

**Fotografia de paisagem e novas paisagens
fotográficas**

JOSÉ CARLOS FERNANDES BARRETTA

São Paulo
2019

JOSÉ CARLOS FERNANDES BARRETTA

Fotografia de paisagem e novas paisagens fotográficas

Versão Original

Monografia apresentada ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Área de concentração: História do Pensamento Geográfico e História da Fotografia

Orientador: Prof. Dr. Elvio Rodrigues Martins

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

BARRETTA, José C. F. **Fotografia de paisagem e novas paisagens fotográficas.**

Monografia apresentada ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____
Assinatura	_____

Prof.Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____
Assinatura	_____

Prof.Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____
Assinatura	_____

À Gisele e nosso pequeno Vittorio,
pois nada disso faria sentido sem
vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade de São Paulo, aos professores inspiradores que tive o privilégio de ser aluno, deste departamento de Geografia e das outras unidades que cursei: MAC, MAE e ECA. Um agradecimento especial ao Elvio que topou uma orientação num tema talvez marginal à sua própria pesquisa. Nossas conversas certamente vão deixar saudades, com suas provocações intelectuais e sincera generosidade me deu todo o incentivo para dar esse passo no escuro que é a redação de uma monografia.

Um agradecimento fraterno e cheio de admiração aos colegas e amigos que fiz ao longo do curso. André, Eder e Murilo, vocês são sensacionais!

Um agradecimento especial à “fotografia”, que me faz conhecer, me encantar e me espantar com esse mundo vasto de tantas cores e paisagens. Agradeço por fim aos colegas de profissão Joel Silva e Marcelo Zocchio pela gentileza de cederem suas imagens.

Obrigado!

E, se não podeis ser santos do conhecimento, sede, ao menos, seus guerreiros. São estes os companheiros e precursores de tal santidade.

Da guerra e dos guerreiros

Assim falou Zaratustra, F. Nietzsche (2006)

RESUMO

BARRETTA, José C. F. **Fotografia de paisagem e novas paisagens fotográficas**. Trabalho de Graduação Individual em Geografia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Este é um trabalho teórico em que busco traçar alguns pontos possíveis de diálogo entre a história do pensamento geográfico e a história da fotografia. Partindo da origem de ambas as disciplinas no século XIX, trago inicialmente algumas reflexões sobre a apropriação da fotografia pelas ciências sociais emergentes em vias de se institucionalizar para em seguida trazer dois exemplos do uso da fotografia pela geografia regional francesa, sempre ancorada no conceito de paisagem. Discuto então o declínio do uso do conceito, juntamente com o surgimento de novas abordagens e técnicas em geografia, o que na prática leva a uma quase ausência da imagem fotográfica nos trabalhos, que vão se tornando mais textuais, argumentativos por um lado e mais técnicos e economicistas por outro. Essa perda de representação visual do mundo aponta até mesmo para alguns questionamentos filosóficos sobre a própria capacidade de se chegar a uma verdade científica, o que está de acordo com a ideia contemporânea que se faz da própria fotografia. Proponho por fim, tomando emprestado um termo das artes visuais, a *paisagem expandida*, que incorpora essa concepção da fotografia contemporânea ressignificando o antigo conceito de paisagem.

Palavras-chave: História do pensamento geográfico. História da fotografia. Paisagem. Geografia regional. Fotografia contemporânea.

ABSTRACT

BARRETTA, José C. F. **Landscape photography and new photographic landscapes.** Trabalho de Graduação Individual em Geografia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This is a theoretical work in which i try to trace some possible points of dialogue between the history of geographical thought and the history of photography. Starting from the origin of both disciplines in the nineteenth century, i initially bring some reflections about the appropriation of photography by the emerging social sciences about to be institutionalized and then bring two examples of the use of photography by the French regional geography, based in the concept of landscape. Then i discuss the decline of the use of the concept, along with the emergence of new approaches and techniques in geography, which in practice leads to a near absence of the photographic image in the works, which become more textual and conceptual on the one hand and more technical and economic on the other. This loss of visual representation of the world even points to some philosophical questions on the possibility of reaching the scientific truth, which is in accordance with the contemporary idea of photography itself. I propose at last, borrowing a term from the visual arts, the *expanded landscape*, which incorporates this conception of contemporary photography by re-signifying the old concept of landscape.

Keywords: History of geography. History of photography. Landscape. Regional geography. Contemporary photography.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. ASPECTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS.....	7
2.1. Do pitoresco à imagem técnica.....	7
2.2. As primeiras fotografias e o contexto urbano do século XIX.....	8
2.3. Novas visualidades e espacialidades no século XIX.....	13
2.4. A fotografia a serviço das ciências sociais emergentes.....	16
2.5. Sociologia visual e a crítica a Sebastião Salgado.....	20
2.6. A fotografia como documento histórico e a metáfora da morte.....	24
2.7. Espacialidades, geografia e imagem.....	29
2.8. A paisagem e a ambigüidade do todo.....	33
2.9. A paisagem na geografia do século XX.....	35
3. A FOTOGRAFIA REVISITADA NA GEOGRAFIA REGIONAL.....	39
3.1. Jean Brunhes e o inventário do mundo.....	39
3.2. Os autocromos e as primeiras fotografias em cores.....	41
3.3. Volta ao mundo em paisagens de vidro.....	43
3.4. São Paulo 400 anos: uma análise fotográfica.....	54
4. POR UMA NOVA PAISAGEM EXPANDIDA.....	66
4.1. Paisagens ausentes.....	66
4.2. Paisagens que ensinam.....	68
4.3. Paisagens redescobertas.....	79
4.4. Repaisagens.....	83
4.5. A busca de uma estética científica: representação e ficção.....	87
5. CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

1. INTRODUÇÃO

A fotografia entrou em minha vida há pouco mais de dez anos e de lá pra cá tem sido uma trajetória não apenas estimulante pelas imagens produzidas, mas pelas pessoas, locais e momentos marcantes que pude testemunhar como fotógrafo. Nesse processo, como observador privilegiado, tomei contato com diversos aspectos da realidade que me encantaram e também me chocaram, aspectos de um mundo belo e fascinante, mas também intrigante, incompreensível e injusto. Numa época em que a imagem é cada vez mais acessível e banalizada, ser fotógrafo, pensar a imagem e tentar comunicar de fato é um ato de resistência. A opção pela geografia veio naturalmente como um desejo de ampliar e sedimentar aquilo que já havia visto e sentido, muitas vezes com total perplexidade.

Este trabalho final de conclusão de curso é fruto portanto dessa trajetória, em que busco um diálogo, talvez improvável, entre a história do pensamento geográfico e a história da fotografia, evidentemente num recorte que permita uma certa coerência dentro de um prazo razoável. Foi um percurso interessante que mostrou alguns pontos de aproximação – e também de divergências – tanto histórico, quanto teórico e revelou trabalhos em que a fotografia esteve a serviço dos geógrafos e outros em que os próprios geógrafos se tornaram fotógrafos.

Esse estudo teórico, uma opção certamente não recomendada para um trabalho de graduação, foi dividido em três etapas ou capítulos. No primeiro, temos uma abordagem histórica sobre a fotografia e seu uso, ainda no século XIX, pelas ciências sociais emergentes, pela disciplina da história e por fim pela geografia. A fotografia foi um invento muito bem recebido pelos geógrafos da época, tendo sido inclusive mencionada pelo próprio Alexander von Humboldt, como veremos. Esses aspectos históricos são pontuados por discussões teóricas e filosóficas, já que a fotografia e a geografia prestaram, cada uma a seu modo, relevantes contribuições para consolidar o pensamento moderno da época. Direcionamos os esforços para a geografia clássica francesa, por ser a base da geografia brasileira, e como esta fez uso da imagem fotográfica, através principalmente do conceito de paisagem.

No segundo capítulo, trago dois exemplos do uso intensivo da fotografia em trabalhos geográficos. Um deles, chamado *Arquivos do Planeta*, é um projeto audacioso financiado por um banqueiro e dirigido pelo geógrafo Jean Brunhes, que utiliza o autocromo para registrar paisagens e gêneros de vida ao redor do mundo. O outro exemplo é o trabalho dirigido pelo geógrafo Aroldo da Azevedo por ocasião das comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo. O estudo, dividido em diversos capítulos, cada um escrito por um geógrafo, traz vasto material visual, incluindo diversas fotografias de arquivos, acervos de museus, coleções particulares ou mesmo feitas pelos próprios autores. Esses dois exemplos deixam claro que até meados da década de 50, a geografia francesa na sua abordagem tradicional fazia uso da fotografia, sempre ancorada no conceito de paisagem. Mas isso mudaria a partir daí com o surgimento de novas abordagens quantitativas, evolução das técnicas de obtenção de dados e ainda posteriormente, com a abordagem crítica.

No terceiro e último capítulo me concentro nessa fase, que podemos chamar de contemporânea, onde a ciência geográfica expande sua metodologia para além da geografia clássica e com isso deixa de ter a paisagem como conceito central, e por consequência prescindindo do uso da fotografia. Para exemplificar trago o estudo organizado pelos professores Ariovaldo Umbelino e Ana Fani Alessandri por ocasião dos 450 de São Paulo, fazendo uma comparação, em termos de uso (ou ausência) da imagem fotográfica em relação aos estudos sobre os 400 anos apresentado no capítulo dois. Trago então o que seria uma publicação que ainda faz bom uso da fotografia: o livro didático. Por fim proponho uma nova paisagem expandida, onde trago, a título de sugestão, formas contemporâneas de uso da imagem fotográfica que poderiam enriquecer e dialogar com os trabalhos da geografia.

Para finalizar faço uma análise baseada nas teorias de Walter Benjamin, bastante utilizadas hoje em dia para fundamentar a fotografia contemporânea e concluo trazendo algumas reflexões sobre o que se pode chamar de fragmentação da disciplina da geografia, e a possibilidade da linguagem visual fotográfica, também ela uma linguagem fragmentada, constituir um meio não só de acrescentar e comunicar conhecimento mas também de apontar para uma totalidade que não deve ser perdida de vista em nome da ciência.

2. ASPECTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS

É difícil precisar quando nasce a moderna ciência geográfica, mas sabemos que isso se dá ao longo do século XIX com o desenvolvimento de um ramo da ciência que já erguia seus pilares fundamentais de objetividade, neutralidade e precisão. Considerado por muitos como o pai dessa nova ciência, Alexander von Humboldt tem o mérito de inserir esses métodos científicos mais rigorosos e elaborados às expedições que assumem o status de “viagem científica”.

O aspecto dessa passagem, da geografia pré-científica para a ciência geográfica, ou das expedições do século XVIII para as viagens científicas do século XIX, que nos interessa aqui é a documentação imagética. Nesse processo essa documentação ainda estava muito permeada pelo pitoresco, ligada ao costume aristocrático do *Grand Tour*, conforme aponta Tania Rossetto em seu artigo *Fotografia e Literatura Geográfica – linhas de uma investigação histórica* (2004, p.109). De acordo com a autora, a mudança é gradual e Humboldt utiliza para essa finalidade o instrumento conceitual da *paisagem*, que pela primeira vez sai da esfera artístico-literária para encarnar uma categoria científica.

2.1. Do pitoresco à imagem técnica

Apesar da atribuição da paternidade da moderna ciência geográfica, Humboldt ainda era um homem do século XIX, um iluminista mais do que um positivista, que mesmo buscando um rigor metodológico em suas expedições, entendia o conhecimento integrado como princípio fundamental, o estético e o científico como aspectos não excludentes do conhecimento, o homem como unidade. De acordo com Rossetto, em *Kosmos*, Humboldt incita os artistas contemporâneos a se dedicarem a uma “nova e extraordinária” possibilidade para a pintura paisagística: a representação fisionômica da natureza dos novos continentes (2004, p.110). Não só a paisagem mas também a própria representação cartográfica estava no cerne dessa questão, que aos poucos ia deixando o pictorialismo do traço para representações mais técnicas. Rossetto aponta para a existência de dois

paradigmas visuais que se estabelecem e se mantêm em relação dialética: o quantitativo-cartográfico e o qualitativo-figurativo.

Esse movimento rumo à objetividade tão almejada pelos homens do saber do século XVIII já permeava algumas sociedades como a Inglaterra e a França que estão em pleno processo de revolução político-industrial, e é dentro desse contexto que nasce uma das invenções mais marcantes da modernidade: a fotografia.

Humboldt chega a saudar a novidade em uma carta endereçada a Carl Gustave Carus onde faz um elogio aos “belos semi-tons e à precisão das sombras” além de fazer uma menção à fotografia já na primeira edição de *Kosmos*, publicada em 1845 (ROSSETTO, 2004, pg.109). É digno de nota que uma das obras fundamentais da moderna ciência geográfica já contenha uma menção à fotografia.

2.2. As primeiras fotografias e o contexto urbano do século XIX

Ao contrário da geografia, a fotografia tem “data oficial de nascimento”: 19 de agosto de 1839, ou seja, apenas seis anos antes do lançamento de *Kosmos*. Nesse dia é apresentado o invento de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) na Academia de Ciência Francesa que em homenagem ao seu inventor ficaria conhecido como daguerreótipo. Apesar da precisão da data o contexto em que aparece a fotografia é bem mais difuso e nebuloso. Contabiliza-se o nome de 24 inventores como tendo desenvolvido independentemente algum processo relacionado à fixação da imagem no período, sendo sete franceses, seis ingleses, seis alemães, um americano, um espanhol, um norueguês, um suíço e um franco-brasileiro (MONTEIRO, 1997, pg.36).

Não é de se estranhar que ingleses e franceses participaram em grande número desse grupo de inventores/pesquisadores, já que estavam no centro da revolução industrial em curso nos seus respectivos países. Nesses países, que concorriam pela hegemonia imperialista do mundo, a sociedade entrava na modernidade, não sem deixar de usar para isso a própria máquina do Estado moderno com seus mecanismos de coerção e expropriação. O próprio ato de ver exigia agora um instrumento “à altura” dessa nova forma de composição social,

muito mais urbana e acelerada que a antiga sociedade mercantilista. André Rouille em seu livro *A fotografia entre documento e arte contemporânea* (2009) nos chama a atenção que,

se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – a imanência. (ROUILLÉ, 2009, pg.39).

Dessa maneira, a fotografia é tanto produto da sua época quanto instrumento formador dessa modernidade em processo. Na mesma linha dos novos dispositivos tecnológicos de comunicação e transporte como estrada de ferro, navegação a vapor, telégrafo, a fotografia ajuda a conectar mundos – e também exercer o controle – e não é gratuito o elogio de Humboldt. Dessa primeira fase da fotografia podemos destacar quatro imagens feitas pelos principais nomes ligados à invenção: Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, Hyppolite Bayard e William Fox Talbot (respectivamente figuras 1 a 4)¹.

As quatro fotografias estão separadas por apenas 18 anos e pequena distância geográfica e as diferenças evidentes de nitidez, tonalidade e contraste nos lembram que cada uma foi feita a partir de um processo particular. A primeira (fig.1), de 1826, é simplesmente a primeira fotografia que se tem registro cuja imagem pôde ser fixada adequadamente e permanecer. Foi feita por Joseph Niépce da janela do seu quarto em uma cidade do interior da França, utilizando uma placa de estanho e betume da judeia, uma espécie de asfalto natural não derivado do petróleo ao qual chamou de Heliografia. O nome é apropriado já que essa imagem precisou de 8 horas de exposição sob luz solar para sensibilizar a placa.

A imagem seguinte (fig.2), uma vista do *Boulevard du Temple* em Paris, já recebe o nome de daguerreótipo, cujo processo Louis Daguerre desenvolveu depois de se associar a Niépce e tinha o mérito de reduzir o tempo de exposição para algo em torno de 20 a 30 minutos. Na imagem, podemos ver uma figura humana que se supõe ser um homem em pé engraxando os sapatos no canto inferior esquerdo, o que só é possível pois ele provavelmente era a única pessoa parada na rua.

¹ Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/>>, acesso em junho de 2018.



Fig.1 – Point de vue du Gras, Saint Loup de Varennes, heliografia de Joseph Niépce, 1826.



Fig.2 – Boulevard du Temple, Paris, 3eme Arrondissement. Daguerreótipo feito por Louis Daguerre, 1838.



Fig.3 – Moinhos em Montmartre, subúrbio de Paris. Fotografia por Hyppolite Bayard, 1839.



Fig.4 – Boulevards. Rue de la Paix, Paris da janela do Hotel des Douvres. Calótipo por William Fox Talbot, 1844.

Hyppolite Bayard desenvolveu um método de registro de imagem que utilizava uma solução de cloreto de sódio e nitrato de prata gerando uma imagem positiva (assim como o daguerreótipo) direta no papel, algo similar ao processo das polaroides. Na imagem (fig.3), com baixíssimo contraste, é possível identificar os moinhos de Montmartre, subúrbio de Paris à época. Bayard é o autor do famoso autorretrato “morto” no qual ironizava o fato de não ter sido reconhecido pelo seu feito pela Academia de Ciências, mostrando que a fotografia nasce aberta a ficções.

Por fim, a imagem de William Fox Talbot (fig.4), também um registro de um *boulevard* parisiense de 1844, utilizava uma solução de nitrato e cloreto de prata, gerando uma imagem negativa no papel, que denominou calótipo num processo fotográfico similar ao negativo/positivo moderno. A imagem também levava em torno de 30 minutos para sensibilizar a emulsão o que explica a ausência de pessoas.

Essas questões técnicas relacionadas ao tempo de exposição das chapas/emulsões, que eram muito menos sensíveis à luz que os filmes fotográficos modernos (menos ainda que os sensores digitais e o mesmo vale para as lentes), levam os primeiros fotógrafos a registrarem cenas externas, banhadas pela luz do sol, evidenciando a paisagem como assunto principal, mais especificamente, uma paisagem urbana. É curioso notar que essa paisagem urbana dos quatro principais nomes ligados ao nascimento da fotografia sejam na França e, com exceção da primeira, todas elas em Paris, mesmo sendo Talbot, um inglês.

A França do início do século XIX celebrava o iluminismo da República recém proclamada e sua fé no conhecimento como ideal. Se a fotografia nasce no centro dessa nova urbanidade moderna, as paisagens naturais e vistas de viagens, “muitas vezes elas se inscrevem em projetos que, lançados a partir das capitais, buscam o domínio, a conquista ou o controle dos territórios” (ROUILLÉ, 2009, p.43). A França estava definitivamente na corrida imperialista e a fotografia, assim como a geografia, eram instrumentos dessa visão de mundo.

2.3. Novas visualidades e espacialidades no século XIX

É interessante notar que não foram os cientistas os responsáveis pela criação do método para fixação da imagem (que era o elo que faltava para a criação da fotografia), mas sim inventores e homens ligados às artes (MONTEIRO, 1997, p.49), que mais do que ninguém tinham a percepção da demanda social da nova burguesia emergente, que rejeitava os modos de representação dos retratos clássicos da aristocracia. Ainda de acordo com Rouillé,

no início dos anos 1850, por exemplo, a oposição técnica entre o negativo-vidro (colódio) e o negativo-papel (calótipo) une duas grandes posturas fotográficas que, grosso modo, podem enunciar uma série de distinções de ordem formal (nítido e desfocado), temática (retrato e paisagem), espacial (estúdio e exterior), territorial (cidade e interior), todas convergindo para a grande distinção indústria e arte. (ROUILLÉ, 2009, p.43).

Assim, a própria fotografia que seria um símbolo e um instrumento da precisão, da urbanidade, da velocidade, da sociedade industrial, burguesa e republicana, do pensamento científico, objetivo e positivista, traz desde o seu nascimento uma dualidade inerente que também será a marca de nosso tempo. Talvez isso seja mais fácil de enxergar com a devida distância de quase dois séculos, mas na época o invento seria cada vez mais apropriado pelas ciências, pela indústria de consumo de massa e pelo Estado imperialista. Vale lembrar aqui a crítica de Baudelarie por conta do Salão de 1859 que, de acordo com Rouillé, ele “identifica a expansão da fotografia com o impulso econômico e o narcisismo da burguesia, acusada de querer contemplar sua trivial imagem no metal” (2009, p.59).

De fato era uma época de mudanças e esse narcisismo burguês seria uma espécie de “efeito colateral”. O ponto importante, ainda segundo o autor, é que há em jogo uma súbita expansão dos horizontes da vida e do olhar para as dimensões do planeta, a “passagem do território para a rede, do local para o global” (ROUILLÉ, 2009, p.49). A própria ciência estava deixando sua fase romântica dos homens do saber enciclopédico como o próprio Humboldt e entrando numa fase mais dura de autoafirmação na esteira do positivismo de Comte.

A fotografia se insere então como a materialização de uma nova forma de ver. Fundamentalmente, segundo Rouillé, é ao se contrapor à *transcendência* que

prevaleceu na tradição artística ocidental que a fotografia introduz o paradigma da *imanência* ao substituir a mão do artista pela máquina. O mundo real agora se vê representado, em detrimento do mundo ideal, e é isso que fundamenta sua força como documento, bem como desperta a hostilidade por parte daqueles que vêem nisso uma perda considerável, como Baudelaire por exemplo, e conclui:

[...] ela o traz (o mundo) do Céu para a Terra. E é por isso, mais do que pelas suas capacidades descritivas, que a fotografia produz novas visibilidades. Pois ela lança sobre as coisas uma nova claridade: direta, livre de subterfúgios, limites, triagens e obrigações impostas pelas forças divinas e pelos dogmas religiosos. No plano da imanência, o olhar dirigido sobre as coisas através da fotografia é menos impregnado de tradições e de passado do que orientado para as transformações; é um olhar igualitário, que ignora ou recusa as antigas hierarquias e valores entre as coisas; é um olhar profano: se não é livre, pelo menos é liberado dos poderes do sagrado; é um olhar direto e unívoco, plenamente estabilizado aqui embaixo, desligado das forças transcendentais. O plano de imanência traçado pela fotografia, onde o Real substitui o Ideal transcendente, é o território do verdadeiro fotográfico (ROUILLÉ, 2009, p.60).

E a realidade irá produzir novas imagens tão impressionantes quanto perturbadoras, nos mais diversos usos sempre calcados numa objetividade cada vez mais duvidosa. Assim, de uma certa forma, a imagem fotográfica começava a ser até mais importante que a própria realidade nos diversos campos de estudo. Rouillé nos lembra a passagem do arqueólogo e diplomata, o barão Gros que em 1851 ao olhar com uma lupa os daguerreótipos que produziu na Acrópole, faz uma descoberta que havia lhe passado despercebido no local e conclui “o microscópio permitiu ressaltar este documento precioso, revelado pelo daguerreótipo, a setecentas léguas de Atenas” (2009, p.68).

Como fotógrafo posso atestar que essas descobertas fazem parte do dia a dia onde muitas vezes nos surpreendemos com algum elemento da cena que havia passado completamente despercebido no momento da captura da imagem, mas certamente para a época esse fator exerceu ainda mais entusiasmo por parte dos cientistas e pesquisadores a ponto de considerarem a fotografia como um substituto mais confiável que o real.

Nesse início da fotografia é grande a expectativa por parte dos cientistas da segunda metade do século XIX, onde as ciências modernas ainda estavam em

formação. Diversos experimentos fotográficos e pseudo-científicos se tornaram célebres mostrando um pouco como a ciência da época se apropriava da fotografia, assim como o estado imperialista se apropriava da ciência. Nesse sentido a ciência constituía um poderoso aliado do discurso que justificava uma nova ordem geopolítica e a fotografia uma ferramenta importante que, conforme colocado por André Rouillé, acabava completamente com o ideal e transcendência da tradição imagética ocidental-cristã inserindo-a completamente no real-cotidiano. Um desses experimentos é o famoso estudo do neurologista francês Guillaume Duchenne sobre os efeitos da eletricidade nos músculos da face produzindo uma série grotesca de fotografias de pessoas fazendo caretas involuntárias. Ainda no ramo da fisiologia/medicina, foram feitas diversas experiências e avanços onde a fotografia era usada intensivamente, tanto para documentar quanto para providenciar uma visão que superava a capacidade humana de ver. Podemos citar os casos de Albert Londe no hospital psiquiátrico de Salpêtrière, que pesquisava, juntamente com Charcot, os sintomas corporais da histeria, Alphonse Bertillon, que produziu uma extensa catalogação de partes de corpos que tinham como objetivo o controle policial além de contribuir para o debate racial bastante presente na época e por fim Étienne Jules-Marey que, com sua cronofotografia, contribuiu para o estudo da anatomia do movimento.

O ponto importante, observa Rouillé, é que além da contribuição para os vários campos científicos que esses nomes deram, eles usaram a imagem fotográfica não no sentido analógico de mimetizar a realidade apenas, mas também de forma abstrata, por exemplo como Marey que utiliza bolinhas brancas colocadas nas articulações de uma pessoa caminhando para evidenciar o movimento através de uma luz estroboscópica, criando uma imagem muito longe da realidade. Assim, é possível dizer que a fotografia-documento era também construção, transformação do real em outro real e Rouillé conclui: “cada máquina é inseparável de práticas discursivas, de regimes de enunciados: os enunciados de delinquência e do direito penal para a máquina-Bertillon, os da histeria para a máquina-Londe, os da fisiologia da locomoção para a máquina-Marey” (2009, p.79).

O autor vai entrar nessa discussão para depois mostrar que em termos semióticos, a fotografia ainda estava muito vinculada à coisa representada, ou seja, ao ícone e que posteriormente, no decorrer do século XX, irá ganhar a autonomia de ser entendida também como símbolo e índice abrindo caminhos para ser finalmente aceita como arte, mas isso vai muito além dos objetivos deste trabalho. O que nos interessa nesse momento é evidenciar a fotografia como importante ferramenta para a ciência em plena fase de modernização e posteriormente circunscrever a fotografia na ciência moderna, mais especificamente na ciência geográfica.

2.4. A fotografia a serviço das ciências sociais emergentes

A fotografia participou ativamente do desenvolvimento científico da segunda metade do século XIX nos mais diversos ramos desde a medicina até a astronomia se valendo da expansão da visão humana através de lentes, lâmpadas estroboscópicas, catalogações extensivas, etc.

Assim como a geografia, a ciência social moderna aparece no século XIX como produto da sociedade burguesa industrial e dos estados modernos imperialistas como uma forma positiva de entendimento (e domínio) do outro. Poderíamos deduzir que a paisagem é o primeiro grande tema da fotografia, pelo seu aspecto estático (na escala de tempo fotográfica da época, 20 a 30 minutos), privilegiando assim a geografia mais do que as ciências sociais, mas esse privilégio duraria pouco, rapidamente as técnicas fotográficas evoluíram baixando os tempos de exposição, permitindo assim a execução do retrato, ainda que em poses rígidas.

Por outro lado a fotografia ainda exigia processos caros e lentos o que a tornava instrumento de pesquisa, institucional, de estado ou da burguesia emergente mas impedia seu uso pela população em geral. Isso durou até 1888 quando a Kodak lança a primeira câmera instantânea com seu famoso slogan “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”. Sucesso absoluto, e a fotografia passa então a participar das atividades cotidianas das famílias e vai assim constituir acervo precioso tanto para historiadores quanto cientistas sociais e antropólogos. José de Souza Martins em seu livro *Sociologia da fotografia e da imagem* (2008) nos alerta no entanto que essa nova fotografia popular que dá origem à fotografia cândida ou vernacular produziu

um registro completamente diferente do registro profissional, mas mesmo assim, não foi capaz de subverter sua lógica,

[...] ao mesmo tempo, o usuário não profissional da máquina fotográfica, o homem comum, fotografa na intenção de desbanalizar o banal. A câmera popular se inscreve no cotidiano, usada, porém, para negar na imagem esse mesmo cotidiano. A fotografia se insere num certo imaginário e numa certa vontade social, no imaginário da ascensão social. Reprodutiva, torna-se, no entanto, instrumento do domingueiro e do excepcional. Tende, portanto, para a mesma lógica das fotografias de estúdio, ainda que sendo completamente diferente (2008, p.53).

De qualquer forma, tanto a fotografia profissional de estúdio quanto a fotografia popular da câmera Kodak, apesar de presas a códigos e procedimentos, acabam por constituir um interessante material de estudo social, mas o que Martins aponta é basicamente a tese de Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta* (2002). Flusser nos lembra que na era pré-industrial eram os instrumentos que cercavam o homem, depois eram as máquinas por eles cercadas, os instrumentos funcionavam em função do homem, para depois parte da humanidade funcionar em função das máquinas. O autor aplica essa ideia para a fotografia, afirmando que,

o fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro dele e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades (FLUSSER, 2002, p.23).

Mais do que instrumento no sentido pré-industrial, a fotografia é ela máquina-programa do mundo industrial. De fato Flusser vai dizer que a fotografia está inserida no mundo pós-industrial, já que não é possível falar que o fotógrafo, entendido como o operador da máquina fotográfica, é um proletário, assim ele não trabalha, mas age, brincando com o aparelho e se perdendo nele. O autor deixa claro que esse processo é tão mais rico e interessante quanto maior for a complexidade do aparelho e define sua caixa preta, como o aparelho complexo o suficiente para jamais ser penetrado totalmente (FLUSSER, 2002, p.24).

Estendendo esse raciocínio para as câmeras populares “...a gente faz o resto”, nessa simplificação, que traz embutida mais do que qualquer coisa, a lógica de mercado, está uma maior ainda determinação ou programa como diz Flusser,

onde o resultado só pode ser um engessamento do produto final, uma padronização que reduz substancialmente as verdadeiras potencialidades de criação de acervos, e é disso que fala José de Souza Martins.

De qualquer maneira ainda é possível falar em acervos e estes acabam constituindo importante fonte de pesquisa, muito por conta da sua formação desprovida de cuidados técnicos e intenções artísticas ou mesmo documentais. O autor pontua que a linha de Pierre Bourdieu procura justamente limitar o objeto da pesquisa visual à fotografia já existente, aquela que se guarda em caixas de sapato e gavetas e conclui,

trata-se da fotografia utilizada pelo sociólogo numa perspectiva muito próxima de como o historiador utiliza os documentos escritos, depositados nos arquivos, depurada do invasivo que seria a fotografia feita propositalmente com intenção documental pelo sociólogo (MARTINS, 2008, p.18).

Esses arquivos pessoais são sem dúvida uma fonte importante para o pesquisador, embora como já vimos, condicionada pelo programa flusseriano. Por outro lado, desde a segunda década do surgimento da fotografia, já temos numerosos acervos feitos pelos naturalistas e antropólogos, o que irá compor por exemplo o fabuloso acervo da Société d'Anthropologie de Paris. Fundada em 1859 por Paul Broca, um dos pais da moderna antropologia, é a mais antiga do mundo. Broca, professor de medicina, cirurgião e patologista, se interessa por "*l'étude du groupe humain dans son ensemble, dans ses détails, et dans ses rapports avec le reste de la nature*"². O acervo atualmente guardado no Muséum National d'Histoire em Paris é composto por fotografias de diversos grupos étnicos ao redor do mundo. Basicamente são retratos, tanto no ambiente ao qual o retratado faz parte, deixando entrever a paisagem cultural, quanto em estúdio com fundo neutro concentrando a atenção no corpo humano, suas vestimentas (ou ausência delas), suas marcas e adornos. Em geral a expressão facial é neutra, muitas vezes o retratado aparece em tomada frontal e lateral, menos frequente temos também fotografias de grupo ou ainda com expressões faciais diversas como sorrindo ou até beijando. Também faz

2 "Estudo do grupo humano no seu ambiente, nos seus detalhes e nas suas relações com o restante da natureza". (trad.) Citação obtida no site da Société d'Anthropologie de Paris <<https://www.sapweb.fr/index.php/la-societe/histoire.html>>.

parte do acervo vistas gerais dos locais em que determinados povos viviam, suas casas e a paisagem ao redor, além de objetos de uso pessoal, inscrições pré-históricas, totens e monumentos. O rico acervo não se limita às sociedades primitivas, sendo composto também por fotos das sociedades modernas europeias.

Se observa que as fotografias foram feitas com claro intuito documental, com qualidade técnica e cuidadoso processo de poses, indumentárias e catalogação, não se assemelhando em nada às fotografias vernaculares dos álbuns de família.

Se por um lado a fotografia despertou o interesse imediato de pesquisadores e cientistas pelo seu aspecto mecânico e reproduzível, por outro lado já vinha sendo experimentada pelo universo das artes visuais, embora com grandes resistências por parte dos acadêmicos. É verdade que nesse período da segunda metade do século XIX, a fotografia tinha muito melhor trânsito nas ciências que nas artes plásticas, mas não podemos dizer que não tinha nenhuma reverberação nesse universo. Em pleno auge do discurso positivista e objetivo da ciência, a prática fotográfica ainda despertava temores justamente por sua incursão no universo das artes. As ciências sociais que buscavam se firmar como ciência precisavam garantir que os métodos de pesquisa fossem claros e não dessem margem a interpretações. De acordo com Martins, “a sociologia ainda se sentia segura no interior da fortaleza da objetividade e das técnicas aparentemente precisas de observação e estudo das estruturas sociais, dos processos sociais e das situações sociais” (2008, p.34).

Martins no entanto observa que apesar da relevância da fotografia na sociologia e antropologia, esta não é “uma máquina de produção de informações sociológicas sem erros nem tergiversações” (2008, p.36), ou seja, a fotografia embora documento e esteja fundamentalmente imbricada no real, não é ilimitada, nem neutra, “ela introduz alterações nos processos interativos, na pluralidade de sentidos que há tanto do lado do fotógrafo quanto no lado do fotografado e do espectador da fotografia” (2008, p.36).

O que temos é o corpo representado, documentado. O corpo despido, marcado, ornamentado de sociedades tribais. O corpo na paisagem, mas também o corpo anatômico fragmentado, mecanizado, dissecado das universidades de

medicina. Rouillé nos lembra que essas intervenções médico-fotográficas contribuíram para “um verdadeiro museu de horrores” (2009, p.114), o que em parte pode ser constatado nas imagens do álbum de patologias e anomalias do acervo do Muséum National d'Histoire, e também nas publicações *Clinique Photographique de l'Hospital Saint-Louis* e *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris* com fotografias do acervo do Hospital Saint-Louis que em 1868 contou com a construção de um “magnífico estúdio fotográfico” (2009, p.114).

Apesar desses e outros registros que tocam o grotesco em nome da ciência, a fotografia antropológica do século XIX produziu documentos importantes, inúmeros retratos com riqueza de detalhes e mesmo paisagens naturais e culturais que continuam sendo fonte de pesquisa para uma diversidade de temas e linhas.

No entanto, o que temos ainda são paisagens e retratos, corpos, objetos e construções, cenas de pessoas e animais em movimento e interagindo entre si, mas como bem observa José de Souza Martins, não podemos dizer que processos sociais são fotografáveis, nem é ela (a fotografia) o “melhor retrato da sociedade” (2008, p.36). Essa crítica de Martins à imagem fotográfica já constitui um primeiro ponto de atenção à ideia de que a fotografia seja um “espelho” do real, reproduzindo mimeticamente e sem margem para interpretações. De fato Martins olha para o desenvolvimento da sua disciplina com os olhos de hoje, não necessariamente com os olhos dos cientistas da época. Podemos intuir que na época o entusiasmo com a fotografia se dá exatamente pelos motivos apontados por Martins, ou seja, a de ser um meio totalmente transparente e objetivo, que mecanicamente capturava e reproduzia a realidade visível sem intervenção humana, o espelho perfeito do real. Esse era o espírito vigente na virada do século e ainda seria por um bom tempo, talvez só criticado realmente no advento do pós-modernismo.

2.5. Sociologia visual e a crítica a Sebastião Salgado

Ainda no final do século XIX e começo do século XX vimos surgir uma série de disciplinas acadêmicas modernas como a biologia evolutiva, a arqueologia, a antropologia, a etnologia e a sociologia. Dentro desses novos campos de saber, aos

poucos surgem sub-campos como a antropologia visual e a sociologia visual, que vão se apoiar na fotografia e no cinema como ferramentas de pesquisa.

Nesse campo da antropologia visual e uso da fotografia em trabalhos de campo, Bronislaw Malinowski, um dos fundadores da antropologia social em seu *Diário no Sentido Estrito do Termo* (1967), faz diversos apontamentos usando grande quantidade de vocabulário relacionado à fotografia:

[...] revelar (p.85), transportar películas, placas e o equipamento necessário (p.218), reparar o aparelho (p.243), anotar os elementos a fotografar (p.218), discutir a fotografia com seu assistente (p.243). Malinowski explica ainda que fez uma série de fotografias (p. 88), alguns clichês (p.261), danças cerimoniais (p.88), canoas (p.241), trocas de alimentos (p.264), caramanchões (p.285), visando indivíduos, objetos ou ações puramente típicos da cultura local, e confessa a sua negligência ao esquecer a película apesar do projeto de fotografias a fazer (p.177), lamentando não o ter feito em determinados elementos (p.239) (RIBEIRO, 2005, p.629).

O nome de Margaret Mead, importante antropóloga norte-americana, aparece por sua vez como uma das pioneiras nessa nova disciplina, a antropologia visual que gerou toda uma linha de abordagem fotográfica, com a chamada investigação participativa. Na linha de Bourdier temos o que Martins chama de sociologia visual, que poderia ser chamada de sociologia do conhecimento visual (MARTINS, 2008, p.68), uma fonte de pesquisa para se acessar a consciência social, onde a sociedade se projeta e se propõe interpretativamente.

Essas diferentes abordagens para a fotografia se desenvolvem ao longo do século XX, juntamente com a própria fotografia e seu uso cada vez mais disseminado nas diversas sociedades e classes sociais. O mundo vai se tornando mais visual no decorrer do século XX, a fotografia é apropriada pelo capital na forma de publicidade, entra definitivamente no jornalismo e se populariza no cotidiano das famílias. Toda essa multiplicidade de usos da imagem fotográfica se transformará também em material de pesquisa para o sociólogo.

Surge a chamada fotografia humanista, que começa no projeto da *Farm Security Administration*, o FSA norte-americano que documentou a degradação social decorrente da crise de 1930. Dentro dessa linha documental-jornalística com

forte viés humanista e estético, segue a fundação da agência Magnum no pós-guerra, as revistas ilustradas como a Life, nos EUA, Cruzeiro e Manchete aqui no Brasil, e fotógrafos renomados como Henri Cartier-Bresson, Pierre Verger e Sebastião Salgado. Estes últimos serão analisados por José de Souza Martins que tem grande apreço pelos trabalhos fotográficos dessa linha por considerar que a fotografia estética, usada documentalmente “leva ao extremo as possibilidades sociológicas” (2008, p.59).

Aqui é preciso pontuar uma questão que iremos retomar mais tarde quando falarmos sobre a fotografia de paisagem. Como vimos, Martins considera que a estética contribui para a riqueza documental e seu uso pela sociologia. A estética muitas vezes é confundida com arte ou simplesmente com o belo. No caso da fotografia humanista, precisamos pensar o estético como categoria de análise formal, suas implicações sociais, seu uso e o diálogo com as tradições visuais da nossa sociedade. É aí que o estético ganha sentido.

Martins critica os fotógrafos que recusam a reflexão interpretativa sobre a fotografia, e acabam caindo na separação radical entre fotografia e conhecimento, já que para ele “a fotografia constitui uma forma de conhecimento visual do mundo” (2008, p.102). Pensando num trabalho acadêmico em que a fotografia esteja inserida em meio a textos, esta acaba muitas vezes sendo usada como mera ilustração, um “descanso para os olhos” de forma a permitir uma leitura mais leve e fluída. A fotografia pode ser bem mais que isso, mas ela por si só não tem o poder de se auto-valorizar. É preciso um método de leitura visual, uma espécie de alfabetização visual para que a fotografia deixe de ser a coisa em si e se transforme em imagem. É preciso em primeiro lugar um olhar mais atento e demorado, e aí o texto pode ajudar, ao invés de descrever a cena já ilustrada pela imagem, guiar o olhar do leitor e voltar repetidas vezes à imagem, em diferentes contextos, numa leitura circular.

Como exemplo, José de Souza Martins traz uma comparação interessante da obra de Sebastião Salgado com a da fotógrafa Gisèle Freund. Ela, judia e comunista, começou a fotografar na década de 30 na Alemanha nazista e sua obra é conhecida pela sensibilidade temática e estética claramente comprometida com a

diversidade social. O discurso de Salgado sobre sua obra segue a mesma linha mas Martins observa “um certo fundamentalismo imagético e pré-político, expressão sem dúvida, de um ímpeto de justiça mediatizado pela visão de mundo dos interlocutores de sua fotografia” (2008, p.103). Essa crítica só é possível devido a uma cuidadosa interpretação por parte de Martins à obra de Salgado e Freund, o que leva em conta não só a temática abordada por ambos os fotógrafos mas também a estética, e conclui afirmando que “em comparação com a obra de Freund, a fotografia de Salgado é uma fotografia que documenta, sem pretendê-lo, as grandes perdas do imaginário da esquerda” (2008, p. 105).

Essa atenção dada pelo sociólogo à leitura estética da fotografia de dois grandes fotógrafos humanistas do século XX pode introduzir uma questão nova a meu ver, de que é justamente a possibilidade – e necessidade – de interpretação estética uma dificuldade para a aceitação da imagem como fonte científica, já que como apontamos, a fotografia no início teve grande aceitação no meio científico justamente pela sua objetividade e suposta isenção mecânica na representação da realidade, tal qual almejava o viés positivista da época. Martins conta com mais de um século de distância em que a própria sociologia contribuiu para questionar muitos pressupostos da abordagem positivista, como neutralidade e isenção – o que vai levar ao método de observação participante³ por exemplo, – de maneira a entender a interpretação estética não como o oposto ao dado objetivo do conhecimento racional, mas sim uma forma de conhecimento ela própria plenamente cabível no debate científico.

No apêndice intitulado 'Salgado contra Salgado', Martins (2008, p.107) retoma a participação do fotógrafo no programa Roda Viva (TV Cultura dia 17 de abril de 2000) para mais uma vez apontar o que chamou de “leitura fundamentalista” da sua obra, por ele mesmo e também pelos participantes do debate, tomando a fotografia como substituto do real e não como obra fotográfica, reforçando a importância da construção imaginária e estética e sua interpretação. Assim Salgado falou muito mais como crítico social do que como fotógrafo, produzindo uma fala “de

3 Um pouco mais sobre o método da observação participante pode ser lido no artigo de Licia Valladares, Os dez mandamentos da observação participante, publicado na Revista Brasileira de Ciências Sociais vol.22 nº63 São Paulo, de fevereiro de 2007.

legitimidade discutível, impressionista e ideológica, que de fato tem muito pouco a ver com sua fotografia” e conclui “às vezes Sebastião Salgado dá a impressão de que sua fala pretende desqualificar sua fotografia, a pretexto de completá-la. Ele quer ter o controle conotativo, coisa impossível para qualquer artista e mesmo para qualquer cientista (Oppenheimer, inventor da bomba atômica, tentou fazer algo parecido com sua obra, mas já era tarde demais)” (2008, p.108).

2.6. A fotografia como documento histórico e a metáfora da morte

Uma das características da fotografia é que por meio de sua objetiva e seu mecanismo interno, opera um recorte visual espaço-temporal o que necessariamente aponta para as dimensões ontológicas das disciplinas modernas da Geografia e da História. Roland Barthes em *A câmara clara* (1980), já havia chamado a atenção para a relação entre a dimensão temporal em sua suspensão na imagem fotográfica e a morte (1984, p.27). Ao ser retratado, Barthes nos relata sua perplexidade ao que chama de “micro-experiência de morte”: é feito espectro. Essa alusão remete novamente à fotografia de Hyppolite Bayard “morto” em sua indignação por não ter o reconhecimento que julgava merecedor pela Academia de Ciências de Paris. Além da fotografia nascer aberta à ficção, como disse anteriormente, não deixa de ser interessante observar que logo a primeira experiência ficcional remeta à encenação da morte.

Essa metáfora fúnebre da suspensão do tempo na imagem congelada, dá a medida última da dimensão temporal da fotografia ao mesmo tempo em que a insere como rito social. José de Souza Martins nos lembra, por exemplo, dos usos da fotografia em cemitérios, quando estes passam a substituir os sepultamentos em igrejas no século XIX:

rapidamente, a fotografia, no seu aparente realismo, ocupou o espaço, no início densamente simbólico, dos templos, forma profana e substitutiva de preencher o vazio entre a vida e a morte, surgida com o mencionado afastamento dos mortos do interior das igrejas (MARTINS, 2008, p.29).

Assim o autor justifica a fotografia como expressão de uma das “grandes e fundantes ilusões da sociedade contemporânea, a da paralisação da vida e a ilusória contenção do envelhecimento e da morte” (2008, p.29) e conclui:

É a contradição entre o verossímil e o ilusório, e a sua unidade, que propõe a leitura sociológica possível da fotografia. Sem a referência teórica apropriada, que permita interpretar essa contradição, a fotografia, tanto na Sociologia, quanto na Antropologia e na História, não passará de mera e vazia ilustração do texto (MARTINS, 2008, p.30).

Eu acrescentaria aí também a geografia. A contradição colocada por Martins é mais uma na extensa lista de contradições da imagem fotográfica. De fato, para que a fotografia apareça em sua totalidade de possibilidades, mesmo no âmbito científico, essas contradições devem ser tratadas com clareza. É através da interpretação dessas contradições que a fotografia se torna imagem – e não a coisa em si – e pode ser algo mais do que mera ilustração.

A morte, trazida aqui como uma metáfora da imagem fotográfica é talvez o mais radical corte temporal. Radical porque irreversível. François Soulages em seu livro *Estética da fotografia* (2010), aponta a essência da fotografia como a articulação entre o irreversível e o inacabável (2010, p.130). Se a fotografia traz em sua essência a dimensão temporal, é na disciplina da história que ela vai melhor articular esse aspecto.

Tomemos como ponto de partida a fase moderna da história, ou seja, aquela que também é influenciada pelo século XIX. O tempo se acelerava. A história finalmente conseguia se desvincular da religião católica, se tornava autônoma voltada tanto para a pesquisa quanto para o ensino, buscando uma perspectiva nacionalista, voltada para a busca de identidades nacionais. Num primeiro momento, a fotografia nada podia acrescentar, afinal de contas não havia se tornado ainda memória. Mas o tempo flui e rapidamente aquilo que era um registro passa a ser também arquivo, documento.

Eric Hobsbawm nos lembra que todo ser humano tem consciência do passado através dos mais velhos e ser membro de alguma comunidade humana é situar-se em relação a esse passado, ainda que apenas para rejeitá-lo (1998, p.22). A sociedade ocidental passou por vários momentos de ruptura, onde a revolução industrial é um deles, justamente aquele que vai conhecer o surgimento da imagem fotográfica. Podemos assim ver a fotografia como um substituto da memória ou como inovação tecnológica capaz de revolucionar a forma de ver.

Para que essa memória seja útil para historiadores, é necessário que seja antes de mais nada documento, aquilo que Boris Kossoy chamou de segunda realidade (2001, p.151). Kossoy se refere aqui à fotografia e a coloca em relação às demais fontes documentais, pictóricas ou escritas, destacando o “desconcertante verismo” da informação visual (2001, p.152). O autor cita Jacques Le Goff em seu texto 'Memória' da Enciclopedia Einaudi que reproduzo a seguir:

A fotografia [...] revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica (LE GOFF, 1985 apud KOSSOY, 2001, p.152).

Essa afirmativa embora traga o aspecto revolucionário inegável da fotografia como documento histórico, tem também um certo otimismo exagerado ao afirmar que ela “guarda a memória do tempo” ao que Kossoy vai chamar a atenção para a necessidade da compreensão dos contextos em que foram feitas as fotografias, já que elas não trazem em si mesmas a chave para decifrar os “conteúdos plenos de incógnitas” (2001, p.153). Essa mesma postura crítica terá André Rouillé quando fala sobre verdade e verossimilhança:

A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia-documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica da verossimilhança, não a da verdade. (ROUILLÉ, 2009, p.67).

Para trazer um caso concreto, voltemos à Boris Kossoy (2001, p.118-121) quando ele apresenta uma análise iconográfica da fotografia “A colheita do café” de Guilherme Gaensly tomada em 1902 numa fazenda da região de Araraquara, interior do Estado de São Paulo (fig.5). O autor elabora então uma série de observações de ordem prática a respeito da cena retratada: provavelmente são colonos imigrantes que mobilizam toda a família na época de colheita, que geralmente ocorre em maio.

A colheita é feita por derriças, diretamente no pano para evitar que o café derriçado entre em contato com a terra.



Fig.5 – A colheita do café. Fotografia de Guilherme Gaensly, 1902. Acervo Instituto Moreira Salles.

Podemos além disso observar como são as vestimentas desses trabalhadores, os carros-de-boi que puxavam a carga, o clima que estava bom no dia, o relevo ondulado com as árvores cafeeiras perfiladas com apenas uma única árvore provavelmente nativa se destacando do cafezal no horizonte, em resumo a paisagem alterada pelo homem que dela produzia a riqueza que iria impulsionar o Estado no século XX.

Em termos Barthesianos, podemos dizer que esse é o *studium* da fotografia. Seu aspecto mais literal e objetivo, aquele que fornece elementos claros para uma leitura “científica” da imagem fotográfica, ou seria uma primeira abordagem, uma

aproximação? Poderíamos parar por aqui já de posse de informações úteis, o próprio Barthes coloca o *studium* como de interesse histórico (BARTHES, 1984, p.88), mas Kossoy prossegue na análise, agora sob uma perspectiva interpretativa ao observar que a cena digna de um quadro do romantismo europeu (palavras minhas), passa uma serenidade que mascara a dura realidade desses colonos imigrantes. Sabemos disso através de outras fontes que documentavam as péssimas condições de trabalho nessas fazendas, a ponto do governo italiano proibir a imigração subsidiada, o decreto Pinetti de 1902.

Esse aspecto estaria na dimensão do *punctum* Barthesiano, aquilo que já está na imagem mas não é objetivo, aponta para o extra-campo, o ponto-cego, aquilo que “punge”. Discordo de Barthes quando ele afirma que apenas o *studium* tem interesse histórico, ou extrapolando essa afirmação, apenas o *studium* poderia ter uma utilidade científica. O *punctum* da foto, sutil e avesso a determinações unívocas, levanta outros aspectos que devem ser levados em consideração numa análise histórica e é isso que Kossoy nos apresenta, o caráter ideológico dessa fotografia, que feita sob demanda da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo, tentava atrair imigrantes apesar das péssimas condições oferecidas. Uma “cilada sedutora”, segundo Kossoy, uma ficção documental.

Ideologias à parte, a fotografia de Gaensly, feita há mais de um século, chega até nós sendo possível recuperar diversas informações extra-imagem conforme já levantamos aqui. Não só o autor é conhecido, como o local e o ano em que a fotografia foi feita, quem encomendou, o contexto e a função original da imagem, possivelmente o processo e até mesmo a câmera utilizada. Tudo isso é fruto de um procedimento adequado de documentação iconográfica, acrescentando ainda o armazenamento adequado, a manutenção adequada e inclusive os procedimentos mais recentes de digitalização. Esses procedimentos são fundamentais para que a fotografia seja de fato um documento útil à pesquisa, como assinalado por Kossoy no tópico 'Procedência e trajetória do documento fotográfico' (2001, p.74).

Kossoy ainda afirma que a fotografia vem ganhando importância como documentação histórica só recentemente (2001, p.28), já que documento no sentido tradicional do termo era apenas o documento escrito, o manuscrito impresso. Seu

uso em trabalhos acadêmicos ainda é “timidamente empregado” o que talvez se explique tanto pela dificuldade de encontrar fotografias bem catalogadas conforme os procedimentos descritos acima, quanto pela própria ontologia da imagem fotográfica que como já vimos traz em si toda sorte de dualismos nunca se deixando capturar por completo.

As instituições que guardam esse tipo de documentação devem perceber que, à medida que esta se distancia da época em que foi produzida, mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas, e portanto menos úteis serão ao conhecimento, justamente por não terem sido estudadas convenientemente desde o momento em que passaram a integrar as coleções. Embora neste momento já haja uma conscientização maior por parte das instituições em relação à importância da imagem enquanto fonte de informação histórica, antropológica, etnográfica, muito ainda há para ser mudado em termos de mentalidade. A questão não afeta apenas aos países latino-americanos pois, mesmo nos grandes centros, tal atitude ainda se verifica na década de setenta (KOSSOY, 2001, p.29).

Novamente acrescentaria aí a geografia, essa disciplina um tanto esquecida, ou talvez não muito bem compreendida.

2.7. Espacialidades, geografia e imagem

Se para refletir sobre a fotografia e a história, me baseei na dimensão temporal, sua ilusão de congelamento do tempo e a poderosa metáfora da morte, para pensar a fotografia e a geografia temos de partida a dimensão espacial. Ao contrário da dimensão temporal, que é entendida como um fluxo unidimensional, a dimensão espacial não é única, nem fluxo, é composta por três eixos, que são traduzidos em imagem bidimensional no processo fotográfico. Como em toda tradução há uma perda e parte do esforço de quem fotografa consiste em minimizar essa perda com o uso da luz e da perspectiva criando a ilusão de profundidade. Justamente a invenção da perspectiva pode ser considerada um dos grandes marcos do Renascimento quando as pinturas conseguem finalmente simular a profundidade e ganhar um realismo que as distingue completamente da forma de representação medieval.

Essa busca por um realismo na imagem tem como pressuposto a distinção entre coisa e imagem e, como observa Susan Sontag em seu livro *Sobre fotografia*

(1977), quanto mais retrocedemos na história, menos nítida será essa distinção (2007, p.171). Levando esse raciocínio ao extremo a autora vai até a percepção da imagem nas sociedades primitivas, como apenas uma outra forma de manifestação da energia do espírito. O mundo era mágico, imagem e coisa em si eram apenas emanções diferentes de um mesmo universo. O ponto interessante dessa separação entre mundo real e imagem, que passa pela perspectiva e segue nos grandes pintores dos séculos XVI, XVII e XVIII é que no advento da fotografia, quando aparentemente se dava mais um passo rumo ao realismo tão almejado ocorre uma espécie de retorno a um estado primitivo em que a imagem volta novamente a ser confundida com a coisa em si. Sobre isso Sontag afirma:

o que define a originalidade da fotografia é que, no exato momento em que o secularismo triunfou por completo na longa, e crescentemente secular, história da pintura, algo semelhante ao status primitivo da imagem renasce – ainda que em termos inteiramente seculares. Nosso sentimento irreprimível de que o processo fotográfico é algo mágico tem uma base genuína (SONTAG, 2007, p.172).

Algo parecido com o que disse Vilém Flusser sobre o caráter mágico das imagens técnicas no que diz respeito ao olhar a imagem, um olhar que vagueia na cena estática, um olhar circular, que é o tempo do eterno retorno, o tempo que “circula e estabelece relações significativas”, o tempo da magia (FLUSSER, 2002, pg.8). E prossegue afirmando o caráter de mediação entre homem e mundo, mas que nossa sociedade ao se tornar cada vez mais visual, ao invés de se servir delas em função do mundo passa a viver em função delas, “não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (FLUSSER, 2002, p.9).

Essa volta ao primitivo da imagem técnica ultrapassa portanto a representação para ser experimentada indistintamente do mundo em si, ampliando o sentimento ou a ilusão de onipresença e finalmente de controle, ao que Sontag comenta:

Mas uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele (SONTAG, 2009, p.172).

Esses dois aspectos implícitos da imagem técnica, que operam inconscientemente até os dias de hoje, serviram perfeitamente ao propósito imperialista e nacionalista do século XIX, ainda mais porque não evidentes, trazem em si mesmos um certo disfarce que ora ganha o nome de “conhecimento”, ora o nome de “souvenir”, ora o nome de “arte”. Yves Lacoste em seu livro *A Geografia – isto serve em primeiro lugar para fazer a guerra* (1976) traz suas reflexões incômodas para o campo da geografia e mostra que a disciplina serve para organizar territórios “não somente como previsão das batalhas que é preciso mover contra este ou aquele adversário, mas também para melhor controlar os homens sobre os quais o aparelho de Estado exerce sua autoridade” (1997, p.23). O autor aponta a carta como instrumento de poder sobre determinado espaço e consequentemente sobre as pessoas que ali vivem, mas talvez tenha menosprezado a fotografia nesse aspecto. Lacoste aponta um uso inócuo e contemplativo da paisagem e da carta, apropriados pelo capital, como um disfarce para seus usos estratégicos e ironiza:

impor a ideia de que o que vem da geografia não deriva de um raciocínio, sobretudo nenhum raciocínio estratégico conduzido em função de um jogo político. A paisagem! Isso se contempla, isso se admira. A lição da geografia! Isso se aprende, mas não há nada para entender. Uma carta! Isso serve para quê? É uma imagem para agência de turismo ou traçado do itinerário das próximas férias (LACOSTE, 1997, p.35).

Lacoste segue seu raciocínio incluindo a geografia acadêmica nessa “cortina de fumaça” (1997, p.33) diferenciando a geografia-espetáculo daquela estratégica utilizada por militares, políticos e capitalistas que chama de geografia dos estados-maiores. É nessa dissimulação entre uma geografia “sem finalidade”, do “saber pelo saber”, e uma geografia aplicada ao controle territorial que Lacoste também inclui a fotografia-souvenir do consumo do turismo de massa afirmando que,

Não somente é preciso ir ver tal ou tal paisagem, mas a fotografia, o cinema reproduzem infatigavelmente certos tipos de imagens-paisagens, que são, se as olharmos de mais perto, como mensagens, como discursos mudos, dificilmente decodificáveis, como raciocínios que, por serem furtivamente induzidos pelo jogo das conotações, não são menos imperativos. A impregnação da cultura social pelas imagens-mensagens geográficas difusas, impostas pela *mass media*, é historicamente um fenômeno novo, que nos coloca em posição de passividade, de contemplação estética, e que repele ainda para mais longe a ideia de que alguns podem analisar o

espaço segundo certos métodos a fim de estarem em condições de aí desdobrar novas estratégias para enganar o adversário, e vencê-lo (LACOSTE, 1997, p.34).

Essa afirmativa precisa ser entendida como uma crítica à imagem massificada dos tempos atuais, que começa com a inserção da fotografia no jornalismo e na publicidade e chega aos dias de hoje quase onipresente. Flusser também vai chamar a atenção para esse fenômeno mostrando que são elas que manipulam o receptor para o comportamento ritual, um ritual programado pelo aparelho, ao qual as pessoas repetem inconscientemente (2002, p.59). De fato a proposta de Flusser é tornar consciente esse inconsciente fotográfico primitivo que escraviza a “sociedade do absurdo” e vai mais além afirmando que o universo fotográfico é modelo de toda vida futura desumanizada no automatismo cada vez mais presente no nosso cotidiano (2002, p.70). Um exagero talvez, mas sem dúvida estamos numa sociedade que mais do que apenas produzir e valorizar em excesso a imagem, torna a própria imagem referência para o entendimento do real, invertendo sua atribuição e dificultando um uso mais enriquecedor e potente para a fotografia, como que cegando por excesso de luz. Não sabemos mais ver, nem imagem nem realidade, isso porque nossa noção de realidade passa necessariamente primeiro pela imagem, como coloca Susan Sontag ao afirmar que o verdadeiro primitivismo moderno não consiste em ver a imagem como uma coisa real, ao invés disso é a realidade que passou a se parecer com aquilo que as câmeras mostram,

é comum, agora, que as pessoas, ao se referirem a sua experiência de um fato violento em que se viram envolvidas – um desastre de avião, um tiroteio, um atentado terrorista –, insistam em dizer que “parecia um filme”. Isso é dito a fim de explicar como foi real, pois outras qualificações se mostram insuficientes (SONTAG, 2009, p.177).

Sontag ainda complementa Lacoste ao trazer o caráter instrumental da visão da realidade implementada pelas câmeras por “reunir informações que nos habilitam a reagir de modo mais acurado e muito mais rápido a tudo o que estiver acontecendo” (SONTAG, 2009, p.193), para o bem e para o mal.

Tanto a fotografia quanto a cartografia são ferramentas visuais de uso da ciência geográfica e, conforme a crítica de Lacoste, foram absorvidas pelo senso comum como meros instrumentos de lazer que mascaram seu uso estratégico pelos

detentores do poder. Lacoste se refere à banalização do espaço produzido para o consumo da sociedade do espetáculo. Guy Debord (*A sociedade do espetáculo*, 1967) aponta o turismo como a “distração de ir ver o que se tornou banal” (1997, p.112) e afirma “a mesma modernização que retirou da viagem o tempo, lhe retirou também a realidade do espaço” (1997, §168, p.112). Essa percepção aguda da modernidade, embora já esboçada um século antes por Baudelaire na sua crítica ao Salão de 1859 de Paris⁴, era tida na sociedade europeia do século XIX com grande entusiasmo e aceitação.

2.8. A paisagem e a ambigüidade do todo

Se, como vimos, Humboldt já havia mencionado a fotografia, Friederich Ratzel por sua vez apontava a contribuição da fotografia à “moderna geografia científica” pela sua capacidade de precisão descritiva (ROSSETTO, 2004, p.122). De volta ao contexto positivista do século XIX, é interessante observar que Ratzel, já mostrava como a cartografia havia se livrado do “elemento artístico” assim como a fotografia eliminava o traço artístico do desenho nas representações pictóricas das paisagens, alcançando dessa forma a objetividade necessária para se firmar como ciência, assim essa

fundação e sistematização disciplinar da geografia as quais Ratzel, com espírito positivista, se dedica no momento crucial da institucionalização universitária e da fragmentação em ramos especializados (entre os quais a sua *Anthropogeographie*) daquilo que para um *savant* tal como Humboldt podia ainda ser entendido como um saber humanitário (ROSSETTO, 2004, p. 122).

Apesar dessa mudança de perspectiva no pensamento e nas novas visibilidades na passagem do século XIX ao XX, Ratzel ainda evocava uma “esfera emocional, estética e incomparável do indivíduo contemplativo e conhecedor” (ROSSETTO, 2004, p.125), o que seria definitivamente superado na geografia alemã com Otto Schlüter e Siegfried Passarge. A paisagem se tornava um conceito científico moderno, tratado com o mesmo rigor na geografia regional francesa de Paul Vidal de la Blache. Região e paisagem são categorias afins para La Blache, que apesar do peso positivista reinante na ciência do começo do século XX,

4 Ver Teixeira Coelho, “A modernidade de Baudelaire”, 1988.

entendia a geografia como uma ciência de observação, com forte viés descritivo e que evitava generalizações a priori. Essas considerações diferenciam o que convencionou-se chamar de ciência idiográfica, que busca um saber específico, circunscrito (a uma região no caso da geografia), de uma ciência nomotética, que busca conceitos abstratos gerais capazes de explicar todos os dados fenomenológicos, e colocam alguns limites para o ideal positivista.

Seguindo um pouco mais nos aspectos filosóficos do conceito de paisagem, Merleau-Ponty a insere no domínio da volta às coisas mesmas, campo inicial do conhecimento, anterior, fundante e pressuposto da racionalidade:

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem (MERLEAU-PONTY, 1999, p.4).

A paisagem antes de ser representação, imagem ou objeto de análise científica é uma experiência dos sentidos, não apenas o visual. Implica uma relação específica com o mundo, um “não estar meramente em meio às coisas, mas sim diante delas, antepondo-se a elas” (PALLAMIN, 2015, p.45), é o limite entre o dentro e o fora, onde “vibra uma duplicidade congênita e insuperável”. E chegamos aqui também a uma dualidade inerente à paisagem, assim como a fotografia, é “simultaneamente um recorte e uma profundidade, uma perspectiva e uma dimensão” (2015, p.45). É a partir dessa especificidade que podemos falar em unidade, síntese. A autora nos lembra que essa unidade perpassa suas particularidades “sem se deter ou reduzir a nenhuma delas” (2015, p.45). O filósofo Georg Simmel em seu texto *Filosofia da Paisagem* (1913) diz que é justamente quando ocorre a individualização das formas no mundo pós-medieval que surge a “paisagem como ressaindo da natureza” (2009, p.7), ou seja a paisagem ressurgue como unidade em meio à natureza fragmentada da sociedade técnico-científica moderna.

A paisagem seria o primeiro nível geográfico em que é possível estabelecer tal relação onde a totalidade se mostra, ainda que, paradoxalmente, não esteja evidenciado todos os seus elementos constituintes. Essa visão de uma totalidade de certa forma vai contra os pressupostos mecanicistas que buscam no entendimento

das partes a explicação do todo. Temos então um duplo questionamento do paradigma positivista na paisagem-ciência-idiográfica que irá causar maior ou menor tensão na própria ideia de ciência geográfica ao longo do século XX. Talvez por isso mesmo a fotografia e seu aspecto objetivo-mecânico fosse importante instrumento de validação da paisagem como categoria de análise científica, apesar de que como já vimos, a própria fotografia também traz em si suas ambiguidades.

2.9. A paisagem na geografia do século XX

De volta à escola regionalista francesa, da qual a geografia brasileira terá seus patronos, esta se dedicará à monografia como seu principal método de produção de conhecimento e a descrição dessa realidade observada, se daria como um “retrato” regional através da paisagem. O próprio Vidal de la Blache vê na fotografia um método importante e rigoroso não apenas de registro mas na prática de observação da região através da síntese da paisagem. Ainda de acordo com Rossetto, La Blache “demonstra uma notável consciência da ambiguidade da fotografia, da sua oscilação entre registro automático e ato guiado por uma projetualidade humana” (ROSSETTO, 2004, p.127) e por isso está convicto da importância de ter um comentário adequado ao lado da imagem fotográfica. Além disso, a maneira de dispor as fotografias na página, geralmente aos pares a fim de promover comparações imediatas, acaba por se tornar uma marca registrada dos geógrafos regionalistas franceses.

A fotografia então já bastante difundida nas ciências sociais como vimos acima, também se adequa à investigação geográfica estando bastante próxima ela mesma do conceito de paisagem, mas não podendo se confundir com esta. Como vimos, a fotografia opera um recorte temporal e espacial da cena e nesse processo reduz a realidade espacial a duas dimensões. Além dessa abstração podemos citar a reprodução das cores, que ainda no começo do século XX eram difíceis de obter, operando mais uma supressão da realidade nas fotografias em escala de cinza, e também a supressão de quaisquer outros aspectos além do visual que são acessíveis à experiência humana e portanto componentes da paisagem.

A geografia se tornava no começo do século XX a ciência objetiva da paisagem. Não só na França de La Blache como na Rússia, na Inglaterra, na Alemanha, na Itália com seus respectivos nomes: *landscape*, *Landschaft*, *landskap*, *paesaggio*, *paisais* cujo sentido varia um pouco em cada escola mas mantém sua epistemologia. No capítulo sobre paisagem da *Enciclopedia Einaudi* (1986, p.138) o autor questiona a “unidade artificial baseada em mal-entendidos” da paisagem (1986, p.141). Já vimos que o conceito em si pode ser problemático para o uso rigoroso da ciência, mas essa problematização só aumenta com a distinção entre geografia física e humana. No Congresso Internacional de Geografia de Amsterdã de 1938, a preocupação em definir esse “objeto essencial” (1986, p.141) dos estudos geográficos já sinalizava a falta de clareza do conceito em geografia humana. Tania Rossetto lembra ter surgido nas décadas seguintes uma crítica recorrente que apontava o aspecto visual, aquele “que pode ser reproduzido por uma fotografia” como algo a ser superado por uma “paisagem geográfica abstrata” (2004, p.134), unicamente capaz de se concretizar numa representação cartográfica do tipo temática. Lucio Gambi, em seu texto *Critica ai concetti di paesaggio humano* (1961), faz uma crítica à paisagem-fotografia por entender que o homem “não está próximo da natureza, mas dentro desta e faz parte da natureza como uma das muitas unidades da vida” (GAMBI, 1961, p.2) e afirma que o homem que deve interessar a geografia humana deve ser o homem da história. De acordo com Rossetto, Gambi “avança ao coração do problema da paisagem humana para atacar sua concepção fisionômica” (2004, p.135). Rebaixando por assim dizer, a paisagem, com a “cumplicidade da fotografia” a uma superficialidade, uma fase elementar distante da “paisagem geográfica racional abstraída do componente fisionômico” (2004, p.135).

Essa postura crítica, está de acordo com o desenvolvimento de novas linhas de pesquisa na geografia que privilegiam a abstração e a quantificação, no entanto novas possibilidades surgem de integrar a ecologia à história social no que viria a ser conhecido como o estudo dos geossistemas. G.Bertrand em 1975, introduz o conceito de agrossistema, que “é o ponto exato de encontro entre o sistema natural e os sistemas socioeconômicos que se sucederam no mesmo espaço” (EINAUDI, 1986, p.151). Jean Tricart propõe sua ecogeografia como uma nova abordagem para

o estudo integrado e dinâmico do ambiente natural entendido como ambiente ecológico e finaliza lembrando que Bertrand, num artigo de 1978, situa a análise da paisagem entre natureza e a sociedade.

Outra abordagem que emergia nessa época e iria impactar o uso da paisagem como conceito central da geografia é a geografia da produção, geografia marxista ou crítica que, segundo Massimo Quaini em *Marxismo e Geografia* (1974), teve até então um papel secundário em relação à paisagem e o gênero de vida, categorias e conceitos de uma análise geográfica que “se recusava a enfrentar a especificidade da organização territorial moderna ou capitalista” (1979, p.15). Ao introduzir o conceito de classe social, fenômeno que marca a sociedade moderna industrial, a distribuição espacial também é afetada e acrescenta:

do mesmo modo a abstração da paisagem que a geografia moderna colocou no centro da própria reflexão corresponde à mesma sociedade em que o território passa com facilidade de um uso a outro prescindindo das suas qualidades naturais e históricas, sociedade que é justamente a sociedade capitalista em que o território, assim como a força-de-trabalho – um separado da outra, a partir da expropriação do produtor e da comunidade –, se tornam mercadorias (QUAINI, 1979, p.20).

A abordagem crítica juntamente com as novas técnicas de levantamento contribuíram para o declínio da abordagem clássica da geografia da paisagem. Dentre essas novas técnicas desenvolvidas ao longo do século XX, a fotografia aérea tem grande relevância. De fato, a fotografia aérea data do século XIX ainda, com Felix Nadar fotografando em vôo de balão a Paris de Haussmann, mas como técnica de levantamento fotográfico seu desenvolvimento ocorre em paralelo ao desenvolvimento da aviação e posteriormente aos satélites. Tania Rossetto lembra que em 1973 Fernand Braudel compila uma antologia de artigos com dois deles dedicados à fotografia aérea, respectivamente publicados em 1935 e 1963, tendo o primeiro a afirmativa de que a fotografia aérea era “o último a chegar, mas não o menos rico dos instrumentos de pesquisa” (BRAUDEL, 1935 apud ROSSETTO, 2004, p.136). A fotografia aérea irá se tornar a redução mais concreta, circunscrita ao campo visual, da abstração que irá atingir o sensoriamento remoto, capaz apenas de ganhar visualidade na cartografia. Essa abordagem apontava para a geografia quantitativa e conseqüentemente também contribuía para o declínio da geografia

clássica. Ao invés de pensarmos em rupturas metodológicas, podemos pensar a fotografia aérea, cujo ideal é aquela perfeitamente perpendicular ao plano terrestre, como o limite entre a paisagem e a cartografia onde ambas se aproximam no aspecto plano bidimensional, capacidade de operar em várias escalas, mantendo o pressuposto epistemológico de ser uma totalidade.

Todas essas inovações técnico-metodológicas podem ser entendidas numa abordagem neopositivista que se desenvolveu e foi incorporada pela geografia ao longo do século XX, causando o já mencionado declínio da abordagem tradicional em que a disciplina era tida como a ciência da paisagem. No entanto a paisagem não foi abolida, e nem será, visto que é um “todo vivo”. Na sua obra *Geografia das Paisagens* (1969), Gabriel Rougerie inicia problematizando o conceito e reafirmando sua importância para a geografia,

[...] contudo, como a geografia também consiste em localizar fatos, em apreender as diferenciações do espaço terrestre e em comparar conjuntos desvendando seu dinamismo interno e suas relações recíprocas, poderemos nos considerar no âmago desta ciência quando nos declararmos favoráveis à expressão material de tais diferenciações: as paisagens. Esta empresa todavia é bastante audaciosa. Uma paisagem constitui um todo, percebido através de vários sentidos, e cujas relações causais, se desejarmos compreendê-lo, deverão ser deslindadas uma por uma, tal como as interações do complexo vivo por ele constituído (ROUGERIE, 1971, p.7).

A obra em si é um monumental estudo das grandes paisagens ao redor do globo terrestre e introduz o conceito de “complexo vivo” para a paisagem, que seria uma outra interpretação para a unidade, a totalidade ou síntese, que pode ser estudada em suas diversas partes, mas continua, se entendido como algo vivo, indivisível. Dessa forma Rougerie nos faz pensar que por mais que se avance nas técnicas de levantamento da geografia quantitativa ou nas bases críticas da geografia marxista, a paisagem sempre vai nos lembrar que a ciência da observação, é antes de mais nada, a observação de um complexo vivo, o qual pertencemos.

3. A FOTOGRAFIA REVISITADA NA GEOGRAFIA REGIONAL

Nesse capítulo trago dois exemplos do uso da fotografia na geografia regional francesa. Um é um projeto dirigido por Jean Brunhes no começo do século XX, que faz intenso uso do que de melhor havia em fotografia na época: o autocromo. O outro é um trabalho extenso organizado por Aroldo de Azevedo sobre a cidade de São Paulo por ocasião das comemorações do quarto centenário.

3.1. Jean Brunhes e o inventário do mundo

Ainda no final do século XIX o banqueiro alsaciano Albert Kahn entende a importância da viagem como experiência de observação pessoal em territórios diferentes ao redor do globo. Inicia assim um programa de financiamento de bolsas de viagem para alunos da universidade de Paris com a possibilidade de cada estudante passar até 15 meses ao redor do mundo, tendo como contrapartida relatar a experiência para seus colegas quando retornava⁵. Essa iniciativa consiste em uma novidade que também é produto da modernidade: a possibilidade de deslocamento patrocinada por um idealista do mercado financeiro. As distâncias haviam se encurtado ao mesmo tempo em que a acumulação do capital permitia certas façanhas impensáveis um século antes. É interessante notar que, apesar de todo entusiasmo pela ciência que se firmava na época, Kahn desse tanto valor à experiência de conhecer o mundo com os próprios olhos. Esse programa se transforma em uma sociedade a partir de 1902, chamada Sociedade Volta ao Mundo (*Société Autour du Monde*), atravessa duas grandes guerras e é encerrado em 1949.

Albert Kahn financia e idealiza vários outros projetos ligados à ciência, entre eles o chamado Arquivos do Planeta (*Archives de la Planète*), que também levava a premissa de observação do mundo, mas a um nível científico. Para isso nomeia como diretor o geógrafo Jean Brunhes, expoente da geografia humana regionalista francesa que assume a função em 1912. Nesse ano também o geógrafo assume a cadeira de geografia humana do *Collège de France*, financiada por Kahn.

5 Ver site do Museu Albert Kahn em <<http://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/>>, acesso em agosto de 2018.

Sua convicção de que o conhecimento de culturas estrangeiras era uma condição indispensável à paz mundial⁶ era o grande motivador do projeto. Homem de seu tempo, Kahn talvez intuísse a catástrofe que rondava a Europa às vésperas da primeira guerra mundial. Mas também intuía a rápida mudança que o mundo passava com o inevitável declínio dos diversos gêneros de vida que precisavam ser documentados antes de desaparecerem por completo. Nesse contexto idealiza os Arquivos do Planeta e juntamente com Brunhes passa a sistematizar os registros feitos na França e em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil. O nome já sugere uma empreitada de grande porte, a França ainda exercia seu imperialismo pelo mundo e um projeto de paz não podia ser menos audacioso. Claro que falhou em obter o resultado almejado mas gerou um precioso arquivo de 4 mil fotografias estereoscópicas, 72 mil fotografias em autocromo e 180 mil metros de filme⁷, hoje guardadas pelo museu Albert Kahn em Boulogne-Billancourt, nas proximidades de Paris. O projeto utilizou o que havia de mais moderno em termos técnicos de produção de imagem, com destaque para os autocromos, método inovador de fotografia em cores, considerada a mais importante coleção do mundo.

Essas fotografias eram produzidas por diversos fotógrafos contratados para cada viagem e o próprio Jean Brunhes acompanhou alguns deles. Brunhes utilizava essas imagens nos seus cursos no Collège de France, em convenções, e eram exibidas em mostras e salões patrocinados por Kahn para um público influente.

A fotografia algumas vezes conseguiu mobilizar a opinião pública em favor da paz, como no caso do Vietnam, mas a abordagem e a circulação foram completamente diferentes. Uma se deu no auge do fotojornalismo de guerra a outra teve caráter documental cuja circulação era restrita aos meios acadêmicos e elitizados numa época em que a imprensa apenas começava a fazer uso da imagem⁸.

6 Ver apresentação detalhada dos Arquivos do Planeta em <<http://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/archives-de-la-planete/presentation/presentation-detaillee/>>, acesso em agosto de 2018.

7 idem

8 Ver Jorge Pedro Sousa, “Uma história crítica do fotojornalismo ocidental” caps. VI e XI.

3.2. Os autocromos e as primeiras fotografias em cores

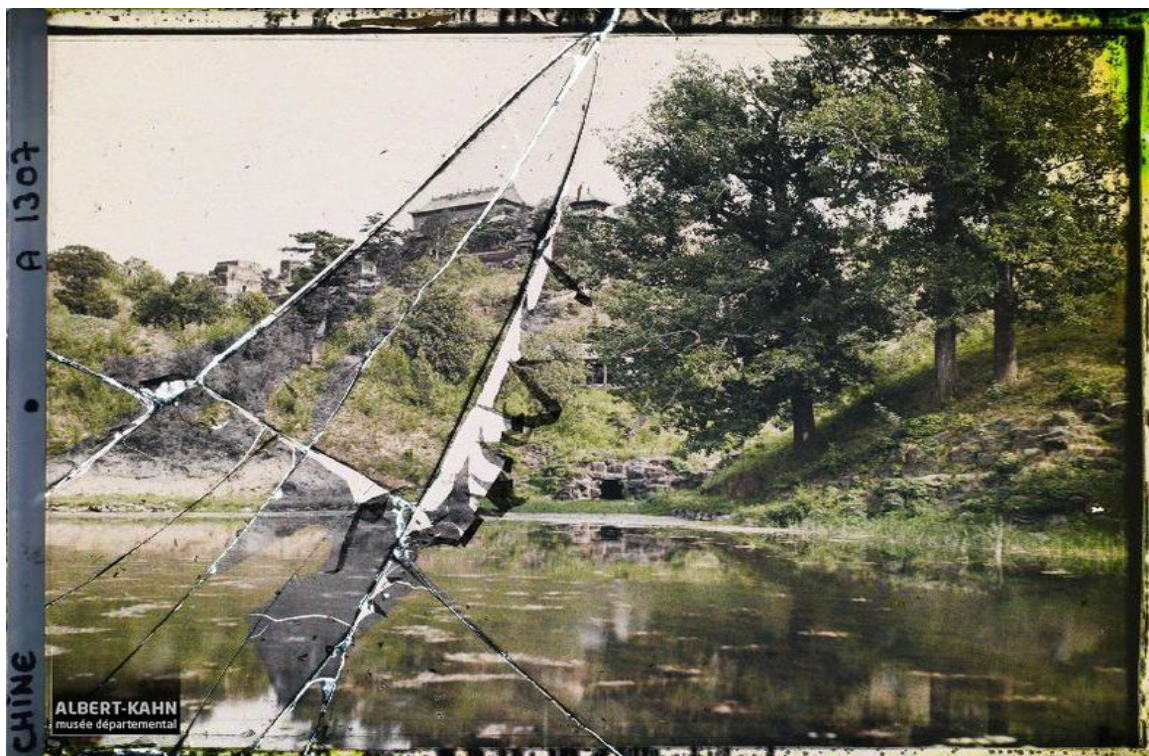


Fig.6 – Fotografia em autocromo do 'Jardim da Harmonia Cultivada' do Palácio de Verão, Pequim, China. Essa fotografia mostra claramente a placa de vidro quebrada, evidenciando o suporte. Nela é possível ver também aspectos da vegetação, da hidrografia, do relevo e da ocupação humana localizada no topo da colina. Fotografia de 1913, Stéphane Passet/Archives de la Planète.

O método de fixar cores na fotografia, criado em 1903 pelos irmãos Lumière, não foi o primeiro da história mas foi o primeiro a ser produzido e comercializado em escala, o que ocorreu em 1907. Tendo o vidro como suporte (evidenciado na figura 6 acima), da mesma maneira que o daguerreótipo, produzia imagens positivas únicas, não reproduzíveis.

Assim como o antigo daguerreótipo, eram chapas pouco sensíveis à luz que demandavam minutos de exposição, portanto uma dificuldade para assuntos em movimento e pessoas. A reprodução das cores, embora fosse revolucionária na época, ainda estaria longe de uma reprodução mais “realista”, o que de fato trazia uma estética própria para esse tipo de fotografia. Tons pastéis com grãos aparentes, associados ao longo tempo de exposição que podia borrar a imagem, tornavam as

fotografias semelhantes à pintura impressionista, que marcou a segunda metade do século XIX e foi a base para a vanguarda do século XX. Isso atraiu a atenção dos fotógrafos pictorialistas, numa época em que a pintura ditava as regras no universo da arte. Essa relação entre fotografia e arte, bastante importante ao longo do século XX e crucial na passagem para o pós-modernismo, está além do escopo deste trabalho, mas aqui cabe apontar que na época a relação mais significativa se dava entre a fotografia e a ciência, e chama a atenção o uso da tecnologia de ponta empregada para a produção do material. Outra questão que se colocava era a visualização do material, já que não era possível reproduzir em papel, as chapas de vidro necessitavam de equipamentos especiais de projeção e visualização o que tornavam sua circulação reduzida.



Fig.7 – Vista do bairro do Flamengo. É possível identificar ao fundo à direita o Pão-de-Açúcar, a baía da Guanabara e as formações graníticas com ocupação humana em Niterói. No primeiro plano o destaque para a mata atlântica fechada à direita cortada por uma estrada ao pé do Morro Nova Cintra e áreas já abertas à esquerda para a expansão das edificações do bairro. Fotografia de 1909, Auguste Léon/Archives de la Planète.

Ao todo foram visitados mais de cinquenta países, incluindo o Brasil. É dessa coleção as primeiras fotografias coloridas do Rio de Janeiro (fig.7), Petrópolis e de Recife, feitas pelo fotógrafo Auguste Lèon acompanhado do próprio Albert Kahn em sua viagem ao Brasil em 1909, ainda antes da formalização do projeto.

Dessa viagem ao Brasil temos poucas fotografias, talvez pelo fato do projeto ainda nem existir formalmente. São apenas 12 imagens, dentro do tema 'paisagens'. O projeto foi abrangente e além de visitar mais de cinquenta países, produziu imagens de temas variados que são divididos em 'panoramas de cidades', 'comércio', 'vestimentas', 'retratos em grupo' e 'paisagens'. Irei me ater ao tema da paisagem e suas diversas nuances.

3.3. Volta ao mundo em paisagens de vidro

Jean Brunhes ao assumir a direção do projeto, propõe ao comitê científico formado por Henri Bergson e Emmanuel de Margerie, duas orientações preliminares: os profissionais selecionados para as “missões globais” imediatas deverão ser de comprovada competência e encarregados de investigar exemplos complexos e registrar fatos diversos em países em rápida transformação e utilizar métodos especializados para estudar uma “série específica de fatos dentro de uma estrutura que também é determinada”⁹. Essas orientações mostram claramente que Brunhes tinha em mente uma observação complexa da paisagem que pudesse trazer elementos para o registro de um gênero de vida em vias de rápida mudança. Já mencionei acima que os arquivos não eram compostos unicamente de paisagens, mas estas são em maior número, mostrando que os demais temas como atividades humanas, retratos, arquitetura, eram complementares à paisagem e serviam para a compreensão do gênero de vida particular de determinada região. A base teórica do projeto era a geografia humana regional francesa.

Brunhes deu uma formação breve de geografia humana para os colaboradores com detalhadas orientações para as tomadas de fotos e registros em vídeo. Uma etapa importante era a correta legenda da fotografia com informações

⁹ Ver página 4 da seção 'Apresentação detalhada' no site do Museu Albert Kahn em <<http://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/archives-de-la-planete/presentation/presentation-detaillee/>>, acesso em agosto de 2018.

sobre data, local o mais exato possível, o sujeito ou as pessoas retratadas e as primeiras impressões sobre o porquê da escolha mesmo que inexatas. Como já mencionei, o próprio Jean Brunhes participou pessoalmente de algumas missões, e estas foram na Itália, Balcãs, Espanha, Síria, Líbano (fig.18), Canadá (fig.8) e França (fig.9).

Do total das imagens é natural que a maioria seja da França, não poderia ser diferente. No exemplo trazido aqui (fig.9) temos uma paisagem clássica, uma vista tomada de um ponto elevado onde é possível uma visão ampla e rica em elementos naturais com alguma intervenção humana que nos permite inferir uma série de informações e questões sobre a região de Dordogne, no caso.

Dentro desse viés clássico temos também uma farta seleção de paisagens naturais sem intervenção antrópica como os glaciares Suiços (fig.10) ou o solo pedregoso e avermelhado do deserto Sírio (fig.11), tipo de paisagem inexistente na Europa. Rougerie nos auxilia na leitura dessas imagens lembrando que em paisagens polares é a permanência do frio ao longo do ano que vai determinar os limites da vida vegetal (1971, pg.35), no entanto, parte da formação dessa vida vegetal pode ser de espécies rasteiras que não crescem para além de 10cm e também líquens e musgos que podem não estar visíveis na fotografia da figura 10. O mesmo se aplica à leitura da fotografia do deserto sírio em que a secura do ar é evidente tanto pela ausência de vegetação visível, como por exemplo as cactáceas típicas de climas semiáridos, quanto pelo solo rochoso quase sem alteração das rochas, caracterizando o que Rougerie denomina de paisagens dos desertos tropicais (1971, p.97).

Como vimos, historicamente o conceito paisagem é construído a partir da paisagem natural e aos poucos vai incorporando formas de intervenção antrópica como agricultura, habitação, transporte e geração de energia. No limite teríamos a paisagem urbana totalmente ou quase totalmente antropizada mas que não fazia parte da geografia humana francesa, e, se temos uma variedade de cenas urbanas na coleção, estas não são exatamente paisagens no sentido lablachiano do termo e não é à toa que são catalogadas como “panoramas de cidades” (e não paisagens urbanas).

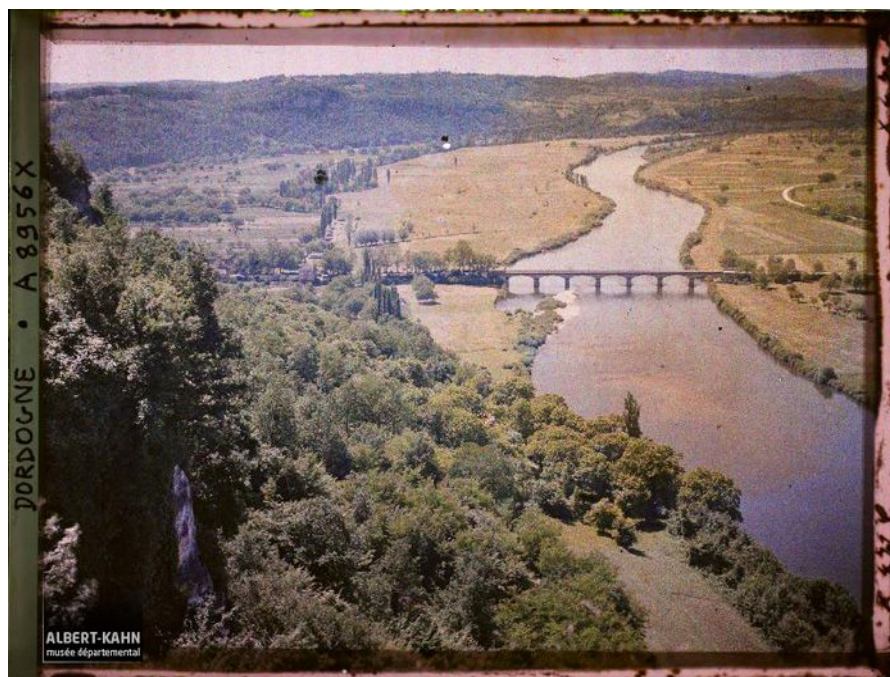


Fig.8 (acima) – Barragem de Bassano. Missão Frédéric Gadmer e Jean Brunhes ao Canadá. É possível observar parte do relevo que se estende ao horizonte com pouca variação de altitude e recortes. O rio corre ao lado de formação rochosa pronunciada. Temos aqui uma intervenção antrópica modificando a paisagem natural original necessária à geração de energia elétrica base de um gênero de vida moderno. Fotografia de maio de 1926, Frédéric Gadmer/Archives de la Planète.

Fig.9 (abaixo) – Ponte sobre rio Dore, Domme, departamento de Dordogne, França. Missão Auguste Léon, Georges Chevalier e Jean Brunhes às províncias francesas. Na fotografia, tomada do alto de uma colina de 150 m, se observa rica vegetação nativa, o relevo montanhoso, áreas cultivadas, um pouco da formação rochosa à esquerda, a hidrografia, algumas estradas e a ponte conectando as duas margens. Fotografia de junho de 1916, Georges Chevalier/Archives de la Planète.

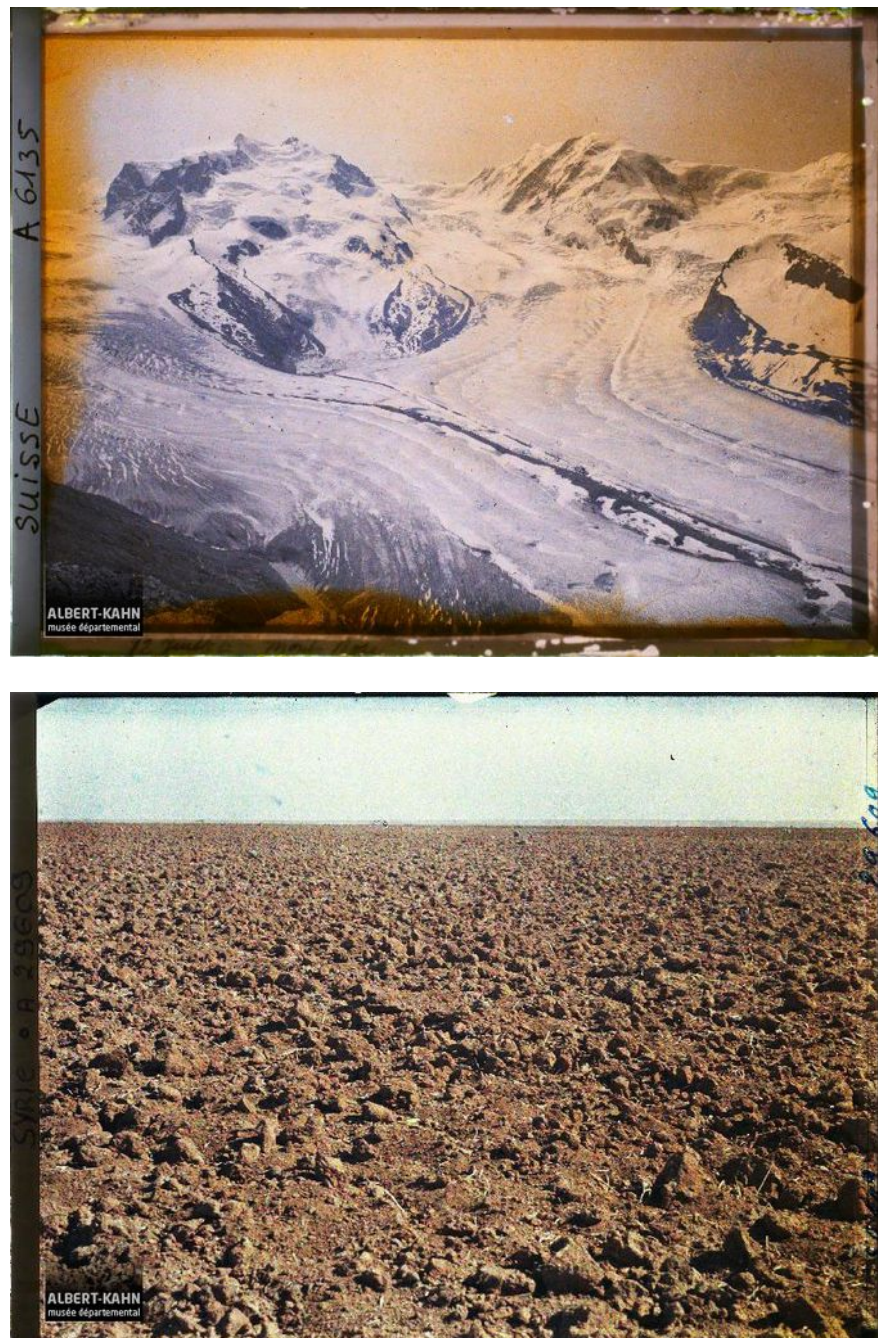


Fig.10 (alto) – O monte Rose e o glaciér Gorner, Zermatt, Suíça. A vegetação é totalmente ausente na paisagem glacial que só deixa entrever algumas formações rochosas que não estão cobertas de neve. O rio de gelo define o caminho que percorre até se desprender num lago em algum lugar não visível nessa imagem. Não há intervenção antrópica. Fotografia de 1912, Auguste Léon/Archives de la Planète.

Fig.11 (abaixo) – Paisagem desértica nas proximidades de Muzayrib, região de Mzéríb, Síria. A fotografia tomada ao nível do solo supõe a ausência de qualquer elevação geológica nas imediações. A cor, se não é fidedigna, mostra claramente a tonalidade avermelhada da terra, com provável presença de óxido de ferro. O solo pedregoso e a ausência quase completa de vegetação são típicos do clima desértico. Fotografia de 1916, Georges Chevalier/Archives de la Planète.

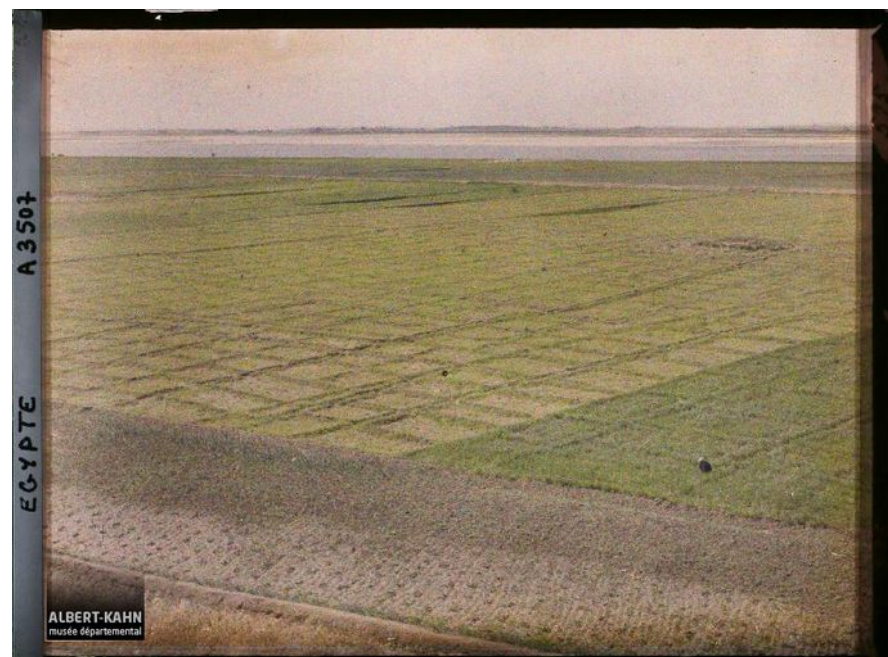
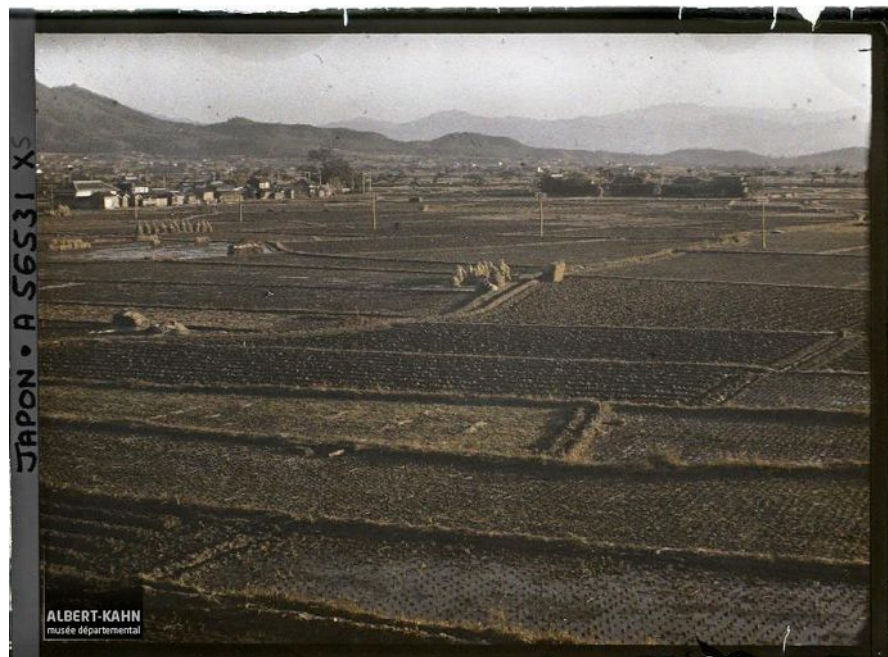


Fig.12 (alto) – Arrozal nas imediações de Takamatsu, província de Kagawa, Japão. A paisagem tem uma forte presença antrópica, tanto com a área agricultável em primeiro plano quanto na presença de núcleo urbano aos pés da montanha. É possível ver também postes de energia elétrica ao longo dos campos de arroz. Fotografia de 1926, Roger Dumas/Archives de la Planète.

Fig.13 (abaixo) – Paisagem rural às margens do rio Nilo, nas proximidades de Beni Hasan, Egito. Não há informações sobre o tipo de cultura que aparece na imagem, mas podemos supor que a parte em verde, na planície alagada do rio seria arroz, enquanto o cultivo em primeiro plano com árvores mais espaçadas seriam oliveiras. O rio Nilo é visível na foto tomada do alto de uma colina e ainda podemos distinguir a elevação montanhosa ao fundo. Fotografia de 1914, Auguste Léon/Archives de la Planète.

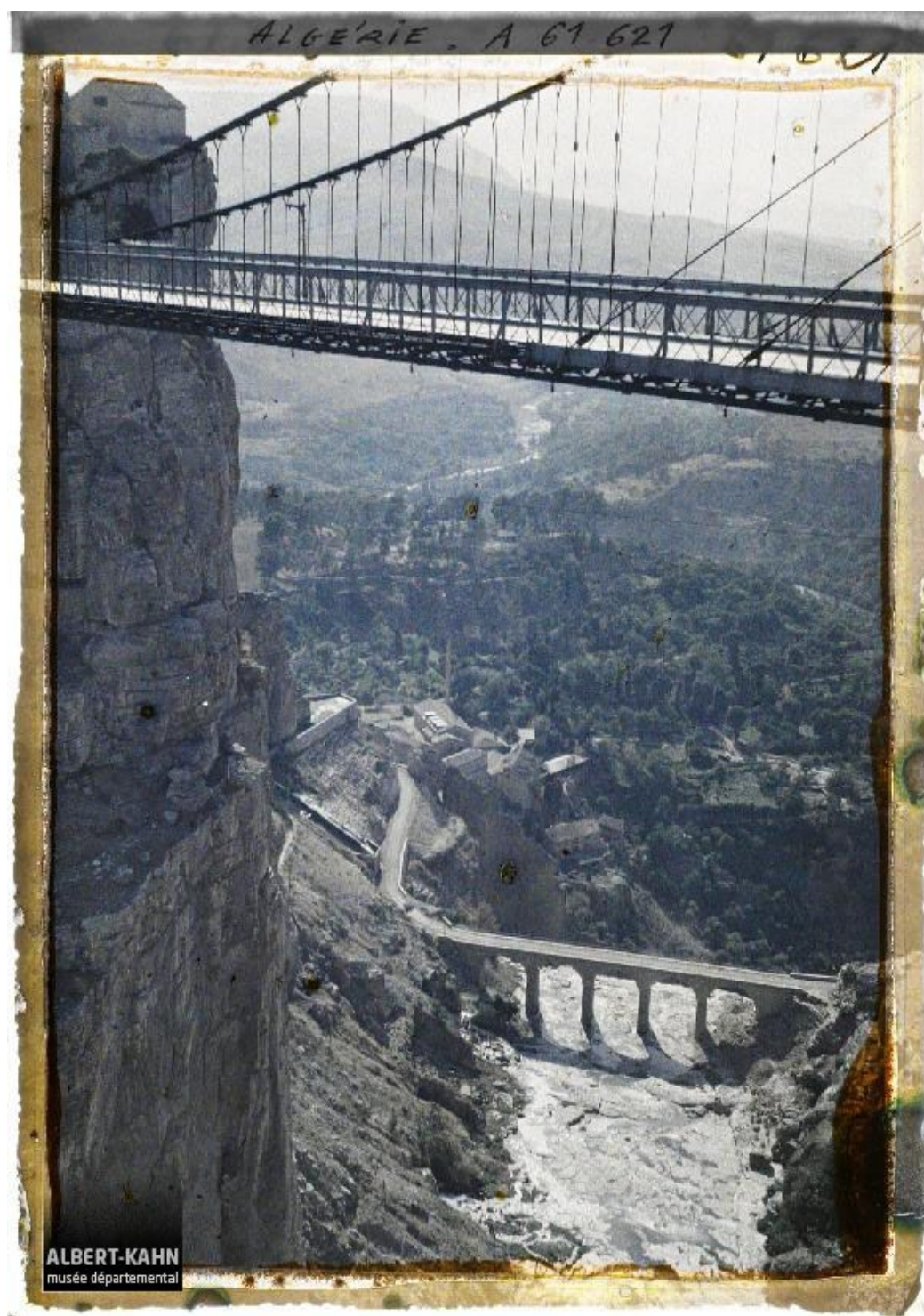


Fig.14 – Pontes no cânion do rio Rhummel, Constantina, Argélia. Na foto é possível identificar duas pontes sobre os desfiladeiros, uma (acima em primeiro plano) ponte pênsil com o uso de cabos de sustentação e outra uma ponte tradicional. Além das formações rochosas em falésias e cânions é possível ver o rio, a vegetação, o relevo montanhoso, estradas e habitações, com destaque para uma casa ao lado da ponte pênsil acima à esquerda. Temos um exemplo aqui de uma paisagem tomada na vertical. Fotografia de 1929, Frédéric Gadmer/Archives de la Planète.

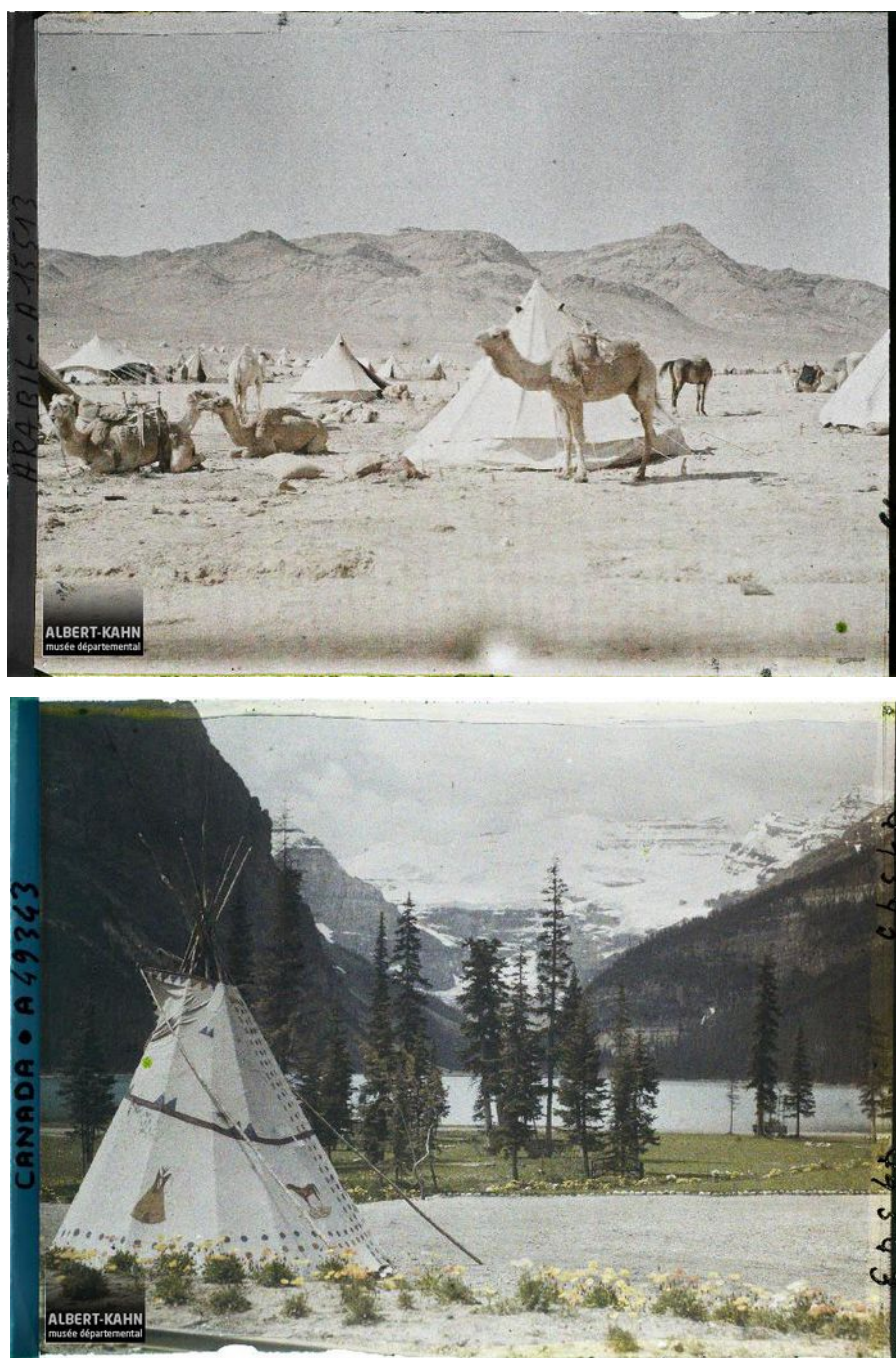


Fig.15 (alto) – Tendas de população local em Al-Quwayrah, Jordânia. Temos a típica paisagem desértica com planície e montanha com vegetação escassa. Destaque para as tendas e camelos da população nômade conhecida como beduínos, que compunham um gênero de vida extremamente adaptado ao clima hostil dos desertos da península arábica. Fotografia de 1918, Paul Castelnau/Archives de la Planète.

Fig.16 (abaixo) – Tenda indígena ao lado do Lago Louise, Alberta, Canadá. A vegetação nativa, visível no primeiro plano e nas encostas das colinas, apresenta baixa variedade sendo predominante as gramíneas e as árvores de coníferas, típicas do clima subártico. O destaque vai para a tenda indígena típica da América do Norte que se integra à região e aponta para um gênero de vida em vias de desaparecer. Fotografia de 1926, Frédéric Gadmer/Archives de la Planète.

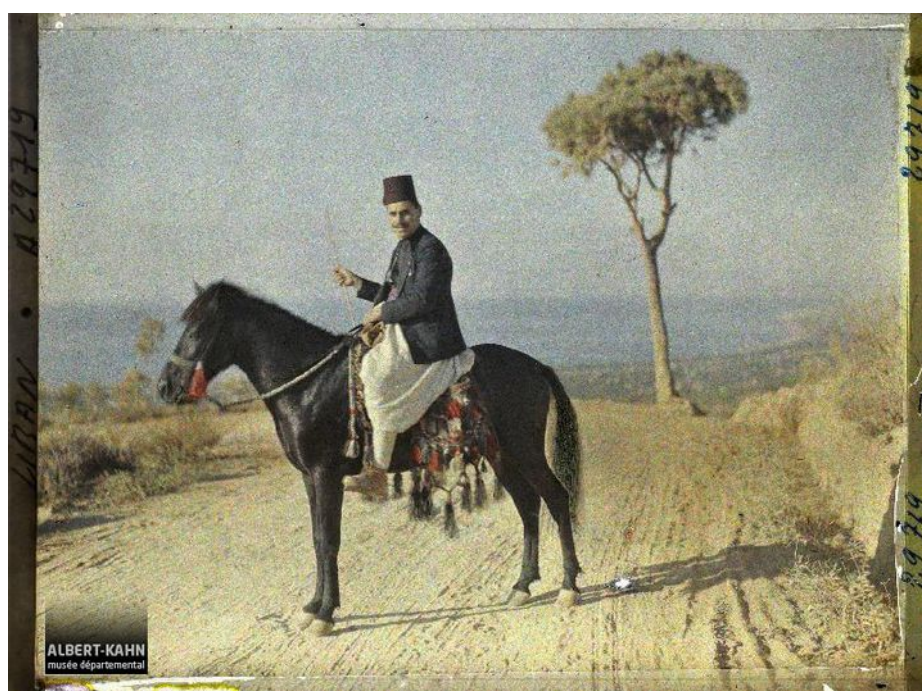


Fig.17 (alto) – Camponês dirigindo trator que puxa arado, Vaires, Île-de-France, França. A atividade agrária domina a paisagem onde homem e máquina estão inseridos em atividade produtiva de preparo do solo. O gênero de vida do camponês já começa a se modernizar. Fotografia de 1930, Stéphane Passet/Archives de la Planète.

Fig.18 (abaixo) – Retrato de Michel Asrad, maronita nos arredores de Beirute, Líbano. Missão Jean Brunhes e Frédéric Gadmer ao Líbano e Síria. Apesar do retrato do religioso ter grande peso na composição, a paisagem está presente, a vegetação é visível e remete ao conceito de gênero de vida. Fotografia de 1921, Frédéric Gadmer/Archives de la Planète.



Fig.19 (alto) – Ruínas de igreja em Oulches-la-Vallée-Foulon, Aisne, região central da França. Destruída na primeira guerra mundial, o que sobrou da igreja contrasta com os campos cultivados e vegetação ao fundo. A missão Chevalier, Gadmer, Dumas registrou a reconstrução da França no pós-guerra. Fotografia de 1922, Roger Dumas/Archives de la Planète.

Fig.20 (abaixo) – Ruínas de escola em Alaşehir, Turquia. A guerra greco-turca, que durou de 1919 a 1922 foi travada por conta da partilha do Império Otomano após a primeira guerra mundial. Como em qualquer guerra, deixou uma paisagem desolada, na imagem a fachada em primeiro plano em meio aos escombros da escola contrastando com a paisagem montanhosa ao fundo e o que parece ser um rio. Fotografia de 1923, Frédéric Gadmer/Archives de la Planète.

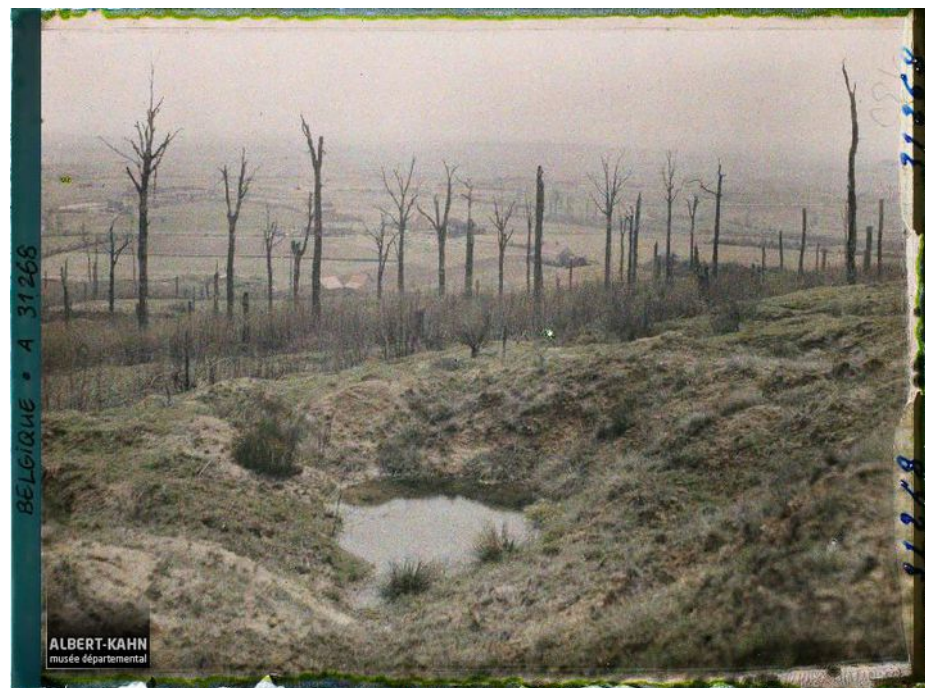


Fig.21 (alto) – Bosque do Kimmel, proximidades de Neuve-Eglise, Bélgica. As árvores mortas em função de batalhas durante a primeira guerra mundial deixam marcas na paisagem rural. Fotografia de 1922, Frédéric Gadmer/Archives de la Planète.

Fig.22 (abaixo) – Cemitério militar em Lens, França. O cemitério para soldados alemães mortos em território francês altera a paisagem rural nas imediações de Lens, visível ao fundo na imagem, juntamente com vegetação nativa e possivelmente um rio. Fotografia de 1920, Frédéric Gadmer/Archives de la Planète.

Assim temos paisagens rurais como o cultivo de arroz em Takamatsu, Japão (fig.12) em que a intervenção antrópica na paisagem é marcante, ocupando praticamente todo o quadro da imagem, sem deixar entrever a vegetação nativa da mesma forma que na fotografia dos cultivos às margens do Nilo no Egito (fig.13). À época a produção agrária ainda estava fortemente determinada pelas características geográficas e podemos dizer então que uma paisagem rural, assim como a paisagem natural, trazia em si a síntese dessa geografia. Diferentemente da atual paisagem rural que com o uso de toda técnica e pesquisa modernas já perdeu boa parte do elo com o entorno deixando de atuar como síntese geográfica e assim perdendo a dimensão de uma totalidade. Essa perda ocorre em função do avanço técnico-científico-informacional, para ficar num termo miltoniano, que permite a superação de tantos obstáculos naturais para a produção agrícola e também para a vida social urbana moderna, onde o grau de antropização é tão alto que não cabe mais o uso do conceito de paisagem, ao menos no sentido lablachiano.

Os Arquivos do Planeta trazem também muitos aspectos da vida moderna em forma de intervenção na paisagem, como já citamos a barragem canadense de Bassano (fig.8) e a ponte sobre o rio Dore na França (fig.9). Seguindo nessa linha temos as pontes sobre o cânion do rio Rhummel na Argélia (fig.14) ainda sob domínio francês. É importante lembrar que na fase do projeto (1912 a 1939), auge da fase imperialista moderna, a França detinha o domínio de vasto território ao redor do globo e os *Arquivos* trazem um pouco dessa “paisagem da dominação”.

O homem que em geral é representado indiretamente na paisagem por intervenções em maior ou menor grau, ganha relevância quando representado em sua forma de habitar. A habitação humana marcando a paisagem desértica da Jordânia (fig.15) ou a paisagem glacial do Canadá (fig.16) remetem aos povos beduínos no primeiro caso e aos indígenas norte-americanos no segundo. A paisagem conforma assim um gênero de vida, que por sua vez irá delinear a região.

Dessa maneira, o próprio homem representado diretamente na paisagem, como o camponês europeu em seu trator arando a terra (fig.17) ou o religioso libanês montado em seu cavalo (fig.18), são índices antes de mais nada, desse gênero de vida. Nesses casos citados (figs. 17 e 18) claro que estamos num campo

híbrido em que as fotografias poderiam muito bem ser utilizadas em trabalhos de outras áreas, como sociologia ou antropologia, deslocando a imagem de seu contexto premeditado, o que, conforme vimos, é uma possibilidade intrínseca do meio. Os *Arquivos* contém diversas fotografias que não podem se enquadrar na categoria paisagem, mas todas essas, arquitetura, atividades humanas, cenas urbanas, retratos, detalhes podem ser entendidas como complementos à paisagem que nos ajudam a entender um determinado gênero de vida.

A paisagem marcada pela guerra também recebeu a atenção dos fotógrafos do projeto em diversas regiões, especialmente na própria França em missões de registro da reconstrução no pós-guerra, como na foto da igreja em ruínas em Oulches-la-Vallée-Foulon (fig.19), destruída durante a primeira guerra mundial ou os escombros da escola em Alaşehir, Turquia (fig.20) após a guerra com a Grécia por razão da partilha do Império Otomano. Até mesmo as florestas e bosques sofreram com a guerra e produziram paisagens desoladoras como a dos bosques do Kemmel na Bélgica (fig.21) onde troncos calcinados contrastam com a planície agricultável ou, mais dramaticamente ainda, cruzes de um cemitério militar para soldados alemães mortos em território francês nos arredores de Lens (fig.22), criando uma paisagem fúnebre que mais uma vez nos remete a Lacoste.

3.4. São Paulo 400 anos: uma análise fotográfica

Para seguir exemplificando o uso da fotografia na geografia tradicional, depois de apresentar o monumental projeto dos *Arquivos do Planeta*, nada melhor do que trazer algo mais próximo da realidade cotidiana da pesquisa, melhor ainda se for um projeto também ambicioso realizado em São Paulo por ocasião das comemorações do quarto centenário da cidade. *A cidade de São Paulo* (1958), é um projeto que contou com o apoio da Associação dos Geógrafos Brasileiros (AGB) e diversos colaboradores, foi conduzido e organizado por Aroldo de Azevedo¹⁰.

Seguindo fielmente a linha da monografia urbana, a obra em quatro volumes, pretendeu fazer um estudo geográfico da “cidade trimilionária” que já crescia em

¹⁰ Aroldo de Azevedo foi aluno de Pierre Monbeig e um dos integrantes da primeira turma do curso de Geografia e História da antiga Faculdade de Filosofia Ciências e Letras FFCL e posteriormente professor titular do Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo (USP).

ritmo acelerado na década de 1950. Conta com farto recurso visual, incluindo mapas, ilustrações e fotografias, que serão objeto dessa análise.

A primeira imagem fotográfica (fig.23) aparece logo no capítulo 1 do volume I escrito pelo próprio organizador do estudo. Essa imagem é uma clássica tomada de paisagem urbana, onde é possível identificar as edificações da cidade e também alguns elementos naturais como a baixada entre os rios Tamanduateí e Tietê. É uma imagem interessante pois reforça a similaridade com as grandes cidades norte-americanas, em que apenas os centros (*downtown*) são super-adensados pelos arranha-céus e o restante da cidade sendo bastante espalhado e ocupado por edificações de poucos pavimentos, não é à toa que o autor se refere ao centro da capital como “o coração da cidade, a ‘City’ paulistana” e ainda mais literalmente, “São Paulo é bem uma *cidade americana* e, como tal, uma perfeita expressão do Americanismo” (1958, p.17).

Outro aspecto notável é que a fotografia foi realizada pela Empresa Nacional de Fotos Aéreas (ENFA), cujo acervo hoje se encontra em parte sob os cuidados do Instituto Geográfico e Cartográfico¹¹ (IGC) que integra o quadro dos institutos de pesquisa do Estado de São Paulo e sucedeu o antigo Instituto Geográfico Geológico (IGG). Várias fotografias feitas pela ENFA vão compor os diversos capítulos da obra.

Nesse espírito de analtecer São Paulo como cidade comparável às norte-americanas, Pasquale Petroni¹², no capítulo dedicado à cidade no século XX (cap.3, vol.II) de sua autoria, traz a fotografia da praça da Sé (fig.24) já com diversos carros estacionados e pessoas na rua, seus prédios relativamente altos e o detalhe para a catedral ainda em fase de construção. Essa fotografia não tem indicação de autor, mas, de acordo com a legenda, era usada como cartão postal na época.

Recuando um pouco mais no tempo, no capítulo dedicado ao século XIX, Odilon Nogueira de Matos¹³, traz interessantes fotos históricas, entre elas a da

11 Ver histórico do IGC em <<http://www.igc.sp.gov.br/institucional/missao.html>>

12 Pasquale Petroni foi professor titular do Departamento de Geografia da USP e à época da publicação do livro era sócio da AGB e ainda 'auxiliar de ensino' da cadeira de Geografia Humana.

13 Odilon Nogueira de Matos foi sócio da AGB, professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e secretário da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da USP.

Academia de Direito do largo São Francisco (fig. 25) onde é possível observar o bonde puxado a tração animal. A foto que data da década de 1870, também não traz a identificação do autor, mas tanto esta quanto as demais fotos do capítulo, fazem parte do arquivo do Dep. de Cultura da Municipalidade, hoje denominado Arquivo Histórico Municipal¹⁴ sob a gestão da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

No capítulo 3 do volume III, que trata especificamente da região central da cidade, a autora Nice Lecocq-Muller¹⁵ traz uma série variada de fotografias, imagens aéreas produzidas pela ENFA, fotos do Arquivo do Dep. de Cultura do município, do antigo Estudio Colombo e também da coleção de Paulo Florençano¹⁶ (fig.26), que é uma fotografia da rua 15 de Novembro com a movimentação de carros e pedestres em meio aos prédios altos com destaque para o prédio Altino Arantes, antiga sede do Banespa, e ainda hoje um dos prédios mais altos da cidade.

Fora da categoria de fotografia de paisagem, no capítulo 4 do volume II, com o título 'A população paulistana', o autor José Roberto de Araújo Filho¹⁷, utiliza uma fotografia do jornal A Gazeta (fig.27) tomada na rua onde aparece várias pessoas, adultos e crianças, homens e mulheres negros e brancos como forma de reforçar a diversidade racial da população da cidade, embora no texto ressalte a predominância branca de ascendência europeia, especialmente a italiana e também síria, libanesa e armênia. A legenda da imagem sugere que a fotografia, de posse do jornal, foi cedida para compor a obra e também não traz a identificação do fotógrafo.

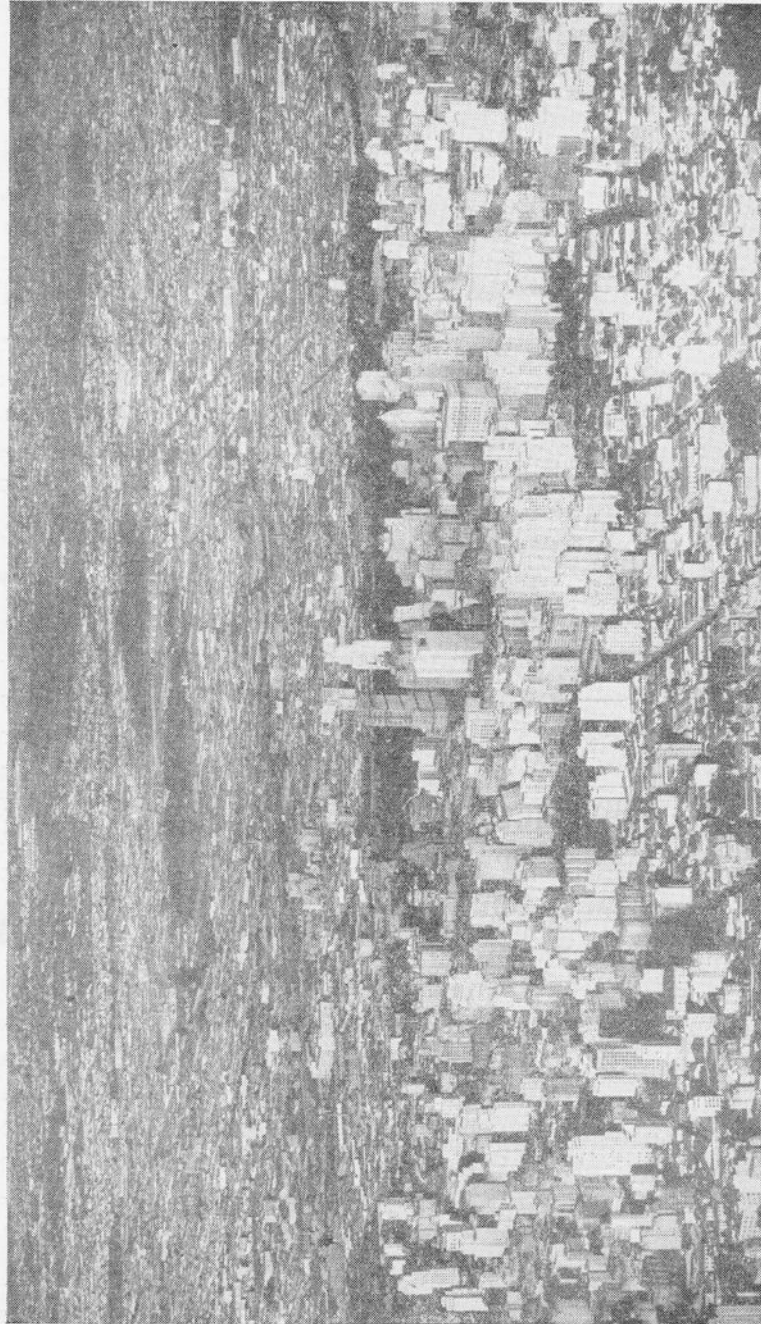
14 Ver link

<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/arquivo_historico/index.php?p=1114>, acesso em agosto de 2018.

15 Nice Lecocq-Muller foi sócia da AGB e professora do Departamento de Geografia da USP.

16 Paulo Florençano foi editor da revista Paulistânia, produzida pelo Clube Piratininga, e hoje tem parte de seu acervo nas Bibliotecas da FFLCH, FAU, EACH, Museu Paulista, IEB da Universidade de São Paulo, além do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro IHGB.

17 José Roberto de Araújo Filho foi sócio da AGB e professor do Departamento de Geografia da USP.



Visão grandiosa da metrópole paulista. — A partir da área central, com seu bloco de arranha-céus, a cidade de São Paulo estende-se largamente para todos os quadrantes (Foto da "E.N.F.A.", 1950).

Fig.23 – Reprodução de página onde aparece uma fotografia aérea, de página inteira, sob o título de 'Visão grandiosa da metrópole paulista', onde é possível ver o centro adensado por edifícios altos e a baixada do bairro operário do Brás entre os rios Tamanduateí e Tietê com edificações simples e algumas manchas de vegetação nativa. A fotografia foi realizada pela Empresa Nacional de Fotos Aéreas, em 1950.

no Largo da Sé, Praça do Patriarca, Largo de São Bento, Largo dos Correios . . ." (92). Do mesmo período — mais ou menos 1935 — são as impressões de ULLMANN: "Essa cidade que faz lembrar tôda espécie de cidades e, no entanto, não se parece com nenhuma. Talvez nessa "Chicago sul-americana" já exteriormente se manifeste que entre o milhão de habitantes que ela conta estão representados todos os povos da Europa e ainda alguns da Ásia. Ao lado de arranha-céus inacabados, cujas rendas futuras estão em discussão, ao lado de maravilhosas avenidas com grandes palacetes, um bairro comercial apertado e quase asfíxiado pelo trânsito e subúrbios que lembram quarteirões proletários



O Largo da Sé na década de 1920-30. — (Postal da época).

em qualquer lugar do Mediterrâneo" (93). Escrevendo na mesma época, PIERRE DEFFONTAINES foi sintético, mas rigorosamente exato: "São Paulo pertence, por excelência, à família das *cidades de energia*" (94). E um norte-americano, profundamente enraizado no país — BENJAMIM HUNNICUTT — chamou-a de "cidade dinâmica" (95).

"No centro de São Paulo, no Triângulo — afirmou WOLFGANG HARNISCH — a vida pulsa numa atividade e num ritmo pouco tropical. Nessas ruas estreitas, de edifícios altos, os homens correm e se acotovelam como em qualquer capital da Europa. Nos seus rostos vemos

(92) ROSA (Virgínio Santa), *Paisagens do Brasil*, pág. 75.

(93) ULLMANN (Hermann), *Brasilianischer Sommer*, Verlag Grenze und Ausland, pág. 67, Berlin.

(94) DEFFONTAINES (Pierre), *Geografia Humana do Brasil*, pág. 83, ed. do Conselho Nacional de Geografia, Rio, 1940.

(95) HUNNICUTT (Benjamim H.), *Brazil looks forward*, pág. 400, ed. do I. B. G. E., Rio, 1945.

Fig.24 – Reprodução de página onde aparece uma fotografia da praça da Sé da década de 1920, já tomada de carros e com a catedral em fase de construção apontando para a nova fase moderna que a cidade tomaria ao longo do século. A foto utilizada é um cartão postal da época.



A Academia de Direito e o largo de São Francisco. — Aspecto da igreja e do convento de São Francisco (onde se abrigava a Academia de Direito), ao iniciar-se a década de 1870-80 (Foto do Arquivo do Dep. de Cultura da Municipalidade).

pela lei de 11 de agosto de 1827 e posta a funcionar a partir de março de 1828.

A importância cultural, social e também política desse fato já foi devidamente salientada em obras bem conhecidas, cujos autores, se não esgotaram o assunto, pelo menos souberam realçar o papel de alto relevo representado pelas venerandas Arcadas do Largo de São Francisco na vida política e cultural do Brasil (63).

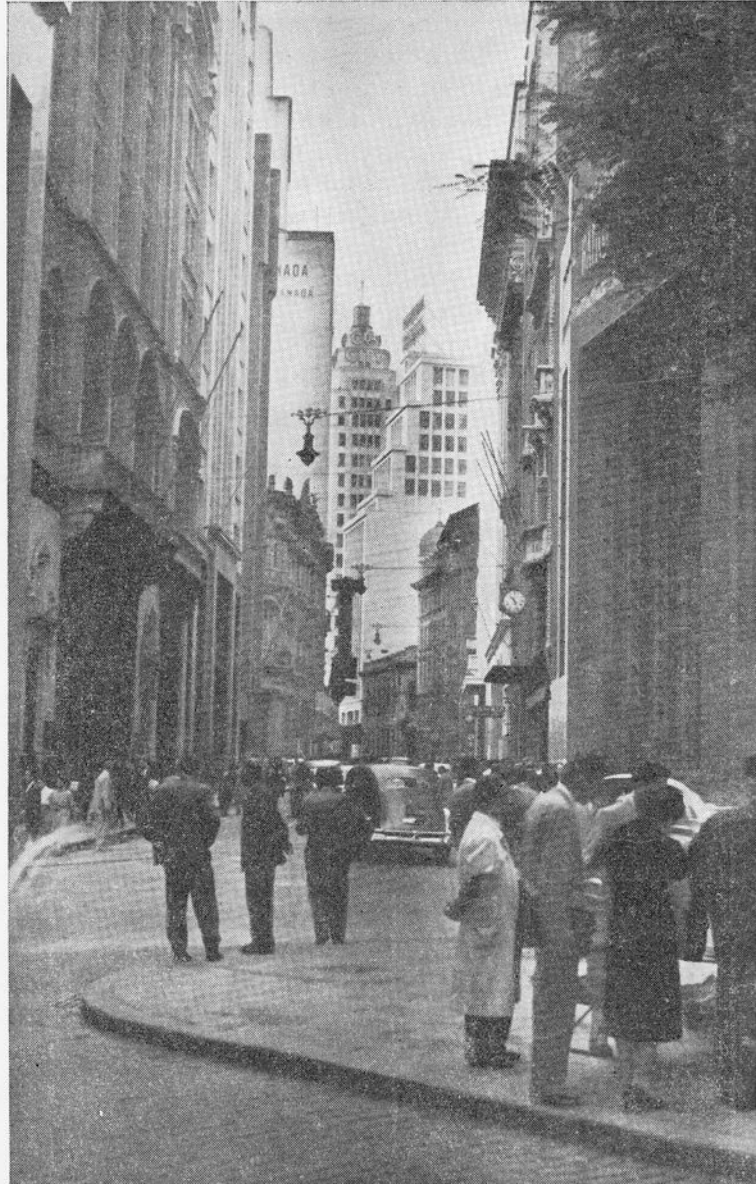
AURELIANO LEITE considerou a Faculdade de Direito de São Paulo “o maior laboratório de homens públicos do Brasil” (64). E GILBERTO FREYRE, muito recentemente, escreveu estas frases sugestivas:

“Prepararam-se ali bacharéis, magistrados, homens públicos, publicistas, advogados, burocratas, que concorreram poderosamente para aperfeiçoar, num Brasil ainda informe em sua vitalidade mestiça, aquilo que Croce denominava *civilidade*. Brasileiros de origens diversas tornaram-se, numa modesta São Paulo de sobrados baixos e de casas de

(63) Consultem-se, sobre o assunto: NOGUEIRA (Almeida), *Tradições e Reminiscências da Academia de São Paulo*, 9 vols., São Paulo, 1907-12; VAMPRÉ (Spencer), *Memórias da Academia de São Paulo*, 2 vols., Livraria Saraiva, São Paulo, 1924; BRUNO (Ernani Silva), *História e Tradições da Cidade de São Paulo*, vol. II, Livraria José Olímpio, Rio, 1953.

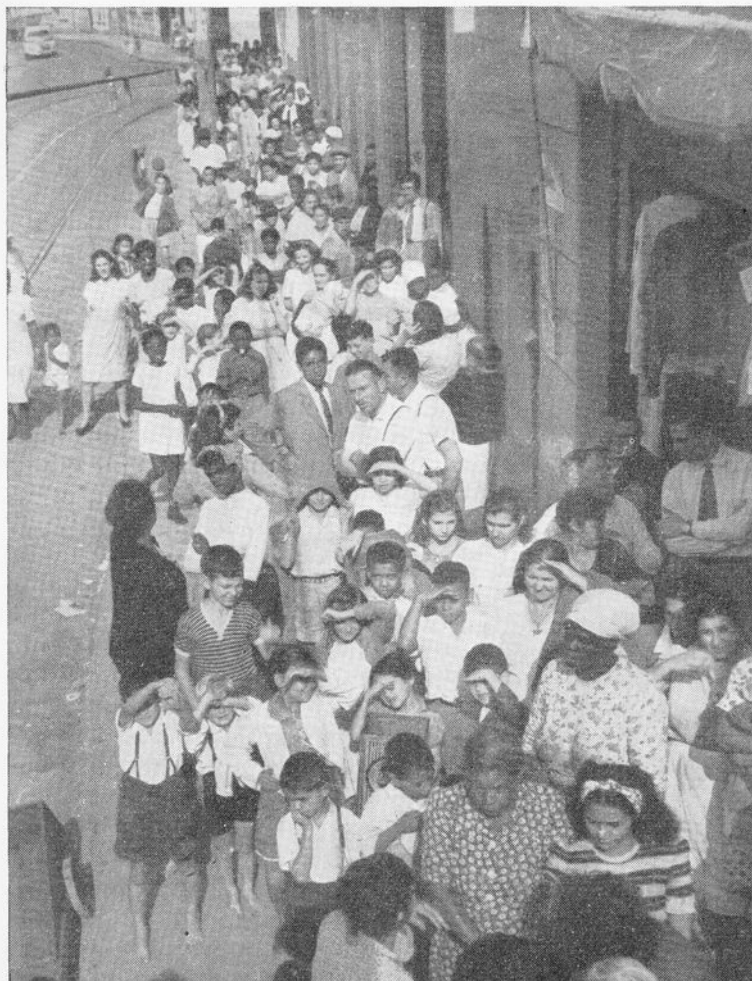
(64) LEITE (Aureliano), *Retratos a pena*, 2 vols., São Paulo, 1929-31.

Fig.25 – Reprodução de página com foto da Academia de Direito do largo São Francisco, a igreja e o convento. A foto que data da década de 1870, sem identificação do autor, faz parte do arquivo do Dep. de Cultura da Municipalidade. Detalhe para o bonde puxado a tração animal. A cena, a arquitetura, a pavimentação são típicas da fase pré-moderna da cidade, que seria radicalmente transformada no século seguinte.



Rua 15 de Novembro. — (Coleção P. FLORENÇANO).

Fig.26 — Reprodução de página com fotografia da rua 15 de Novembro, região central da cidade, com a movimentação de carros e pedestres em meio aos prédios altos com destaque para o prédio Altino Arantes, antiga sede do Banco do Estado de São Paulo Banespa, e ainda hoje um dos prédios mais altos da cidade. Não temos informação sobre o autor da foto mas sabe-se que ela pertence à coleção de Paulo Florençano.



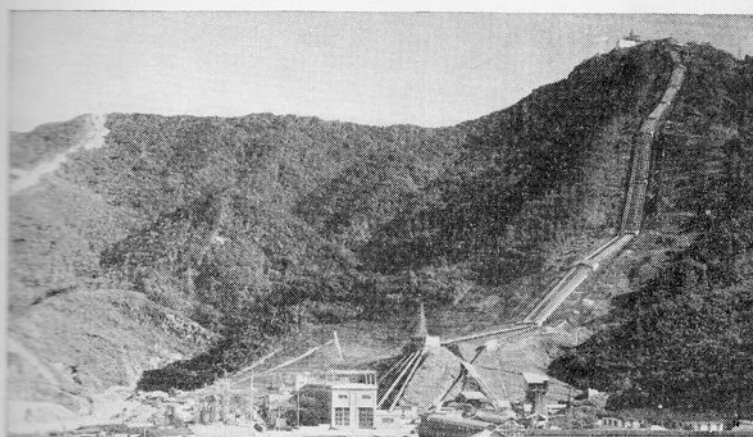
Gente do povo, das mais diversas origens (Gentileza de "A Gazeta").

No passado, porém, a situação foi bem outra; e quando falamos do passado não pretendemos referir-nos aos séculos coloniais, quando índios e mamelucos constituíam uma parcela bastante ponderável de sua gente. Há pouco mais de cem anos, São Paulo era ainda uma *cidade de mestiços e de negros*; com efeito, o censo realizado por DANIEL PEDRO MÜLLER, em

Fig.27 – Reprodução de página com fotografia cedida pelo jornal A Gazeta tomada na rua onde aparece várias pessoas, adultos e crianças, homens e mulheres negros e brancos como forma de reforçar a diversidade racial da população da cidade, embora no texto ressalte a predominância branca de ascendência europeia. A legenda não traz a identificação do fotógrafo.

a fim de aproveitá-lo, fazendo conduzir suas águas para a Baixada Santista, utilizando o escarpamento natural da Serra do Mar e através do Córrego das Pedras, tributário da vertente atlântica.

As condições topográficas e o regime pluviométrico da região do rio Grande são realmente excelentes. Basta dizer que, ao passo que nas vizinhanças da Capital a média anual de chuvas é de 1 300mm, na raiz da Serra do Mar este total eleva-se para 3 100mm e, no Alto da Serra, a queda anual chega a ser de 4 400mm, em média(13). Por



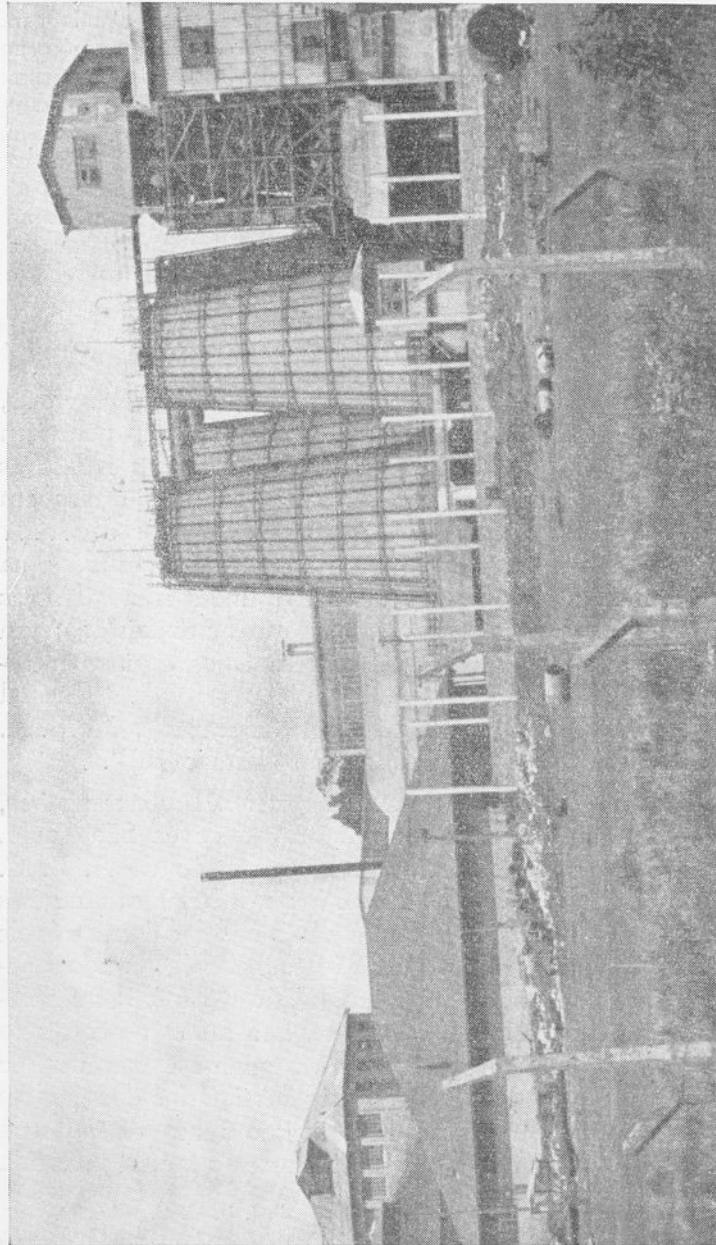
A Serra do Mar e a Usina do Cubatão. — (Gentileza da "Light and Power")

outro lado, a topografia senil do Planalto Paulistano corresponde ao abrupto desnivelamento, de mais de 700 metros, da Serra do Mar. A área em aprêço contém, além disso, o mal definido divisor de águas entre a vertente do Atlântico e a vertente do rio Paraná, onde as cabeceiras dos rios de uma e de outra se encontram quase lado a lado.

Em virtude das próprias condições do relevo regional, os cursos de água que demandam diretamente o oceano são pouco extensos, de fraca descarga fluvial, não podendo servir para a produção de energia hidrelétrica em quantidade apreciável. Em compensação, a escarpa da Serra do Mar representa um convite permanente ao aproveitamento daquela área em quedas de água artificiais. Basta dizer que 24m^3 de água, na antiga "Usina Edgard de Sousa", produziam 1kwh, enquanto que, na Usina do Cubatão (graças aos 715m de queda artificial), $26,5\text{m}^3$ de água produzem 42kwh.

(13) Cf. observações realizadas pela "Light & Power".

Fig.28 – Reprodução de página com fotografia da encosta da Serra do Mar com os dutos hidráulicos que descem a escarpa de 700m para abastecer a Usina de Cubatão. Imagem cedida pela empresa Light & Power, administradora do sistema.

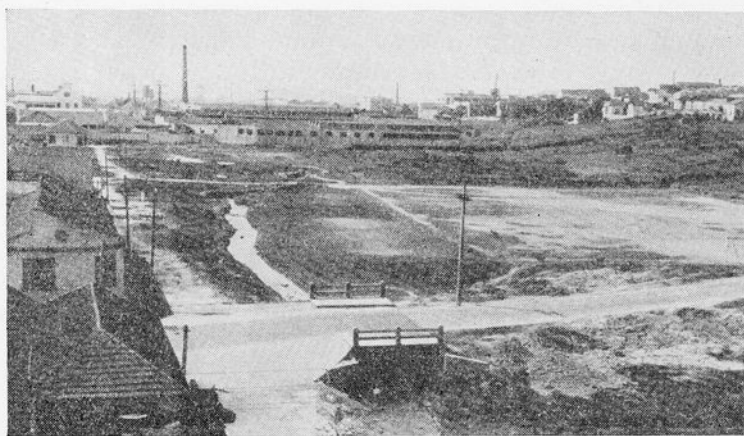


Instalações da "Laminação Nacional de Metais", em Santo André (Gentileza do "Câmera-Clube" da cidade).

Fig.29 – Reprodução com fotografia de página inteira das instalações da siderúrgica 'Laminação Nacional de Metais' com sede em Santo André. A imagem foi cedida pelo 'Câmera Clube' da cidade.

aparecem terraços bem marcados nos bordos do vale, a não ser próximo da embocadura do ribeirão no Tietê, na parte baixa do bairro do *Tatuapé* e fundos do Instituto de Menores, algumas centenas de metros ao norte da Avenida Celso García.

As *colinas* de nível médio, bem expressas no Tatuapé e em pequena área da chamada Cidade Mãe-do-Céu, descaem posteriormente para os *terraços fluviais* do Parque São Jorge



Paisagem das várzeas do ribeirão Tatuapé, afluente da margem esquerda do Tietê. — Terrenos baldios, grandes fábricas, campos de futebol e, eventualmente, pequenas chácaras hortícolas. (Foto Ab'Sáber, junho de 1950).

e Vila Maranhão. Enquanto no Parque São Jorge existem baixas colinas terraceadas, pertencentes ao nível de 740 e 735 m, na Vila Maranhão, próximo da embocadura do rio Aricanduva no Tietê, existem alguns dos melhores exemplos de terraços fluviais típicos da região de São Paulo.

O outeiro da *Penha* e as altas colinas circunvizinhas constituem uma grande exceção nesse quadro geral de planícies, terraços e colinas suaves. Se é que na margem direita do Tietê, logo após as várzeas, se encontram altas colinas e outeiros, na margem esquerda dominam sempre terraços, colinas terraceadas e colinas tabulares suavizadas pertencentes ao nível intermediário principal. A *Penha*, muito pelo contrário, constitui um verdadeiro fragmento dos níveis topográficos

Fig.30 – Reprodução de página com fotografia do professor Aziz ab'Saber da clássica paisagem urbana sintetizando diversos aspectos da interação homem-natureza como a várzea do ribeirão, fábricas, campos de futebol, chácaras e hortas, casas, postes de fiação elétrica e terrenos baldios. O próprio Aziz contribui com diversas fotografias no capítulo escrito por ele sobre 'O sítio urbano da cidade de São Paulo'.

Cabe ressaltar que a Lei de Direitos Autorais (Lei 9610/98) é de 1998 e na época da publicação da obra não havia a obrigatoriedade de citar o nome do fotógrafo, e muitas das fotografias usadas, nem mesmo tinham registro do autor, mesmo assim, na obra como um todo, consta diversas vezes os devidos créditos.

Outras fotografias cedidas para a obra foram a da Serra do Mar com os dutos hidráulicos que descem a escarpa de 700m para abastecer a Usina de Cubatão (fig.28), cedida pela própria empresa Light & Power¹⁸, e a das instalações da empresa 'Laminação Nacional de Metais' (fig.29) com sede em Santo André e cedida pelo 'Câmera Clube' da cidade. O fotoclubismo foi bastante ativo na época e contribuiu enormemente para a fotografia em São Paulo e no Brasil, especialmente no que se refere ao desenvolvimento de uma linguagem moderna e experimental. Em São Paulo, o Foto Cine Clube Bandeirante, está em atividade ainda hoje e conta com precioso acervo disponível on-line¹⁹.

Por fim cabe destacar as fotografias tomadas pelos próprios autores, geógrafos e sem uma experiência formal na técnica fotográfica. Uma delas é a da várzea do ribeirão Tatuapé, do professor Aziz ab'Saber²⁰ (fig.30), que contribui com diversas fotografias pessoais no capítulo que escreve sobre 'O sítio urbano de São Paulo' (cap.5, vol I).

Basicamente trouxe neste capítulo alguns exemplos do uso da fotografia nos trabalhos de Aroldo de Azevedo e Jean Brunhes. Não sendo necessário me estender demais visto que a quantidade de material disponível é imensa, acredito são suficientes para mostrar a íntima relação e diálogo da fotografia com os trabalhos dos geógrafos da época.

18 Foto utilizada no capítulo 2 do volume III, com o título 'O problema da energia elétrica' da professora Maria de Lourdes Pereira de Sousa Radesca, sócia da AGB e auxiliar de ensino da cadeira de Geografia Física do Departamento de Geografia da USP.

19 Ver link <<http://fotoclub.art.br/acervo/>>, acesso em outubro de 2018.

20 Aziz Nacib ab'Saber foi sócio da AGB e professor do Departamento de Geografia da USP, na época da publicação da obra, ainda constava como 'Auxiliar Técnico da cadeira de Geografia do Brasil'.

4. POR UMA NOVA PAISAGEM EXPANDIDA

No capítulo anterior vimos como a fotografia estava presente na geografia regional clássica através da sua íntima relação com o conceito de paisagem. Vimos como Jean Brunhes utilizou o que havia de mais sofisticado em termos de processo fotográfico para constituir um acervo monumental. Não trouxemos para esse trabalho, por considerar redundante, diversos outros geógrafos que, seguindo a linha da geografia francesa, utilizaram fartamente a imagem fotográfica. Podemos citar Pierre Monbeig e seus estudos sobre a frente pioneira e a cidade de São Paulo, para ficar num exemplo local. De fato a fotografia era uma importante ferramenta para o método da monografia regional e nesse capítulo vou retomar essa questão para evidenciar como num período de 50 anos, as análises geográficas deixam de utilizar a imagem fotográfica. Trago ainda algumas proposições para o uso de imagens fotográficas e reflexões teóricas e práticas sobre a edição e a busca de uma estética científica contemporânea.

4.1. Paisagens ausentes

Os professores Ana Fani Alessandri Carlos e Ariovaldo Umbelino de Oliveira²¹, abrem a obra *Geografias de São Paulo* (2004) (da qual são organizadores) com uma ressalva: a comparação entre essa obra, por ocasião das comemorações dos 450 da metrópole com a obra organizada por Aroldo de Azevedo, discutida no capítulo anterior, seria “infrutífera” (2004, p.11). Dada essa advertência inicial, os autores lembram que a obra de Azevedo “surgia de um projeto pessoal de seu coordenador, como extensão de sua tese e de seu desejo” (2004, p.11), de forma que, embora contasse com diversos colaboradores, seguia uma metodologia que estava submetida aos critérios do coordenador. Essa metodologia, conforme vimos no capítulo anterior era a monografia urbana, hoje chamada de clássica, que seguiu claramente a abordagem da geografia francesa lablachiana.

²¹ Ana Fani Alessandri Carlos é professora titular do Departamento de Geografia da USP e Ariovaldo Umbelino de Oliveira, foi professor titular do Departamento de Geografia da USP e hoje é professor senior.

Os autores então lembram que na obra dos 450 anos tomaram um caminho diverso, convidando vários professores do Departamento de Geografia a “escreverem sobre uma faceta da realidade paulistana a partir de suas pesquisas individuais, e não de um projeto pronto e acabado capaz de articular os artigos” (2004, p.12). Essa observação já diz muito sobre a grande evolução da própria geografia nesse intervalo de 50 anos entre uma obra e outra. Diz muito também sobre a própria evolução da metrópole, tornando-se extremamente grande e complexa e portanto exigindo abordagens novas, como métodos quantitativos mais elaborados e abordagem crítica da produção do espaço numa metrópole de país subdesenvolvido, deixando pouco espaço para a leitura clássica da monografia urbana, ancorada nas categorias de paisagem e região.

Esse estudo evidentemente não se propõe a analisar as novas metodologias geográficas, e nem a cidade de São Paulo, mas como visa o diálogo entre fotografia e geografia, a comparação entre as duas obras pode ser, ao contrário da advertência dos professores, bastante reveladora.

Numa leitura rápida, fica claro que o uso da iconografia está praticamente ausente do corpo da obra, ao contrário da obra de Azevedo, que fez um rico e extensivo uso dos elementos visuais permeando o texto. Uma contagem também mostra essa discrepância, só no volume I da obra dos 400 anos (que é composta de quatro volumes) foram utilizadas 33 fotografias, ao passo que somando os dois volumes da obra dos 450 anos contam apenas 21 fotografias, em sua maioria colocadas no apêndice e aparentemente sem muita vinculação com o próprio texto. Quase é possível dizer que são irrelevantes, com exceção dos capítulos “Imagens da metrópole” do professor Ailton Luchiari²², que traz quatro imagens de satélite e “São Paulo: a cidade, os bairros e a periferia”, da professora Odette Seabra²³, que traz também outras quatro fotografias ao longo do corpo do texto.

A que se deve essa mudança no uso da fotografia? Poderíamos falar que a fotografia, assim como o conceito de paisagem, está associado à aparência das

22 Ailton Luchiari, professor do Departamento de Geografia da USP, foi chefe do laboratório de sensoriamento remoto.

23 Odette Carvalho de Lima Seabra foi professora do Departamento de Geografia da USP.

coisas, ao passo que a geografia evoluiu para compreender a essência dos processos geográficos. Mas também, como observaram os autores, existe uma liberdade para a abordagem das diversas “facetas” da metrópole que não estão vinculadas a uma linha de estudos específica, e isso talvez se reflita numa dificuldade de representar visualmente os diversos aspectos abordados. Tania Rossetto por outro lado lembra a crítica marxista de Massimo Quaini sobre como “a fotografia, uma vez massificada, tenha sido manobrada para celebrar os faustos da geografia-espetáculo” e ainda afirma, “é, de fato, justamente o seu ilusório realismo que faz com que a fotografia perca sua própria inocência, uma vez instrumentalizada para fazer aparecer como 'transparentes' imagens comprometidas ideologicamente” (ROSSETTO, 2004, p.144). Teria sido a fotografia tão cooptada pelo capitalismo que não deixaria margem alguma para uma interpretação mais rica do território?

Não deixa de chamar a atenção que justamente nesse intervalo de tempo entre uma obra e outra, a fotografia também evoluiu bastante e se popularizou ainda mais. Como já foi mencionado no capítulo anterior, o Foto Cine Clube Bandeirantes, centro da produção da chamada *Escola Paulista*, acompanhou toda essa fase de crescimento da cidade e deixou um acervo importante de muitos dos fotógrafos modernistas que passaram por lá. Além disso, foi o auge das revistas ilustradas brasileiras, como O Cruzeiro e Manchete, consolidando a fase moderna do fotojornalismo brasileiro, como atesta Helouise Costa²⁴ e Renato Silva em *A fotografia moderna no Brasil* (2004, p.48-75).

Essa produção, que consta em diversos acervos, certamente enriqueceria o livro dedicado aos 450 anos da capital, mostrando não só como evoluiu a metrópole nesse intervalo de cinquenta anos, mas também como evoluiu as técnicas de representação e o que isso implica numa leitura mais aguçada.

4.2. Paisagens que ensinam

Se para a produção científica a fotografia caiu em desuso juntamente com a categoria paisagem, um outro aspecto dessa relação perdura até os dias de hoje: no

²⁴ Helouise Costa é docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) desde 1993.

ensino da disciplina. A fotografia ainda constitui uma ferramenta importante para o professor em sala de aula, que pode ilustrar uma ideia mas também por à prova pré-conceitos arraigados, especialmente porque estes operam basicamente em termos de imagens. Para esta análise, trouxe a série *Geografia das redes, o mundo e seus lugares* (2016) volumes 1, 2 e 3, para o ensino médio. O autor, Douglas Santos, faz ótimo uso de imagens, não só fotografias, mas também cartografias, ilustrações e gráficos.

Para que a fotografia não seja mera ilustração redundante do texto, é preciso um cuidado na abordagem, um estímulo, inverter a relação texto-imagem. O autor resolve essa questão propondo exercícios de discussão onde a fotografia é o ponto de partida, como na figura 31. Logo no primeiro capítulo do volume 1 o autor propõe a leitura de cinco fotografias tão distintas umas das outras de forma a evidenciar a diversidade de gêneros de vida ao redor do globo. Essa abordagem, mais do que a compreensão do método geográfico ou da elaboração dos vários gêneros de vida apresentados, visa a tomada de consciência por parte do aluno da riqueza de possibilidades da vida em sociedade, o que nos remete de certa forma e evidentemente em proporções muito menores, aos Arquivos do Planeta.

O aluno tem então a possibilidade de se identificar com uma dessas imagens quanto ao próprio gênero de vida, especialmente aquele que retrata a vida urbana na metrópole. Além de aspectos descritivos de geografias distantes, é importante trazer também elementos do cotidiano dos alunos. No texto *A fotografia como recurso lúdico para o ensino de geografia* (2014), os autores trazem a experiência didática de C. Giorda que trabalha a transformação espacial da cidade de Turim na ocasião em que a cidade foi sede dos Jogos Olímpicos de Inverno em 2006²⁵.

25 Ver AZEVEDO, STEINKE e LEITE, A fotografia como recurso lúdico para o ensino da geografia. p.161 nota de rodapé.

Pausa para exercício

Professor, você encontra respostas no Manual do Professor (página 238).

Resolva os exercícios no caderno.

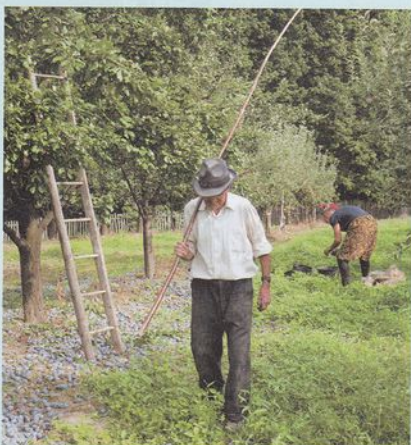
Observe o painel de fotografias a seguir, que revela um pouco da diversidade de modos de vida que encontramos em todo o mundo. Responda às questões e faça o que se pede.



Cruzamento movimentado na área central de Tóquio (Japão, 2011).



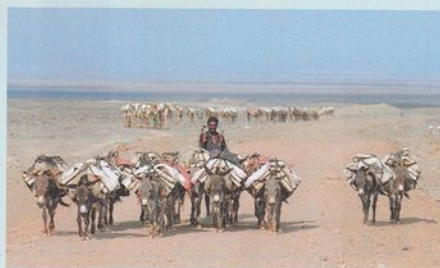
Comunidade inuite em Tasiilaq, na Groenlândia (Dinamarca, 2009).



Produção familiar de ameixas, em Pitesti (Romênia, 2009).



Grupo de crianças a caminho de escola (Uganda, 2008).



Caravana para transporte de sal a mercado em Mekele (Etiópia, 2011).

- Que elementos das fotografias apontam para a diversidade de modos de vida das populações?
- E quanto aos aspectos comuns, que elementos possibilitam a observação dos hábitos desses povos?
- Pesquise em jornais e revistas imagens que identifiquem paisagens e culturas muito diferentes das que você conhece. Organize, no caderno, um painel com essas fotografias. Dê um título para o painel.
- Que dificuldade você acha que enfrentaria se vivesse nos locais retratados nas imagens que selecionou?

Fig.31 – Reprodução de página que propõe exercício a partir de cinco fotografias de várias partes do mundo em que se pede uma leitura sobre gêneros de vida. As imagens mostram uma diversidade e adaptabilidade do ser humano em ambientes e gêneros de vida diversos, onde o aluno é convidado a elaborar essas questões e olhar as imagens com atenção. A justaposição das fotografias lado a lado reforça o aspecto de diversidade ao contrapor aspectos tão diferentes de paisagem, clima, vegetação, vestimentas, nível técnico e econômico, e aglomeração humana. (SANTOS, 2016, vol.1, p.14).

No caso da obra analisada, o autor propõe uma discussão ainda no primeiro capítulo do volume 1 sobre os refugiados e imigrantes no Brasil (2016, vol.1, p.16), um tema tanto histórico quanto atual. E dentro dessa proposta em uma página que justapõe cinco fotografias de fachadas de igrejas e templos religiosos de diversas matrizes (2016, vol.1, p.19), o autor faz um recorte dessa diversidade cultural dentro da cidade de São Paulo.

A partir dessa tomada de consciência da geografia do cotidiano e da diversidade da relação homem-natureza ao redor do mundo o aluno formaria uma base para explorar mais a fundo a geografia brasileira e mundial.

Uma estratégia interessante que o autor utiliza é a seção 'Outros olhares' em que traz entrevistas, reportagens ou depoimentos de geógrafos, cineastas, fotógrafos, escritores sobre determinados assuntos tratados no capítulo respectivo. Como exemplos citamos a entrevista de moradores sobre o rompimento da barragem em Mariana (2016, vol.2, p.46), uma reportagem intitulada "Câmera é uma arma" sobre o filme "Terra de Ninguém" que faz um retrato ficcional e absurdo da guerra da Bósnia (2016, vol.3, p.96), o relato com fotos da geógrafa Adriana Furlan sobre sua paixão pelos vulcões (2016, vol.1, p.96) e entrevista com o geógrafo, jornalista e fotógrafo Caio Vilela sobre seu trabalho de documentação fotográfica de futebol em diversas partes do mundo unindo o esporte a paisagens urbanas e naturais (vol.1, p.48). Esse exemplo do geógrafo-fotógrafo Caio Vilela está reproduzido na figura 32 em que podemos observar o uso da imagem fotográfica que contrapõe a paisagem exótica de geografias distantes com o jogo de futebol praticado por crianças, tão familiar ao imaginário brasileiro. Muitos aspectos do trabalho podem ser levantados num debate entre professor e alunos a partir dessas fotografias. São apenas duas reproduzidas na página, mas sugerem uma série, uma repetição, e trazem uma visão documental contemporânea unindo o aspecto lúdico do jogo com diferentes paisagens.

Outros olhares

O viajante

Caio Vilela descobriu o gosto por viajar e conhecer novas culturas e tornou isso sua profissão. Nesta entrevista, conta algumas de suas experiências, destacando seu projeto de fotografias relacionadas ao futebol.

[...] queria que você falasse do projeto "Futebol sem fronteiras".

Começou há cinco anos [em 2005], eu estava fazendo uma matéria no Irã e parei para um lanchinho na praça principal, com um monumento atrás. E tinha uma molecada jogando bola. Eu parei de comer o sanduíche, peguei a câmera e fiz uma foto da molecada jogando bola. [...] Eu tive essa ideia de começar a registrar o futebol de rua em todos os lugares que eu passava. [...]

O que te atrai nas viagens?

Eu sempre tive vontade de conhecer um lugar novo e desmistificar o que se conhece desse lugar, como por exemplo o Irã. [...] Eu sou muito mais atraído pela ideia de viajar pra um lugar como o Uzbequistão ou Turcomenistão, ou um país que se tem pouco conhecimento a respeito. Um dos países que eu gostei muito de visitar e fotografar foi o Iêmen. O Iêmen é um país muito pobre, é o primo pobre dos países árabes e é um país que tem muito futebol na rua. Isso porque a molecada está solta na rua, 60% da população do Iêmen tem menos de 15 anos de idade. [...]



1 Crianças jogam bola no complexo Amir Chakhmaq (Irã, 2013).



O futebol também faz parte da brincadeira nessa foto tirada na histórica cidade de Machu Picchu (Peru, 2011).

A associação Brasil e futebol é imediata nos países que você visitou?

Todos. Todo lugar em que você vai. É uma folia, é uma festa quando eu revelo que sou brasileiro e muitas vezes eu sou convidado a participar do jogo e sempre dou vexame. O pessoal acha que brasileiro é craque. [...]

Como é o seu processo de trabalho?

Eu sempre fotografo gente depois de pedir autorização. Eu nunca fotografei gente local sem pedir autorização. Nem que seja... às vezes você não fala a língua do cara e o cara não fala inglês, nem que seja na troca de olhar, sorriso, apontando a câmera, a gente consegue autorização. Algumas [fotos] tiveram mais planejamento, por exemplo a de Machu Picchu. O guia que conduziu o grupo em que eu estava tinha uma bola de futebol que ele jogava com os locais em todo lugar. Eu falei pra ele: "quando você chegar em Machu Picchu, você vai colocar essa bola em ação. É assim que eles colocaram a bola no chão, eu bati uma foto. O guardinha do parque chegou – a "arbitragem" já chegou apitando – e proibiu o futebol ali. Então só tem uma foto. [...]

Como você se prepara para uma viagem?

Minha prioridade é viajar leve, discreto e ser um viajante de baixo impacto nos lugares. [...] Eu sempre memorizo algumas frases na língua local e isso me ajuda muito. [...]

Caio Vilela é geógrafo e trabalha como jornalista e fotógrafo em relatos de viagens. Entrevista realizada por Roberto Moregola. Planeta bola. Ixté, ed. 2008, 22 jan. 2010. Disponível em: <www.istoc.com.br/reportagens/44522_PLANETA+BOA>. Acesso em: mar. 2016. Trecho transcrito.

Fig.32 – Reprodução de página da seção 'Outros olhares' com entrevista e duas fotografias de Caio Vilela, geógrafo, jornalista e fotógrafo que mostra uma parte do seu trabalho de documentação fotográfica de pessoas jogando futebol ao redor do mundo. Na primeira imagem (esquerda, abaixo) crianças jogam bola frente à mesquita Amir Chakhmaq, um dos principais edifícios históricos da cidade de Yazd no Irã central. É possível ter uma ideia da imponência da fachada com sua arquitetura islâmica do período medieval tão distantes histórica e geograficamente do Brasil atual ao mesmo tempo em que os meninos jogando bola no gramado em frente remete a uma prática corriqueira em qualquer parte do território brasileiro dos dias de hoje. Algo similar aponta a segunda fotografia (direita, acima) em que três garotos jogam futebol nas proximidades do sítio arqueológico de Machu Picchu no Peru. O fotógrafo conta que a cena foi forjada, já que ele mesmo levava a bola para os meninos jogarem, fez a foto e logo foi repreendido por um segurança do local que não permite o jogo de bola nas imediações do parque arqueológico. De qualquer forma, o jogo de futebol torna imediata a identificação e contrasta com a paisagem montanhosa dos Andes peruanos e o característico sítio histórico de uma civilização americana pré-colombiana que floresceu e foi destruída com a chegada dos espanhóis. Essas duas fotografias justapostas por si só já são capazes de promover um debate rico sobre vários aspectos, os quais salientamos apenas alguns. (SANTOS, 2016, vol.1, p.48-49).

O autor se vale não apenas dessa visão contemporânea, mas também utiliza fotografias históricas de forma bastante interessante, como por exemplo, o retrato de um senhor de escravos com cinco escravizados do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo²⁶ de 1860 (2016, vol.2, p.92). A imagem acompanha uma entrevista de Ruy Moreira a respeito das relações do campo na constituição da geografia brasileira. Militão pode ser considerado um dos mais importantes fotógrafos brasileiros do século XIX e, embora fosse carioca, seu trabalho de documentação fotográfica foi majoritariamente feito em São Paulo. Seu trabalho *Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887* (1887) pode ser considerado sua obra-prima e uma fonte riquíssima para pesquisa das transformações da capital do século XIX. As instituições que guardam acervos da obra do fotógrafo são: Biblioteca Mario de Andrade, Casa da Imagem, Museu Paulista da USP e Instituto Moreira Salles.

Já na seção 'Pausa para pesquisa' sob o título 'Os exploradores do século XXI' (2016, vol.3, p.176) o autor traz uma fotografia do encontro do antropólogo Bronislaw Malinowski com os habitantes das ilhas Trobriand. Nesse local Malinowski realizou o trabalho de campo que o levaria a escrever o livro *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1922) em que apresenta não só um estudo antropológico das trocas materiais entre os nativos mas também propõe seu método da observação participante, em que é precursor do uso da fotografia antropológica. A fotografia reproduzida, de autor desconhecido, pertence ao acervo da Biblioteca Iconográfica Mary Evans²⁷, do Reino Unido, que conta com ilustrações, pinturas e fotografias históricas.

Por fim temos a fotografia de Nat Farbman (fig.33), por ocasião da assinatura da carta de criação da ONU em 1945, onde o dirigente da delegação soviética, Andrei Gromyko é visto assinando carta de criação da ONU em 1945. A fotografia pertencente ao acervo da Getty Images, integra a coleção da revista Life²⁸

26 Ver biografia de Militão Augusto de Azevedo no site da Brasileira Fotográfica, <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=705>>, acesso em setembro de 2018.

27 Ver site institucional da Mary Evans Picture Library em <<https://www.maryevans.com>>, acesso em setembro de 2018.

28 Ver coleção da revista Life no site da Getty Images em <<https://www.gettyimages.com/collections/lifepicture>>, acesso em setembro de 2018.

Ao final da guerra, com a derrota do nazismo, países como os Estados Unidos e a Inglaterra passaram a defender a ideia de que o novo inimigo seria a União Soviética, na época governada por Stálin, que se autoproclamava comunista. O movimento inverso também se materializou rapidamente, e o país governado por Stálin prontamente reconheceu a necessidade de disputar o domínio militar e político do mundo com estadunidenses e ingleses.

Tal disputa, por sua vez, teve seus primeiros movimentos no território continental da Europa, praticamente destruído. Os Estados Unidos passaram a investir nos países onde a atuação de suas tropas colaborou definitivamente para a derrota nazista, intervenção que ficou conhecida como Plano Marshall. Enquanto isso, nos territórios libertados pelo Exército Vermelho, a União Soviética (URSS) procurou fortalecer os partidos comunistas locais a fim de assumir o poder e organizar os esforços para reconstruir a região.

Como resposta ao Plano Marshall, um conjunto de acordos econômicos e políticos deu origem, em 1949, ao Conselho de Assistência Econômica Mútua (Comecon), integrado por União Soviética, Alemanha Oriental, Tchecoslováquia, Bulgária, Hungria e Romênia. Outros países se integraram depois: primeiro a Mongólia (1962), depois Cuba (1972) e, por fim, o Vietnã (1978).

Portanto, ainda que Estados Unidos, URSS (que já não existe mais), França e Inglaterra se mostrassem dispostos a construir uma organização voltada para a paz, batizando-a, sugestivamente, de Organização das Nações Unidas, na verdade nenhum deles se desviou da guerra (Figura 2).

Professor, esta é uma constatação de suma importância para mostrar que a compreensão do mundo não poderá ser feita com dados lineares, como se tudo funcionasse com base em parâmetros simples e diretos.

FIGURA 2



Andrei Gromyko, dirigente da delegação soviética, na assinatura da carta de criação da ONU (EUA, 1945).

Fig.33 – Reprodução de página em que se faz uso de fotografia histórica para auxiliar no apoio didático de capítulo dedicado à guerra fria. A fotografia de Nat Farbam compõe o rico acervo da revista Life norte-americana e documenta o momento que Andrei Gromyko, dirigente da delegação soviética, assina a carta de criação da ONU na Conferência de São Francisco, EUA, em 1945. (SANTOS, 2016, vol.3, p.25).

norte-americana que se transformou em referência em fotojornalismo e que o fotógrafo colaborou até 1961.

Esses exemplos nos mostram mais uma vez que a fotografia é grande aliada da metodologia pedagógica e também, como ressaltou Boris Kossoy, a importância das instituições que guardam e disponibilizam essas imagens.

O autor ainda utiliza as fotografias de satélite, drone e até imagens do Google Earth, bastante acessíveis e difundidas nos dias de hoje, para uma visão inusitada e reveladora. Como exemplos, temos na introdução do capítulo 6 do volume 2 (2016, pgs.98-99) uma imagem de satélite (Landsat 7, Nasa) em que é visível a fumaça na parte sul da ilha de Manhattan por ocasião do ataque ao *World Trade Center*, para tratar sobre a questão da escala na geografia. O autor observa que a imagem embora traga informações sobre o acontecimento, pelo próprio distanciamento e ângulo, não é capaz de dar a dimensão do drama humano que se passou, e convida o aluno-leitor a compará-la às outras duas fotografias ao lado que foram tomadas ao nível da rua, por outro lado salienta que a imagem é adequada para planos estratégicos de combate ao incêndio e para ajuda à população local.

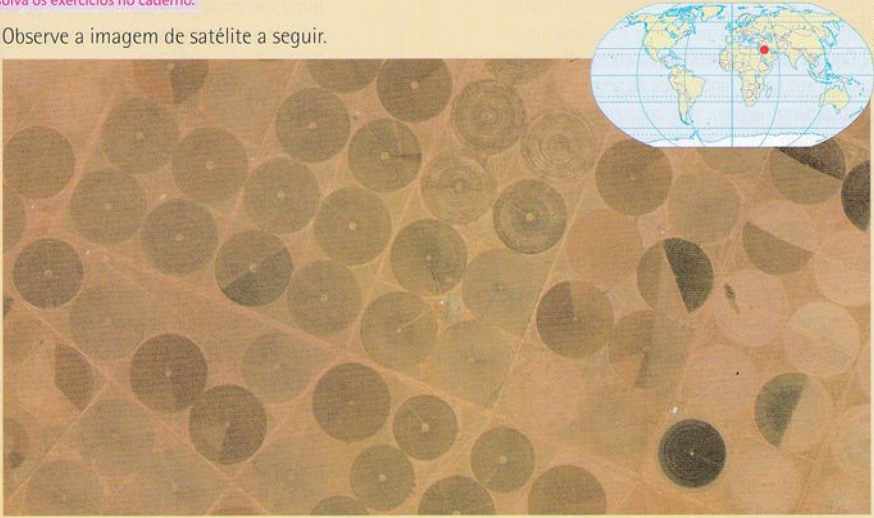
Na página seguinte (2016, vol.2, p.101), Santos propõe um exercício de escala onde o aluno deve relacionar sua casa, bairro ou cidade com a fotografia da Terra tomada a partir da Estação Espacial Internacional (ISS) pelo astronauta Reid Wiseman em que apenas uma a cobertura de nuvens é visível. Apesar de ser também uma imagem tomada de um ponto de vista muito acima da troposfera, temos aspectos estéticos que sugerem o olho humano por trás da lente, ao invés da frieza e retidão da fotografia automatizada do exemplo anterior.

Ainda no volume 2 (2016, p.63), no capítulo que trata de produção agropecuária, o autor propõe um exercício em que utiliza uma imagem (fig.34) que se assemelha a uma imagem abstrata, mas que se trata de campos de irrigação geométricos no deserto da Arabia Saudita. O exercício estimula o debate sobre as modernas técnicas de produção agrária, mesmo em condições climáticas antes inviáveis. Essa imagem reproduzida a partir do *software Google Earth* (2013), totalmente plana,

Pausa para exercício Professor, você encontra respostas no Manual do Professor (página 236).

Resolva os exercícios no caderno.

1. Observe a imagem de satélite a seguir.



Área de irrigação em terras desérticas da Arábia Saudita.

- Localize esse lugar (mostrado na imagem de satélite) no mapa da **Figura 1** (página 52). É uma área de terras agricultáveis?
- Com base na imagem de satélite, indique quais são as limitações para o desenvolvimento agrícola dessas terras.
- Que relações podemos estabelecer entre essa forma de prática agrícola e a industrialização?

2. Leia o texto e responda às questões.

Batata-inglesa ou andina?

"Quando os conquistadores espanhóis invadiram o Império Inca em busca de riquezas, ao final do século XVI, jamais poderiam imaginar que levariam para a Europa e o resto do mundo um bem muito mais precioso: a batata andina. Esta foi disseminada pelos navegadores espanhóis e ingleses para as colônias – origem da denominação de 'batata-inglesa'. Entretanto, foram os incas e outros povos indígenas que, durante oito milênios, desenvolveram a bataticultura, utilizando espécies andinas. [...]

Na Região Andina há mais de duas centenas de espécies silvestres tuberíferas, além de dez ou mais espécies cultivadas, sendo a batata que se tornou cosmopolita uma dessas. Entretanto, os espanhóis levaram para a Espanha, em 1570, uma única espécie: *Solanum tuberosum* ssp. andigena; há relatos de uma segunda introdução, em 1590, na Inglaterra. Contudo, somente cerca de 200 anos após, a batata tornou-se um alimento básico na Europa, sendo, a partir de então, introduzida em todos os continentes. Para europeus, norte-americanos e latino-americanos, exceto os brasileiros, a batata constitui a base da dieta alimentar diária; em outros países, como no Brasil, é utilizada em menor escala, como hortaliça."

FILGUEIRA, Fernando Antonio Reis. Batata inglesa ou andina? *Batata Show*, n. 13, ano 5, dez. 2005. Disponível em: <www.abbabatatabrasileira.com.br/revista13_026.htm>. Acesso em: abr. 2016.

- Identifique no gráfico "Abastecimento anual *per capita* (2009)" (página 56) os continentes com a maior produção de batata. Relacione esse dado às informações do texto a respeito da origem desse alimento: Como se explica o destaque desses continentes?

Unidade 2 • Capítulo 3 63

Art. 184 do Código Penal e Lei n. 9.610/1998.
LIVRO PARA ANÁLISE DO PROFESSOR – VENDA E REPRODUÇÃO PROIBIDAS

Fig.34 - Reprodução de página de exercício em que o autor utiliza fotografia de satélite tomada do *software Google Earth* que mostra uma composição geométrica de círculos e linhas que poderia ser uma imagem abstrata se não fosse a legenda informar que se trata de uma área agricultável de irrigação no deserto da Arabia Saudita, base para a discussão sobre agricultura, técnica e industrialização que pretende Santos. (SANTOS, 2016, vol.2, p.63).

como são as imagens de satélite, é também geométrica, evidencia o não-determinismo geográfico e deixa dúvidas quanto a escala dos círculos de irrigação e características do cultivo.

Por fim, vemos que para efeitos didáticos, uma fotografia alterada digitalmente pode ser eficiente. Santos utiliza uma sobreposição de duas fotografias do mesmo local, a avenida Rangel Pestana em São Paulo, em fotos separadas por 150 anos. Na imagem em preto-e-branco, onde se vê a igreja do Carmo, a fotografia foi tomada em 1862 por Militão e na parte colorida, onde é visível a rua e um moderno edifício público, a fotografia é de Leo Burges, de 2013 (2016, vol.3, p.171). É uma imagem que causa um estranhamento numa primeira vista, e se abre a várias possibilidades de análise, desde a própria técnica fotográfica utilizada, até a evolução urbana e social do período que separa as duas fotografias, uma separação geográfica onde, curiosamente, é o elemento cronológico que opera.

Outra imagem interessante, também fazendo uso da sobreposição, é a da trajetória do Sol em uma paisagem semi-desértica em Tenerife, Espanha. Na fotografia é possível acompanhar a posição do astro ao longo de um dia numa imagem panorâmica criando um efeito um tanto inesperado (fig.35). O fotógrafo, Harold Cook, possivelmente acompanhou com a câmera a trajetória do Sol, criando uma imagem alongada típica das fotografias panorâmicas em que uma metade está iluminada e a outra metade, já em penumbra está quase no escuro. Além do percurso do Sol, é possível ver a paisagem semi-desértica, com vegetação esparsa, solo rochoso, ausência de rios e uma cadeia montanhosa ao fundo. Essa imagem, distribuída pela agência norte-americana *Getty Images*, mostra novas possibilidades da fotografia auxiliada pela tecnologia digital.


Azevedo, Steinke e Leite destacam a “importância da fotografia como ferramenta de mediação pedagógica no contexto de uma relação de ensino-aprendizagem pautada pelo dialogismo” (2014, p.174). Os autores ainda destacam o uso da fotografia no trabalho com alunos com transtornos de aprendizagem, não apenas para a transmissão de um conceito, mas os “capacitando a interligar os pontos da complexidade – e isto é possível através da leitura fotográfica – numa perspectiva social” (2014, p.177).

Depois, Galileu Galilei, além de ter se tornado um defensor das teorias de Copérnico (**Figura 4**), desenvolveu as lunetas e, com elas, conseguiu muitas provas de que, realmente, a Terra não estava no centro do Universo. Dessa maneira, e acompanhando Copérnico, propôs que:


- não é o Sol que gira em torno da Terra; ao contrário, a Terra gira em torno de si mesma, e a sensação que temos em relação ao movimento do Sol não passa de uma ilusão (veja a **Figura 5**). Esse movimento de rotação provoca o surgimento dos dias e das noites;
- a Terra também faz um movimento em torno do Sol denominado translação. Mais uma vez, Galileu afirmou que o aparente movimento cíclico do Sol – nascendo cada vez mais ao sul durante seis meses e, nos seis meses seguintes, executando o movimento inverso, vindo cada vez mais para o norte – era também uma ilusão. É a Terra que, ao fazer o movimento de translação, muda de posição em relação ao Sol.

Hoje, as afirmações de Galileu e Copérnico podem parecer, para muitos, de pouca importância. No entanto, as polêmicas que eles provocaram transformaram-se na base de todo o desenvolvimento do conhecimento científico atual. Por acreditarem que o Sol era o centro do Universo, grandes astrônomos e matemáticos daquela época foram perseguidos, julgados e condenados a penas que variaram da prisão domiciliar (Galileu passou os últimos nove anos de sua vida preso e seus livros foram proibidos de serem vendidos ou lidos) à morte na fogueira (caso de Giordano Bruno, que, entre outras ideias revolucionárias, afirmava que o Universo era infinito e, portanto, não tinha centro).

FIGURA 4




Copérnico (1473-1543).



Galileu Galilei (1564-1642).

Copérnico e Galileu despontaram entre os principais personagens da chamada "revolução científica" do Renascimento.

FIGURA 5



! Movimento do Sol no horizonte ao longo de um dia, em Tenerife (Espanha).

Unidade 2 • Capítulo 3 57

Fig.35 – reprodução de página que trata de astronomia e movimentos do planeta Terra em que o autor utiliza fotografia digital com sobreposições (ao todo 12 fotos) formando uma panorâmica da paisagem de Tenerife, Espanha. O aspecto interessante da imagem se dá nas várias posições que ocupa o Sol, podendo ser traçada então sua trajetória. Além disso, temos uma metade em que a paisagem está iluminada e outra metade praticamente no escuro. Na parte iluminada conseguimos uma visão da paisagem local, semi-desértica com pouca e esparsa vegetação, ausência de rios, solo rochoso e uma formação montanhosa ao fundo. (SANTOS, 2016, vol.1, p.57).

4.3. Paisagens redescobertas

As técnicas fotográficas evoluíram fortemente nas últimas décadas com a tecnologia digital permitindo um domínio sobre a imagem quase infinito na pós-produção. As técnicas de pré-produção por sua vez também avançaram, como o controle remoto, armadilhas fotográficas (muito utilizadas pelos biólogos e ambientalistas), fotografia de satélite de alta definição, fotografia com celular ou com câmeras minúsculas cujo uso vai desde assistência numa operação médica até a colocação desse dispositivo num drone operado à distância. Como já foi dito aqui, a fotografia aérea não é nenhuma novidade, tendo sido Felix Nadar pioneiro nessa técnica ao fotografar Paris no final do século XIX de um balão. Ao longo do século XX, a fotografia aérea foi largamente desenvolvida, juntamente com a fotografia de satélite, levando a um salto de qualidade e possibilidades que contribuiu enormemente para a geografia quantitativa a partir de meados da década de 60. Mesmo com esse avanço, a fotografia aérea tinha um alto custo e envolvia equipes para sobrevôos de avião ou helicóptero, o que tornava seu uso bastante restrito. A novidade está no acesso a essa nova tecnologia, onde os drones são ferramentas relativamente baratas e, acoplados à câmeras digitais pequenas e potentes, permitem uma produção quase irrestrita de imagens aéreas antes inviáveis para o pesquisador ou fotógrafo.

Além de ser um instrumento acessível, o drone também permitiu a inúmeros institutos, empresas, jornais e bancos de imagens produzirem suas imagens aéreas. Como vimos, as fotografias que constam da obra de Aroldo de Azevedo sobre São Paulo ou do livro didático de Douglas Santos foram obtidas em acervos de museus, bancos de imagem, instituições públicas e privadas, dos próprios fotógrafos, sendo apenas uma pequena parcela produzida pelo próprio geógrafo em campo.

A paisagem, que muitas vezes está inacessível ou obstruída, ganha assim uma ferramenta que permite elevar o ponto de visão até que seja suficiente para recriá-la, ao menos como fotografia. Áreas de floresta, onde a vegetação encobre completamente a vista, áreas de planícies que não permitem uma vista de um ponto

mais elevado, áreas urbanas onde as edificações também impedem uma vista panorâmica ganham assim novas possibilidades visuais.

O fotojornalista Joel Silva²⁹, mostra algumas dessas possibilidades, onde a visão panorâmica seria impossível e mesmo um sobrevôo de helicóptero bastante difícil e caro. As fotografias apresentadas aqui foram feitas em reportagens para o jornal Folha de São Paulo. Na figura 36, temos uma vista panorâmica de uma estrada de terra no Pará, que serve para o escoamento de soja através de caminhões carregados. A reportagem fala sobre a dificuldade dos caminhões de chegarem até o porto. No local, com floresta e sendo área de planície, dificilmente a dimensão da paisagem estaria acessível aos olhos do fotógrafo.

Na figura 37, uma plantação de cana-de-açúcar na usina Santo Antônio, no interior de São Paulo se dá algo parecido, apesar de não ser área de floresta, mas a ausência de um ponto elevado dificulta enormemente a visão panorâmica numa área tão ampla. A reportagem trata da mecanização do campo e a consequente migração de trabalhadores rurais para as cidades. Por fim, na figura 38, em reportagem sobre o mercado imobiliário em Ribeirão Preto, é possível uma visão ampla e panorâmica da cidade, onde o ponto de vista, acima das novas torres altas, permite que se recupere, ou melhor, se crie uma nova paisagem onde esses edifícios estão inclusos e colocam em perspectiva as casas e edifícios antigos, mais baixos.

²⁹ Joel Silva é fotojornalista com mais de 25 anos de experiência no jornal Folha de São Paulo. Atualmente vive e trabalha em Ribeirão Preto. Link para o site <<https://www.joelsilvafotografia.com>>, acesso em novembro de 2018.



Fig.36 – Tráfego de caminhões carregados de soja em estrada de terra no Pará. A fotografia foi feita para reportagem do jornal Folha de São Paulo e mostra a paisagem da Amazônia cortada pela rodovia precária com trânsito de caminhões pesados transportando carga. Foto: Joel Silva, imagem cedida pelo autor.

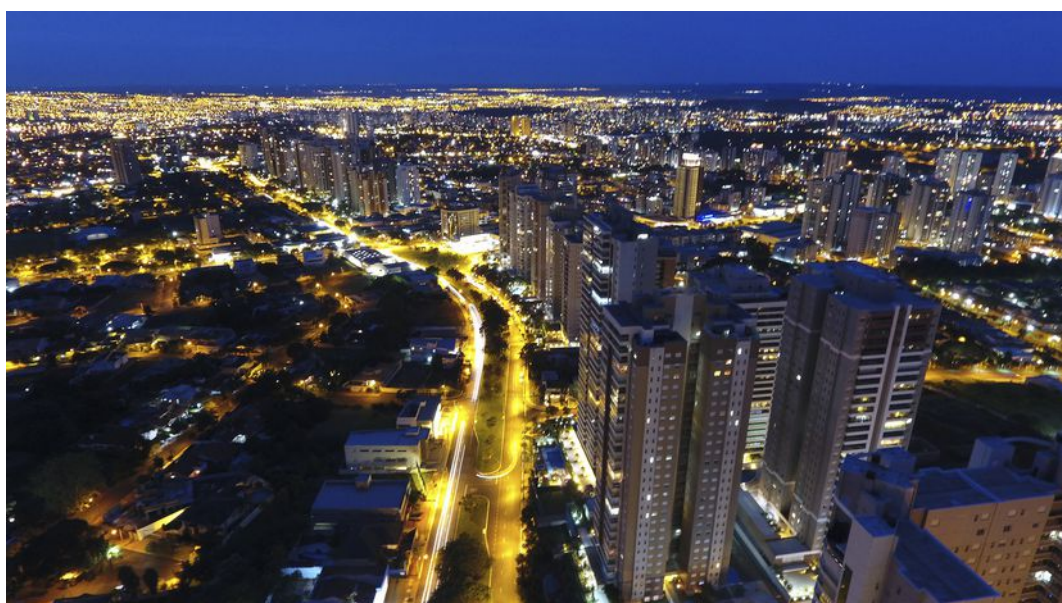


Fig.37 – Fotografia da Usina Santo Antônio em Sertãozinho, São Paulo. A usina de cana-de-açúcar que produz álcool e açúcar tem toda sua produção mecanizada. A foto foi feita para reportagem do jornal Folha de São Paulo que trata da mecanização do campo e consequente migração para a cidade. Foto: Joel Silva, cedida pelo autor.

Fig.38 – Fotografia de Ribeirão Preto, interior de São Paulo. A cidade cresce juntamente com a especulação imobiliária e torres altas em condomínios de alto padrão já são comuns. A fotografia foi feita para reportagem sobre mercado imobiliário no interior do jornal Folha de São Paulo. Foto: Joel Silva, cedida pelo autor.

4.4. Repaisagens

Como vimos, a tecnologia digital de processamento de imagem pode ser uma ferramenta interessante para trazer novos aspectos à representação fotográfica (fig.35). Um trabalho especialmente interessante para enriquecer esse ponto é *Repaisagem*, do fotógrafo Marcelo Zocchio³⁰.

Nesse trabalho o autor elabora uma série de montagens fotográficas que sobrepõem fotos antigas da cidade com fotografias recentes, num contraste tanto espacial quanto temporal. Mais do que isso, a montagem é feita para não ficar tão evidente numa primeira vista, confundindo o olhar e causando uma estranheza que exige a atenção do leitor. Nota-se que o arco temporal entre as imagens não é tão grande assim, no máximo cem anos, e em muitas apenas algumas décadas, refletindo bem o que sabemos sobre o crescimento explosivo da capital. A cidade não só cresceu, mas se implodiu e reconstruiu várias vezes fazendo disso uma forma de apropriação do espaço que insiste em apagar memórias e identidades, o que Guilherme Wisnik³¹ no texto *Temporalidade Invasiva* comenta,

ao vermos imagens antigas de São Paulo sentimos, à primeira vista, não as pegadas de um passado latente e ainda familiar, mas a presença estrangeira de algo alheio, como uma aparição daquilo que Freud chama de sinistro. Uma das virtudes do trabalho de Zocchio, me parece, reside na capacidade de tocar nesse ponto sensível, como que a desrecalcar um tabu (WISNIK, 2012, p.1).

Essa capacidade de tocar esse ponto sensível, que está muito além da simples comparação entre duas fases de uma cidade ou talvez colocado de outro modo, entre uma paisagem e a subtração da paisagem pelo homem, é que faz desse trabalho uma potente tradução visual de um sentimento vago que permeia a vida cotidiana da metrópole, além de possibilitar um rico diálogo com diversas abordagens geográficas da metrópole.

³⁰ Marcelo Zocchio é fotógrafo, vive e trabalha em São Paulo. Link para o site <<https://marcelozocchio.com.br>>, acesso em novembro de 2018.

³¹ Guilherme Wisnik é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Nas páginas seguintes vemos três imagens do trabalho, a primeira (fig.39), uma paisagem urbana clássica, da região da Luz, atravessada por um conjunto de edifícios modernos amontoados criando a impressão de um adensamento controlado que evidentemente, ao contrário das cidades americanas, nunca existiu em São Paulo. Outra fotografia, da avenida Nove de Julho (fig.40), deixa entrever na foto antiga à esquerda, uma parte da colina em primeiro plano e mais ao fundo uma a vegetação nativa típica da região, incluindo uma araucária, contrastando com a vista atual onde a paisagem é obstruída pelos prédios causando um desequilíbrio na composição que instintivamente atrai o olhar para o horizonte de 80 anos atrás.

A excessiva verticalização e impermeabilização da cidade acaba por tornar a metrópole opaca, o que, somado ao gigantismo e à complexidade crescente contribuíram para o desuso do conceito lablachiano de paisagem, ou seja, a fotografia, que estava muito colada a essa paisagem clássica, também passa por um declínio como possível representação visual, e esse é o ponto principal deste capítulo: mostrar que a fotografia, agora livre da representação da paisagem clássica pode contribuir no diálogo com a geografia de outras formas mais criativas, interessantes e enriquecedoras.

Por fim, a terceira foto (fig.41), não é propriamente uma paisagem (mesmo a foto original de Guilherme Gaensly) mas uma vista geral da praça da República, onde o contraste com a foto atual se dá pelo detalhe do calçamento (à esquerda), orelhões e principalmente a caçamba estacionada, que é ela mesma um elemento da indústria da construção, responsável pela retirada final dos entulhos deixados pela demolição que dará lugar à algum novo prédio, alimentando assim o ciclo interminável de destruição e reconstrução.



Fig.39 – Montagem fotográfica da região da Luz, centro de São Paulo. Sobreposição de fotografia de Guilherme Gaensly, do começo do século XX e fotografia do autor. Fotomontagem de Marcelo Zocchio/imagem cedida pelo artista.



Fig.40 – Montagem fotográfica da avenida Nove de Julho, no centro de São Paulo. Sobreposição de fotografia de Benedito Junqueira Duarte da década de 1940 e fotografia recente do autor. Fotomontagem de Marcelo Zocchio/imagem cedida pelo artista.

Fig.41 – Montagem fotográfica da praça da República, centro de São Paulo. Sobreposição de fotografia de Guilherme Gaensly, do começo do século XX e fotografia recente do autor. Fotomontagem de Marcelo Zocchio/imagem cedida pelo artista.

4.5. A busca de uma estética científica: representação e ficção

Podemos deslocar um pouco o foco, para as revistas de divulgação científica das grandes sociedades geográficas do mundo, como a Geographical Magazine da Royal Geographic Society inglesa, e a National Geographic, da National Geographic Society dos Estados Unidos, fundadas no século XIX quando a geografia ainda não tinha se institucionalizado nas universidades. Além dessas revistas, também a Geo Magazine alemã, mais recente, faz bom uso da imagem fotográfica. Essas revistas acabaram se tornando referências em fotografia, como no caso da National Geographic onde o uso das cores se tornou uma marca registrada. Com uma circulação que não se limita ao público acadêmico, elas utilizam a fotografia num misto de ciência e jornalismo, muitas vezes lançando mão de uma certa espetacularização da imagem.

Outro aspecto interessante é o acervo imagético dessas revistas, que são abertos à consulta e podem servir de apoio para trabalhos acadêmicos, tanto pelas fotos históricas quanto pelas atuais. A National Geographic por exemplo, que prima pela qualidade técnica das fotografias, possui importante acervo de autocromos (em torno de 15 mil imagens), tendo publicado a primeira em 1914³².

Embora sendo importante referência no uso da fotografia, não podemos esquecer que essas revistas são para um público amplo e portanto sua comunicação está muito bem ancorada no jornalismo, assim não é possível esperar que um trabalho acadêmico siga os mesmos moldes, embora também seja esperado que um trabalho acadêmico se preocupe em comunicar corretamente e para um público específico suas ideias.

Essa questão da reprodução tonal e de cores é um capítulo à parte na fotografia digital, que envolve processos altamente técnicos em termos de impressão e visualização. O controle necessário para que a imagem impressa no papel ou projetada na parede passa por uma fina calibração dos monitores, impressoras e projetores utilizados e está além do escopo deste trabalho.

32 Ver <<https://www.nationalgeographic.org/timeline/a-world-in-color>>, acesso em novembro de 2018.

Para a estética acadêmica pode ser bastante aceitável e até mesmo desejável uma fotografia mais neutra, menos espetacular, mais rica em detalhes e não menos precisa tecnicamente.

Tania Rossetto lembra que a escola francesa tinha como norma para apresentação das fotografias a disposição lado a lado (ROSSETTO, 2004, pg.128) de forma a facilitar a comparação entre elas, criar uma tensão, uma possibilidade de diálogo e podemos partir dessa forma de apresentação, que por si só já parece intuir a impossibilidade da fotografia capturar a realidade, a essência ou mesmo a síntese. Essa dialética pode ser muito interessante no uso de fotografias históricas por exemplo em que se busca uma contraposição entre duas imagens do mesmo local em tempos diferentes ou então para evidenciar diferentes aspectos de uma mesma realidade, aqui já apontando para uma inevitável fragmentação da representação.

François Soulages mostra que a própria fotografia pode ser também crítica da representação da realidade e cita o clássico livro de Robert Frank, *Les Américains* de 1958 como um marco da história da fotografia ao criticar não exatamente os Estados Unidos, mas a representação que os próprios americanos, nova potência imperialista mundial do pós-guerra, faziam de si mesmos:

Mas por que criticar as representações da realidade? Em primeiro lugar, porque é o melhor meio de criticar a realidade; em seguida, porque a realidade, como sabemos, só se apresenta por representações; finalmente, porque o objeto privilegiado da arte é a representação em relação a qual ela, a arte, só pode tomar distância e não fazer como se a representação não existisse. Apontar a representação é recusar-se a fazer crer que nossa relação com o mundo é uma relação de imediatismo e transparência; é portanto questionar essa mediação que tem por vezes vontade de fazer crer em sua inexistência (SOULAGES, 2010, p.241).

Essa crítica à representação norte-americana feita pelo fotógrafo suíço-americano, ocorre na mesma época inclusive em que a paisagem começa a perder força como categoria de análise, uma época em que a consciência da representação da realidade começa a emergir.

Esta paisagem tradicional ainda estava muito impregnada de um realismo reforçado pela própria fotografia, que segundo François Soulage, nasce como prática realista mas que acaba sufocando o próprio meio, em suas palavras, torna-

se *imperialista* e que se nutria de uma necessidade de se acreditar no real (SOULAGES, 2010, p.110). Soulage então mostra como a fotografia nasceu alinhada a uma estrutura arcaica que no fundo é uma necessidade de se acreditar no real e cita o aforismo 344 do livro *A Gaia Ciência* (1882) de Friederich Nietzsche que ao questionar a 'vontade de verdade' vai necessariamente questionar a própria ciência. O livro criticava a fé na ciência positivista, em alta na época, mas que de certa forma permanece nos dias de hoje e conclui afirmando que

a fé na ciência ainda é uma crença metafísica – que também nós, que hoje buscamos o conhecimento, nós, ateus e metafísicos, ainda tiramos nossa flama daquele fogo que uma fé milenar acendeu, aquela crença cristã, que era também de Platão, de que Deus é a verdade, de que a verdade é divina... Mas como, se precisamente isto se torna cada vez menos digno de crédito, se nada mais se revela divino, com a possível exceção do erro, da cegueira e da mentira – se o próprio Deus se revelou como a nossa mais longa mentira? (NIETZSCHE apud SOULAGES, 2010, p.112).

A fotografia que nasce como uma técnica inovadora, fruto de revolução industrial e da crença na ciência, não produziu no entanto uma prática nova, ao contrário, de acordo com Soulages permanece “escrava de uma crença muito mais antiga, habitada pelo cansaço de viver, o medo da vida, a decadência e o ressentimento” para concluir “é só ao preço de um retorno sobre si mesma, portanto, sobre o que é especificamente fotográfico, sobre a fotograficidade, que a fotografia poderá se livrar disso e se libertar” (2010, p.112). Esse retorno a si mesmo, ao específico fotográfico passa pela possibilidade de ficção e pela alegoria, como observa André Rouillé:

Do documento à arte contemporânea, a fotografia oscila, assim, entre o rastro da impressão e a alegoria. Passa-se da figura retórica da impressão (isto é, do parecido, do mesmo, da repetição mecânica, do unívoco, do verdadeiro) para a figura da alegoria que, ao contrário, é duplicidade, ambiguidade, diferença, ficção. Da impressão à alegoria, a fotografia passa da repetição da própria coisa para uma outra coisa diferente da coisa – “Na mão do alegorista, a coisa se torna outra coisa”, observa Walter Benjamin (ROUILLÉ, 2009, p.383).

Aqui inevitavelmente acabamos por entrar num campo muitas vezes de difícil diálogo com a ciência que são a ficção e a arte. Temos que ter em conta que essa abertura da fotografia para a ficção e a arte se dá justamente pelo esgotamento do viés positivista que acompanhou a fotografia por mais de um século, e a proposta aqui é afirmar que o uso da linguagem fotográfica na geografia também se beneficiaria desse passo singular. Rouillé prossegue:

Um outro aspecto da alegoria que se manifesta nas obras a partir dos anos 1980 é a ruína, o fragmento, o fracionamento, a imperfeição, a incompletude. Walter Benjamin insiste sobre “a relação do alegórico com tudo aquilo que é fragmentário, desordenado, atravancado” (ROUILLÉ, 2009, p. 385).

Essa mudança de paradigma que marca a entrada da fotografia no pós-modernismo está alinhada com a dificuldade crescente da geografia em elaborar representações, que por sua vez aponta para a perda de capacidade analítica do conceito tradicional de paisagem. A ideia da paisagem como síntese perde força a partir da segunda metade do século XX frente à crescente dificuldade de explicação de um mundo cada vez mais complexo, em que a relação sociedade-natureza se torna tão abstrata que desaparece no horizonte.

Se para o campo da cultura, e isso inclui as artes visuais e mais especificamente a fotografia, a passagem do moderno para o pós-moderno é dada como bem delimitada, o mesmo não ocorre com as ciências humanas, sendo essa mudança de paradigma ainda objeto de debate. Alguns autores como Edward Soja e David Harvey escreveram sobre o tema, este último trazendo o motor da mudança para a produção flexível, que denominou *toyotismo*. O sociólogo Boaventura de Souza Santos traz uma boa definição do que seria uma ciência pós-moderna:

[...] uma ciência assente numa racionalidade mais ampla, na superação da dicotomia natureza/sociedade, na complexidade da relação sujeito/objeto, na concepção construtivista da verdade, na aproximação das ciências naturais às ciências sociais e destas aos estudos humanísticos, numa nova relação entre a ciência ética assente na substituição da aplicação técnica da ciência pela aplicação edificante da ciência e, finalmente, numa nova articulação, mais equilibrada, entre conhecimento científico e outras formas de conhecimento (SANTOS, 2004, p.2).

Santos traz essa definição para logo em seguida criticá-la ao expor sua visão de uma relação global norte-sul ainda marcada pelo colonialismo, ou seja, ainda marcada por um modernismo arcaico que se perpetua especialmente nas relações sociais e não concluiu seu curso, como nas sociedades desenvolvidas do norte. Assim, o sociólogo propõe um pós-colonialismo de oposição, que

obriga a ir, não só mais além do pós-modernismo, como mais além do pós-colonialismo. Convida a uma compreensão não ocidental do mundo em toda sua complexidade e na qual há de caber a tão indispensável quanto inadequada compreensão ocidental do mundo (SANTOS, 2004, p.31).

Essa posição amplia mas não exclui de qualquer forma a mudança do paradigma na cultura, e o ponto fundamental de ter feito essa associação está naquilo que já comentamos sobre a dificuldade de representação na ciência geográfica, a perda da capacidade de síntese do conceito de paisagem e a consequente diminuição do uso da fotografia (e outros elementos visuais) como suporte aos trabalhos geográficos, o que chama a atenção por se dar num momento em que a fotografia passa a ocupar lugar central nas artes visuais através do esgotamento das premissas modernas e positivistas e a emergência de uma nova forma de pensar onde o fragmento ganha relevância pela sua capacidade alegórica.

Rouillé lembra que a fotografia “por natureza em contato direto com o mundo, terá contribuído para ancorar a arte no cotidiano, no banal, no familiar, no ordinário, na mais bruta realidade” (2009, p.414), onde no “território social, por exemplo, os lugares de ontem dão lugar aos 'não-lugares', e as paisagens, àquilo que poderíamos chamar de 'infrapaisagens’” (2009, p.415) e afirma a estética emergente dessa fase pós-moderna, na contramão da espetacularização da imagem, como a estética do ordinário, “sem efeitos formais, do modo mais neutro e transparente possível, sem iluminações cintilantes ou refinadas, sem composições estruturadas, sem ângulos de vista insólitos” (2009, p.415).

Por trás desse movimento está a ideia de que a realidade só pode ser evocada, ou seja, não atingida diretamente, mesmo se tratando de ciências sociais, mesmo se tratando da forma mais “dura” que a abordagem quantitativa imprimiu à geografia.

5. CONCLUSÃO

Se pensarmos nesse estudo como um diálogo entre a história do pensamento geográfico e a história da fotografia, certamente chegaríamos à conclusão que a passagem da geografia clássica regional para a geografia contemporânea foi feita às pressas, de um salto. Um trabalho mais extenso e apurado deveria se ater com mais calma na geografia quantitativa dos anos sessenta, suas imagens de satélite e o desdobramento que levou à disciplinas específicas como o sensoriamento remoto. Também teria que ser incluído um capítulo sobre ecologia e a geografia crítica de Jean Tricart e Michel Rochefort, e ainda sobre a geografia cultural de Carl Sauer e a geografia humanista de Yi-Fu Tuan. A fotografia, que já chegava ao centro do debate pós-moderno, era apropriada diferentemente pelos novos trabalho geográficos dos anos setenta e oitenta.

Deixo apontado aqui as possíveis lacunas desse trabalho para dizer que isso acabaria por extrapolar em muito o objetivo proposto de um trabalho de conclusão de curso, e também indicar possíveis caminhos para dar continuidade ao estudo.

Retomo rapidamente a linha narrativa do trabalho para lembrar a coincidência do nascimento quase simultâneo da geografia moderna com Humboldt e a fotografia, ambos filhos do século XIX numa Europa que se industrializava e celebrava sua entrada na modernidade. A geografia como um ramo da ciência moderna e a fotografia como um produto da nova sociedade urbano-industrial desde o início pareciam indissociáveis. Ambas técnicas e ferramentas, mas também produtores de novos significados, novas territorialidades e novos olhares, o que contribuía para a crescente hegemonia europeia sobre o resto do mundo.

Na virada do século XX, a geografia como disciplina institucionalizada faz largo uso da fotografia que estava cada vez mais acessível e difundida pela sociedade. A fotografia era mais que uma ilustração justamente pelo seu caráter ótico-mecânico que trazia a marca da objetividade tão almejada pela ciência. Este estudo concentrou-se na escola francesa de geografia, com suas categorias clássicas de análise, onde a paisagem figurava como central para o estudo da

região. Os dois exemplos que trouxe nesse estudo, os *Arquivos do Planeta* e os *Estudos de geografia urbana da cidade de São Paulo por ocasião dos seus 400 anos* (AZEVEDO, 1958) mostram, cada um a seu modo, a importância e o cuidado com o uso da fotografia perfeitamente inseridos no método geográfico.

No entanto, esse casamento parece não ter resistido à evolução da disciplina após os anos sessenta. O uso da categoria paisagem cai em declínio, e juntamente com ela, o uso da própria fotografia. A geografia torna-se mais técnica por um lado, com o uso de novos métodos quantitativos, e também mais abstrata por outro. Agora é o espaço a categoria última de análise geográfica, introduzindo novos problemas filosóficos, como a sua definição mesma, ao mesmo tempo em que deixa de ser descritiva para ser disciplina crítica e combativa.

Esses aspectos aparecem nos dois volumes da *Geografia de São Paulo* (CARLOS e OLIVEIRA, 2004) por ocasião das comemorações dos 450 anos da capital. Embora haja ganhos inquestionáveis em termos de metodologia e capacidade de análise de uma metrópole da complexidade de São Paulo, ainda fica a questão do porque a fotografia está quase ausente. Seria dispensável? Ou seria mais difícil a representação visual fotográfica quando o conceito central que a ancorava, a paisagem, está ele próprio ultrapassado?

Como foi visto no capítulo dedicado ao conceito de paisagem (pg.29), esta era o primeiro nível de uma totalidade geográfica que se propunha conter, mas não se resumir às somas dos diversos elementos naturais e humanos. Nesse estágio, a geografia que tentava se firmar como ciência moderna, via no uso da imagem técnica da fotografia um aliado capaz de eliminar por completo a “subjetividade do traço”. Mas havia uma contradição inerente nessa abordagem, se por um lado a geografia buscava a objetividade científica, por outro lado ainda trabalhava com a noção de uma totalidade abarcável numa imagem. Se o método científico decompõe o todo em partes cada vez menores e busca a partir disso compreender a interação entre essas partes e tirar daí formulações gerais e abstratas, as ciências sociais, mais ainda, a geografia, ao contrário se valia de uma atenta análise específica, que não buscava leis gerais, mas sim a compreensão do fenômeno estudado, seja ele uma cidade, ou uma região.

De acordo com Simmel,

a natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe de individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de “paisagem” (SIMMEL, 2009, p.7).

Se a paisagem é uma reação à fragmentação promovida pelo surgimento do pensamento moderno, um anseio de totalidade, uma abstração humana recente surgida de um sentimento desde cedo apropriado pelos artistas e pintores, ela própria não resistiria como categoria científica de análise numa disciplina que se modernizava e se tornava cada vez mais técnica frente a uma realidade também cada vez mais complexa.

Cabe aqui reformularmos a pergunta anterior, é possível a representação visual fotográfica para além da paisagem como a entendemos, ou melhor, é possível a representação fotográfica de uma totalidade geográfica que já não se apresenta na forma concreta de uma paisagem?

Não só a geografia evoluiu nas décadas seguintes ao pós-guerra, mas também a fotografia experimentou muitas mudanças. Rouillé aponta que para a fotografia contemporânea, não se trata mais de uma imitação da natureza, mas uma imitação de segunda ordem, “não mais fazer ver o ser através das imagens, mas fazer ver imagens através de um palimpsesto” (2009, p.385). Neste ponto o autor está apoiado no conceito de alegoria de Benjamin que é recuperado nos anos 1980 para fundamentar os aspectos de “ruína, fracionamento, fragmentação, imperfeição e incompletude” (2009, p.385) que permeava as artes visuais pós-anos setenta.

É curioso notar, que se a geografia e a fotografia nascem quase juntas, no mesmo contexto socio-cultural e caminham juntas por mais de um século quando buscam a conscição do paradigma moderno, chegam à contemporaneidade apresentando também aspectos em comum, compartilhando agora de aspectos típicos do que se convencionou chamar de pós-modernismo, sendo a fragmentação talvez o mais evidente.

Wagner Souza e Silva em seu texto 'Entre fotografias científicas e a ciência da fotografia', retoma Flusser para formular questões bastante pertinentes:

o uso da objetividade fotográfica pode ser muito mais uma imposição não evidente do que uma opção numa determinada pesquisa científica, e isso suscita algumas questões: qual o real papel das imagens técnicas na construção do conhecimento? Seriam elas propulsionadoras (trazendo descobertas, novas formas de percepção) ou inócuas (redundância de uma textolatria)? (SOUZA E SILVA, 2009, p.442).

O sentido de textolatria é tratado por Silva um pouco antes quando (2009, p.437), seguindo o pensamento flusseriano, lembra que o texto foi criado para romper a idolatria da imagem, traduzir cenas em conceitos e, “ir ao encontro do mundo”. Mas finalmente chegaria a crise do texto, crise essa onde os “conceitos, ao representarem as imagens, que por sua vez representavam o mundo, tornavam-se cada vez mais difíceis de serem decifrados e cada vez mais inimagináveis”, e a textolatria seria uma “fidelidade ao texto, tão alucinatória quanto a idolatria, e que, para Flusser, pode ser facilmente constatável em ideologias e nas ciências exatas do século XIX” (SOUZA E SILVA, 2009, p.437).

Sendo assim, a fotografia surge, como produto de textos científicos aplicados, para buscar superar essa crise dos textos. Silva observa que é justamente por essas razões científicas de estruturação da fotografia que as “imagens técnicas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas” (FLUSSER apud SOUZA E SILVA, 2009, p.437). Como consequência “seu significado torna-se óbvio, e a evidência de sua realidade representada (seu caráter perigosamente não-simbólico) a torna simplesmente produto do mundo” (2009, p.437). Silva segue afirmando aquilo que tratamos nesse estudo, que é dessa aparente objetividade fotográfica que as pesquisas científicas se servem e que, para Flusser, constituem não uma evidência, mas uma obscuridade, e conclui que a ciência que se serve da objetividade da imagem técnica cai em redundância e tende não a propulsionar o processo de conhecimento e descoberta do mundo, mas sim girar em torno do auto-entendimento de seus textos e conceitos, em poucas palavras: reforça a textolatria. Uma solução proposta por Flusser e retomada por

Silva é portanto que as imagens técnicas sejam capazes de *remagicizar* o texto (2009, p.438).

Remagicizar o texto não é a volta da idolatria apontada por Silva e Sontag. Antes disso, não seria a superação da fragmentação da realidade em conceitos e unidades recuperando a possibilidade de uma totalidade? É dentro dessa nova perspectiva que proponho a *paisagem expandida*, não mais a tradicional paisagem que era por si só uma totalidade e se bastava numa fotografia imediata, mas uma nova paisagem benjaminiana que aceita e joga com o fragmento da imagem e a impossibilidade de se abarcar o real, que usa os recursos técnicos disponíveis e as sutilezas da linguagem fotográfica com o intuito de trazer visões provocativas ou inovadoras que contribua para o avanço do conhecimento e da percepção da realidade geográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLBUM Comparativo da Cidade de São Paulo 1862/1887 (1981: São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento613584/album-comparativo-da-cidade-de-sao-paulo-18621887-1981-sao-paulo-sp>>. Acesso em novembro de 2019.

AZEVEDO, Aroldo (org.). **A Cidade de São Paulo**. Estudos de geografia urbana. Vols. 1, 2, 3 e 4. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1958.

AZEVEDO, Rodrigo Medeiros, STEINKE, Valdir Adilson e LEITE, Cristina Maria Costa. **A fotografia como recurso lúdico para o ensino de geografia**. in Steinke, V.A. Reis, D.F., Costa, E.B. (orgs.) Geografia & Fotografia Apontamentos Teóricos e Metodológicos. LAGIM – Departamento de Geografia da Universidade de Brasília, 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1984.

CARLOS, Ana Fani Alessandri e OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino (orgs.). **Geografias de São Paulo**. Vols 1 e 2. São Paulo. Editora Contexto, 2004.

COELHO, Teixeira. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. Editora Paz e Terra. São Paulo, 1988.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Cosac Naify. São Paulo, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Contraponto. Rio de Janeiro, 1997.

EINAUDI Enciclopédia. Volume 8. cap. **Paisagem**. (ROMANO, Ruggiero (org.)). **Enciclopédia Einaudi**. Volume 8, cap. Paisagem p.138-160. Chantal Blanc-Pamard e Jean-Pierre Raison. Edição Portuguesa, 1986)

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**, ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Editora Relume Dumará. Rio de Janeiro, 2002.

FRANK, Robert, **Os americanos**. Primeira edição: Robert Delpire, 1958. Edição brasileira: Instituto Moreira Salles, 2017.

GAMBI, Lucio. **Critica ai concetti geografici di paesaggio umano**. Faenza, F.lli Lega, 1961.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo. Edições Loyola, 17ª edição, 2008. Original Basil Blackwell 1989.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. Cia das Letras. São Paulo, 1998.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. Ateliê Editorial – 2ªed. São Paulo, 2001.

LACOSTE, Yves. **A Geografia – Isso serve em primeiro lugar para fazer a guerra**. 4ªed., Papirus Editora, Campinas, 1997.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. Editora Contexto. São Paulo. 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo. Martins Fontes, 2ª ed., 1999 (orig.1945).

MONTEIRO, Rosana Horio. Brasil, 1833: **A descoberta da fotografia revisitada**. Dissertação de Mestrado em Política Científica e Tecnológica, Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1997.

PALLAMIN, Vera. **Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea**. Parallaxe, v.3, nº2, 2015.

QUAINI, Massimo. **Marxismo e Geografia**. 2ª ed., Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1979.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia Visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. Revista de Antropologia. São Paulo, Universidade de São Paulo. 2005, v.48 nº2. Pgs 613-648.

ROSSETTO, Tania. **Fotografia e Literatura Geográfica** – linhas de uma investigação histórica. Trad. Valdir Steinke. Boletim da Sociedade Geográfica Italiana. Série XII, vol.IX (2004) pgs 877-910, Roma in Steinke, V.A. Reis, D.F., Costa, E.B. (orgs.) Geografia & Fotografia Apontamentos Teóricos e Metodológicos. LAGIM – Departamento de Geografia da Universidade de Brasília, 2014.

ROUGERIE, Gabriel. **Geografia das Paisagens**. Difusão Europeia do Livro. São Paulo, 1971.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Editora Senac. São Paulo, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Do pós-moderno ao pós-colonial**. E para além de um e outro. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra, de 16 a 18 de setembro de 2004.

SANTOS, Douglas. **Geografia das redes**: o mundo e seus lugares, vol.1, 2 e 3. Editora do Brasil, 4ª ed. São Paulo, 2016.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da Paisagem**. LusoSofia Press, Portugal, 2009.

SOJA, Edward. **Geografias pós-modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora, 1993.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Editora Schwarcz, São Paulo, 2007.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: Perda e permanência. Editora Senac. São Paulo, 2010.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Argos e Letras Universitárias. Chapecó e Florianópolis, 2004.

SOUZA E SILVA, Wagner. **Entre fotografias científicas e a ciência da fotografia**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo, 17: 435-444, 2007.

VALLADARES, Licia. **Os dez mandamentos da observação participante**. Revista Brasileira de Ciências Sociais vol.22 nº63 São Paulo, fevereiro 2007.

ZOCCHIO, Marcelo. **Repaisagem**. São Paulo, editora Dash, 2012.

Sites

ALBERT Kahn, Museu. Site <<http://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/>>, acesso em agosto de 2018.

ARQUIVO Histórico Municipal da Prefeitura de São Paulo, link em <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/arquivo_historico/index.php?p=1114>, acesso em novembro de 2018.

BRASILIANA Fotográfica. Link para site <<http://brasilianafotografica.bn.br/>>, acesso em setembro de 2018.

FOTO Cine Clube Bandeirante, acervo. Link em <<http://fotoclub.art.br/acervo/>>, acesso em novembro de 2018. MUSÉUM National d'Histoire Naturelle. Site da Fonds d'Archives de la Société d'Anthropologie de Paris com link em <<http://bibliotheques.mnhn.fr/>>, acesso em julho de 2018.

GAENSLY, Guilherme. **A colheita do café**. Cerca 1902. Fotografia do acervo do Instituto Moreira Salles. Link <<https://ims.com.br/titular-colecao/guilherme-gaensly/>>, acesso em julho de 2018.

IGC, Instituto Geográfico e Cartográfico de São Paulo. Link em <<http://www.igc.sp.gov.br/>>, acesso em novembro de 2018.

LIFE Picture, Coleção. Getty Images. link em <<https://www.gettyimages.com/collections/lifepicture>>, acesso em setembro de 2018.

LIMA, Marcos H. de. A trajetória da História como disciplina escolar e acadêmica. Link <<https://www.linkedin.com/pulse/trajet%C3%B3ria-da-hist%C3%B3ria-como-disciplina-escolar-e-acad%C3%AAmica-lima>>, acesso em julho de 2018.

MARY Evans Picture Library, site institucional com link em <<https://www.maryevans.com>>, acesso em setembro de 2018.

NATIONAL Geographic, rev. Seção 'Sobre nós'. Link em <<https://www.nationalgeographic.org/about-us/>>, acesso em outubro de 2018.

PAULISTÂNIA, acervo da revista. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Link em <<https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/periodicos/item/102260-paulist%C3%A2nia-revista->>, acesso em novembro de 2018.

ROYAL Geographic Society. Seção 'Sobre nosso acervo'. Link em <<https://www.rgs.org/about/our-collections/>>, acesso em outubro de 2018.

SILVA, Joel. Fotojornalista. Link em <<https://www.joelsilvafotografia.com>>, acesso em novembro de 2018.

SOCIÉTÉ d'Anthropologie de Paris. Site em <<https://www.sapweb.fr/>>, acesso em julho de 2018.

WISNIK, Guilherme. **Temporalidade Invasiva**, Repaisagem São Paulo, São Paulo, Porto de Cultura, 2012. Link em <<https://marcelozocchio.com.br/textos>>, acesso em novembro de 2018.

ZOCCHIO, Marcelo. Fotógrafo. Link em <<https://marcelozocchio.com.br>>, acesso em novembro de 2018.

Foto de capa:

Autre Paysage sous la pluie au 2eme Canyon

Capilano Canyon, Vancouver, Canada

Mission Frédéric Gadmer et Jean Brunhes au Canada

Frédéric Gadmer, 1926

Collection Archives de la Planète