



A Paisagem na Fotografia, os rastros da memória nas imagens

Letícia Castilhos Coelho

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2000. Mestranda na linha de pesquisa Cidade, Cultura e Política do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional - PROPUR na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua na área de Arquitetura e Urbanismo; Planejamento Urbano e Regional; Preservação e Restauração do Patrimônio Cultural; Meio Ambiente.

Resumo

Este trabalho propõe algumas reflexões sobre o estudo da paisagem através da fotografia como forma de compreender a paisagem contemporânea e as diversas camadas temporais que a compõe. Utilizando a imagem como fonte de registro dos olhares sobre a cultura, essas representações trazem consigo o valor intrínseco da subjetividade e permitem que se aprofunde o conhecimento sobre a cidade. A imagem, enquanto registro de diferentes tempos e testemunho das transformações urbanas, apresenta-se como um importante instrumento de pesquisa, assim, ao considerá-la como fonte para a investigação, somos conduzidos a um campo do conhecimento que trata das criações e produções humanas e valoriza os registros deixados pelo homem como uma experiência sensível do mundo, podendo se oferecer à leitura e permitindo a apreensão de seus significados. Nessa perspectiva, o trabalho parte da compreensão da paisagem enquanto um fenômeno visível, em suas dimensões culturais, e busca traçar um percurso que inicia com algumas construções conceituais e chega na proposição de uma possibilidade metodológica para a leitura e interpretação da paisagem.

1. Introdução

A paisagem, em suas múltiplas possibilidades de enfoques, permite um olhar para a cidade que integra diversos aspectos sobre a relação homem-natureza, e, ao expressar os diferentes momentos da ação de uma cultura sobre o espaço é também uma acumulação de tempos. Ao ser pensada como um momento de reconciliação frente aos conflitos e rupturas com os quais convive o habitante da cidade, a paisagem, desde o início de sua apreensão como fenômeno visível, esteve no centro do conflito entre objetivo e subjetivo, sensível e factual, físico e fenomenológico, portanto pensá-la em toda a sua complexidade é estar ciente destas dicotomias.

A intenção de representar algo ausente ou no todo inapreensível revela o caráter subjetivo desse processo, assim, enquanto representação, a paisagem é portadora de significados e expressa os diferentes momentos de desenvolvimento de uma sociedade, adquirindo uma dimensão simbólica passível de leituras espaços-temporais.

Conduzidos por esse desafio de decifrar as representações, tendo a paisagem como tema e objeto, é preciso desenvolver um olhar especial que permita alcançar as diversas dimensões do espaço e do tempo. Se admitirmos que a dimensão espacial que se oferece ao olhar tem marcada sobre si a passagem do tempo, é possível ver no espaço transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo, a cidade do passado e sua memória. Como um palimpsesto, um enigma a ser interpretado, a paisagem se apresenta em imagens como possibilidade de compreensão do tempo presente. Assim, a reflexão que pretende este trabalho surge da necessidade de melhor compreender a cidade em relação às dinâmicas de suas paisagens interpretando-as através dos vestígios espaços-temporais encontrados em fotografias.

2. Por que estudar a paisagem?

Nos últimos anos, frente às rápidas transformações urbanas – que em muitas ocasiões colocam em risco os valores naturais, culturais e históricos das paisagens – surgem diversas iniciativas com o objetivo de uma adequada gestão da paisagem. Considerando a necessidade de que a gestão da paisagem passe a integrar as políticas públicas urbanas, um

importante desafio, e contribuição que pretende este trabalho, é o de propor uma possibilidade metodológica para seu estudo, interpretação e avaliação.

Normalmente, ao olhar para a paisagem contemporânea de muitas cidades brasileiras, nos deparamos com uma imagem confusa em sua organização espacial e em suas representações simbólicas. Com frequência somos tomados por um sentimento de nostalgia e acreditamos que no passado o espaço urbano era de melhor qualidade, sensações essas que caracterizam a inquietação estética e ecológica do momento em que vivemos. Essa nostalgia ao nos depararmos com paisagens que foram degradadas ou transformadas, levou muitos estudiosos a admitirem a “morte da paisagem”, esquecendo-se que a mesma, como resultado das interações entre a sociedade e a natureza, é um sistema de valores construído historicamente e apreendido diferentemente, no tempo-espaço, pela percepção humana (LUCHIARI, 2001).

Ao se referir a Alain Roger em seu “Breve tratado da paisagem”, Luchiari (2001) apresenta as duas principais posições que levaram a essa consideração sobre a “morte da paisagem”. A primeira remete à destruição e à descaracterização de paisagens tradicionais pela sociedade contemporânea e se fundamenta na materialidade das paisagens e em certa nostalgia pelas paisagens do passado, colocando em questão os modelos de desenvolvimento e os processos que orientam o crescimento urbano. Nesse sentido, cabe ressaltar que a valorização dos elementos simbólicos e da memória coletiva é essencial para o fortalecimento cultural e para a construção de uma sociedade em que os aspectos econômicos não sejam os únicos determinantes nas transformações urbanas. A segunda posição aponta para a inexistência de um modelo visual que nos permita apreciar as paisagens que temos à nossa disposição no mundo contemporâneo. Sem dúvida, temos um novo modelo de paisagem, mas não sabemos como decifrá-lo. Essa incapacidade de leitura invade nossa visão e não nos deixa ver que existem, sim, belas paisagens¹.

Contudo, se considerarmos que a paisagem contemporânea é decorrente de processos de transformação construídos socialmente, entenderemos que a paisagem não se esgota, e, que o desaparecimento de uma paisagem significa a substituição daquela paisagem por outra, não sua morte (embora essas substituições nem sempre representem mudanças positivas, acontecendo muitas vezes de forma autoritária e aleatória).

Ao pensarmos a paisagem como resultado da ação da cultura sobre a natureza, veremos que a passagem do tempo também altera suas formas. Abrigando os espaços construídos em

múltiplas combinações por superposição, substituição ou composição, a cidade, enquanto materialidade, é composta por várias camadas, mais ou menos aparentes. Se as formas se alteram pela ação do tempo sobre o espaço, as funções e significados também se transformam, fazendo com que a cidade esteja constantemente se refazendo.

Nessa construção, a paisagem contemporânea é concebida como uma paisagem híbrida, um palimpsesto, “uma paisagem de mil folhas” que exige a convivência de várias paisagens, ritmos, percepções, escalas e perspectivas (LUCHIARI, 2001). Ao contrário do que nos fez acreditar o projeto de modernidade, a natureza não está mais “fora” para ser dominada, a sociedade e a natureza agora devem ser vistas de forma integrada e o olhar sobre a paisagem nos permite esta integração e uma possibilidade de reconciliação entre sujeito e objeto. Reside nesse potencial um campo de revisitação das práticas que exercemos e da idéia de paisagem que propagamos ao longo do tempo enquanto uma relação entre natureza e cultura.

3. Apontamentos sobre o conceito de paisagem

A paisagem enquanto representação resulta da apreensão do olhar, é um enquadramento, uma seleção que existe a partir do indivíduo que organiza, combina e promove arranjos de conteúdo e forma. Comporta uma pluralidade semântica, sempre associada à idéia de recorte espacial, bem como evoca o caráter de coleção e conjunto. Entretanto, sua representação também comporta aspectos subjetivos, pois remete ao universo do simbólico.

Segundo Georg Simmel, em “A Filosofia da Paisagem”ⁱⁱ, para que se adquira a consciência para “ver uma paisagem”, precisamos que um certo conteúdo do campo de visão cativa o nosso espírito e tenha, além dos elementos, um novo conjunto, uma nova unidade. “Um pedaço de natureza”, conforme o autor argumenta, trata-se de uma contradição, pois a “natureza não tem pedaços, ela é a unidade de um todo”, e ao destacá-lo um fragmento, este não será mais inteiramente natureza. Assim, olhar como uma paisagem é considerar uma parcela de natureza como uma unidade. Para Simmel o que permite um determinado “pedaço de natureza” constituir-se em uma paisagem é um sentimento da ordem da subjetividade e da afetividade, ao qual o autor denomina *Stimmung*, um estado de espírito, tom, tonalidade, sentimento pessoal.

Simone Maldonadoⁱⁱⁱ, ao apresentar o texto de Simmel, mostra que o autor fala de *Stimmung* como um “horizonte, o conceito unificador que confere sentido aos construtos do olhar que ao delimitar a base material da paisagem, isola um trecho, que não necessariamente se constituiria como paisagem”. É a subjetividade do olhar que permite que se fale de paisagem quando o que se poderia ter ao “dissociar elementos da natureza seja na fruição da vista seja na inscrição pictórica da obra de arte, nada mais seria do que um pedaço de natureza”. Pois, o que nós dominamos com um olhar não é a paisagem, mas ao máximo a sua matéria, porém torna-se uma a partir do instante em que um certo conceito unificador a envolve.

Em relação à emergência da paisagem, é importante destacar que a iniciativa de colocar a natureza em perspectiva e de construí-la como paisagem se inscreve na modernidade. Esse é um olhar do homem da cidade, que por não estar mais em contato direto com a natureza, o que gera um distanciamento, faz este recorte estético. A cidade também passa a ser foco de atenção dos artistas que procuram encontrar o belo onde ele não era normalmente encontrado, a valorizar o pitoresco e o cotidiano, que passam a ser incorporados como paisagem de uma vida. A cidade passa a ser representada como paisagem, assim, o homem se apropria da natureza e da cidade como paisagem com um olhar que não mais nos abandonará.

Na sociedade ocidental, a concepção de paisagem emerge no mesmo período em que a ciência enfatiza a dicotomia entre sociedade e natureza. Porém, contraditoriamente, ao separar-se da natureza, a sociedade moderna inventou e valorizou a concepção de paisagem. Seu significado estético, pleno de subjetividade, transformou o gosto pela paisagem em antídoto para o homem moderno (LUCHIARI, 2001).

Esse dualismo, no qual, segundo Simmel, “o detalhe aspira a se tornar um todo, enquanto que o seu pertencimento a um conjunto mais amplo lhe concede apenas o papel de membro”, resulta em inúmeros conflitos e rupturas de ordem social e técnica, espiritual e moral. Porém, esse mesmo modelo, diante da natureza, produz “a riqueza conciliante da paisagem, entidade individual, homogênea, apaziguada em si, que não obstante permanece tributária, sem contradição, do todo da natureza e da sua unidade”.

Ao pensar nesse duplo processo do olhar que seleciona e do sentimento que unifica (*Stimmung*) surge a questão a respeito de qual deles se desencadeia primeiro, Simmel afirma nesse sentido:

Sempre que, diante da paisagem por exemplo, a unidade da existência natural se esforça por nos integrar ao seu tecido, a brecha entre um eu que vê e um eu que sente, se mostra duplamente visível. É com toda a nossa pessoa que nos plantamos diante da paisagem, seja ela natural ou artística, e o ato que a cria para nós é simultaneamente um ver e um sentir, cindido em instâncias isoladas pela reflexão.

Na perspectiva da paisagem como mediação das dicotomias entre subjetivo e objetivo, sensível e factual, físico e fenomenológico, o geógrafo Augustin Berque afirma que “a paisagem não reside somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa entre os dois termos. Esta relação que coloca em jogo diversas escalas de tempo e espaço, implica tanto a instituição mental da realidade quanto a constituição material das coisas” (BERQUE, 1998).

Nessa mudança filosófica e epistemológica de uma rejeição ao dualismo cartesiano, Berque (1998) apresenta a idéia de *trajection*:

A idéia expressa por *trans* (tra) é a de um limite, de passar para o outro lado. O limite, no caso, é aquele que o dualismo moderno instituiu entre o mundo interior subjetivo e o mundo exterior objetivo. Ora, essa dicotomia é radicalmente incapaz de explicar a realidade do ecúmeno, logo, da paisagem. Com efeito, como mostrou a fenomenologia (principalmente Watsuji) e a antropologia pré-histórica (principalmente Leroi-Gourhan), os ambientes humanos são, por assim dizer, uma extensão de nosso próprio corpo, tanto pelo símbolo quanto pela técnica. A técnica estende materialmente as funções do corpo humano (...). O símbolo, inversamente, anula materialmente as distâncias. A *trajection* conjuga, assim, transferência material e metáfora imaterial (BERQUE, 1998).

Entendemos, pois, que a paisagem no contexto da cidade contemporânea oportuniza um trabalho de cruzamento de dados objetivos – obras, traços, sinais que nos chegam, sob a forma de imagens – com as subjetividades e suas possibilidades de leitura para muito além do espaço, encaminhando-se para as representações simbólicas da paisagem.

4. A paisagem como fenômeno visível e sua dimensão cultural

As paisagens de artistas, geógrafos, arquitetos, turistas, ecologistas, planejadores e pessoas comuns não recobrem a mesma realidade, a materialidade pode ser a mesma, mas são diferentes representações. Ao longo da história, a paisagem assumiu vários significados, sendo usada com as mais variadas conotações. Assim, ao tratar das

representações simbólicas buscando interpretar a (re)significação da paisagem na sociedade contemporânea, expressa sua ligação direta à dimensão cultural.

Para se entender o papel que as paisagens desempenham dentro dos sistemas culturais, é necessário centrar nossa atenção na significação da paisagem, assim como investigar o papel da intertextualidade no debate dos discursos e nos conflitos sobre o significado das paisagens (DUNCAN, 2001).

Se as intervenções humanas na natureza envolvem sua transformação em cultura, todas as paisagens possuem significados simbólicos enquanto produto da apropriação e transformação da natureza pelo homem. Dessa forma, a paisagem existe na sua relação com um sujeito coletivo: a sociedade que a produziu, que a reproduz e a transforma em função de uma certa lógica. Procurar definir essa lógica para compreender seu sentido é o ponto de vista cultural (BERQUE, 1998).

Em relação às representações em imagem, a pintura busca reproduzir objetivamente um fragmento de natureza, mas o ponto de observação, o ângulo e o enquadramento da vista resultam de uma escolha, existe, portanto, uma dimensão subjetiva na base de uma representação. A representação de paisagem aparece como uma expressão popular, acompanhada por uma arte florescente de incluir a paisagem na pintura, na poesia, no teatro e na concepção de parques e jardins (COSGROVE, 1998).

A idéia de paisagem sempre esteve intimamente relacionada à sua representação. Simmel (1996) argumenta que essa visão da forma artística é naturalmente desencadeada ao vermos uma paisagem:

O que o artista faz – subtrair ao fluxo caótico e infinito do mundo, como imediatamente dado, um pedaço delimitado, o alcançar e o formar como unidade aquilo que até então encontra em si seu próprio sentido e cortar os fios que a ligam ao universo – é precisamente o que nós também fazemos, em dimensões menores, sem tantos princípios e de modo fragmentário, pouco seguro das suas fronteiras, quando temos a visão de uma paisagem no lugar de um prado e de uma casa, de um riacho e de um cortejo de nuvens. (...) Sempre que vejamos uma paisagem e não mais um agregado de objetos naturais, teremos uma obra de arte *in statu nascendi* (...) uma tal visão da forma artística se torna viva em nós, atua, e que, sem poder aceder a essa criatividade própria, vibra pelo menos no desejo desta, da sua antecipação anterior.

Enquanto gênero artístico as origens da representação de paisagem remontam ao *Quattrocento* quando surge na Europa o seu enquadramento pictórico (DONADIEU, 2007).

O surgimento da paisagem como forma de pintura é uma das conseqüências da revolução que o uso da perspectiva introduz. Para Paul Claval (2004) a invenção decisiva, na história da paisagem ocidental, é a da janela na pintura flamenga da primeira metade do século XV. A aparição da janela no interior do quadro permite que a perspectiva isole o exterior, dando autonomia à paisagem, Jan Van Eyck na pintura *Madona com o Chanceler Rolin* (1433), Figura 1, representa três planos sucessivos de uma característica paisagem flamenga.

Ao conceber um enquadramento, um quadro no quadro, permite-se que a passagem por essa *veduta* (a vista pela janela) – embora se deva a uma redução, ou seja, a uma miniaturização –, afaste o observador da cena religiosa, que geralmente ocupava a frente da cena, assim, ao se laicizar a vista ela se transforma em paisagem autônoma (CLAVAL, 2004).



Figura 1 – Jan Van Eyck, *Madona com o Chanceler Rolin*, 1433.

É importante ressaltar que a representação de paisagem foi alterada sucessivamente na história. No Ocidente medieval, a paisagem não existia como representação. É a partir do século XVI que a noção de paisagem emerge das novas técnicas de pintura e se expande

para a literatura, ainda sem possuir um sentido de unidade, era um sentimento da natureza, reproduzido.

Até o século XVIII, a paisagem era sinônimo de pintura, e foi na mediação com a arte que o sítio adquiriu estatuto de paisagem. Um momento significativo na história da representação de paisagens é aquele quando as paisagens pintadas se apropriam da totalidade do quadro, tratando não somente dos objetos, mas da relação entre eles. Nasce a arte da paisagem moderna. Com Patinir e Dürer, as paisagens ocupam toda a cena e não oferecem a ver somente os objetos, mas a relação entre eles. Na Figura 2, podemos ver exemplos de paisagens representativas desse momento.



Figura 2 – À esquerda pintura de Patinir (s/d), e à direita de Albrecht Dürer, 1495.

Estes quadros apresentam paisagens panorâmicas realistas e oferecem visões bastante diferentes do “quadro-janela”, sem um ponto de fuga central. Jan Van Goyen (1596-1656), Vermeer (1632-1675) e Meindert Hobbema (1638-1709) são representantes prestigiados na pintura de paisagens, graças a suas representações realistas de cidades, rios e campanhas flamengas, conforme nos mostra as pinturas da Figura 3.



Figura 3 – À esquerda pintura de Johannes Vermeer, 1659-60 e à direita de Jan van Goyen, 1650.

O século XIX é paisagista por excelência, tanto na Europa quanto nos países da colonização, período esse que corresponde às grandes transformações advindas da modernidade. Na França foi marcado por duas importantes escolas de pintura: a escola de Barbizon (com Jean-Baptiste Corot) e a dos impressionistas (Monet, Daubigny, Pissaro e outros). A subjetividade ganha maior expressão com Van Gogh, Cézanne e os fauvistas até superar o dualismo que distanciava o artista da paisagem – Figura 4.



Figura 4 – Cézanne (esquerda) e Van Gogh (direita), exemplos de expressão subjetiva na pintura.

Após a invenção do daguerreótipo em 1838, é a fotografia que dá continuidade à produção de imagens de paisagem, contribuindo para popularizar as cenas de paisagens pitorescas graças aos cartões postais, e posteriormente a todo tipo de mídia desenvolvida no fim do século XX. A imagem de paisagem é assim tornada popular.

A transição da pintura para a fotografia na representação de paisagens envolve algumas mudanças conceituais, pois o surgimento da fotografia representou também uma mudança na maneira de olhar. A fotografia surge no momento em que o mundo vive grandes transformações na forma de produção e consumo, gerando um desejo por novas imagens. A busca por captar o instantâneo e registrar as mudanças que estavam ocorrendo faz com que a arte também se preocupe em registrar a transitoriedade da vida moderna. A fotografia gera uma revolução na pintura devido aos processos de mudança do olhar, e a paisagem também está inserida nessa transformação da representação da realidade. Diversos pintores passam a utilizar a fotografia como recurso técnico, produzindo vistas da natureza a partir de fotografias.

Conforme Walter Benjamin^{iv}, no momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens – Figura 5, os técnicos substituíram os pintores; contudo, a pintura de paisagem não foi a maior vítima da fotografia, pois não chegou a ser substituída por esta, como no caso do retrato em miniatura.

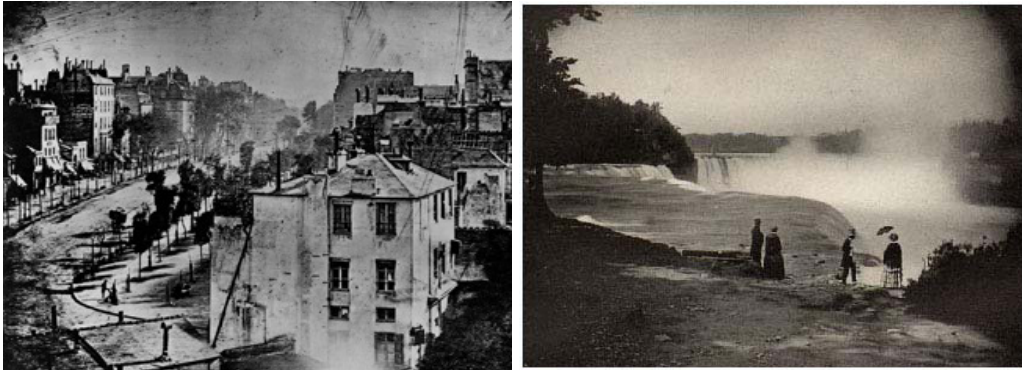


Figura 5 – fotografias de Daguerre, final século XIX.

Em relação à representação da paisagem na fotografia, difunde-se no final do século XIX a produção de panoramas e vistas da cidade vendidos em álbuns. Esse estilo de fotografia conhecido como “vistas urbanas” seria o precursor dos instantâneos, técnica que já permitiria maior agilidade na reprodução, atingindo seu ápice com a febre dos cartões postais, onde os novos padrões visuais urbanos de acordo com o ideário da burguesia eram veiculados. Na Figura 6 encontram-se exemplos de vistas urbanas fotografadas por Marc Ferrez na cidade do Rio de Janeiro.



Figura 6 – Vistas do Rio de Janeiro fotografadas por Marc Ferrez no final do século XIX.

5. A imagem como fonte para o estudo da paisagem

Ao adotar a imagem como fonte podemos realizar um percurso no tempo, através do uso de fotografias de diferentes períodos, em busca dos traços que revelem as dinâmicas de (trans)formação da paisagem. As imagens históricas servem de subsídio para a compreensão do tempo presente, possibilitando desvelar as diferentes camadas espaço-temporais superpostas na paisagem.

Nessa perspectiva, somos conduzidos a um campo do conhecimento que trata das criações e produções humanas e valoriza os registros deixados pelo homem como uma experiência sensível do mundo, podendo se oferecer à leitura e permitindo a apreensão de seus significados (PESAVENTO, 2002).

Segundo Sandra Pesavento^v, a história cultural, ao trabalhar com as representações, opera um retorno sobre o social, pois centra a atenção sobre as estratégias simbólicas valorizando não somente os processos econômicos que ocorrem na cidade, mas as representações que se constroem na e sobre a cidade, levando ao estudo do imaginário urbano.

Assim, a proposta desse campo do conhecimento está centrada em decifrar a realidade do passado por meio de suas representações, tentando acessar àquelas formas discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo. Um processo complexo que busca a leitura dos códigos de outros tempos através de registros e indícios do passado que chegam até o tempo presente.

Esses indícios substituem os fatos ocorridos, e ao encará-los como registros de significado para as questões que levanta, o pesquisador transforma essas representações do passado em fontes ou documentos para sua pesquisa, que muitas vezes podem parecer estranhas aos códigos e valores do momento presente.

São as experiências sensíveis do mundo – expressas em atos, em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído – que revelam uma subjetividade ou uma sensibilidade partilhada, coletiva, e se oferece à leitura enquanto fonte, remetendo ao mundo do imaginário, da cultura e de seu conjunto de significações construído sobre determinada realidade.

A partir da interpretação de traços e registros de uma determinada cultura, acionamos uma estrutura espaço-temporal que permite a elaboração de tramas em um trabalho de construção capaz de produzir sentido, como em um *puzzle*. Aos poucos, as peças se articulam, oferecem diferentes combinações e revelam explicações que permitem uma leitura do espaço em diferentes tempos.

Se em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real, o imaginário torna-se, assim, uma possibilidade de acessar as sensibilidades de outros tempos através dos registros e dos rastros que chegam até o presente, sejam eles falados, imagéticos ou materiais, são passíveis de serem resgatados pelo pesquisador. Na construção do

imaginário, o real é sempre o referente e remete ao cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais sobre coisas que não existem, e ambos os aspectos constituem o que se entende por real.

Para ler uma imagem, deve-se ter em mente alguns objetivos, principalmente sobre o que se quer ver/ ler. Podem ser identificados na leitura de uma imagem os aspectos referentes ao sentido e ao significado, que remetem ao plano do simbólico; pode-se buscar também a origem, a explicação de determinada realidade, pois as imagens guardam em si vestígios da realidade, caracterizando-se dessa forma como uma narrativa que conduz o espectador pelos caminhos do imaginário, pois, ao representar o real, cria-se uma nova realidade.

Nesse sentido, Alberto Manguel (2003) lança algumas questões:

“Qualquer imagem pode ser lida? Qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa?” (MANGUEL, 2003).

A partir dessas indagações, esse mesmo autor traz para o debate o fato de que só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, acionando, ao entrar em contato com uma imagem, outras imagens que temos à disposição em nosso arquivo de imagens, formado por elementos ligados a uma iconografia mundial, mas também por diferentes circunstâncias sociais, culturais, individuais. Ao acionar o vocabulário para interpretar uma imagem, as narrativas constroem-se por meio de outras narrativas, como consequência desse conhecimento técnico e histórico.

5.1. Reflexões sobre o trabalho com a fotografia

Historicamente, a fotografia compõe, juntamente com outros tipos de texto de caráter verbal e não-verbal, a textualidade de uma determinada época. Tal idéia implica a noção de intertextualidade para a compreensão ampla das maneiras de ser e agir de um determinado contexto histórico: à medida que os textos históricos não são autônomos, necessitam de outros para sua interpretação. Da mesma forma, a fotografia - para ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo - deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar (MAUAD, 1996).

Se considerarmos que as imagens são históricas, nos deparamos com as variáveis técnicas e estéticas do contexto em que foram produzidas e com as diferentes visões de mundo em torno das relações sociais envolvidas. Assim, as fotografias são suportes que

guardam, em sua superfície sensível, as marcas do passado. No momento de sua produção foram memória presente, e ao “entrar em contato com este presente/ passado o investimos de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática ser estudada” (MAUAD, 1996). Aquele que analisa imagens do passado precisa desenvolver habilidades para a partir do problema proposto e da construção do objeto de estudo fazer a imagem falar, e para isso é necessário que perguntas sejam feitas.

Nesse sentido, se tivermos a intenção de compreender a paisagem contemporânea como resultado de uma superposição de tempos em um mesmo espaço, partindo da situação presente para resgatar no passado os vestígios deixados pelos homens de outras épocas, algumas questões poderiam ser feitas:

Na paisagem contemporânea, quais são os indícios que nos informam sobre as rupturas e as permanências que simbolizam as expressões da relação sociedade-natureza – significativas para a memória coletiva? Como fazer a identificação e interpretação da paisagem para revelar seus valores e potenciais (para além do valor comercial) passíveis de serem incorporados/ traduzidos em políticas de planejamento e gestão de paisagens?

6. Delineando uma proposição metodológica

As principais referências teórico-metodológicas para a descrição e interpretação da paisagem na fotografia são oferecidas pela História Cultural, através da leitura de imagens e do método da montagem de Walter Benjamin, associadas a construções metodológicas de caracterização da paisagem oferecidas pela Geografia.

O procedimento metodológico aqui apresentado propõe a leitura de imagens como forma de compreensão da paisagem. Essa leitura, a ser realizada pelo pesquisador-intérprete, acontece através de um processo de observação, descrição, análise e interpretação das imagens fotográficas. A abordagem, entendida como uma maneira de olhar, articula e confronta as múltiplas dualidades que caracterizam a essência da paisagem, assim, entre o subjetivo e o objetivo, se o objeto não deve ser absorvido pelo sujeito, o sujeito está, portanto onipresente na paisagem (BERINGUIER, 1991).

Cabe salientar, que o método da montagem surge como possibilidade teórico-metodológica para trabalhar as informações de maneira a construir uma trama que relaciona os traços e registros do passado através de um trabalho de construção, de quebra-cabeças,

para então produzir sentido para uma “leitura” e obter a revelação da coerência de sentido de uma época. Sandra Pesavento (2005) enfatiza o processo da montagem:

(...) é preciso recolher traços e registros do passado, mas realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeças, capaz de produzir sentido. Assim, as peças se articulam em composição ou justaposição, cruzando-se em todas as combinações possíveis, de modo a revelar analogias e relações de significado, ou então se combinam por contraste, a expor oposições ou discrepâncias. Nas múltiplas combinações que se estabelecem, argumenta Benjamin, algo será revelado, conexões serão desnudadas, explicações se oferecem para a leitura do passado.

Analisando a obra de Benjamin, Willi Bolle (1994) analisa a técnica da montagem, tomada de empréstimo das vanguardas artísticas do início do século XX, afirmando que o método benjaminiano, como construção, pressupõe um trabalho de “destruição e desmontagem” daquilo que o passado oferece, visando a uma nova construção, ditada pelo “agora”.

O autor sugere que, a partir dos diferentes métodos de montagem propostos por Benjamin, as técnicas de montagem por contraste e montagem por superposição seriam as mais indicadas para trabalhar a cidade. A montagem em forma de contraste, confronta as imagens antitéticas e, por conseguinte, dialéticas, para promover o “despertar” ou a revelação. Seguindo a estratégia metodológica da montagem por contraste, é possível pôr frente a frente as representações antagônicas da cidade que propicia aos seus habitantes visões contraditórias do espaço e das vivências que aí ocorrem, como aquelas que falam de progresso ou tradição, as que celebram o urbano ou idealizam o rural, o imaginário dos consumidores frente ao dos produtores do espaço, a visão das elites frente a dos populares (PESAVENTO, 2002).

Ainda obedecendo ao princípio da desmontagem e remontagem dos fragmentos do urbano, obtidos por idéias e imagens de representação coletiva que são contrastadas com o intuito de revelar uma nova constelação de significados, Willi Bolle indica uma outra técnica de inteligibilidade: a montagem por superposição. Refere que esta seria talvez “a mais propícia para radiografar o imaginário coletivo”, pois nela a tomada de consciência se daria aos poucos e não por efeito da revelação por choque, mencionada anteriormente. Seria o processo metodológico através do qual se justapõem personagens, imagens, discursos, eventos, performances “reais” ou “imaginárias” da cidade.

Para Pesavento (1995), essa seria “a técnica que mais se aproxima ao que comumente se chamaria a contextualização, o referencial de circunstância ou, ainda, o quadro de contingências que demarca a situação a ser analisada”. As técnicas de montagem por justaposição e contraste não são, em si, excludentes, e, na prática, tanto se pode utilizar uma quanto a outra, contextualizando e opondo imagens e discursos antitéticos, na busca de significados e correspondências.

Nessa perspectiva, a estratégia metodológica pretende desenvolver algumas reflexões a respeito de como realizar a leitura e interpretação da paisagem como possibilidade para a compreensão de processos urbanos em uma trama construída a partir dos registros humanos.

6.1. Desmontagem e (re) montagem – etapas a serem percorridas

6.1.1. ETAPA 1 – Escolha das imagens

A escolha das imagens inicia com a documentação encontrada em pesquisas preliminares (acervos, coleções, álbuns, etc). Segundo Panofsky (1991) “essa seleção do material para observação e exame é predeterminada, por uma teoria ou por uma concepção histórica genérica. Isso é ainda evidente dentro do próprio processo, onde cada passo rumo ao sistema que ‘faça sentido’ pressupõe os precedentes e os subseqüentes”.

A partir da seleção prévia podem ser compostos alguns “conjuntos de imagens” que permitem a identificação de características comuns – a linguagem estética, os enquadramentos, a técnica de representação, os artistas, o período – assim as imagens possibilitam um percurso no tempo através de diferentes olhares.

Essa etapa permite reconhecer uma visão de conjunto. Os modos de observação e os olhares lançados para a paisagem devem ser múltiplos para permitir que a diversidade de informações se complemente, oferecendo diferentes combinações possíveis. A escolha das imagens caracteriza-se como o momento de delimitação da paisagem no espaço, é a sua amplitude, olhada como um espaço globalmente abarcado pela visão.

Para orientar a seleção e os agrupamentos na formação dos “conjuntos de imagens”, alguns critérios podem ser seguidos:

a. Enquadramentos e pontos de vista: as escolhas buscam contemplar visões panorâmicas, que englobam o conjunto, oferecendo uma pluralidade de pontos de vista e enquadramentos.

b. Ângulos de visão: em função das direções da visão (horizontal e oblíqua) nas representações da paisagem. Esse critério permite observar as variações na maneira de representar a paisagem ao longo do tempo.

c. Escalas/ zoom: refere-se ao grau de distanciamento do observador. Observa-se, também nesse critério, a multiplicidade de escalas, considerando que as imagens “distanciadas” permitem a visão da totalidade reforçando o efeito de massa, mas também de distanciamento do observador, e que as imagens “aproximadas” facilitam a apreensão dos detalhes, do refinamento do olhar sobre os elementos e principalmente aproximam o observador do elemento humano, sujeitos da interação com a paisagem.

d. Períodos: em relação aos períodos as imagens são agrupadas segundo uma ordem cronológica, permitindo a observação das transformações ocorridas na paisagem, ou, reunindo em um mesmo período as diferentes formas de apropriação e de manifestações da vida social cotidiana presentes na paisagem.

6.1.2. ETAPA 2 – Análise – desmontagem

Esta etapa dá início à análise da paisagem e tem o propósito de decompor as imagens como estratégia analítica.

Ao ser feita a opção de compreender a paisagem contemporânea enquanto resultado de diversas transformações espaços-temporais, prioriza-se na análise o aspecto da dinâmica da paisagem, sua história ou evolução como via primordial de entendimento.

As paisagens são produtos históricos, que fixam o processo que as forma, pois acumulam heranças. A história de uma paisagem é, assim, um método e também um de seus valores, possibilitando a distinção de cronologias muito distintas segundo seus componentes. Contém em sua essência a característica da transformação através de suas modificações estruturais, morfológicas e funcionais, assim, o estudo de suas dinâmicas têm especial importância.

Está claro que a paisagem não é um cenário morto. É ativa como conjunto no tempo e no espaço e está composta por constituintes não inertes, senão também ativos. Não só está afetada por dinâmicas, senão que a paisagem é dinâmica, e esta é uma de suas propriedades fundamentais que perpassa tanto o conjunto da paisagem como os seus componentes. A luz dessa compreensão, inicia-se a desmontagem da imagem segundo suas diferentes camadas

superpostas com o objetivo de realizar a leitura de formas, funções, elementos e estruturas em relação às suas dinâmicas próprias:

a. Forma – pode ser entendida como a configuração adquirida em um dado momento, é o volume da paisagem visível, em cuja textura se realiza a existência. É a conformação e a figura, sendo o objetivo nessa fase o de identificar a “geometria” da paisagem, a partir de suas linhas, seus volumes e suas massas.

b. Elementos – os elementos de uma paisagem são múltiplos, diversificados e aparecem mesclados, combinados. As agrupações de elementos, se existem, são igualmente individualizáveis e classificáveis e podem ser compostas por: elementos edificados, ambiente físico e ambiente biológico.

c. Função – as funções preenchem as paisagens de substância. A paisagem se insere em redes territoriais e regionais maiores e tem funcionalidade em muitos níveis, fortemente formalizada com elementos materiais relacionando-se aos aspectos de utilidade no sentido de suprir as necessidades humanas.

d. Estrutura – revela a totalidade das relações na paisagem: transformações, autoregulação, formalização. Como um conjunto de elementos solidários entre si ou cujas partes são funções umas das outras, cujos componentes se inter-relacionam, articulam, compenetraram funcionalmente.

A partir da desmontagem realizada através da leitura nas diferentes camadas temporais, parte-se para a identificação dos diferentes traços presentes nessa paisagem.

Os traços referem-se aos vestígios relativos ao tempo, podem ser atuais como antigos. Segundo Beringuier (1991), tomando a paisagem como um palimpsesto, os traços remetem ao relevo da história com seus múltiplos vestígios acomodados através das dinâmicas espaciais ao longo do tempo. Pode-se, então, descobrir na paisagem as tramas sucessivas de sua construção segundo os legados herdados e transformados, assim, a paisagem se decompõe em camadas superpostas.

Para estudar esses tempos da paisagem, o mesmo autor sugere que se elabore uma estratificação da paisagem a partir dos processos de criação-decomposição-recomposição da paisagem. Assim, quatro gêneros podem ser distinguidos nas paisagens atuais:

a. Os traços fósseis, que resultam de formas de ordenação produzidas pelos sistemas sociais atualmente desaparecidos ou quase. Esses traços não necessariamente

desapareceram, podem ser muito visíveis, mas são abandonados, sem real utilização social. Compõem paisagens do abandono com suas formas mais ou menos degradadas.

b. Os traços reinseridos têm graus de desaparecimento diversos. O essencial é que esses traços foram reutilizados por novas funções, freqüentemente por uma mudança de uso. Em algumas situações, mais ou menos modificados, continuam a obedecer à lógica funcional original.

c. Os traços mantidos no estado de origem, mesmo que sua função social tenha sido modificada, eles são os vestígios conservados de épocas anteriores, e por vezes as relíquias cuidadosamente preservadas por políticas de proteção do patrimônio.

d. Os traços da modernidade, são componentes contemporâneos da paisagem. Esses traços novos podem ser mais ou menos integrados à paisagem, mais ou menos aceitos pelos habitantes.

A paisagem resulta do entrecruzamento desses quatro tipos de traços, mesclados, justapostos, segundo sua própria ordenação. O pesquisador recomporá essas camadas mais ou menos harmoniosas sem esquecer a dimensão dos usos sociais.

6.1.3. ETAPA 3 – Síntese – (re)montagem

Com os dados produzidos anteriormente, essa etapa opera o cruzamento das informações e a interpretação das análises, incorporando como resultado a síntese. No método da montagem, proposto por Walter Benjamin, o momento de entrelaçamento das informações e reconstrução da trama, que relaciona e articula os diversos significados, pretende aprofundar a análise e explorar suas possibilidades interpretativas produzindo sentido a “leitura” realizada. Nessa construção das tramas para produzir o sentido a leitura, busca-se atribuir as qualidades e os “valores” da paisagem, seus aspectos simbólicos e as marcas da memória coletiva.

Nesse agrupamento das informações e reconstrução do mosaico da paisagem a síntese é guiada pela busca daquilo que é dominante na paisagem, nos dois sentidos do termo, o mais vigoroso ou forte, e também aquilo que é específico do meio estudado. O observador seleciona, escolhe e reúne os elementos que informam e dão a significação que permitem compreender e sentir a natureza da paisagem, aqueles que evocam o melhor movimento, que manifestam mais claramente os princípios de organização espacial do meio. Esses traços dominantes fazem a “assinatura” da paisagem, permitindo que se reconheça a sua especificidade, a sua identidade. A partir daí existe a possibilidade de serem apontadas as

potencialidades e ameaças com vistas à proteção, gestão e ordenação da paisagem, enquanto possibilidades de cenários resultantes das dinâmicas espaços-temporais anteriormente analisadas.

7. Considerações

Tomando a paisagem enquanto representação, acredita-se que sua leitura através da fotografia possa ser um instrumento teórico-metodológico que possibilite a construção de uma, das tantas, interpretações possíveis de paisagens. As fotografias nos transportam para outros tempos e nos levam a reconstruir narrativas sobre as formas de interação que uma sociedade constrói na relação com a natureza e na transformação do espaço onde vive. Ao acessar alguns dos múltiplos significados contidos em uma paisagem, abre-se uma porta que permite compreender os diversos processos sociais e culturais impressos como traços e vestígios a serem decifrados.

Mas para que nasça a paisagem é necessário, é preciso inegavelmente que a pulsação da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada da homogeneidade da natureza e que o produto especial assim criado, depois de transferido para uma camada inteiramente nova, se abra ainda por assim dizer, à vida universal e acolha o ilimitado nos seus limites sem falhas.^{vi}

8. Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. A imagem. cap. *A parte do espectador*. Campinas: Papirus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios literatura e história da cultura*. 7ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1994 (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet), Obras Escolhidas, v.1.
- BERINGUIER, C. *Manières paysageres une methode d'etude, des pratiques*. Geodoc, documents de recherche de l'UFR Geographie et Amenagement – Université de Toulouse-Le Mirail, n.35, 1991.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti).
- BERQUE, Augustin. *Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (orgs). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- CLAVAL, Paul. *A paisagem dos geógrafos*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (orgs). *Paisagem, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- COSGROVE, Denis. *A Geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (orgs). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- COSTA, Lucia Maria Sá Antunes (org). *Rios e paisagens urbanas em cidades brasileiras*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley: Ed. PROURB, 2006.
- DONADIEU, Pierre. PÉRIGORD, Michel. *Le paysage*. Paris: Armand Colin, 2007.
- GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. *Natureza e Cultura – representações na paisagem*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (orgs). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- GUCHT, Daniel Vander. VARONE, Frédéric. *Le paysage à la croisée des regards*. (“Collection Essais”). Paris: La Lettre Volée.
- HOLZER, Werther. *Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (orgs). *Manifestações da cultura no espaço*. Série Geografia Cultural, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- JAKOB, Michael. *L’emergence du paysage*. (“Collection Archigraphy Paysages”). Paris: Infolio Éditions, 2004.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- LACOSTE, Yves. *Paysages en action*. In: Hérodote – paysages em action. n. 44, jan-fev 1987.
- LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. *A (re)significação da paisagem no período contemporâneo*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (orgs). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes*. Madrid: Alianza editorial, 2003.
- MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. In: Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996, p.73-98.

MELO, Vera Mayrinck. *Paisagem e simbolismo*. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (orgs). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

PALOM, Anna Ribas. *Los paisajes del agua como paisajes culturales. Conceptos, métodos y experiencias prácticas para su interpretación y valorización*.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.8, n.16, 1995.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2ª edição, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. *História & História Cultural*. 2ª edição, 1ª reimpressão, Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*.

PISÓN, Eduardo Martinez. *Los componentes geográficos del paisaje*. In: MADERUELO, Javier (org.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada editores, 2006.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

SIMMEL, Georg. *A Filosofia da paisagem*. Política e trabalho, n.12, setembro, 1996, p.05-09. (Tradução: Simone Carneiro Maldonado).

SOUZA, Célia Ferraz de. *Um método para a história do urbanismo*. Fau-USP, 2002.

ⁱ Nesse sentido, Yves Lacoste (1987), ao buscar definir a paisagem, pergunta-se “o que é uma bela paisagem?” e argumenta que, ao se tornarem valores de mercado, muitas vezes essa pergunta se relaciona somente aos preços de terrenos de onde se tem uma boa vista para a paisagem, mas se olhar uma paisagem serve para encontrar sua beleza, o interesse sensível sobre a mesma requer algumas mudanças culturais.

ⁱⁱ O texto *A Filosofia da paisagem* de Georg Simmel data de 1913, sendo um dos primeiros filósofos a tratar da temática da paisagem, seu texto representa uma importante referência sobre o assunto.

ⁱⁱⁱ Simone Maldonado fez, em 1996, a tradução do texto de Simmel para o português e, em uma apresentação sobre o trabalho, comenta as principais idéias tratadas pelo filósofo alemão.

^{iv} Em *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin traça a trajetória da fotografia desde o seu surgimento e as possíveis transformações que esta técnica traria na relação do ser humano com as imagens.

^v A respeito da abordagem trabalhada pela História Cultural, diversos trabalhos produzidos pela historiadora Sandra Jatahy Pesavento esclarecem e elucidam conceitos, procedimentos metodológicos e a interface com outras áreas do conhecimento.

^{vi} SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*, 1996.