

Os tempos da fotografia de arquitetura e de paisagens urbanas

Bebete Viégas

Este artigo trata da relação entre a fotografia de arquitetura e paisagem urbana e o tempo. São abordados diferentes tempos contidos nas imagens, tais como o tempo histórico de produção das fotos, o tempo em que estas serão lidas, os tempos da memória despertados pelo registro e o tempo de captura. Parte do artigo é dedicado à leitura de uma série fotográfica de Hiroshi Sugimoto intitulada "Theaters", em que o fotógrafo escolhe estender o tempo de captura como parte de uma ideia e não em busca de um resultado visual específico. Por fim, é realizada uma reflexão sobre as escolhas dos tempos de captura na produção das imagens de minha autoria e como o tempo é parte do processo.

Palavras-chave: fotografia; arquitetura; tempo.

THE TIMED OF ARCHITECTURAL AND URBAN LANDSCAPE PHOTOGRAPHY

This article explores the relationship between architectural and urban landscape photography and time. It addresses various temporal aspects present in the images, such as the historical time of the photos' production, the time at which they will be interpreted, the times of memory evoked by the record, and the time of capture. Part of the article is dedicated to reading a photographic series by Hiroshi Sugimoto entitled "Theaters", where the photographer chooses to extend the capture time as part of an idea and not in search of specific visual result. Finally, the article reflects on the choices regarding capture times in the production of my own images and how time is an integral part of the process.

Keywords: photography; architecture; time.

LOS TIEMPOS DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA Y PAISAJES URBANOS

Este artículo aborda la relación entre la fotografía de arquitectura y paisaje urbano y el tiempo. Se analizan diferentes tiempos presentes en las imágenes, como el tiempo histórico de producción de las fotos, el tiempo en que estas serán interpretadas, los tiempos de la memoria evocada por el registro y el tiempo de captura. Parte del artículo está dedicada a la lectura de una serie fotográfica de Hiroshi Sugimoto titulada "Theaters", donde el fotógrafo opta por extender el tiempo de captura como parte de una idea y no em búsqueda de un resultado visual específico. Finalmente, se reflexiona sobre las elecciones de los tiempos de captura en la producción de mis propias imágenes y cómo el tiempo forma parte del proceso.

Palabras clave: fotografía; arquitectura; tiempo.

1.Introdução

Este artigo investigará a relação entre os registros fotográficos da arquitetura, as paisagens urbanas e o tempo. Incluem-se, dessa forma, vários modos de tempo contidos em uma imagem: o significado de um registro em seu próprio tempo e contexto, a resignificação desse registro ao longo da história, o tempo de exposição para a realização da fotografia e os tempos da memória contidos nas imagens.

Na fotografia de arquitetura, partimos de alguns padrões mais específicos do que em outros campos da fotografia. A perspectiva, o tratamento da luz e o enquadramento seguem uma linha mais definida, para permitir uma padronização que nos possibilite compreender o projeto e os espaços construídos.

A perspectiva vertical é sempre corrigida, sem apresentar qualquer tipo de distorção. Isto permite ao leitor entender melhor o desenho do edifício em todas as suas particularidades – como na altura do pé-direito, por exemplo. O uso da luz natural em determinados horários é essencial para entender a insolação e a tridimensionalidade da obra, ressaltando volumes e texturas. O enquadramento adequado direciona o leitor para que ele consiga sentir a construção e organizar o projeto em si e em sua relação com o entorno.

De fato, esses cuidados específicos são recorrentes no registro da arquitetura e se tornaram um padrão mundial, que pode ser observado nas publicações voltadas ao meio em questão. Entretanto, é um engano achar que estes padrões engessam o trabalho do fotógrafo.

Com um olhar mais apurado, podemos identificar escolhas como os tempos das imagens, ferramentas importantes nesse processo. No livro "Coleção de Fotografia do Senac" dedicado ao trabalho do fotógrafo de arquitetura Nelson Kon, a organizadora Simonetta Persichetti reflete sobre a relação entre arquitetura e fotografia:

Falar em fotografia de cidade, fotografia de arquitetura é sempre complicado. Afinal, as duas formas ou as duas temáticas se confundem. Se ao nascer a fotografia se importava ou estava voltada para simplesmente registrar o mundo externo, sem preocupação estética ou de comunicação, na entrada e no decorrer do século XX essa linguagem se transformou. Os fotógrafos deixaram de apenas registrar a cidade para interpretá-la. Quase que um retrato da cidade, com suas belezas, seus defeitos, desvendando o que ca-

racteriza a paisagem urbana. Por outro lado, falar de arquitetura simplesmente como projeto e construção de casas é absolutamente reducionista. A arquitetura trata do espaço e do homem inserido nesse espaço. (Persichetti, 2004, p.7)

Para aprofundar as possibilidades oferecidas pelo tempo, apresentamos no artigo uma breve análise da série fotográfica de Hiroshi Sugimoto intitulada "Theaters" na qual ele escolhe o tempo de exposição da fotografia em função da duração do filme projeto na tela do cinema. A decisão de produzir uma imagem rápida ou lenta e a escolha do assunto e do equipamento, entre outros aspectos, trazem resultados muito diferentes. São importantes recursos narrativos, mudando por completo o resultado final.

2. Os tempos da fotografia e da memória

A imagem fotográfica apresenta múltiplas características. Por essa razão, torna-se difícil sintetizá-la. Às vezes, toma-se o caminho mais fácil, de associá-la exclusivamente à essa ou aquela função ou razão, tirando-lhe, assim, a sua inerente complexidade.

Apesar de sua função documental, a fotografia nunca será capaz de registrar a realidade tal como a concebemos. No entanto, ela reproduz, sim, uma outra realidade, aquela que o autor quer e consegue registrar. Uma visão específica, de um observador específico. Esse fato não tira o valor da imagem como fonte de documentação e estudo. Pelo contrário, auxilia na compreensão do sentimento de uma época ou geração. "A caixa preta fotográfica não é um agente neutro, mais uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real (Dubois', 1990, p.40-41)".

O autor está mergulhado em um contexto. Possui sentimentos e sensações em relação ao objeto a ser registrado. Com uma análise mais profunda e subjetiva da imagem, pode-se retirar dela muito mais informações do que com uma leitura superficial e objetiva.

Por meio da imagem fotográfica, desencadeia-se um processo de resgate da história perdida. A interpretação da fotografia, em todas as suas possibilidades – não ape-



Fotografia de Hiroshi Sugimoto, da série "Theatres", Carpenter Center, Richmond, 1993. Fonte:

A projeção é a única fonte de luz, e devido ao longo tempo de captura das imagens, essa luminosidade que vem da tela e banha todo o ambiente é suficiente para revelar, de maneira delicada, a arquitetura dos espaços.

ele passa a perseguir abarca sensações, cheiros e texturas que já não se encontram representados na fotografia. São construções do nível mental, o que, como coloca Shore, resulta em uma imagem embelezada.

O poeta termina com uma reflexão sobre a permanência da fotografia. Ao final de sua rememoração, ele conclui que podemos rasgar esse papel. Bastaria isso para que ela deixasse de existir. Assim, ele expõe a relação de simultânea potência e fragilidade das imagens.

Do mesmo modo que ela é capaz de despertar tanta emoção, ela é também frágil. E não pensemos apenas nas fotografias impressas. A imagem digital igualmente o é, pois a qualquer momento podemos perdê-la, corromper seu arquivo, e ela então simplesmente deixará de existir, ao menos no nível físico. Mas ela também pode durar até mais do que nós, e ser lida e interpretada por outros que vierem depois da nossa existência. Então, podemos perguntar, que sentidos ela adquirirá?

Para alguém que nunca foi a São Luís, e que com a cidade não mantém nenhuma relação, essa fotografia, diferentemente do que aconteceu com Gullar, não surtirá o mesmo efeito, não trará as mesmas lembranças. A experiência do leitor será outra.

Assim, pegando como exemplo apenas este caso de Ferreira Gullar, podemos enxergar a questão do tempo presente na fotografia em muitos níveis, tais como a importância da data em que a foto foi produzida (dia, mês e ano da captura da imagem); a data em que foi apresentada ao poeta (o tempo contido entre a captura e a leitura da imagem); o tempo da memória (o despertar de lembranças e sentimentos não apresentados figurativamente na imagem); e o tempo do suporte, no caso, uma impressão em papel, que pode desaparecer ou perdurar mais do que nós mesmos.

3. O tempo dos filmes na série "Theatres", de Hiroshi Sugimoto

Nessa série fotográfica de Hiroshi Sugimoto,¹⁰ o autor registra cinemas e *drive-ins* norte-americanos, em que o tempo de exposição das imagens corresponde ao tempo da duração dos filmes de longa-metragem que estão sendo projetados naquelas telas. A projeção é a única fonte de luz, e devido ao longo tempo de captura das imagens, essa luminosidade que vem da tela e banha todo o ambiente é suficiente para revelar, de maneira delicada, a arquitetura dos espaços. A tela, por outro lado, recebe luz por muito tempo, e acaba por se transformar em um grande quadro branco, de onde não se vê um único resquício dos filmes ali projetados. Como resultado, a arquitetura do lugar permanece, e a experiência do cinema desaparece.

Com efeito, o longo período de captura da imagem não fica evidenciado no registro final. Para um leitor desinformado, essa é apenas a fotografia de uma sala de cinema, que poderia ter sido realizada em milésimos de segundos. Não identificamos ali borrões ou rastros. Ao optar por fotografar salas cinema sem a presença de pessoas na plateia, Sugimoto elimina o movimento na maior parte do quadro, deixando-o apenas para tela de projeção, que receberá a ação contida no filme, mas essa ação será sublimada pelo excesso de exposição da tela branca à luz e assim a percepção do movimento não será visível ali também.

O tempo está na delicadeza da iluminação, na tela branca que projetava uma imagem em movimento. Pode-se dizer, nesse caso, que a escolha importa mais ao processo do que ao resultado.

Eu sou um auto-interlocutor habitual. Certa noite, enquanto fotografava no Museu Americano de História Natural, tive uma visão quase alucinatória. Minha sessão interna de perguntas e respostas que levou a essa visão foi algo como: "E se você filmasse um filme inteiro em um único quadro?" A resposta: "Você obtém uma tela brilhante". Imediatamente comecei a experimentar para realizar essa visão. Em uma tarde, entrei em um cinema barato no East Village com uma câmera de grande formato. Assim que o filme começou, ajustei o obturador para ficar aberto. Duas horas depois, quando o filme terminou, fechei o obturador. Naquela noite, revelei o filme e minha visão explodiu atrás dos meus olhos.¹¹ (Sugimoto, s.d., tradução nossa)

Nesse breve relato de Sugimoto, que encontramos em seu site, ele nos conta do momento em que teve a ideia de iniciar essa série, da curiosidade que o levou a produzir a primeira imagem, antecipar o seu resultado, e do encantamento ao vê-la pronta, que foi tão grande que o levou a produzir tantas fotografias (e depois de um intervalo de 22 anos, fez ainda mais uma série, agora em cinemas abandonados).

O encantamento descrito pelo autor ao ver a primeira imagem da série chega ao espectador, talvez não pelo mesmo motivo, mas simplesmente pela poética contida em cada fotografia, independente agora das escolhas técnicas para sua produção, apenas por serem imagens potentes e vivas.

4. O tempo como processo

O controle da entrada de luz, e seus subsequentes efeitos, são do domínio de todo fotógrafo. Organizamos nossas escolhas de acordo com o efeito desejado na imagem. Mas, cabe perguntar: o que acontece se a longa exposição de uma fotografia não for uma escolha pelo resultado, e sim pelo fazer fotográfico, isto é, pelo processo?

Em algumas imagens não conseguimos saber só através da sua leitura se o tempo de exposição foi longo. Nesses casos, precisamos ter as informações técnicas. Podemos ler uma fotografia que demorou minutos para ser captada e, ainda assim, não ter a presença de rastros e borrões, seja porque o assunto retratado é imóvel, seja porque o fotógrafo escolheu deixá-lo imóvel durante a exposição.

Para pensar a questão compreendo a necessidade de analisar imagens das quais tivesse maiores informações técnicas, tais como, a sensibilidade, a velocidade do obturador e a abertura do diafragma usados na produção dos registros. Por isso, as imagens analisadas são de minha própria autoria.

Nesta fotografia do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), apesar de podermos imaginar um tempo de exposição mais longo, por ser noturna, não temos nenhuma outra evidência na imagem que nos indique o quão longa foi sua exposição. A figura humana, que poderia estar borrada, se apresenta com contornos definidos por escolha da fotógrafa, que orientou a pessoa para que permanecesse imóvel.

Se a figura perdesse sua nitidez, sua pequenez não

contrastaria tão fortemente com a dimensão agigantada da escultura de Amílcar de Castro,¹² e não teríamos a compreensão das diferenças de escala. O reconhecimento da ação da pequena figura também contribui como parte importante do registro. A pessoa interage com a escultura, contempla sua dimensão. Ali, é possível identificar que o seu rosto está virado para cima, o que nos faz supor que ela está admirando o trabalho do escultor até seu vértice encontrar o céu.

Aqui sabemos o tempo pelo qual o obturador ficou aberto para a captura: cerca de dois minutos. Mas isso não se apresenta visualmente, ao menos numa leitura mais rápida. Não seria necessário que a fotografia tivesse tão longa exposição. Apesar de ter sido captada com o ISO (sensibilidade) 100, valor mais baixo nas câmeras digitais, e diafragma bem fechado para maior profundidade de campo, ela poderia ter sido registrada em poucos segundos.

A escolha por prolongar a exposição deu-se, então, como processo e não como necessidade técnica. A organização dos elementos da composição e a concentração dedicada à construção da imagem deram-se de maneira mais elaborada e refletida. É preciso estar seguro do que se deseja para produzi-la em tempo tão prolongado, afinal não será possível repetir a ação muitas vezes. A passagem do dia para a noite, como no caso dessa imagem, poderá ser perdida, e o céu não será registrado com a luminosidade desejada.

Nesse outro registro, a opção é exatamente contrária. O ciclista surge levemente borrado, só o suficiente para não ser reconhecível. Dessa maneira, ele representa qualquer ciclista, e não alguém específico. Sua imagem de contornos indefinidos se confunde com os reflexos dos vidros que compõem a cena.

Dessa maneira, percebemos que a escolha da velocidade proporciona, tanto pelo congelamento quanto pelo rastro, imagens que não fazem parte da possibilidade da visão humana. Elas são de outra natureza:

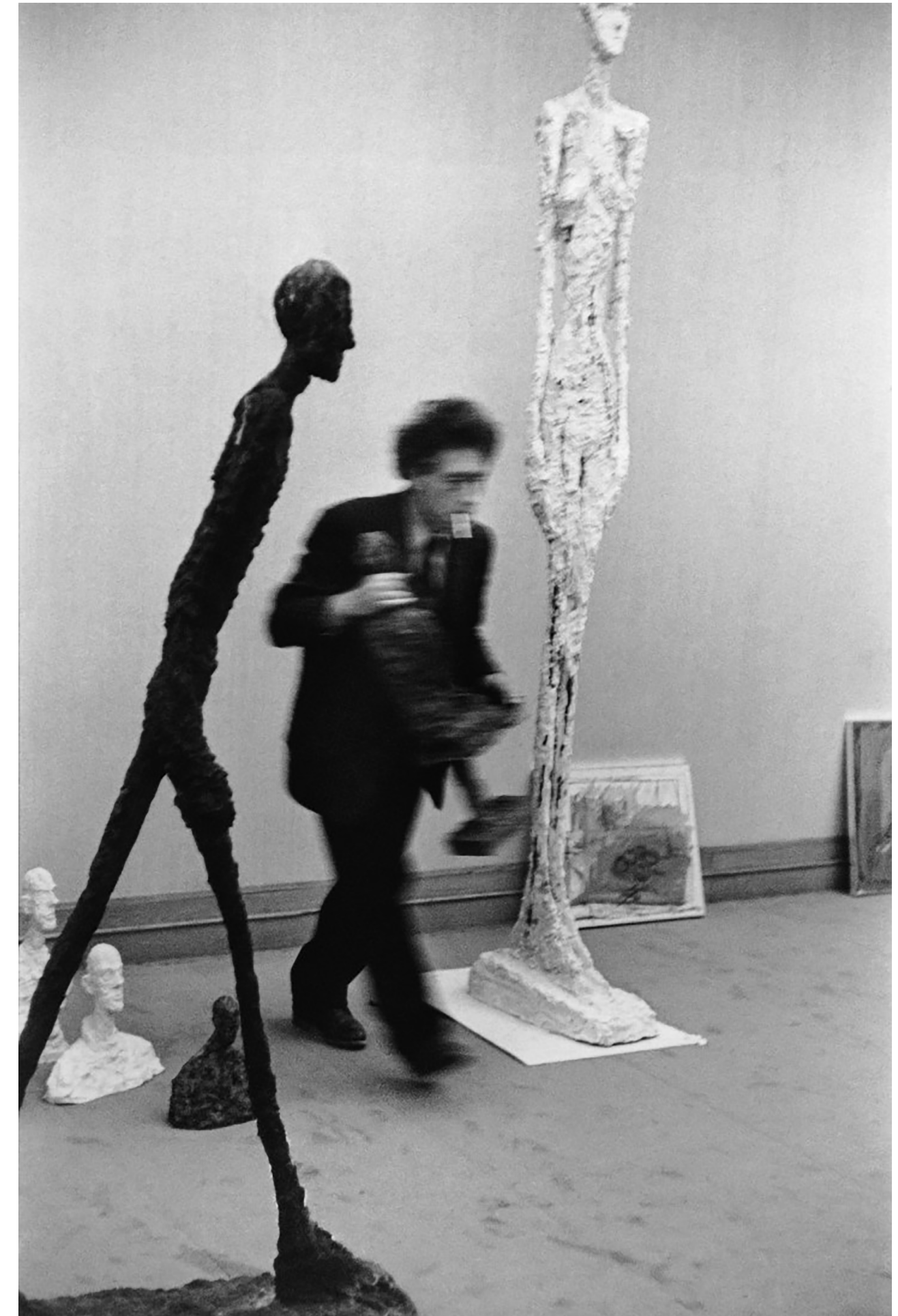
Com justa razão, vê Benjamin¹³ nessa fixação do inesperado alguma coisa de surrealista, o retorno de um inconsciente reprimido: o atleta congelado no ar com sua vara de salto, olhos esbugalhados, fisionomia contorcida em expressão estúpida, o corpo sólido e pesado desafiando a lei da gravidade, como as bolas de chumbo flutuantes que se vê em algumas telas de Magritte.¹⁴ A



Escultura de Amílcar de Castro no MuBE, São Paulo, 2021. Fotografia de Bebete Viégas. Fonte: Acervo pessoal.



Avenida Paulista,
São Paulo, 2019.
Fotografia de
Bebete Viégas.
Fonte: Acervo pessoal.



Alberto Giacometti
entre suas
esculturas, 1961.
Fotografia de Henri
Cartier-Bresson.
Fonte:

Henri Cartier-
Bresson (1908-2004).
Fotógrafo francês,
fundamental
referência para
a fotografia
documental.
Autor do texto "O
momento decisivo" e
um dos fundadores
da Agência Magnum.

Mais uma vez, a demora em produzir cada registro em um período curto de luz, ainda disponível ao anoitecer, fez com que cada fotografia fosse mais pensada

foto, sem dúvida, possibilita materializar, pelo menos no domínio do simbólico, um antigo sonho dos místicos: a levitação. (Machado, 1984, p.48)

Analisando as esculturas de Alberto Giacometti,¹⁵ principalmente as do último período, Alberto Tassinari evidencia a importância da falta de nitidez nas figuras humanas produzidas pelo artista, pois é justamente no contorno rugoso das figuras alongadas que ele alcança sua maior expressividade.

Fosse lisa e não inteiramente rugosa, como se à procura de foco diante de uma luz que já nada delimita, o peculiar naturalismo de Giacometti fracassaria. É a busca por um contorno que não existe mais – e justo porque já não existe só se mostra como busca – que faz a singularidade da escultura de Giacometti. (Tassinari, 2001, p.54)

Ao retratar o artista entre suas obras, o fotógrafo Henri Cartier-Bresson optou por fazer um registro um pouco mais longo, que não congelasse o movimento. Assim, deixou o obturador aberto o tempo suficiente para que a figura de Giacometti fosse reconhecível, mesmo que levemente borrada, fazendo referência à própria obra do escultor, cujo contorno não é nítido e definido.

Nessas imagens do Edifício Copan (uma série de 2001), minha escolha também foi pela longa exposição, e o efeito subsequente foi a aberração cromática, que preencheu com cores e vida o edifício. Aqui, o uso estendido do tempo de captura foi intencional na busca por um resultado visual, mas acabou por se incorporar como parte do processo de produção das imagens. Mais uma vez, a demora em produzir cada registro em um período curto de luz, ainda disponível ao anoitecer, fez com que cada fotografia fosse mais pensada. Isso impacta a maneira como o fotógrafo se relaciona com a imagem, no exercício de antecipação de alguns resultados, mas também, na ideia de ser surpreendido por outros efeitos, e a partir daí decidir por eliminá-los ou não.

As fotografias do edifício Pedregulho e do Sesc 24 de Maio têm 23 anos de diferença e as situações vividas du-

rante a captura das imagens foram muito distintas. O edifício, de projeto de Affonso Eduardo Reidy, datado de 1947, naquele momento estava em total abandono de manutenção e era considerado um lugar bastante inseguro para ser visitado. Na mesma semana em que fui contratada para fazer o ensaio para a revista do Instituto dos Arquitetos de Portugal, li nos jornais brasileiros que um fotógrafo francês fora assassinado no edifício para ter seu equipamento roubado. Assim, tive que ser acompanhada por um morador durante toda a produção das imagens, e essa mistura de medo e tristeza se fizeram presentes, ainda assim tive a sorte de encontrar cenas como esta, de uma criança brincando com a bola naquele espaço pensado justamente para ser utilizado como área de lazer, circulação e encontro.

A foto apresenta um leve tremor nas mãos e pés em movimento, deixando nítida a figura do menino, mas reforçando a ideia da ação, da brincadeira. Passados 23 anos, quando fui fotografar o Sesc 24 de Maio, o que encontrei foi um clima de muita alegria, o dia estava quente e a fila para acessar a piscina na cobertura do edifício era enorme, descia pelas rampas de muitos andares, enquanto isso, as crianças brincavam e se refrescavam no espelho d'água. Fiz uma série de imagens dessas brincadeiras e só quando fui selecioná-las percebi a semelhança entre essas duas fotografias. Ambas registraram a postura dos meninos, utilizaram o tempo de exposição suficiente para borrar apenas o que estava se movendo bem rápido e tiveram o contraluz como presença, desenhando silhuetas e contornos.

Durante a elaboração dessa pesquisa, pensando sobre a produção das minhas imagens e o aumento do tempo de exposição que muitas delas apresentam, comecei a desenvolver uma nova série de fotografias, agora mais consciente da escolha dos tempos de captura. Fazendo fotos mais rápidas ou mais lentas de acordo com o assunto e a intenção.

Nesse processo, passei a experimentar outras relações, além da temporalidade contida em cada registro, usei o tempo estendido através da sequência. No caso do díptico do Congresso Nacional, apresento primeiro o espaço vazio seguido pelo espaço preenchido por uma presença fugidia, num exercício de aproximação entre linguagem fotográfica e cinematográfica. A ideia foi propor outras possibilidades de representação dos tempos na fotografia de arquitetura e de paisagens urbanas, criando entre a primeira e a segunda fotografia um intervalo de tempo e ação a ser preenchido pelo leitor da imagem.

Considerações finais

Pedregulho, projeto de Affonso Eduardo Reidy, Rio de Janeiro, 2001. Fotografia de Bebete Viégas. Fonte: Acervo pessoal.



Sesc 24 de Maio, projeto de Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, 2024. Fotografia de Bebete Viégas. Fonte: Acervo pessoal.



A busca por reflexão sobre o assunto do artigo surgiu a partir de uma percepção de que ao fazer fotografias eu estava, em muitos casos, prolongando o tempo de captura das imagens, mesmo que esse tempo estendido não se desse por uma necessidade técnica ou pela busca de um determinado resultado estético. Então, passei a me questionar o porquê desta escolha.

Comecei minha trajetória profissional como fotógrafa de arquitetura, trabalhando com uma câmera analógica de médio formato, uma Mamiya RB 67. Esse equipamento levava a um processo mais lento de produção de imagens por conta de algumas características, tais como seu tamanho e peso, expressivamente maiores que de uma câmera de 35mm, seu visor na parte superior, que obrigava o fotógrafo a olhar por cima, com o corpo encurvado e ainda apresentava no visor a imagem espelhada, o que nos obrigava a fazer o exercício de inverter no cérebro os lados para onde queríamos apontar a lente.

Todas essas questões somam à necessidade de fotografar no tripé, a espera pelo horário de luz mais adequado e a economia de fotos tiradas por conta do alto custo de filmes fotográficos. Na janela com que trabalhava (6 x 7 cm), um filme só rendia dez chapas. Tudo isso fazia com que a produção das imagens fosse um processo lento se comparado a outras áreas da fotografia e ao uso de equipamentos mais leves.

Com as câmeras digitais, o processo ficou bem mais rápido. Excluiu-se a economia de recursos e a troca de filmes a cada dez cliques, além do equipamento menor e mais leve. A consequência foi o aumento na quantidade de imagens produzidas por ensaio. Porém, não proporcionalmente ao aumento na qualidade das fotografias. No processo de edição, muitas acabavam sendo excluídas.

Hoje, o aumentar o tempo de captura é, para mim, uma escolha de linguagem. O processo lento também é uma opção de observação. Estende o tempo que nos relacionamos com os elementos da cena e a maneira como escolhemos representá-los.

Este processo, ao menos inicialmente, não foi uma escolha consciente, mas resultou em imagens que considero mais poéticas.

De alguma maneira, representa um movimento de resistência ao aumento escalonado na quantidade de imagens produzidas, em contraposição ao tempo cada vez mais diminuto que dedicamos ao lê-las.

As fotografias carregam muitos tempos, essas dimensões de temporalidades compõem grande parte da beleza que cerca uma imagem. Tentar compreendê-las foi o guia desse artigo.



Congresso Nacional,
Brasília, 2025.
Fotografia de
Bebete Viégas.
Fonte:
Acervo pessoal.

