotográfico foi se aproximando, progressivamente, de algumas das características da percepção visual humana. Tal progresso foi determinado pelo papel decisivo da introdução de objetivas de curta distância focal, que permitiram, graças à característica do seu princípio ótico de profundidade de campo, produzir imagens com alto nível de nitidez em todos os planos. Esse efeito permitiu uma inter-

6 A importância da angulação é destacada assim por Arlindo Machado: “Se o enquadramento determina a fixação de um ponto a partir do qual a câmera toma seu objeto, isso por si só já estabelece uma hierarquia de valores dentro do quadro, que corresponde à forma como a objetiva refrata o visível: algumas coisas vão estar em primeiro plano ou numa posição privilegiada em relação ao ponto de tomada e, por conseqüência, vão ser valorizadas e ganhar importância na cena; outras vão ser jogadas para o fundo, reduzidas de tamanho na relatividade das proporções perspectivas e, dessa forma, funcionarão com um peso menor na escala de importância da cena; umas terceiras ainda terão sorte pior: serão eliminadas de campo, pois o enquadramento as esconderá atrás de um objeto ampliado no primeiro plano. A posição da câmera petrificada, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador porque opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se dêem conta do seu papel e da sua eficiência.”. (MACHADO, 1984, p. 103).

7 A profundidade e a nitidez de tal perspectiva é função inversa à distância focal da objetiva escolhida (quanto menor a distância focal, maior é o campo de nitidez longitudinal) e da abertura do diafragma (quanto mais fechado o diafragma, maior a profundidade de campo) que mantém por sua vez relação com a intensidade da luz (iluminação intensa permite o uso de diafragmas mais fechados) e com a sensibilidade do material fotossensível utilizado (emulsões mais sensíveis à luz permitem diafragmas mais fechados).

pretação da imagem, cada vez mais próxima com a que se tinha da realidade, na medida em que, na visualidade humana, não há idéia de profundidade de campo, pois tudo se encontra perfeitamente nítido o tempo todo. Por outro lado, o seu uso de forma consciente pelos fotógrafos passou a ser um procedimento alternativo de produção de sentido.

A fotografia, por características constitutivas, organiza-se muito mais pela influência de determinações espaciais do que pelas temporais. Entretanto a inscrição do tempo também se dá no signo fotográfico. A fotografia, a única imagem técnica que no ato de sua produção altera sensivelmente a nossa percepção do movimento, coloca-nos diante de um problema. Compreendemos a realidade em movimento, onde não existe, em essência, nada estático, imutável, dado de uma vez e para sempre. Tudo que existe, na realidade, acha-se sobre a ação do movimento. A própria luz, base genética da fotografia, é um fluxo de partículas, os fótons, que só existem em movimento. Assim, é inconcebível separar-se o movimento da matéria ou o espaço do tempo. Fisicamente, só se pode conceber a posição de um ponto no espaço se for considerada sua origem, sua velocidade, sua direção e seu tempo. É difícil compreender a noção de espaço sem algo, a matéria, assim como é impossível compreender-se algum fenômeno que não se dê no tempo, no movimento.⁸

A fotografia, quando referencia o tempo, segundo sua especificidade sónica, anula o movimento, a duração, o fluxo e a sensação de continuidade temporal. Isso significa que da sucessão de momentos e procedimentos, o fotógrafo escolhe e imobiliza, pela ação do obturador, apenas um, paralisando na representação um instante daquele *continuum* que é o tempo. O negativo, espaço matriz de toda imagem fotográfica, referencia e fixa algo singular no tempo. A fotografia como resultado de uma síntese espaço-tempo é a representação de

8 As questões das relações espaço-tempo são bastante difíceis de abordar na medida em que envolvem a experiência humana e são inseparáveis do nosso existir finito. Não cabe, aqui, fazer uma longa digressão sobre o tempo, mas para justificar sua importância convém lembrar que até o início do século XX, a despeito das marcantes alterações nas categorias de espaço e tempo, introduzidas pela revolução galileana, a concepção aristotélica de que o espaço e o tempo eram separáveis e absolutos permaneceu e, sob certos aspectos, se aprofundou com o desenvolvimento da Física, por exemplo, nos estudos de Isaac Newton. Toda a crítica, feita posteriormente por Einstein, conduziu à reestruturação das categorias espaço e tempo, inaugurando a idéia de que espaço e tempo são inseparáveis e relativos, estruturados por um nexo de relações que depende do estado de movimento do observador e da distribuição dos corpos no espaço. Desde então, a geometria espacial passou a depender do estado de movimento do observador e da própria matéria, e, neste último caso, inclui-se a própria luz enquanto matéria. Assim, o binômio espaço-tempo não mais pode ser visto como uma dicotomia, e sim, como algo uno, elaborado por elementos em conexão, um atuando sobre o outro.

um instante do tempo e de uma porção do espaço. Instantes e porções que foram escolhidos entre outros preteridos. A representação de um instante do tempo, muito diferentemente da fração espacial, é efetivada por completo, no ato de fotografar, no momento de acionar o obturador da câmera. O detalhe é que não há como modificá-lo posteriormente, ele se constitui, nessa hora, por inteiro. Na fotografia, nada pode ser precisado como anterior ou posterior, pois tudo se instala em uma espécie de “tempo zero”, determinando que a representação cronológica se dê sob essa influência.

O referente fotográfico, enquanto é imagem eternizada de um espaço, mostra o que já desapareceu para sempre no tempo. Por isso, a fotografia é interpretada como uma imagem desprovida de “temporalidade interna”, colocando a produção de sua imagem num contexto que não é compreensível à percepção humana, pois toda ela é baseada na duração determinada por diversos processos neurológicos. A percepção visual não é um processo instantâneo, como é o instante fotográfico, na medida em que determinadas etapas do processo neurológico são rápidas e outras nem tanto, mas nenhuma é imediata, instantânea.⁹ A forma de apreensão humana do tempo é o da duração, mesmo quando ocorre num intervalo muito curto. A forma de apreensão do tempo pelo dispositivo fotográfico tende a ser necessariamente a do instante. Através do efeito de colocar em interrupção a duração temporal, a fotografia nos leva a uma outra condição temporal, a uma outra experiência perceptiva do tempo. A fotografia revela-se como uma fixação da duração e conseqüentemente como um signo “destemporalizado”, causando, na maioria das vezes, a sensação de estranhamento ou de impactação visual. Ao referenciar o tempo à sua maneira, acentuado o caráter de imutabilidade, a fotografia funciona como um testemunho que se repete e que se eterniza.¹⁰

Na relação semiótica entre signo e objeto, o tempo que transcorre para fora da representação aparece como uma grande diferença diante da imagem fixa. Entre a fotografia e seu referente inscreve-se uma radical impossibilidade de conexão temporal entre os dois, pois o tempo da representação não pode confundir-se

9 AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993. p. 31.

10 “O fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico, a partir do momento em que é capturado pelo dispositivo, trágado pelo buraco (pela caixa) negro(a), passa de uma só vez, definitivamente, para outro mundo... O ato fotográfico implica, portanto, não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a idéia de uma passagem, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade.” (DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994. p. 168.

com o instante vivido, a imagem criada já é passado. Há sempre uma diferença entre o tempo representado, tempo da imagem, e o tempo do referente, e tal relação provoca alterações derivadas da percepção temporal. Na primeira, tempos suspensos e a paralisação de um processo perceptivo; no segundo, a passagem e o inexorável transcurso do tempo. Essa excentricidade do fotográfico, diante do perceptivo, deve ser sempre considerada, em qualquer análise do meio, pois não há nesse signo uma produção passiva do tempo. A condição estável da imagem mediante a seleção de um momento isolado confere à fotografia uma autonomia lógica do seu signo. A fenomenologia dessa imagem produz uma situação muito diferente da contemplação fenomênica da realidade, implicando um isolamento diante da imagem, assim como a dissimulação das interferências contextuais. A fotografia, não devemos esquecer, é um sistema sógnico de articulações que cria unidades descontínuas e constrói um processo de ruptura arbitrária das próprias noções de realidade e realismo. Entretanto, do mesmo modo que a fotografia modifica a própria percepção da realidade, essa alteração cria outras formas de produzir e decodificar a própria imagem. O resultado dessa dialética gera, conseqüentemente, uma alteração da visão ou da noção de realidade, mas também uma outra interpretação da natureza da realidade. Como a fotografia não é um signo que se confunda com seu referente, senão não haveria a razão de sua existência, é possível constatar nela ambigüidades marcantes. O referente fotográfico, a princípio, dificulta o exame analítico do movimento físico real através da imagem, a não ser que se deseje, justamente, a segmentação do *continuum* e o seu desdobramento espacial.¹¹

Em um bom número de fotografias de paisagem do século XIX e início do século XX, é possível constatar, em algumas partes das imagens, formas borradas estilizadas, resultantes das folhagens em movimento, do fluxo da água em curso num rio, da queda abrupta da massa-d'água de uma cachoeira ou do movimento de algum figurante que se deslocasse. Nelas a inserção do tempo na fotografia se dava pela duração, por sua lentidão e pelo seu prolongamento. Contudo, passado esse período inicial, o desenvolvimento tecnológico de obturadores, objetivas e emulsões fotográficas permitiu a criação da imagem na direção da referenciação do tempo cada vez mais diminuto, mais instantâneo, verificando-se a possibilidade de opção plástica por uma temporalidade não inscrita na representação. O “tempo do índice” foi, na fotografia de paisagem, preterido em relação ao “espaço do índice”. Mas é bom lembrarmos que não é o tempo a

¹¹ Pensemos nos trabalhos pioneiros de Muybridge e Marey que desejavam exatamente compreender, através da fotografia, sobretudo a partir de 1878, o modo pelo qual se dava a fisiologia do movimento.

temática da fotografia de paisagem, e sim, o espaço. Assim, é possível pensarmos que na grande maioria das realizações da fotografia de paisagem é dispensável qualquer tematização temporal como o eixo de criação da imagem. Isso significa que no horizonte da paisagem o vetor tempo é relativamente secundário, enquanto o vetor espaço domina a significação.

A organização espacial das formas e sua disposição compositiva unificante e totalizante está no centro do interesse do fotógrafo paisagista. Para esse, a referenciação do tempo foi, ao longo da história desse gênero de fotografia, um objeto a ser, em grande parte, “neutralizado”, prevalecendo, sobre o espaço-tempo fotográfico, o componente icônico-figurativo. O estatuto semiótico da fotografia de paisagem, ou seja, o de representar por “analogia indicial” se manteve inabalável, mesmo quando a referenciação do tempo se fazia presente. A indissolubilidade da **similaridade icônica** e da **conexão indicial** na fotografia de paisagem foi o tempo todo reafirmado, pois, na fenomenologia do processo fotográfico, a imagem somente existe entre um antes e um depois, e desse limite temporal não pode eximir-se. A produção da “instantaneidade”, inexistente em qualquer outra forma de arte anterior à fotografia, levou a um olhar estético que se preocupava com esse fato durante a realização da imagem. Como a imagem não era mais produzida a partir de um tempo *aberto*, mas de uma escolha temporal precisa, que não mais acompanhava a percepção do olhar, era bem mais rápida, foi possível tornar visíveis inúmeros fenômenos até então *ocultos*, passando a fazer parte da experiência visual de todos, inclusive dos *fotógrafos-artistas*. Não devemos esquecer que a eliminação progressiva da duração no interior do ato fotográfico e sua *naturalização* pela grande maioria dos fotógrafos foi um fenômeno que percorreu todo o universo da fotografia, da mais documental à mais experimental, desembocando de forma cristalizada no fotojornalismo do século XX.¹²

No gênero da fotografia, rapidamente estudado aqui, cuja principal função é a de representar um conjunto de estratégias, opções formais e princípios de constituição de tal modo que o efeito *sentido paisagem* daí resultante não seja somente uma referenciação direta do natural, mas uma *expressão da paisagem* ou uma *poética da paisagem*, é necessário que a imagem se produza sob a inter-relação

12 A concepção do *instante decisivo*, perseguindo o ideal da paralisação temporal absoluta na imagem, tornou-se a tal ponto hegemônica, que de uma opção técnica ou estética passou a ser compreendida como a base definidora do próprio meio. A fotografia vai afirmar-se como uma “arte do instante” e sob essa forma ser, também, reconhecida socialmente no século XX.

entre o significado da paisagem representada, sua transformação sígnica e o tratamento expressivo que lhe acrescenta o fotógrafo paisagista. Enquanto fato estético e comunicativo, a fotografia de paisagem pode desvendar maneiras de ser, pensar e sentir que projetam formas de visualização das relações entre natureza e cultura, focando, ao mesmo tempo, conhecimento e sensibilidade.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- BAURET, Gabriel. *Aproches de la photographie*. Paris: Natan, 1996.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense; Funarte, 1984.
- MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1990.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio R. de. *Entre arte e realidade: história, significação e plasticidade na fotografia de paisagem brasileira – 1860/1910*. 2004. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROSENBLUM, Naomi. *Une histoire mondiale de la photographie*. Paris: Abbeville, 1992.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.