

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GESTÃO DO TERRITÓRIO

MARTHA RAQUEL DE SOUZA BATISTA

**O PATRIMÔNIO CULTURAL ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA E A FOTOGRAFIA
COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: INTERFACES ENTRE FOTOGRAFIA E
PATRIMÔNIO**

PONTA GROSSA

2017

MARTHA RAQUEL DE SOUZA BATISTA

**O PATRIMÔNIO CULTURAL ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA E A FOTOGRAFIA
COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: INTERFACES ENTRE FOTOGRAFIA E
PATRIMÔNIO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Geografia, Mestrado em Gestão do Território da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Leonel Brizolla Monastirsky

PONTA GROSSA
2017

B333 Batista, Martha Raquel de Souza
O patrimônio cultural através da fotografia e a fotografia como patrimônio cultural: interfaces entre fotografia e patrimônio/ Martha Raquel de Souza Batista. Ponta Grossa, 2017.
115 f.

Dissertação (Mestrado em Gestão do Território – Área de concentração Gestão do Território, Sociedade e Natuza. Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Leonel Brizolla Monastirsky.

1. Fotografia. 2. Memória. 3. Paisagem. 4. Patrimônio cultural. I. Monastirsky, Leonel Brizolla. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa - Mestrado em Gestão do Território. III. T.

CDD : 304.2

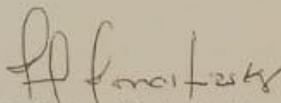
Ficha catalográfica elaborada por Maria Luzia F. Bertholino dos Santos– CRB9/986

TERMO DE APROVAÇÃO

MARTHA RAQUEL DE SOUZA BATISTA

"O PATRIMÔNIO CULTURAL ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA E A
FOTOGRAFIA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: INTERFACES ENTRE
FOTOGRAFIA E PATRIMÔNIO"

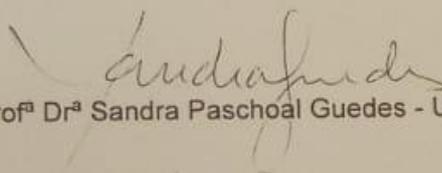
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Geografia – Mestrado em Gestão do Território, Setor de Ciências Exatas e Naturais da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:



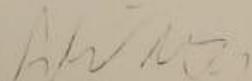
Orientador: Prof. Dr. Leonel Brizolla Monastirsky - UEPG



Profª Drª Patricia Camera Varella - UEPG



Profª Drª Sandra Paschoal Guedes - UNIVILLE



Prof. Dr. Almir Nabozny - UEPG

Ponta Grossa, 04 de abril de 2017.

Aos sonhadores, que enfrentam tempos tão
dífceis...

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos gerais, aos meus, a todos os meus, que sabem quem são: pais, mestres, amigos, colegas, irmãos. Gente de conversa rápida ou reflexões filosóficas. Gente que me colocou para pensar, me fez rir, me fez café. O tipo de gente que quando a gente encontra, não fica indiferente, gente como a gente, que toca, emociona e faz vibrar. Gente que vibra com a gente.

Agradeço aos tropeços que a gente leva quando na vida deixa algumas coisas pelo caminho. A gente aprende a cair e a se reerguer, com uma capacidade imensa de resiliência, como a natureza.

Meus agradecimentos também vibram na frequência do universo, na fluidez da vida, no tempo natural das coisas, na força que cada dia de vida dá para gente levantar e fazer a vida acontecer.

Agradeço ao amor em cada pedaço de mim, em cada detalhe, em cada olhar, e que dá forças para continuar num mundo de tanto preconceito.

Gratidão à vida, em todas as suas formas, na poesia da sua beleza singela, nos detalhes mais sutis que colore os dias mais cinzentos...

Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta
No movimento da borboleta o movimento é que se move
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.

(Alberto Caeiro_PESSOA, F. O Guardador de Rebanhos, In Poemas de Alberto Caeiro. Lisboa: Ática.
1946 (10ª ed. 1993). p. 64).

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo identificar as interfaces que aproximam Fotografia e Patrimônio Cultural, através dos caminhos da memória e da percepção – Geografia Cultural: a fotografia (arte e técnica) como meio de registro e disseminação do patrimônio cultural e a fotografia enquanto objeto da memória social e individual. A pesquisa corresponde primeiramente a uma discussão teórica, onde são apresentadas reflexões sobre o uso social da fotografia ao longo do tempo e as relações possíveis com a memória, paisagem urbana e patrimônio cultural a partir da abordagem fenomenológica. Para tanto foram entrevistados atores sociais que vivenciam e registram fotograficamente as paisagens urbanas, buscando apreender a partir de suas percepções como a fotografia se constitui um objeto especial de memória. Apresentam-se as interfaces identificadas: as visualidades do patrimônio promovidas pela fotografia, fotografia como documento-expressão e monumento, fotografia como lugar de memória e a sinestesia da fotografia e o patrimônio cultural. Também são apresentados questionários com fotógrafos e com a população, com dados que reforçam a preposição da fotografia como um objeto cultural simbólico do imaginário e memória social, de reconhecimento e valorização individual. Por fim, discutiu-se conceitos como: fotografia, paisagem, memória e patrimônio, e buscando com as reflexões propostas compreender e colaborar com a discussão e legitimação da fotografia como patrimônio cultural social/individual.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Paisagem. Patrimônio Cultural.

ABSTRACT

This thesis aims to identify the interfaces that approach Photography and Cultural Heritage, through the paths of memory and perception – Cultural Geography: photography (art and technic) as a way of registration and dissemination of Cultural Heritage and photography while an object of social and individual memory. In order to do so, social actors who experience and photographically record urban landscapes were interviewed, seeking to apprehend from their perceptions how photography became a special object of memory. The research corresponds first to a theoretical debate, where reflections on the social use of photography over time and the possible relations with memory, urban landscape and cultural heritage from the phenomenological approach are presented. Interview data from photographers and population are presented and discussed, with data that reinforces the preposition of photography as a symbolic cultural object, of the imaginary and social memory, of recognition and individual valorization. Finally, it presents the identified interfaces, such as the visualities of patrimony promoted by photography, photography as expression-document and monument, photography as place of memory and the synesthesia of photography and cultural heritage. Concepts such as: photography, landscape, memory and heritage were discussed, and with the proposed reflections comprehend and collaborate with the discussion and legitimatization of photography as cultural heritage.

Keywords: Photography. Memory. Landscape. Cultural Heritage.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Vênus repreendendo o cúbido e tirando-lhe as asas, 1872.	54
Fotografia 2 - Duas mulheres posando com uma cadeira.	55
Fotografia 3 - Retrato da menina na primeira comunhão, recife, PE.....	57
Fotografia 4 - Pessoas com medo de chuva (cádis, espanha, 2016).....	60
Fotografia 5 - Ferreomodelista, José Pavelec, em meio às suas memórias (2015)...	74
Fotografia 6 - Sr. Raul mostra suas memórias do Rio Iguaçu (2016).....	75
Fotografia 7 - O movimento do tempo (2015).....	77
Fotografia 8 - Sobreposição dos patrimônios dos campos gerais (2016).....	80
Fotografia 9 - Estação da luz, são paulo (1901).....	81
Fotografia 10 - Estação da luz, São Paulo.....	82
Fotografia 11 - Manifestações sociais no entorno da Estação Ponta Grossa (s. d.).	87
Fotografia 12 - Dog e Tina (dog and tina, 1985-2015).....	90
Fotografias 13 e 14 - Estação Ponta Grossa e os estratos do tempo.....	91

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I - Disposição Conceitual e Metodologia dos Questionários	16
1.1 Paisagem-Memória e as Funções Sociais da Fotografia	17
1.1.1 A compreensão da fotografia enquanto objeto cultural	21
1.1.2 A fotografia como fonte documental	24
1.2 Cidade, Paisagem e Fotografia	28
1.3 Memória, Fenômenologia e Fotografia	34
1.4 Fotografia e Patrimônio Cultural	39
1.5 Os Caminhos Metodológicos dos Questionários	48
Capítulo II - A Fotografia Como Expressão de Mundo e a Percepção do Patrimônio Cultural	52
2.1 Paisagem-Memória e as Funções sociais da fotografia	59
2.2 Cidade, paisagem e fotografia	66
Capítulo III - Fotografia: Patrimônio Cultural da Sociedade e do Indivíduo	71
3.1 Paisagem-Memória e as Funções Sociais da Fotografia	72
3.2 Cidade, Paisagem e Fotografia	78
3.3 Memória, Fenômenologia e Fotografia	85
3.4 Fotografia e Patrimônio Cultural	88
3.5 Fotografia e Patrimônio Cultural	89
Considerações Finais – A Fotografia, Uma Expressão Visual Do Patrimônio Cultural e Ela Própria Um Patrimônio Da Memória	95
Referências	101
Apêndice A - Síntese dos Questionários Com os Fotografos	105
Apêndice B – Síntese dos Questionários com a População	111

Introdução

A pesquisa científica surge de uma inquietação, uma pergunta (ou muitas), que move o pesquisador, que o faz questionar, refletir e traçar possíveis caminhos de compreensão daquilo que considera um fenômeno relevante. É importante evidenciar que esse pesquisador também se localiza num contexto espaço/temporal e que a bagagem de suas vivências e experiências de mundo são fundamentais na construção da práxis científica.

A inquietação que moveu todo o desenvolvimento desta pesquisa e culminou na presente dissertação se apresentou na junção de muitas paixões em comum: Fotografia, Geografia, Patrimônio Cultural e Memória, e a forma como poderiam ser traçados caminhos de compreensão para as conexões existentes entre elas.

Das fotos na parede, aos álbuns de família, qual a simbologia do ato de revisitar essas fotografias e rememorar certos momentos que em certa medida mesclam as memórias com a fotografia vista. O que move uma pessoa a fotografar um determinado acontecimento ou pessoas? De que forma aquela fotografia pode perpetuar a memória? Em que momento se reveste de simbologia e torna-se tão relevante à memória familiar ou social que pode ser considerada patrimônio de uma determinada comunidade, grupo ou pessoa?

Essas indagações surgiram de três intensas vivências da autora. Primeiramente a formação acadêmica, pela possibilidade de olhar o mundo geograficamente, posteriormente, como pesquisadora do grupo de pesquisa: Geografia e História, patrimônio cultural e memória social (UEPG/CNPq), sensível às questões subjetivas da memória e do patrimônio cultural (institucional ou não), e por fim, à fotografia, pela possibilidade de olhar o mundo fotograficamente, como uma fotógrafa permanente das coisas impermanentes e transitórias, numa busca atrevida de fuga do tempo das coisas rápidas para a eternização de um fragmento de luz.

A dissertação apresenta a Fotografia como objeto de pesquisa, respaldando-se teoricamente na perspectiva cultural da paisagem geográfica para apresentar a conexão subjetiva que entre a fotografia, o patrimônio cultural e a memória, e como são tênues suas fronteiras. É então, pertinente contextualizar a proposta dentro da ciência geográfica e do debate teórico-conceitual que estruturou a pesquisa.

Como tema recente na geografia brasileira, o que se tem produzido a respeito da fotografia são reflexões pertinentes às transformações urbanas

específicas de um contexto espaço-temporal, sua importância no ensino e em metodologias do uso em pesquisa científica ou sala de aula, sua relação de memória com determinados grupos, ilustração textual, etc.

Em escala internacional, sobretudo na França, a aproximação entre geografia e fotografia tem sido cada vez maior, como em *La sensibilité photographique du géographe*, de Anaïs Marshall, publicado em 2009, em que a autora afirma que a fotografia deve ser considerada na abordagem geográfica pelas informações úteis fornecidas pelo processo fotográfico, pela pluralidade de perspectivas de leitura do espaço e pela riqueza de interpretações possíveis a partir de suas subjetividades. Segundo ela obviamente nem toda fotografia tem cunho científico, mas esse pode ser alcançado pelo geógrafo em sua contextualização fotográfica e no conhecimento da fotografia como ferramenta. Marshall (2009) apresenta no trabalho algumas fotografias de paisagens e retratos junto a possíveis reflexões geográficas, e desta forma afirma que a subjetividade do geógrafo será base à sensibilidade do fotógrafo e seu olhar atento.

Na França também se destaca a relação íntima da *Société de Géographie* com a memória fotográfica, observada através da memória institucional e documentos disponíveis no *site* oficial. A instituição reúne uma coleção de fotografias por sua originalidade, diversidade e consistência notável, sendo fonte para a história de viagens e descobertas dos séculos XIX e XX, sobre o qual já foram realizados inúmeros trabalhos científicos a respeito de sua relevância memorial e histórica; ainda na França iniciam-se os debates sobre Memoriais e lugares de memória na Europa a partir da fotografia.

Em Portugal, o catálogo *Transversalidades - Fotografia sem fronteiras* (Territórios, sociedades e culturas em tempos de mudança, 2013; 2014), com edição do Centro de Estudos Ibéricos, e coordenação do geógrafo Rui Jacinto, do departamento de Geografia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Investigador no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território -, apresenta uma série de fotografias premiadas, de melhor portfólio ou relacionadas com as temáticas abordadas nos capítulos, e é colocada então, em debate sob inúmeras perspectivas geográficas, como Imagem, cultura e cultura da imagem, e a fotografia como linguagem.

Este breve histórico leva a um importante ponto a respeito do debate da fotografia na geografia brasileira: há ainda muitas lacunas para as quais há uma

infinidade de perguntas a serem feitas e respondidas, que colaboram para conhecer a pluralidade de possibilidades que este objeto apresenta.

A dinâmica social e cultural contida no ato fotográfico mostra uma das muitas formas de entender, através do tempo, as maneiras subjetivas como as pessoas percebem e se apropriam de seus espaços cotidianos. Entendendo a cultura como uma das formas de apropriação do espaço, alarga-se a compreensão desta como um objeto cultural, uma forma de expressão plural da vida humana que apresenta muitas possibilidades, e que quase sempre relacionam-se às memórias.

Neste caminho traçou-se como objetivo central a compreensão das interfaces que conectam a fotografia e o patrimônio cultural, e desta forma alguns objetivos específicos foram delineados. Primeiramente identificar a interface da fotografia com a paisagem geográfica, do ponto de vista das vivências espaciais, e posteriormente sua interface com as questões subjetivas que permeiam a memória e a patrimonializam.

A cidade tornou-se o espaço de reflexão, sobretudo pela densidade cultural e intensidade dos fluxos de imagens. Fotografar a cidade é ser *flâneur* desta, é andar por ela e experimentar suas sensações e a pluralidade de suas possibilidades. A fotografia, como um fragmento do tempo, ao conceber o espaço urbano, é portadora de sentido de um organismo em constante transformação, tanto do ponto de vista material de uma cidade, quanto do ponto de vista substancial da percepção sobre essa materialidade e suas apropriações. Assim, a fotografia pode ser um elemento potencial de percepção do espaço urbano.

Desta forma optou-se por uma abordagem alinhada à Geografia Cultural, uma vez que a construção das reflexões da dissertação voltaram-se à valorização da subjetividade humana, a sua relação com o mundo, com o outro e com ele mesmo. Por fim, a intersubjetividade de sua experiência de mundo, expressa em imagens fotográficas.

Para tanto, o referencial conceitual do primeiro capítulo traça interfaces entre conceitos fundantes da dissertação, que são: fotografia, paisagem, memória e patrimônio cultural. O capítulo 1 e seus desdobramentos indicam reflexões a respeito da paisagem, memória e das funções sociais da fotografia ao longo do tempo, encaminhando a discussão para uma compreensão da imagem fotográfica enquanto objeto cultural, ressaltando como esse aspecto acaba legitimando a ressignificação de sua valorização enquanto fonte documental. São apresentadas

interfaces conceituais entre cidade, paisagem e fotografia; memória, fenomenologia e fotografia; e fotografia e patrimônio cultural. A cidade é enfatizada na disposição conceitual por sua densidade cultural e pelo fluxo intenso de circulação de imagens, e as formas como essa dinâmica engendrou-se historicamente no imaginário social e na experiência das pessoas na paisagem urbana, que é composta não apenas pela materialidade que é captada pela visão, mas por outros sentidos, pela mente, pela percepção, pelas emoções. Apresentando a fotografia como um elemento simbólico que expressa e documenta uma determinada percepção da paisagem geográfica das cidades.

A opção metodológica pela fenomenologia buscou valorizar a experiência humana como maneira de conhecer e construir a realidade¹ a partir da própria vivência. Não obstante, para elaboração desta pesquisa optou-se pelo conceito geográfico de paisagem, por percebê-lo mais pertinente dentro de um viés cultural em que a paisagem contempla aspectos da percepção sensorial do espaço.

Outro fato é que a paisagem é tão dinâmica quanto à memória, aglutinando diferentes momentos históricos em uma cena. A paisagem é um lugar de memórias onde se concentram as experiências do eu e dos grupos, do passado ou do presente, com os quais esse sujeito se identifica socialmente (MONASTIRSKY, 2006). Assim, as análises dos significados simbólicos das ações dos seres humanos sobre o espaço vivido tem grande importância, pois orienta a forma como o ser humano se relaciona com a paisagem que ocupa (TUAN, 1983).

Desta forma, é apresentada ao final deste capítulo a metodologia empregada nos questionários e entrevistas episódicas qualitativas, realizadas com fotógrafos profissionais e amadores e consumidores de fotografias. São entrevistas gravadas e transcritas ou realizadas através de formulários on lines do Google², plataforma que possibilitou maior alcance e participação. A pesquisa qualitativa proporcionou a elucidação das experiências vividas pelos entrevistados como forma de compreensão da percepção da fotografia como objeto cultural no imaginário

¹ É fundamental ressaltar que a realidade é aqui compreendida como algo aberto, plural e multifacetado, composta por fenômenos e pontos de vista, em que o conhecimento produzido é uma representação de um conjunto de hipóteses. Desta forma a realidade, do ponto de vista fenomenológico é um conjunto de fenômenos para os quais busca-se inteligibilidade a partir das percepções.

² No caso dos formulários online optou-se por fazer uma relação proporcional com dados de sexo, faixa etária, escolaridade e faixa de renda familiar de acordo com os dados da população brasileira do censo de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

social, tanto do ponto de vista de quem fotografa, como de quem participa do circuito fotográfico como consumidor/observador.

No capítulo seguinte foram estabelecidas algumas compreensões das dinâmicas sociais da fotografia e dos circuitos nas quais se inserem, através das respostas obtidas nos formulários. A abordagem fenomenológica, que é o método de compreensão da paisagem adotado, possibilita essa valorização da significação simbólica da experiência espacial, e é esse aspecto que busca-se evidenciar nas reflexões apresentadas pelos participantes.

A ideia de significação simbólica da paisagem perpassa a cultura, o filtro com qual cada sujeito lê e interpreta o mundo, uma vez que este é culturalmente localizado, como afirma o geógrafo Yi-Fu Tuan (1983), a percepção é afetada pela cultura. Neste sentido, um apontamento que se consolida a partir das reflexões levantadas nos questionários e entrevistas é a ideia do fotógrafo como um “filtro cultural³” (KOSSOY, 2001).

Considerar a memória, a simbologia e os sentimentos na compreensão da fotografia permite uma interpretação subjetiva e a associação de diferentes planos de percepção sobre as várias apropriações do patrimônio e da paisagem. Por fim, no capítulo três são abordadas questões pertinentes à fotografia, memória e patrimônio, apresentando as interfaces identificadas entre Fotografia e Patrimônio Cultural após o desenvolvimento teórico e coleta e análise dos dados de entrevista, afirmando se tratar a fotografia de um patrimônio cultural da sociedade e indivíduo.

Como avanço do debate científico, o trabalho apresenta uma forma de compreensão espacial da paisagem a partir de um objeto cultural, a fotografia, que é simbólico e de reconhecimento e valorização social, colocando as subjetividades humanas de forma central na constituição de uma reflexão sobre a fotografia como patrimônio cultural, fortalecendo a noção do patrimônio para além da pedra e cal, o patrimônio cultural não institucional, mas de reconhecimento e simbologia social.

Desta forma, essa pesquisa tem como proposição apresentar reflexões sobre interfaces culturais entre fotografia e patrimônio cultural, identificando os elementos simbólicos que constituem essa relação de intersubjetividade, valorizando a experiência dos sujeitos na percepção da paisagem geográfica através da

³ Filtro Cultural – Esse conceito apresentado por Boris Kossoy (2001), é entendido no trabalho como o sujeito fotógrafo, que se atem ao tratamento estético, à organização visual, ao assunto, recursos tecnológicos e por outro lado sua própria postura diante da realidade, seu estado de espírito e suas questões ideológicas que se refletem em sua produção cultural.

fotografia e sua percepção do próprio objeto como símbolo de uma memória, e portanto, possivelmente um patrimônio cultural.

Capítulo I

Disposição Conceitual e Metodologia dos Questionários

Este capítulo traça discussões teórico-conceituais entre fotografia, paisagem, memória e patrimônio, apresentando a base teórica que orientará a compreensão das reflexões nos capítulos seguintes.

Primeiramente, a fotografia é contextualizada com ênfase nos espaços urbanos, uma vez que surge essencialmente urbana e para atender necessidades de representação e registro de uma sociedade em pleno desenvolvimento industrial e de cidades em franca expansão.

Desta forma, busca-se a compreensão das funções sociais da fotografia e como fora engendrada no imaginário social ao longo das relações espaço-temporais, apresentando, a partir do conceito geográfico de paisagem, o entendimento da cidade como espaço de criação, produção e reprodução humana, vivida e sentida, que revela ao mesmo tempo em que é revelada, pelos modos de suas apropriações.

A fotografia é um estoque social de conhecimento e a compreensão da dinâmica social da paisagem geográfica através deste objeto cultural é apresentado o mundo vivido⁴ cotidiano de grupos humanos, com uma determinada postura social e cultural na relação intersubjetiva entre “eu”, o “outro” e o “mundo”. É essa integração que se apresenta como ingrediente fundamental para a compreensão da paisagem neste trabalho, como um campo de significação do mundo produzido, pela arte, religião e imaginário, reiterando o sentido dos lugares e a importância do vivido, a partir da fenomenologia.

Buscou-se desta forma, através de uma pluralidade de interfaces analisadas na perspectiva cultural da paisagem geográfica, compreender como a fotografia pode ser tanto a expressão visual de um patrimônio cultural ou memória, como ela mesma pode ser o patrimônio pela simbologia que envolve o objeto pelo que apresenta imagetivamente.

⁴ A noção de mundo aqui é compreendida como Espaço Geográfico. Na perspectiva Dardeliana, traz a ideia de totalidade, o “mundo da existência”.

1.1 Paisagem-Memória e as Funções Sociais da Fotografia

Quando se fala em cultura, um dos elementos acentuados para sua interpretação é a imagem⁵. As imagens são anteriores à escrita (por exemplo as pinturas rupestres, que apresentavam certo modo de vida), e ao longo da história sua importância cultural foi consolidada, transformada e ressignificada. Desta forma, em cada período da história humana a imagem cumpriu diferentes funções, de acordo com pressupostos técnicos, científicos, informacionais, sociais e culturais em que circularam.

Em síntese, é pela cultura uma das formas de apropriação da paisagem, muitas vezes de forma irracional e subjetiva. Segundo Claval (2007), a cultura de um grupo é uma compilação complexa de técnicas, saberes, conhecimentos e valores, aberta e dinâmica pela incorporação de inovações externas e pela dinâmica social interna. A partir dos traços culturais é possível compreender de forma geral a relação intersubjetiva entre a paisagem (enquanto mundo vívido), o sujeito e o outro.

Assim, será contextualizada o surgimento da primeira imagem fotográfica e seus desdobramentos históricos. A primeira imagem foi apresentada em 1826, por dois expoentes, Niepce e Daguerre, e respectivamente dois diferentes objetivos: o interesse nos meios técnicos de fixar a imagem num suporte físico (com base em pesquisas de litogravura), e o controle que a ilusão da imagem poderia exercer no entretenimento. É importante destacar que os interesses dissonantes dos pioneiros eram também reflexos de suas aspirações de mundo. Enquanto Niepce voltava-se à pesquisa científica da alquimia fotográfica, Daguerre era, aparentemente, movido pela possibilidade de onde a técnica poderia levá-los (MAUAD, 2010).

Desde o início, a fotografia enreda-se numa trama de múltiplos usos e funções sociais, que apresentam a pluralidade de concepções possíveis sobre ela. Desta forma, mesmo quando pensa-se o desenvolvimento da técnica fotográfica enquanto uma ferramenta do meio técnico-científico-informacional⁶, é inviável separa-la do impacto que causa no imaginário social e assim sendo, das formas como a técnica será apropriada e culturalmente significada. Pois, a fotografia

⁵ Entende-se, através da semiótica, a imagem como signo que incorpora múltiplos códigos.

⁶ O meio técnico-científico-informacional é, de acordo com Milton Santos (1994), a estreita relação da realidade espacial com o tripé cotidiano da tecnologia, ciência e informação, onde se instalam atividades hegemônicas e ampliam-se as fronteiras. De acordo com o autor “o meio técnico-científico-informacional é a nova cara do espaço e do tempo” (SANTOS, 1994, p.21).

enquanto objeto cultural, poderá ser apropriada em diferentes sentidos e escalas ao longo da experiência espacial dos sujeitos.

Como exemplo desta reflexão das diferentes concepções da fotografia, pode-se destacar o pensamento empirista dominante entre os artistas do século XIX, em que havia uma comoção pela ideia de que a qualidade técnica da imagem fotográfica deixaria em segundo plano qualquer pintura. Alguns pensadores, como Benjamin (1985), afirmaram que a fotografia libertava a pintura de ser uma cópia fiel do real, reiterando a separação entre fotografia e arte. Enquanto a primeira passa a ser instrumento de uma memória documental da realidade à segunda cabe a essência da alma, o lugar da imaginação criativa e a sensibilidade humana. A visão funcional do objeto a colocava como uma verdade incontestável, um espelho do real que diferentemente da pintura, não continha a subjetividade do artista.

É importante contextualizar esse pensamento temporalmente. A fotografia era uma nova técnica e produto de demanda da Revolução industrial. Esse contexto histórico, que imprimia no cotidiano uma intensa dinâmica social e de transformação da paisagem, nunca antes vivenciada, necessitava de registros mais rápidos que a pintura (que até então exercia a função de documentar o cotidiano) e durante muito tempo o fator humano na produção da imagem fotográfica foi desconsiderado em detrimento do aparelho.

A imagem técnica, como texto científico aplicado produzido por aparelhos, sendo, portanto produtos indiretos dos textos, de acordo com Flusser (1985), conferiu-lhe uma posição histórica ontológica diferente das outras imagens. Isto ocorre porque, ontologicamente as imagens tradicionais imaginariam o mundo, e as imagens técnicas imaginariam o texto que concebem imagens que imaginam o mundo, como se 'aparentemente' não necessitassem ser decifradas. Desta forma a fotografia foi estigmatizada e temida pelos que acreditavam que ela substituiria totalmente a pintura, por sua funcionalidade fundada na racionalidade do objeto.

Neste contexto, tem-se a noção da fotografia como ferramenta por excelência que a ciência moderna necessita até a Segunda Guerra, pois reproduz rápida e economicamente, de forma mais fiel que o desenho, sem omissões dissimuladas pela imprecisão da mão (ROUILLÉ, 2009).

Essa ideia vem ao encontro da 'veracidade' conferida à imagem técnica, que aparentemente imprime seu significado de forma automática sobre a superfície. De

acordo com Flusser (1985, p. 10), “quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente”.

Esta idealização da imagem técnica faz com seu observador as olhe não como se fossem imagens, mas como janelas, confiando na imagem técnica como quem confia nos próprios olhos. Entretanto, este caráter aparentemente não simbólico é uma ilusão, pois são tão simbólicas como são todas as imagens, e devem ser decifradas para captar o seu significado.

Na fotografia, assim como na pintura, há uma mediação entre o aparelho técnico e o referente externo⁷ (que posteriormente poderá se tornar o referente pictórico ou fotográfico), este é o fotógrafo, o operador do equipamento, que não está isento de um olhar particular que se materializa no enquadramento, na cena escolhida e que é considerado um filtro cultural.

Mesmo sendo uma imagem técnica, a fotografia, produzida a partir de princípios científicos de física e química, não é neutra, tem a influência do olhar do fotógrafo, não como expressão da realidade, mas como expressão de um sujeito (fotógrafo), localizado num determinado espaço e tempo (e com diferentes percepções disso), que através da visualidade da fotografia traz à luz o “real fotográfico”⁸ a partir de sua visão de mundo.

Toda imagem é uma representação⁹, interpretada ou transformada do real, uma constituição ideológica, cultural e codificada. Não há verdade incontestável, mas um real fotográfico, uma realidade inerente à fotografia, mas que não necessariamente a “vida real”.

A exemplo de sua inserção ao longo do espaço e tempo, a fotografia foi se inserindo na sociedade e na ciência de múltiplas formas. No plano do controle social exerceu papel de identificação, sendo usada, a partir do século XX em diferentes documentos de identificação social, como identidades e passaportes; e na vida privada, materializou-se através dos álbuns de família, como registro de certo modo de vida apresentado em olhares, poses, composições e objetos. Desta forma, as

⁷ Referente externo - a coisa fotografada, o que é fotografado, paisagem/pessoa/objeto; Referente Fotográfico - a coisa que está na imagem fotográfica.

⁸ O real fotográfico é a realidade implícita numa fotografia, não com a noção de real enquanto verdade, mas enquanto criação, produção e reprodução humana.

⁹ “A representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 1993, p. 104).

dinâmicas e práticas fotográficas superam as pretensões iniciais de captura e espelho do real.

Essa dinâmica social da fotografia apresenta uma outra concepção da prática fotográfica, não mais como análoga à realidade porque a transpõe, elaborando um mundo vivido a partir do sujeito que a produz. Isto é, cada fotografia tem uma realidade que lhe é inerente, não como espelho do real, mas como espelho de si mesma.

De acordo com Camargo (2004), o fenômeno de constituição das cidades modernas, na segunda metade do século XIX, está intimamente ligado à consolidação da fotografia enquanto prática profissional e mercadológica apresentada nas exposições universais em que as nações legitimavam sua posição de progresso (LUZ, 2006), e onde “os diversos usos da fotografia nos registros urbanos configuram um terreno fértil de produção de sentido sobre as cidades. A fotografia neste contexto cumpriu funções sociais importantes” (CAMARGO, 2004, p. 205), como o da consolidação de modelos e imagens de cidade ou de comportamento no espaço público, em intervenções cidadinas e na sociedade, gerando um movimento de retroalimentação entre fotografia e cidade com múltiplas implicações concretas à sociedade contemporânea.

Pensar a função e o impacto das imagens na sociedade é entender a existência de uma cultura visual, que é o “conjunto de imagens produzidas que circulam e são apropriadas e consumidas por diferentes setores da sociedade” (CAMARGO, 2004, p. 210); os aparatos técnicos que possibilitam a existência deste consumo e a visualidade, que seria o campo de integração entre estes elementos.

Desta forma, a fotografia não é um objeto puramente visual, pois apresenta conteúdos em forma de mensagem visual. O conteúdo da mensagem visual de uma fotografia traz consigo uma realidade que fundamenta os discursos imagéticos e suas intencionalidades. Por exemplo, quando Bourdieu (1990), no livro *Un art moyen*, escrito em 1965, aponta a fotografia como objeto ideológico, porque é baseada em convenções sociais e um instrumento de análise e interpretação do real.

A fotografia, apropriada como instrumento ideológico, carrega a mensagem de quem a produz e de suas intenções. Seu conteúdo tem a função de comunicar uma mensagem a determinado segmento social e cultural, e que fará sentido num

determinado contexto espaço-temporal. Neste sentido o fator humano, na criação e produção da mensagem visual, passa a ser entendido como parte do ato fotográfico.

1.1.1 A compreensão da fotografia enquanto objeto cultural

Pode-se notar que conforme a fotografia vai se engendrando na vida e no imaginário social, nas questões burocráticas ou memórias da vida em sociedade e familiar, ocorrem transformações na forma como ela é compreendida, sentida, observada, captada e até mesmo apropriada ou usada.

Desta forma, o próximo passo para a compreensão da complexidade do objeto fotográfico é o da imagem como uma produção cultural, documento do imaginário humano, de sua diversidade e historicidade, uma transformação do real¹⁰ convencionalizada culturalmente, em que a recepção e compreensão de cada fotografia pressupõem certa aprendizagem sobre a interação dos códigos visuais que lhe são próprios e produzidos em um determinado contexto cultural, espacial e temporal (MAUAD, 1996).

A herança da fotografia se estende de diferentes formas nas visualidades produzidas a partir do século XX até a contemporaneidade, perpassando os diferentes momentos e contextos históricos da humanidade. Como já previa Benjamin (2011, p. 107), no ensaio “Pequena História da Fotografia”, produzido no início dos anos 1930, “a câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador”.

Filosoficamente o autor aponta questões pertinentes à ampla complexidade do processo fotográfico, que envolve também a recepção por um observador, com a intervenção através de uma legenda que ainda de acordo com o autor citado anteriormente, favorece a “literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”. Neste aspecto, a legenda na fotografia possibilitaria um encaminhamento do olhar do observador.

Benjamin (2011) afirma que o analfabeto do futuro será tanto quem não sabe fotografar, como o fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens. Isto porque a

¹⁰ A fotografia como “transformação do real”, como apresenta Dubois (1993), é compreendida como uma redução e distorção do “real”.

organização do mundo contemporâneo é mediado por imagens com diferentes conotações simbólicas que devem ser compreendidas para captar seu sentido e em acordo com as proposições filosóficas de Benjamin a legenda seria essencial no processo fotográfico, denotando o entendimento do fotógrafo sobre sua própria obra e conotando seu sentido ao observador.

Entre o objeto e sua representação fotográfica se interpõe uma pluralidade de ações normatizadas cultural e historicamente pela sociedade. Além disso, considerando a imagem fotográfica como uma escolha, dentro de inúmeras escolhas possíveis, pode-se dizer que nela está contido o estreitamento da visão de mundo daquele que fotografa. É um recorte da visão, um ponto de vista.

Considerando esses aspectos há uma possível hipótese a respeito das fotografias que impressionam, comovem, incomodam e que provocam nas pessoas diferentes sentimentos. A fotografia transpõem as barreiras do visível para conectar-se ao simbólico. O sentido que ela adquire é exterior a ela, despertada por um fotógrafo ou observador, com sua carga cultural e vivências pessoais.

Neste ponto é relevante trazer às reflexões o clássico *A câmara clara*, de Barthes (1984), a respeito da observação da fotografia, identificando neste ato o *studium*, ou seja, o prazer geral, curioso e médio ao se observar uma foto, e o *punctum*, elemento que ultrapassa a satisfação visual, tocando o observador de maneira mais intensa, efetiva, emotiva. Ainda, o autor usa uma fotografia de sua mãe, que para ele rememorava a lembrança do ente querido falecido, e que o trazia, mais uma vez, a sensação de sua face 'verdadeira'. Dentre as muitas fotografias de sua mãe, a que mais lhe trazia identificação, ultrapassava a visualidade e conectava-se à sua emoção.

Outro aspecto relevante a ser considerado é que quando descontextualizadas da intenção de sua produção e circulação, as fotografias podem perder muito da mensagem que podem comunicar num determinado espaço, tempo e cultura, pois uma fotografia está sempre contextualizada num imaginário social de criação, reprodução, circulação e consumo, que às atribui sentido e que a revestem de significado.

O fenômeno da descontextualização da imagem fotográfica é muito recorrente, percebido através de observações empíricas na trajetória de pesquisa com fotografia, sobretudo nas redes sociais do século XXI, onde há um fluxo de circulação de imagens praticamente instantâneas, de todas as partes do mundo, e

veiculadas livremente por qualquer usuário, muitas vezes sem a compreensão de seu conteúdo e/ou mensagem.

A fotografia é mensagem e expressão, que se confere através do tempo, sendo constituída por unidades culturais com funções signícas diferentes, de acordo com o contexto no qual é veiculada e o local que ocupam no interior da própria mensagem. Compreender a complexidade da dinâmica do objeto fotográfico na sociedade contemporânea é interpreta-la como um trabalho social de produção de sentido, pautado em códigos convencionalizados culturalmente, e, portanto reafirmando a necessidade de contextualização.

As imagens fotográficas veiculam significados organizados, segundo algumas regras da produção de sentido das linguagens não verbais, onde a representação final é sempre uma escolha motivada por elementos interiores ou exteriores ao fotógrafo. De acordo com Rouillé (2009) a fotografia desterritorializou-se, e isso significa que há uma crise com a concepção documental tradicional, herança da sociedade industrial que concebia a fotografia como espelho de um real incontestável. A sociedade da informação, ao tecer uma teia de ligações com a arte tem cada vez mais valorizado os procedimentos culturais da fotografia-expressão¹¹, um (re) territorialização da prática fotográfica que aponta diferentes caminhos para seu uso documental.

Essa mudança de concepção se apresenta com as transformações que ocorreram com a passagem da sociedade industrial para a da informação, onde, de acordo com Rouillé (2009) a fotografia passa a repercutir como fenômeno global e a partir dos anos 1980, novas visibilidades lhe são conferidas pelo domínio da expressão, através de novas visualidades.

A legitimação cultural e artística da fotografia é recente e chega por volta dos anos 1970, na França e, conseqüentemente, em todo o Ocidente. Criaram-se revistas, festivais, galerias; obras; escolas especializadas e departamentos universitários para esse fim; estudos e pesquisas (históricos e teóricos); acervos privados e públicos; obras em museus, e o uso cada vez maior de procedimentos fotográficos por artistas - que desenvolveu a indústria fotográfica e ampliou o mercado consumidor (ROUILLÉ, 2009).

¹¹ A fotografia-expressão é considerada pelo autor como uma fotografia-documento que compreende uma expressão, englobando um acontecimento.

A ontologia da fotografia contemporânea, nesta perspectiva, busca tornar visível o imaginário, tornando a fotografia um objeto expressivo que tem sua conotação documental ressignificada.

1.1.2 A fotografia como fonte documental

Conforme discute Rouillé (2009) a fotografia-documento dá lugar à dinâmica da fotografia-expressão, que também é documento, mas mais sensível aos processos que à impressão, aos eventos do que às coisas, trabalhando a forma, à imagem e à escrita fotográfica porque as visualidades produzem-se indiretamente.

Neste sentido os dados extra fotográficos ultrapassam as fronteiras da materialidade do registro e, sobretudo a partir dos anos 1990 as relações tradicionais com fotografia se transformam, adquirindo diversidade e alteridade, valorizando-se a intensidade e criatividade e oportunizando uma pluralidade de olhares sobre os “mesmos referentes”.

O tema e o autor passam a ser relevantes na construção do significado da imagem fotográfica e essa dinâmica se fortalece, sobretudo, na relação dialógica que passa a ser considerada quando se supera o pensamento na imagem tecnicista e na veracidade de sua materialidade.

Rouillé (2009) discute que as leis essências da fotografia são as mesmas, tanto imagens fotográficas de moda, publicidade, imprensa ou família, as que ocupam as páginas de um álbum, o muro de uma cidade ou a parede de um museu. Todas essas formas de conceber a fotografia, com diferentes visualidades apresentam possibilidades infinitas de leituras e são fontes documentais.

Entretanto é preciso crítica para subversão dos padrões positivistas de analisar uma imagem produzida por aparelho técnico que está dentro de um programa de produção técnica-científica-informacional, num contexto onde se tem a ideia de que essa produção é neutra, abstraindo seu aspecto simbólico de estar inserida em um espaço e tempo, onde se operam determinadas culturas e construções sociais específicas; e de ser produto de um operador humano, que também está inserido em uma lógica de organização social.

A fotografia como objeto cultural apresenta grande relevância social aos geográficos, afinal, o mundo é circundado por elas, na vida social e privada, e é importante que nelas sejam identificados os processos sociais do contexto espaço-

temporal nos quais estão inseridas, por onde circulam e quais os códigos de transcrição empírica da realidade utilizam, que são de acordo com Rouillé (2009), códigos óticos que perturbam a premissa do "verdadeiro fotográfico" - perspectiva -, códigos técnicos - inscritos nos produtos e aparelhos -, códigos estéticos - planos, ângulos, enquadramentos, abertura, exposição, etc.-, códigos ideológicos, entre outros.

A fotografia é também uma fonte histórica, um testemunho tanto se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida, considerando a fotografia, ao mesmo tempo como imagem/documento e imagem/monumento (LE GOFF, 1996). Enquanto documento considera-se na fotografia seu aspecto indicial, a marca de uma materialidade passada (objetos, pessoas, lugares informam sobre determinados aspectos deste passado); enquanto monumento a fotografia é símbolo, "aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo" (MAUAD, 1996, p. 10).

Mas as informações expressas não existem desvinculadas de um suporte físico (técnicas fotográficas tradicionais), pois as informações não existiriam sem as condições técnicas específicas que possibilitam o registro (KOSSOY, 2001). Nesta perspectiva a fotografia original seria um objeto-imagem onde pode-se identificar em sua estrutura características típicas da época em que foi produzida.

Em acordo com Kossoy (2001) compreende-se a foto original como uma fonte primária, um objeto-imagem de primeira geração, essencialmente um objeto museológico, e a sua reprodução remete a um objeto-imagem de segunda geração, pois a reprodução é uma fonte secundária, um instrumento de disseminação da informação histórico-cultural (em função dessa multiplicação da informação a fotografia alcança sua função social maior).

A fotografia enquanto texto visual é resultado de um jogo de expressão e conteúdo (MAUAD, 1996) que envolve o autor, o texto propriamente dito e um leitor, que integram o resultado final, pois a fotografia é um produto cultural, produzida num determinado contexto espaço-temporal onde se operam saberes e técnicas; assim como tem um leitor transindividual, cujas respostas estão ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere, e por fim um significado aceito socialmente como válido.

A fotografia é ao mesmo tempo, “arte e ciência, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação” (ROUILLÉ, 2009, p. 197). A fotografia não pode ser reduzida à sua superfície, pois é heterogênea, polissêmica e múltipla.

As fotografias guardam, na sua superfície, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu, “um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos” (MAUAD, 1996, p. 10). Entretanto, não falam por si só, sendo necessário que as perguntas sejam feitas.

Ao se estabelecer um enquadramento (recorte) não se fotografa o real ou no real, mas com o real; o real transcende as coisas e corpos que não se inserem na imagem para se ligarem aos problemas, fluxos, afetos, intensidades, sensações. As imagens fotográficas oscilam entre o universo dos fluxos e o mundo das substâncias, entre a essência da fotografia e a existência das coisas, atualiza o virtual¹² num plano de referência e num sistema de coordenadas (ROUILLÉ, 2009). Neste contexto as práticas, atividades e imagens fotográficas dançam no ritmo das redes digitais, em que a verdade do documento não é a mesma da expressão¹³.

O documento restringir-se-ia a coisas e substâncias ligadas a paradigmas técnicos e econômicos. Entretanto, de acordo com Rouillé (2009), entre o real e a imagem se interpõe uma série de outras imagens invisíveis, mas operantes na constituição de uma ordem visual de mundo. A fotografia-documento (tradicional) tenderia a ignorar os dados extra fotográficos¹⁴ inerentes à fotografia, tendo conotação de impressão direta, enquanto a expressão os reconhece e assume seu caráter indireto, jogando com “imagens que já estão lá”, com os jogos infinitos de interfaces subjetivas (ROUILLÉ, 2009).

Entende-se a fotografia-expressão como uma nova forma de pensar a fotografia que se produz com a sociedade da informação. Uma concepção ampliada de documento, em que a escrita, o autor e o outro, são relevantes na contextualização das subjetividades e simbologias fotográficas. Aponta a finalidade

¹² “Evidentemente o virtual não se confunde com a acepção corrente, que opõe o virtual à realidade, ela própria comumente reduzida às coisas materiais e tangíveis. Aqui, o virtual designa aquilo que existe apenas em potência e não em ato” (ROUILLÉ, 2009, p. 200).

¹³ A fotografia-documento, nesta contextualização, refere-se à concepção documental positivista da fotografia como espelho do real que surge junto à mística da imagem produzida por equipamento técnico que surge no bojo da sociedade industrial.

¹⁴ Informações contidas nas mensagens visuais mas que não necessariamente sejam visíveis no enquadramento fotográfico.

documental por outras vias "indiretas" de acesso aos acontecimentos numa relação dialógica com o outro (a escrita, a imagem, o conteúdo) (ROUILLÉ, 2009).

A chegada do outro e do diálogo no centro do processo fotográfico pode ser, para Rouillé (2009), o marco da foto-documento para a foto-expressão. A foto não termina numa representação que se apresenta materialmente, mas é documento aberto, em que se inscrevem processos culturais e sociais, se completando no diálogo com o outro. Pensamento que opera, sobretudo, a partir dos anos 1990 com o declínio da concepção positivista de documento.

De acordo com Kossoy (2001), quando o processo se completa a fotografia trará um fragmento congelado da cena passada materializado na iconografia, iniciando, desta forma, a realidade do documento, uma segunda realidade que dá vida ao documento, não apenas conservando uma imagem do passado, mas fazendo parte do mundo.

Partindo da ideia de que toda fotografia contém uma história, torna-se fundamental pensar em três aspectos que marcam sua existência. A sua intenção (partindo do próprio fotógrafo ou de um terceiro que solicitou a fotografia); o ato do registro que dá origem à materialização da fotografia; e os caminhos percorridos pela foto, por onde passou, as mãos que se dedicaram, olhos que viram (KOSSOY, 2001).

As imagens estão num intenso fluxo de circulação e são carregadas de elementos simbólicos, ideológicos e culturais, que são muitas vezes negligenciados, podendo manipular o sujeito que a olha como janela, e não como imagem construída, como uma leitura de mundo, uma interpretação transformada do real de acordo com a escolha de quem a produz e por que. Desta forma, a fotografia enquanto prática social passa a compor múltiplas territorialidades e diferentes funções: documenta, registra, expressa e comunica. Encontra-se cada vez mais ao alcance das pessoas, seja pela própria possibilidade de fotografar, ou simplesmente de observar imagens fotografadas.

Neste sentido, aproxima-se a fotografia - como prática social - da Geografia Cultural, olhando-a sob a ótica da paisagem geográfica que não têm somente uma forma ou cor, especificamente uma racionalidade econômica ou funcional, mas são carregadas de sentido para os que habitam e frequentam (CLAVAL, 2007). A própria paisagem é apreendida como um discurso de ordenamento de mundo socialmente

localizado. Um amálgama tangível, mas que ultrapassa o visível alcançando uma subjetividade que é única em cada paisagem, assim como na fotografia.

Entende-se aqui que a imagem fotográfica é uma estrutura discursiva e simbólica da paisagem, que é ideológica e culturalmente localizada no espaço e no tempo. É uma manifestação espacial, efêmera e aberta. Neste sentido a fotografia é codificada espacialmente e historicamente e integra as relações sociais porque comunica a partir de uma representação simbólica, produzida por uma máquina, mas intermediada por um sujeito.

1.2 Cidade, Paisagem e Fotografia

Ao longo das relações espaço-temporais desenvolvidas pelas sociedades destacaram-se algumas técnicas de representação da paisagem, suas dinâmicas e transformações, como a pintura e a fotografia. Estas representações podem ser identificadas como uma mediação entre o sujeito que cria a representação e a paisagem (e a forma como ela é percebida por quem a produz ou por quem contrata um fotógrafo), e como valiosas fontes documentais para compreender processos históricos, geográficos e culturais, pois, numa mesma paisagem se localizam muitas outras; diferentes pontos de vista que surgem de uma paisagem, que é em tese, a mesma.

Por conta da dinâmica viva, densidade e pluralidade cultural optou-se por evidenciar a relação entre a paisagem citadina e a fotografia, sobretudo porque a fotografia é urbana por sua origem - as paisagens e cenas das cidades são referentes constantes da imagem fotográfica -, principalmente quando em 1839, com a apresentação do daguerreótipo¹⁵, a fotografia se insere nos círculos sociais urbanos, sobretudo de classes mais abastadas.

A princípio fotografavam-se apenas objetos inanimados, telhados, a arquitetura urbana e suas transformações em longas exposições com ruas praticamente vazias ou com vultos de pessoas, pois o tempo de exposição elevado não captava os objetos em movimento. Desta forma, havia uma limitação técnica que por consequência limitaria o registro, apresentando necessidades de

¹⁵ Chapa de prata quimicamente tratada (fotosensibilizada) com exposição numa câmera, imediatamente retirada, tendo a fixação da imagem num banho de solução salina que interrompia a reação química (as primeiras imagens produzidas eram essencialmente urbanas, retratando a paisagem dos telhados de Paris).

aprimoramentos técnicos, como por exemplo, velocidade de obturador mais alta e maior qualidade na captura dos registros do intenso fluxo de relações que se estabelecia nos centros urbanos com a Revolução Industrial.

A questão do desenvolvimento técnico do equipamento fotográfico provocou profundas transformações no imaginário social, e possibilitou que a fotografia iniciasse sua percolação pela vida privada, além de outras possibilidades de visualidade de imagens fotográficas, como por exemplo os retratos.

Segundo Rouillé (2009), é apenas na Comuna de Paris que a classe trabalhadora tem acesso à representação fotográfica, pela primeira vez a capital, Paris, não é reverenciada por sua arquitetura ou pelas obras em progresso, mas por pessoas, marcando o início à duas novas visualidades que passam a fazer parte dos registros das paisagens urbanas, as pessoas da cidade e os movimentos sociais. É neste momento também que se encontra a gênese da reportagem, uma prática que surge nas cidades e apresenta importante desenvolvimento com a ascensão da imprensa ilustrada e crescimento dos movimentos sociais no século XX.

Apenas na virada do século as cenas urbanas ganham uma conotação mais voltada às cotidianidades da sociedade, como em Eugène Atget (1898-1924), pioneiro das fotografias urbanas, retratos do cotidiano e postais, e Jacob Riis (1849-1914), que fotografou os pobres de Nova Iorque numa perspectiva de mostrar como suas condições insalubres são responsáveis por sua degeneração física e mental. É também neste contexto que surge a imprensa sensacionalista, e junto de si fotografias voltadas aos dramas noturnos, à prostituição, crimes e corpos. De um lado a poesia, de outro o noticiário policial, onde a cidade apresentou-se como forma de expressão fotográfica (ROUILLÉ, 2009).

A cidade é expressão e significação, onde obra e produto efetivam-se, enquanto realidade espacial concreta que tecem no presente do cotidiano as ações do passado ao mesmo tempo em que apontam as possibilidades do devir. Segundo Fani (2007), a cidade como tendência que desponta ao horizonte, no modelo de produção e reprodução das relações sociais, é um produto histórico-social da construção humana, é o trabalho materializado ao longo do tempo a partir das relações entre sociedade e natureza e revela a inseparabilidade entre espaço e sociedade. É no espaço urbano, mais intensamente, que se materializam as relações sociais em um território real concreto.

Fani (2007), afirma que a cidade é o lugar que se reproduz enquanto referência – para o sujeito - e, nesse sentido, lugar de constituição da identidade que comporá os elementos de sustentação da memória. Como espaço de produção e reprodução humana que é vivida e sentida, a cidade revela ao mesmo tempo em que é revelada, pelos modos de apropriação do espaço que se refletem na paisagem urbana. Compreende-se que a Geografia, ao trabalhar o conceito de espaço urbano, oportuniza a utilização de conceitos vários, que através de outras escalas de análises dos fenômenos, oferecem ao geógrafo novas possibilidades do olhar sobre a cidade, como por exemplo, a paisagem.

Sendo assim, é concebida a noção de cidades dinamizadas, sobretudo por processos da mundialização cultural, das novas relações econômicas que surgem com o capitalismo pós-industrial, do fluxo, velocidade e cultura da informação, apresentando assim uma complexa constituição das novas lógicas espaciais e os fenômenos que acompanham o meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 2006). A cidade é a maior sintetização desse processo.

De acordo com Maciel (2009), esse estoque social de conhecimento representa o mundo vivido no cotidiano por grupos humanos, e essa integração apresenta-se como ingrediente fundamental da paisagem, de um campo de significação do mundo produzido, pela arte, religião e imaginário, reiterando o sentido e a importância do vivido apresentado por Claval (2007), caminhando para uma compreensão geográfica que se aprofunda no estudo das realidades culturais.

A paisagem pode ser apreendida como um discurso de ordenamento da imagem de mundo “a partir do ambiente próximo, concreto e apreensível pelos sentidos humanos, mediante estruturas mentais correntes no universo cultural de cada época e de cada povo” (MACIEL, 2009). Na compreensão deste autor a paisagem é a unicidade existencial do “ser no mundo” que se transformam em manifestações simbólicas que não se reduzem umas às outras.

A ideia do “Ser no mundo” é pensada a partir de uma perspectiva *Heideggerliana* onde há a compreensão de que cada ser se insere em uma unidade fenomenológica e transformadora, do viver cotidiano, de sua geograficidade pelo espaço, em que há uma dualidade entre Ser e Mundo. O Ser condiciona o mundo e é por ele condicionado, em diferentes intensidades e de diferentes formas. Neste sentido, é oportuno relacionar brevemente a proposição de Cassirer (1972) discutida por Johansen e Monastirsky (2016) a respeito do “sistema de apreensão da

realidade do ser humano”, um sujeito que não é passivo, mas produtor, reprodutor e criador da história, do mundo, do patrimônio e das transformações espaciais e na vida social. Nesta perspectiva a dimensão e complexidade dos “universos” humanos superam os fatos concretos para se conectar ao simbólico.

De acordo com estes autores, o Ser encontra-se em mundo simbólico mediado por elementos de produção de sentido e comunicação humana, que são formas simbólicas (como a linguagem, religião, ciência, etc). Essas formas simbólicas estruturam e mediam a produção de sentido da experiência humana na paisagem geográfica, dando sentido e significado à “realidade”.

A paisagem ultrapassa a realidade simplista do “tudo que a visão abarca”, supera a dimensão do puramente visível e racional. Essas paisagens não têm somente uma forma e uma cor, ou especificamente uma racionalidade econômica e funcional, mas são carregadas de sentido para aqueles que habitam ou frequentam (CLAVAL, 2007). Este conceber do espaço é a ressignificação adjacente às mudanças ocorridas na sociedade, sobretudo com relação às técnicas e à comunicação, contendo tanto uma dimensão tangível quanto o componente subjetivo do imaginário, que não se excluem, mas se correlacionam.

A paisagem geográfica é aberta, abstrata e concreta, causa e efeito da produção e reprodução do espaço, um mosaico de múltiplas temporalidades que carregam os discursos de especificidades de um determinado espaço geográfico. São as dimensões do visual, do tangível, repleta de cargas subjetivas e resultado da relação entre seus conteúdos e formas, materialidades e representações, paisagem e imaginário (LUCHIARI, 2001).

A nova Geografia Cultural possibilita considerar a dimensão do sentido, de forma que a cultura porta-se como documento aberto a interpretações múltiplas, tendo como referência o conhecimento de contextos que evidenciem e apontem caminhos para compreensão de alguns processos sociais. É uma geografia cognitiva e emocional do espaço vivido, uma forma de adquirir conhecimentos simbólicos e percepções através de formas simbólicas, como as fotografias, que dão sentido ao mundo de um “Ser”, ou podem se conectar com os observadores por alguma semelhança imagética que o faz criar uma sequência de associações que cativam seu olhar. Por exemplo, uma pessoa que gosta muito de ambientes naturais, mata verde, céu azul e água cristalina, por ser que ao ver a fotografia de uma cachoeira, mesmo não tendo feito a fotografia ou participado daquele momento,

lhe desperte sensações, emoções, lembranças de suas próprias vivências e experiências em outras cachoeiras.

O que se busca exemplificar, neste caso são algumas características oportunas na associação entre fotografia, paisagem e possibilidades de percepções. A fotografia é simbólica para quem fotografa primeiro, porque a imagem se constitui de um processo de visualização mental e emocional, segundo porque gera uma visualidade que é única diante de toda a vastidão de universos do Ser que (re) criou a realidade. A fotografia é simbólica para quem observa, por exemplo fotografias em álbuns familiares ou fotografias no qual o observador também é retratado, por um lado porque o ato de observar fotografias gera uma série de associações cognitivas com as imagens que temos em nossas memórias, provocando percepções várias e multifacetadas a respeito de uma determinada visualidade, e por outro, porque mesmo quando descontextualizadas as fotografias poderão ser acessadas a partir da sensação que produz no Ser, e é essa a beleza e o motor de quem aprecia o olhar, mas é claro, também do fotógrafo.

A simbologia da paisagem, que parte de práticas sociais e culturais, relaciona-se a múltiplas formas de expressão, produção e reprodução de elementos da vida cotidiana, como literatura, pintura, música, fotografia, cinema, onde se considera sua representação frente a diferentes grupos sociais. Essas representações¹⁶ apresentam a percepção que as pessoas de um determinado segmento social vão ter num determinado espaço e tempo.

Maciel (2009) afirma ainda que a Geografia necessita permanecer alerta ao dinamismo discursivo da paisagem que é cada vez mais aguçado e vivo, dedicando maior atenção sobre as ciências do imaginário. Nesta direção, conforme Fani (2007), a cidade como espaço produzido vai adquirindo novos sentidos a partir das apropriações humanas na objetivação de sua vida. Logo, fotografar uma cidade não se limita à reprodução de prédios, pedestres ou cenas de rua, porque a cidade existe também além da materialidade, ela pode ser imaginada.

De acordo com Kossoy (2001, p. 37) “a imagem do real retida pela fotografia [...] fornece o testemunho visual e material dos fatos aos espectadores ausentes da cena”. Neste sentido, a imagem fotográfica seria o que resta do acontecimento, um

¹⁶ “A representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 1993, p. 104).

fragmento congelado da realidade passada, informação de vida e morte, uma intromissão do fotógrafo no instante do tempo. Essas visadas efêmeras que se transformam com o movimento pela cidade mudam as perspectivas que variam conforme pontos de vista em variações infinitas segundo Rouillé (2009), pois, a paisagem passa sempre pela percepção visual de um observador, que é o elemento chave para entender os modelos visuais que levaram a paisagem como prática cultural.

A visualidade integra o processo de produção do espaço urbano porque a cidade que se transforma em paisagem pelas pessoas que a vivenciam. Apresentam não apenas o enquadramento fotográfico, mas a vida, a produção e reprodução de hábitos que significam e ressignificam cotidianamente as visualidades da cidade como objeto de consumo visual, fornecendo base para a hierarquia de valores que diferencia os diferentes segmentos sociais. A visualidade no processo de produção social do espaço urbano integra observador e paisagem urbana, suas práticas culturais, representações e as imagens que lhe dão suporte acabam por se entrelaçar na paisagem.

De acordo com Rouillé (2009, p. 201) “uma mesma cidade (material) contém tantas cidades (virtuais) quanto forem os pontos de vista, as visadas, as perspectivas, os percursos”, neste sentido, a imagem fotográfica seria responsável por uma constante atualização destas virtualidades, destes muitos modos de ver e perceber a cidade. Mas, a imagem fotográfica não explica, exprime evento e sentidos, ela apresenta e não representa. Sua transcendência simbólica se liga ao outro, porque “a imagem está sempre ligada, muitas vezes profundamente, a um sujeito, um ‘eu’, em suas ações, sentimentos e percepções, em suas infinitas singularidades” (ROUILLÉ, 2009, p. 206).

Para que o processo se complete são essenciais o assunto (tema escolhido, o referente), o fotógrafo (autor do registro) e a tecnologia (materiais, equipamentos), em que o objeto tem sua imagem cristalizada na bidimensão da superfície sensível, num determinado espaço (geográfico, onde se deu o registro) e tempo (cronológico, época onde se deu o registro, gerando o produto final, a fotografia (imagem, registro visual). Esses processos, de acordo com Kossoy (2001), tem a condição de serem únicos decorrentes das singularidades do contexto em que surgem, e essa fotografia traz em si elementos indicativos de sua elaboração material, também apresentando um fragmento selecionado do real.

Nesta relação dialógica com o mundo a percepção¹⁷ de um objeto atual presente envolve imagens virtuais que os refletem e envolvem, o inserindo entre real e imaginário, lembrança e percepção, físico e mental, em que a percepção de uma fotografia atual, presente no aqui e no agora, terá uma espécie de dupla existência às imagens virtuais formando uma unidade que se funde entre o atual e o virtual, real e imaginário, presente e passado (ROUILLÉ, 2009, p. 213). Os circuitos de percepção envolvem os círculos da memória, atingindo níveis mais profundos da realidade, memória e pensamentos. Desta forma, segundo Rouillé (2009), um mesmo objeto pode se inserir nos vários circuitos de percepção e memória.

1.3 Memória, Fenômenologia e Fotografia

A memória individual é a memória formada pela experiência/vivência de uma pessoa em múltiplos grupos ao mesmo tempo. É o conjunto das várias memórias coletivas que se localizam no ser, representando sua experiência individual, uma combinação dos diferentes grupos que integra e conforme Halbwachs (2004), o "eu" sofre influências, justificando a constituição de memórias diferentes entre pessoas de um mesmo grupo. Para Halbwachs (2004) a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, uma vez que as lembranças se constituem no interior de um grupo e se transformam em experiências espaciais.

A gênese de muitos sentimentos do ser, ideias e reflexões são inspiradas pelos grupos dos quais este faz parte. Há uma base para toda lembrança, “o chamado a um estado de consciência puramente individual” (HALBWACHS, 2004, p. 41), a intuição sensível. Entende-se aqui que a cidade é espaço de intenso convívio e trocas, onde há a circulação de diferentes pessoas, de diferentes grupos sociais e com diferentes percepções de mundo. A interação entre as pessoas, com outras pessoas e o ambiente revela preferência por lugares, uma intuição sensível que lhe é própria, por certa forma expressa na paisagem geográfica e pela pluralidade de elementos que a constituem, que constitui as urbanidades e também as que

¹⁷ “Segundo Bergson (1999), a percepção funciona como um circuito elétrico ligado ao objeto e submetido a uma certa tensão – cada nível de percepção e de atenção, logo de tensão, gera um novo circuito. Igualmente a passagem da percepção imediata para uma percepção cada vez mais atenta engendra uma série de circuitos cada vez mais imbricados uns nos outros” (BERGSON, 1999, p. 114-115 apud ROUILLÉ, 2009, p. 213).

constituem o sujeito. O que aproxima ou distancia o sujeito são suas experiências e percepções.

De acordo com Castello (2007, p. 19) “a urbanidade é a qualificação, vinculada à dinâmica das experiências existenciais conferidas às pessoas pelo uso que fazem do ambiente urbano público”. Isto ocorre pela possibilidade de trocas e comunicação gerada neste ambiente e a experiência do mundo vivido sentencia os sujeitos ao jogo da memória. No jogo da lembrança e esquecimento está contida a percepção dos lugares por seus aspectos materiais, simbólicos e funcionais, simultaneamente, e em diferentes compassos (NORA, 1993).

O espaço geográfico, nesta perspectiva, contém a gênese das trocas entre o ser com seu suporte e com outros seres, humanos ou não, entrelaçados por aspectos sociais e culturais e sendo o ponto de referência sobre o qual a sociedade experimenta o tempo, e suas transformações, a base em que acontece a história, onde a memória se petrifica ou não na paisagem e nos lugares. Mas a subjetividade humana é inerente ao mundo, porque o mundo é essência humana, e o pensamento do mundo constitui o sujeito. Então, a experiência, o despertar/descobrir com o olhar que faz o ser se apropriar de objetos a partir de suas vivências.

Esse sentido do vínculo com o suporte aproxima a fenomenologia da geografia. O espaço geográfico tem cor, densidade, é modelado, sólido, líquido, aéreo, ele limite e ele resiste, é então, a geografia uma ciência das essências (HOLZER, 1999). Essa essência seria o que Dardel (2015) chamou de geograficidade. A geograficidade seria a ação na realidade geográfica, a vontade intrépida de correr o mundo, o desejo inexorável de conhecer o inacessível e atingir o que é aparentemente ininteligível; é a relação telúrica, o modo de ser de sua existência e destino. A geograficidade enquanto essência denota a relação do ser no mundo.

De acordo com Dardel (2015), a paisagem é em essência a inserção do homem no mundo, seu lugar de vida, manifestação do ser com outros, a manifestação do ser social. Para esse mesmo autor, a ciência geográfica pressupõe conhecimento geográfico do mundo, se sentir e se saber ligado à Terra, “a realidade geográfica é, para o homem, então, o lugar onde ele está os lugares de sua infância, o ambiente que atrai sua presença” (p. 46), é também geográfico seu cotidiano, as ruas pelas quais passam, suas vivências no trabalho, casa ou rua. É por meio dessas ações, conforme Dardel (2015), que o ser exterioriza sua relação

fundamental telúrica na realidade geográfica. Os elementos materiais de uma paisagem estão, então, emaranhados com lembranças, estados afetivos e emocionais e ideais.

Desta forma a objetividade da paisagem geográfica se estabelece nas subjetividades que a envolvem. A realidade geográfica é conduzida por símbolos e imagens através da matéria, e conforme Halbwachs (2004), todo ponto da memória coletiva se realiza em um contexto espacial, sobre o espaço que se ocupa, visita, tem acesso, e aos que a imaginação ou pensamento são capazes de reconstruir a cada momento. É onde se fixam as memórias, e seus referentes, seus suportes que contribuem para a legitimação da apropriação simbólica do espaço por um determinado grupo, com uma memória que lhes é específica.

A partir do relato de pessoas que vivenciam um determinado fenômeno o pesquisador pode chegar à sua essência. Para Holzer (1999), todo fenômeno possui uma essência que se traduz em sua possibilidade de designação, mas que não o reduz a uma única dimensão do fato que o produziu. Desta forma as essências do objeto são tão plurais quando as significações que podem produzir, pela percepção, memória, imaginação e pensamento (DARTIGUES, 1973 *apud* HOLZER, 1999).

Além de constituir as memórias, as lembranças podem, a partir da vivência em grupo, ser reconstituídas ou simuladas, criando-se representações do passado tendo como pilar a percepção de outras pessoas, sendo, neste sentido, a lembrança, uma imagem engajada em outras imagens, uma reconstrução do passado com auxílio de dados do presente, prepara por reconstruções anteriores e de onde a imagem anterior já fora alterada (HALBWACHS, 2004).

Desta forma as lembranças podem ser simuladas, quando em contato com as lembranças do outro, sobre pontos de vivência comum, possibilitando uma expansão da percepção do passado, entretanto não há memórias que sejam apenas imaginação pura e simples (HALBWACHS, 2004), ou representações históricas construídas pelo sujeito que lhe sejam exteriores. O sujeito é sempre o referencial pelo qual passa todo o processo de construção da memória.

A memória individual se constitui a partir de referências e lembranças próprias dos grupos nos quais se insere, seria um ponto de vista sobre a memória coletiva de acordo com a posição ocupada pelo sujeito no interior do grupo. A recordação e a localização enquanto fenômeno das lembranças só podem ser percebidos e analisados se levado em conta os contextos sociais que são base para

a reconstrução da memória, compreendendo a memória como reminiscência de um passado que aparece no presente, seja no pensamento de cada indivíduo, seja a capacidade do ser humano de armazenar informações sobre os fatos vividos, seja nos suportes de memória, nas representações que surgem para a reconstituição da memória ou para sua afirmação.

Entretanto, de acordo com Halbwachs (2004) reconstituir a imagem de um acontecimento passado não é o suficiente para obtenção de uma lembrança, o autor sugere que para que isso ocorra deve se estruturar a partir de noções comuns entre o eu e o outro, e desta forma, só é possível quando o “eu” continuar integrando um mesmo grupo/sociedade de onde advêm especificamente aquelas lembranças, e de onde cada membro do grupo tem a percepção das lembranças acumuladas pela memória coletiva com maior ou menor intensidade de acordo com seu próprio ponto de vista e localização dentro do coletivo. A memória é para este autor um fato social, apontando grande influência do pensamento da escola Durkheimiana.

Partindo da obra de Halbwachs (2004), Pollak (1989), numa perspectiva construtivista (onde se compreende que os novos níveis de conhecimento estão sendo indefinidamente construídos através das relações entre sujeito e meio), diferentemente da abordagem durkheimiana a respeito dos fatos sociais¹⁸, afirma que não se trataria os fatos sociais como coisas, mas como e por quem esses fatos sociais se tornam coisas e se solidificam. Logo a memória é colocada num campo de disputa de forças de processos e atores sociais que intervêm na constituição e formalização das memórias.

De acordo com Holzer (1999) a Fenomenologia é compreendida por Relph (1970) como útil procedimento na descrição do mundo cotidiano contido na experiência humana. Propondo uma “Geografia da Percepção” procura então, através da fenomenologia, a descrição das essências das estruturas temáticas de percepção associadas ao fenômeno estudado. Neste sentido o objeto estudo apresenta pluralidade nas suas muitas maneiras de ser compreendido, a partir de quem os percebe. Neste contexto, de acordo com Lyotard (s. d. *apud* HOLZER, 1999) a intencionalidade inclui o ser no mundo porque inclui o “eu” (*noése*) e o “isso” (*noema*), que caracteriza a relação do sujeito e da situação. O mundo é entendido

¹⁸ Para Durkheim os fatos sociais consistem em formas de agir, pensar e sentir que são exteriores ao indivíduo, dotadas de certo poder coercitivo das regras sociais sobre este mesmo indivíduo.

não como interioridade do sujeito, mas como um modo de existir de um “ser-envolvido-no-mundo”.

A “essência” para a fenomenologia seria então descrita como o invariante que resiste a todas as variações submetidas pela imaginação, conduzindo aos métodos de variação imaginária e eidética, que consistem o pensamento de um objeto-realidade a propósito de variar seus muitos aspectos até se obter o que permanece invariável (DARTIGUES, 1973 *apud* HOLZER, 1999). A subjetividade trabalhada pela fenomenologia só acontece na relação dialógica e comunicacional entre o eu e o “outro” e suas variáveis situacionais, onde se constitui a intersubjetividade. A intersubjetividade “se revelaria a partir do momento em que o corpo, enquanto complexo móvel, se põe em contato com o exterior e localiza o outro” (HOLZER, 1999, p. 52).

Na fenomenologia a compreensão de “mundo” é o conjunto complexo de sistemas de significados ligados aos momentos e suas transformações e a potencialidade da percepção de ser sempre a percepção da coisa total num campo amplo de horizontes e significações (LUIJPEN, 1973 *apud* HOLZER, 1999). Como o mundo enquanto experiência coletiva se reflete nas individualidades é composto e pensado por pessoas que se relacionam nele e com ele, são os próprios sujeitos que constroem o mundo e sua percepção. O mundo é o que aparece em primeiro lugar “à consciência e a ela se dá na evidência irrecusável de sua vivência” (DARDEL, 1973, p. 28). De acordo com Holzer (1999, p. 69) o mundo é um campo de relação que é estruturado na base da polaridade entre o eu e o outro, “o reino onde nossa história ocorre, no qual encontramos as coisas, os outros e a nós mesmo” e é deste ponto de vista que pode ser apropriado pela geografia.

A fenomenologia é uma forma de entender a importância de determinados objetos culturais, para determinados grupos sociais a partir da vivência. E se aproxima da geografia porque o espaço passa a ser concebido a partir das experiências vividas e a percepção do cotidiano por meio da subjetividade. As cotidianidades das práticas sociais que constituem o espaço de vivência do ser se expressam e são percebidas nas próprias práticas sociais. São elas também que conotam o espaço de significado.

A partir da experiência dos atores sociais é possível chegar a algumas das muitas interfaces de suas relações com o meio em que se inserem, e como se estruturam alguns aspectos simbólicos, a solidificação de memórias e ao longo do

tempo se constituiu seus patrimônios culturais. Considerar a experiência coletiva a partir do relato dos indivíduos que vivenciam determinado espaço, para compreender a apropriação simbólica deste e o que é considerado patrimônio por esse grupo, ou se determinado objeto pode ser considerado um patrimônio pelos grupos sociais, tem por base uma concepção ampliada de patrimônio para além de sua institucionalidade, dos aspectos burocráticos de seus tombamentos.

De outra forma busca evidenciar o reconhecimento social. É a experiência do ser na sua vivência cotidiana com seus potenciais patrimônios, e a valorização simbólica que será atribuída a sua relação com a memória coletiva e individual, entre outros aspectos que patrimonializam um objeto, material ou não. O patrimônio cultural traz adjacente a ideia de continuidade da memória, a partir de objetos diversos, que conforme Choay (2001) convergem para o seu passado comum.

1.4 Fotografia e Patrimônio Cultural

Esse trabalho tem o patrimônio cultural como conceito, compreendendo, em acordo com Gonçalves (2003), que seus contornos semânticos variam conforme os diferentes contextos históricos e culturais, espaciais e temporais. Busca-se uma abordagem do patrimônio do ponto de vista imaterial, para além da “pedra e cal”, colocando em foco e valorizando aspectos de pouca centralidade nas discussões mais tradicionais do patrimônio cultural.

Essa concepção já é consolidada no mundo oriental, em que os objetos não são compreendidos como maiores depositários da tradição cultural, mas sua expressão material representa o conhecimento necessário para reproduzi-las (SANT’ANNA, 2003). Ou seja, mais importante que conservar um objeto por ele mesmo, é entender, preservar e transmitir suas tradições, suas significações e subjetividades, “tornando-se mais importantes que as coisas que as corporificam” (SANT’ANNA, 2003, p. 49).

De acordo com a autora supracitada, muitas vezes a prática patrimonial do “mundo ocidental”, busca mais a valorização do objeto que sua simbologia e relevância social e cultural num determinado contexto espaço-temporal. Isso traz à tona uma discussão já estabelecida por Choay (2001) com relação a problemática de esvaziamento de sentido da função memorial dos monumentos no contexto

urbano do patrimônio quando visto apenas do ponto de vista econômico, ou turístico, por exemplo.

O conceito tradicionalista de patrimônio ligava-se, sobretudo, às estruturas familiares, jurídicas e econômicas de uma sociedade estável e enraizada no tempo, entretanto, requalificado de outras formas é agora um conceito polissêmico para designar bens materiais e imateriais, ações, direitos, tudo o que possa gerar o sentimento de pertencimento ao indivíduo ou esteja apto à usos econômicos (CHOAY, 2001). De acordo com a autora outro ponto importante da história para pensar as diferentes concepções de patrimônio é a Segunda Guerra Mundial¹⁹, no contexto de mundialização da cultura ocidental e instituições multilaterais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), entre outros. Neste processo surge a noção de “Patrimônio Cultural da Humanidade”, responsável por uma profunda e complexa mudança na relação da sociedade com os monumentos.

Ora, entende-se que o esvaziamento simbólico do patrimônio caminha junto ao “boom” de consumo de bens culturais, isto porque a cultura passou a ser sinônimo de entretenimento e as políticas patrimoniais voltam-se cada vez mais ao turismo. De acordo com Nora (1993) o patrimônio cultural modela-se no amplo conjunto de bens culturais que possibilitam a apropriação do passado por cada segmento social, e essa apropriação compõe as imagens de suas identificações individuais ou coletivas.

O patrimônio do ponto de vista imaterial abrange lugares, festividades, rituais, conhecimentos populares, técnicas, músicas, danças, gastronomia e uma infinidade de temáticas relacionadas à vida humana e sua experiência cotidiana no espaço, e aos poucos vem ganhando espaço de discussão em meios institucionais, como o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Em 2004, o IPHAN passou a adotar uma política mais estruturada e sistemática de salvaguarda com a criação do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI). A partir desse momento se iniciaram os inventários, que de acordo com o instituto são instrumentos de preservação que buscam a identificação das diferentes manifestações culturais e bens de natureza material e imaterial, compondo um

¹⁹ A Segunda Guerra Mundial é considerada por Choay (2001) a terceira Revolução Cultural do Ocidente. A terceira revolução caracterizou-se por seu aspecto mundial, e não apenas europeu.

banco de dados que possibilite a salvaguarda, valorização, conhecimento, pesquisa e educação patrimonial.

Após o inventário pode haver o reconhecimento e registro dos bens culturais imateriais. Logo, esses patrimônios registrados são bens culturais imateriais reconhecidos formalmente como Patrimônio Cultural do Brasil e até mesmo como Patrimônios Culturais Imateriais da Humanidade²⁰, como é o caso da roda de capoeira, do frevo ou samba de roda do recôncavo baiano. Entretanto, a vida humana extrapola as burocracias do cotidiano. A valorização²¹ e o reconhecimento do patrimônio são geralmente anteriores ao seu reconhecimento institucional, bem como muitos patrimônios, nunca chegarão a ser reconhecidos por órgãos regulamentadores, como o IPHAN. Ao se falar de uma noção ampliada do patrimônio não pode ser desconsiderada a valorização e expressão simbólica desse elemento na experiência de mundo do ser humano.

A ampliação conceitual de patrimônio cultural, de acordo com Monastirsky (2006), torna-se um elemento importante para a análise da organização do espaço. De acordo com o autor o espaço, que é historicamente produzido também pode ter sua constituição entendida a partir dos usos e dos vários significados que o patrimônio cultural revela ao longo da sua história e também pelos “olhares” do presente que apontam inúmeros desdobramentos conceituais sobre este e sobre o espaço onde se insere.

Nesse sentido, o patrimônio cultural é compreendido tanto do ponto de vista institucional, como na identificação e reconhecimento da pluralidade dos patrimônios não institucionais reconhecidos apenas pelos sujeitos, por segmentos e grupos sociais e culturais específicos e espacial e temporalmente localizados. De acordo com Monastirsky (2006) o reconhecimento patrimonial se estabelece pela identificação de seus significados, é a percepção da carga simbólica de cada patrimônio que revela seu significado social e histórico.

²⁰ Segundo sítio oficial do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: “de acordo com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2003 e ratificada pelo Brasil em 2006, é composto pelas práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu Patrimônio Cultural”.

²¹ A importância do patrimônio cultural para a sociedade está diretamente relacionada com a carga simbólica que este patrimônio representa e com o poder de pertencimento que ele proporciona (MONASTIRSKY, 2006, p. 32).

Desta forma o patrimônio cultural configura uma categoria importante de pensamento sobre a experiência humana de mundo e uma ferramenta de compreensão das percepções sobre a paisagem urbana. O patrimônio imaterial denota certa geograficidade, que é de acordo com Dardel (2015) essa experiência de mundo de cada ser, nas relações intersubjetivas entre o “eu”, o “outro” e o “mundo”, do ponto de vista fenomenológico, mas, conforme (FONSECA, 2003 apud SAUSSURE, 1969), o patrimônio imaterial não é reduzido a meras abstrações em contraposição ao material, pois para que haja comunicação é imprescindível um suporte físico.

Entender a fotografia como um objeto cultural da experiência de mundo do ser a partir do patrimônio imaterial é considerar sua materialidade enquanto um símbolo, a possível materialidade da memória e identidade, um instrumento de subjetividades, tanto do ponto de vista de sua criação, quanto de sua interpretação. É essa subjetividade que reveste a materialidade de simbologia, é o que representa para além da superfície, “o patrimônio cultural torna-se incorporado à sociedade quando, associada a ele, a memória social é fixada através de elementos que possuem significado para a vida coletiva” (MONASTIRSKY, 2006, p. 32). Como numa fotografia onde certa memória é fixada numa superfície, mas revela laços invisíveis, como um artefato desencadeador de lembranças, emoções e outra série de aspectos imateriais possibilitados a partir do objeto.

Em acordo com Tuan (1983, p. 206 - 207) “para fortalecer nosso sentido do eu, o passado precisa ser resgatado e tornado acessível”. Existem vários mecanismos para escorar as deterioradas paisagens do passado”, dois deles são: o patrimônio cultural, em sua forma mais ampla de entendimento, e a fotografia. Logo, o conceito de topofilia trabalhado por este autor é especialmente relevante se compreendida a fotografia tanto como uma expressão visual do patrimônio cultural na paisagem quanto ela própria um patrimônio da memória, um lugar de memória. A topofilia, define, dentro da Geografia Cultural, o elo afetivo entre a pessoa e o meio, considerando a percepção individual e a coletiva, que não é apenas visual, mas sinestésico. De acordo com o autor, quando essa relação é irresistível pode-se ter certeza de que esta relação é permeada por fortes acontecimentos emocionais ou é percebida como um símbolo. E essa percepção do meio de forma afetiva pode tanto ser concretizada na experiência espacial, quanto na fotografia que registra a experiência espacial, não apenas por sua visualidade, mas por seus significados.

O patrimônio cultural simboliza, representa e comunica, e também estabelece uma mediação sensível entre os seres humanos e suas subjetividades, seus sentimentos e emoções que vão, paulatinamente, se corporificando nas paisagens, transformando-as e dinamizando-as. Em acordo com Monastirsky (2006), considerar a memória, simbologia e sentimentos permite a interpretação subjetiva e associação de diferentes planos de percepção sobre as múltiplas apropriações do patrimônio e do espaço.

A vida humana, no espaço e tempo, contraria, de acordo com Choay (2001) a padronização exacerbada, o formalismo da prática patrimonial. É claro que o contexto da autora é reflexo da vanguarda, sobretudo dos franceses, neste debate, sua discussão vai ao encontro do retorno ao caráter simbólico, da memória e sua relação com a comunidade. Por outro lado, no Brasil, ainda vivencia-se este processo de colocar o patrimônio em evidência, sendo fundamental pensa-lo a partir da memória para que não haja esvaziamento de sentido. O contexto no qual se insere a autora francesa pode servir para pensar até que ponto os símbolos que são construídos e introduzidos na memória coletiva são reproduzido pela questão memorial ou pela questão turística e como são apropriados pelas lógicas mercadológicas. Ao mesmo tempo, oferece uma questão dialética sobre as diferentes valorizações, partindo do pressuposto de que tanto com relação à memória, como com relação ao turismo, um poderia encaminhar ao outro, sendo relevante pensar qual seria o ponto de partida ao pensar o patrimônio. Se um discurso que atua sobre o monumento (memória) ou o que age sobre o espectador (turismo).

Jeudy (1990) afirma que valor e monumentalidade estão ligados, sendo o patrimônio o meio essencial de uma teatralização dos valores que consagra imagens das memórias coletivas para além da temporalidade da vida cotidiana. De acordo com o autor, a memória está sendo sedimentada e nela estão contidas as múltiplas faces sociais e culturais, incorporando uma arqueologia social que pode mudar as relações e percepções com os monumentos históricos.

A disputa simbólica da ordem do que deve ser lembrado ou esquecido traz à tona as memórias oficiais, mas também as memórias subterrâneas. Desta forma, conforme Pollak (1989), as memórias subterrâneas subvertem o silêncio, aflorando em sobressaltos bruscos e exacerbados e a memória entra em disputa. Essas memórias estão contidas não apenas nos meios tradicionais, ou apenas em formas

arquitetônicas, que de um modo geral são edificações dos grupos dominantes naquele determinado contexto social, uma permanência do tempo no espaço geográfico, ou como diria Santos (2006), uma rugosidade na paisagem. Por outro lado, as memórias subterrâneas, a memória de outros grupos sociais, alguns até marginalizados da dinâmica urbana, encontra suporte em outros objetos, como utensílios domésticos, fotografias, livros, objetos menores, pois nem sempre são os grupos sociais com poder de agir na modelação da paisagem urbana. É claro que esses grupos também se apropriam desses objetos que também são apropriados pelos grupos de memórias subterrâneas, sempre de forma múltipla, comunicacional e com intencionalidades que precisam ser entendidas.

A diferença de experiências entre as pessoas dos diferentes grupos sociais proporciona uma disputa de forças simbólicas no espaço porque reflete-se em outras formas de visualizar, entender e viver o Patrimônio Cultural com o qual num primeiro momento ela pode se identificar, ou não, e que gera nela uma percepção do espaço público, a partir de suas próprias memórias construídas e também das memórias constituídas na vivência do presente. Pode ser que um determinado Patrimônio Cultural, do qual necessariamente as memórias que os constituíram enquanto tal, não são de identificação imediata para determinados segmentos sociais, entretanto essa rugosidade temporal, as diferentes camadas de temporalidades na paisagem contemporânea, criam novas percepções e novas memórias, a partir dos usos e funções que são atribuídos posteriormente. Essa relação pode mudar a própria relação que existe entre patrimônio e sociedade e gera diferentes visualidades nas formas de ver e representar essa paisagem.

Claro que os atributos da memória não se amoldam a ordens cronológicas, ela pode ser “irruptiva, projetiva, confusa, contraditória” (JEUDY, 1990, p. 19), e que as funções culturais das memórias coletivas são uma maneira, dentre outras possíveis, de estabelecer a ordem dinâmica de traços mnésicos. Logo, olhar a categoria do patrimônio com olhares sociais pode revelar novas formas de simbolismo. Para Jeudy (1990, p. 49-50) objeto, imagem ou relato são testemunhos da memória e elementos de linguagem “que permitem representar os traços originais desses modos de vida desaparecidos”, são os meios essenciais de “investimentos e tratamentos da memória”.

[...] a imagem gera o acontecimento desestruturando as representações. O audiovisual que restitui práticas, lugares, modos de vida funciona de acordo com o modelo do cartão postal. Raramente ele leva em consideração que as imagens são primeiro uma linguagem antes de serem um instrumento de reprodução (JEUDY, 1990, p. 79).

No caso específico das imagens, ou fotografias, seu poder singular joga com os dois planos da memória: abonar uma história e ressuscitar um passado morto. Tais instâncias que fazem coincidir o ser e o afeto são da mesma natureza que o encantamento pelo monumento (CHOAY, 2001). Mas a fotografia não renuncia o monumento por ser uma de suas formas. Não subtrai, mas soma, podendo contribuir para a difusão da memória e visualidade do patrimônio. Choay (2001, p. 22) discute que a fotografia, ajustada ao individualismo da época, é o monumento da sociedade privada que permite a cada um “a volta dos mortos, públicos ou privados, que fundam sua identidade”. Neste sentido, e trazendo Le Goff (1996) à discussão, a fotografia é documento e o documento é monumento. O documento é o que permanece, o testemunho, é monumento por ser um esforço das sociedades históricas de se impor ao futuro (voluntariamente ou não).

A fotografia como produção cultural das ações humanas tem engendradas duas categorias bastante relevantes numa análise geográfica: espaço e tempo. Ancorada no espaço e no tempo esta relação com a fotografia cerca-se de características geográficas, e vai além, está também na própria projeção de imagens mentais, sobre determinadas paisagens, lugares, espaços, regiões ou territórios. Ou seja, de maneira "material²²", através de fotografias, ou completamente abstratas, como no caso das imagens mentais, a imagem mostra-se geograficamente proeminente às várias perspectivas de usos e abordagens, tendo de acordo com Costa (2009), o potencial de estruturar geograficamente a vivência do espectador. Isto é, “o espaço de representação tem o potencial de estruturar geograficamente a paisagem e a experiência dos personagens e, por extensão, a vivência do espectador” (COSTA, 2009, p. 113).

A Geografia Cultural possibilita considerar a dimensão do sentido, entendendo a cultura como documento aberto a múltiplas leituras para compreensão de alguns processos sociais. De acordo com Aumont (1993, p. 240) “o espaço ocasiona uma representação altamente simbólica”. Considerando a dimensão

²² Com este grifo busca-se salientar que o aspecto material proposto não desconsidera o caráter subjetivo da imagem e/ou fotografia.

simbólica da paisagem das práticas sociais e culturais e suas representações, literatura, pintura, música, cinema e fotografia oferecem a percepção que as pessoas de um determinado segmento social terão num determinado espaço e tempo.

Carregam em si, dentro daquele contexto, também um tanto de vivacidade, de possibilidades de leituras dos processos sociais e culturais impressos imagetivamente em signos simbólicos para determinados grupos sociais. A imagem é a permanência, ao mesmo tempo em que continuidade, é estaticidade e movimento. As imagens são em essência um instrumento portador de mensagens, carregadas de sentido, meio de comunicação, forma de mediação entre o sujeito e o mundo ao mesmo tempo em que constitui as relações sociais, representação, símbolos, suportes de memória.

Martine Joly (1996) considera a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos, e que equivale considerá-la como uma linguagem que é, portanto, ferramenta de expressão e comunicação, sendo possível admitir que a imagem constitui uma mensagem para o outro, ainda que o outro sejamos nós mesmos. Neste sentido é preciso buscar para quem aquela imagem foi produzida, para que a possa compreender da melhor forma possível.

Entende-se aqui que toda a teoria de Barthes (1984) em "A câmara Clara", acaba por não explicar toda a complexidade fotográfica, mas oferece um importante aporte teórico para pensar a fotografia enquanto documento a partir do aforismo "Isto foi". Que pode ser o pontapé inicial e indicial das percepções que lhe forem possíveis. Em consonância com Rouillé (2009), amplia-se a noção de documento em que as fotografias não representam algo que foi, mas apresentam algo que existiu, pois não se remetem somente a coisas, mas a acontecimentos, sendo, essencialmente, constituída de relações processos e eventos.

Possibilita então, a compreensão da fotografia como um traço da realidade que pode perpassar a memória, e que contém uma intencionalidade que passa pelo filtro de cultura de quem tira a foto, sendo sempre a relação do "eu mesmo com o outro", pois relaciona complexamente elementos como fotógrafo, referente (externo e fotográfico, que é a essência da fotografia), observador (consumidores de imagens), envolvendo uma carga de subjetividade e representação muito grande a partir da construção de imaginários que se entrecruzam. Entretanto a fotografia tem uma realidade interna, "uma ficção interna" (DUBOIS, 1993, p. 43) que alcança e

ultrapassa a realidade. A foto não é um real direto, mas é um documento porque aquilo/aquele momento existiu, entretanto como ela é codificada é necessário compreender seus códigos.

A fotografia no emaranhado das redes de significações revela, através da produção da imagem, o trabalho humano com códigos convencionalizados socialmente que remetem às formas de ser e agir do contexto onde estão inseridas como mensagem. Essa relação não é automática porque técnica, “pois entre o sujeito que olha e a imagem que elabora, “existe muito mais que os olhos podem ver” (MAUAD, 1990, p. 11). O significado da imagem fotográfica é determinado culturalmente e necessita de um aprendizado a respeito de suas codificações simbólicas. Não é uma realidade óbvia, é uma realidade codificada, que deve ser contextualizada, buscando quais as padronizações da época, limitações técnicas, intenções para que ela tenha função de fonte documental.

Dubois (1993) deixa mais clara a questão do indício da existência de um referente. Segundo o autor a fotografia afirma sim a existência, mas não o sentido da representação. Quem dá o sentido à representação é o sujeito que contextualiza e interpreta a imagem fotográfica. De acordo com este autor a fotografia é primeiramente um índice da existência de um referente e posteriormente tornar-se parecida com algo (ícone) para adquirir sentido (símbolo). Portanto, como aponta Mauad (1990) o que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico, as relações entre signos e imagem, a mensagem que a imagem fotográfica constitui, inserindo-a no panorama cultural em que foi produzida, são aspectos fundamentais para compreendê-la como uma escolha realizada a partir de uma dada visão de mundo.

A fotografia é a marca cultural de uma época (pelo passado ao qual remete, e também pelo que traz à tona). Revelando, através do olhar fotográfico, um tempo e espaço que fazem sentido (individualmente, que envolve a escolha realizada; e coletivamente, remetendo ao sujeito e sua época). Considerando a dimensão simbólica do espaço geográfico enquanto paisagem, torna-se relevante pensar nas experiências e percepções da fotografia, a partir da fenomenologia, para entender as múltiplas formas de significações simbólicas que ela pode adquirir por onde circula.

Do ponto de vista do patrimônio cultural apresenta a possibilidade do seu reconhecimento como tal por que(m) a vivência de alguma forma, valorizando as experiências vividas pelo ser e suas memórias, em vias de compreender as relações

sociais dos sujeitos entre si e com seus lugares. Esta perspectiva não se articula apenas ao visível, mas busca nos fenômenos subjetivos da vivência cotidiana a compreensão da trama que constitui a paisagem geográfica. O sujeito, o tema e a técnica são a essência dos componentes fundamentais de todos os processos destinando à produção de imagem, o ser humano em si e suas atividades, manifestações e memórias constituem a essência do “visível fotográfico” a mais de um século, é “o retrato” da sociedade industrial, e ressignificada ao longo tempo, tornando-se o retrato do modelo de vida pós-industrial.

O aparelho é “insensível à história, ao contexto, aos costumes” (ROUILLÉ, 2009, p. 193), mas a fotografia é uma prática humana e plural, sendo importante neste aspecto considerar quais seus mecanismos sociais, condições materiais ou não, circunstâncias culturais, situações institucionais. Neste sentido, há uma compreensão histórica da fotografia, sua experiência vivida e a mensagem que carrega e que se elabora através do tempo “tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento, tanto como testemunho direto quanto como testemunho indireto do passado” (MAUAD, 1996, p. 2). Neste sentido a fotografia é uma mensagem que se processa através do tempo (MAUAD, 1990). A fotografia pode ser um Patrimônio Cultural dependendo de como o sujeito a valorizará.

1.5 Os Caminhos Metodológicos dos Questionários

Para identificar de que forma se estabelecem as dinâmicas sociais da fotografia, tanto do ponto de vista de quem fotografa, quanto de quem observa, traçando o perfil dessa relação, e partindo das percepções da paisagem vivida e do objeto (fotografia), realizaram-se duas frentes de questionários qualitativos que dão sustentação para a compreensão do fenômeno neste trabalho. Optou-se pela metodologia similar à das entrevistas episódicas proposta por Flick (2002), sensível aos contextos situacionais e que buscam responder critérios específicos, são elas: convites para narrar fatos concretos e relevantes ao tema, com perguntas amplas e pontuais; menção de situações concretas onde se pressupõe que os entrevistados possuem determinadas experiências; abertas o suficiente para que o entrevistado tenha espaço para episódios ou situações que queira contar.

A perspectiva do fotógrafo é relevante para o entendimento da cultura visual, pois, de acordo com Freedman (2002) a cultura é a forma de viver e a cultura visual

dá forma ao mundo, ao mesmo tempo em que é a forma de olhar o mundo; e a fotografia e o fotógrafo dão suporte para compreensão da cultura a partir do visual. Neste aspecto contatou-se não apenas os fotógrafos que retratam o Patrimônio Cultural, mas produtores de diferentes visualidades urbanas. Desta forma a pesquisa focou a experiência dos entrevistados, de acordo com suas percepções e memórias individuais, e a saturação dessas narrativas auxiliaram o entendimento da significação e simbologia da fotografia no imaginário social contemporâneo. Inicialmente foram enviados convites por e-mail, fóruns de fotografia e contatos pessoais com fotógrafos de diferentes localidades para composição da pesquisa, que seguiu o critério de interesse dos fotógrafos em participar da pesquisa para aplicação do questionário.

Inicialmente foram realizados dez questionários com fotógrafos profissionais e amadores. Dos participantes, seis são de Ponta Grossa (PR), um de Curitiba (PR), um de Barracão (SC), um de São Paulo (SP) e um itinerante (PR). A maior parte das respostas foi obtida por meio de formulários *on line*, sendo que três questionários com fotógrafos residentes em Ponta Grossa foram realizados de forma presencial. Buscou-se enfatizar a fotografia como expressão cultural de percepção do meio e, portanto uma forma de conhecimento social.

As perguntas foram estruturadas em três seções: na primeira (oito perguntas) foi traçado o perfil do entrevistado, suas identificações, ideias, percepções do tema, compreendendo que o fotógrafo é um filtro cultural²³; a segunda seção (nove perguntas) adentrou os caminhos da pesquisa, com questões voltadas à memória e ao patrimônio, e na terceira seção (oito perguntas) o questionário voltou-se ao consumo, circulação e democratização fotográfica, buscando entender como os fotógrafos urbanos percebem o fenômeno do meio técnico-científico-informacional.

Além da importância desses dados, entende-se também que a complexidade da dinâmica social da fotografia envolve não apenas seus produtores, mas seus consumidores/observadores. Logo, realizou-se também entrevistas com a população. Para tanto, definiu-se também a relação de proporcionalidade dos dados de sexo, faixa etária, escolaridade e renda familiar da população brasileira no censo

²³ Neste momento da pesquisa me inseri também como observadora, buscando atenção às percepções provocadas diante de determinados retratos produzidos por alguns dos fotógrafos entrevistados.

2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), para ter base das entrevistas necessárias segundo cada um dos critérios. O questionário foi aberto à população e divulgado com indicação dos próprios participantes pela *internet*, gerando uma rede de participações plural e com interessante alcance, dada a possibilidade de ser respondida a qualquer momento.

Desta forma houve um grande volume de dados, e para compilar as informações que apresentaram maior relevância buscou-se identificar o ponto de saturação²⁴, que de acordo com Bauer e Gaskell (2005), é o momento em que as respostas dos entrevistados tornam-se muito semelhantes. Essas respostas são apresentadas já sintetizadas no Capítulo II.

No total foram 178 respostas, vindas do Paraná (Ponta Grossa, Curitiba, Pinhão, Teixeira Soares, São José dos Pinhais, Umuarama, Pato Branco, Ipiranga, Guarapuava, Londrina, Palmeira, Campo Mourão, Castro), São Paulo (Registro, Indaiatuba, Pariquera-Açu, São Bernardo do Campo,) Santa Catarina (Joinville, Blumenau, Florianópolis), Minas Gerais (Itajubá), Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Niterói), Espírito Santo (Vila Velha), Bahia (Mucuri), Distrito Federal. O uso dos formulários *online*, como dito, pelo maior alcance possibilitou que pessoas de diferentes estados do país pudessem participar da pesquisa, ampliando o leque de possibilidades de percepção da fotografia por conta da diversidade cultural e de plurais experiências de mundo.

Os formulários *online* mostraram-se uma eficiente metodologia de coleta de dados, pois podem ser respondidos de qualquer dispositivo digital, inclusive *smartphones*, a “onda do momento” da sociedade pós-industrial, que de certa forma democratizou o acesso à rede mundial de computadores, integrando diferentes gerações a uma mesma rede. Desta forma, houve a participação de 54 mulheres e 33 homens entre 15 e 29 anos, 55 mulheres e 30 homens entre 30 e 59 anos, e 3 mulheres e 3 homens com mais de 60 anos. O percentual de entrevistas por sexo foi, 62,4% de mulheres e 37,6% de homens, mas este não foi um critério de análise e sim de coleta de dados.

Foram feitas nove perguntas relacionadas à fotografia, atendo-se, sobretudo aos aspectos subjetivos da percepção. A construção do formulário, tanto quanto o

²⁴ O ponto de saturação é um fundamento metodológico usado pelo pesquisador – a partir de critérios subjetivos a este - quando as respostas dos entrevistados aparentemente não apresentam novas contribuições para a reflexão do fenômeno ou objeto na pesquisa.

retorno das entrevistas, foi um importante momento de reflexão dos caminhos percorridos pela pesquisa. Além disso, houve manifestações de satisfação de alguns entrevistados a respeito das reflexões propostas, da emoção envolvida nas respostas, das sinestésias fotográficas ao percorrer sua própria memória. Esta foi a proposição do questionário, fazer com que os entrevistados percorressem os caminhos de sua própria memória e percepção e esse foi um ingrediente chave para que os próprios entrevistados tomassem a iniciativa de compartilhar o formulário com seus conhecidos.

A pesquisa qualitativa alinhada à fenomenologia como forma de valorização das experiências vividas pelos entrevistados proporciona dados que contribuem com a compreensão das relações sociais entre os sujeitos e deles com o espaço que ocupam, a partir de um objeto, que é a fotografia. O uso da fenomenologia como método de compreensão viabiliza o reconhecimento da fotografia como patrimônio cultural partindo das experiências e relatos dos próprios sujeitos. O uso das entrevistas qualitativas, conforme Bauer e Gaskell (2005), possibilita que a pesquisa se volte para a construção real do mundo dos entrevistados, construído em sua vida diária.

Desta forma a ideia da fotografia como Patrimônio Cultural nesta pesquisa se constrói a partir do sujeito, como (re)produtor de um objeto cultural que é documento que expressa e monumento. Um patrimônio que pode ser entendido tanto do ponto de vista material quanto imaterial conforme as relações simbólicas que o permeiam. Um patrimônio que só pode existir a partir do sujeito, porque nem toda fotografia é patrimônio, é o sujeito que atribui-a este significado.

Capítulo II

A Fotografia Como Expressão de Mundo e a Percepção Do Patrimônio Cultural

Um dos elementos fundamentais na constituição das visualidades²⁵ é a cultura (MENESES, 2003). É o olhar cultural que efetiva a relação entre observador e obra, porque “a cultura afeta a percepção” (TUAN, 1983, p. 181). Para entender a fotografia como uma forma de expressão da paisagem geográfica e, portanto, das rugosidades (SANTOS, 2006) presentes nela, dentre estas o Patrimônio Cultural, quer seja em sua expressão material ou em manifestações intangíveis, produzindo diferentes visualidades e percepções deste, é pertinente a compreensão da prática fotográfica como reprodução, experiência e visão de mundo do sujeito que fotografa (que é um Filtro Cultural), e também dos consumidores de fotografias e seus circuitos de consumo.

Para melhor apreender esse processo, é mister se atentar brevemente a alguns momentos históricos significativos para a fotografia enquanto técnica e, conseqüentemente as formas como as práticas se engendraram no imaginário social ao longo do tempo.

De acordo com Fabris (1998) a origem do consumo fotográfico tem base na litografia e na possibilidade de fixar a imagem sob uma superfície, se intensificando com as necessidades criadas a partir da Revolução Industrial. A autora apresenta momentos fundamentais para o aperfeiçoamento dos processos fotográficos iniciais e como isso influenciou a forma como a fotografia foi socialmente percebida e incorporada.

O primeiro momento é entre 1839-1850, onde a fotografia se restringia, pelo alto custo do processo e conseqüentemente pelo preço cobrado pelos artistas fotógrafos, aos membros de classe mais abastadas, em tradicionais retratos feitos em daguerreotipia. Posteriormente, em 1854, com a comercialização dos *Carte-de-visite photographique*, o Cartão de Visita fotográfico, apresentado por Disdéri, a fotografia alcançou pela primeira vez dimensão industrial, “quer pelo barateamento

²⁵ Do ponto de vista da fotografia, a “visualização” se refere a um processo emocional e mental completo de criação de uma fotografia (ADAMS, 2000) que gera uma visualidade a partir dos elementos que especificam tanto o ser quanto a forma deste de perceber e conceber a paisagem, as vivências e experiências sinestésicas do espaço geográfico. Essa subjetividade emocional se reforça e se alinha diante da identidade cultural deste sujeito que fotografa o cotidiano. Ele não visualiza a imagem que dará luz à fotografia apenas com seu sistema ótico, mas com tudo aquilo que o constitui como um “Ser no mundo”.

do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos” (FABRIS, 1998, p. 17). As técnicas de Disdéri foram adotadas por inúmeros estúdios fotográficos pelo mundo, as cenas eram construídas a partir do que o imaginário social da época entendia serem referências e elementos de status social, como a disposição das pessoas a posição dos corpos, suas vestes, acessórios como chapéus, relógios, luvas e sapatos, o plano de fundo e outros elementos secundários, como cadeiras, vasos, tapetes e afins.

Por fim, em 1880, houve a “massificação” da fotografia comercial e com certa pretensão artística, diferenciando-se entre si nos processos de criação e produzindo desta forma, diferentes visualidades (FABRIS, 1998). Algumas dessas visualidades foram artisticamente expressivas e originais, como o perfil das fotografias de Julia Cameron, nascida em Calcutá, na Índia, que atuou como fotógrafa na Inglaterra. Ela utilizava algumas técnicas que muitas vezes foram considerados erros por seus críticos, como uma área em desfoque, ou a sensação de movimento da imagem, entretanto sua obra revela a preocupação estética e de composição com elementos teatrais e pictóricos, o que conferiu às fotografias semelhança com a pintura.

Julia é um bom exemplo de uma prática fotográfica menos ortodoxa e com certa autonomia criativa, diferentemente da maior parte dos fotógrafos oitocentistas. À exemplo da fotografia de Vênus repreendendo o cupido e tirando-lhe as asas, de 1872, com uma atmosfera onírica que imerge o observador no sonho dos anjos. Como nesta fotografia quase toda a obra de Julia Cameron são retratos e alegorias encenadas, inspiradas na literatura e religião, com diferentes iluminações, usos de sombras e luzes, com marcantes retoques e marcas do processo de revelação (que podem ser observados na parte inferior da fotografia 1), provocando nos observadores diferentes sensações diante de suas expressões visuais.

Uma cena diferente do tradicionalismo oitocentista que fez com que Julia fosse reconhecida apenas no século seguinte, publicada pelo historiador Helmut Gernsheim, no livro “*Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*”, lançado em 1948.

Fotografia 1 – Vênus repreendendo o cúpido e tirando-lhe as asas, 1872.



Fonte: Acervo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) - Autor: Julia Margaret Cameron (1872)

A respeito das intensas transformações da fotografia enquanto prática social, ao longo de seus primeiros cinquenta anos, diferentes visualidades e processos fotográficos foram produzidas. O primeiro momento, de fotografias mais clássicas em poses e composições, com limitações nas questões técnicas, como a baixa velocidade de exposição para captura de movimentos. Como já dito, o retrato fotográfico neste período entre 1839 e 1850 circulava majoritariamente nos círculos sociais da alta burguesia.

Para ilustrar esse contexto, dois sócios, fotógrafos que destacaram-se entre 1843 e 1849, em Boston, nos Estados Unidos, foram Albert S. Southworth e Josiah J. Hawes. Produziam retratos em daguerreotipia com alta qualidade e muitos dos

clientes pertenciam a alta burguesia, como por exemplo, a fotografia de 1850, sem título, de duas mulheres posando com uma cadeira. O sucesso com o trabalho de iluminação era o diferencial das fotografias produzidas no estúdio, que ao invés de um ponto fixo de luz tinha uma claraboia, usando o deslocamento do sol como fonte de luz, o que proporcionava ótimos resultados.

Fotografia 2 - Duas mulheres posando com uma cadeira.



Autores: SOUTHWORTH, A. S; HAWES, J. J. (1850)²⁶

²⁶ Disponível em <http://www.artnet.com/artists/southworth-hawes/two-women-posed-with-a-chair-L5wvOz-lzGFdNnwyna8rNw2>. Acesso em dez. 2016.

De acordo com Fabris (1998) a relação pessoal entre fotógrafo e fotografado, que estava na base da produção fotográfica dos artistas fotógrafos dos oitocentos, era substituído pela relação mecânica instaurada por Disdéri, em 1854, e representa um momento marcante da fotografia industrial, sobretudo motivado pela possibilidade da comercialização. Disdéri passa a pensar em diferenciais da fotografia para atrair a clientela, fotografando pessoas de corpo inteiro e incorporando às cenas artifícios teatrais que definiriam seu status, uma máscara social, “uma paródia da autorrepresentação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo” (FABRIS, 1998, p. 21). O modelo de Disdéri é adotado por inúmeros ateliês fotográficos dos fotógrafos industriais.

Os *Carte-de-Visite* tinham dimensões de 6x9, que possibilitava a captura simultânea de oito clichês²⁷ na mesma chapa. O processo de Disdéri chegava a ser cinco vezes mais barato que os “retratos convencionais” e a fotografia passa a participar de forma mais ampla dos circuitos sociais e de momentos especiais da vida social, como por exemplo, a fotografia da menina na primeira comunhão, de Constantino Barza, que atuou como fotógrafo no ateliê *Photographia Allemã* em Recife, da segunda metade do século XIX ao início do século XX.

²⁷ Clichês é cada um dos quadros de fotografia numa mesma chapa.

Fotografia 3 - Retrato da menina na primeira comunhão, Recife, PE.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles (2016) - Autor: Constantino Barza (1880)

O avanço técnico da fotografia, na segunda metade do século XIX, fez com que se iniciasse o hábito da troca dos *carte-de-visite*, principalmente entre familiares, e desta forma impulsionou o início da constituição dos álbuns de fotografia. Além disso, outro aspecto é que ser retratado e poder compartilhar a imagem de si mesmo para o outro representa uma forma de autoafirmação e que atribuía certo status, contando sua própria história através de um objeto, a fotografia.

A transformação da fotografia em fenômeno de massa marginalizava os esquemas pictóricos diante do conceito de quantidade ligado à qualidade, que distanciou, de acordo com Fabris (1998), a fotografia da esfera do *unicum*, onde as preocupações estéticas estão alheias ao seu código, abrindo-se a novas possibilidades de ilustração midiáticas, como em jornais e revistas, dinâmica que passa a se delinear no final do século.

Essa visualização que a imagem produz é o completo processo mental e emocional da criação de uma fotografia, um dos elementos chaves desta arte, “a visualização compreende a habilidade de prever uma imagem acabada antes de realizar a exposição, a fim de que os procedimentos empregados contribuam para que se obtenha o resultado desejado” (ADAMS, 2000, p.17). Para o autor, até este momento é possível ensinar e praticar o processo criativo, o restante fica por conta da visão e sentimento de quem vê o registro. Isso explica a existência de diferentes visualidades da fotografia, ainda que existam recomendações estéticas²⁸ que conduzem o processo fotográfico. Cada criador de fotografia terá uma forma diferente de ver, decorrente de sua própria existência.

As fotografias podem ser compreendidas como visualidades de mundo, manifestações sociais que expressam e comunicam uma visão da paisagem, que circulam de forma intensa nos múltiplos espaços da vida cotidiana nas cidades, e que de uma forma ou outra estão disponíveis para um grande volume de pessoas. Essas fotografias também integram a construção das subjetividades do museu imaginário de seus observadores. Afirmar isto, em acordo com Malraux (2001), é compreender a importância do papel do museu na intermediação entre observador e obra, constituindo a ideia de um museu imaginário que é a metamorfose no entorno da fotografia, e que transpõe sua materialidade para encontrar o plano da percepção, um lugar de memórias que são desencadeadas no presente, que podem produzir outras memórias e desta forma ressignificar as noções e percepções da paisagem.

De acordo com Azzi (2011) cada ser, na constituição de seu próprio conjunto de obras ideais, de seu museu imaginário, se torna “[...] um viajante, um *flâneur*, alguém que se desloca entre imagens, culturas, territórios, artes várias” (AZZI, 2011, p. 243), em que cada um desses elementos constituem a forma como essa pessoa vai olhar, perceber e conceber a paisagem vivida, e neste movimento de sentir, como essa percepção se materializará fotograficamente. A fotografia é um importante meio de registro das manifestações culturais que se fazem no espaço geográfico. Isto ocorre ao passo que a imagem se faz cada vez mais presente na sociedade, e, integra-se em quase todas as esferas da vida social, “desde as que

²⁸ São estes: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala, dimensão, movimento (DONDIS, 2007).

permeiam o espaço de circulação, em especial o urbano, assim como as que pertencem à documentação pessoal de cada pessoa” (BRANDÃO, 2013, p. 60).

Considerar a imagem como fonte para o entendimento da história e dos processos de transformação da cidade conduz ao conhecimento pertinente à criação e produção humana, uma experiência sensível do mundo que pode servir à leitura e apreensão dos significados. Nesta perspectiva, as imagens são compreendidas como expressão de sensibilidade que remetem ao mundo imaginário da cultura e a um conjunto de significações. A imagem se faz como uma forma de apropriação do mundo, cujo seus significados reproduzem, representam, desencadeiam sensações e deste modo torna-se fonte de conhecimento.

2.1 O Fotógrafo Como “Filtro Cultural”

A eleição de um determinado fragmento a ser retratado é a escolha do fotógrafo, e este sujeito será considerado sempre como um “Filtro Cultural”, alguém culturalmente localizado que se atem ao tratamento estético, organização visual, assunto, recursos tecnológicos e insere na criação sua própria postura diante da realidade, seu estado emocional e questões ideológicas.

A fotografia é o objeto de criação de um sujeito cultural e historicamente localizado, que produz certa visualidade de sua percepção espacial e fornece aos observadores, e a si, uma série de possibilidades sinestésicas, como saudosismo, nostalgia ou repulsa. A fotografia é um objeto cultural e oferece indícios com relação ao assunto, tecnologia e fotógrafo (KOSSOY, 2001), é uma fonte de conhecimento das percepções de mundo, das sensações desencadeadas diante de determinados retratos ou paisagens, e também é um documento acerca daquele fragmento do espaço-tempo.

Boris Kossoy (2001) conclui que toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural (documento). O fotógrafo é o mediador entre a imagem e a paisagem. A imagem fotográfica é um visível fotográfico de uma “realidade” imaginada, um testemunho indiciário (o registro fotográfico do dado exterior), elaborado na mediação criativa do fotógrafo. Documento testemunho e de criação, pois é o binômio indivisível que sintetiza os conteúdos da imagem e a visão de mundo do fotógrafo, é um duplo testemunho, pelo que mostra da cena passada, e pelo que informa acerca de seu autor.

Buscando apresentar os traços da percepção do sujeito que produz fotografias o APÊNDICE A sintetiza os questionários elaborados e as respostas mais expressivas da coleta de dados. Desta forma fica claro o caminho que conduz o fotógrafo com um filtro cultural, um sujeito culturalmente localizado, um ponto de vista dentre tantos outros. Por exemplo, quando o fotógrafo 4 afirma que “[...] podemos usar a imaginação para criar algo único [...] Momentos únicos acontecem naturalmente e a poesia é inerente a quem visualiza”. Foi possível perceber pelo perfil traçado em suas respostas que busca através da fotografia captar as emoções da experiências urbanas de diferentes culturas, dando vida e luz às coisas simples do cotidiano. A opção de retratar a experiência espacial das pessoas e suas cotidianidades converge à ideia de geograficidade de Dardel, a respeito dos movimentos da vida e da relação do ser no mundo.

Sobre a presença do cotidiano nos retratos urbanos, quando questionado se registra o cotidiano da cidade, o fotógrafo 5 afirma ser atraído pelas transformações da cidade e a forma como as pessoas se adaptam às diferentes maneiras de existir, costumes, lugares, etc. Já o fotógrafo 4 compreende que o cotidiano acelerado faz com que pequenos momentos nas ruas da cidade passem despercebidos, e que é esse o charme que gosta de captar na cidade enquanto tema de sua arte. Ambos trazem em sua intenção captar a sutileza das coisas cotidianas, diferentes olhares sobre coisas imersas nos cotidianos dos espaços urbanos. Além disso, como abordado pelo fotógrafo 9, “A cidade está em constante transição. A imagem de hoje não será mais a mesma de amanhã e a fotografia é a melhor memória do que se passou...”. Desta forma, a fotografia pode registrar memórias das cidades, que estão em franca expansão e transformação, servindo aos sujeitos como suporte de suas lembranças espaciais, ou para comunicar uma determinada intenção (nem sempre clara).

A Fotografia 4 (retratada pelo fotógrafo 4), foi feita em Cádiz, na Espanha, e expressa ao observador justamente essa ideia da poesia de um momento frugal no cotidiano da paisagem urbana com uma visualidade diferente das que costumam ser fotografadas. Pode despertar diferentes sentimentos no espectador, como a sensação dos retratados caminharem em direção ao observador, porque há ponto de fuga e perspectiva, ou do único rosto visível no enquadramento ser o da mulher de guarda-chuva vermelho centralizada na fotografia, causando a sensação de proximidade com esta personagem. De acordo com Tuan (2012, p. 45) “vermelho,

laranja e amarelo são descritas como cores avançadas porque parecem mais próximas do observador, do que os outros tons”. Esse mesmo autor ainda afirma que o vermelho estimula o sistema nervoso, sugerindo calor, e que os tons de azul sugerem frieza. A cor é cultural. Esse aspecto das sensações despertadas pelas cores é relevante para a reflexão da fotografia, que tem nas cores uma de suas linguagens mais expressivas, pois desempenham significativo papel nas emoções humanas.

Fotografia 4 - Pessoas com medo de chuva (cádiz, espanha, 2016)



Autor: Fotógrafo 4 (2016)

A fotografia possibilita ver, perceber e expressar o mundo e o espaço em que se vive, tanto quanto esse meio poderá influenciar a forma como a fotografia será compreendida a partir das visualidades do museu imaginário de cada ser, e de suas experiências reais do cotidiano. Malraux (2001) ao conceituar o museu imaginário, referiu-se a este também como museu das imagens, uma vez que foi a reprodução da imagem que possibilitou a difusão do conhecimento e informação nelas contidas, não as limitando a um determinado espaço e tempo, e ampliando as possibilidades do acervo do museu imaginário de cada um. Desta forma, para o autor, o museu imaginário não conhece fronteiras espaciais ou temporais, e cada imagem será percebida a partir das imagens mentais que constituem esses museus.

Analogamente o fotógrafo 3 reflete sobre como a fotografia mudou o jeito de perceber certos conceitos imagéticos.

Neste sentido, pode-se afirmar que a fotografia traz junto de si a possibilidade de compreensão de diferentes visões de mundo, carregando em sua essência uma mensagem que se constitui imagetivamente na comparação com outras imagens mentais, como instrumento de criação de visualidades, histórica e culturalmente arraigadas ao imaginário. A respeito dessa afirmação o fotógrafo 2 afirma ter sido influenciado culturalmente pela família, com formação sempre ligada às questões sociais e críticas, o que acabou se refletindo no tipo de visualidade que lhe interessa criar, dando vida ao que não é hegemonicamente aceito como belo. Ou seja, seu museu imaginário, historicamente constituído em seus espaços de vivência, influenciaram seu olhar fotográfico.

A fotografia, como afirma Sontag (2001), não apenas reproduz o real, mas recicla-o (procedimento fundamental da sociedade moderna), as imagens fotográficas recebem diferentes usos e funções e significados, ultrapassando noções de distinção entre feio e belo, o útil e o inútil. Essa prática possibilita a existência de múltiplas visualidades que dão visibilidade a diferentes possibilidades temáticas para a fotografia, ultrapassando as barreiras do tradicional, como se pode observar em uma das entrevistas, “Geralmente costumo fotografar o que as pessoas de um modo geral não veem como belo, coisas que não são comuns na fotografia, temas marginais [...]” (Fotógrafo 2, 2016).

A prática fotográfica concerne uma visualidade que pode ser potencializada a partir do domínio da técnica e execução, como o uso dramático de luz e sombra ou da percepção que uma fotografia em preto e branco pode gerar de acordo com sua temática. Adams (2000) afirma que à medida que os conhecimentos técnicos dos controles disponíveis são melhores compreendidos é possível aplica-los mentalmente, antes da realização da fotografia. Desta forma, o olhar fotográfico se internaliza, unindo-se à percepção do fotógrafo.

Na visualização do objeto em seu aspecto mais criativo e eficiente, antes dele se materializar fotograficamente, há diferentes interpretações possíveis onde se realiza a escolha do sentido que aproxima as intenções subjetivas e artísticas do fotógrafo (ADAMS, 2000). Do mesmo modo o fotógrafo 1, afirma que a fotografia revela a sensibilidade e a percepção do fotógrafo, revela quem a pessoa é, sendo um símbolo de sua representatividade, “[...] A percepção é a essência da fotografia...

antes da foto existir o fotógrafo viu aquilo, percebeu aquilo e viu a possibilidade daquele momento se transformar em uma foto.” (Fotógrafo 1, 2016). Como poetiza Frederick Sommer (s. d. apud SONTAG, 2001, p. 206) “a vida em si não é a realidade. Somos nós que colocamos vida em pedras e seixos”. É o criador da fotografia que dá vida àquele objeto, a partir de sua própria vida e olhares.

Além disso, é pertinente considerar os contextos de criação, circulação e consumo das fotografias, quais instituições respaldam e a que necessidades/finalidades servem, pois a sociedade capitalista tem como base a cultura da imagem como seu “carro chefe”, fornecendo entretenimento e estimulando o consumo, em que “[...] o estreitamento da livre escolha política para libertar o consumo econômico requer a produção e o consumo ilimitado de imagens” (SONTAG, 2001, p.195), e encaminha a liberdade de circulação de um grande volume de imagens das ordens dominantes ou periféricas na esfera pública. Justificando a urgência de compreensão das imagens fotográficas enquanto fenômeno social da paisagem geográfica.

Em todas as entrevistas os fotógrafos identificaram o processo de massificação da fotografia, mas quando questionados se acreditam existir uma banalização do processo fotográfico por conta desta dinâmica, todas as respostas foram afirmativas para a banalização, entretanto apontando sempre os aspectos positivos da dita banalização, como a facilidade de fornecer suporte à memória, barateamento e a democratização da informação, conhecimento e técnica. Conforme o fotógrafo 9 as mídias digitais contribuem com a fotografia, popularizando-a, apresentando novas formas de disseminação do trabalho fotográfico artístico, antes restritos a galerias, além da possibilidade de uma nova área de atuação.

Esse fenômeno pode ser analisado de forma conjunta ao que Santos (1994) concebe como meio técnico-científico-informacional em estreita relação com a realidade espacial, produzindo diferentes percepções das paisagens que se dão a partir deste tripé. Este processo é uma via de mão dupla em que pode se considerar a banalização da fotografia e do mundo das imagens, mas também a possibilidade de democratização da prática como instrumento de comunicação com o mundo e de acesso das visualidades de mundo produzidas, independente das fronteiras físicas. Logo, é possível que alguém no Brasil tenha acesso às paisagens de outros países

e regiões, adquirindo conhecimento de coisas distantes ou próximas de sua realidade.

De uma forma geral, todos os fotógrafos entrevistados identificam que com a grande circulação das imagens fotográficas, há certa banalização da dinâmica fotográfica e que isso acaba segmentando o mercado de trabalho, mas que em certa medida, a internet e as mídias digitais apresentam aspectos positivos. Foram citados pelos entrevistados: o barateamento da técnica, a divulgação do trabalho e da arte, a comunicação e expressão, a agilidade no processo e possibilidade de novas técnicas e visualidades, e a democratização da imagem (citada por todos os fotógrafos).

De acordo com o Fotógrafo 3 essa grande circulação pode desencadear a banalização do processo fotográfico, mas tem aspectos negativos e positivos. Quando faz essa afirmação o entrevistado exemplifica com a escrita, considerando que um grande número de pessoas são ensinadas a ler e escrever, pode ser que numa determina escala a escrita seja banalizada, mas é, ao mesmo tempo, uma importante fonte de expressão, documentação, informação, conhecimento e criação humana. Da mesma forma, o fotógrafo 8 diz ser benéfico o aspecto do acesso, mas que todo mundo deveria ter uma formação básica sobre composição. O problema é que grande parte das imagens não são interpretadas, compreendidas ou contextualizadas, e esse fato gera o que alguns autores chamam de “analfabetismo visual”.

Sontag (2001) apresenta certa citação de Helmut Gernsheim (1962) sobre o duplo sentido essencial que a fotografia passa a ter com a democratização, de que a fotografia é uma linguagem universal, e isso retoma a reflexão proposta pelo Fotógrafo 3, porque um texto escrito apenas é lido pelos que compreendem aquela língua e sua ortografia, já as imagens provocam sentimentos, emoções que são universais, como amor, tristeza ou saudade, mas que pode mudar de significação conforme aquela determinada cultura compreenderá os símbolos representados.

A fotografia é a única “linguagem” entendida em toda parte do mundo e que, ao interligar todas as nações e culturas, une a família humana. Independentemente da influência política – onde as pessoas forem livres -, ela reflete fielmente a vida e os fatos, permite-nos compartilhar as esperanças e os desesperos dos outros e esclarece as condições políticas e sociais. Tornamo-nos testemunhas oculares da humanidade e da desumanidade da espécie humana [...] (HELMUT, 1962, s.p apud SONTAG, 2001).

Então, a respeito da banalização e democratização da imagem fotográfica é importante se ater a dois aspectos, respectivamente: primeiro que a banalização da dinâmica encaminha a realidade de que nem todas as pessoas estão aptas à compreender as mensagens subjetivas que a fotografia apresenta, por conta da circulação massiva, mas, sobretudo porque, ao contrário da escrita, a leitura de uma fotografia não é uma prática da sociedade, e este fato é reflexo ainda das concepções advindas da revolução industrial da fotografia como um real inquestionável. O segundo ponto é que a democratização gera a possibilidade da comunicação do ser com o mundo, pois a fotografia é expressão, e o desenvolvimento das novas tecnologias de captura de imagem possibilita que um maior número de pessoas tenha acesso às ferramentas necessárias para que isto ocorra.

Como contribuição a essa reflexão o Fotógrafo 3 afirma que a democratização contribui tanto para o acesso quanto para a possibilidade de fazer a fotografia, segundo o entrevistado, assim como escrever bem, fotografar bem requer prática, mas todos tem em mãos a chance de fazer. Ou seja, o acesso aos equipamentos, o domínio de seus recursos, que podem ser aliados a algumas técnicas estéticas. Logo, a massificação e democratização da imagem fotográfica, contemporaneamente, coloca a fotografia cada vez mais em maior circulação, onde visualidades são criadas o tempo todo, com grande fluidez e efemeridade. Ainda que essas imagens sejam transitórias nas redes sociais, são arquivadas em galerias, no histórico de uso da rede e documentam a vida e cotidiano do sujeito urbano moderno. Além disso, possibilita que o maior número de visualidades criadas dê visibilidade às visualidades que podem ser consideradas marginais, como as de mazelas sociais urbanas.

Essa é uma questão interessante de reflexão. Quando questionados se registram o cotidiano da cidade, a pergunta volta-se à visibilidade dada à paisagem, que vai existir a partir de uma visualidade fotográfica única de quem fotografou. De um modo geral houve dois posicionamentos mais marcantes nas entrevistas que não necessariamente acontecem isoladamente: a maior ênfase na questão estética, ou na emoção que é retratada-através dos lugares, transeuntes, transformações urbanas, etc.

Compreender o discurso fotográfico, embora pareça simples, exige prática, assim como se pratica durante toda a vida o uso das palavras, a construção de textos, frases, a identificação dos elementos textuais e suas interpretações. Entender a câmera, compreendendo a construção do equipamento e as inúmeras possibilidades que oferece, é fundamental no processo de construção da imagem. Supre não apenas a intenção do fotógrafo, mas também a qualidade do discurso que se apresenta. Ora, o ato fotográfico é um complexo cheio de nuances. É preciso saber ver, sim, como também é preciso dominar a escrita com luz para potencialização da narrativa.

2.2 A Fotografia e o Imaginário Social Contemporâneo

Como discutido anteriormente, quando se trata do imaginário social dos sujeitos urbanos, a compreensão geográfica fenomenológica desse mundo vivido pode ser apreendida a partir de seus objetos simbólicos, como é o caso da fotografia, apresentando percepções múltiplas de uma mesma paisagem, muitas cidades dentro da cidade oferecendo um leque de compreensão da realidade cultural. Isto porque a paisagem pode ser compreendida como um discurso de ordenamento da imagem de mundo, a unicidade da existência do “Ser no mundo”, em que suas manifestações simbólicas são mediadas por elementos da produção de sentido da paisagem e da vida humana, dando sentido e significado a “realidade”, à experiência de mundo.

A câmera possibilita, de forma fluida, a captação de outra realidade, a realidade fotográfica, envolvida em tramas simbólicas à medida que o próprio processo fotográfico engendra as relações sociais de tantas formas. Como o entrevistado 1 apresenta a importância da fotografia em sua vida abre a possibilidade de reflexão a respeito da presentificação deste objeto cultural na vida e memória familiar.

A fotografia em minha vida tem uma importância enorme. Adoro recordações e lembranças e as fotos me dirigem a estes lugares do passado. A fotografia para mim é a vida registrada para sempre. Fotografia para mim é emoção, é sorriso, é emoção! Meu gosto vem de família. Meu pai era fotógrafo amador e vi muitas vezes na curiosidade de menina as fotos penduradas no "quarto escuro" de revelações! (ENTREVISTADO 1, 2017).

Essa ideia de eternizar é o que motiva, de acordo com o entrevistado 2, a captura do retrato. Com frequência os momentos eternizados são os espaços privados, locais de pertencimento e pessoas que fazem parte da vida cotidiana. As imagens fotográficas em circulação, intensificadas pelas mídias digitais, são a imagem/reflexo/retrato da sociedade contemporânea. As representações fotográficas apresentam um documento da sociedade técnica-científica-informacional e de suas transições.

A fotografia surge justamente da necessidade da sociedade industrial de documentar suas intensas transformações, e essa é uma herança ressignificada através do tempo pela sociedade pós-industrial, que com os aparatos tecnológicos e informacionais modernos documentam a vida cotidiana, compartilham seu modo de vida e suas visões na fugacidade da internet. A internet neste aspecto pode ser considerada como um grande banco de dados, com um grande volume de informação visual.

A grande circulação das fotografias possibilitou que as visualidades retratadas das transformações da paisagem geográfica fossem mais plurais. Por exemplo, a fotografia industrial tinha uma intenção, documentava-se imagetivamente uma ideia de progresso, e como eram poucos os que tinham acesso aos equipamentos fotográficos, não havia uma grande variedade das formas de ver as transformações urbanas. O fortalecimento do meio técnico-científico-informacional, a difusão e o barateamento da tecnologia e informação, em certa medida, apresentam-se como fenômeno contemporâneo da produção de sentido do cotidiano, da expressão, comunicação e percepção de mundo dos sujeitos.

A respeito desta dinâmica, percebe-se que muito do que é documentado acaba se perdendo nos armazenamentos digitais. Das 178 entrevistas, apenas 48 são afirmativas quando questionados sobre o hábito de imprimir fotografias, em que os entrevistados ressaltaram que imprimiam fotografias de importância para eles, como fotos de viagens, ou em que alguém da família ou outras pessoas especiais estejam retratadas, além de momentos especiais que desejam ser lembrados. As respostas mais expressivas apontam para o fenômeno contemporâneo: fotografias digitais e armazenamento digital. Algumas respostas ressaltaram o alto custo das impressões, e uma vez que há grande facilidade em guardar esses objetos digitais em meios digitais, como na nuvem, pen drive, celular e outros dispositivos móveis, e

até mesmo apenas nas redes sociais, acaba havendo uma grande confiabilidade nessas formas de armazenamento tecnológico da fotografia.

Entretanto, a liquidez de alguns desses meios tecnológicos vai contra o que a maior parte dos entrevistados apontaram quando questionados sobre como se sentiriam caso perdessem as fotografias mais importantes de suas memórias, e as respostas ressaltadas com expressividade foram “tristeza”, “lembranças apagadas”, “perder parte da própria história”, “desespero” e “vazio”. Um dos entrevistados ressaltou que sentiria culpa por não ter armazenado as fotografias de outras formas mais adequadas.

A questão do meio técnico-científico-informacional, também fortaleceu outra observação empírica: há imagens que são produzidas para consumo estrito das redes sociais e não são armazenadas de outras formas. Esse consumo fotográfico é efêmero e contemporâneo, tem cerca de treze anos que a primeira rede social se popularizou, e desde então, muitas outras foram surgindo e aprimorando a forma de compartilhamento de imagens, e até mesmo ressignificando a relação que muitas pessoas têm com a criação e divulgação de imagens fotográficas, apresentado seus modos de vida, suas identificações e olhares do mundo de forma cada vez mais instantânea.

No caso das entrevistas com a população, quando questionados sobre o que os motiva a tirar uma fotografia, são significativos três aspectos: a beleza, a emoção e o ato de guardar a memória (ver APÊNDICE B). Desta forma, esses sujeitos, mesmo os que não encaram a fotografia como *hobbie* ou trabalho, adquirem a postura de retratar a própria vida e seu entorno. São observadores, mas também são criadores de imagens de suas próprias cotidianidades, documentando a memória pessoal ou até mesmo social. Exemplificando: um admirador de edifícios históricos caminha por uma paisagem central e percebe que uma determinada forma da paisagem está sendo destruída, e a sensação de perda diante daquilo que ele considera um patrimônio o faz fotografar aquela paisagem como quem guarda na memória algo que já não existirá fisicamente. Mas como a memória é falha, a fotografia tornou-se um de seus principais suportes.

Em síntese, nas entrevistas com a população, todas as respostas foram muito positivas a respeito da fotografia e dos sentimentos a ela conectados. Quando questionados sobre sua importância as respostas mais recorrentes foram “muito importante”, “memória”, “nostalgia”, “registros”, “Bons Momentos”, “Emoção”,

“Celebração”. A busca por sua essência, pelas entrelinhas e significados, é este vínculo entre imagem e plano simbólico, uma das razões principais da criação e observação de fotografias.

Ao observar uma imagem, atribui-se sentido ao que se vê e elaboram-se imagens mentais, que são resultado da relação entre a imagem vista e aquelas existentes na memória. Estes elementos associados permitem reconhecer a imagem a partir do que se conhece do mundo. Ao acionar o museu imaginário, fruto da experiência individual e da formação cultural, desencadeia-se um processo de atribuição de sentido. Ao olhar uma foto elas se relacionaram às imagens que permeiam a memória, podendo, desta maneira, mudar a compreensão, embora não mude seu suporte físico. No ato de observar, a relação com a imagem interposta por elementos como afetos, crenças, época, cultura, etc. (AUMONT, 1993). De acordo com este autor pode-se atribuir três valores à maioria das imagens que por sua complexidade podem acontecer simultaneamente, 1) seu valor de representação, pois apresenta coisas concretas; 2) seu valor simbólico, identificação dos símbolos apresentados; 3) seu valor de conteúdo, quando o conteúdo não é apresentado visualmente mas está presente.

A fotografia mostra-se um elemento carregado de simbologias e subjetividades. Ao nível das sensações, envolve mais que a dimensão visual, é responsável pelo desvelar de memórias, histórias e identificações, principalmente por conta da assimilação imediata do sujeito que observa a foto com o assunto, por exemplo, as formas simbólicas que estão presentes de alguma maneira em sua vida, nas paisagens da cidade. A cidade como espaço denso de criação, produção e reprodução humana, vivida e sentida, revela ao mesmo tempo que é revelada pelos seus modos de apropriação. As paisagens e cenas urbanas são referentes constantes das imagens fotográficas. Quando indagados sobre quais os lugares da cidade costumavam fotografar, a maior parte dos entrevistados apontaram pontos turísticos (um elemento de identificação coletiva/social), a paisagem (como elementos da natureza presentes no espaço urbano) e a própria casa, bairro e entorno (como paisagem pessoal da sua sociabilidade).

Neste sentido as entrevistas apresentaram um aspecto interessante na prática social da fotografia, o imaginário social contemporâneo é movido pelo sentido que determinadas coisas, momentos e situações produzem em nos indivíduos, suas percepções e sinestésias a respeito da vida cotidiana, de sua geograficidade pela

paisagem. É uma forma de documentação dos modos de vida contemporâneos, mas a relação entre o sujeito e a fotografia se dá de forma muito mais sinestésica e simbólica.

Considera-se a questão da memória como um dos elementos fundamentais na constituição da identidade coletiva e individual, são interpretações individuais formadas por experiências coletivas em que as lembranças se apoiam nas paisagens da cidade apresentadas nas fotografias. De acordo com Monastirsky (2016, p. 32), no caso do espaço urbano e do Patrimônio Cultural, “considerar a interpretação subjetiva (memória, simbologia, sentimentos etc.) é permitir associar diferentes planos de percepção sobre a apropriação do espaço e do patrimônio”. Desta forma, o capítulo seguinte apresentará as possibilidades da fotografia se tornar Patrimônio Cultural Individual e Coletiva.

Capítulo III

Fotografia: Patrimônio Cultural da Sociedade e do Indivíduo

Por tudo que já foi apresentado, entende-se a fotografia como um objeto especial de memória, cultural, múltiplo, plural e aberto, pois é uma produção humana de percepção do meio, e aqui, especificamente da paisagem urbana. É, portanto um documento, pois registra informações acerca de um determinado fragmento retratado. É também um monumento da memória social e pessoal porque é envolvida na dinâmica do imaginário, numa teia de significações, signos e simbologias, que são criados e observados a partir de uma concepção de mundo.

Contudo, a fotografia se torna especial a partir de percepções que são abstratas, mas que existem a partir de materialidades (indício): o edifício, a pessoa, a rua, etc. Para exemplificar, a fotografia de algum patrimônio material, é vista, vivenciada, fotografada, e o retrato gera certa visualidade que pode encaminhar uma determinada percepção. Desta forma são relevantes três aspectos ao considerar a fotografia um patrimônio cultural: ela é significativa pelo que é retratado (memória), pela percepção que gera sobre o que é retratado e por sua existência material (ainda que contenha imaterialidades).

A fotografia pode congrega as memórias coletivas e individuais, determinadas visões de mundo, história, costumes, pode ser também o registro de manifestações de crenças e saberes, como retratos de procissões, danças e festas típicas de um determinado grupo, por exemplo. Esses elementos consolidam a fotografia como forma simbólica e fazem com que as pessoas se identifiquem com elas mesmas, com o outro e com o mundo, e conseqüentemente, com aquele fragmento visual da “realidade”.

Essa dinâmica reforça as identidades culturais e a relação que elas têm com o meio que circulam, modelando e sendo modeladas de forma mais intensa na dinâmica da paisagem urbana. Desencadeia percepções fundadas justamente do sincretismo da cidade, da pluralidade de identidades e da possibilidade de identificações culturais que se sobrepõe ora de forma harmônica, ora de forma conflitante, e que faz com que o sujeito perceba o mundo segundo todo o conjunto de suas experiências sociais culturalmente localizadas. Desta forma, compreende-se que a fotografia apresenta relevante potencial simbólico, de memória e, portanto

patrimonial. Serão apresentadas a seguir 5 interfaces consideradas fundamentais ao conceber o objeto Fotografia como Patrimônio Cultural.

3.1 Fotografia: Da Memória ao Patrimônio

Todo fenômeno possui uma essência que se traduz na possibilidade de designá-lo, mas que não o reduz a uma única dimensão do fato que o produziu, e essas essências são tão plurais quanto às significações que podem produzir a partir da percepção, imaginação, pensamento e memórias (HOLZER, 1999). A paisagem é o meio em que se expressam as vivências e se enraízam as memórias coletivas, seus suportes e referências (HALBWACHS, 2004), que legitimam a apropriação simbólica do espaço. Afinal, “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (MONASTIRSKY, 2006, p. 21).

De acordo com autor anteriormente citado, a memória social é o reflexo da valorização que a sociedade dá ao passado, e maior será sua significação à medida que for representativa do que foi vivido pelos diferentes segmentos sociais, e, quanto mais alcançar o mundo afetivo e emocional dos indivíduos e suas lembranças (MONASTISKY, 2006). Logo, a memória coletiva é constituída pelas memórias individuais, que ao mesmo tempo são constituídas, em partes, pelo imaginário coletivo e interpretadas individualmente.

Assim, as memórias individuais e coletivas podem ser expressas de diferentes formas, na paisagem ou em objetos, que são formas de conceber a paisagem segundo uma percepção/experiência de mundo. De acordo com Monastirsky (2006) o espaço, que é historicamente produzido, pode ser entendido a partir da funcionalidade e significados do patrimônio cultural, constituído através dos estratos do tempo, e o reconhecimento do patrimônio ocorrerá na identificação de seus significados, sendo que a percepção da carga simbólica do patrimônio revelará seu significado social. Neste sentido, um patrimônio não é escolhido, reconhecido e preservado necessariamente por sua materialidade, mas pela carga simbólica que traz junto de si e que é atribuída socialmente. Desta forma, um patrimônio cultural é percebido e reconhecido de forma mais clara à medida que desencadeia e suporta memórias.

As fotografias 5 e 6, por exemplo, buscam apresentar justamente essa relação que as pessoas estabelecem entre a memória e a fotografia. Sempre

quando se deseja voltar a um determinado momento vivido, a uma experiência importante para si, lembrar uma pessoa que não esteja mais presente, recorre-se às imagens. A fotografia 5 foi tirada durante a produção de um curta metragem intitulado “As Marias de José” (2015). O personagem principal é o Sr. José Pavelec, apaixonado por trens, ferreomodelista, da cidade de Ponta Grossa (PR), que possui em sua casa um acervo com mais de 20mil peças sobre a ferrovia. Durante as entrevistas, para recorrer à memória e mostrar suas experiências pelos trens do mundo, Pavelec recorria sempre às fotografias de suas viagens, mostrando as paisagens que percorreu, as ferrovias que conheceu e relacionando a fotografia de uma determinada viagem com um determinado objeto de seu museu particular. Algumas das fotos, as mais significativas, segundo ele, estavam expostas em quadros pela sala, as outras estavam separadas numa gaveta exclusiva para fotos, conservadas em sacos plásticos para maior durabilidade. Ao se reconhecer em cada uma das paisagens retratadas Pavelec lembrava-se de outras muitas histórias. A fotografia, além de ser suporte para a memória, era também alavanca de suas lembranças.

Fotografia 5 - Ferreomodelista, José Pavelec, em meio às suas memórias (2015)



Fonte: A autora (2015)

A fotografia 6 também retrata um momento de entrevista, concedida pelo Senhor Raul, para o Atlas Eletrônico do Antigo Complexo Hidro Ferroviário do Paraná, desenvolvido pelo grupo de pesquisa sobre Geografia Histórica e Memória Social, do qual a autora do trabalho faz parte. Essa fotografia integra o banco de dados do projeto e foi escolhida pela simbologia do ato de “mostrar a foto”. O homem retratado apresenta as memórias de sua juventude e vivência nos meandros do Rio Iguaçu, suas fotografias são todas datadas, com anotações sobre cada um dos trechos do rio, sobre as pessoas presentes e foram expostas numa grande placa de isopor. No tato com o acervo, na emoção ao olhar as fotografias de sua vida, falar e reconhecer nelas pessoas e momentos que participaram de sua história, e no próprio movimento de ilustrar suas memórias para o outro através de imagens, o Sr. Raul, assim como o Sr. Pavelec, apresentam-nos o patrimônio de suas memórias, a poesia da sua vida contada em imagens.

Fotografia 6 - Sr. Raul mostra suas memórias do Rio Iguaçu (2016)



Fonte: A autora (2016)

Assim sendo, o patrimônio cultural é intrínseco à memória (coletiva e individual), uma construção histórica e social que passou por revisões e ampliações de concepção ao longo do tempo, incluindo não apenas manifestações artísticas “mas também os hábitos, os usos e os costumes, as crenças, as formas de vida cotidiana da sociedade e a sua memória” (MONASTIRSKY, 2006, p. 16), considerando diferentes percepções de apropriação do espaço e do patrimônio a partir da memória, sentimentos, etc. e possibilitando uma interpretação subjetiva dessas formas simbólicas.

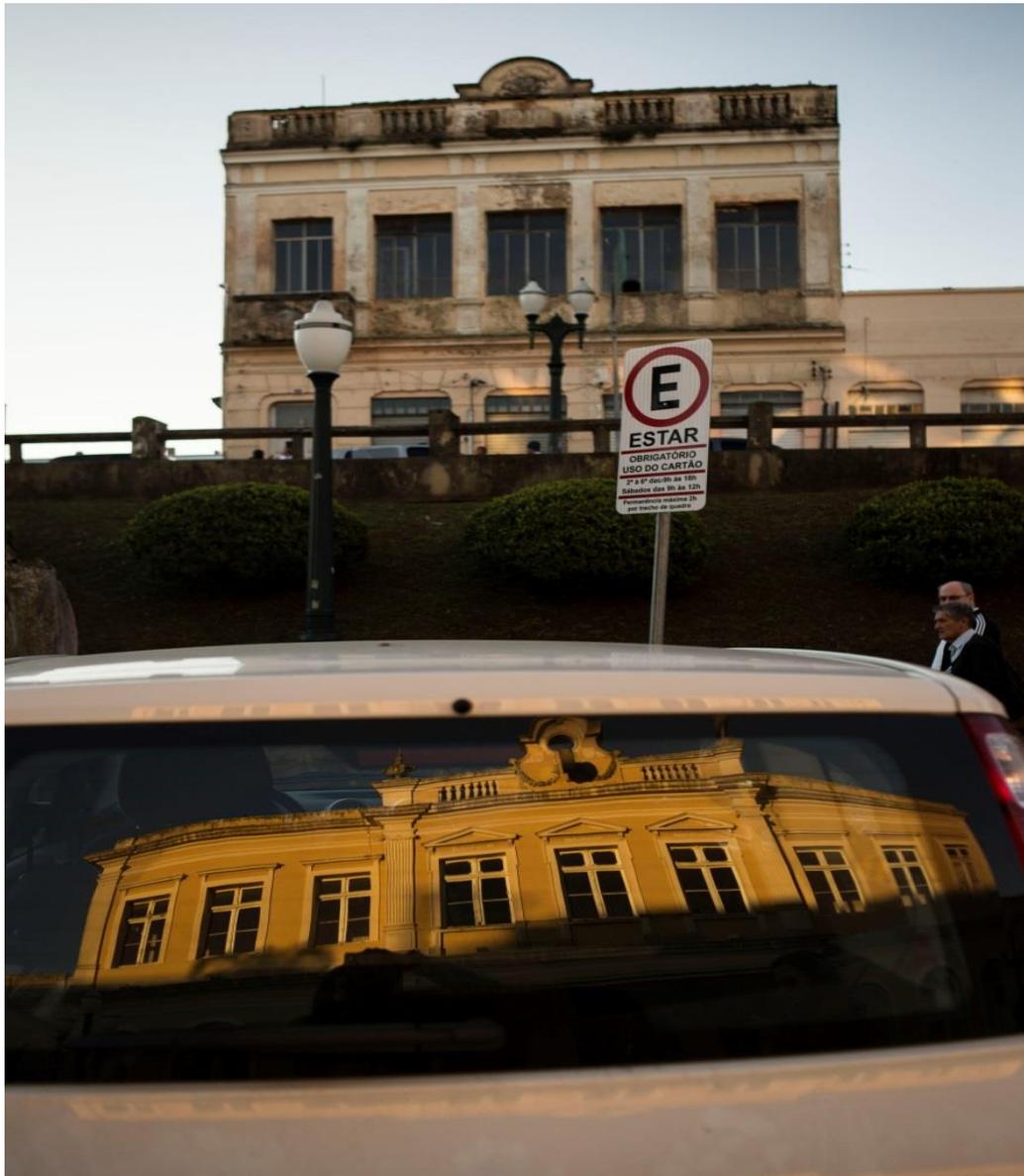
A partir do Patrimônio Cultural e da valorização simbólica do espaço, que considera a dimensão da memória, compreende-se a memória individual, formada pela experiência/vivência de uma pessoa em múltiplos grupos, paralela e simultaneamente, como o conjunto de suas muitas memórias coletivas que foram

engendradas no seu ser, representando a experiência individual, que é uma combinação das diferentes vivências. Neste sentido, a subjetividade trabalhada pela fenomenologia, na abordagem da Geografia Cultural, auxilia a compreensão dessa perspectiva, e é alcançada a partir da relação dialógica e comunicacional entre o “eu” e o “outro”, e seus contextos espaço-temporais, onde se constitui a intersubjetividade. Desta forma a intersubjetividade, conforme Holzer (1999) revelar-se-ia quando o corpo se põe em contato com o exterior e localiza o outro.

Os patrimônios culturais, carregados de simbolismo, são mediadores entre o presente e o passado, uma referência cultural das experiências vividas no espaço, um suporte à memória social. Em relação à memória, Chauí (2005) afirma ser uma evocação do passado, que proporciona sua interpretação no presente. Além disso, o patrimônio cultural apoia e ativa a memória de grupos e indivíduos, consolidando raízes na paisagem. A fotografia também apresenta uma forma de mediação entre o presente e o passado, tanto da perspectiva que ela é sempre vista no presente, quanto de que ela pode ser um veículo de retorno ao passado.

Além disso, as próprias visualidades que podem ser criadas com uma fotografia podem retratar a sobreposição dos tempos, se tratando do patrimônio cultural. No caso da fotografia 7, os dados fotográficos fazem com que ela transite entre elementos novos e antigos. Trata-se de um retrato feito em 2015, que apresenta duas edificações do início do século XX, a Estação Ponta Grossa, de 1900, e o Hotel Casimiro, de 1910, ambas edificações que surgem com a ferrovia. Os elementos ferroviários na paisagem urbana traziam ao imaginário coletivo a ideia de pleno desenvolvimento e progresso, pelo menos até meados dos anos 1980, quando o modal foi desativado. De acordo com Madalozzo (2014, p. 12) “com a retirada dos trilhos do centro de Ponta Grossa na década de 1980, as edificações remanescentes do antigo pátio de manobras tornam-se o único testemunho da existência da ferrovia no local”.

Fotografia 7 - O movimento do tempo (2015)



Fonte: A autora (2015)

A fotografia 7 busca apresentar o movimento do tempo, o presente e o passado conectados e dicotomizados numa mesma visualidade. O carro reflete no vidro a antiga estação, é o novo meio de transporte refletindo o antigo. A placa de estacionamento presente no antigo pátio e a data no topo da edificação na Rua Fernandes Pinheiro, uma das ruas mais importantes do circuito ferroviário pelos serviços que eram oferecidos, caracterizam elementos que possibilitam perceber a poesia do tempo, sendo uma forma diferente de visualização do patrimônio cultural. É a criação cultural diante da percepção que tanto o patrimônio quanto o presente exercem sobre olhar do fotógrafo.

De acordo com a publicação do IPHAN, pautando-se na Constituição Federal de 1988 art. 26, a cultura é a forma pela qual os povos expressam suas formas de viver, fazer e criar, “trata-se, portanto, de um processo dinâmico de transmissão, de geração a geração, de práticas, sentidos e valores, que se criam e recriam (ou são criados e recriados) no presente [...]” (IPHAN, 2007, p.7), e o patrimônio cultural é o conjunto dessas práticas que remetem à memória e identidade de um determinado grupo ou pessoa porque não está limitado aos bens materiais, mas a tudo que é valorizado pelo ser, mesmo sem valor de mercado ou para outros grupos e pessoas. Logo, uma fotografia importante na parede de casa que constitui a memória pessoal ou familiar, ou na parede de um museu, que compõe a memória social e histórica, podem ser considerados patrimônios à medida que tem alto valor simbólico para o(s) indivíduo(s).

A categorização da fotografia como patrimônio cultural é ampla, desta forma ela pode ser considerada tanto um patrimônio cultural material pelo suporte físico, quanto um patrimônio imaterial, que é a face do patrimônio cultural sob a qual a fotografia será iluminada neste capítulo. O patrimônio imaterial denota certa geograficidade, que é de acordo com Dardel (2015) essa experiência de mundo de cada ser, nas relações intersubjetivas entre o “eu”, o “outro” e o “mundo”, do ponto de vista fenomenológico, mas, (SAUSSURE, 1969 apud FONSECA, 2003), o patrimônio imaterial não é reduzido a meras abstrações em contraposição ao material, pois para que haja comunicação é imprescindível um suporte físico.

3.2 As Percepções do Patrimônio Diante das Visualidades Fotográficas

A civilização da imagem, essencialmente urbana, apresenta suporte e alavanca para as lembranças individuais e coletivas. A cidade é um espaço de intenso convívio e trocas, onde se enraízam memórias e se materializam patrimônios. Na paisagem da cidade há circulação em grande volume de diferentes imagens, produtos, serviços e pessoas, de distintos grupos sociais e com variadas percepções de mundo. Essa paisagem urbana proporciona uma pluralidade de percepções do meio, ao mesmo tempo em que a subjetividade, é um canal para a intersubjetividade, reverberando também nos usos e funções atribuídos ao espaço e dinamizando o intenso processo de modelagem e transformação das paisagens urbanas.

Traçando o caminho de compreensão da fotografia como patrimônio cultural a partir da Geografia, na perspectiva da subjetividade, concorda-se com Wright (2014), que a esta não é o oposto da objetividade. Para este autor a objetividade é a disposição mental de conceber as coisas realisticamente e a subjetividade a disposição mental de conceber as coisas com referência a si mesmo, ou seja, como elas aparecem para uma pessoa, ou como elas afetam e podem ser afetadas pelos desejos e interesses de uma pessoa. O autor aponta a importância de uma subjetividade objetiva nos estudos geográficos, embora gere desconfianças das vertentes mais prosaicas da geografia. Seria essa uma geografia informal, uma concepção subjetiva de mundo que existe na mente de incontáveis pessoas comuns e que constituem a ideia de espaço/mundo.

Neste sentido a dimensão cultural é uma das formas de compreensão dos fenômenos no espaço geográfico, e a paisagem coloca-se como ponto de partida por se tratar inicialmente de um fenômeno que é produtor de visualidades, através das imagens fotográficas, mas que também considera as dimensões dos lugares, porque trilha pelos caminhos das subjetividades humanas constituintes e constituídas do mundo vivido, e da experiência de cada ser no mundo, que é culturalmente localizado.

Compreende-se o fenômeno das imagens como o retrato da interação entre as pessoas com outras pessoas e com a paisagem de suas experiências de mundo, pela pluralidade de elementos que a constituem, que constitui as urbanidades e também as que constituem o sujeito e suas experiências e percepções, em que essas diferentes visualidades criadas em função do olhar e da técnica podem influenciar na percepção do patrimônio. A esse exemplo a fotografia 8, através da técnica de múltipla exposição, apresenta uma percepção sincrética dos patrimônios culturais dos Campos Gerais.

A fotografia em questão (8) sobrepõe edificações históricas e naturais que são símbolo da região, no sentido de integrar a noção que se tem de patrimônio. A imagem foi produzida para o I Colóquio Educação e Patrimônio: Cultura e Natureza nos Campos Gerais, em 2016, com a finalidade de dialogar com os objetivos do evento. É a subjetividade do fotógrafo objetivada numa fotografia, a transformação do abstrato em concreto.

Fotografia 8 - Sobreposição dos patrimônios dos campos gerais (2016)



Fonte: A autora (2016)

A ação do ser humano no espaço e na paisagem, o trabalho humano materializando intersubjetivamente pela subjetividade aproxima a fotografia da geograficidade, a geograficidade fotográfica, que seria a ação, o desejo inexorável de conhecer o inacessível e atingir o que é aparente inteligível, como afirmava Dardel (1973), denotando a relação do ser com o mundo. Como foi apresentado no capítulo anterior, a relação que se consolida entre imaginário social e fotografia - que é um objeto material-, se dá sobretudo por sinestesia, percepção, sensação e outros sentimentos desencadeados a partir de uma imagem, quer seja nostalgia, amor, alegria, raiva ou lembranças.

O fotógrafo, enquanto um *flâneur*²⁹ que estabelece essa relação dialógica com o mundo pode auxiliar na compreensão da fotografia como um objeto cultural da sociedade, que adquire diferentes conotações de acordo com seus meios de circulação (em determinados grupos sociais e a partir da vivência com referente externo e fotográfico). É valiosa a análise a partir da Geografia porque o espaço é concebido a partir das experiências vividas e da percepção cotidiana por meio da

²⁹ Charles Baudelaire desenvolveu um significado derivado do *flâneur*, o de “uma pessoa que anda na cidade, a fim de experimentá-lo”.

subjetividade. Essas cotidianidades da fotografia como práticas sociais constituem o espaço de vivência do ser, se expressando e sendo percebidas nas próprias práticas sociais e conotando o espaço de significado.

Neste sentido o patrimônio cultural proporciona o reconhecimento como tal por que(m) o vivência de alguma maneira, valorizando suas experiências e memórias, como uma forma de compreensão das relações sociais dos sujeitos entre si e com seus lugares. Ultrapassa o visível e encontra nos fenômenos subjetivos do cotidiano a compreensão das tramas que constituem a paisagem geográfica.

Para exemplificar, a fotografia da Estação da Luz, em São Paulo, e duas diferentes visualidades que serão apresentadas nas Fotografias 9 e 10. Para contextualizar, a Estação Ferroviária foi aberta ao público em março de 1901 no Jardim Luz, com referências arquitetônicas inglesas, como o *Big Bang* e a abadia *Westminster*, e uma de suas primeiras fotografias foi feita por Guilherme Gaensly, suíço erradicado na Bahia, aprendiz do principal retratista baiano, Alberto Henschel.

Gaensly inaugurou a filial de seu estúdio em São Paulo, em 1894, dedicando-se ao registro das paisagens urbanas, que eram vendidos como fotos em papel albuminado e colotipias impressas na Suíça³⁰. Foi contratado em 1899 pela *The São Paulo Railway, Light and Power Company*, como fotógrafo oficial para documentar os processos de instauração e as dinâmicas das estradas de ferro. A contratante buscava, através destas fotografias, como foi o caso de outras companhias ferroviárias, associar o trem à ideia de progresso e modernidade.

É importante ressaltar que a ferrovia e a fotografia tem uma relação muito próxima, pois surgem praticamente no mesmo momento e reiteravam a função “moderna” uma da outra, num determinado contexto de certa efervescência e consolidação das cidades. Essas imagens, tanto no sentido da imagem materializada num retrato, que gera uma visualidade material, quanto no sentido da imagem que é constituída mentalmente a partir do retrato e das vivências espaciais, contribuiu com a mitificação da ferrovia.

Diante das possibilidades técnicas disponíveis no início do século XX, Gaensly tornou-se um dos mais importantes criadores de visualidades da cidade de São Paulo e de cartões postais por todo o Brasil. Seus enquadramentos são herança das fotografias oitocentistas, que tinham grande referência na pintura de

³⁰ Disponível em: Acervo Instituto Moreira Salles (IMS) <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/guilherme-gaensly>; Acesso em: Outubro de 2016.

paisagem, por exemplo, a Fotografia 4, o enquadramento é tradicional, comum à pintura, conforma a sensação de profundidade pela forma como o fotógrafo se posicionou diante do referente fotografado e apresenta os elegantes usuários do trem. É um documento da memória social pelas informações que nela se desvelam, é um monumento da memória social, um patrimônio cultural, pela simbologia e significado, para uma determinada sociedade, por ser a primeira fotografia da Estação da Luz, um marcante edifício histórico e um dos mais importantes pontos turísticos e de transporte da cidade de São Paulo.

Fotografia 9 - Estação da luz, são paulo (1901)



Fonte: Acervo IMS - Autor: GAENSLY, G. (1901)

Já a Fotografia 10 é de 2014, criação de Marco Pinto, fotógrafo com mais de 20 anos de experiência em fotografia publicitária. A visualidade por ele produzida ressalta a beleza singela da Estação da Luz, um momento de luz que casa perfeitamente com o céu azul da noite que acaba e será rompida pelo sol, o relógio marca 06h10min. O maior tempo de exposição usado pelo fotógrafo traz uma atmosfera onírica para a fotografia por conta dos rastros de luz produzido pelos objetos em movimento, um cenário praticamente único em São Paulo, com poucas pessoas, poucos carros.

Tanto o horário escolhido como as técnicas empregadas contribuem para constituição de uma visualidade da cidade de acordo com a projeção feita pelo fotógrafo. Essa fotografia foi criada para o turismo e pode gerar no observador

diferentes sensações, como por exemplo, encantamento, curiosidade, a noção de que este é um lugar pouco movimentado. Se o observador não conhece as dinâmicas sociais da paisagem retratada, suas percepções podem ser moldadas segundo um ponto de vista pré-estabelecido.

Fotografia 10 - Estação da luz, São Paulo



Fonte: Portfólio da autora - Autor: Pinto (2014)

O patrimônio cultural, como afirma Nora (1993) possibilita a apropriação do passado pelos segmentos sociais, compondo as imagens de suas identificações individuais ou coletivas. É a continuidade da memória que se faz em objetos diversos e que convergem para um passado comum, tendo o sentido atribuído pelas próprias pessoas. Desta forma, propõe-se aqui, além do entendimento da fotografia como fonte documental, que expressa e comunica que ela própria seja o monumento e por tanto um patrimônio. A fotografia é monumento porque é símbolo, é “aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo” (MAUAD, 1996, p. 10).

Como no patrimônio edificado ou nas paisagens urbanas, na fotografia se fixa a memória. Seus referentes e suportes legitimam a apropriação simbólica do espaço por determinados segmentos sociais, com uma memória que lhes é específica. Quando proposta a reflexão aos entrevistados fotógrafos sobre em que momento as fotografias adquirem importância social, as respostas são unânimes a respeito da ponte que estas estabelecem com a memória e com o passado, trilhando sempre o caminho da emoção.

É claro, também, que o contexto informacional faz com que a dinâmica das imagens fotográficas se ressignifique constantemente. Alguns autores como Rouillé (2009) afirmam que a fotografia, ao longo do tempo se desterritorializou, entrando em crise com a concepção documental prosaica e expandindo seus entendimentos enquanto fonte. Entretanto, geograficamente, pode-se afirmar que ela se desterritorializa dos padrões tradicionais a desponha novas, múltiplas e diferentes territorialidades possíveis.

Sendo um objeto expressivo que teve sua conotação documental ressignificada a fotografia torna visível o imaginário. Os dados extra fotográficos se tornam fundamentais para compreensão das imagens fotográficas enquanto fenômeno espacial de visualidade do Patrimônio Cultural, pois as fotografias contêm um aspecto indicial, que marca uma materialidade passada de objetos, pessoas e lugares, que dão indícios sobre determinados aspectos desse contexto espaço-temporal.

Nas entrevistas, quando questionados a respeito do papel das mídias digitais e a fotografia, houve uma convergência discursiva a respeito da disseminação e pulverização de imagens fotográficas, sendo esta uma ferramenta importante de expressão e comunicação com o mundo, onde se apresentam as memórias de uma sociedade que vive sob a luz do fenômeno das imagens. Entretanto, como se pode refletir a partir de dados empíricos, e também das entrevistas, que esse fenômeno gera uma problemática, pois as fotografias são muitas vezes desconectadas do aspecto que lhe apresentam suas possíveis percepções por uma falta de preparo de seu entendimento enquanto prática social e representação simbólica.

Este fato pode ter gênese na própria dinamicidade e fluidez que a circulação de imagens fotográficas adquiriram através do tempo e por tanto se faz relevante outro olhar, mais atento as dimensões simbólicas contidas nas subjetividades

fotográfica, pois, enquanto monumento a fotografia é um símbolo, como afirma Mauad (1996), é a imagem que a sociedade estabeleceu, no passado, como a imagem a se projetar para o futuro, informando e conformando uma visão de mundo, uma marca do passado que a produziu e consumiu.

As imagens fotográficas produzem múltiplas visualidades da produção social do espaço urbano e integra o observador e o patrimônio presentes na paisagem urbana, também suas práticas culturais, representações e as imagens que lhe dão suporte à memória e às experiências, acabando por compor também a paisagem. Isto porque uma mesma cidade, como aponta Rouillé (2009), a partir da fotografia, pode adquirir múltiplas formas de visualidades, tantas quantas forem seus pontos de vistas, ângulos, perspectivas, percursos. A fotografia atualiza essas diferentes noções e entendimentos de cidade, dos diferentes sujeitos e apresenta muitas cidades dentro da cidade, ou diferentes formas de vê-la.

3.3 A Fotografia Como Lugar De Memória

Pierre Nora (1993) é pessimista ao afirmar que contemporaneamente vive-se a aceleração da história, que reproduz um passado morto por conta da mundialização, massificação, midiaticização, democratização no desmonte da memória. Entretanto, apesar de não desconsiderar certa banalização, como reflexionado com as entrevistas do capítulo anterior, esses processos não são de todo ruins. Em certos aspectos, essa 'aceleração' fortalece o meio técnico-científico-informacional, difundindo e barateando a tecnologia e informação, apresentando-se como fenômeno da produção de sentido do cotidiano, da expressão, comunicação e percepção de mundo das pessoas.

Por outro lado, de acordo com Nora (1993), é da aceleração que nascem e vivem os lugares de memória, da falta da memória espontânea tem-se necessidade de documentar e arquivá-la. Segundo este autor os lugares de memória tem sentido material, funcional (cristalização e transmissão da lembrança) e simbólico. O processo simbólico conecta-se aos arranjos institucionais e ações sociais operantes no espaço e na paisagem, em que os diferentes grupos sociais se encontram, comunicam e se confrontam a partir de suas experiências de mundo e onde expressam suas memórias e identidades de atores sociais, e as inter-relações entre eu, outro e objeto-mundo. Nesta dinâmica identificam-se lugares de memória, como

algumas edificações históricas e o Patrimônio Cultural, referentes externos constantes das imagens fotográficas. Logo, a fotografia é tanto um patrimônio, quanto a representação imagética de um patrimônio, podendo vir a ser considerada como um patrimônio do patrimônio.

A fotografia 11 é do acervo da casa da memória de Ponta Grossa e é uma das poucas obras expostas na parede da instituição. Ela pode ser considerada um patrimônio da memória ferroviária da cidade, e também um patrimônio do patrimônio, porque identifica uma edificação que num determinado momento teve grande significância social, e ao mesmo tempo registra um momento social importante da vida urbana em efervescência. Toda atividade solene e momentos especiais da sociedade pontagrossense ocorriam no entorno da Estação, reconhecidamente um lugar de memória da cidade, muito fotografada ao longo de seus mais de 100 anos. Ao desencadear uma série de emoções, percepções e sensações, a fotografia torna-se uma metáfora desse lugar, e, portanto também um lugar de memória.

Considerar a fotografia como um lugar de memória a partir da geografia é considerar o entendimento de lugar a partir da percepção dos grupos culturais sobre o meio, como em Tuan (2012). A fotografia é uma forma de intermediar a percepção desses grupos a respeito do espaço, considera-la um lugar de memória através da geografia é levar em conta as relações de afetividade e valorização simbólica com o espaço, neste caso a partir da fotografia.

Fotografia 11 - Manifestações sociais no entorno da Estação Ponta Grossa (s. d.)



Fonte: Acervo: Casa da Memória Paraná - Autor: Não identificado (s. d.)

Além disso, pode-se mencionar neste caso a interface da fotografia como um lugar de memória, porque é simbólica, funcional e é material (apesar de transpor sua materialidade). Neste ponto adota-se uma postura poética diante do material e do simbólico, que considera a fotografia um lugar, uma metáfora da memória em que é possível voltar ao passado vivido. A fotografia é um objeto da produção de sentido, uma forma simbólica ou ainda artefato de percepção, que com o fenômeno da democratização tem se inserido e integrado cada vez mais ativamente o cotidiano dos sujeitos, participando na constituição de suas lembranças, como suporte de suas memórias, como o veículo capaz de fazer viajar no tempo.

De acordo com Monastisky (2006, p. 26), “o lugar de memória é aquilo que se permite ser diferente ou complementar à história. Possui uma representatividade própria, identidade única. É fechado em si mesmo, mas aberto às descobertas de suas significações”. De acordo com o autor, é dialético, sobretudo com as memórias

individuais, porque muitas vezes o lugar tem sentido claro apenas aos membros de um grupo diretamente a ele ligados, desta forma a memória individual poderá ser confirmada ou reajustada de acordo com a memória coletiva.

Um lugar de memória para o tempo, bloqueia o esquecimento, fixa, imortaliza, materializa o imaterial, conforme Nora (1993, p. 21) “só é um lugar de memória quando a imaginação o investe de uma aura simbólica”. Considerar a fotografia como um lugar de memória é compreender que estes são restos, marcos testemunhais de outra era, as permanências da memória ou indício da existência. Nos lugares de memória o indivíduo pode reconhecer-se como sujeito, identificar-se.

3.4 Fotografia: Documento-Expressão e Monumento da Memória

A imagem é uma produção cultural, documento do imaginário social, uma transformação do real culturalmente convencionalizada, um documento-expressão, ou seja, um documento mais sensível aos processos que à impressão, aos eventos que as coisas. Enquanto documento a fotografia é marcada por seu aspecto indicial – a marca de uma materialidade do passado (objetos, pessoas, lugares) -, Enquanto monumento a fotografia é símbolo – a imagem do passado perenizada no futuro-. Toda fotografia é monumento e documento, pois informa e conforma determinada visão de mundo e modo de vida.

A fotografia é uma fonte documental heterogênea, que reúne, ciência e arte, índice e ícone, documento, sensação, função, expressão, etc. É uma concepção ampla de documento que considera dados extra fotográficos, em que vários elementos congregam na constituição de sentido, como a escrita – conteúdo -, o autor – criador/produzidor- e o outro – observador-, constituem o documento fotográfico. De acordo com Kossoy (2001), quando o processo se completa da vida à realidade do documento, que não apenas conserva uma imagem do passado, mas faz parte do mundo. Pode servir à geografia cultural, cognitiva e emocional da paisagem vivida, como forma de adquirir conhecimento e percepção através de formas simbólicas, dando sentido ao mundo do sujeito – Ser -, através da imagem fotográfica e das apropriações da paisagem, e no caso desta dissertação, do patrimônio cultural.

Fotografia é um documento-expressão geográfico porque se ancora no espaço e no tempo, e vai além, está na própria projeção de imagens mentais, da

criação de visualidades e noções de mundo sobre determinadas paisagens, lugares, espaços, regiões ou territórios, mesmo os que nunca se esteve de fato presente. Desta forma, tanto do ponto de vista de quem cria, quanto de quem observa, a fotografia tem o potencial de estruturar geograficamente a vivência/experiência espacial/social/cultural do sujeito.

3.5 Fotografia e Sinestesia: Patrimônio Imaterial

A fotografia é quase sempre utilizada como instrumento de promoção/visibilidade do patrimônio cultural. O próprio IPHAN promoveu ações de criação de fotografia para valorizar e apresentar a diversidade do patrimônio cultural, material e imaterial, indo além do que foi tombado ou registrado. No entanto, além de identificarmos a própria fotografia como o patrimônio, ela será olhada a partir da ótica imaterial.

A escolha da abordagem da fotografia pelo viés do patrimônio cultural imaterial ocorreu em função das entrevistas apresentadas no capítulo anterior, de como a fotografia integra o imaginário social a partir da sinestesia³¹, sentimentos e percepções que envolvem as imagens da memória. Desta forma identificou-se que a imaterialidade da fotografia transpõe sua materialidade. É importante ressaltar que patrimônio imaterial aqui abordado ultrapassa a ideia dos bens inventariados e institucionalizados, para ater-se a valorização simbólica dada pelos sujeitos. Desta forma, a fotografia pode ser um patrimônio imaterial tanto do ponto de vista individual quanto do coletivo.

O conceito de topofilia apresentado por Tuan é especialmente relevante ao compreender a fotografia como expressão visual do patrimônio cultural na paisagem quanto ela própria o patrimônio da memória, um lugar de memória. A topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o meio, de acordo com a percepção individual e coletiva, que não é apenas visual, mas sinestésica. As percepções do meio afetivamente podem tanto se concretizar na experiência vivida da paisagem, quanto na fotografia que registra a experiência espacial, não apenas por sua visualidade, mas por seus significados.

³¹ Relação estabelecida de forma espontânea entre sensações de caráter diferente, na qual um estímulo, além de provocar a sensação habitual e normalmente localizada, origina uma sensação subjetiva de caráter e localização diferentes, como um perfume evocando uma cor, um sabor evocando uma imagem, etc. (DICIONÁRIO MICHELIS, acesso em fevereiro/2017).

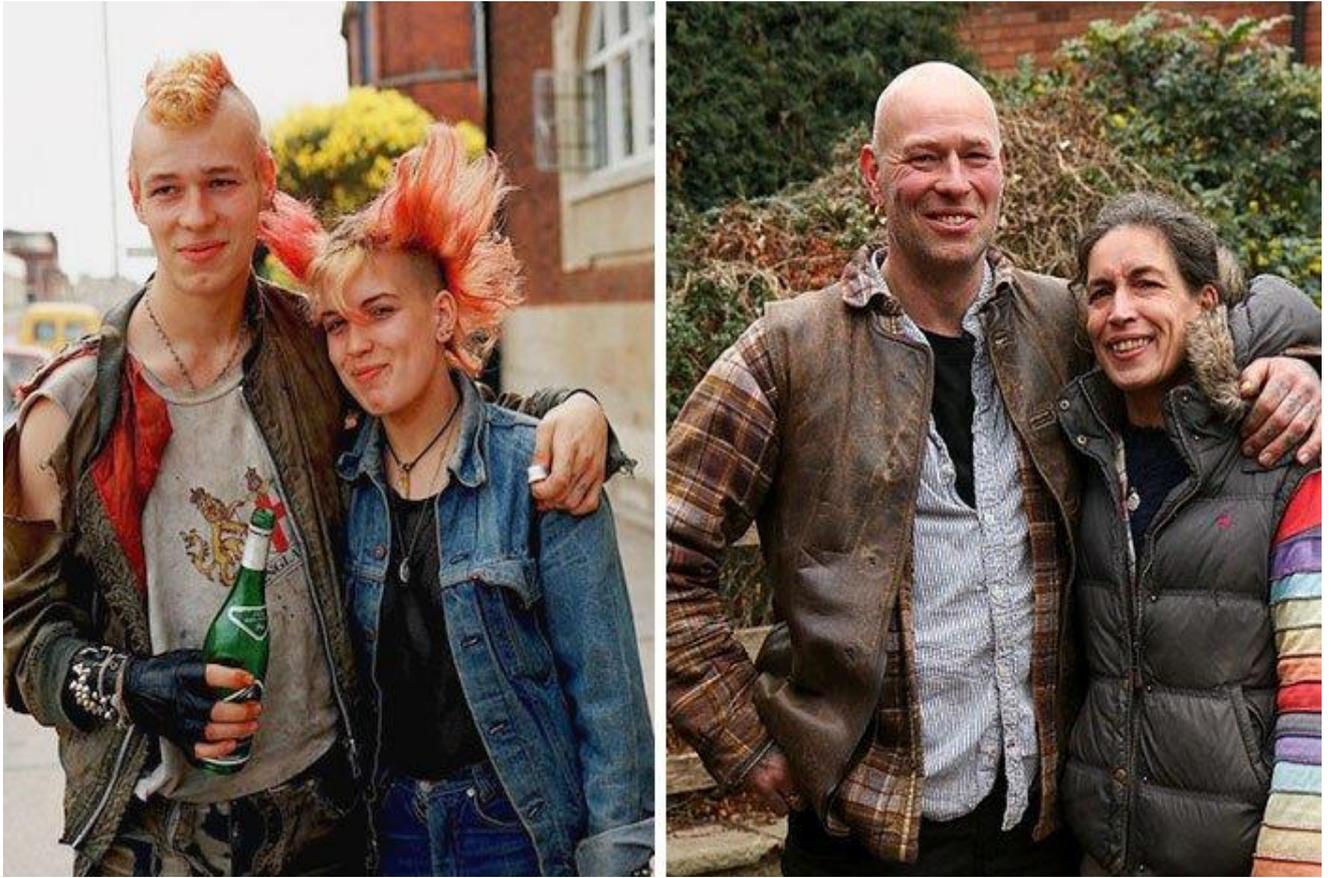
O patrimônio cultural imaterial simboliza, representa e comunica, estabelecendo uma mediação sensível entre os sujeitos e suas subjetividades, sentimentos e emoções que se corporificam nas paisagens. Segundo Monastirsky (2006), considerar a memória, simbologia e sentimentos permite a interpretação subjetiva e associação de diferentes planos de percepção sobre as múltiplas apropriações do patrimônio e do espaço.

Esses bens culturais imateriais, de acordo com o IPHAN (s. a.), dizem respeito à práticas e domínios da vida social manifestados em ofícios, saberes e modos de fazer, celebrações, formas de expressões ou lugares. O patrimônio imaterial inclui festas, religiões, lendas, danças, formas de medicina popular, gastronomia, etc. (GONÇALVES, 2003). A fotografia é um patrimônio cultural imaterial porque é objeto de criação e valorização simbólica, tanto a nível social, quanto a nível individual. É um objeto guardado, seja na memória, em dispositivos eletrônicos, virtuais, em acervos, retratos ou álbuns, é preservado porque faz parte da memória e é suporte de lembranças, porque retratam coisas, momentos e pessoas que numa determina escala foram importantes para alguém ou algo.

Entretanto, a pluralidade do objeto/fotografia pode gerar o questionamento do que define uma fotografia patrimônio cultural imaterial. Essa definição é uma escolha, o patrimônio cultural é sempre uma escolha feita a partir da percepção de um grupo ou pessoa a partir dos valores e significados das práticas culturais, lugares e objetos, “Essa escolha é feita a partir daquilo que as pessoas consideram ser mais importante, mais representativo da sua identidade, da sua história, da sua cultura” (IPHAN, 2007).

Por exemplo, a nível individual/familiar, algumas fotografias consideradas históricas podem ser recriadas no presente, como fotos de pais e filhos, irmãos, casais, feitas com visualidades muito semelhantes nas poses, paisagens e outros elementos visuais, o que torna possível identifica-la como uma releitura e ao mesmo tempo mostrar as transformações do tempo. O exemplo é mostrado na fotografia 12, do casal Dog e Tina, retratada em 1985 e recriada 30 anos depois do primeiro retrato, em 2015. O responsável é o fotógrafo Chris Porz, que tem recriado fotografias de seus primeiros trabalhos, captadas entre os anos 1970/1980 para o projeto *Reunions*.

Fotografia 12 - Dog e Tina (dog and tina, 1985-2015)



Autor: PORSZ (1985-2015)

Essa forma de recriação da imagem também pode ser aplicada aos retratos da paisagem urbana, onde é possível identificar traços comuns, as permanências do tempo, mas também as transformações, as substituições de determinadas rugosidades. Tanto nas fotografias pessoais quanto nas fotografias sociais há o movimento do tempo, da transformação humana em si e na paisagem. Por exemplo as fotografias 13 e 14, posicionadas lado a lado, onde é possível reconhecer a forma simbólica da Estação Ponta Grossa, identifica-la como uma permanência dos equipamentos ferroviários na paisagem, percebendo também a diferença entre elas através dos estratos do tempo, mesmo se tratando do mesmo referente. A fotografia da direita foi produzida intencionalmente para servir ao aspecto comparativo, uma técnica muito interessante para analisar, identificar e diferenciar a paisagem geográfica.

Fotografias 13 e 14 - Estação Ponta Grossa e os estratos do tempo



Autor: Não identificado (s. d)
Acervo: casa da memória (2014)



Autor: BATISTA, M. (2014)

Mas fotografias podem ser valorizadas ou não de acordo com os sentimentos que provocam, com a informação que documenta, com a mensagem que carrega, pelo que expressa, pela técnica que envolve o artefato, o saber fazer e a transmissão, de geração à geração - por exemplo como quando um acervo fotográfico é doado para uma instituição de memória, ou quando uma pessoa herda as fotos de família -. Em síntese, toda essa dinâmica reforça os laços culturais, de memória, história, cidade, identidades, etc. A UNESCO define como patrimônio cultural imaterial:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003, p.4).

Toda fotografia tem certa finalidade documental, mas não está restrita à condição de registro iconográfico, e novas interpretações podem ser exploradas, recriando a “realidade” e construindo o tema teatralmente segundo propostas e intenções variadas (dramática, psicológica, surrealista, etc.). No caso do patrimônio material, de acordo com a perspectiva do fotógrafo é possível a criação de diferentes visualidades e percepções, que são geradas a partir de um mesmo referente externo na criação de uma fotografia. A questão é que há a interposição de duas formas

simbólicas estruturantes de percepção da experiência espacial cristalizada na/com a paisagem, o Patrimônio Cultural e a Fotografia.

Algumas possibilidades são, por exemplo, fotografias de um mesmo edifício histórico que podem valorizá-lo ou ressaltar suas mazelas, dependendo do enquadramento, do tratamento considerado adequado das luzes, sombras e cores, e da intenção de quem produz/contrata a fotografia; respectivamente pode gerar no observador o sentimento de pertencimento a uma determinada cultura ou outras reflexões e sentimentos diante do que foi retratado, como a percepção crítica a respeito de algum patrimônio abandonado do qual tenha conhecimento, uma associação com outras paisagens, o enaltecimento de determinadas edificações históricas, etc.

Conforme Kossoy (2002), estas fotografias, que são documentações e sobreviventes da destruição física. Devem ser largamente utilizadas, mesmo quando não conectadas diretamente à realidade que a gerou num determinado espaço-tempo - uma vez que a paisagem está em constante transformação -, pois, sua narrativa que volta a se destacar quando sua interpretação à colore de vida, devolve aos cenários e sujeitos sua identidade, localização e referência. Esta interpretação resgata a substância documental da representação fotográfica “daqueles que um dia viveram, amaram e sofreram ou das coisas que foram criadas, pensadas, construídas e que se perderam ou desapareceram” (KOSSOY, 2002, p. 129).

Como delineou-se até então, compreende-se que a fotografia possui uma narrativa. A narrativa se expressa na paisagem que está sendo captada e na própria imagem, pelo ato fotográfico. Na narrativa da paisagem se evidencia a expressão máxima da sociedade, as formas que se espacializam e compõem a paisagem geográfica, e, todas as nuances que se podem observar, como sua dinâmica e movimento ou o estado de estrutura e uso. Nesse aspecto, a fotografia é eficiente enquanto registro testemunho da existência dos objetos e instrumento de captura dos laços invisíveis da memória.

Portanto, a fotografia é um ponto de convergência entre o concreto e o imaginário, o material e o imaterial. Pode ser o testemunho da existência de uma forma inscrita na paisagem numa determinada temporalidade, como também se mostra invisível, porque transpõe a imagem e a própria materialidade, como afirma Barthes (1984, p. 16), “uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos”. Logo,

a valorização da memória, através da fotografia, propõe-se a revelar também o oculto e os novos olhares sob o passado.

Deste modo a fotografia potencializa-se cada vez mais como objeto de análise da paisagem geográfica por conta de sua narrativa. Ela arquiva o passado, sendo de acordo com Soulages (2010) a arte do arquivo, a qual se atribui diferentes usos e recepções, de acordo com as diferentes perspectivas e momentos que se delineiam ao longo do tempo e também do espaço. A criação da fotografia, traz-se à tona, os aspectos relacionados a subjetividade, mas também à técnica, “entre o refletir sobre o que e o porquê fotografar e o ato fotográfico existe um conjunto de técnicas, como nos textos existe uma série de técnicas textuais, que subsidiam a criação da imagem” (BATISTA, 2014, p. 2).

Considerações Finais

A Fotografia, uma Expressão Visual do Patrimônio Cultural e Ela Própria Um Patrimônio Da Memória

A fotografia pode constituir-se Patrimônio Cultural. Diante das reflexões propostas a dissertação buscou mostrar a complexidade do objeto fotográfico e as interfaces que o ligam ao Patrimônio Cultural. Através da abordagem teórica e bibliográfica escolhida, da pesquisa de campo através de entrevistas e da análise dos dados pode-se afirmar que o objetivo central de compreensão das interfaces que conectam a fotografia e patrimônio foi atingido.

O estudo sobre a fotografia como patrimônio cultural da sociedade e do indivíduo usou a fenomenologia como método de compreensão dos dados e do fenômeno, levando em conta a percepção e a representatividade que as imagens fotográficas têm diante da sociedade para afirmar sua importância. Desta forma, alguns aspectos iniciais foram identificados e confirmados e deram base às interfaces apresentadas no último capítulo deste trabalho.

A fotografia pode ser um elemento potencial de percepção da paisagem. Sendo a paisagem, possivelmente, um lugar de memória em que se concentram as experiências dos indivíduos e grupos sociais do presente e do passado, a análise dos significados simbólicos da vida social no espaço podem orientar a forma como a sociedade relaciona-se com o meio. A significação simbólica da paisagem é cultural, é a forma como cada indivíduo lerá ou interpretará o mundo, e certamente sua percepção será afetada pela cultura. As imagens fotográficas são objetos culturais de percepção da paisagem, e desta forma conclui-se que todo criador/produzidor de fotografias, e todo observador/consumidor, são filtros culturais.

A cultura é uma das formas de apropriação da paisagem e as imagens elementos de interpretação cultural. A cultura é o filtro para a criação de fotografias e visualidades da paisagem. Portanto, a fotografia é um objeto cultural, e pode ser um relevante instrumento de estudo da paisagem, bem como da compreensão e percepção de suas apropriações sociais e/ou individuais. Através das fotos é possível identificar a relação simbólica com o meio, com determinadas memórias, emoções e patrimônios. A paisagem, e, portanto, a fotografia dessa paisagem, são discursos de ordenamento de mundo, em que a fotografia é uma estrutura discursiva e simbólica da paisagem. Há exemplo das fotografias que reforçavam a ideia de

progresso no período ferroviário, e eram um dos suportes que legitima a apropriação do espaço.

Numa fotografia, certas memórias são fixadas visualmente, mas elas também revelam laços invisíveis, dados extra fotográficos, sendo um objeto cultural que dá suporte e alavanca às lembranças e emoções. Neste sentido, a percepção do meio de forma afetiva (topofilia) pode tanto ser concretizada na experiência espacial, quanto na fotografia que registra a experiência espacial, não apenas por sua visualidade, mas por seus significados, pois o elo afetivo se consolida em acontecimentos emocionais e em sua percepção como símbolo. A fotografia torna-se uma expressão visual do patrimônio cultural e ela própria um patrimônio da memória, uma metáfora, um lugar de memória, pois ela é simbólica, funcional e material (apesar de transpor sua materialidade). Considera-la um lugar de memória é uma licença poética diante do material e do simbólico, uma metáfora da memória em que é possível voltar ao passado vivido, que para o tempo, bloqueia o esquecimento, fixa, immortaliza, materializa o imaterial, que é revestido de aura simbólica pela imaginação.

A imagem fotográfica é simbólica tanto para quem observa quanto para quem fotografa, pois apresentam além do enquadramento fotográfico, a vida, a produção e reprodução de hábitos que significam e ressignificam cotidianamente as visualidades da cidade como objeto de consumo visual. A visualidade integra criador, observador e paisagem urbana, suas práticas culturais, representações e as imagens que lhe dão suporte à imaginação. Desta forma, um mesmo objeto fotográfico poderá se inserir em múltiplos circuitos de percepção e memória.

Para confirmar tais afirmações foram coletados dados qualitativos e reflexivos em entrevistas com a população, que participa do circuito fotográfico, e com fotógrafos. Pode-se considerar que a essência da fotografia através das entrevistas, é emocional e estética. A população, quando questionada sobre o que os motiva a fotografar, ressaltou, sobretudo, três aspectos: a beleza, a emoção e o ato de guardar uma memória. Quando questionados a respeito da importância da fotografia em suas vidas, novamente foram ressaltadas a memória, a emoção e a nostalgia. Quando proposta a reflexão aos entrevistados fotógrafos sobre em que momento as fotografias adquirem importância social, as respostas foram unânimes a respeito da ponte que estas estabelecem com a memória e com o passado, trilhando sempre o caminho da emoção. Desta forma, identificou-se a busca pela essência,

entrelinhas e significados, o que vincula a imagem ao plano simbólico, e uma das razões da criação e observação de fotografias.

Neste sentido, a fotografia apresenta socialmente três aspectos: 1) seu valor de representação, pois apresenta coisas concretas; 2) seu valor simbólico, identificação dos símbolos apresentados; 3) seu valor de conteúdo, quando o conteúdo não é apresentado visualmente, mas está presente. Considera-se a fotografia como um objeto de memória, cultural, múltiplo, plural e aberto, uma produção humana de percepção do meio, que documenta os modos de vida contemporâneos porque integra de forma cada vez mais intensa a vida social.

A memória é um dos elementos mais fortes quando se trata de identificar a importância de determinadas fotografias, é também um dos principais elementos de constituição da identidade coletiva e individual, que são o conjunto de interpretações individuais formadas nas experiências coletivas, onde as lembranças se apoiam nas paisagens da cidade e em suas visualidades fotográficas. A realidade geográfica é conduzida por símbolos e imagens através da matéria.

Ao envolver o jogo das emoções humanas a fotografia monumentaliza e representa a memória. A representação fotográfica não é um processo meramente cognitivo, não é produzida por um pensador solitário, mas é social, porque o ser social sente e pensa com a participação de outros seres sociais, não sendo a representação uma cópia, uma vez que os processos representacionais são simbólicos e sociais, e desta forma podem expressar as facetas dos mundos subjetivos, intersubjetivos e objetivos. Logo, a fotografia é a representação de mundo, segundo um indivíduo que compõe um grupo social e cultural. É também uma estrutura cognitiva relacionada ao objeto-mundo, enredada na dinâmica afetiva e social das relações intersubjetivas que veiculam significados organizados, segundo algumas regras da produção de sentido das linguagens não verbais, em que a representação final é sempre uma escolha motivada por elementos interiores ou exteriores ao fotógrafo.

Sejam fotografias de imprensa, moda ou família, as que estão em acervos públicos ou em álbuns particulares, essas formas de conceber a imagem, com diferentes visualidades apresentam possibilidades infinitas de leituras e são fontes documentais. Esses documentos apresentam relevância aos estudos geográficos, pois estão em intensa circulação pelo espaço, e é significativo que nelas sejam identificados os processos sociais e os contextos nos quais estão inseridas, por

onde circulam e quais os códigos de transcrição empírica da realidade utilizam. Desta forma, a fotografia é também uma fonte histórica um documento que testemunha um fato ou (re) apresenta um estilo de vida. Como documento é considerado ser aspecto indicial, a marca de uma realidade do passado (pessoas, objetos, lugares), informando sobre determinados aspectos deste passado. Ao mesmo tempo, a fotografia também é monumento, porque é um símbolo, é a escolha do passado perenizada no futuro, ela é documento porque informa, e monumento porque conforma uma determina visão de mundo.

A fotografia é documento-expressão, onde são considerados os dados extrafotográficos, as informações contidas nas mensagens visuais, mas que não necessariamente estejam visíveis no enquadramento fotográfico. A fotografia, enquanto prática social: documenta, registra, expressa e comunica, e está cada vez mais ao alcance das pessoas, seja pela própria possibilidade de fotografar, ou simplesmente pela facilidade de acesso e observação das fotografias.

Desta forma, a partir das vivências dos atores sociais se estruturam aspectos simbólicos, solidificam-se memórias e constitui-se o patrimônio cultural. O patrimônio cultural agrega a ideia de continuação da memória, através de objetos culturais que convergem a um passado comum. Ao adotar uma concepção ampliada de patrimônio é levado em consideração a valorização e expressão simbólica desse elemento na experiência de mundo do indivíduo. A paisagem, historicamente produzida também pode ter sua constituição compreendida através dos usos e significados vários que o patrimônio cultural revela ao longo tempo e pelos olhares do presente, apontando múltiplos desdobramentos conceituais sobre este e sobre o espaço em que se insere.

O reconhecimento patrimonial ocorre na identificação de seus significados. É na percepção da carga simbólica que cada patrimônio tem revelado seu significado social e histórico. Como foi o caso do reconhecimento de uma coleção de fotografias do Museu Imperial (IBRAM) como patrimônio nacional, realizado institucionalmente pela UNESCO. O Programa Memória do Mundo, da UNESCO, criado em 1992, para conservação do patrimônio documental, com registro em três escalas: nacional, regional e internacional com objetivo de dar maior visibilidade aos documentos e despertar a importância de sua preservação. O acervo reúne 1.374 fotografias estereoscópicas de vidro do início do século XX, de autoria do fotógrafo amador Octávio Mendes de Oliveira Castro. Além dos positivos em vidro o museu recebeu

como doação da família um caderno manuscrito com o índice das imagens produzidas. A “Coleção Sanson” retrata a vida doméstica e privada de uma família aristocrática, além de importantes eventos ocorridos no Rio de Janeiro, transformações econômicas e urbanas (IBRAM, 2013). Ou como é o caso do reconhecimento não institucional do acervo de negativos do Foto Bianchi, em Ponta Grossa, ou seja, o não reconhecimento por instituições como o IPHAN ou a UNESCO, mas por parte da sociedade civil. São aproximadamente 45.000 negativos de gelatina e prata sobre vidro, além dos cadernos de clientes, caixas originais dos negativos, papéis, materiais e alguns equipamentos de laboratório (BEDIM; CAMERA, 2015). É um patrimônio material e imaterial produzido entre 1907 e 1970 por três gerações de fotógrafos de reconhecida importância: Luiz, Rauli e Raul Bianchi.

Desta forma, como objeto cultural da experiência de mundo do indivíduo, considerar a fotografia do ponto de vista do patrimônio imaterial é considerar sua materialidade como um símbolo, a materialização da memória e identidade, um instrumento de subjetividades, tanto do ponto de vista da criação, quanto da interpretação. O patrimônio cultural simboliza, representa e comunica, com uma mediação sensível entre os seres e suas subjetividades, seus sentimentos e emoções, presente e passado. O poder singular das fotografias joga com dois planos da memória: abonar uma história e ressuscitar um passado morto.

Considerar a fotografia um patrimônio cultural é reconhecer e valorizar as experiências vividas pelo ser e suas memórias, e neste ponto são relevantes três aspectos: 1) ela é significativa pelo que é eleito retratar (memória), 2) pela percepção que gera sobre o que é retratado e 3) por sua existência material (ainda que contenha imaterialidades). Essas fotografias, patrimônios das memórias coletivas e individuais, apresentam determinadas visões de mundo, histórias, costumes, e podem registrar também as manifestações de crenças, saberes e ofícios.

O que se consolida entre imaginário social e fotografia, mesmo que esta seja um objeto material, é a percepção, sinestesia, sensações, enfim, as emoções proporcionadas pelo ato simbólico de ver ou fazer a foto. E as fotografias integram cada vez mais o mundo das emoções, porque é apresentado no cotidiano como prática social da produção de sentido, constituem o espaço de vivência do indivíduo, conotando o espaço de significado, apresentando a geograficidade da vida.

A abordagem do patrimônio cultural imaterial, para além da pedra e cal, ocorreu, sobretudo em função das entrevistas, e da observação na análise dos dados de como a fotografia integra o imaginário social a partir da sinestesia, das percepções e das emoções que envolvem as imagens da memória. Os bens culturais imateriais, de acordo com o IPHAN dizem respeito à práticas e domínios da vida social manifestados em ofícios, saberes e modos de fazer, celebrações, formas de expressões ou lugares. Sendo assim, a imaterialidade da fotografia transpõe sua materialidade e a fotografia é um patrimônio cultural imaterial porque é objeto de criação e valorização simbólica, tanto a nível social, quanto a nível individual.

Referências

- ADAMS, A. **A câmera**. São Paulo: SENAC, 2000.
- AUMONT, J. **A Imagem**. São Paulo: Papirus Editora, 1993.
- AZZI, C. F. **Museus Reais e Imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux**, 2011.
- BATISTA, M. R. S.; MONASTIRSKY, L. B.; MADALOZZO, N. A fotografia como metodologia de análise da paisagem geográfica: as imagens do centro histórico ferroviário de Ponta Grossa, Paraná. In: **3º Colóquio Ibero-Americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto - Desafios e Perspectivas** (2014). Belo Horizonte: IEDS; MACPS; IPHAN, 2014
- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUER, M. W.; GASKELL, G. (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BEDIM, W.; CAMERA, P. O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica. In: **Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, 5, 2015, Londrina, PR. Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, p. 27-44, 2015.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Pequena História da Fotografia**, 2011.
- BOURDIEU, P. *Photography: A MiddleBrow Art*. Stanford: Stanford Univ. Press. 1990.
- BRANDÃO, C. M. M. Quando foto-graphias (re)apresentam significações míticas do imaginário. **Domínios da imagem**, Londrina, v. 7, n. 12, p. 59-69, jan./jul. 2013
- CAMARGO, A. M. **São Paulo: uma longa história**. São Paulo: CIEE, 2004.
- CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana**. Tradução Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
- CASTELLO, L. **A percepção de lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo**. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.
- CHAUI, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2005
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

CLAVAL, P. **A geografia cultural/ Paul Claval**: tradução de Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3. ed. - Florianópolis: Ed da UFSC, 2007.

COSTA, M. H. B. V. da. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. Pró-Posições - **Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação**. UNICAMP: V 20, n.3, p. 88-109, set/dez, 2009.

DARDEL, E. **O homem e a Terra**: Natureza da realidade geográfica. Paris, Ed. CTHS, 2015.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**, 2007.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993.

FABRIS, A. A invenção da fotografia: Repercussões sociais. In: FABRIS, A. (Orgs.). **Fotografia**: Usos e funções no século XIX, 1998.

FANI, A. C. **O espaço urbano**: Novos escritos sobre a cidade. FFLCH, São Paulo, 2007.

FLICK, U. (2002). Entrevista episódica. In: BAUER, M.W; GASKELL, G. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. (P. A. Guareschi, Trad.). Petrópolis: Vozes, 2002. p.114-136.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1985.

FREEDMAN, K. Cultura visual e identidade. Cuadernos de Pedagogía. Barcelona, n.312, p.59-61, 2002.

FONSECA, M. C. L. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONÇALVES, J.R.S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Vértice, 2004.

HOLZER, W. O lugar na geografia humanista. **Revista Território**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 67-78, jul.-dez., 1999.

IBRAM. **Coleção de fotografias do museu imperial é reconhecida como patrimônio nacional**. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/imprensa/sala-de-imprensa/4907-colecao-de-fotografias-do-museu-imperial-e-reconhecida-como-patrimonio-nacional.html>. Acesso em: Fevereiro de 2017. Rio de Janeiro, 2013.

IPHAN. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais.**/ BRAYNER, N. G., Brasília, DF: IPHAN/MinC, 2007.

JEUDY, H.P. **Memórias do social.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JOHANSEN, E.; MONASTIRSKY, L. B. (no prelo) **As formas simbólicas de Ernest Cassirer e o conceito de Patrimônio Cultural: um diálogo possível?**, 2016.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 1996.

KOSSOY, B. **Fotografia & História.** 2. ed. ver. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LE GOFF, J. “Memória”. 1996. In: **Memória/História.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2004. (Enciclopédia Einaudi vol.1).

LUCHIARI, M. T. D. P. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: CORREA R. L. e ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Paisagem, Imaginário e espaço.** Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001.

LUZ, P. C. V. A trajetória da fotografia no salão paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

MACIEL, C. A. A. (Org.). **Entre geografia e geosofia: abordagens culturais do espaço.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

MADALOZZO, N. **Memória social e cidade contemporânea: o velho centro ferroviário de Ponta Grossa – PR,** 2014. Dissertação (Mestrado em Gestão do Território), Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2014.

MALRAUX, A. **Le musée imaginaire.** Paris: Gallimard, 2001.

MARSHALL, A. **La sensibilité photographique du géographe.** EchoGéo: França, 2009.

MAUAD, A. M. **A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX.** Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

_____. Através da imagem: fotografia e história. Interfaces. In: **Tempo,** Rio de Janeiro, vol.1, no.2, 1996, p.73-98.

MENESES, U. T. B. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. **Revista Brasileira de História,** v.23, n.45, São Paulo, ANPUH, 2003, P.11-36.

MONASTIRSKY, L. B. **Ferrovias: Patrimônio cultural estudo sobre a ferrovia brasileira a partir da região dos Campos Gerais (PR),** 2006. Tese (Doutorado em Geografia,

Centro de Filosofia e Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

NORA, P. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez.-1993

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

RELPH, E. An inquiry into the relations between phenomenology and geography. **Canadian Geographer**, 1970.

ROUILLÉ, A. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

SANT'ANNA, M. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (orgs.). **Memória e patrimônio:** ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ/UNIRIO, 2003.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção / Milton Santos. - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Técnica Espaço Tempo:** globalização e o meio técnico-científico informacional. 2º ed. São Paulo: Hucitec, 1994.

SONTAG, S. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia:** perda e permanência/ Tradução de Iraci Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente, (Tradução de Livia de Oliveira) Londrina: Eduel, 2012.

_____. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>, acesso em: fevereiro de 2017. Paris, 2003.

WRIGHT, J. K. Terrae Incognitae: o lugar da imaginação na geografia, **Geograficidades**, v. 4, n.2, 2014.

Apêndice A - Síntese das Entrevistas Com os Fotógrafos

Síntese das entrevistas com os fotógrafos

(*) citadas com frequência

(**) citadas com muita frequência

Fotógrafo 1 – Ponta Grossa (PR), 54 anos.

Fotógrafo 2 – Ponta Grossa (PR), 36 anos.

Fotógrafo 3 – Barracão (SC), 28 anos.

Fotógrafo 4 – Itinerante, 30 anos.

Fotógrafo 5 – Ponta Grossa (PR), 22 anos.

Fotógrafo 6 – Ponta Grossa (PR), 24 anos.

Fotógrafo 7 – Ponta Grossa (PR), 21 anos.

Fotógrafo 8 – Curitiba (PR), 29 anos.

Fotógrafo 9 – São Paulo (SP), 39 anos.

Fotógrafo 10 – Ponta Grossa (PR), 29 anos.

1. O que é a fotografia para você?

“O momento congelado de um olhar atento.”. (Fotógrafo 7).

- Libertação de ideias
- Profissão*
- Arte
- Crítica
- Vida
- Expressão
- Olhar atento

2. Você lê alguma coisa sobre fotografia? O que?

- Blogs
- Livros
- Sites
- Revistas
- Comunidades sobre fotografia
- Processos fotográficos alternativos

3. Qual sua experiência com fotografia? Que tipo de fotografia você faz?

- Publicitária*
- Fotojornalismo*
- Eventos*
- Fotografia de rua*
- Viagens
- Documental

4. Quais são os temas das suas fotos?

- Pessoas
- Objetos
- Edificações
- Cotidiano
- Emoções

5. Você registra o cotidiano da cidade? Quais? Como?

“Sim, as transformações da cidade. Como as pessoas se adaptam as diferentes maneiras de existir, costumes, lugares, etc.”. (Fotógrafo 5)

- Pôr do sol
- Arquitetura
- Crianças
- Lugares
- Personagens urbanos
- As transformações da cidade
- Lugares de grande circulação
- “Instante decisivo” das ruas na busca pelo registro das emoções

6. O que atrai na cidade enquanto tema para as suas fotos?

“Pequenos momentos das ruas que podem passar despercebidos quando estamos apressados, engolidos pelo cotidiano. Cenas de um filme que não se notam por estarem camufladas.”. (Fotógrafo 4)

- A diversidade
- As coisas mais simples
- Prédios históricos e casas antigas
- Traços culturais
- Momentos que podem passar despercebidos no cotidiano

7. No caso da fotografia da cidade e de transeuntes, você busca alterar a cena em busca de melhores composições?

“Momentos únicos acontecem naturalmente e a poesia é inerente a quem visualiza”. (Fotógrafo 4) - A poesia está nos olhos de quem vê!

- Sim
- Eventualmente
- Não**

8. Sobre o patrimônio cultural: através da sua técnica, qual a percepção que você almeja passar?

“A cidade está em constante transição. A imagem de hoje não será mais a mesma de amanhã e a fotografia é a melhor memória do que se passou...”. (Fotógrafo 9)

- Mudança
- Movimento
- Surpreender
- Nostalgia

9. Em sua opinião, em que momento uma fotografia adquire importância para as pessoas?

“A partir do momento em que esta muda a percepção de algo” (Fotógrafo 6)

- Quando muda a percepção de algo
- Quando faz refletir
- Quando associadas a uma lembrança
- Quando registra o que não é visto com olhos e mente distraída
- Quando as pessoas estão na fotografia

10. O que você pensa sobre o hábito/o que motiva as pessoas a manterem álbuns e quadros de fotografias?

“Considero um dos melhores hábitos porque pelas fotos é possível contar muitas histórias. É por isso que elas fazem.”. (Fotógrafo 5)

- Memória**
- Criação de uma narrativa
- Vaidade
- Raridade

11. O que uma fotografia precisa para ser especial? E para quem ela é especial?

“Ela precisa evocar memórias. E ela é especial principalmente para aqueles ligados diretamente ao que foi registrado. Mas pode também sensibilizar outras pessoas, a depender do assunto e de como a foto foi tirada.”. (Fotógrafo 8)

- Despertar sentimentos**
- Evocar memórias
- Identidade
- Gerar uma pergunta/reflexão

12. Você acha importante fotografia em museus? Por qual razão?

“Sim, porém a produção artística de fotografia passa por uma fase de readequação em virtude da era digital.”. (Fotógrafo 9)

- História**
- Memória
- Materialização da imaginação

13. A fotografia contribui para as lembranças? Como?

“Sim. Como disse Barthes, a fotografia foi e é, ao mesmo tempo.”. (Fotógrafo 6)

- Sim, por contarem histórias
- Sim, por despertarem sentimentos
- Sim, por conta das memórias
- Depende da intenção da criação da imagem

14. Como você percebe o consumo da fotografia pela sociedade?

O fotógrafo 4, que trabalhou fotografando pessoas de diferentes culturas ao longo de dois anos, pontuou em suas respostas as diferenças que percebeu na forma de consumo e circulação da fotografia como um elemento cultural:

“De forma geral percebo que brasileiros e italianos gostam de ser fotografados, mas não se importam com a imagem final. Quando se importam, querem o sonho, tem uma visão dionisíaca do conteúdo. Franceses adoram fotos bem feitas, não importa se são deles. Alemães são sóbrios, tratam da própria imagem como algo íntimo, que não precisa ser divulgada. Asiáticos encaram como uma representação de tudo o que são. São tímidos em fotos de casal, mas gostam de muitas cores, frequentemente exagerando nas cores e peças de roupa utilizadas.” (Fotógrafo 4)

- Consumo em massa
- Sociedade imagética
- Depende do suporte e da nacionalidade

15. Com uma grande circulação do fluxo de imagens você acredita existir uma banalização do processo fotográfico?

“Sem dúvidas, mas existem características fantásticas nessa banalização.”. (Fotógrafo 7)

- Todas as respostas foram afirmativas para a banalização do processo fotográfico, entretanto aspectos positivos, como a facilidade de fornecer suporte à memória e a democratização da informação, conhecimento e técnica.

16. Em sua opinião as pessoas, de um modo geral, estão aptas a compreender a mensagem que se procura passar numa foto?

“Sim, cada um do seu jeito. As fotos conversam com o contexto cultural do receptor, então todo mundo consegue interpretar à sua maneira.”. (Fotógrafo, 6)

- Depende da fotografia
- Depende do contexto cultural
- Nem sempre

17. Qual sua opinião a respeito da facilidade de acesso a recursos de produção das imagens fotográfica? (celulares, tablets, etc)

“Eu acho ótimo que as pessoas tenham acesso. E acho que todo mundo deveria ter uma formação básica sobre composição.”. (Fotógrafo 8)

- Fantástico
- Positivo
- A popularização traz desafios
- Necessidade de formação básica sobre expressão visual
- Problemática para a profissão

18. Qual a contribuição das mídias digitais para a fotografia?

“Popularização da fotografia e novas formas de disseminação do trabalho fotográfico artístico, além de uma nova área de trabalho.”. (Fotógrafo 9)

- Agilidade no processo
- Novas abordagens
- Difusão de conteúdo
- Conhecimento
- Liberdade de expressão
- Ferramenta de comunicação

19. Qual o papel da internet, neste cenário, com relação à fotografia?

“Difusão de conteúdo, conhecimento e barateamento.”. (Fotógrafo 2)

- Contatos profissionais
- Incorporação da internet no processo de produção

- Barateamento
- Difusão cultural
- Integração de fotógrafos pelo mundo

20. De que forma você como fotógrafo se insere na fotografia que faz?

“O olhar pessoal, mesmo se o objeto da foto for uma caixa branca, a individualidade do meu olhar estará presente na imagem” (Fotógrafo 4)

- Contando minha própria história através da fotografia
- Vivendo o que fotografo
- Depende da necessidade do cliente
- Cores e enquadramentos fechados
- O olhar pessoal**

21. Fotografia analógica ou digital?

- Analógica*
- Digital**
- Ambas*

Apêndice B - Síntese das Entrevistas Com a População

Síntese das entrevistas com a população

(*) citadas com frequência

(**) citadas com muita frequência

1. Qual a importância da fotografia na sua vida?

“A fotografia em minha vida tem uma importância enorme. Adoro recordações e lembranças e as fotos me dirigem a estes lugares do passado. A fotografia para mim é a vida registrada para sempre. Fotografia para mim é emoção, é sorriso, é emoção! Meu gosto vem de família. Meu pai era fotógrafo amador e vi muitas vezes na curiosidade de menina as fotos penduradas no "quarto escuro" de revelações!”
(Entrevistado)

- Importante*
- Muito Importante**
- Memória**
- Fundamental *
- Guardar e preservar lembranças e memórias
- Recordar é viver
- Emoção*
- Registros**
- Tudo
- Nostalgia**
- Captar e eternizar os momentos
- Marca a história de vida do Ser no espaço através do tempo
- Terapia
- Essencial
- Bons momentos**
- Lazer e despertar da sensibilidade
- Expressão*
- Arte*
- Documento histórico
- Beleza/Estética
- Transformação social
- Celebração*
- Dar vida ao passado
- Identidade

- Passagem do tempo

2. O que te motiva a tirar uma fotografia?

“É a maneira que eu consigo eternizar o momento em que estou vivendo. E isso é magnífico, pois sei que daqui uns anos, as pessoas ou as paisagens não serão mais as mesmas, porém a memória seguirá intacta.” (Entrevistado)

- Beleza**
- Local, clima, motivação por algum momento especial
- Lembrança
- Eternizar momentos especiais*
- Emoção**
- Guardar memória**
- Paixão*
- Relato do momento
- Arte
- Sensações do ambiente*
- Estado de espírito*
- Algo excepcional
- Natureza
- Monumentos na paisagem
- Medo de esquecer
- Autoafirmação*
- Estar ao lado de pessoas especiais
- Espontaneidade
- Estranhezas do cotidiano

3. Dos lugares da cidade, quais vocês costuma fotografar? Por quê?

“A região onde eu moro, a faculdade onde estudo, meu local de trabalho e paisagens em viagens que faço. Acredito que porque me identifico com os lugares em questão.” (Entrevistado)

- Pontos turísticos**
- Paisagem**
- Monumentos
- Natureza*
- Parques*
- Espaço universitário
- Rios
- Minha casa**

- Manifestações culturais
- Bairro e entorno*
- Igreja
- Casas históricas
- Situações cotidianas das ruas
- Céu
- Centro
- Pessoas

4. Você tem o hábito de imprimir suas fotos digitais? Se não: de que formas as armazena?

- De 178 respostas apenas 48 são afirmativas para as fotos impressas; as pessoas que registraram essa resposta complementaram a resposta com quais fotografias acham relevantes imprimir, como as fotos de família, viagens ou outras que os façam lembrar momentos e pessoas especiais.
- A maior parte dos entrevistados armazena seus arquivos visuais em nuvem, redes sociais, HD's, celulares, pendrives e outros dispositivos móveis.

5. O que você sentiria, se numa situação eventual, se perdesse as fotos mais importantes da sua família/amigos para sempre? Por quê?

“Muita tristeza, perder fotos é a mesma coisa que perder suas memórias, pois não poderia mais ver as fotos para recordar dos bons momentos, e não poderia mostrá-las a outras pessoas, para que compartilhassem do mesmo sentimento de quando a foto foi tirada.” (Entrevistado)

- Tristeza**
- Lembranças apagadas**
- Perder parte da própria história**
- Sem grande pesar
- Vazio**
- Desespero**
- Raiva
- Culpa

6. Qual a importância dessas fotografias para o seu núcleo familiar? Elas estão em álbuns?/ 7. Na sua casa existem fotografias em porta retratos? Nas paredes? Que fotos são essas?

“Guardadas em álbuns e viram assunto em reuniões familiares, mostrando fotos antigas e lembrando momentos.” (Entrevistado)

- Sim (fotos de família)**
- Não
- Poucas fotos

7. Na sua casa existem fotografias em porta retratos? Nas paredes? Que fotografias são essas?

“Sim. Fotos da família e animais de estimação por toda casa. São fotos de festas, de coisas divertidas e momentos agradáveis em família.” (Entrevistado)

8. O que você sente ao ver fotos antigas da sua família/amigos?

“Uma sensação muito agradável com um gostinho de 'reviver' os momentos e normalmente marcada com um toque de nostalgia.” (Entrevistado)

- Saudade**
- Nostalgia**
- Paz
- Emoção**
- Boas recordações
- Felicidade**
- Reviver memórias*
- Inefável
- Lisonjeado
- Alegria
- Surpresa
- Nada
- Viagem no tempo

9. Tente buscar na memória, de suas fotos pessoais, qual te emociona mais? Reflita sobre o motivo de considerá-la importante para você. (Descreva a foto)

“Uma foto em que estou com meus avós paternos em uma gruta. A foto me emociona, pois me faz lembrar dos bons momentos que tive com meus avós e porque eles faleceram recentemente.”

“Gosto muito de uma foto que está todos os netos dos meu avós paternos, eu era bem nova. A foto está manchada (as vezes quando mandava revelar acontecia isso) mas mesmo assim, é uma foto que sempre me passou tranquilidade, uma pureza. Todos os primos juntos e minha vó sempre com uma cara de feliz mas com expressão preocupada, e meu vô tranquilo. É uma foto que dá muita saudades, pois são tempos que só conseguimos voltar atrás pela lembrança (por isso AMO fotos, elas nos ajudam a guardar memórias).”

“Tenho muitas fotos de meu falecido esposo, onde ele sempre aparece sorrindo com nossa filha nos braços ou junto de mim. Ele adorava fotos e parece que queria, talvez intuitivamente, deixar esses registros para que, através deles, nossa filha pudesse também conhecê-lo. Ele foi vítima de um latrocínio quando ela tinha dez meses de vida.”

“Uma única foto minha com meu avô já falecido. Umas das pessoas mais importantes da minha vida me deixou apenas uma única lembrança fotográfica de um momento especial, padrinho da minha formação de crisma. Não me perdoe por não ter registrado mais momentos ao seu lado.”

“A fotografia dos meus pais em um churrasco. Mamãe tocando violão e papai segurando um espeto com carne, um olhando para o outro, o sorriso deles é tão bonito que vejo a foto e consigo escutar a risada e a vibração que emanavam naquele momento. Quando eu nem existia ainda.”