

GEOGRAFIA E FOTOGRAFIA: RELAÇÃO ENTRE PAISAGEM, ESPAÇO E IMAGEM

Tatiana dos Santos Thomaz

Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Geografia - LABOPLAN Av. Prof.
Lineu Prestes, 338, Cidade Universitária, São Paulo – SP, CEP: 05508-080
Tel: 3091-3775, tatiana_thomaz@hotmail.com

Recebido 26 de maio de 2012, aceito 18 de agosto de 2012.

RESUMO – Este artigo pretende expor as relações existentes entre os conceitos *paisagem* e *espaço geográfico* desenvolvidos por Milton Santos e a fotografia, partindo de uma exposição sobre o surgimento do conceito *paisagem* a partir da arte, uma discussão sobre o nascimento da fotografia e, por fim, uma reflexão sobre as ambiguidades e possibilidades da utilização da fotografia como fonte histórica. Apontamos que conteúdos geográficos aliados à interpretação fotográfica (e a outros documentos) podem revelar o movimento da sociedade, da economia, da política, por meio das transformações urbanas, que são as feições visíveis das imagens, a paisagem, sendo possível explicar, a partir delas, o espaço geográfico que não se restringe ao que podemos ver. Com isso, buscamos contribuir para um método que proporcione uma adequada abordagem geográfica na análise de documentos fotográficos.

Palavras-chave: paisagem, espaço geográfico, fotografia.

ABSTRACT – This article intends to expose the relationship between landscape and geographical space concepts developed by Milton Santos and photography, from an exhibition about the emergence of the concept of landscape as art, a discussion of the birth of photography and, finally, a reflection about the ambiguities and possibilities of using photography as a historical source. We point to geographic content combined with photographic interpretation (and other documents) can reveal the movement of society, economy, politics, through the urban transformations, which are the visible

features of the images, the landscape, it is possible to explain from them the geographic space that is not restricted to what we see. With this, we seek to contribute to a method that provides an appropriate approach in the analysis of geographic photographic documents.

Keywords: landscape, geographical space, photography.

INTRODUÇÃO¹

Primeiramente, faremos uma reflexão sobre o surgimento do conceito *paisagem*, desde a aparição do termo na arte até tornar-se um conceito. A partir daí, analisamos como este conceito foi definido por Milton Santos.

Em seguida, faremos uma síntese analítica sobre o surgimento da fotografia atentando para os motivos pelos quais fizeram nascer essa técnica e o porquê de sua enorme disseminação pelo mundo.

E, por fim, traremos para a análise as ambiguidades e as possibilidades que as fotografias proporcionam quando analisadas como fontes históricas buscando a interligação com os conceitos *paisagem* e *espaço geográfico* definidos por Milton Santos.

PAISAGEM: DA ARTE AO CONCEITO

Com o intuito de aliarmos os conhecimentos geográficos à interpretação de imagens fotográficas para compreendermos, por exemplo, as transformações

¹ Este artigo traz algumas das reflexões desenvolvidas no Trabalho de Graduação Individual intitulado “*A fotografia como meio de análise das refuncionalizações espaciais: O caso do “Quadrilátero da Saúde” no Bairro Cerqueira César (SP)*”, orientado pelo Prof. Dr. Ricardo Mendes Antas Jr. e defendido em julho de 2012.

urbanas, partiremos de um dos conceitos centrais da ciência geográfica, a paisagem, trazendo uma introdução acerca do surgimento da paisagem na arte até tornar-se um conceito.

Segundo Berger (1999, p. 107), a necessidade de representar a paisagem inicia-se com as dificuldades de transformar em linhas algo não tangível, como o céu. Com o desenvolvimento da perspectiva, do enquadramento, da simetria, dos matizes, foi possível ordenar o “caos” que os componentes da natureza eram para o olhar humano, além de permitir seu desligamento do religioso, do mitológico (Rouillé, 2009, p. 111). Aos poucos a pintura paisagística foi ganhando adeptos, como Ruysdael, Rembrandt, Constable, Turner, Monet, Van Gogh, Cézanne, etc., conduzindo as inovações técnicas “progressivamente a um afastamento do substancial e tangível na direção do indeterminado e intangível” (Berger, 1999, p. 107) e com maior carga de subjetivação.

Segundo Marcio Santos (2006, p.134-135) a paisagem foi considerada arte por ser uma “representação de formas, de conteúdos, de espaços, de lugar, sempre como mediadora da relação do homem com o meio em que vive e observa”, isso porque desde a filosofia grega socrática a arte era tida como representação da forma, do conteúdo, do espaço, ou seja, “uma reprodução gráfica” do mundo. Assim, como a arte também deveria representar a natureza, as pinturas paisagísticas foram consideradas arte.

Segundo Luchiari (2001, p. 11), a tradução pelo imaginário coletivo da concepção social de natureza de uma determinada época tem sua expressão mais completa com o desenvolvimento do conceito de paisagem,

[...] que, longe de ser apenas um modelo abstrato de compre-

ensão do meio, é também a materialidade por meio da qual a racionalidade humana organiza os homens e a natureza em territórios. Ao ser objeto dessa lógica estruturante da sociedade, a paisagem é portadora de sentido. Assim, veremos que o domínio ideológico que estrutura o espaço total está representado também na organização social das paisagens. (Luchiari, 2001, p. 11)

A paisagem tornou-se conceito com o desenvolvimento da ciência, aparecendo na transição do século XVIII para o século XIX, com a crescente separação do homem e da natureza (Santos, Marcio, 2006).

Nesse sentido, a expansão da cidade, a urbanização, a transformação do homem do campo em cidadão, veio a contribuir para o surgimento da noção moderna da paisagem. [...] A paisagem só poderia nascer com a urbanização da sociedade e com a autonomia cada vez crescente do homem frente à natureza, à servidão, e aos rigores da vida camponesa ou da sua sobrevivência em geral. (Santos, Marcio, 2006, p. 136)

Por ser muito utilizada tanto pelo senso comum, como pelas diversas ciências, a palavra paisagem agrega muitos significados. Quanto à paisagem geográfica, Luchiari (2001) afirma que a polissemia da palavra paisagem se estabeleceu “a partir da geografia alemã e das influências do racionalismo positivista, de um lado, e do idealismo e do romantismo, de outro”. O conceito de *landschaft* permitia uma dupla interpretação, objetiva e subjetiva, ou seja, científica e artística, respectivamente.

Para Milton Santos (1988a), a paisagem é tudo aquilo que a visão abrange, ou seja, o “domínio do visível” (p. 21). A compreensão da dimensão da paisagem depende da percepção que é um “processo seletivo de apreensão” (Santos, 1988a, p. 22) do que nos cerca. No entanto, apesar da realidade ser apenas uma, cada pessoa a absorve de forma diferente. Assim, a percepção ainda não é conhecimento, com ela não alcançamos o significado da paisagem, temos apenas a sua aparência.

Milton Santos (1988a, p. 23) afirma a existência de uma relação entre a configuração da paisagem e a produção, já que para cada tipo de forma há um instrumento de trabalho específico capaz de produzi-la. Aliam-se à produção formas específicas de circulação, distribuição e consumo. Santos ressalta, ainda, além da técnica, a importância das condições econômicas, políticas e culturais ao estudarmos a paisagem, já que ela “não tem existência histórica fora das relações sociais” (1988a, p. 24).

Deste modo, a paisagem se caracteriza como um “conjunto de objetos reais-concretos” (Santos, Milton, 2006, p. 103), reunião de objetos do passado e do presente criados e organizados de acordo com o conteúdo técnico da época e que coexistem atualmente. As paisagens vão sendo criadas aos poucos, através de substituições, acréscimos, subtrações seguindo a lógica de produção do momento, fazendo com que as funções das formas já existentes sejam modificadas, aliadas à construção de novas formas de acordo com as novas necessidades. Temos, então, na paisagem uma espécie de “museu” incompleto da história do trabalho e das técnicas já que apenas vemos alguns objetos materiais e sistemas técnicos de diversas idades, ou seja, fragmentos do espaço geográfico.

As mudanças na paisagem também podem ser funcionais ou estruturais. Ao longo do dia podemos observar mudanças funcionais nas cidades, ou seja, em uma rua comercial as lojas estão abertas de dia gerando um tipo de movimento, enquanto à noite, quando estão fechadas geram outra dinâmica. Com isso temos paisagens diferentes, como exemplifica Santos (1988a) “a rua, a praça, o logradouro funcionam de modo diferente segundo as horas do dia, os dias da semana, as épocas do ano” (p. 24). Isso pode ser evidenciado e comparado por meio da tomada de fotografias de dia e de noite possibilitando a identificação de mudanças nas funções dos objetos.

Já na mudança estrutural temos alterações na forma, na estrutura material, por exemplo, as construções de edifícios cada vez mais altos e modernos. Essa mudança esta diretamente ligada às condições sociais, econômicas, políticas e técnicas da época e do lugar. Outro exemplo de alteração estrutural da paisagem são as adequações de antigas estruturas para receberem funções modernas. A fotografia também se revela uma ótima ferramenta para a identificação de mudanças estruturais nas paisagens por meio de uma análise comparativa de imagens de diferentes épocas.

A paisagem é, portanto, materialidade, como aquela que obtemos com a retirada de uma fotografia. É onde as relações sociais do passado são fixadas (Santos, 1988a, p. 25). É onde a sociedade se fixa.

O INÍCIO DA FOTOGRAFIA

Uma forma de se observar e apreender a paisagem é por meio da fotografia. Esta nasceu no período da Revolução Industrial despertando grande interesse nas pessoas porque as dava oportunidade de conhecer costumes, arquiteturas,

momentos, religiões, etc., de várias partes do mundo sem sair de suas casas (Kossoy, 2001, p. 25-26).

Em meio à tamanha aceleração da vida com o modo de produção capitalista possibilitando o aumento das trocas, a industrialização, o crescimento das cidades, o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, a sociedade industrial precisava “de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia” (Rouillé, 2009, p. 31). Nesse contexto, a fotografia surge e legitima-se como ferramenta “que documenta com o máximo de pertinência e de eficácia”, em grande parte devido ao seu caráter mecânico (Rouillé, 2009, p. 30).

A fotografia está ligada a dois fenômenos da modernidade: a urbanização e o expansionismo, “de que ela é produto e instrumento” (Rouillé, 2009, p. 43) transformando o documental na medida em que representa a cidade moderna de forma moderna, além de documentar o distante, “o nunca visto”, o que o homem não conhecia. Assim, segundo Rouillé (2009), a fotografia é urbana por ser fruto dele e por registrar seus conteúdos, além de ter sido devido às lógicas do urbano o surgimento da possibilidade do desenvolvimento das técnicas capazes de proporcionar às imagens fotográficas a nitidez, a precisão e a rapidez.

A primeira descoberta para o surgimento da fotografia foram os esquemas da Câmara Escura, atribuídos, por alguns historiadores, ao chinês Mo Tzu no século V a.C., e por outros a Aristóteles (384-322 a.C.). A primeira ilustração da Câmara Escura remonta ao físico e matemático holandês Reiner Gemma Frisius, em 1545. Neste século, pintores já utilizavam a Câmara Escura para a

produção de desenhos e pinturas.

A partir daí vários experimentos e descobertas de física e química foram realizados até chegarmos à primeira fotografia. Descobriu-se que lentes biconvexas aumentavam a nitidez da imagem que esta também variava de acordo com o estreitamento do orifício (primeiro diafragma), que era possível reinverter a imagem utilizando um espelho côncavo, a possibilidade de gravar a imagem em papel e, posteriormente, a produção de cópias, a invenção de máquinas portáteis com revelações simplificadas e coloridas, etc.

Somente com a Revolução Industrial todos os conhecimentos químicos e físicos foram combinados para a produção da primeira fotografia porque até o século XVIII a criação de uma realidade que favorecesse os modelos, a fantasia, era mais importante que um retrato exato, fidedigno, ou seja, somente a Revolução Industrial possibilitou ao homem uma nova forma de vida. Junto com ela, alterou-se o jeito como ele passou a registrá-la e “o fato de essa nova técnica ter um aspecto mecânico era particularmente apropriado” (Janson, H.W. & Janson, A.F., 1996, p. 425).

Desta forma, o final do século XVIII e início do século XIX foram marcados pelo crescente interesse da nascente classe média – substituta da aristocracia como principal patrocinadora cultural – por imagens dos mais variados tipos. O retrato (“cartão de visita”), por exemplo, foi o que primeiro despertou o interesse dessa classe; depois veio o interesse pelas imagens do mundo acessíveis a todos sem que precisassem sair de suas casas.

A difusão da fotografia realiza-se, nessa época, por meio da sua possibilidade de ser colecionável, além de ser utilizada como adereço em relógios, bengalas e

lunetas (Fabris, 2008, p. 42). Segundo Fabris (2008), a fotografia “revela-se um poderoso instrumento de coesão social” (p. 44-45), já que possibilita a construção de um “museu imaginário ideal”, com coleções de imagens comuns às classes hegemônicas, possibilitando a estas “viajar no tempo e no espaço”, tornando-se um produto industrial, capitalista. Logo, a fotografia adquire um valor documental e passa a ser utilizada para mostrar a pobreza, as guerras, as obras, identificação pessoal e criminal (Fabris, 2008, p. 52).

Diante do exposto, podemos concordar com a autora:

Talvez não seja arriscado afirmar que a fotografia é a invenção ‘mais burguesa’ ideada pela burguesia em sua tentativa de construir o mundo à própria imagem e semelhança. E a imagem da burguesia do século XIX não podia deixar de ser mecânica, de obedecer às leis de uma difusão capilar, de moldar-se num tipo de desenvolvimento racional, inerente à lógica capitalista, pela qual homens e objetos se equivalem. (Fabris, 2008, p. 56)

No Brasil a fotografia surge em 1832 com Hercules Romuald Florence que descobre, de forma isolada, na vila de São Carlos (Campinas), um processo de gravação por meio da luz dando-lhe o nome de *Photografie*, antes de seus contemporâneos europeus, o que o torna “pai” da fotografia². Em 1833, inventou

² No início da história humana era possível criar em diferentes lugares soluções técnicas próprias e convergentes sem que tivessem sua aparição em momentos simultâneos, ou que o surgimento de determinada técnica obrigatoriamente tivesse repercussões em outros lugares. Com o capitalismo, e principalmente hoje com a globalização podemos falar em uma idade universal das técnicas, idade contada a partir do momento em que surge e que é disseminada por “todo” o mundo.

uma câmara escura com uma chapa de vidro que por contato sensibilizava um papel, transferindo a imagem. No entanto, a expansão da fotografia não se deu com as invenções de Florence, mas sim, com Louis Compte, em 1840, que a mostrou a Dom Pedro II no Rio de Janeiro. A partir desse momento, a difusão da fotografia foi iniciada, principalmente com os fotógrafos itinerantes. Os estúdios permanentes surgiram primeiro no Rio de Janeiro, e mais tarde em São Paulo.

PAISAGEM, ESPAÇO GEOGRÁFICO E FOTOGRAFIA: UMA BUSCA POR SUAS RELAÇÕES

A fotografia como técnica originada com a economia industrial é considerada a mais apta a mostrar a intensa modernização do período: abandona os aspectos locais para ater-se na fixação dos marcos que mostrassem a integração do mercado internacional. Como todas as demais técnicas a fotografia, nesse período, também se aperfeiçoa, sendo cada vez mais tratada como uma técnica neutra, capaz de levar ao espectador a realidade “nua e crua”, divulgando uma “nova mentalidade emergente na sociedade capitalista, seu instrumento ideológico por excelência” (Carvalho, 2008, p. 225).

A sua reprodutibilidade e mobilidade devido ao seu tamanho e baixo custo, rapidez de produção, e fidedignidade são características da imagem fotográfica que proporcionou a ampliação do mundo dos homens devido a sua qualidade de “documento adaptado ao primeiro estágio da sociedade industrial” (Rouillé, 2009, p. 50).

Mas “o que é que sustenta essa crença na exatidão, verdade e realidade da fotografia-documento?” (Rouillé, 2009, p. 63). Primeiramente, temos a noção

de perspectiva elaborada no século XV que a fotografia sistematiza pelos princípios da óptica e da câmara escura. A perspectiva foi algo importante no desenvolvimento da história da ciência moderna. A possibilidade de comparar as observações para torná-las legítimas só foi possível com a “descoberta” da terceira dimensão. Primeiramente, a perspectiva possibilitou a invenção do telescópio e do microscópio, mais tarde da fotografia, e em um terceiro período a imagem tornou-se o exposto e não somente uma ilustração com as ciências da observação/descrição. Os naturalistas passaram a fazer suas descobertas através de imagens, ou seja, para eles as imagens eram a reprodução das coisas do mundo, “confundem-se totalmente com elas, podem substituí-las sem nenhuma perda” (2009, p. 69).

Além dos princípios físicos que proporcionam “essa mecanização da mimese” (Rouillé, 2009, p. 63), temos os princípios químicos que registram a imagem adicionando mais verdade e exatidão à representação do referente.

A última característica para responder a questão de Rouillé (2009) é a passagem do paradigma artesanal do desenho e da pintura para o paradigma industrial da fotografia sendo possível captar as “aparências de uma coisa por uma máquina” (p. 64), valorizando a crença moderna de verdade, já que diminui cada vez mais a presença do homem e de sua subjetividade.

Uma analogia utilizada nessa época para se referir à suposta verdade da fotografia-documento era compará-la a um espelho, “uma imagem perfeitamente analógica, totalmente confiável, absolutamente infalsificável, porque automática, sem homem” (Rouillé, 2009, p. 66). A fotografia é vista, portanto, como passiva, neutra, retendo simplesmente as aparências em uma banal reprodução técnica

alheia às subjetividades humanas (2009, p. 66), adquirindo o papel de documento.

Philippe Dubois (1994) trata da questão desse realismo na fotografia, ou seja, sobre o consenso de que a fotografia apresenta a verdade baseada no procedimento técnico de produção dessas imagens fotográficas tratadas como provas que confirmam que algo realmente existiu. O autor com o intuito de mostrar o percurso histórico desse princípio de realidade nos propõe uma divisão em três tempos, “três posições epistemológicas” acerca da realidade e do valor documental das fotografias (p. 53): quando a fotografia era tratada como “espelho do real”, como “transformação do real” e como “traço de um real”.

Na *fotografia como espelho do real* temos associado o discurso da mimese, ou seja, a realidade da imagem estava associada à semelhança existente entre a fotografia e o referente. Isso está posto desde a invenção da fotografia no início do século XIX devido à sua “natureza técnica”, à sua mecanização, o que permitia “fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que *a mão* do artista intervenha diretamente” (Dubois, 1994, p. 28), dando à fotografia a cátedra de imitação perfeita da realidade.

Segundo Dubois (1994, p. 30), temos nesse período, junto com o desenvolvimento da técnica fotográfica, o desenvolvimento das ciências que tomam a fotografia como a técnica capaz de melhor auxiliar na compreensão do mundo. Temos, com isso, a separação da arte e da fotografia, já que a primeira é uma “criação imaginária”, enquanto a segunda é “um instrumento fiel de reprodução do real”. Dessa forma, a fotografia passa a ter uma função documental, já que é uma representação objetiva, neutra obtida pela máquina

comandada por leis da química e da ótica, sem a presença de um sujeito.

Na *fotografia como transformação do real*, temos uma reação a essa realidade como uma impressão, negando a neutralidade que a fotografia como espelho do real tinha, passando a entendê-la como uma análise, uma interpretação, uma transformação do real imbuída de códigos. Isso se deve, segundo Dubois (1994, p. 36), ao movimento estruturalista (século XX) que denuncia a mimese da fotografia, a sua neutralidade, a sua objetividade, e argumenta sobre seus códigos técnicos, culturais, ideológicos, estéticos, etc., desconstruindo o realismo fotográfico pela técnica e pelos seus efeitos. Para mostrar que a fotografia é codificada culturalmente, Dubois cita em seu texto um exemplo esclarecedor:

O antropólogo Melville Herskøvits mostrou um dia a uma aborígine uma foto de seu filho. Ela foi incapaz de reconhecer a imagem até o antropólogo atrair sua atenção para os detalhes da foto (...). A fotografia não comunica qualquer mensagem para aquela mulher até que o antropólogo a descreva para ela. Uma proposta, como 'isto é uma mensagem' e 'isto está no lugar de seu filho', é necessária à leitura da foto. Uma transposição para a língua que torne explícitos os códigos que procedem à composição da foto é necessária para sua compreensão pelo aborígine. O dispositivo fotográfico é, portanto, de fato um dispositivo codificado culturalmente. (Photography in print, Nova York, 1981, p. 454 apud Dubois, 1994, p. 41-42)

A fotografia passa a ser pensada como isenta de neutralidade e objetividade colocando-se em questão a mimese: a sua verdade é contestada. Esta fase é de

grande importância no desenvolvimento do pensamento crítico sobre a fotografia.

Já na *fotografia como um traço do real* há a proposição de uma ontologia da fotografia, já que mesmo com a crítica do momento anterior, mesmo sabendo da existência de códigos nas imagens, o “sentimento de realidade [é] incontrolável do qual não conseguimos nos livrar” (Dubois, 1994, p. 27). Para desenvolver essa ideia da fotografia como um traço do real, Dubois se apóia na teoria dos signos de Ch. S. Peirce, que é composta por três ordens: a ordem do ícone, que é a representação pela semelhança – Dubois associa essa ordem à fotografia como espelho do real; a ordem do símbolo, que é a representação por uma convenção – a fotografia “como operação de codificação das aparências” (1994, p. 45); e a ordem do índice, que é a “representação por contigüidade física do signo com o seu referente” (p. 45) – fotografia como traço de um real.

Peirce propõe, segundo Dubois (1994, p. 49), tratar teoricamente o realismo inserido na fotografia, mas pretende ultrapassar a questão epistemológica da mimese por meio da utilização da noção de índice, a qual se baseia na relação de conexão física entre o traço, a marca e o referente.

Dubois (1994, p. 50) ressalta que o momento de fixação do traço no processo fotográfico é apenas o pequeno momento em que a imagem é gravada no material sensível, limitado antes e depois por escolhas culturais que se referem às decisões quanto ao enquadramento, ao tipo de aparelho, o filme, o tempo de exposição, a revelação, a tiragem, os circuitos de difusão, etc. Nesse momento, de fixação do traço, apóia-se na célebre “mensagem sem código” de Roland Barthes, em *A câmara clara* (1984), ou seja, somente “no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma ‘mensagem

sem código’). Aqui, *mas somente aqui*, o homem não intervém e não pode intervir sob pena de mudar o caráter fundamental da fotografia” (p. 51). Com isso, temos uma relativização da referência, que Roland Barthes, traz em *A câmara clara*,

Chamo de “referente fotográfico” não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto (...). Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só parece existir para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, a noema da Fotografia (...). O nome da noema da Fotografia será então: “Isso-foi”. (Barthes, R., 1984, p. 114-115)

Ou seja, para Barthes, o realismo da fotografia está na afirmação de que algo existiu, de que algo aconteceu, o famoso “isso foi”, está na referencialização, na simples afirmação da existência. A noção de índice está pautada pela conexão física, pela singularidade, pela designação e pela atestação. O princípio de conexão física é o traço formado pela máquina que se alude a um referente específico (singularidade), a isso está relacionado o princípio da designação, já que segundo Barthes, na fotografia “isso é [somente] isso, é aquilo!”, “ela aponta” (“Olhe”, “Aqui está”), ou seja, designa, nomeia, “atesta a existência (mas não o sentido) de uma realidade”. A fotografia analisada a partir da noção indicial apenas afirma,

portanto, a existência do que está representando sem trazer significados ou sentidos da representação. Assim como Barthes, só nos diz “isso foi”.

Assim, Dubois (1994) parte do momento da constituição da imagem, do traço, do registro, ou seja, da “impressão luminosa [...] fixado num suporte bidimensional sensibilizado [por uma] variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões” (p. 60), pertencendo, dessa forma, à ordem dos índices na teoria de Ch. S. Peirce, já que está sob o princípio da conexão física.

O ícone é um signo que está ligado ao objeto pelas características semelhantes que apresenta, podendo esse referente existir ou não. Da mesma forma que os ícones, os símbolos são “mentais”, estão desvinculados dos objetos, enquanto os índices apresentam a conexão física. A diferença entre índice e ícone reside na semelhança que os signos icônicos apresentam com seus referentes, enquanto os símbolos são estabelecidos por convenções, estabelecidas por um consenso de ideias. No entanto, índice, ícone e símbolo não existem em estado puro, são categorias que se relacionam.

Segundo Dubois (1994, p. 73), a fotografia sendo considerada uma impressão física de um objeto/referente remetendo, portanto, à existência de tal objeto/referente, sem sentido, sem significância, apenas nomeia, mostra, aponta, designa (p. 75). Assim, quando olhamos uma fotografia, atestamos que algo existiu em um determinado tempo e espaço, mas não sabemos o significado dessa existência, o porquê existiu, ou o que quer dizer, “mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios [...] permanece essencialmente *enigmática*” (p. 84).

Para Rouillé (2009, p. 135), a fotografia-documento derivada da sociedade industrial não responde mais às questões que a sociedade da informação a coloca. Na redução da fotografia a documento e este à representação designatória, há uma desconsideração das “infinitas mediações que se inserem entre as coisas e as imagens” (p. 136). A fotografia-documento ignora os “dados extrafotográficos” (p. 159) da fotografia, o virtual, enquanto a fotografia expressão os traz para a análise das imagens. Então, a fotografia-documento, para Rouillé, cedeu lugar à fotografia-expressão, ou seja, uma fotografia que não se detém apenas às coisas e a seus estados, mas que inclui os acontecimentos envolvidos.

A fotografia é a construção de um novo real, o fotográfico. Ocorre uma transformação, uma criação de algum objeto real no processo de registro. É resultado de processos físicos, químicos, técnicos, estéticos e culturais que modificam a coisa fotografada.

Diante dessa nova abordagem proposta por Rouillé, ele critica a ontologia fotográfica de Phillipe Dubois, Roland Barthes e Ch. S. Peirce baseadas na teoria do índice. A crítica que faz à teoria do índice é que ao associar as imagens como um vestígio da existência das coisas, como uma simples impressão, um índice, esquece dos contextos, querendo extrair leis gerais do funcionamento do dispositivo óptico, da sua técnica (Rouillé, 2009, p. 190). Também deprecia o valor do ícone em favor do índice, ou seja, para não cair novamente no reducionismo da fotografia como espelho do real privilegiando o registro, a marca, ao invés da semelhança. Valoriza-se a técnica em detrimento das questões sociais, econômicas, culturais, estéticas. Para Rouillé, a fotografia não é um jogo de “ou’s”, ciência ou arte, registro ou enunciado, índice ou ícone, referência ou

composição, aqui ou lá, atual ou virtual, documento ou expressão, função ou sensação, é um jogo de “e’s”.

Segundo Roiullé (2009, p. 97), as funções da fotografia-documento ao longo da disseminação da sociedade industrial, são: arquivar, ordenar, fragmentar, unificar, ilustrar e informar. A fotografia possibilitou a construção de um “inventário do real” (2009, p. 97) – de parcelas dele, revelado pelas paisagens – à medida que reuniu as fotos em álbuns e arquivos. A reunião das imagens em álbuns e arquivos exige uma classificação, uma ordem que represente o real, assim, enquanto “a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos” (2009, p. 98), mas ainda não atingem a totalidade³ concernente ao espaço geográfico. A fragmentação está relacionada à capacidade do aparelho em recortar as aparências para, assim, registrá-las. Com a fragmentação temos registros parciais da realidade, recortes de uma paisagem, em busca de reconstituírem – em futura análise dessa imagem – uma unidade a fim de alcançar a compreensão da totalidade, ou seja, do espaço geográfico.

Desse modo, abarcamos a idéia de continuidade e descontinuidade e a idéia de unidade e multiplicidade. Assim abraçamos também a noção de passagem do presente ao futuro. O espaço humano, aliás, revela claramente, e ao mesmo

³ Para Milton Santos (1988b), a noção de totalidade é uma “noção filosófica de natureza como o conjunto de todas as coisas, conjunto coerente, onde ordem e desordem se confundem nesse processo de totalização permanente pelo qual uma totalidade evolui para tornar-se outra. O princípio da totalidade é básico para a elaboração de uma filosofia do espaço do homem. Ele envolve a noção de tempo e isso nos permite reconhecer a unidade de movimento, responsável pela heterogeneidade com que as coisas se apresentam diante de nós” (p. 5-6).

tempo, o passado, o presente e o futuro. Passado e presente nele se dão as mãos, através de um funcionamento sincrônico que elimina a pseudocontradição entre história e estrutura. O futuro, para que se possa realizar, aproveita as condições preexistentes. (Santos, 1988b, p. 6)

Diante da noção de totalidade, devemos tomar cuidado com uma análise simplista das imagens fotográficas, somente pela apreensão de seu visível. No artigo *O espaço em questão* (1988b), Milton Santos fala um pouco das relações entre visível e invisível para o entendimento do espaço geográfico como categoria filosófica. Para ele, a geografia não se limita à descrição da materialidade ou à simples determinação do visível por meio da crença absoluta sem questionamentos sobre o que se vê. Muitos fatores do espaço não são apreendidos imediatamente somente com a observação da paisagem. Exige-se para compreender a totalidade a explicação do que não é visível alcançando, assim, o invisível.

Assim, temos uma compreensão do parcial sem o esquecimento da totalidade, isso através da análise da forma – o objeto geográfico em si –, de sua função levando ao entendimento do processo que levou para determinada configuração do espaço.

A fotografia por reproduzir as aparências de forma mais rápida que o desenho e a pintura, sem esconder nada, de forma mecânica tornou-se a ferramenta que a ciência moderna precisava no final do século XIX. Seu principal papel nesse processo de modernização das ciências é o de separar a arte da ciência suprimindo qualquer tipo de subjetividade com o intuito de o documento tornar-se o próprio objeto. Mesmo com essa função científica, contribuindo na difusão,

na demonstração dos saberes, o papel da fotografia sempre esteve atrelado à mera ilustração.

As imagens fotográficas não entendidas, por nós, como meras ilustrações de texto, podem revelar, mediante a sistematização de suas informações e ao estabelecimento de metodologias adequadas à interpretação de seus conteúdos, fragmentos de um passado que associado a outras fontes podem esclarecer importantes dinâmicas pretéritas (Kossoy, 2001, p. 32). As imagens fotográficas são instrumentos de apoio às pesquisas (Kossoy, 2001, p. 55).

Segundo Kossoy (2001, p. 30), sempre existiu preconceito com a utilização da fotografia como fonte histórica ou como instrumento de pesquisa, não a valorizando como algo repleto de informação artística e técnica. Duas razões: “existe um aprisionamento multissecular à tradição escrita como forma de transmissão do saber”, e “resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita”.

A tradição de utilizar as imagens fotográficas como meras ilustrações, sem dar valor aos indícios que as suas aparências revelam, e que são passíveis de revelação, perduram até hoje. Não se leva em consideração o seu papel cultural capaz de informar e desinformar, “de denunciar e manipular” através das “intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória” (Kossoy, 2007, p. 32).

Kossoy (2001), a nosso ver, junta as duas abordagens tratadas anteriormente: a da fotografia-documento de Peirce, Barthes e Dubois; e a da fotografia-

expressão de Rouillé.

A fotografia desde sua invenção, e ainda hoje persiste, é tida como “testemunho da verdade” (Kossoy, 2009, p. 19) já que é capaz de registrar, por sua natureza técnica, a realidade como ela aparece, dando-lhe credibilidade. No entanto, as fotografias, como visto, não são espelhos do real, elas apresentam ambiguidades, significados ocultos nas entrelinhas, implícitos. Mesmo assim, ainda podem ser utilizadas como fontes históricas, como fontes de informação desde que seu conteúdo seja inserido nos acontecimentos sociais, políticos, econômicos, etc., ocorridos no momento da tomada em uma determinada época e lugar. Torna-se necessário ultrapassar as aparências das imagens buscando alcançar uma totalidade, “caso contrário, essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações ‘artísticas’ do passado” (Kossoy, 2009, p. 22).

Diante de uma paisagem, ou nossa vontade de apreendê-la se exerce sobre conjuntos que nos falam à maneira de cartões postais ou, então, nosso olhar volta-se para objetos isolados. De um modo ou de outro, temos a tendência de negligenciar o todo; mesmo os conjuntos que se encontram em nosso campo de visão nada mais são do que frações de um todo. A paisagem, certo, não é muda, mas a percepção que temos dela está longe de abarcar o objeto em sua realidade profunda. Não temos direito senão a uma aparência. (Santos, 2009, p. 35)

A fotografia é memória, na medida em que fragmenta o espaço, paralisa o tempo perpetuando a representação. É para Kossoy a relação entre o efêmero

– a primeira realidade – e o “perpétuo” – a segunda realidade. Eterniza, preserva, a memória coletiva de uma nação por meio da representação de sua arquitetura, suas paisagens, sua gente (Kossoy, 2007, p. 132).

A evidência documental a qual a fotografia se liga com o real não é prova da verdade do que está sendo representado na imagem. A “verdade” pode ser inventada de acordo com os interesses de quem a utiliza. Nesse sentido, urge a necessidade de estabelecer um método para a utilização da fotografia no conhecimento geográfico, já que ela é fruto de ambiguidades.

Mesmo diante da aparente neutralidade do objeto técnico “máquina fotográfica”, “a fotografia será sempre uma interpretação” (Kossoy, 2001, p. 120) do fotógrafo que escolheu determinado assunto – “fragmento do real, selecionado e *organizado* estética e ideologicamente” (p. 121) –, técnica e manipulação pós-produção da imagem.

Trazemos outra questão importante desenvolvida por Phillippe Dubois que nos ajudará a estabelecer uma ponte entre o fotográfico e o espaço geográfico. O autor descreve sobre a distância contida na noção de índice, tanto no espaço, como no tempo. No espaço temos a distância entre o *aqui* do signo na imagem fotográfica e o *ali* do referente, isso mediado pelo aparelho, pela máquina fotográfica que possibilita estabelecer uma *profundidade de campo*, ou seja, determina uma porção do espaço que será representada a certa distância (Dubois, 1994, p. 88). Nessa relação aqui/ali, temos concomitantemente outra distância, o presente/passado. Imediatamente após o registro o signo captado não está mais presente, já passou, “como diz John Berger, ‘entre o momento recolhido na película e o momento presente do olhar que se leva à fotografia, *sempre existe*

um abismo” (1994, p. 90). Assim, temos além da questão do índice (da relação da imagem com o real), uma relação com o tempo e com o espaço, ou seja, um duplo corte: um corte espacial e um corte temporal (1994, p. 161). Cabe ressaltar que ambos são indissociáveis, ocorrem ao mesmo tempo, mas são de natureza diferente (1994, p. 177).

O corte temporal se dá com a materialização de um instante tornando algo que estava na escala do tempo contínuo, real, evolutivo em um “instante perpétuo”, “fração de segundo, decerto, mas ‘eternizada’”, simbólica (Dubois, 1994, p. 168).

Na análise do corte espacial, Dubois (1994, p. 178) quer alcançar o espaço fotográfico, aquele que vai ser registrado.

[...] o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível. Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência (Dubois, 1994, p. 178)

Dubois (1994) estabelece três consequências desse corte em busca de uma definição de um espaço fotográfico: “a relação do recorte com o *fora-do-quadro*”, a relação do espaço da foto em si mesmo e a “relação com o *espaço topológico* do sujeito que vê” (p. 178-179). O espaço fotográfico, aquele necessariamente derivado de um corte, finito, parcial “com relação ao infinito do espaço referencial”, implica na existência de um “fora-de-campo, ou espaço ‘*off*’”, ou seja, um espaço invisível na imagem.

No processo de enquadramento do espaço referencial que será recortado,

temos a articulação entre o espaço representado – “o interior da imagem [...] que é o plano de espaço referencial transferido para a foto” (Dubois, 1994, p. 209) – e o espaço de representação – “a imagem como suporte de inscrição, o espaço do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro” – ambos, definem o espaço fotográfico (1994, p. 209). Por fim, o autor acrescenta o espaço topológico, ou seja, “o espaço referencial do sujeito que olha no momento em que examina uma foto e na relação que mantém com o espaço da mesma” (1994, p. 212).

Temos, portanto, segundo Dubois (1994, p. 212-213), quatro categorias de espaços: o referencial (o que vemos antes da decisão do que e de como retiraremos a foto), o representado e o de representação (o primeiro é o espaço representado na imagem, enquanto o segundo é aquele espaço determinado a compreender a imagem, ambos constituem o espaço fotográfico), e o espaço topológico (o espaço de quem vê a imagem).

Já o espaço geográfico, para Milton Santos, é “formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente”, ou seja, “os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes” (2006, p. 63). O sistema de objetos está relacionado com as potencialidades técnicas e sociais em determinado período. Este espaço, portanto, compreende a totalidade, e podemos estabelecer um paralelo com o espaço referencial de Dubois (1994), enquanto o espaço representado e o de representação englobam o nosso conceito de paisagem.

Milton Santos (2006, p. 71) nos chama a atenção para a noção de sistema, baseando-se em Jean Baudrillard e Roland Barthes, na qual os objetos não estão isolados, todos são elementos de uma cadeia com função específica e com “data e hora” para serem substituídos por novos objetos.

O sistema de objetos é, portanto, um contínuo, no qual cada objeto está relacionado com outros, de forma simbólica e/ou funcional, ou seja, “sua utilidade atual, passada, ou futura vem, exatamente, do seu uso combinado pelos grupos humanos que os criaram ou que os herdaram das gerações anteriores” (Santos, Milton, 2006, p. 173).

As ações são comportamentos planejados que alteram o meio (Santos, Milton, 2006, p. 80). Muitas vezes, são planejadas em um lugar e executadas em outro, por pessoas diferentes, de acordo com as necessidades dos planejadores. Estão entre os idealizadores das ações empresas multinacionais, governos, organizações internacionais, etc. Objetos e ações influenciam-se mutuamente, na medida em que os “objetos não agem”, são as ações que lhes dão significados, e as técnicas embutidas nos objetos direcionam as ações que vão agir sobre eles (Santos, Milton, 2006, p. 86).

A cada período histórico temos um conjunto de objetos que correspondem às técnicas da época associados a determinadas ações modificando o espaço geográfico, “tanto morfologicamente, quanto do ponto de vista das funções e dos processos” (Santos, Milton, 2006, p. 96). Assim, não necessariamente é preciso uma modificação morfológica para que sejam atendidas novas funções; velhos objetos podem abrigar funções novas. Cabe lembrar que novos objetos associados a novas ações “tendem a ser mais produtivos e constituem num

gado lugar situações hegemônicas” (Santos, Milton, 2006, p. 97). O espaço geográfico se dá, então, na relação do conjunto de objetos com o conjunto das ações, em suas constantes mudanças de formas e significados.

Nesse entendimento do espaço geográfico como um “conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (Santos, Milton, 2006, p. 103), temos na relação entre a forma e o conteúdo a união entre o “processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social” (Santos, Milton, 2006, p. 103), o ponto de partida para alcançarmos a totalidade.

É nessa união dos objetos e das ações que reside a distinção do espaço e da paisagem. Assim, o espaço é a forma e o conteúdo, a forma e “a vida que as anima” (Santos, Milton, 2006, p. 103), enquanto a paisagem é constituída somente pelas formas. Podemos dizer, então, que momentos antes de tirarmos uma fotografia, aquele momento que nos interessamos por determinado fato, temos diante de nós o espaço geográfico, a partir do momento que materializamos esse breve instante o transformamos em paisagem.

Como destacamos no início do artigo, a paisagem é um conjunto de “objetos reais-concretos” de diferentes momentos técnicos – inclusive os atuais, sendo, portanto, também retratados nas fotografias –, enquanto o espaço geográfico é o presente, são os objetos e a sociedade, objetos e ações atuais, são os objetos imbuídos de funções.

As formas da paisagem correspondentes a diversos momentos preenchem o espaço com suas novas funções de acordo com as novas necessidades da sociedade. “Só por sua presença, os objetos técnicos não têm outro significado

senão o paisagístico” (Santos, Milton, 2006, p. 105), a medida em que a sociedade age sobre ele dando-lhe valor temos o espaço geográfico.

A paisagem nos revela, assim como a fotografia, uma imagem com “fragmentos materiais de um passado” – montamos a partir dela suposições. Para o interpretarmos, é necessário

retomar a história que esses fragmentos de diferentes idades representam juntamente com a história tal como a sociedade a escreveu de momento em momento. Assim, reconstituímos a história pretérita da paisagem, mas a função da paisagem atual nos será dada por sua confrontação com a sociedade atual. (Santos, Milton, 2006, p. 107)

“O espaço é o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade” (Santos, 1988a, p. 26), ou seja, a espacialidade é o meio pelo qual a sociedade age na paisagem, é “o momento da incidência da sociedade sobre um determinado arranjo espacial” (Santos, 1988a, p. 26), alterando as funções e/ou as estruturas das formas da paisagem para atender as novas necessidades. O resultado da espacialização da sociedade sobre a paisagem é, portanto, o espaço.

Temos assim a paisagem, formas/objetos referentes a um passado distante ou recente; a paisagem síntese do espaço e da sociedade; e a espacialidade, meio pelo qual a sociedade age na paisagem para constituir o espaço, o presente.

A fotografia sendo um presente eternizado, uma fixação da materialidade torna-se indispensável, então, para nossa discussão delimitarmos o que é paisagem e o que é espaço geográfico. Diante do que já foi exposto neste artigo podemos

sintetizar essa diferenciação como o espaço geográfico sendo um híbrido de forma e conteúdo e a paisagem somente as formas. Logo, o que vemos antes da tomada de uma imagem fotográfica é o espaço geográfico; a partir do momento que fixamos um pedaço desse espaço transformando-o em imagem temos ali representado a paisagem; em seguida com a tentativa de analisarmos tal tomada buscamos reconstituir o espaço geográfico⁴. Sendo assim, a análise da imagem fotográfica em si mesma, ou seja, só por meio de uma descrição da materialidade nela revelada não tem sentido algum. É preciso superar o visível, a paisagem, para alcançarmos o entendimento do espaço geográfico na sua configuração de materialidade e imaterialidade.

Pretendemos com a exposição acima relacionar a fotografia com a geografia, já que nas imagens fotográficas temos um recorte espacial, a paisagem, nos fornecendo indícios sobre um período que quando associado a outras fontes, a outros documentos, apresenta-se a possibilidade de conhecermos o espaço geográfico.

CONCLUSÃO

A paisagem desenvolvida a princípio na arte foi se aprofundando conforme o homem foi dominando a natureza e, com a crescente urbanização configurou-se uma noção moderna de paisagem utilizada pelas ciências. Desde essa época tal

⁴“o espaço, do qual um dos componentes, a paisagem, é como um palimpsesto, isto é, o resultado de uma acumulação na qual algumas construções permanecem, intactas ou modificadas, enquanto outras desaparecem para ceder lugar a novas edificações. Através desse processo, o que está diante de nós é sempre uma paisagem e um espaço.” (Santos, 2008, p. 62)

conceito abriga duas interpretações que se estendem até hoje na Geografia e na fotografia: uma objetiva ligada à descrição dos objetos concretos, portanto científica; e uma subjetiva referindo-se a uma descrição seletiva de acordo com os interesses explicativos, ou seja, artística.

Debruçamo-nos, neste artigo, com o intento de compreender a definição de paisagem elaborada por Milton Santos. Para ele, este conceito abrange o domínio do visível abarcando a realidade de forma superficial segundo a percepção de cada um, não obtendo o conhecimento de fato, mas apenas uma aparência. Esta paisagem é formada por objetos técnicos, formas naturais e também as formas naturais humanizadas. Sendo os primeiros referentes a vários momentos das forças produtivas refletindo por consequência várias técnicas, configurando uma coexistência de objetos de diferentes épocas. Assim, a paisagem está intimamente ligada à produção, já que a cada novo modo de produzir há a repercussão de formas específicas de produção com a aplicação de novas técnicas, de circulação, de distribuição, de consumo dando à paisagem uma existência histórica movida de acordo com os movimentos culturais, políticos e econômicos. Temos uma somatória de objetos de diferentes idades, os quais muitas vezes não apresentam a função original, ou seja, aquela que motivou sua construção tornando as cidades capitalistas uma “colcha de retalhos” já que a cada nova demanda elas vão se adaptando sem a destruição completa do que já existia.

Em resumo, e para trazer uma comparação, a paisagem é aquilo que vemos e por isso as fotografias se afiguram como um excelente recurso para conhecê-las mais a fundo. Retomemos uma reflexão importante que deixa claro esta ligação.

A fotografia nasceu no momento em que o modo de produção capitalista estava despontando, possibilitando o aumento das trocas, a urbanização, a industrialização. Esse novo modo de se viver exigia uma nova forma de comunicação e de informação adaptada às novas velocidades de desenvolvimento das sociedades. É nesse contexto que a fotografia legitima-se como uma forma rápida, mecânica e eficaz de representar esse novo mundo. Torna-se a possibilidade de conhecimento do distante, do não visto, bem como a forma de representação da nova lógica urbana e de uma coesão social construída por um imaginário coletivo do que se retratava nas imagens.

As cidades foram fotografadas de forma exaustiva e o consumo dessas imagens também foi igualmente grande. Isso pode ser verificado na cidade de São Paulo o que nos possibilita conhecer as diferentes paisagens que se seguiram ao longo do tempo.

A fotografia foi tida, e ainda é pela maioria das pessoas, como uma técnica isenta e neutra capaz de retratar a realidade da forma exata como aparece aos nossos olhos. Está aí a questão que não queremos compartilhar. Assim como Milton Santos, concordamos que a análise da paisagem só pode ser apreendida de forma parcial, apenas sua aparência, o visível. O entendimento da paisagem só é possível quando compreendemos o espaço geográfico, o qual determinada paisagem está inserida, ou seja, é somente pela totalidade que podemos compreender a parcialidade. Isso só é possível através de pesquisa em variadas fontes que culminaram em uma explicação do espaço, este entendido, para Milton Santos como “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações” de diferentes idades, mas refletindo uma lógica atual, seja de forma

totalmente inserida no modo de produção capitalista, seja de forma marginal. Nesse sentido a fotografia com determinada paisagem expressa é somente um primeiro passo para o entendimento de uma realidade, um meio, e não um fim em si mesmo.

Aí reside a problemática das imagens fotográficas, tidas a princípio como representantes da verdade, da exatidão trazida pela falsa crença na sua objetividade já que são reproduções mecânicas, técnica em contrapartida aos desenhos que eram carregados de subjetividade. Diante disso, alertamos para o cuidado que se deve ter ao utilizar imagens fotográficas em trabalhos acadêmicos para não cairmos da tendência geral do “ver para crer”, da falsa sensação de realidade.

Diante das possibilidades, limitações e ambiguidades das imagens fotográficas apontamos a necessidade do desenvolvimento de uma metodologia geográfica para a utilização dessas imagens como fonte de pesquisa capaz de revelar o que realmente é possível extrair de modo instantâneo ao observá-las, possibilitando ir além do visível para alcançarmos a compreensão da totalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 185.
- BAUDELAIRE, C. (2006). *Salon de 1859. Texte de la Revue française*. Paris: Honoré Champion Éditeur, p. 9-13.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 165p.
- CARVALHO, V.C.A. (2008) *A representação da natureza na pintura e na fotografia*

- brasileiras do século XIX*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2 ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 199-231.
- DUBOIS, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 362p.
- FABRIS, A. (2008). *O circuito social da fotografia: estudo de caso – I*. In: FABRIS, A. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2 ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 39-57.
- JANSON, H.W. & JANSON, A.F.(1996). *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 475 p.
- KOSSOY, B. (2001). *Fotografia & História*. 3ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 176p.
- KOSSOY, B. (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, 176p.
- KOSSOY, B. (2009). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 156p.
- LIMA, S.F. (2008). *O circuito social da fotografia: estudo de caso – II*. In: FABRIS, A. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2 ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 58-82.
- LUCHIARI, M.T.D.P. (2001). *A (re) significação da paisagem no período contemporâneo*. In: Corrêa, Roberto Lobato/Rosendahl, Zeny. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 9-28.
- MENDES, R. (2004). *São Paulo e suas imagens*. In: São Paulo: 450 anos. *Cadernos de Fotografia Brasileira*. Instituto Moreira Salles. 2 ed., 2004, p. 381-487.
- ROUILLÉ, A.(2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, 483p.

- SANTOS, M.P. (2006). *O Espaço humanizado, a Paisagem humanizada e algumas reflexões sobre a paisagem em São Paulo na primeira metade do século XIX*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Geografia, São Paulo, 2006, 234p.
- SANTOS, M. (1988). *Metamorfoses do espaço habitado, fundamentos teórico e metodológico da Geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988a, 28p.
- SANTOS, M. (1988b). *O espaço em questão*. In: Terra Livre. São Paulo: Editora Marco Zero,
- SANTOS, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, 392p.
- SANTOS, M. (2009). *Pensando o Espaço do Homem*. 5.ed. 2.reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, 96p.
- SEVCENKO, N. (2004). *De mameluca, mulata e gótica a moderna, cosmopolita e caótica: as metamorfoses de Piratininga*. In: São Paulo: 450 anos. Cadernos de Fotografia Brasileira. Instituto Moreira Salles. 2 ed., 2004, p. 314-333.