

## RASTROS NA PAISAGEM: A FOTOGRAFIA E A PROVENIÊNCIA DOS LUGARES

### TRACES IN THE LANDSCAPE: PHOTOGRAPHY AND THE PROVENANCE OF PLACES

MAURICIO LISSOVSKY\*

“NÃO SE PODE FALAR DO DESERTO COMO DE UM LUGAR; POIS ELE É, TAMBÉM, UM NÃO LUGAR;  
O NÃO-LUGAR DE UM LUGAR OU O LUGAR DE UM NÃO-LUGAR.” EDMOND JABÈS

#### RESUMO

Ao longo do século XIX, e durante as primeiras décadas do XX, os “álbuns de vistas” foram a forma dominante de difusão das “fotografias de paisagem”. Os rastros na paisagem forneciam o testemunho da laboriosa ascensão do fotógrafo ao “ponto de vista”. A emergência da fotografia moderna coincide com a necessidade do apagamento destes rastros. Por meio de um percurso que se inicia nas dunas desérticas de O’Sullivan e Weston e nos conduz até os mares antigos de Fugimoto e os campos ingleses de após-indústria de John Davies, este artigo procura esboçar uma primeira descrição dos regimes de apagamento destes traços. A análise da obra de quatro fotógrafos contemporâneos ajuda-nos então a compreender que no cerne da fotografia de paisagem habita um problema de difícil solução: o que é isso no espaço que provê os lugares?

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Paisagem. Lugar.

#### ABSTRACT

Throughout the 19th century, and during the first decades of the 20th century, the “views” albums were the dominant form of diffusion of landscape photographs. The traces in the landscape offered a testimony of the laborious ascent of the photographer up to the “point of view”. The emergence of modern photography brings the need to efface these tracks. Through a journey that begins in the desert dunes of O’Sullivan and Weston and leads us to the ancient seas of Fugimoto and post-industrial English fields of John Davies, this essay aims to sketch a first description of the ways-of-deletion of these traces. The analysis of the work of four contemporary photographers help us to understand that at the heart of landscape photography inhabits a problem very hard to solve: what in space provides the places?

**KEYWORDS:** Photography. Landscape. Place

---

\*Historiador, roteirista, professor e coordenador Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECO/UFRJ.  
E-mail: mauricio.lissofsky@eco.ufrj.br

## 1.A PAISAGEM OITOCENTISTA E A CONQUISTA DO PONTO DE VISTA

Passava pouco do meio-dia quando Timothy O'Sullivan decide interromper a extenuante viagem através do deserto de Carson, Nevada, na primavera de 1867. Ele retira o pesado equipamento fotográfico da charrete que lhe serve de meio de transporte e estúdio ambulante e caminha até o alto de uma duna próxima. (FOTO 1) O vento do deserto logo encobrirá suas pegadas, mas a fotografia reteve a inscrição efêmera de sua ascensão ao ponto de vista. O corpo da terra deixara-se imprimir como os interiores aveludados e felpudos da casa burguesa que preserva os vestígios do proprietário "como a natureza preserva no granito uma fauna extinta" (BENJAMIN 1989: 43-44).



FOTO 1

Dunas no deserto de Carson, Nevada. Timothy O'Sullivan, 1867.

A fotografia oitocentista de meados do século, antes da emergência do pictorialismo e do instantâneo, aposta todas as suas fichas no "enquadramento". Mesmo os valores composicionais, estritamente falando, estão subordinados ao movimento amplo de "seleção" do fotografável. A função do tripé, sublinha Szarkowsky, "não era simplesmente manter a câmera em pé, mas preservar a decisão do fotógrafo feita antes que ele fechasse o obturador e a imagem do vidro do fundo desaparecesse." (1989: 129)

Não surpreende, portanto, que, ao longo do século XIX e durante as primeiras décadas do XX, os "álbuns de vistas" tenham sido a forma dominante de difusão das "fotografias de paisagem". É sobretudo por sua afinidade com as narrativas de viagem que são comercializadas e acolhidas. Contraposta ao retrato, a emergência da fotografia de paisagem como gênero privilegiado para a manifestação de uma "arte fotográfica" só ocorrerá tardiamente, em paralelo ao discurso que irá tornar a superfície da parede

(a parede do espaço de exibição, no museu ou na galeria) o locus por excelência da apreciação estética. Neste sentido, Rosalind Krauss observa, com propriedade, que a própria história do modernismo pode ser contada como o da constituição da obra de arte como "representação de seu próprio espaço de exibição". (KRAUSS 1996: 133)

A pintura clássica havia encontrado na janela colocada no fundo da cena um lugar para a inscrição da paisagem, mas, nos primórdios da fotografia, retrato e paisagem excluem-se mutuamente. É preciso recorrer a sobreposições a soluções artificiosas. Por isso, um dos homens mais fotografados do século XIX permanece praticamente invisível. Não é um governante, ou uma celebridade do teatro, mas o marinho núbio que acompanhou Maxime Du Camps em suas expedições ao Oriente Próximo. Chamava-se Ishmael, mas nem por isso seu nome foi registrado em qualquer das imagens em que figura, apenas nas memórias do notório explorador e fotógrafo, onde anotou:

A grande dificuldade era manter Hajji-Ishmael imóvel enquanto eu realizava os procedimentos; finalmente o consegui por meio de um truque um tanto barroco... Eu disse a ele que o tubo de metal da lente que saía da câmera era um canhão que cuspiria uma chuva de chumbo se ele tivesse o azar de se mexer – uma história que o imobilizou completamente, como pode ser visto pelas minhas fotos. (BALLERINI 2002: 46)

O duplo sacrifício de Ismael (de seu movimento e de sua estampa) é o preço pago pela miniaturização dos monumentos, um dos aspectos da fotografia que Benjamin considerava revolucionário. (BENJAMIN 1985: 104) Mas há um gênero de vistas oitocentistas, ao qual o filósofo dedica uma reflexão mais extensa: os estereogramas, magnificamente descritos no texto sobre o Panorama Imperial e mencionados em várias outras passagens de sua obra. (BENJAMIN 1987: 76-7) Tal como nas pegadas sobre a areia, é ainda de um percurso no interior da imagem que se trata. Um movimento que não é mais apenas ótico, mas que desequilibra, surpreende, pois a profundidade nas estereoscopias não é um contínuo, mas um conjunto de planos sucessivos onde o percurso do olhar se faz por pequenos saltos. (LISSOVSKY 2009, 51-4)

As vistas fotográficas do XIX são inseparáveis da noção de um percurso que as antecede e de um marco que nelas se inscreve. Para que a moderna fotografia de paisagem possa surgir será necessário apagar estes rastros. Mas, ao contrário do vento batendo nas dunas que, em pouco tempo, recobre as pegadas do fotógrafo, os processos que envolvem este apagamento são bem mais complexos. Distinguimos, a princípio, dois regimes de apagamento destes rastros: o primeiro caracteriza as últimas décadas da fotografia clássica; o segundo, a emergência da paisagem moderna.

## 2.PRIMEIRO REGIME DE APAGAMENTO DOS RASTROS: O PICTORIALISMO E SEUS EQUIVALENTES

Não se pode compreender a necessidade de apagar os rastros da paisagem se não nos voltarmos, inicialmente, ao surgimento da tecnologia do instantâneo. Já desde fins do século XIX, os fotógrafos não precisavam excursionar levando o próprio laboratório na bagagem. Não foi somente o tempo de exposição que se tornou mais rápido, os procedimentos simplificaram-se e o esforço despendido entre uma exposição e outra diminuiu significativamente. A primeira reação organizada ao instantâneo fotográfico ficou conhecida como pictorialismo. Um de seus paladinos, o artista e escritor inglês Charles Caffin, publica, em 1901, *Photography as a Fine Art*, livro que procura promover os valores do impressionismo na prática da fotografia "artística". Nesta obra, dois capítulos são dedicados aos "Métodos de Expressão Individual" e um à fotografia de paisagem.

Nas últimas linhas de seu livro, Caffin deixa claro o incômodo que o "flagrante" lhe causava: "Se qualquer um pudesse ser bem sucedido", escreve ele, referindo-se à fotografia, "não haveria espaço para o artista", cujo mérito é impregnar a imagem de "experiência" e "impressão" subjetivas. Porém, se o instantâneo predominasse, impressão e experiência estariam fatalmente excluídas. Por isto, o verdadeiro aficionado deveria impor-se dificuldades, pois é por meio do persistente esforço em superá-las "que a fotografia estaria sendo gradualmente conduzida ao nível da arte." (191) O "objetivo dos melhores fotógrafos, como de todo verdadeiro artista", argumentava Caffin, não é apenas fazer uma imagem, mas registrar e transmitir a outros "a impressão que experimenta na presença de seu tema". (88) Os métodos que propõe para isso em tudo se opõem ao que, àquela altura, já se conhecia por "fotografia direita", e têm em comum a impressão de marcas sobre as imagens por meio da manipulação dos negativos ou das cópias. (87) Assim, a grama sobre a qual um cavalo descansa será entalhada, enquanto, com o auxílio de um pincel e uma agulha, o sofá onde um jovem dorme transforma-se em mar. (FOTOS 2 e 3)

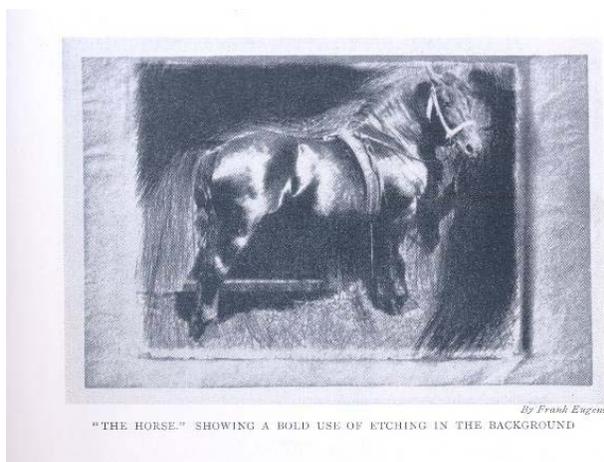


FOTO 2  
Frank Eugene. *Horse*, 1898.

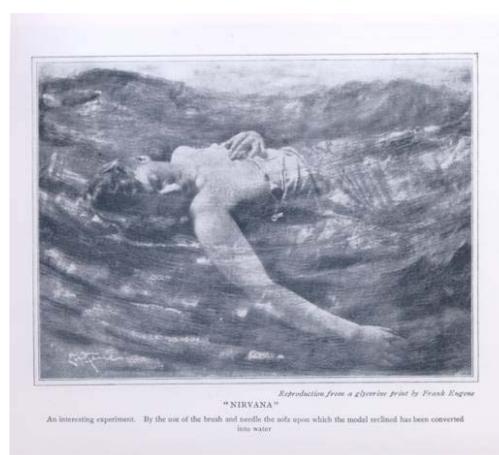


FOTO3  
Frank Eugene; *Nirvana*, 1898

Na concepção de Caffin e de muitos pictorialistas, a neutralidade precisa do mecânico era especialmente prejudicial à fotografia artística das paisagens, uma vez que delineava cada detalhe da folhagem de uma árvore em detrimento da nossa "impressão" de uma massa difusa, que se move com o vento. (151-2) Assim, tal como sucedeu na pintura, onde a paisagem teve de pagar tributo à literatura para aceder do fundo das cenas ao primeiro plano, a dignidade artística da paisagem fotográfica dependeu igualmente de sua transformação em "paisagem poética": isto é, em imagens nas quais os estados da natureza correspondessem "simpaticamente" a determinados estados de ânimo.

A tautologia mecânica da fotografia (uma grama é uma grama é uma grama... um sofá é um sofá é um sofá...) deveria ser repelida por procedimentos como os que fascinavam Benjamin na avó do narrador da Recherche, que preferia presentear ao neto com reproduções fotográficas que contivessem várias "espessuras" de arte. Assim, em vez de oferecer-lhe a reprodução de uma paisagem famosa ou a fotografia de um monumento, optava pela fotografia de uma gravura que copiava tal pintura ou monumento famoso, como se, assim, pela multiplicação das mediações artísticas, a vulgaridade do mecânico fosse exorcizada. (PROUST 1987: 44-5)

A transposição de "impressões subjetivas do artista" em marcas impostas à cópia ou ao negativo não causava nenhum estranhamento a Caffin ou a outros teóricos da época. Será preciso esperar por Alfred Stieglitz para que o primeiro regime de apagamento dos rastros venha a ser realizado pela inscrição de outro tipo de traço. Na descrição que faz da "tomada" de uma de suas imagens mais famosas, *The Steerage* – onde o tombadilho inferior é visado a partir do plano superior onde o fotógrafo se encontra –, é à lenta assunção a um ponto de vista que ele se refere, mas o percurso que conduz o fotógrafo até este local difere radicalmente do de O'Sullivan. (FOTO 4)

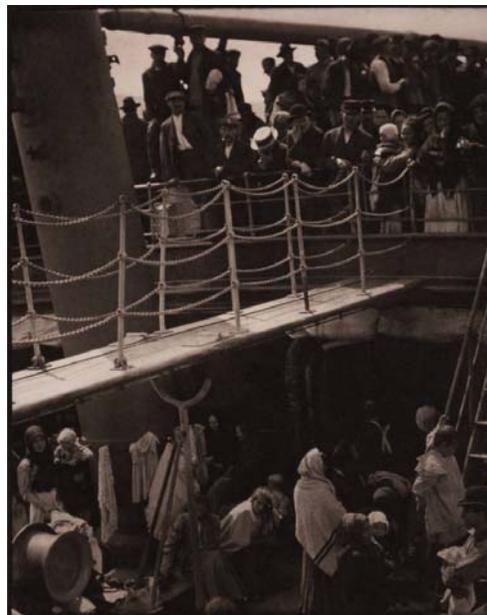


FOTO 4  
*The Steerage*. Alfred Stieglitz, 1907

Stieglitz viaja para a Europa, a bordo do luxuoso transatlântico Kaiser Wilhelm II, em companhia de sua família, numa primeira classe repleta de novos ricos cuja atmosfera diz odiar. No terceiro dia da viagem ele se “afasta”. Da balaustrada do convés superior, observa com simpatia os passageiros da segunda classe:

Eu fui até o final do convés e fiquei só, olhando para baixo [...] Rembrand veio à minha mente e imaginei se ele teria sentido o que eu estava sentindo [...] Aqui seria uma foto baseada em formas relacionadas e nos mais profundos sentimentos humanos, um passo em minha própria evolução, uma descoberta espontânea. (SEKULLA 1982, 98-9)

A fotografia já estava lá, esperando por ele, desde os primeiros dias da viagem, mas foi preciso que se afastasse de sua posição e grupo social, numa típica descrição iniciática, para que, em suas próprias palavras, “outro marco na fotografia fosse alcançado”. Ainda é da conquista do ponto de vista que se trata. No entanto, diferentemente da fotografia das dunas de Nevada, as pegadas agora estão impressas na alma do fotógrafo.

No primeiro regime de apagamento dos rastros, os passos que levaram o fotógrafo ao ponto de vista devem ser meticulosamente apagados e substituídos por modos cada vez mais depurados de inscrição (subjativa) do sujeito na paisagem. Stieglitz representa o apogeu da paisagem fotográfica clássica. Sua confiança na capacidade do artista deixar sua marca na imagem é praticamente ilimitada. O corolário desta crença é a noção de “equivalência”, que terá quase tanta influência sobre a prática de fotógrafos paisagistas das gerações subseqüentes quanto o “instante decisivo” de Cartier-Bresson entre os fotojornalistas (FOTO 5).



FOTO 5  
Alfred Stieglitz. *Equivalente*, 1923.

Para Stieglitz, "equivalente não era o assunto, mas o espírito por trás dele". A vidência do fotógrafo relacionava-se aqui à sua capacidade de transformar uma "realidade literal", banal, em algo "novo e ideal" (CLARKE 1997: 170) Em busca do que imaginava ser a "essência" do processo fotográfico, como criação subjetiva, Stieglitz procura "abolir" o assunto. E, na impossibilidade fazê-lo de todo, toma para si um tema "democrático", que está disponível, "sem taxas", para quem quiser. (DUBOIS 1994: 201) No limite desta equivalência está aquela entre a nuvem de cristais de gelo suspensos na atmosfera e a nuvem dos haletos de prata que é a própria chapa fotográfica. Na expressão de Philip Dubois: "auto-retratos da fotografia por ela mesma". (205) Puro ato de recorte que sacrifica, "no altar da arte", poderia ter dito Benjamin, a ortogonalidade da paisagem em favor da autonomia do espaço de representação.

Os Equivalentes são o derradeiro gesto de um fotógrafo clássico que prende a respiração e aponta a câmera para o céu. Como o pregador em seu púlpito, o fotógrafo faz de seu corpo um mero veículo de comunicação de certas verdades do espírito. A despeito da transparência da imagem e da simplicidade do gesto, críticos como Andy Grundberg não deixaram de assinalar que era sempre difícil definir a qual sentimento ou visão esta ou aquela imagem "equivaliam". (BRIGHT 1993: 130) Essa imprecisão, no entanto, não empanou o sucesso da noção, que decorreu sobretudo de sua capacidade de tornar a instantaneidade ato fotográfico veículo ideal para a propagação do espírito.

No processo do apagamento das marcas que caracterizavam as vistas oitocentistas, a fotografia de fins do XIX e início do XX oscila entre a verborragia do pictorialismo simbólico-impressionista e a logofobia dos equivalentes. Não é de admirar que toda esta tensão entre falastronice e silêncio ressurgja agora no que se tornou uma das vogas mais difundidas de um paisagismo contemporâneo em busca do "vestígio perdido": as fotografias de antigos campos de batalha, que já são chamadas de battlescapes. (BUELLESBACH; COWPER 2009)

Mas nem os passos sobre as dunas, nem as figuras humanas que conferem escala aos monumentos ou encenam formas delegadas de contemplação – tampouco seus substitutos "artísticos" (a inscrição mais ou menos imediata da subjetividade do fotógrafo na imagem) –, correspondem aos indícios que Benjamin buscava nas fotografias: este traço que assinala "o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos." (BENJAMIN 1985: 94) É preciso buscá-los nisso que se ausenta, bem mais do que naquilo que se introduz. Pois há aqui, no apagamento dos rastros na paisagem, uma junção histórica que já foi sabiamente observada. Ao contrário da maioria dos demais gêneros da fotografia moderna, a paisagem fotográfica tomou forma nos Estados Unidos, tendo emergido como celebração deste encontro com a "natureza selvagem". Seu surgimento coincide com o fim do "problema indígena", e o conseqüente deslocamento para as reservas ao Norte dos últimos guerreiros da grande nação Sioux. A paisagem norte-americana, o culto fotográfico da natureza selvagem é, em ampla medida, o legado desta retirada. (BRIGHT 1993: 127) É sobre este "território do vazio" (CORBIN 1989) que outra produção de paisagens vai nos interessar, onde o que importa é menos a conquista do ponto de vista (objetivo ou subjetivo) que a modulação das formas. A esta mudança de foco corresponde o segundo regime de apagamento dos rastros, característico da paisagem moderna.

### 3.SEGUNDO REGIME DE APAGAMENTO: A PAISAGEM MODERNA

Quando o instantâneo deixa de ser o mediador mágico do espírito, quando ele se naturaliza, quando as lembranças do crime original de onde toda paisagem provém já haviam evanescido, uma nova ordem de visualidades emerge. A paisagem fotográfica moderna deve ser pensada como o cenário de uma expulsão há muito esquecida. E as figurações que ela assume, ao longo do século XX, seriam, neste sentido, ensaios de reparação. Reconhecemos, inicialmente, duas modulações da paisagem, dois movimentos de reparação aos quais chamamos, por ora, restituição e acolhimento. Dois autores emblemáticos da moderna paisagem norte-americana nos servem aqui como exemplo destes movimentos: em Ansel Adams, encontramos a restituição; em Edward Weston, o acolhimento.

Como é notório, as fotografias de Ansel Adams serviram de apoio a campanhas de criação de parques nacionais nos Estados Unidos e uma vez se disse que “uma imagem sua é capaz de capturar o espectador com muito mais força que o motivo natural que o originou.” (SONTAG 1981: 180) De onde vem essa “força”? O próprio Adams tinha uma explicação: “Às vezes eu acho que chego aos lugares justamente quando Deus está pronto para que alguém acione o obturador.” (NASH 1995: 113) Em Adams, o apagamento dos traços corresponde, como nunca antes, à restituição de uma condição original intocada. Um dos requisitos para tal visão era aproximá-la o mais possível do “olho de Deus”,  $f/64$ , a menor abertura do diafragma, e que permite maior profundidade de campo. Sob as vistas deste “olho de Deus”, que tudo vê, a imagem se desencarna, se desumaniza, tornando-se a alegoria da uma natureza protegida das interações humanas. (FOTO 6)



FOTO 6  
*Ansel Adams.*

Para que a operação de restituição seja durável – durável por toda a eternidade – a profundidade de campo não é condição suficiente. Adams concebe uma técnica de pré-visualização da cópia impressa que chamou “sistema de zonas”, um método para controlar os valores luminosos da imagem. Graças ao “sistema de zonas”, o fotógrafo podia afinar a imagem de modo que a séria harmônica de sua gama de cinzas a fizesse vibrar por toda a eternidade. No gesto de reparação da paisagem, a profundidade de campo projeta o fotógrafo até o ponto mais distante. Sobre cada uma das superfícies divisadas – que, no século XIX, apenas se ofereciam à contemplação –, ele agora se debruça e faz seu polimento.

Amigo de Adams, Edward Weston representa aqui a modulação oposta, o movimento de acolhimento. Adams escreveu vários livros para divulgar sua técnica, Weston, por sua vez, manteve ao longo da vida

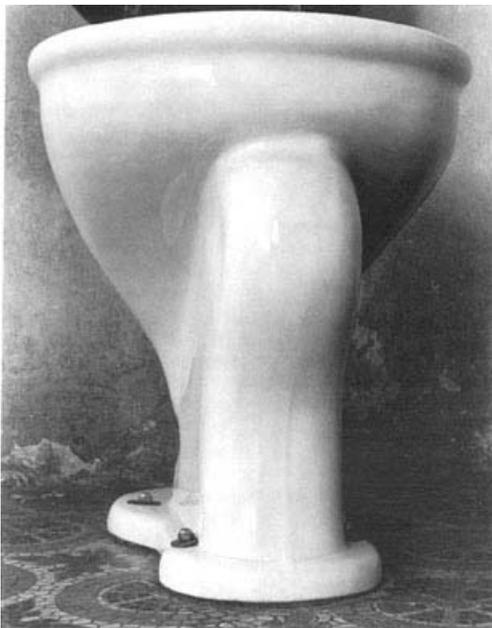


FOTO 7  
Edward Weston. *Excusado, México, 1925.*

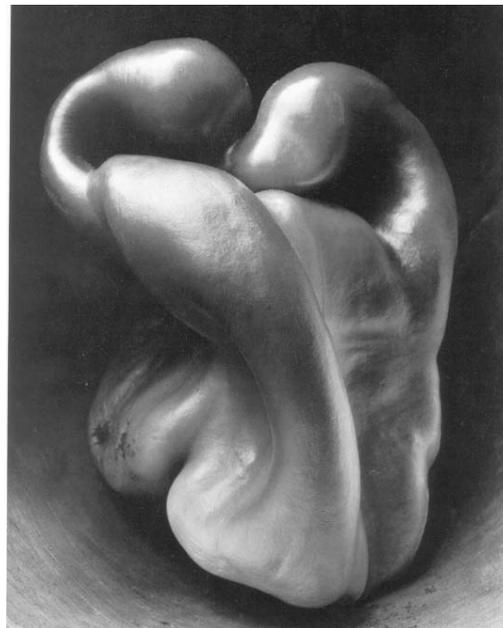


FOTO 8  
Edward Weston. *Pimentão, 1930.*

um diário que é, seguramente, o mais importante documento de artista produzido por um fotógrafo. Sobre “Excusado, México, 1925”, escreveu:

Venho fotografando nosso vaso sanitário, esse receptáculo de esmalte brilhante, de extraordinária beleza [...]. Aqui estavam todas as curvas sensuais da ‘figura humana divina’, menos as imperfeições. Jamais conseguiram os gregos elevar sua cultura a tal ponto de perfeição, o que me recordou, de alguma maneira, em seu movimento para a frente e em seus contornos que se desenvolvem primorosamente, a Vitória de Samotrácia. (SONTAG 1981: 185)

Mas, ao contrário de Adams, não é do polimento do vaso que depende a sua fotografia. Ele é uma contrapartida da transformação pessoal do sujeito na transformação daquilo que vê. É a este processo de afecção mútua entre objeto e sujeito do ato fotográfico que chamo, aqui, acolhimento. Os métodos de modulação desenvolvidos por Weston visavam, segundo ele mesmo, extrair do objeto, sua "quintessência".

Quando Weston retorna aos Estados Unidos, em 1926, após sua primeira temporada mexicana, inicia suas fotografias de conchas e pimentões. Os longos tempos de exposição que utiliza – em algumas conchas chegou a ser superior a 20 minutos – não são apenas um modo de intensificar a forma e a textura, mas de favorecer transmutação de uma coisa em outra. São a duração pela qual a coisa se revela polimorfa. Ao longo dos anos 1920, Weston evita as paisagens. Em 1922, havia anotado que elas não são um tema favorável para a fotografia, por serem demasiado "caóticas,... muito cruas, e desarranjadas". (SZARKOWSKY 1981: 11) Quando afinal começa a realizá-las sistematicamente, suas fotografias de dunas de areia são uma síntese da operação de transmutação da forma e substância das coisas – operação que só se tornou possível graças à descoberta do acolhimento como modo de favorecer a ação da "quintessência", de sua potência de transformação.



FOTO 9  
Edward Weston. *Oceano*, 1936.

Já podemos perceber que, no acolhimento, o que se restitui é a potência criadora de forma e coisa. E, na restituição, o que se acolhe é o brilho resplandecente da eternidade. O que ambos os procedimentos revelam, na oscilação que nos leva de um pólo a outro (da pura potência transformadora à permanência absoluta da eternidade), na respiração suspensa entre a inspiração que acolhe e a expiração que restitui, são os traços da incompletude do Mundo e sua História: vestígios de sua atualidade perdida que agora restituo, sonhos irrealizados que o meu acolhimento permite cumprir. São estes vestígios que se ocultam nas paisagens modernas, abrigados nas lacunas deixadas que pelo duplo apagamento dos rastros (o apagamento do apagamento dos rastros) que as tornou possíveis.

#### **4. A PAISAGEM FOTOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA E SEUS ASPECTOS**

As tensões entre permanência e mudança estão na origem de toda paisagem. Não é difícil dar-se conta do que está em jogo aqui, na hesitação entre restituir e acolher: é a variedade de aspectos deste amálgama de tempo e espaço que nos habituamos a chamar lugar. Pois há lugares que buscamos pelo devir-tempo do espaço (e a estes aspectos chamamos jornadas); e há lugares que procuramos no devir-espaço do tempo (e a estes aspectos chamamos estratos). A paisagem que agora contemplamos é tudo o que nos resta da espera pelo lugar. É o bagaço de um mundo onde a duração desta espera cravou seus dentes. A produção fotográfica contemporânea tem nos ajudado a compreender melhor alguns dos aspectos, algumas das figuras de restituição e acolhimento que nos oferecem as jornadas e os estratos: exílio e retorno; sedimentação e catástrofe.

##### ***EXÍLIO: OS CAMINHOS DE KIAROSTAMI***

Youssef Ishaghpour foi muito feliz em abrir seu ensaio sobre as paisagens do cineasta iraniano Abbas Kiarostami com uma citação de Rainer Maria Rilke: "Em verdade, é estranho não mais habitar a terra, não praticar mais os costumes recém-aprendidos, não mais conferir às rosas, nem a outras coisas pro-missoras, a significação de um futuro humano" (ISHAGHPOUR 2004: 89) Poderia ter recorrido aos versos do poeta egípcio Edmond Jabès, em "Não se pode falar do deserto":

Não se pode pretender que o deserto seja  
o vazio, o nada. Não se pode, tampouco,  
pretender que ele seja o término,  
uma vez que ele é, igualmente, o começo.

(MEIRA 2004)

O aspecto que emerge aqui, figuração do deserto, da jornada no deserto, é o exílio. (FOTO 10) Podem ocorrer elementos singulares, uma árvore sobre a colina, um jumento, um caminhante, mas nenhum deles chega a definir uma direção, ainda que esteja sempre claro que é o destino que está em jogo: "O deserto foi minha terra // o deserto é minha viagem, minha errância", escreve Jabès em *Água*. (MEIRA



FOTO 10  
Abbas Kiarostami. *Estradas*.

S/D) A sensação de distância aqui é fundamental, ainda que, como lembra o poeta, “não se pode pre-tender que o deserto seja uma distância, porque ele é, ao mesmo tempo, real distância e não-distância absoluta”. (MEIRA 2004)

Ishaghpour percebe que é deste tipo de distância que a paisagem emerge como alteridade absoluta: “Para tornar visível essa beleza da natureza como o ‘inteiramente outro’, é preciso que se esteja em exílio. (ISHAGHPOUR 2004: 91) Na jornada do exilado, que se retira, se recolhe, a imagem torna-se abertura e carrega consigo os traços de uma expectativa: “Isso porque” – escreve Ishaghpour – “a natureza não coincide consigo mesma por uma coincidência e presença inertes, mas porque, ausente de si mesma, ela está sempre a caminho, por vir. Essa não coincidência da natureza consigo mesma constitui a condição de sua intimidade com o olhar exilado, mas fervoroso, que vem a seu encontro.” (96)

Em sua tímida intimidade, o exilado lhe estende a mão. É o gesto de acolhimento do fotógrafo. Mas o que ele vê, na palma de sua mão aberta, são as linhas indecifráveis de seu próprio destino. Entre o deserto atravessado por rastros e as linhas da minha mão, uma coincidência distante.

### **RETORNO: A SEMEADURA DE CLÁUDIA JAGUARIBE**

Uma coisa é paisagem recortada por caminhos que nos levam não se sabe bem onde, outra é paisagem da terra arada. Esta segunda jornada é a do retorno, e da semeadura. A mão que retorna agora está cheia. Ela não se volta para si, mas espalha os elementos que trouxe consigo, recobre o corpo da terra.

A semeadura dos campos opõe-se ao gesto de quem se exila, de quem busca a terra perdida na própria palma da mão vazia. Como quem retorna, Cláudia Jaguaribe abriu a mão e suavemente semeou favelas pelos morros do Rio de Janeiro (digo suavemente, porque nunca eles estiverem menos “escarpados”). Até onde a vista alcança, sobre a terra fértil, acabam de surgir os brotos. (Foto 11)

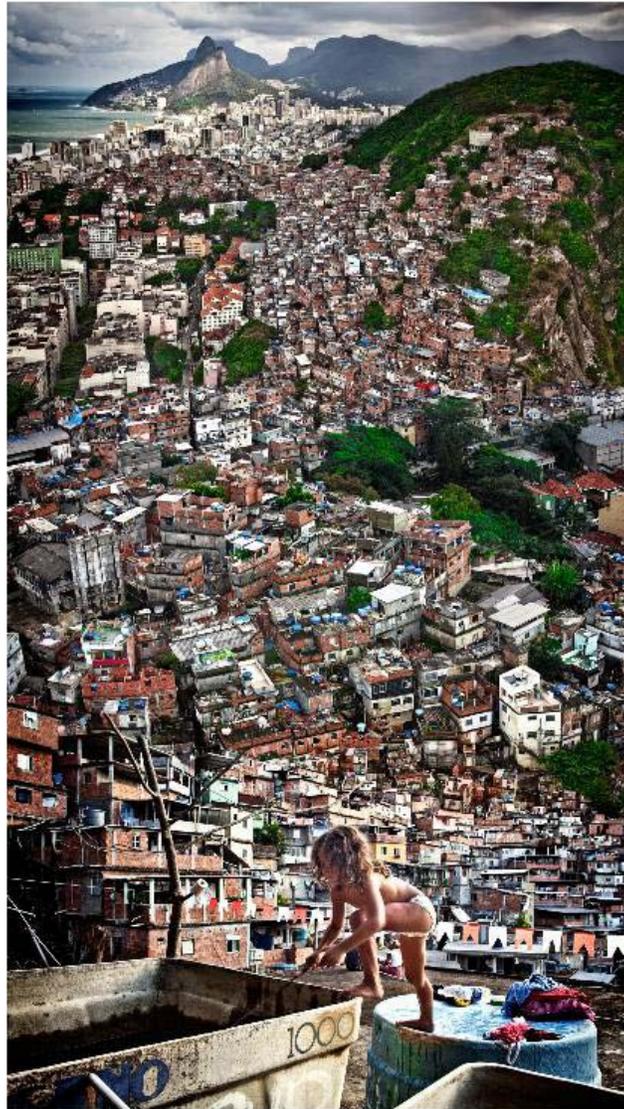


FOTO 11

Cláudia Jaguaribe. Rio de Janeiro, 2010

Os aspectos fotográficos que nos legam vestígios de jornadas (o exílio, o retorno) são traços do devir-lugar do tempo, pois a diferença entre chegar e partir nunca é da ordem do deslocamento que se realiza no espaço, mas de uma duração da qual o movimento faz o desenho. Já nos fotógrafos que comentaremos a seguir, encontramos a operação inversa: São vestígios dos estratos, do devir-tempo do lugar. E seus aspectos são a sedimentação e a catástrofe.

***SEDIMENTAÇÃO: OS FÓSSEIS DE SUGIMOTO***

Hiroshi Sugimoto é o fotógrafo dos sedimentos. Enquanto trabalhava na preparação de dioramas para um museu de história natural, iniciou sua famosa série de cinemas, em que o tempo de exposição das fotografias coincidia com a duração do filme (FOTO 12).

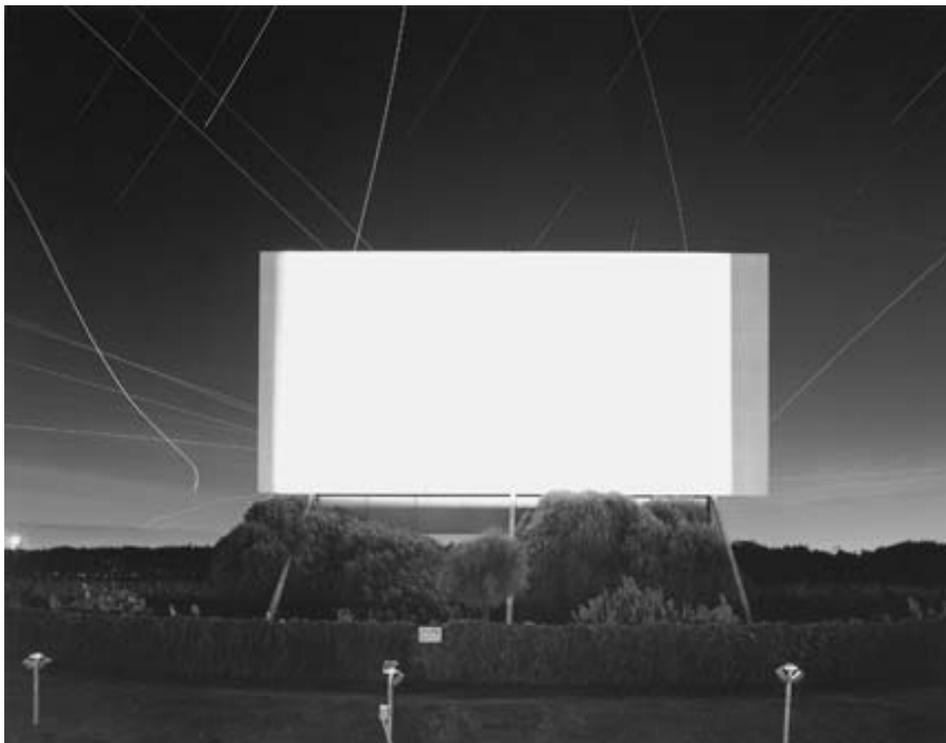


FOTO 12

Hiroshi Sugimoto, Union City Drive-In, Union City, 1993

Em Union City Drive, 1993, a sedimentação de uma longa narrativa resulta em um painel luminoso e a tela se tornar radiante em função do percurso das estrelas. Em uma percepção feliz do gesto de acolhimento de Sugimoto, Geoff Dyer escreveu que “o tempo passa através da sua câmera” (DYER 2007: 180)

Já muito se escreveu sobre as relações entre fotografia e cinema implicadas nesta série. (BRASIL 2009: 89-90) Não seria possível revisá-las no âmbito deste texto, mas devemos reter ao menos a demonstração cabal de que uma imagem apenas – uma simples superfície – pode servir de suporte a toda uma história. A evidência da sedimentação tornou-se tão clara para Sugimoto que, há poucos anos, declarou ser a fotografia “um modo de produzir fósseis a partir do presente”. Na exposição História da História (2007), colocou suas imagens lado a lado com peças de sua coleção de fósseis e objetos de arte antiga oriental, e escreveu que considerava os fósseis um “dispositivo pré-fotográfico de registro do tempo” e a “forma mais antiga de arte”. (SUGIMOTO)



FOTO 13  
Hiroshi Sugimoto. *Mar Egeu*, 1990.

A série que sucedeu à dos cinemas começou a ser feita em 1985 e já conta com centenas de Seascapes: fotografias onde os únicos elementos, céu e mar, repartem-se igualmente pela superfície. Um leitor do Gênesis diria que se tratam de flagrantes do momento da Criação em que teria ocorrido a repartição fundamental entre as águas e o firmamento, ou do ponto de vista de Noé, após o dilúvio. Sugimoto diz que quer retratar a terra em um estado “pré-humano”, ou “como se ele fosse o primeiro homem a contemplá-la”: é por isso que não há “vestígio humano”. (FRIED 2009: 294) E, no entanto, a cada foto corresponde um local e uma data: Lago Superior, 1995; Mar Ligúrio, perto de Savio, 1993; Atlântico Norte (Bretanha), 1996; Mar Báltico, perto de Rügen, 1996. Que diferença fazem estas legendas, afinal, uma vez que não há qualquer indício, qualquer característica que justifique ou torne necessária essa referência? Não que as imagens sejam todas iguais. São todas distintas, mas são indiferentemente distintas. Que importam, então, os locais e as datas? Importam porque não se tratam de flagrantes do Gênesis, mas efeitos de uma longuíssima duração, do mais longo dos processos de acumulação e sedimentação.

Em uma entrevista, de 1994, Sugimoto disse que “as pessoas não se concentram mais. Elas não olham para uma coisa por muito tempo. Nossos olhares estão sempre se movendo por alguma outra coisa...” (MELLO 2009: 18) Depois de registrar em um só fotograma toda a história de um filme, Sugimoto estendeu sua espera até o fim dos tempos, até quando por via da sedimentação, da acumulação e superposição infinita de seus movimentos, todos os lugares e todas as datas teriam convergido. Ao contrário das nuvens equivalentes de Stieglitz, os mares de Sugimoto, não são resultado de uma comunicação imediata do espírito, mas da insistência das vagas sobre a retina, que acolhe todo o movimento das ondas até que ele tenha se tornado uma só linha no horizonte de toda a história humana.

### **CATÁSTROFE: O CALEIDOSCÓPIO DE JOHN DAVIES**

Os estratos podem oferecer o testemunho da lenta acumulação dos sedimentos, mas podem igualmente colocar-nos em contato com as poderosas forças telúricas de transformação: as brutais catástrofes que distorcem a face do mundo como uma careta. A expressão destas forças conformadoras da paisagem já era buscada desde os primórdios da prática fotográfica. A expedição de O'Sullivan tinha caráter geológico e visava sobretudo documentar as formações rochosas que denunciavam sua origem vulcânica. Refotografadas mais de um século depois por Rick Dingus, descobrimos como O'Sullivan tinha aprendido a valorizar seu ponto de vista: em Witches Rock # 5, 1869, um pequeno desvio de nove graus no horizonte, restabelece algo da força eruptiva das rochas em um vale de Utah.

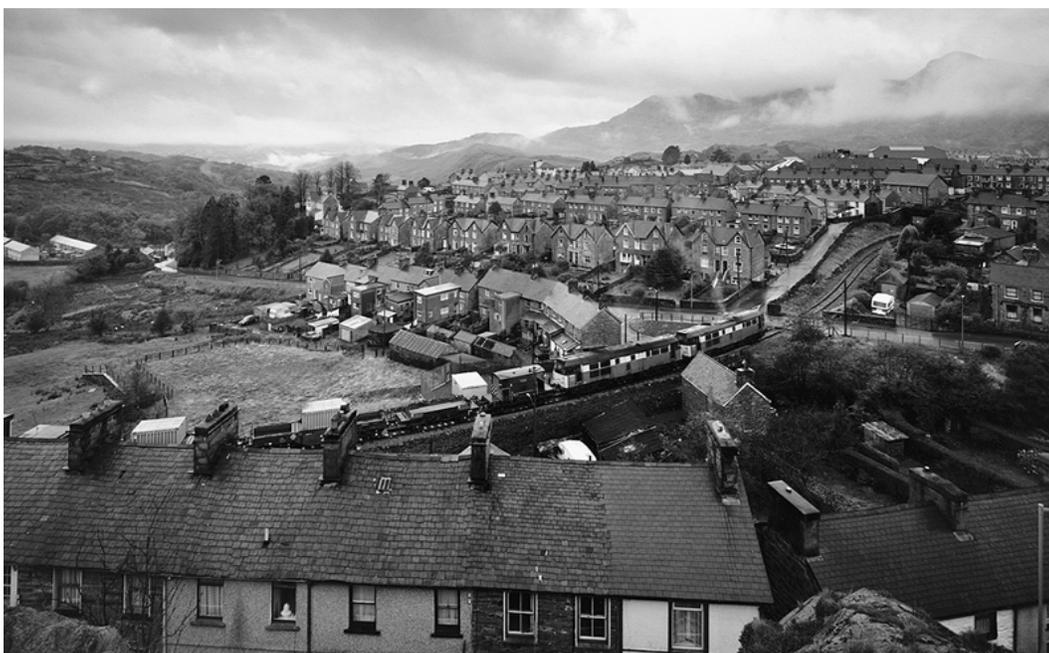


FOTO 14

John Davies. Ffestiniog Railway, Blaenau Ffestiniog, Snowdonia, 1994.

Essa revisão do trabalho de O'Sullivan e de sua geração de fotógrafos deu-se no contexto da descoberta das "Novas Topografias", uma exposição em 1975 que se volta então para "paisagens alteradas pelos homens". Mas as imagens de Robert Adams, Nicholas Nixon e Henry Wessel Jr – entre outros participantes desta exposição – conseguem apenas nos colocar em contato com estranhas superposições de formas e texturas incompatíveis. As tensões da paisagem estavam ali em estado latente, prestes a explodir, talvez, mas ainda resultavam de uma acomodação mais ou menos cuidadosa no terreno.

Com John Davis e suas "paisagens britânicas" (FOTO 14), porém, o que temos são os cacos de um mundo pós-catástrofe. Uma estranha paisagem que parece ter sido interrompida no meio de uma mutação. Um comentarista referiu-se à fotografia de Davies como sendo uma "freada brusca em uma montanha

rusa". (GLANCEY 2006: 6) Se o olhar de Sugimoto é como a retina onde se sedimentam, era após era, todas as mudanças da história, o olhar de Davies é um caleidoscópio que ele sacode diante do mundo de modo a flagrar, no olho do ciclone, o brutal desarranjo de suas formas.

## 5. CONCLUSÃO: A PAISAGEM COMO GESTO FOSSILIZADO

No fóssil, espaço e matéria são percebidos como memória do devir. Hiroshi Sugimoto não foi o primeiro a relacionar sua atividade artística com a produção de fósseis. Giuseppe Penone já o havia feito. Devemos nos admirar que tenha sido um escultor? De modo algum, pois se o retrato fotográfico é o teatro, condicionando a espera ao ajuste interminável da pose, a paisagem é escultura, condicionando a expectativa ao cinzelamento do espaço ilimitado.

Sobre a escultura, Penone escreveu:

O espaço nos precede. O espaço precedeu nossos antepassados. O espaço seguirá depois de nós. Fossilizar os gestos [...] reduz o uso possível do espaço, mas marca o próprio espaço. [...] Criar uma escultura é um gesto vegetal: é o rastro, o percorrido, a aderência em potência, o fóssil do gesto feito, ação imóvel, a espera [...] nada de vida e nada de morte. (DIDI-HUBERMAN 2009: 69-70)

Didi-Huberman chama atenção que, para Penone, a escultura trabalha com rastros, mais do que com objetos: "seu objeto de fato seria o rastro, no duplo sentido de vestígio e de "estado nascente" (a pista, o indício). (75) No mesmo sentido, procuramos seguir aqui os rastros na paisagem, e este breve percurso nos levou a este entroncamento onde o tempo devém espaço e o espaço devém tempo. Descobrimos, com os fotógrafos devotados à ela, que no coração da paisagem habita um problema de difícil solução: o que é isso no espaço que provê os lugares?

Pois há um ponto neste entroncamento de tempo e espaço que conhecemos pelo nome de "cardeal": um ponto na linha que se estende até nós, perpendicularmente à junta onde se encontram céu e terra, céu e mar. Ali se localiza a dobradiça da porta que temos à frente nos momentos mais decisivos de nossas vidas. É para esta direção que aponta a câmera de Sugimoto, orientando-se para o mesmo ponto visado pelo agrimensor de Kafka, personagem que Benjamin viu como a alma exilada em seu próprio corpo (BENJAMIN 1985: 151) e Agamben como aquele que aspira colocar em questão as fronteiras e tornar ociosos os limites. (AGAMBEN 2010: 48)

Na busca incessante para encontrar, na junta do céu, o ponto cardeal de onde todos os lugares provêm, fotógrafos-agrimensores construíram as mais variadas figuras da paisagem. Em cada uma destas figu-

ras, em cada um destes aspectos, inscreve-se a expectativa deste lugar ainda por vir, ora partida, ora regresso, ora sedimento, ora catástrofe. Ora acolhimento que reconcilia corpo e alma, ora restituição que suspende fronteiras. Lugar que, paradoxalmente, é ao mesmo tempo próprio e ilimitado.

Benjamin uma vez nos descreveu esse lugar. Ficava, para ele, nos confins do Zoológico de Berlim. Era a casa da lontra: o “animal sagrado das águas da chuva”. Dela, nos dizia:

Tão dócil como uma garotinha, a lontra inclinava a risca da cabeça sob aquele pente cinzento. Então não me cansava de olhar para ela. Esperava... Naquela chuva boa, sentia-me totalmente protegido. E meu futuro vinha a meu encontro rumorejando à semelhança da cantiga de ninar entoada ao lado do berço.

(BENJAMIN 1987: 94-5)

Signo das coisas fugidias, de seu obscuro canto no parque, a lontra estende seus domínios pelo território mais vasto: a todos os “lugares que têm” o “poder” de “nos fazer ver o futuro”, e onde “parece ser coisa do passado tudo o que nos espera”. (93-4) De olho no poço da lontra, o menino espera:

E assim, amiúde, deixava-me ficar numa espera infindável em frente daquela profundidade escura e insondável a fim de descobrir a lontra nalgum ponto. Se, por fim, conseguia, certamente era apenas por um momento, pois logo o reluzente habitante daquela cisterna sumia de novo para dentro da noite aquosa. (94)

Mas o menino ali permanecia, atento ao menor indício do retorno da lontra, porque aprendera com o pequeno animal que a chuva fazia crescer. Esse local de desaparecimento e de prenúncio do retorno, esse redemoinho de espaço e tempo que o vestígio de uma leve ondulação assinala, esse ponto de onde toda paisagem provém, é também o lugar de origem de toda espera.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

BALLERINI, Julia. "Rewriting the Nubian figure in the photograph; Maxime Du Camps' `cultural hypochondria'" In: HIGHT, Eleanor M. Hight; SAMPSON, Gary D. (ed.) *Colonialist Photography; imag(in) race and place*. London: Routledge, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRASIL, André. "Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema". In: *Significação* (São Paulo), n. 31, 2009.

BRIGHT, Deborah. "Of Mother Nature and Marlboro man: an inquiry into the cultural meanings of landscape photography". In: BOLTON, Richard (Ed.). *The Contest of meaning*. Cambridge: MIT Press, 1993.

BUELLESBACH, Alfred; COWPER, Marcus. *Battlescapes: a photographic testament to 2,000 years of conflict*. Oxford: Osprey Publishing, 2009.

CAFFIN, Charles H. *Photography as a fine art*. New York; Morgan & Morgan, 1971 (edição facsimile do original de 1901).

CLARKE, Graham. *The Photograph (Oxford History of Art)*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

CORBIN, Alain. *O Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Cráneo*. Madrid: Cuatro, 2009.

DYER, Geoff. *The Ongoing moment*. Londres: Abacus, 2007.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.

FRIED, Michael. *Why photography matters as art as never before*. New Haven: Yale University Press, 2009.

GLANCEY, Jonathan. "Introduction". In: DAVIES, John. *British Landscapes*. Londres: Chris Boot, 2006.

ISHAGHPOUR, Youssef. "O Real, cara e coroa". In: Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1996.

LISSOVSKY, Mauricio. "Quando a fotografia se diz-dobra". In: *Significação* (São Paulo), n. 31, 2009.

MEIRA, Caio. "Edmond Jabès: Os lugares jabesianos". *Storm Magazine*, n. 18, 2004. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=283&sec=&secn=>  
\_\_\_\_\_. Traduções de Edmond Jabès, s/d. Acessíveis em <http://www.caiomeira.kit.net/>

MELLO, Iona Parente de. *Infinito Instante: um olhar bergsoniano sobre o tempo nas fotos de Hiroshi Sugimoto*. Dissertação de Mestrado, PUC-RJ (História Social da Cultura), 2009.

NASH, Eric Peter. *Ansel Adams, the spirit of wild places*. Nova York: Todtri, 1995.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*, Nova York, MoMA, 1949.

PROUST, M. *No Caminho de Swan*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

SEKULLA, Allan. "On the Invention of the Photographic Meaning". In: : BURGIN, Victor (ed.). *Thinking Photography*. Londres: MacMillan Press, 1982.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

UGIMOTO, Hiroshi. "History of History" (2007). Disponível em: [http://www.japansociety.org/hiroshi\\_sugimoto\\_history\\_of\\_history](http://www.japansociety.org/hiroshi_sugimoto_history_of_history).

SZARKOVSKY, John. *American Landscapes*. New York: MoMA, 1981.

\_\_\_\_\_. *Photography Until Now*. Nova York: MoMA, 1989.

---

**Artigo recebido em:** 22 de maio de 2011.

**Aprovado em:** 05 de julho de 2011.

**ISSN:** 18099386