

A paisagem fotográfica de Antonio Saggese: percepção e realidade em Ipuã

The Photographic Landscape of Antonio Saggese: Perception and Reality in Ipuã

FABRÍCIO REINER DE ANDRADE

Universidade de São Paulo (USP) - São Paulo, S.P., Brasil

RESUMO

Este artigo propõe a análise de um conjunto de obras de Antonio Saggese capturadas em regiões da Mata Atlântica paulista, onde o artista transcende o registro documental ao imprimir uma abordagem crítica e poética sobre a noção de realidade objetiva. Saggese investiga a complexa relação entre fotografia, tecnologia e percepção do mundo, ancorando sua pesquisa nas reflexões sobre a materialidade da fotografia, articuladas neste estudo em diálogo com abordagens de teóricos como André Bazin e Susan Sontag, entre outros. Suas imagens, além de evidenciarem a urgência da preservação de florestas que, devido a modelos econômicos cada vez menos sustentáveis, sobrevivem apenas como vestígios, interrogam a própria essência da fotografia. Ao destacar o papel da captura da luz e do aprimoramento técnico na construção da representação, suas obras questionam os limites da imagem fotográfica e seu papel na mediação da realidade. Ao fazer referência às gravuras de viajantes europeus dos séculos XVIII e XIX e às convenções do gênero de pintura de paisagem, Saggese cria uma figuração que desafia a percepção do espectador, promovendo um diálogo profundo sobre a interpretação dessas paisagens. Seu trabalho reafirma a fotografia não apenas como um meio de registro, mas como um processo cenográfico e subjetivo que ressignifica os elementos visuais e amplia as possibilidades narrativas da imagem.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, paisagem, natureza, teoria da imagem, cultura visual, fotografia digital

ABSTRACT

This article proposes an analysis of a selection of works by Antonio Saggese, captured in regions of the Atlantic Forest in São Paulo, where the artist transcends mere documentary registration by imprinting a critical and poetic approach to the notion of objective reality. Saggese investigates the complex relationship between photography, technology, and world perception, anchoring his research in reflections on the materiality of photography, articulated in this study in dialogue with theorists such as André Bazin and Susan Sontag, among others. His images, besides highlighting the urgency of preserving forests that, due to increasingly unsustainable economic models, survive only as remnants, also interrogate the very essence of photography. By emphasizing the role of light capture and technical refinement in the construction of representation, his works challenge the limits of the photographic image and its function in mediating reality. By referencing the engravings of European travelers from the 18th and 19th centuries and the conventions of the landscape painting genre, Saggese creates a figurative approach that challenges the viewer's perception, fostering a deep dialogue about the interpretation of these landscapes. His work reaffirms photography not merely as a medium of documentation, but as a scenographic and subjective process that reconfigures visual elements and expands the narrative possibilities of the image.

KEYWORDS

Photography, landscape, nature, image theory, visual culture, digital photography.

A invenção da realidade e a imagem fotográfica

É no reconhecido ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”, que André Bazin enuncia a inclinação da pintura dita ‘ocidental’ em exprimir a realidade. Para o autor, a transformação pela qual ela passava no decorrer do século XVI, a partir da invenção

da perspectiva tridimensional, conduzia os pintores a paulatinamente se afastarem da utilização de efeitos puramente simbólicos e os conduzia sensivelmente à imitação mais fiel do mundo exterior. As descobertas que Bazin atribui a Da Vinci, pelo princípio da câmara obscura, que possibilitavam ao pintor criar a ilusão de um espaço tridimensional (mas que poderiam certamente ser atribuídas a outros artistas, qual Brunelleschi), situavam objetos como mais próximos a nossa percepção (Bazin, 1991, p. 20). Talvez por essa razão Leonardo Da Vinci tenha se dedicado com afinco à utilização desse equipamento com fim de desvendar as propriedades da luz, da sombra e do olho humano. Para o pintor toscano a visão era o vértice da hierarquia sensorial, pois que o meio mais importante para compreensão dos infinitos mecanismos da natureza; através dela se contemplava a beleza do universo e se representava todas as obras naturais. Da Vinci sabia que a realidade não era objetiva, mas produto da percepção e por isso não se dedicou a reproduzi-la, mas a representá-la.

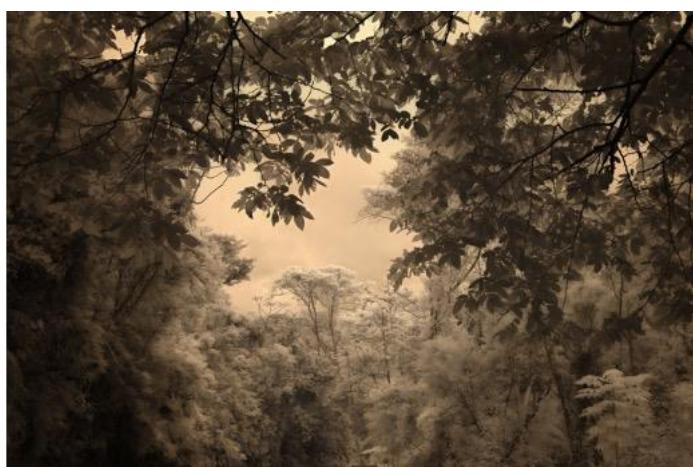


Figura 1. – Antonio Saggese, S. título, 2023, Fotografia, 100 x 70 cm.

Ainda segundo Bazin, esse invento criou um dilema para a arte, dividindo-a entre duas aspirações: uma estética, focada na expressão das realidades espirituais através do simbolismo das formas, e outra psicológica, desejando substituir o mundo exterior por sua cópia. – Para além dos questionamentos em torno da apropriação de termo anacrônico como caracterização de um período alheio à concepção da individualidade burguesa ou, tampouco, psiquismo, noções que seriam concebidas séculos mais tarde¹, – a indagação que aqui interessa é a de que, até meados do

¹ Como nos afirmam os estudos sistemáticos de João Adolfo Hansen e Alcir Pécora, por exemplo, acerca das representações das letras nos séculos XVI ao XVIII, a natureza e a história, para o período, são simultaneamente efeitos que não encontram, em nenhum momento, noções iluministas de

século XIX, a pintura de origem europeia concentrou-se na busca pormenorizada de artifícios técnicos que criassem um efeito de realidade e transcendessem a estrutura formal (solucionada pela perspectiva).

Essa necessidade de ilusão, elevada ao extremo com *trompe l'oeil*, só passou a ser questionada de forma sistemática no século XIX, coincidentemente, mas não por acaso, com a invenção da fotografia. É possível dizer, ainda segundo o crítico francês, que ela liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança exata.

“Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade.” (Bazin, 1991, p. 21).

Enquanto a pintura se esforçava para recriar a realidade por meio da imitação de formas e cores, a fotografia surgiu como uma alternativa distinta, capaz de registrar e reproduzir o mundo com precisão inédita. Seu potencial de fidelidade visual conferiu à imagem fotográfica um caráter de realismo imediato, reforçando a percepção de que aquilo que é visto na fotografia corresponde diretamente à realidade. Não por acaso, persiste a crença ingênua de que, ao nos depararmos com uma fotografia, estamos diante da própria verdade objetiva. O paradoxo, contudo, está no fato de que a fotografia não apenas imita a realidade, mas a transforma ativamente. Como observa Susan Sontag, seu impacto sobre nossa percepção do mundo vai além da mera documentação: a fotografia molda e redefine aquilo que é visto, atribuindo valor ao que é retratado e conferindo-lhe um senso de permanência. Ao fixar um instante no tempo, a imagem fotográfica constrói significados, influenciando a forma como apreendemos e interpretamos a realidade ao nosso redor. (Sontag, 2004)

Seguindo a linha de pensamento de Dubois, Barthes e Soulages, a fotografia pode ser compreendida como um vestígio do real, um índice que mantém uma ligação inescapável com seu referente, mas que, ao mesmo tempo, é transformado pelos códigos e contextos culturais que o cercam. Essa concepção não apenas desafia a noção de realidade mediada, ao sugerir que a fotografia nunca é uma simples reprodução fiel do mundo visível, mas também a posiciona como um território de interseção entre o real e a interpretação, permeado por autenticidade e subjetividade.

“progresso”, “evolução”, “crítica”, “revolução”, nem as ideias de “estética” ou “originalidade”. Tampouco a ideia de individualidade psicológica.

Em última instância, cabe questionar até que ponto as imagens fotográficas podem ser consideradas documentos objetivos e de que maneira elas, inevitavelmente, se tornam uma releitura da realidade, moldada pelas lentes culturais e históricas que carregamos.

Ao longo de sua trajetória artística, Antonio Saggese explorou conceitos fundamentais que nortearam as discussões sobre fotografia em sua consolidação dentro das artes visuais. Retomando questões conceituais, ele as reconfigura à luz da materialidade fotográfica, cuja presença, nem sempre evidente, opera como força interpretativa. Em seu mais recente ensaio, *Ipuã: Paisagens e Marinhas*, Saggese convida o observador a suspender momentaneamente seu olhar saturado pelo excesso de imagens – fetichizadas ou não – e a se deter sobre um conjunto iconográfico que, ao mesmo tempo em que se apresenta como enigmático e deslocado, ressoa como familiar. O equilíbrio entre estranhamento e reconhecimento, fruto de um repertório artístico profundamente elaborado, permite múltiplas associações, tanto no campo da visualidade quanto no da conceituação, expandindo as possibilidades de leitura e interpretação da fotografia enquanto linguagem.



Figura 2. – Antonio Saggese, S. título, 2023, Fotografia, 50 x 100 cm.

Essas imagens não têm o propósito de registrar a floresta, a restinga ou o mar para louvar seu esplendor de forma elogiosa, nem se encaixam no fotojornalismo ecológico que denuncia a destruição criminosa dos recursos naturais. Em vez disso, são imagens técnicas criadas por meio de aparelhos que desafiam as convenções da fotografia de paisagem, gênero herdado da tradição da pictórica.

Nas palavras de Ricardo Fabbrini:

Saggese afirmou reiteradas vezes que o aparelho fotográfico baseado na convergência entre sensor eletrônico e processamento por computador permite a qualquer pessoa, sem habilidade ou saber prévios, captar em instantes inúmeras imagens, fixas ou em movimento, com alta resolução, pelo simples gesto de acionar um botão. É por meio desse gesto automático, como

nos atuais selfies compulsivos, que cada fotografia assim obtida reafirma a sintaxe convencional das imagens que circulam nas telas do computador, vídeo, televisão ou celular. Saggese não busca uma imagem de resistência recorrendo a câmaras analógicas low-tech, mas, ao contrário, utiliza câmeras digitais de altíssima sensibilidade, modificadas para captar o infravermelho, com lentes de grande luminosidade, e com sensores que alteram a profundidade; posteriormente, essas imagens assim produzidas são por ele modificadas no computador, na expectativa que dessa intervenção técnica resultem potencialidades artísticas impossíveis de serem obtidas nas películas fotoquímicas (Fabbrini, 2017, p.3).

Essa compreensão permite Saggese articular modos de pensar e produzir imagens, opondo a hegemonia da padronização de clichês concebidos pela sociedade de consumo e estimulados pela hipervisibilidade das redes sociais, na qual imagens-padrão conduzem o observador à busca pelo próximo referente reconhecível, para suscitar estranhamento e, a partir dele, um olhar mais detido. Jean Baudrillard nos ensina em “A Tela Total”, a partir da lição de Guy Debord em a “Sociedade do Espetáculo”, que o reinado da aparência, definidor da contemporaneidade, apresenta-se como uma dimensão alienante do modo de vida social: a sociedade do espetáculo. “Sob todas as suas formas particulares - informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos - o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade” (Debord, 1997, p. 14). A espetacularização da cultura, da economia, da arte (consequentemente da fotografia), enfim, da vida humana como um todo, tem na virtualização de sua condição sua principal vitrine. Ora, nos diz o teórico, quando o mundo real se transmuta em imagens, estas se tornam a realidade e, como tal, em motivações eficientes de um comportamento hipnótico, pois que repetitivo e acrítico. A falta de significados é acelerada através da quantidade e da repetição incessante de imagens. Para Baudrillard, as imagens repetidas *ad infinitum*, tornam-se hiper-reais e acabam contagiando seu entorno, indiferentes. A realidade desse mundo, resultado da artificialidade das interações, não se permite refletir profundamente sobre si mesma, pois que mercadoria. Essa fetichização da imagem encontra sentido apenas na veloz sucessão de frames que perpassa, incessante, as telas de telemóveis. Baudrillard chama atenção para essa edição *non-stop* do real, afirmindo que o que se vê, efetivamente, é a proliferação de visualidades ausentes de conteúdo. A “rolagem” quase involuntária da tela do celular, hoje em dia, fazendo eco ao *zapping* da TV, como inferia Baudrillard, é o limite possível de alguma dimensão do que se consideraria “o real”, num concentrado de informações e

paisagens virtuais que se retroalimentam, ainda que não estipulem limites nem certezas entre real ou virtual, realidade ou ficção (Baudrillard, 1997).



Figura 3. – Antonio Saggese, S. título, 2022, Fotografia, 70 x 100 cm.

Se de um lado temos a compulsão de imagens semelhantes que inundam os aplicativos e evidenciam a sintaxe da fotografia convencional, reforçando a atenção no referente dessas imagens, reproduzidas à exaustão com objetivo ao espetáculo, e que por essa razão, alienam a intervenção na realidade objetiva, por outro temos o artista na busca de uma imagem em que prevalece o estranhamento de uma visualidade na qual a nitidez comprometida, somada à insólita luminescência e tonalidade, desafia exatamente essa dimensão de realidade.

Nessas imagens não encontramos as convenções da fotografia naturalista, tampouco da pintura acadêmica, a exemplo de linha do horizonte, pontos de fuga, perspectivas geométricas, volumes ou proporção entre figuras, entretanto, ainda assim, somos capazes de lhes distinguir aspectos desses atributos da tradição artística. Isso porque Saggese frui no limite do repertório do observador, desde o renascimento até os contemporâneos.

Antonio Saggese é artista que realiza seus trabalhos tendo geralmente como parâmetro conceitos relacionados à história da fotografia, caracterizando-a, não raro, mais como objeto que como imagem ou registro. Isso não só permite que suas obras dialoguem diretamente com o observador, mas também com outros artistas, sincrônica ou diacronicamente. Nessas obras, as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator-chave na sua ativação ou efetivação. Esse tratamento permite inclusive subverter a própria fotografia, que se apresenta por vezes como conceito. Nas séries realizadas em cemitérios, serrarias e oficinas mecânicas,

ou mesmo naquelas captadas em igrejas, realizadas nos decênios de 1980 e 1990, podemos perceber que as imagens, modificadas pela ação do tempo, ainda que abordem assuntos diversos, compartilham de uma mesma intenção: discutir a materialidade da imagem fotográfica e sua recepção por um público saturado pela profusão das imagens cotidianas. O senso comum, sobretudo nestes tempos, tende a não perceber a fotografia nem como objeto nem como instrumento, pois atento apenas ao referente. Saggese, por sua vez, busca desafiar a invisibilidade da fotografia, desnaturalizando-a ao expô-la como artefato, como imagem-objeto.

Na série *Mecânica do Desejo* (1988), apresentou fotografias que associavam imagens eróticas de mulheres afixadas em oficinas mecânicas e marcenarias a instrumentos e materiais próprios desses espaços. Com isso, enfatizou a relação entre a passagem do tempo, a perecibilidade da fotografia e sua função na construção de um imaginário erótico coletivo. Em 1990, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), Saggese desenvolveu um contraste visual entre imagens captadas em marcenarias e cemitérios. De um lado, calendários libidinosos presos às paredes; de outro, retratos tumulares, azulados e frios, cujos olhares dos fotografados e já falecidos pareciam encarar o observador. Nesse jogo especular, o fotógrafo deslocou, mais uma vez, a fotografia de seu tema central, concentrando-se em sua autonomia como objeto e na maneira como suas formas de recepção e leitura revelavam aspectos dos afetos. Já em *À sua Imagem e Semelhança* (1995), Saggese investigou ex-votos em salas de milagres de igrejas pelo Brasil, onde oferendas e graças alcançadas eram registradas por meio de fotografias e objetos simbólicos – desde casamentos até curas milagrosas. Próteses, muletas, cabelos e barbas misturavam-se a esculturas sacras e imagens dos agraciados que, ao serem refotografadas pelo olhar do artista, evocavam não apenas sua relação com a imaterialidade do sagrado, mas sobretudo com a materialidade da condição humana, transitória e efêmera².

Exemplo também dessa poética artística são as obras realizadas para as séries “Hiléia” (2016) e “Yg” (2017), em que o artista buscou uma imersão na exuberância e complexidade das paisagens naturais brasileiras, inspiradas no maravilhamento dos viajantes do passado e do presente. O princípio dessas duas séries se fundamentava nas imagens gravadas para ilustrar as viagens ao Brasil, feitas, entre outros, por Alexander Von Humboldt, Saint-Hilaire e Philipp von Martius.

² A referência das imagens abordadas podem ser vistas no sítio do artista: <http://saggese.art.br/>

Desde o século XVI, viajantes europeus vinham ao Brasil com o objetivo de explorar a natureza, documentar e tentar decifrá-la. Dessas viagens resultaram livros célebres em que a paisagem brasileira, principalmente a de florestas e rincões, era apresentada mais como cena que como realidade. Baseadas principalmente nas impressões de exotismo e de mistério das quais se nutriam os europeus em relação a terras quase intactas, essas cenas eram compostas com vistas ao assombro e admiração, inflamando a imaginação e as fantasias sobre o novo mundo. Nessa época, as florestas brasileiras eram consideradas um mundo de mistério, com sua exuberância, cores e cheiros que, para os olhos europeus, eram desconhecidos e inimagináveis. Humboldt, por exemplo, impressionado com a floresta amazônica, batizou-a de “Hiléia”, termo que designa uma floresta virgem e exuberante.

E, de acordo com a historiadora da arte Ana Maria Belluzzo:

[...] Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, especialmente após a independência, chegam ao país artistas profissionais, diletantes com domínio do desenho. Ancoram no Rio de Janeiro passageiros de viagens turísticas pelo mundo. Possuem uma visão educada na estética do pitoresco e buscam desfrutar paisagens características. Mais do que a descrição naturalista, predominam entre eles a abordagem romântica do passeio pelos arredores e pelos jardins, a visão do homem “original” na floresta virgem ou a forte sensação da grandiosidade do universo. Não se pode, portanto, adotar um conceito a priori de paisagem. Seria melhor indagar o que o Brasil do século XIX pode dar a ver e quais modelos apreciativos teriam possibilitado o recorte do mundo sensível e a configuração daquilo a que se convencionou chamar paisagem. Em outras palavras, perguntar como é que determinados modos de apreciação dos europeus do século XIX se juntaram com estímulos da topografia, da geografia, da vegetação e da vida humana no Brasil, passando a tipificar uma paisagem brasileira (Belluzzo, 1996, p. 18).

Em *Yg* e *Hiléia*, Saggese já havia explorado essa conceituação, resgatando o imaginário idealizado da floresta amazônica. Com Ipuã, o artista expandiu essa abordagem para as paisagens naturais atlânticas, buscando provocar nos espectadores a mesma sensação de assombro experimentada pelos viajantes do passado. Através de sua construção visual, ele recria essa percepção de descoberta, levando o observador a vivenciar um espanto semelhante ao daqueles que, em outras épocas, se depararam com a vastidão e a exuberância dessas paisagens. Suas imagens não procuram desvendar a magia da natureza, mas sim reverberá-la, evocando respeito e admiração, sem recorrer à melancolia ou ao didatismo.

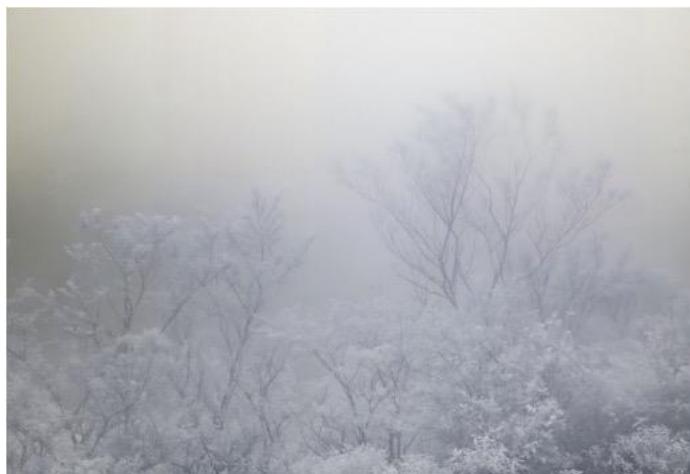


Figura 4. – Antonio Saggese, S. título, 2022, Fotografia, 70 x 100 cm.

Daí as associações dessas fotografias com efeitos gráficos de calcografia, ponta-seca ou bico-de-pena. Nessas imagens fotográficas não há *sfumato*, *degradé* ou meios-tons de negruras produzindo ilusão de volume, mas hachuras e superfícies quase chapadas. Utilizando-se de programas de computador, Saggese destaca certas linhas ou áreas, fazendo-as brilhar, enquanto diminui a visibilidade de outras, obscurecendo-as. O resultado é um aumento no contraste entre preto e branco. Dentre as modificações que evitam a ilusão naturalista comum às paisagens, há um tratamento digital específico que cria uma cena inverossímil e que confunde inclusive a dimensão de tempo, a exemplo, o dia e a noite.

Nessas imagens há ilusão. Saggese, ao realçar pontos, iluminar ou obscurecer áreas impedindo o ‘efeito de real’ da representação fotográfica, adverte para a materialidade da fotografia, ao mesmo tempo que evidencia a atuação do fotógrafo, revelando a intencionalidade dos procedimentos técnicos que resultaram na imagem final. É nesse aspecto que “Ipuã” se aproxima de “Pittoresco”, série de imagens em que Saggese apresentava a natureza de modo não habitual: negando a ideia de registro e criando artificialmente efeitos que remetiam o observador não só aos preceitos da pintura, mas sobretudo à ideia de composição cenográfica. Ou, nas palavras de Ricardo Fabbrini: “Pittoresco” “se aproximaria da noção de ‘assombro’ de Burke, entendido como ‘a paixão causada pelo grandioso e o sublime na natureza’”. É no esmero com que o fotógrafo edita digitalmente a fotografia, sem, contudo, acrescentar elementos não capturados pelas lentes, que ele propõe uma visibilidade ensombrada; inventando assim uma cena que por mais que apresente caracteres

reconhecíveis, como uma imagem da floresta ou do mar, o observador tem dificuldade de identificar as alterações, consequentemente, a representação do referente.

Essa dimensão ilusória, que tanto fascina o fotógrafo e o observador, talvez decorra mais de uma interação técnica e conceitual do que puramente visual. Isso porque Saggese nos propõe, de maneira subjacente, uma reflexão sobre o tempo – seja o tempo inerente à fotografia ou aquele que rege o cotidiano. O artista rejeita a noção de linearidade, em que os eventos se sucedem de forma ordenada e contínua, para, em vez disso, sugerir um tempo composto por multiplicidades distintas, capaz de fragmentar e reorganizar a experiência.

Nesse contexto, as reflexões de Henri Bergson ajudam a elucidar essa concepção. Ao questionar como a duração se manifesta à consciência, Bergson se volta para o que denomina “domínio da vida interior”, onde uma ideia abstrata de temporalidade emerge a partir da sucessão de instantes e da delimitação dos contornos dos objetos materiais. Para ele, os estados de consciência não são apenas fluxos imateriais, mas possuem um caráter concreto, ocupando um lugar no espaço. Assim, o tempo psicológico é representado como um “espaço ideal”, onde os acontecimentos são imaginados como alinhados em uma estrutura perceptiva. Se o tempo pode ser concebido como espaço, então ele permite infinitos realinhamentos temporais. Analogamente a um ambiente em constante reorganização, o espaço-tempo, por menor que seja, contém uma infinidade de momentos, cada um deles potencialmente instantâneo. A cada reestruturação psíquica, o tempo parece anular a si mesmo, desafiando a própria noção de continuidade temporal e reforçando a instabilidade da experiência humana diante da imagem fotográfica.



Figura 5. – Antonio Saggese, S. título, 2022, Fotografia, 70 x 100 cm.

Nesse sentido, Saggese, ao questionar a duração das imagens que capturou, desfaz a unidade que liga o momento fotografado para, em seguida, escolher apenas um dos inúmeros elementos da composição, criando uma essência intemporal do tempo—uma eternidade "abstrata", existente somente na imagem. Dessa fragmentação talvez decorra sua tentativa de recompor artificialmente a imagem, pois, por meio da abstração e da análise, reconstitui estados psíquicos independentes, como se fossem extensões da consciência. Em Ipuã, o fotógrafo opera dentro dos dispositivos da linguagem fotográfica, projetando um universo visual para atender desejos e necessidades. Nesse mundo, tudo se constrói a partir de reflexos, e, como nos processos da memória, múltiplos elementos se sobrepõem. Assim como nos sonhos (ou pesadelos), os objetos se projetam em diferentes planos de forma aleatória, misturando-se a outros elementos que reverberam diversas circunstâncias.

Embora suas imagens envolvam uma consciência da urgência na preservação de uma natureza cada vez mais ameaçada pela degradação ambiental, impulsionada por um modelo econômico progressivamente insustentável, o que se revela ao adentrar as visões de Saggese é uma celebração otimista do patrimônio natural—um encantamento que se traduz em paisagens que, embora reconhecíveis, não se identificam plenamente, provocando um estado de assombro e maravilhamento no observador. O que interessa ao artista não é propriamente a maneira como compreendemos as paisagens ou como definimos suas fotografias, mas sim a construção de um espaço pictórico que remete ao tradicional gênero da pintura, sendo, no entanto, uma elaboração artificial concebida pelo próprio fotógrafo. Suas obras parecem funcionar como um comentário crítico às concepções de realidade anteriormente discutidas, subvertendo e reorganizando nossa percepção dos cenários naturais.

Em Ipuã, o questionamento que o artista se impõe vai além da mera representação da natureza: trata-se de uma investigação sobre a própria natureza da fotografia e, por consequência, sobre a realidade que ela sugere capturar. Saggese não busca a simples reprodução mecânica de uma paisagem objetiva, mas sim uma construção figurativa que remete à visão inaugural dos viajantes europeus dos séculos XVIII e XIX, cujas gravuras reorganizavam a cena e a composição, sobrepondo-se à percepção imediata da realidade. Dessa maneira, sua fotografia não apenas documenta, mas ressignifica os elementos visuais, instaurando um jogo entre ilusão, memória e representação. Com efeito, na contemplação dessas paisagens,

transcede-se a mera descrição naturalista – seja na visão dos viajantes europeus ou na abordagem do artista brasileiro. Se, entre os artistas de outrora, predominavam leituras românticas que nos transportavam por cenários bucólicos, florestas virgens e a sensação avassaladora de grandiosidade cósmica, em Antonio Saggese a imagem se concretiza no diálogo com o observador. Aqui, não se pode fixar um conceito predefinido de paisagem, pois ela se constrói como um território amplo e subjetivo, no qual a imaginação e a experiência se entrelaçam à história da fotografia e da arte. Ao tratar suas obras como objetos tangíveis, o fotógrafo amplia os significados, criando um espaço de interlocução profunda e coletiva.

A técnica e a tecnologia desempenham um papel essencial na ontologia da imagem fotográfica em *Ipuã*. Sua abordagem sugere que a fotografia de Saggese se configure como uma criação cenográfica, em que a luz e o aparato técnico moldam a imagem tanto quanto o próprio objeto fotografado. A verdadeira essência das obras expostas reside na luz capturada por lentes digitais de sensibilidades extremas, filtrada para registrar apenas o espectro infravermelho, reelaborada digitalmente e reinterpretada pelo fotógrafo. Sua pesquisa dialoga diretamente com a ideia de que a fotografia não se limita ao mero registro da luz, mas a interpreta de maneira simultaneamente científica e subjetiva. Para o artista, essa relação existencial com seu referente – no caso as paisagens – nunca foi plenamente objetiva, pois lida com elementos que se materializam exclusivamente no universo fotográfico, sugerindo uma percepção da natureza que se constrói e se transforma no próprio ato de sua captura.

Conclusão

A obra de Antonio Saggese se insere de maneira crítica no debate sobre a fotografia enquanto construção visual e materialidade, desafiando sua tradicional associação ao registro documental e à objetividade técnica. Sua obra evidencia que a fotografia não opera apenas como um mecanismo de captura da realidade, mas como um meio ativo de reconstrução perceptiva, no qual aspectos técnicos e estéticos se entrelaçam para gerar novas formas de compreensão do espaço e do tempo. Como já observava Joan Fontcuberta (2010, p.63), a fotografia consolidou-se historicamente como um dispositivo de autenticidade, reforçando a crença na imagem como reflexo direto do mundo. No entanto, Saggese subverte essa concepção ao explorar a

fotografia enquanto linguagem autônoma, que se distancia da neutralidade documental e se afirma como instrumento de transformação visual e simbólica. Ao dialogar com gravuras de viajantes europeus dos séculos XVIII e XIX e com a tradição pictórica da paisagem, o artista constrói um imaginário que não apenas evoca o passado, mas problematiza as formas contemporâneas de produção e recepção da imagem. O caráter elaborado de suas composições, marcado por intervenções técnicas como o uso de filtros infravermelhos e processos de manipulação digital, evidencia a fotografia não como um meio de registro passivo, mas como um espaço de interpretação e reconstrução de referenciais visuais e teóricos. Ao deslocar a fotografia de sua função meramente documental, Saggese reforça seu caráter como objeto de experimentação estética e conceitual, ampliando sua compreensão para além dos limites da representação convencional. Dessa maneira, suas obras não apenas transcendem a simples visualidade da Mata Atlântica, mas promovem um questionamento sobre a própria ontologia da fotografia, sua capacidade de construir e desconstruir realidades e sua inserção no debate sobre o papel das imagens no contexto contemporâneo. Sua produção ativa um espaço de reflexão sobre a relação entre percepção, realidade e artifício, ressignificando a fotografia como matéria sensível, campo de investigação e instrumento de criação poética e conceitual. Assim, Saggese se posiciona dentro de uma tradição que comprehende a fotografia não como uma mera reprodução do visível, mas como uma forma de pensamento visual que propõe novos modos de ver e experienciar o mundo.

Referências

- BARTHES, Roland. [1980]. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castaño Guimarães -Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total:** mito-ironias do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BAZIN, André. [1958]. Ontologia da imagem fotográfica. In: **Cinema:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d'O Brasil dos Viajantes. São Paulo: **Revista da USP**, vol. 30, p. 8-19, 1996, p. 18.
- DUBOIS, Philippe. [1990]. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução Marina Appenzeller -Campinas, SP: Papirus: 2012.

FABBRINI, Ricardo. **YG**: fotografias de Antonio Saggese. São Paulo, Editora Madalena, 2017.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de judas**: fotografia e verdade. São Paulo, Editorial Gustavo Gilli, 2010.

SONTAG, Susan. [1977]. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo -São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. [1998]. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Tradução brasileira de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos -São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

Sobre o autor

Fabrício Reiner de Andrade é doutorando em História Social, mestre em Filosofia com especialização em Culturas e Identidades Brasileiras (2016) e Bacharel em História (2005), ambos pela Universidade de São Paulo, aperfeiçoou-se em museologia e história da arte em Siena (2008). Desenvolveu e participou de diversos projetos acadêmicos e curatoriais junto a Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Atua como pesquisador e curador independente.

fabricio_reiner@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6646212298190075>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0285-3333>

Como citar

ANDRADE, Fabrício Reiner de. A paisagem fotográfica de Antonio Saggese: percepção e realidade em Ipuã. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v.6 n. 1, n.p.. 1º Semestre de 2025. Doi. 10.14393/EdA-v6-n1-2025-76193 (**versão ahead of print**).



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.