

Paisagem: conceito e recriação na fotografia portuguesa

Maria do Carmo Serén ¹

Conceito de paisagem

Ao que se diz, na perspectiva da arte europeia, depois do modelo "Jardins do Paraíso", que enquadravam contextos da Natureza, a primeira paisagem transposta do natural poderá ser a daqueles Alpes cinza-azulados de Duerer. Mas esse olhar prematuro não responde ao conceito paisagem, adaptado do francês, como uma vista sobre a envolvente física do camponês. Não se trata de realismo, o século do Renascimento é fortemente humanista e, portanto, fortemente simbólico e alegórico.

No século XVI o campo era temido, lugar de luta entre feitores de feudalidades diversas e das autoridades municipais que alargavam o espaço de produção para responder às urgências primárias das cidades comerciais; espaço que vivia os últimos tempos de uma cristandade sem fronteiras, onde se cruzavam bandos de salteadores, de milenaristas, de soldados mercenários mais ou menos licenciados. Estatutariamente, o campo é o lugar do trabalhador rural que paga serviço braçal; os castelos e os solares são considerados espaço urbano, onde se exercem as boas maneiras com que Montaigne vai caracterizar o homem honesto.

Por tudo isto a noção de paisagem, para esclarecer sobre as intenções das primeiras paisagens holandesas, soa um pouco a propaganda ou apropriação milenarista, (a liga de Munster, - a Liga dos Eleitos – reunia camponeses e mineiros, os Anabaptistas resultaram da Guerra dos Camponeses...) ou, mesmo a uma crítica do trabalho do campo livre. Mas é um facto que a paisagem liga-se já a uma atitude de observação: são elementos físicos, montanhas, rios, bosques, vales, prados, rebanhos, habitações, campos plantados, cercas divisórias, caminhos, tudo perfeitamente mensurável e mesmo quantificável.

¹ Historiadora e investigadora de história do Porto. Trabalhos publicados sobre história e crítica de fotografia. Coordenadora do Departamento de Formação e Comunicação do Centro Português de Fotografia. Directora do jornal Ersatz.

Ou seja, a ideia de paisagem é um efeito dos novos tempos, de uma percepção onde a religião não exige os olhos postos no céu mas na terra, pois é aí que se decide a salvação. Trata-se, pois, de uma interpretação à qual se adscrive uma emotividade, uma criação cultural onde se juntam significado e desejo.

Quando a fotografia faz as suas primeiras paisagens, em daguerreótipo ou em papel salgado, transporta claramente o conceito de paisagem pictórica, se bem que se acreditasse que o meio instrumental permitia cópias fiéis da Natureza, pelo que a imagem fotográfica era considerado prova do real. As paisagens fotográficas são enquadradas dentro do código habitual, lêem-se em perspectiva e da esquerda para a direita ou mostram-nos quadros em contexto com grupos encenados.

Não é pois a noção de território que orienta o conceito de paisagem; fotografa-se o que coincide com a estética herdada da pintura; quando o último Romantismo se organiza como realismo e naturalismo, na fotografia também se alteram as paisagens. É então que a Fotografia se vê obrigada a definir-se como artística e a criar a sua própria teoria pictorialista.

O Modernismo, como se sabe, valoriza o meio técnico e adequa a produção às características desse meio. Sentindo-se afim da cinema triunfante, a fotografia passa a utilizar o picado e o contra-picado e a reproduzir olhares da diagonal que o câmara permite. O objecto paisagístico é mais o urbano que o natural, a cultura fez-se com e para o industrialismo, a fotografia, de forma crescente, substitui as belas-artes para representar o espírito do tempo e fundamenta a sociedade da comunicação. A filosofia positivista que justificara a verosimilhança e clareza da imagem fotográfica a par da sua objectividade espontaneamente maquinal e, por isso mesmo se acreditava nos álbuns de paisagens das muitas e nacionalistas "arte e natureza", dá lugar a uma perspectiva fenomenológica que assegura a importância do sujeito na percepção e captação do objecto. A uma paisagem "informativa", (a um museu imaginário, com Rocchini, Carlos Relvas, Camacho, ou Emílio Biel) sucedem paisagens subjectivadas pela selecção do ângulo, pelas sombras que significam, como na consciência, mais do que os objectos e que também se afirmam mais pela especificidade estética da forma proporcionado pelo meio técnico, do que pelo conceito que representa.

A declarada intervenção do sujeito na captação e enquadramento fotográficos favoreceu a concepção do papel artístico do fotógrafo. É, naturalmente o tempo do humanismo fotográfico e do papel exemplar da Magnum a definir os grandes temas do nosso tempo. Domingos Alvão manteve como diversão pictórica os seus cerca de 700 "quadros" pictorialistas legendados pelo poeta Correia de Oliveira, mas, no desenvolvimento das encomendas que resolve com o sócio da sua firma, a paisagem possível tem sempre apontamentos modernistas. Horácio Novais, igualmente devotado ao Estado, aprofunda mais as estratégias do modernismo, mas, de um modo geral, o universo fotográfico português recusa o formalismo modernista. Domina, como

se sabe, o academismo salonista, tão coincidente com a organização corporativa como com a ideologia que acedia a um humanismo cordato, onde se acentuavam os valores morais familiares, o respeito pelas virtudes da pré-industrialização com as suas taras de humildade e, como na retaguarda religiosa, as imagens fotográficas eram iluminadas por espantosos efeitos de luz que valorizavam a pobreza e a insignificância, fazendo desaparecer a realidade em nome da estética.

É contra o salonismo que diversos movimentos fotográficos se afirmam, desde a datada e, portanto esporádica, colecção de imagens surrealistas de Fernando Lemos, hesitando entre puras fotografias de "plongé" modernista e construções de pura paisagem onírica dentro do conceito de objecto fotográfico, (objectos insignificantes e construídos) e os bressonianos Gerard Castello-Lopes, Senna da Silva, Carlos Calvet ou Jorge Guerra. São imagens de uma rica paleta de cinzentos, sem contrastes evidentes, onde a paisagem urbana faz sobressair no objecto fotográfico a singularidade do olhar do fotógrafo. Singularidade que se afirmara na modernidade do trabalho da dupla de arquitectos da exposição e álbum "Lisboa, cidade triste e alegre", Víctor Palla e Costa Martins e que parece ter desencadeado a fotografia dos opositores dos anos 50 e 60. A Lisboa "triste e alegre" (qualificação que os dois autores apropriaram de Fernando Pessoa,) é uma síntese inédita de todos os progressos do olhar fotográfico e uma categórica inovação na produção de um álbum fotográfico. Aí perpassa o ruído e a ligeira mundanidade de uma população fechada e comedida, a estreita relação de uma cidade ainda ribeirinha, com os pequenos ofícios de um tempo de crise miudinha; o rio está na humidade escorregadia das ruas e dos becos, o empedrado das ruas condiz com os anúncios frouxos a lâmpada ou néon, e é, tal como Robert Frank fará pela mesma altura, a descrição difícil de uma aparência das gentes e das coisas que apenas (mal) adivinhamos, porque a fotografia é apenas isso, uma aparência onde se inscrevem os sonhos e desejos de quem a vê.

A renovação da paisagem

Muitos conceptualismos arruinaram a ideia de paisagem orientada para a contemplação e, com isso, um historial de enquadramentos e estratégias. A paisagem, como renovação de um espaço mentalmente construído acabaria por regressar, desde os anos 80, com a tecnologia digital. Hoje assume-se com outras certezas que a Fotografia deve representar o espírito do tempo. E as paisagens de Jeff Wall, de John Goto ou de tantos outros fotógrafos que constroem as suas imagens finais a partir de bancos de imagens no computador falam acima de tudo disso: no modo como hoje renovamos a forma de estar no mundo, este mundo democratizado, perdulário, consumista, onde o culto do corpo resultou num difuso individualismo de tribo e, antes que qualquer outra coisa o homem, atravessado por imagens, se tornou a própria paisagem. Por isso as construções de Jeff Wall nos parecem imagens de filmes, onde tudo que é pertinente acontece, precisamente porque é pertinente para nós que as olhamos: a

reprodução de um quotidiano reconhecido como tal e susceptível de nos esdarecer. Há sempre um apontamento crítico nestas imagens minuciosamente construídas que têm a condensação do que pode acontecer, num pequeno tempo, num espaço filmico.

Na fotografia que se faz no nosso país não há esta vertente de produção a partir de stocks de imagens digitais. Um ou outro ensaio conceptual e pós-moderno traduziu-se sempre em instalações a que se atribuía à citação a função explicativa. Manuel Valente Alves desenvolveu a forma conceptual em instalações com certa eficácia, embora inicialmente incompreendidas. Aí a paisagem surgia com a função que o conceptualismo, naturalmente, lhe podia atribuir: como acessório do conceito que era, fundamentalmente uma crítica ideológica nos anos 80 e uma crítica formal nos anos 90. Ao fazer reflectir sobre as alterações de paradigmas, nomeadamente no campo da estética e dos valores sobre a vida, acabou por optar pelo suporte vídeo o que tornou inevitável o seu crescente interesse pelo movimento, mudança de estado e precaridade da estabilidade das coisas, quando em suporte fixo, ("Le temps retrouvé"). De resto é através de vídeo que os mais imaginosos dos nossos fotógrafos desenvolvem, preferentemente, o seu trabalho, (Augusto Alves da Silva, Maçãs de Carvalho, João Tabarra, por vezes Jorge Molder...).

A paisagem como tema manteve-se fora deste olhar renovadamente conceptual, mas teve de enquadrar-se em novos conceitos, já que se generalizou a pertinência da produção artística. Produzindo especificamente paisagem, sem quadros ou motivos alegóricos, dois autores: José Afonso Furtado, atribuindo às suas imagens uma crítica ambiental, norteadas pelos conceitos da Ecologia, salientando a destruição do meio através de diversas intromissões humanas, (levantamento de minas abandonadas, de aspectos da ruína industrial no Vale do Ave, do abandono de parques nacionais...).

A sua fotografia distingue-se pela colocação clara de duas oposições: a harmonia e quase simetria dos velhos valores em relação à natureza, (e temos verdadeiras alegorias dos valores clássicos, como a janela sobre o mundo, o enquadramento do equilíbrio, o ajustamento e a medida) e o abandono e desleixo do lixo industrial na terra, poluindo e destruindo a paisagem da memória. É uma fotografia feita de contrastes com o seu quê de dramatismo, e por isso mantém o preto e branco e, por vezes a nítida oposição entre a luz e a sombra, não arruinando a perfeita definição dos detalhes e configurações.

A valorização da medida clássica toma-se clara na utilização de – aproximadas – figuras de desmesura desse ideal: a forma do labirinto, numa imagem do Ave, a repetição da janela sobre o mundo, (a imagem da câmara escura pictórica), a abertura de luz que solicita e faz recear o mundo das ideias de Platão, recentemente, na "Canada do Inferno", aquela base de instalação que evoca as desmesuradas ruínas do templo de Balbeck.

É nesta construção paralela do espírito, onde é a literatura que comanda o olhar sobre uma paisagem em risco, (quem não pensa na Guerra dos Mundos ao observar muitas das suas imagens de minas?), que aprofunda o conceito de paisagem e coloca José Afonso Furtado como um dos grandes fotógrafos de paisagem no nosso país.

Tem outra concepção a fotografia de paisagem de Duarte Belo. Impregna-se através de cinzentos que definem claramente a textura dos objectos, como se as imagens fossem focadas de cima ou escondem o cenário na difusa rede de um enovado que ressoa como a consciência da imponderabilidade ou da falibilidade da memória. Não se trata de um tremido estratégico, as imagens diluem-se nos cinzentos e na nossa observação.

Domina, naturalmente, o pólo poético e na imagem, a polissemia troca-se pela indeterminação que abre as portas do desejo.

Como outros fotógrafos que, por vezes, ensaiam a paisagem, mas no interior do documental ou fotojornalismo, Duarte Belo também parece ter iniciado a produção de imagens documentais, que rápida e deliberadamente ancorou no específico subjectivismo do neo-documentalismo.

Paisagens da solidão post-romântica

A era é de contaminação. Doença, epidemias, poluição, vírus biológicos e informáticos contaminam a nossa existência em véspera de clonagem generalizada. O medo, ao que se sabe, advém também da solidão do homem urbano nos seus não-lugares onde se confronta apenas com a sua prática como terminal de comunicação. Parques de estacionamento, estações de metro, edifícios abandonados fazem a temática de muitos filmes e de muitas fotografia: os não-lugares, esvaziados no fim do dia pertencem a ciclos de contaminação.

É esta, em parte, a obsessão fotográfica de Paulo Nozolino, com as suas imagens de andarilho por um mundo onde a tragédia se apreende pelos seus efeitos e onde a pesquisa principal, que esbarra com corpos dormentes, atónitos ou apressados, se faz em nome de uma ausente solidariedade. Paulo Nozolino é um ícone da fotografia portuguesa, a sua raiva e a sua contestação fazem-se contra o mundo e o tempo mais próximo, não lida com mentalidades, gestos, progresso ou tradições. O seu olhar é, antes de tudo, antes de ser social, um olhar político, porque as imagens exigem soluções imediatas, não se perdendo em percepções ambíguas de auto-sentimento.

Medos urbanos, (mas também a sublimação desse urbano contaminado) são-nos transmitidos pelas fotografias de Renato Roque. Mas o degradado pode ser a poética da nova paisagem, quando o cimento armado das construções abandonadas constrói as novas ramadas dos jardins abandonados ou os plásticos que protegem as construções interrompidas se mostram como prados em altura. São paisagens sem gente anónima, alegorias, portanto, e nas antípodas das

paisagens de José Manuel Rodrigues, que compõe para elas vestígios de enigmas metafísicos, (e belíssimas imagens).

A solitária contaminação pela irrealidade do mundo é o tema de fundo de André Príncipe nas suas teses, "Túneis" e "Muros". Não há, naturalmente nestes fotógrafos muito jovens, que surgem como paisagens de um mundo excessivamente rico em imagens, o medo da contaminação. Há uma prática do actual, deste presente que passa pela câmara fotográfica, com horas, minutos e segundos a contaminar a ideia histórica de memória. A paisagem é ainda um objecto de consumo, em fotografia, cinema ou vídeo, em computador, virtual q.b., em fantasia digital ou química.

No limiar de outra coisa, que não será qualquer, a paisagem é o que homem for, em cada tempo.