



  
**Coleção**  
MONOGRAFIAS  
DISSERTAÇÕES  
E TESES DO  
CCHLA

**A paisagem em foco: leituras  
fotográficas de Jardim do Seridó/RN**

Evaneide Maria de Mélo



  
**Coleção**

MONOGRAFIAS

DISSERTAÇÕES

E TESES DO

CCHLA

**A paisagem em foco: leituras  
fotográficas de Jardim do Seridó/RN**

Evaneide Maria de Mélo

# UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

REITOR

José Ivonildo do Rêgo

VICE-REITORA

Ângela Maria Paiva Cruz

DIRETOR DA EDUFRN

Herculano Ricardo Campos

EDITOR DA EDUFRN

Francisco Alves Costa Sobrinho

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Márcio Moraes Valença

VICE-DIRETORA: Maria da Conceição Fraga

ORGANIZADOR DA COLEÇÃO

Márcio Moraes Valença

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA E CAPA

Janilson Torres

**A paisagem em foco: leituras fotográficas de Jardim do Seridó/RN** decorre da dissertação de mestrado de Evaneide Maria de Mélo, defendida em 29 de fevereiro de 2008, no Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA-UFRN). Teve como banca examinadora a professora Maria Helena Braga e Vaz da Costa (orientadora), o professor Valdenildo Pedro da Silva (membro UFRN) e a professora Maria Geralda de Almeida (membro externo UFGO).

Divisão de Serviços Técnicos

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

---

Mélo, Evaneide Maria de.

Paisagem em foco: leituras fotográficas de Jardim do Seridó / Evaneide Maria de Mélo. -  
Natal, RN: EDUFRN, 2009.  
154 p.

ISBN 978-85-7273-531-5

1. Fotografia. 2. Paisagem. 3. Jardim do Seridó. I. Título.

RN/UF/BCZM

2009/52

CDD 770  
CDU 77

---

# \_prefácio

## **Fotografia e Paisagem**

*(por Maria Helena B. V. Costa)*

Desde o seu surgimento, o aparato fotográfico se volta para o registro de cidades, na verdade de imagens do cotidiano urbano que naquele momento se transformava radicalmente pelo intenso processo produtivo, urbano e urbanístico de modernização. Assim, ao final do séc.XIX, a fotografia e a cidade nascem e se desenvolvem como resultado de um mesmo processo tecnológico, cultural, social, econômico e ideológico.

Os estudos geográficos, com foco no estudo do espaço e da paisagem, por sua vez, e a exemplo da fotografia e da cidade, também se re-estruturam e redimensionam em fins do séc.XIX e início do séc.XX, abrindo novas possibilidades de abordagens do conceito de paisagem sob uma perspectiva cultural. A partir da transformação e renovação dos estudos geográficos, amplia-se a importância dada à dimensão cultural e ao entendimento sobre as espacialidades e as práticas sociais no contexto das representações, das sensibilidades, das percepções e das comunicações. Surge então uma abordagem diferenciada que

considera os mecanismos simbólicos através dos quais os grupos sociais se expressam e agem no espaço, constituindo a paisagem.

A Nova Geografia Cultural desperta, portanto, um novo tipo de interesse pela paisagem, que sob sua ótica é *per se* considerada representação. Nesse contexto, abrem-se novos caminhos teóricos e críticos para a fundamentação de pesquisas e o desenvolvimento das idéias a respeito dos meios de representação, inclusive os artísticos, como a fotografia, por exemplo, e sua relação com o pensamento geográfico. Assim, associar o entendimento da paisagem fotográfica ao pensamento geográfico cultural confere uma nova dimensão à paisagem que é permeada por planos simbólicos e de múltiplos significados.

Evaneide Maria de Mélo, neste livro, discute o conceito de paisagem como prática social e forma de representação espacial por meio de uma reflexão sobre o aparato fotográfico e como suas imagens ampliam o entendimento da identidade e da estrutura de significados que permeiam o objeto fotografado tanto no âmbito da sua representação quanto no da sua posição e atuação no contexto da realidade captada pela câmera fotográfica. A autora ressalta que o estudo da imagem fotográfica e da paisagem no espaço geográfico torna-se um “campo alternativo para a construção, elaboração, re-elaboração e percepção da paisagem” e que a dimensão absolutamente necessária de ser considerada quando se atua no espaço geográfico, na paisagem, é àquela dos espaços de comunicação e de significação.

Através da leitura textual e visual deste livro, será possível encontrar meios para aguçar o olhar e a visão sobre o conceito de paisagem abordado e apresentado sob a perspectiva alternativa da construção simbólica e fotográfica. Será possível, ainda, percorrer as paisagens da cidade de Jardim do Seridó/RN e experienciar, tal qual um “voyeur”, a sua criação poética e crítica no domínio geográfico cultural.

# \_sumário

introdução	07
capítulo 01 PAISAGEM COMO CATEGORIA, PAISAGEM COMO INVENÇÃO	35
capítulo 02 A IMAGEM FOTOGRÁFICA E A LEITURA DA PAISAGEM	55
capítulo 03 PAISAGEM IMAGÉTICA: JARDIM DO SERIDÓ PELAS LENTES DE ZÉ BOINHO	87
considerações finais	129

# \_sumário

133

bibliografia

149

anexos

*A imagem e o significado se refletem numa galeria de espelhos pela qual, assim como por corredores cobertos de quadros, decidimos passear, sempre sabendo que não há fim para nossa busca – mesmo se temos um objetivo em mente.*

*Alberto Manguel, 2001*

**Evaneide Maria de Mélo** é graduada em Geografia (2005) e mestre em Geografia (2008) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da UFRN.

# \_introdução





A fotografia é um meio de comunicação que serve problematização e à compreensão da dinâmica social, sendo utilizada por pesquisadores das diversas áreas do conhecimento, como Geografia, Antropologia, Sociologia, Artes Plásticas, dentre outros ramos do saber científico. Isso porque, por meio dela torna-se possível entender processos que estruturam a sociedade no decorrer do tempo e do espaço.

Kossoy (2001) diz que a imagem “encarcerada” na superfície fotográfica fornece testemunho visual, e material aos espectadores ausentes da cena passada. Uma fotografia para o autor é o resultado final de um evento, de um acontecimento, é um fragmento congelado de uma dada realidade e/ou paisagem. Nesse sentido, a pesquisa envolve a compreensão de duas variáveis complementares: a paisagem citadina e a imagem fotográfica.

Por meio da imagem fotográfica é possível identificar, estudar, problematizar e tematizar o quadro social por diversos ângulos: a infância, a juventude, a velhice, a ambiência urbana, rural e os eventos sócio-históricos. Na trajetória de pesquisa (ainda como bolsista de iniciação científica) surgiram múltiplas possibilidades de abordagem no campo fotográfico. Contudo, dos temas revelados pelas lentes das objetivas<sup>1</sup> o espaço urbano se revelou como problemática de estudo, e a cidade de Jardim do Seridó/RN, como referência empírica, em que por meio da imagem fotográfica encadeiam-se múltiplas paisagens imagéticas visuais<sup>2</sup>. Essa escolha recai na proposição de singularizar, evidenciar e ressaltar os campos simbólico-imaginários da paisagem por meio da fotografia, dado ao fato que essa última é entendida e problematizada como dispositivo de leitura da paisagem real-imaginária citadina. Outrossim, como estratégia para entender os processos que em escalas diferenciadas elaboraram representações sócio-culturais da cidade.

Nessa dimensão, objetiva-se com esse trabalho, analisar as relações sócio-culturais de Jardim do Seridó/RN, no interstício temporal de 1950 a 1980 a partir do acervo fotográfico de Zé Boinho, para penetrar no universo

<sup>1</sup> A ideia de objetividade visual perpassa um itinerário de pesquisa em que, como bolsista de Iniciação Científica, ao longo de 2003, 2004 e 2005 desenvolvi atividades junto a Projeto de Pesquisa “Fotografia e Complexidade: itinerários norte-rio-grandenses”, coordenado pela Professora Doutora Eugênia Maria Dantas. Com essa pesquisa foram coletadas informações sobre a história da fotografia nas cidades de São João do Sabugi/RN, Ipueira/RN, Serra Negra do Norte/RN, Caicó/RN, Carnaúba dos Dantas/RN, Cruzeta/RN, Parelhas/RN, Acari/RN e **Jardim do Seridó/RN**. A realização das atividades de pesquisas nessas cidades possibilitou perceber a existência de oito acervos diferentes, cujos fotógrafos atuaram emblematicamente nas referendadas cidades. Ao passo que, a riqueza do acervo fotográfico deixado por “Zé Boinho” foi o referencial para a pesquisa acerca do espaço urbano jardinense. De maneira que, uma pesquisa dessa envergadura possibilita à população de Jardim do Seridó/RN desfrutar de uma maior compreensão da vida cotidiana, e mais que isso, esse trabalho contribui para a valorização da memória estética, gráfica e fotográfica do lugar.

<sup>2</sup> Entende-se a fotografia enquanto uma teia imagético-simbólica que reveste a paisagem; mostrando-se como parte e parcela de uma configuração espacial.

das representações imaginárias que integram a paisagem citadina. Entende-se que esse é um exercício que articula a discussão acerca da paisagem, da fotografia e do imaginário, relacionando essas variáveis para penetrar nas temáticas culturais citadinas. Diante disso, problematiza-se a fotografia no contexto geográfico cultural, para desvelar as camadas de significados que integram a paisagem simbólica-imaginária que codifica a cidade.

Jardim do Seridó/RN foi tematizada pelo olhar do fotógrafo em relação as formas espaciais que a urbe incorporava. É esse o sujeito que vai imprimir uma narrativa da paisagem, a cidade constitui-se como o elemento central da cartografia visual que a imagem fotográfica representa. O acervo fotográfico de José Modesto de Azevedo, mais conhecido pelos habitantes do município por Zé Boinho<sup>3</sup>, constitui-se como ponto para a leitura do imaginário sócio-coletivo que brota em processo social, histórico e espacial, em que se articulam lembranças compartilhadas nas práticas coletivas. Durante o período de exercício da profissão, o fotógrafo recorreu aos equipamentos e formas de revelação disponíveis para a época, como por exemplo, o preparo da química necessária para a revelação das imagens latentes era pesada em balanças de 20 polegadas, e a imagem fotográfica, tornava-se visível pelo trabalho solitário e manual nas câmaras escuras.

O acervo fotográfico destaca a ação humana no espaço da cidade. Por isso, a tentativa é aproximar a teoria, a empiria, o fotógrafo e o mundo das imagens, para revelar a aura simbólica-imaginária que dimensiona a paisagem de Jardim, no e do Seridó. Ao passo que, um dos motivos que favoreceram a escolha da fotografia como dispositivo para a leitura das formas de representação do imaginário citadino, perpassa também, o entendimento que se faz da imagem fotográfica. Posto que, entende-se que essa delinea uma morfologia simbólica da paisagem, aglutinando dois campos (o visual e o imaginário), pois para além do que se vê nas imagens fotográficas, despontam quadros imaginários, auras simbólicas que inscrevem a paisagem de significado. Na imagem fotográfica atuam juntos códigos, conjuntos culturais de apropriação espacial “através da fotografia aprendemos, recordamos e sempre criamos novas realidades” (Kossoy, 2005, p.36).

Dentre os motivos que se revelam como justificativa para a realização dessa pesquisa, é preciso destacar de antemão que o acervo deixado por Zé Boinho enfatiza a espacialidade urbana. A paisagem urbana é o campo de significação imagético. Esse acervo contribui com a

---

<sup>3</sup> Ao longo desse trabalho a forma como *José Modesto de Azevedo* será nomeado corresponderá ao seu codinome: **Zé Boinho**, pois era dessa maneira que os seus conterrâneos o chamavam. Segundo Jean Azevedo, seu pai era tratado por todos dessa forma “Desde de garoto, morreu com esse apelido. Se perguntasse quem era José Modesto de Azevedo, aqui pouca gente sabia quem era.” Entrevista concedida dia 21.05.2005, em Jardim do Seridó/RN.

elaboração de um sentido de cidade como investimento afetivo, identitário, imaginário, já que, subtende-se que a imagem fotográfica, enquanto espaço visual-simbólico é também significado, valor e entendimento de linguagens.

Bem como, é preciso destacar que ao longo das consultas bibliográficas que antecederam e procederam à integralização da pesquisa, foi possível perceber nas produções acadêmicas uma contradição em termos de escala disciplinar, já que em âmbito nacional há uma imensa produção de trabalhos que versam sobre a fotografia (de modo especial nas áreas de comunicação, sociologia, antropologia e história). Todavia, nos estudos geográficos não há como pensar a constituição e consolidação de uma vertente de trabalhos que evidenciem e problematizem a imagem fotográfica, embora seja necessário reconhecer a presença atuante do NEPEC<sup>4</sup> enquanto grupo de renovação da agenda geográfica brasileira.

De outra parte, essa contradição perpassa uma esfera espacial, ou seja, há no plano nacional muitos trabalhos sobre imagem e mídia, mas se concentram nas regiões sul-sudeste do país. Sem contar que, numa escala local de modo particular na microrregião Seridó Potiguar há um acervo fotográfico profundamente denso, mas que ainda foi pouco estudado se relacionado aos trabalhos que utilizam fontes escritas como jornais, diários, crônicas, processos crimes, etc. Mesmo havendo o predomínio de pesquisas que valorizam o texto escrito, vale salientar o pioneirismo da professora Eugênia Maria Dantas<sup>5</sup> e sua equipe que tem realizado pesquisas para formar e consolidar esse campo de estudo. De modo que, a realização dessa pesquisa contribui significativamente para alimentar dois planos: primeiro a inserção da imagem fotográfica nos estudos geográficos culturais; segundo por se incorporar aos estudos da imagem no espaço seridoense.

Desse modo, percebe-se que a imagem fotográfica permite aproximar, alcançar, narrar e desvelar as camadas superpostas de vivências, experiências e segredos, que percorrem as fronteiras cidadinas, dando sentido à paisagem e rebatendo numa maior compreensão das permanências e mudanças que marcam a paisagem. Associado a essa

---

<sup>4</sup> NEPEC – Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura – do Departamento de Geografia da UERJ criado em 1993, pelos professores Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl, com interesse em discutir, produzir e publicar artigos, resenhas, e informações sobre Geografia Cultural. Nesse sentido, o núcleo lança em 1995 o periódico Espaço e Cultura, bem como uma série de livros sobre “Geografia Cultural”. As publicações, os simpósios, os eventos promovidos pelo NEPEC envolve um número crescente de geógrafos que têm trilhado caminhos distintos no âmbito da Geografia Cultural.

<sup>5</sup> Eugênia Maria Dantas defende em 2003 a tese “Fotografia e Complexidade: a educação pelo olhar.” Junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGED, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Sob a orientação da Professora Maria da Conceição Xavier de Almeida. Tematiza o acervo fotográfico de Zé Ezelino, num campo de discussão que se alimenta do pensamento complexo. “A tese tematiza questão da ciência da **complexidade** tal como anunciada, sobretudo, por Edgar Morin.” (Dantas, 2003).

questão Paul Claval (2001), destaca a necessidade de pesquisar sobre as formas espaciais, posto que a experiência humana na elaboração dos ambientes possibilitou um número inimaginável de aventuras, poderes, alegrias e transformações.

Nesse contexto, pretende-se (re) visitar determinados trechos urbanos pela recorrência a uma intrincada rede de relações entre elementos estéticos, sentidos, discursos, lembranças e esquecimentos. Na tentativa de ampliar o horizonte de interpretação e análise das problemáticas que fecundam, transformam e sedimentam as paisagens geográficas urbanas, investiu-se na perspectiva de ler, compreender e perceber o espaço a partir dos seguintes pressupostos:

A leitura do urbano e suas representações cotidianas podem ser desveladas pela imagem. Nas fotografias podemos encontrar elementos importantes que alimentam o imaginário social cidadão. É possível ler a cidade pela trama narrativa, estabelecida entre imagem e imaginário. A fotografia pode servir para revelar os lugares de memória da cidade. E as seguintes questões: Quais as paisagens que a imagem fotográfica secreta sobre Jardim do Seridó/RN, no decorrer dos anos de 1950 a 1980? Que conjuntos de paisagens surgem da análise iconográfica de Jardim do Seridó/RN? Como as influências culturais aparecem no âmbito das representações da paisagem? Como o cotidiano do jardinese se revela pela imagem fotográfica?

A partir de tais questões, delimitou-se um campo transversalizado pela possibilidade também de compreender a trajetória da fotografia, uma vez que este registro detém os aspectos de um momento que jamais se repetirá; além do mais, o trabalho desenvolvido contempla a fotografia em preto e branco, analógica, em virtude da temporalidade e por considerar a engenhosidade e a técnica utilizada na época, apoiada em processos semi-artesanais que substanciavam a “reprodução” do “real”.

Os passos teóricos-metodológicos dessa pesquisa envolvem três grandes eixos, de modo que, desponta os seguintes procedimentos: rigorosa pesquisa bibliográfica; problematização conceitual e trabalho com as fontes, ou seja, análise do discurso fotográfico. A essa questão associa-se a tematização do acervo imagético a fim de melhor problematizar os eixos temáticos revelados pela imagem fotográfica, no que tange a compreensão da paisagem urbana. Após a etapa de tematização, diligencia-se a leitura do campo visual que circunscreve as imagens, em que pesa a análise acerca do discurso visual que transcorre, perpassa, e envolve as narrativas fotográficas. Observando sempre que no discurso visual despontam múltiplas espacialidades, eventos e situações que se correlacionam à paisagem real-simbólica-imaginária da cidade.

Os procedimentos de leitura das imagens estão muito mais relacionados a uma operação hermenêutica. A leitura que se faz da imagem fotográfica é a interpretação da interpretação que desponta da análise, compreensão e significação do acervo imagético. Esse acervo é considerado em sua natureza discursiva, cujos traços de uma urbanidade em cores, em brilho, em luminosidade, associam lógicas que perpassam um fazer social interpretativo, “a interpretação é, portanto, talvez o acto essencial do pensamento humano” (Palmer, 1996, p.20). A proposta hermenêutica de leitura da imagem fotográfica se mostra essencial para o debate sobre a paisagem, porque segundo Duncan (2004) a paisagem é o próprio sistema de representação.

Considera-se que a paisagem é uma forma de representação que produz uma maneira de “ver” e entender o espaço. Quando se fala de paisagem (não há uma referência apenas à paisagem como dispositivo fotográfico, narrativo, literário, fílmico, etc.) opera antes um processo construtivo que se elabora sócio-historicamente. Nesse sentido, as idéias de Duncan (2004) e Cosgrove (2000) situam o debate hermenêutico da imagem fotográfica numa escala em que “a paisagem é um sistema cultural permeado por signos, por escalas discursivas do visual e do imaginário”. Por isso, o que está em jogo quando se pretende enfoca a paisagem é tudo aquilo que é condicionado, e condicionante no seio cultural, cujos sentidos e significados são social e historicamente atribuídos à paisagem.

Desde os primeiros contatos com o acervo imagético (ainda como bolsista de Iniciação científica), visualizou-se uma paisagem fotográfica que se estabelecia nas representações e relações sociais, econômicas, políticas e culturais como ponte de referência para integrar o espaço urbano de Jardim do Seridó/RN. Assim, observa-se que a imagem fotográfica relaciona-se aos aspectos imaginários na elaboração da cartografia cidadina.

A fotografia ao ser inserida no cotidiano do jardinense<sup>6</sup> vai redimensionar as narrativas das ações humanas para além da tradição oral e da escrita. Com esse dispositivo informativo, os sujeitos praticantes do lugar vão dispor de um conteúdo fotográfico, em que para Kossoy (2001, p. 152) é a própria representação da experiência visual que integra o cotidiano. A narrativa que Zé Boinho fez da cidade colocou em evidência os rostos conhecidos e anônimos, as paisagens urbanas, as rurais e a arquitetura da cidade, essa revelação imagética dispara para uma paisagem carregada de usos e funções coletivas. Kossoy (2001) enfatiza tal questão, quando ressalta que as fotografias não são meras ilustrações ao texto, posto que a imagem fotográfica informa sobre o mundo e a vida, com expressão e estética própria.

---

<sup>6</sup> Adjetivo Pátrio para quem nasceu ou mora em Jardim do Seridó/RN.

O registro que Zé Boinho elaborou da experiência humana no espaço se mostra heterogêneo e demasiado complexo. Contudo, a cidade é o lugar por ele privilegiado, sendo temática recorrente as ruas, as avenidas, as vias públicas, os monumentos histórico-arquitetônicos, as cenas das feiras-livres, as procissões, as festas, as celebrações religiosas, o que imprime à paisagem geográfica urbana, vários aspectos do cotidiano. O acervo<sup>7</sup> deixado por Zé Boinho atrela-se de modo expressivo ao urbano, aparecendo desde cenas que falam acerca das maneiras de relacionar-se com o espaço doméstico, até os espaços públicos citadinos.

A cidade constitui-se como o elemento que mais foi enquadrado, revelado, descrito e significado pelo olhar do fotógrafo. O discurso imagético da cidade remete a muitas questões, colocando-se ao nível das formas de representação do tempo e do espaço. O trabalho do fotógrafo é uma peça essencial no desenrolar da trama fotográfica, ele lança dados imagéticos a questões que derivam dos mais diversos poderes – teológicos, jurídicos, higienistas, educacionais, etc. – enfim aos mecanismos de institucionalização da base social. É pela atuação do fotógrafo que são permitidas as circularidades da instância espacial, ao passo, que estão intrínsecas práticas que se manifestam em todo o sistema de representação.

## O TEMA: JARDIM DO SERIDÓ PELAS LENTES DE ZÉ BOINHO

O elemento cultural no qual se problematiza a paisagem é a fotografia. Ao passo que, a paisagem fotográfica de Jardim do Seridó constitui-se como o elemento de projeção, de enquadramento, de revelação, de descrição e de significação operacionalizada pelo poeta das luzes<sup>8</sup>: Zé Boinho. Foi ele enquanto fotógrafo, que conduziu as paisagens jardinenses ao discurso imagético, e esse discurso imagético remete a muitas questões, colocando-se ao nível das formas de representação do tempo e do espaço. A imagem selecionada e captada do real pelo olhar do fotógrafo serve ao

<sup>7</sup> As fotos deixadas por Zé Boinho estão avaliadas em uma quantidade de aproximadamente 6.000,00 (seis mil) imagens, entre negativos, e fotografias. Esses números são projeções que se faz, haja vista o tempo de atuação do fotógrafo, levando em consideração também, que se em um ano ele tenha feito trezentas fotografias, em uma década se tem três mil imagens. De outra maneira, seu filho Jean Azevedo diz: “Olha de fotos ele deixou bastante, eu não posso nem dizer a quantidade e negativos. Eu lembro que ele fez um depósito lá em casa, até no forro da casa ele deixou isso reservado pra botar esses negativos, eu acredito que milhares, assim milhares de negativos que ele conservou embalado e estão dentro de uma caixa [...].” (Data da entrevista 21.05.05. Em Jardim do Seridó/RN).

<sup>8</sup> A idéia que gira em torno da referência “poeta das luzes” está alimentada de um entendimento dilatado de poesia, de escrita luminosa. Nesse sentido, poeta das luzes é uma proposta metafórica de fazer referência ao fotógrafo, que elabora uma narrativa para o seu lugar com os feixes luminosos que são capitaneados pela máquina fotográfica.

entendimento cultural da paisagem, mostrando-se como um elemento que integra a composição da memória, do imaginário, das representações, das subjetividades, das sensações, das ações projetadas no espaço.

Jardim do Seridó está localizada na Mesorregião Central Potiguar. Distanto 246 Km de Natal, faz parte da Microrregião do Seridó<sup>9</sup> (Ver Mapa 1), e é entrecortada pelas ribeiras dos rios Seridó, Cobra e Acauã<sup>10</sup>. Fisiograficamente é uma área que está dentro da influência da grande depressão sertaneja, caracterizada por uma formação geológica integrada a um terreno baixo situado entre as depressões do Planalto da Borborema e da Chapada do Apodi.

Na composição ambiental do território jardinense, impera o clima semi-árido, com pouca incidência de chuvas, as precipitações ficam em torno dos 571,6 mm a 224,8 mm anuais; a cobertura vegetal que caracteriza o ambiente diz respeito ao bioma caatinga, vegetação caracterizada pelo predomínio de plantas de pequeno porte, xerófilas, e fortemente integrada por cactáceas. Morais (2005, p. 24) descreve a formação vegetacional do lugar, da seguinte forma:

Esta formação vegetal tem como aspecto marcante o predomínio de plantas xerófilas, adaptadas ao regime de semi-aridez, que assumem a conformação de uma mata rala e esparsa, de médio e pequeno porte, com espessa cobertura do caule e uma profusão de galhos retorcidos, sobressaindo-se as cactáceas, vegetais espinhentos e resistentes às estiagens. Mudando seu perfil de acordo com a sazonalidade, a caatinga exhibe duas paisagens bem diferenciadas. No período chuvoso, suas plantas recobrem-se de folhagens e se

<sup>9</sup> A formação regional do Seridó Potiguar remeteu a uma estruturação social, política e econômica ligada à bovinocultura e a cotonicultura, que teve repercussão territorial, podendo-se falar em uma região historicamente construída, como defende Morais (2005, p. 26). Para a autora, o Seridó que foi dimensionado pelo criatório do gado e pelo desenvolvimento da cultura do algodão, envolve em processo semelhante os seguintes municípios: Caicó, Acari, **Jardim do Seridó**, Serra Negra do Norte, Currais Novos, Florânia, Parelhas, Jucurutu, Jardim de Piranhas, São João do Sabugi, Ouro Branco, Cruzeta, Carnaúba dos Dantas, Cerro Cora, São Vicente, São Fernando, Equador, Santana do Seridó, São José do Seridó, Timbaúba dos Batistas, Lagoa Nova, Ipueira e Tenente Laurentino Cruz.

<sup>10</sup> O privilégio fisiográfico incrustou Jardim do Seridó numa disposição entre os rios (Seridó, Cobra e Acauã), isso contribuiu para que a cidade fosse denominada simbolicamente de “**Veneza Seridoense**”, tal informação aparece nos jornais: Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Dirigido pelo farmacêutico Heráclio Pires e Gerenciado pelo historiador Antídio de Azevedo. Informação que aparece na série Ano II, número 13, de 26 de janeiro de 1918; como também, no número 14, de 9 de fevereiro de 1918, a exemplo. A alcunha de “Veneza Sertaneja” empregada para designar Jardim do Seridó aparece numa seqüência de outras publicações editadas no decorrer dos anos de 1918 aos idos de 1920. Na edição número 34, no dia 11 de agosto, no Jornal “O Município” aparece a referência sobre Jardim do Seridó, assim referendada: “A nossa cidade, que se acha no coração do Seridó, bem merece mais vigilância e melhor gosto, sob esse aspecto. E assim será sempre a Veneza Seridoense.”

mostram exuberantes o suficiente para, em um verdadeiro emaranhado, produzirem um cenário em que a tonalidade do verde assume diversas gradações.

Jardim do Seridó tem um quadro natural marcado pela fisionomia físico-estrutural similar às cidades incrustadas nas plagas sertanejas. Todavia, as especificidades do lugar perpassam um universo sócio-histórico singular, quando outrora recebeu a denominação de povoado da Conceição do Azevedo, em virtude da atuação sócio-política do Coronel Antonio de Azevedo<sup>11</sup>. Este influenciou profundamente a composição do território jardinense, posto que enquanto agente político, recorreu aos tramites cabíveis para ligar a base territorial do povoado que emergia no século XVIII, aos comandos da Igreja Católica, e por extensão, ao poder monárquico, solicitando ao Estado do Pernambuco a fundação do povoado, cujo marco religioso foi edificado para homenagear Nossa Senhora da Conceição.

Seguindo a tendência de formação e desenvolvimento da cidade, no dia 27 de agosto de 1874, por intermédio da lei provincial número 703, a cidade de Jardim do Seridó passa a figurar no rol da cartografia urbana do Rio Grande do Norte. Na composição territorial de Jardim do Seridó, os limites se dispõem da seguinte forma: ao Norte estão os municípios de Acari/RN e Carnaúba dos Dantas/RN, a Leste Parelhas/RN e Santana do Seridó/RN, ao Sul Ouro Branco/RN, a Oeste Caicó/RN e São José do Seridó/RN. As relações sócio-políticas entre Jardim do Seridó e as cidades referendadas, efetua-se de modo gradual e paulatino. Embora, seja importante ressaltar que antes da emancipação política das cidades de Ouro Branco, Parelhas, Equador e São José do Seridó, as mesmas foram distritos gerenciados pelos poderes jurídico-administrativos sediados em Jardim do Seridó.

O processo de elaboração estrutural da cidade de Jardim do Seridó, remonta às modificações espaciais que ocorreram no cenário mundial em virtude das propostas de expansão, repercussão e divulgação da vida urbana, assim outras localidades, embora menores, foram respingadas pelos surtos de modernização, estruturação, e formação da urbe. As tentativas de institucionalização do corpo urbano por agentes públicos, integram um quadro que se incorpora à história das cidades.

---

<sup>11</sup> Nestor Lima (1938, reeditado em 1990) analisando um documento nos livros de tomo da Matriz de Acari/RN, informa que em 02 de maio de 1790, pediam Antonio de Azevedo Maia e sua mulher provisão para erigir uma capela em honra a Nossa Senhora da Conceição, dando por escrito 600 braças de terra como patrimônio. E por meio da lei n. 703 de 27 de agosto de 1874, Jardim passou a categoria de cidade, sendo acrescido “Seridó”, para diferenciar de “ Jardim de Angicos ”. Na composição espacial da cidade de Jardim do Seridó aparecem como ex-áreas distritais os municípios de Parelhas; Espírito Santo – atual Ouro Branco; Periquito – atual Santana do Seridó; e São José do Seridó (Fonte: Jornal O Município. Gerente Antídio de Azevedo, Diretor Heráclio Pires. Anos de circulação 1917 a 1919).





A cidade de Jardim do Seridó, por exemplo, vai experimentar um processo de transformação urbana presidido por Heráclio Pires, líder político da cidade, chefe da Intendência municipal desde 1917, até princípios da década de 1930. O mesmo passou anos estudando em Recife/PE para aquisição do grau de farmacêutico e quando retorna à cidade de origem, traz na bagagem uma multiplicidade de influências e idéias por ele vivenciadas, nos planos artísticos, políticos, ideológicos, arquitetônicos que atingiam em cheio, a cidade de Recife/PE<sup>12</sup>, no início do século XX.

A cidade que Heráclio Pires projetou constituía um conjunto de medidas modernizantes, cujos agentes de melhoramento urbano têm sua presença oficializada na cartografia citadina. Exemplo disso, desponta o fato de que foi ele que oficializou as ações dos guardas municipais, dos delegados escolares, dos professores, dos agentes públicos da limpeza, dos cobradores de impostos e dos artistas plásticos, procurando a partir das atividades delegadas pela instância política-administrativa, “disciplinar” um corpo social citadino.

O projeto que Heráclio Pires operacionalizou para a incorporação da cidade aos veios da urbanização, ganhou ressonância a partir das iniciativas da indústria “Medeiros & Cia”, no transcurso dos anos 1950, com a implantação da “Usina Seridó”, com o propósito de beneficiar o algodão produzido no município, e exportado para outros espaços nacionais e/ou até mesmo, outros países.

Além da preocupação dos órgãos públicos e implementos industriais privados projetados no tecido social urbano, Jardim do Seridó passou a figurar como quadro de referência cultural alimentando crônicas, poemas, canções e músicas de diversos agentes. Nesse sentido, Jardim do Seridó, foi narrada em crônicas como as do historiador Antídio de Azevedo<sup>13</sup>, e pelo poeta Mário de Andrade<sup>14</sup>, esse último em princípio da década de 30, do século XX, fez uma viagem exploratória pelo Nordeste brasileiro, passando por diversas cidades.

---

<sup>12</sup> Recife nas primeiras décadas do século XX vive em profundidade uma mudança na atmosfera comportamental pública e privada, política e social, acompanhada de um processo de demolição de velhas estruturas urbanas e elaboração de novos espaços que integravam a fisionomia da urbe, haja vista que determinados equipamentos e ou monumentos foram sendo agregados aos valores de uso da cidade. Para Arrais (1994 e 2004) a paisagem da cidade de Recife integra um projeto de modernização embebido dos códigos doutrinários aplicados ao urbano, em fins do século XIX e no decorrer do XX. Nessa perspectiva, ganha conotação a implantação de infra-estruturas capazes de mediar a ação entre o homem e a natureza. Na paisagem, intensifica-se a recorrência a determinados adornos que simbolizam os modelos culturais irradiados para outros contextos sócio-espaciais.

<sup>13</sup> O historiador Antídio de Azevedo esteve à frente do jornal “O Município”, ocupando a posição de gerente, no decorrer dos anos de 1917 a 1919. Além de ocupar um cargo burocrático, ele escrevia nesse jornal crônicas, matérias e até mesmo poesias, acerca do quadro político, social, econômico e cultural do município.

No Rio Grande do Norte, Mário de Andrade percorreu algumas cidades, dentre elas Jardim do Seridó, desse contato, embora breve, o mesmo ficou impressionado com a beleza, com as cores, com a organização, com os ares de tranquilidade que a cidade expressava, capaz de conquistar o “turista aprendiz”. É importante salientar, que apesar desses registros escritos que há sobre a cidade, merece atenção e destaque o trabalho solitário do fotógrafo Zé Boinho, já relacionado no princípio do texto, que *tomou para si* a tarefa de documentar visualmente as experiências que emblematizam a paisagem jardinese. É pertinente pensar o trabalho do fotógrafo como um elemento que contribui para conhecer em escalas diferenciadas a paisagem da cidade.

Zé Boinho abriu caminho para uma narrativa da cidade que ascende a potência criadora das dimensões simbólicas. O que ele retrata da cidade tem um contexto de significação que circunscreve bases estruturais e imaginárias. Penetrando em atmosferas que não são traços de uma determinada estrutura funcional; o exercício de Zé Boinho perpassa uma atmosfera atravessada por relações sociais de produção de sentidos. Tal qual, o poema de Barros (2000), intitulado de “O fotógrafo”. A *poiesis* de Barros (2000) fala do ato fotográfico como um elemento que não apenas repete, mas cria, apreende e codifica formas de representação. Pois, o que aparece nas imagens são mediações culturais entre sociedade e espaço. Assim, o poeta escreve:

*Difícil fotografar o silêncio.  
Entretanto tentei. Eu conto:  
Madrugada a minha aldeia estava morta.  
[...]*

*Eu estava saindo de uma festa.  
Eram quase quatro da manhã.  
Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado.  
Preparei minha máquina.*

<sup>14</sup> Quando Mário de Andrade viaja para o Nordeste em 1928, faz essa viagem como cronista do Diário Nacional, ao longo de suas viagens, várias foram as cidades pelas quais passou, muitas foram as descrições. No Rio Grande do Norte, ele ficou hospedado em Natal tendo se estabelecido por vários dias na capital potiguar, ademais, esteve de passagem por algumas cidades do interior do estado. Mário de Andrade elaborou comentários sobre Jardim do Seridó, e esses figuram nas suas crônicas como um belo quadro tarciliano. Assim ele descreve: “Às 9 cortando Jardim do Seridó, uma cidadinha de Tarsila, toda colorida limpa e reta. Catita por demais lembrando Araraquara por isso. Cidade pra inglês ver. Mas não tem dúvida que é um dos momentos de cor mais lindos que já tive neste aprendizado de turista.” Mário de Andrade, Automóvel, 22 de janeiro de 1929.

*O silêncio era um carregador?  
 Estava carregando o bêbado.  
 Fotografei esse carregador.  
 Tive outras visões naquela madrugada.  
 Preparei minha máquina de novo.  
 [...]*

*Vi uma lesma pregada na existência mais do  
 que na pedra.  
 Fotografei a existência dela.  
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um  
 mendigo.  
 Fotografei o perdão.  
 Olhei uma paisagem velha a desabar sobre  
 uma casa.  
 Fotografei o sobre.  
 Foi difícil fotografar o sobre.  
 [...]*

*A foto saiu legal.*

Zé Boinho operacionaliza uma narrativa que circunscreve categorias universais como, tempo e espaço, que estão *pari passu* influenciando, ou sendo influenciadas pelas formas de conhecimento que dimensionam as sutilezas e evidências das tramas culturais. Pensando o acervo fotográfico como invenção, produto, obra de referência cultural, percebe-se que é significativo selecionar aspectos da vida pessoal, profissional, que ilustram a rede imagética promovida por Zé Boinho.

O fotógrafo Zé Boinho<sup>15</sup>, chamava-se José Modesto de Azevedo. Nasceu no dia 30 de maio de 1932, era o segundo filho da prole descendente do casal Antônio Matias de Azevedo – conhecido por seus contemporâneos pela alcunha de “Antônio Boinho”, e de Rita Dantas de Azevedo. Zé Boinho foi educado juntamente com suas três irmãs Maria Belízia de Azevedo, Maria da Paz de Azevedo e Rita Dantas de Azevedo, no sítio Conceição de Baixo, município de Jardim do Seridó.

<sup>15</sup> Nas fotografias 01, 02, 04 nas quais aparece Zé Boinho, não há como especificar as datas que essas foram elaboradas ou seus autores.

Sua relação com o universo rural era muito acentuada, de tal modo que, a alcunha de Zé Boinho, foi uma herança ruralista, pois sua família paterna era possuidora de propriedades rurais, em que aliava as atividades do criatório aos serviços de açougueiros e/ou marchantes<sup>16</sup>. As gerações que antecederam Zé Boinho – desde seu bisavô João Boinho, até seu pai Antônio Boinho – estiveram estreitamente ligadas às vivências rurais. Por esse motivo, os descendentes masculinos eram alcunhados de “Boinho”.

Zé Boinho era o único homem, de uma família constituída por três mulheres. As intenções para que ele desse prosseguimento à história da carne, do couro, enfim, da cultura do gado, podem ter sido encenadas em um certo tempo em sua vida, porém, a história que ele resolveu contar foi projetada pela fotografia. Ele fez da atividade fotográfica um projeto que alimentava os sonhos e os temores que envolvem a vida; ele contribuiu para que gerações apreciassem linguagens, hábitos, sensações, emoções, dentro de uma lógica que se integra a referenciais visuais da paisagem fotográfica.

No correr do ano de 1954, Zé Boinho casa-se com Anna Annadi de Azevedo, pessoa com quem esteve casado até os últimos dias de sua vida, e com ela teve três filhos: Rogéria Maria de Azevedo, que faleceu em 1958, quando tinha três anos de idade; Jane Maria de Azevedo e José Jean de Azevedo.

Com a continuidade do seu trabalho como fotógrafo vai se definindo uma história intimamente ligada aos caminhos da urbe. Saindo da zona rural, e indo morar em Jardim do Seridó no decorrer da década de 1950, segundo Jean Azevedo<sup>17</sup>, Zé Boinho começa a fotografar em 1952,

---

<sup>16</sup> Marchante no Seridó Potiguar, e por extensão em Jardim do Seridó, designa a pessoa que vive da compra e venda de animais. Sendo o sujeito que vende carnes de bovinos, ovinos ou suínos. Em linhas gerais, os marchantes na região em questão, além de venderem carnes em açougues e/ou em feira-livres, são proprietários rurais. Para Araújo (1994) o comércio da carne é uma prática profundamente recorrente na região do Seridó Potiguar. Ao passo que, observa-se a figura do marchante imprimindo sua relevância desde os séculos XVII e XVIII, no processo de comercialização da carne.

<sup>17</sup> Entrevista concedida no dia 21 de maio de 2005, na cidade de Jardim do Seridó.

<sup>18</sup> Heráclio Pires (1882 – 1958) exerceu a profissão de Farmacêutico. Como também, alcançou o cargo de Intendente e Prefeito Municipal, e durante sua vida demonstrou grande interesse pela fotografia, produziu muitas imagens sobre Jardim do Seridó, chegou a publicar algumas de suas imagens em um jornal russo, que mantinha contato freqüente. Foi Heráclio quem introduziu o primeiro laboratório fotográfico na cidade, como também, orientou Severino Ramos (1916 – 1992) e **Zé Boinho (1932 – 2004)**, nos caminhos da fotografia. Porém, considera-se que Heráclio foi o precursor das estruturas que deram respaldo ao desenvolvimento da fotografia em Jardim do Seridó. Mesmo assim, considera-se que a fotografia foi inserida na mencionada cidade, de forma fracionada, e segmentada. Pois, de acordo com Figueiredo Junior (2005) era prática comum as famílias bem guarnecidas economicamente, viajarem para os grandes centros regionais, como por exemplo, Recife/PE, e lá recorrerem aos estúdios dos retratistas. Em contato com o contexto cultural recifense se propagavam os retratos, os cartões-postais, os cartões de visitas, os álbuns de fotografia. Em Jardim do Seridó o primeiro lugar oficial da fotografia correspondeu a um estúdio montado por Heráclio Pires, que ficava nas proximidades da Farmácia Pires. Possivelmente o ato fotográfico começou a ser substanciado em Jardim do Seridó, entre os anos de 1917 a 1918, momento em que Heráclio Pires divulgava no Jornal “O Município” anúncios sobre os seus serviços como fotógrafo.

aos vinte anos de idade, incentivado por Heráclio Pires<sup>18</sup>, com quem também aprendeu as artes da revelação. É possível pensar as influências que Heráclio Pires (foto 01, anexo 1) exerceu sobre a vida profissional de Zé Boinho alojando-se nas narrativas visuais dos grupos sociais, dos espaços públicos e dos monumentos arquitetônicos que emblematizam a cidade.

Além do contato mantido com Heráclio Pires, aparece também, um outro fotógrafo: Severino Ramos (foto 02, anexo 2), mais conhecido pela alcunha de Galinho; esse último exerceu a profissão de fotógrafo anteriormente à Zé Boinho, mas não prosseguiu com as atividades, pois optou pelo funcionalismo público. A carreira de Severino Ramos como fotógrafo, comparada a de Heráclio Pires e a de Zé Boinho foi a mais efêmera das três. Heráclio Pires praticou fotografia como exercício que perpassa as artes da química, dos compostos, das combustões que assinalam o exercício do farmacêutico; ao passo que, para Zé Boinho a fotografia despontou como o suporte que caracterizava toda uma trajetória profissional. Considera-se importante fazer referência a esses dois fotógrafos (Severino Ramos e Heráclio Pires), principalmente porque parte do que Zé Boinho aprendeu sobre fotografia, decorreu da relação que ele manteve com ambos.

É preciso considerar ainda, que além de Heráclio Pires e “Galinho”, Zé Boinho estreitou relações com o fotógrafo de curraisnovense Raimundo Bezerra. Era com esse fotógrafo que Zé Boinho procurava se atualizar, para minimizar as deficiências que apareciam, as dúvidas que por vezes surgiam, principalmente porque Zé Boinho nunca fez um curso específico sobre fotografia. Jean Azevedo diz da relação: “Em Currais Novos, também tinha um fotógrafo – Raimundo Nunes Bezerra, muito antigo, que ele sempre pegava uma informação, alguma novidade na parte fotográfica e o Raimundo era bem mais atualizado. Eles trocavam idéias sobre isso aí. Ele sempre procurava se atualizar com outros fotógrafos.”

**Foto 01:** Zé Boinho



Fonte: acervo pertencente à família do fotógrafo.

**Foto 02:** Zé Boinho (o primeiro da direita para a esquerda) e amigos.



Fonte: Acervo pertencente à família de Zé Boinho.

Zé Boinho mantém contado no decorrer de 1950-70 com Raimundo Bezerra. É esse último enquanto fotógrafo da cidade de Currais Novos/RN, que comercializou durante o período indicado tecnologia como *flashes*, lentes, acessórios, obturadores, papel fotográfico, metais utilizados na revelação. Além dos equipamentos, da engenharia operacionalizada no funcionamento do sistema fotográfico, era com esse fotógrafo que Zé Boinho descobria o que vigorava no mercado, as tendências do momento, enfim parte do que despontava mercadologicamente num contexto extra-regional.

Embora, na história fotográfica de Jardim do Seridó apareçam os nomes de Heráclio Pires e Severino Ramos<sup>19</sup>, o único que se estabeleceu como fotógrafo oficial foi Zé Boinho. Jean Azevedo revela “a única função que meu pai exerceu foi a de fotógrafo, sempre exerceu, até parar por problemas de vista. Inclusive ele se aposentou por invalidez, pois ele pagava INSS, na época IBAS, como fotógrafo profissional, para receber o benefício condizente com a atividade que ele realizava”.

Jean Azevedo diz que foi através de Heráclio Pires que Zé Boinho começou a trabalhar com a máquina 6x6 (*Rolleiflex*), e posteriormente uma máquina 35mm (*Yashica*). O material fotográfico utilizado em laboratório por Zé Boinho: a química, o papel e os filmes, eram adquiridos em Campina Grande/PB, ou em Currais Novos/RN<sup>20</sup>. O estúdio de Zé Boinho chamava-se “Foto Modesto”. Esteve sediado na Rua Vicente Ferreira, passou para a rua Dr. Prof. Jesuíno Azevedo, e em 1972 ele comprou um ponto comercial na Rua Presidente Vargas, no Centro da cidade, onde permaneceu em definitivo, até o momento que encerrou os trabalhos como fotógrafo. Além de ser o estúdio montado com as luzes, as decorações, os cenários, era nesse lugar que estava montado o laboratório de revelação. O laboratório constituía as bases com as quais ele revelava as imagens.

Zé Boinho fez inúmeras coberturas fotográficas em eventos sociais nas cidades de Jardim do Seridó/RN, Ouro Branco/RN, Santana do Seridó/RN, Parelhas/RN e São José do Seridó/RN. Os acervos dão conta de uma vasta produção iconográfica que vai desde cenas de cerimoniais religiosos até figuras emblemáticas da cidade como ciganos, pedintes, mendigos e “loucos”. Como também, fez a cobertura fotográfica da *miss* Edite Azevedo, natural de Jardim do Seridó, quando representava o grau máximo de beleza feminina no Rio Grande do Norte, em fins da década de 1960.

<sup>19</sup> Das cidades do Seridó Potiguar, Jardim do Seridó apresenta a especificidade de ter tido em um curto espaço de tempo, a atuação de três sujeitos que entendiam da arte-técnica fotográfica, que viveram a fotografia como autores.

<sup>20</sup> Zé Boinho manteve um expressivo contato com o fotógrafo oficial de Currais Novos/RN, no decorrer dos anos de 1950 a 1970, que muito se destacava na época Raimundo Nunes Bezerra, já apresentado anteriormente.



Zé Boinho “praticou” o lugar, viu a cidade do mesmo nível, no solo da urbe ele vivenciou a cidade do rés-do-chão, contou uma história sobre a paisagem da cidade que se aloja nos labirintos do imaginário. Possibilitando um diálogo entre iguais, Zé Boinho é o narrador de um texto, uma dramaturgia da cidade que se permite inúmeras leituras. Ele persegue uma paisagem cidadina que se consegue ler, relacionando valores e aspirações sociais numa rede de significados. De modo que, hoje essas imagens apresentam uma outra alternativa ao entendimento do espaço.

As imagens que foram captadas pelas lentes de Zé Boinho, estão resguardadas nos álbuns imagéticos de Jardim do Seridó. O desenho das ruas, das praças, dos templos religiosos, congelados pela fotografia contam a história de grupos sociais que procuravam significar seu espaço em um determinado tempo. Zé Boinho deixou múltiplas codificações visuais da cidade, em preto e branco, uma monocromacia que permite ler e decodificar um mundo imaginário citadino, ou seja, uma cidade construída “a partir de elementos da realidade, ressignificados e transpostos para um contexto imaginário, ou ainda de elementos imaginários sobrepostos no real”. (Pinheiro e Silva, 2004, p. 23).

A aventura fotográfica que Zé Boinho encentou pelas ruas de Jardim do Seridó, possibilita penetrar em redes e/ou matrizes de significados formulados em um contexto socioespacial, acerca da paisagem cidadina. Ele “congelou” por meio da imagem fotográfica acontecimentos da vida social e essas imagens-paisagens pontuam fragmentariamente representações sobre os quadros políticos, econômicos, sociais e culturais que significam a existência humana. O exercício de Zé Boinho é consequência de uma transmissão comunicacional que se estende em reiterações de presenças-ausências. O que está retratado são manifestações, formas de poder, uma linguagem instituída na vida social e que embasa a confecção imaginária dos lugares.

A imagem fotográfica é uma paisagem na qual se envolvem campos imaginários. O imaginário que invade a narrativa visual compreende a dimensão subjetiva do espaço. A fotografia se estabelece num trânsito em que o fenômeno espacial está relacionado a um conjunto de práticas, de valores, de conhecimentos que os grupos alimentam condicionalmente ao longo do processo sócio-histórico. Em tamanha relevância Claval (2002, p.21) reforça esse ponto de vista quando diz que “a cultura aparece ao mesmo tempo como uma realidade individual (resultante da experiência de cada pessoa) e social (resultante de processos e comunicação). Não é uma realidade homogênea. Ela compõe muitas variações”.

Uma acepção sobre a dimensão cultural espacial apresenta em linhas gerais que o conjunto de atitudes, costumes, regras, valores e práticas dão aos grupos sociais as chaves de leitura e/ou apropriação aos aspectos sócio-simbólicos que ligam as ações humanas aos lugares. Tal perspectiva é reiterada nas palavras de Claval (1978, p. 150), quando estabelece que “a geografia não pode ignorar o sentido já vivido [...]. Escutando as sensibilidades, a nova geografia descobre que as realidades regionais que explora existem em primeiro lugar no espírito das pessoas”.

Além do entendimento de Claval (1978), acerca da atmosfera simbólico-afetiva que intervem na construção dos espaços, o mesmo ainda salienta que a Geografia Cultural, deve privilegiar uma análise da paisagem na medida em que o progresso científico passou a interferir nas formas de compreensão das realidades espaciais.

Assim, considera-se que para a Geografia Cultural, a imagem fotográfica se mostra como um fragmento visual, uma narrativa destinada à compreensão das manifestações, atividades, saberes e fazeres dimensionadores da *geograficidade* que constitui os espaços. De outro modo, as narrativas visuais dão subsídios às representações imaginárias que toda paisagem (com) porta. Pois, a imagem fotográfica permite a intersecção de diversos olhares e entendimentos que se faz da vida social.

Nos estudos culturais [geográficos], a fotografia aparece como sistema de significado individual/coletivo, em que se relacionam esquemas de representação, capazes de fornecer elementos à leitura dos lugares, dos eventos, das paisagens rurais e/ou urbanas. Os postulados dessa corrente revelam que a produção da paisagem é uma *arte coletiva*, mediante códigos de comunicação e símbolos. Nesse sentido, importa considerar a leitura da paisagem fotográfica, não apenas como um dado contemplativo, visível, estanque, antes sim como “um texto cuja significação é instável e cuja escritura e leitura estão engajadas em processos sociais” (Mondada&Soderströn, 2004, p.142).

Formas de representação perpassam todas as instâncias da dimensão social e interferem no imaginário coletivo. As representações produzem e/ou reproduzem significados, sensações, atitudes e sentimentos aos grupos sociais, quando na interpretação do significado da paisagem há um conjunto de indícios para onde convergem múltiplos discursos. Para a elaboração do quadro representacional se constituir, revigoram discursos médicos-higienistas, artísticos, arquitetônicos, historiográficos, geográficos, antropológicos, sociológicos, poéticos, e uma gama muito maior de versões

elaboradas por agentes culturais, produtores de paisagens. Naxara<sup>21</sup> (2004, p. 241) ainda diz que, visões de mundo dos agentes culturais interferem nas formas de apreensão e entendimento que os sujeitos têm sobre o espaço, ou seja, da própria paisagem. Ressaltando que as formas de representação sociais pautam-se numa base imaginária, a isso ela diz:

Os significados registrados a partir da subjetividade do artista que constrói imagens também da subjetividade em que se considera, privilegiadamente, as sensações e sentimentos ambivalentes dos homens, da sua vivência e do seu imaginário.

Portanto, a abordagem que se faz nessa pesquisa não se estabelece na dualidade clássica que a Geografia contemplou; o entendimento que se faz da paisagem citadina está no sentido de compreender visões de mundo, sensibilidades e informações que estão contidas nos conjuntos culturais, refletidas e (re) apresentadas na fotografia. Ao passo que, essa abordagem ilustra apenas *uma* das muitas vias para se interpretar o mundo que envolve, cerca e articula as atividades humanas na elaboração da paisagem citadina.

Considera-se que a leitura da paisagem urbana pode ser feita por diversos prismas. Na Geografia Cultural produzida pós 1970, a paisagem tem se configurado campo aberto à problematização ultrapassando as relações diretas entre os interesses econômicos e a produção do espaço. O entendimento feito pela Geografia Cultural sobre essa categoria de pensamento, interrelaciona-se a um processo ocasionado por práticas sócio-culturais de usos, apropriações, percepções e representações; assim a imagem fotográfica nesta concepção significa a paisagem, e esta última, por sua vez, transcende os limites do eminentemente visual. Desta forma, vale considerar a perspectiva relacional sócio-histórico-imaginária se colocando como parte e parcela para a efetivação da paisagem na imagem.

Através das práticas sociais e culturais a paisagem se efetiva enquanto produção e reprodução, sendo permeada por *constructos* identitários flexíveis. Ao passo que, reconhece-se a importância de pensá-la enquanto uma experiência de mediações, que transcende as determinações individuais, atingindo por vezes, um complexo coletivo de forças antagônicas e complementares.

Acredita-se que as ações do cotidiano em Jardim do Seridó são os fios que tramam e tecem o social, o cultural e o imaginário nesse espaço. E

<sup>21</sup> Naxara (2004) refletindo sobre o processo de formação da identidade espacial diz que, a identidade nacional se fundamentou ao longo do século XIX, a partir de narrativas literárias que influenciaram na constituição de mitos, e esses mitos têm quadros de permanência no imaginário coletivo.

que as imagens do urbano captadas por Zé Boinho, retratam acontecimentos de uma memória coletiva que rebate fortemente nas formas de representação espacial, cujo pano de fundo reveste e/ou aponta para questões acerca de um conjunto urbano formado a partir da confluência de ruídos, de odores, de medos e de alegrias que perpassam os vários atores sociais que elaboram a paisagem jardinense.

A paisagem se coloca enquanto manifestação identitária, pondo em proximidade e/ou em distanciamento visões de mundo, usos, consumos e processos de apropriação simbólico-afetivo dos lugares. Em se tratando da reflexão evocada, pode-se associá-la a uma base analógica, onde a **cidade** seja o labirinto, a **paisagem** revelada pela **fotografia** seja um campo aberto transversalizado por representações discursivas, simbólicas, sensíveis e imaginárias.

‘ Por isso, as práticas cotidianas, as sociabilidades estabelecidas entre os sujeitos praticantes dos lugares contribuem para a constituição imaginária espacial. De tal forma que, a Geografia Cultural, neste sentido, embebe-se da compreensão que jorra da experiência humana, e dos vínculos histórico-culturais onde se elaboram os lugares e as paisagens. Portanto, acredita-se que a imagem fotográfica é um poderoso integrante da realidade que fundamenta a leitura e o conhecimento do imaginário espacial. Ela articula, desarticula, esclarece e confunde a atuação humana no tempo e no espaço.

Na tentativa de desvelar as espacialidades da paisagem citadina que secretam amores, medos, encontros e desencontros, a imagem fotográfica se mostra como o fio condutor para compreensão dos elementos materiais e imateriais que impregnam a paisagem citadina. A paisagem da cidade, ao longo dessa pesquisa, revela-se a partir do diálogo entre imagem e imaginário, cujas relações sociais, culturais, simbólicas e afetivas dão significado à perspectiva da paisagem como construção compartilhada por vários atores, fazeres e saberes.

Com o advento da fotografia os ritmos da vida, os rituais de celebração, os eventos, e demais espaços empostados na/pela experiência individual/coletiva, passaram por um processo de significação jamais alcançado por nenhum recurso, técnica, mecanismo visual. A imagem fotográfica além de significar os elementos da vida social com uma linguagem própria, ganhou relevância por emancipar o signo icônico enquanto capacidade evocatória dos valores culturais, das distintas visões de mundo.

Além disso, é preciso pontuar que a fotografia é o símbolo da modernidade que trás consigo uma carga de implicações quanto aos usos que dela foram sendo feitos. Quando a imagem fotográfica foi lançada ao domínio público passou por polêmicas atreladas às suas funções, tendo em vista que a crítica emitia opiniões que tentavam minimizar a importância da imagem fotográfica. Ao passo que, reconheciam-se dualidades, como pôde ser observado nas colocações de Delaroche, pintor de batalhas, que acreditava que essa técnica acabaria em definitivo com a pintura. Todavia, Picasso se mostrou otimista ao dizer que a fotografia libertaria a pintura de toda literatura.

A fotografia, para Bittencourt (1994), foi a maior de todas as transformações nos modos de representação dos dispositivos sociais, posto que a imagem fotográfica é o vestígio material de um tema. Cuja elaboração emerge daquilo que se mostra como “visão”, compreensão de mundo. Dilatando essa questão Bittencourt (1994, p. 227) acrescenta:

A fotografia é uma poderosa evidência da realidade porque a realidade é a verdadeira matéria-prima da imagem fotográfica. No processo de criação da imagem, a câmera captura um rascunho, um esquema da realidade da mesma forma como ele é apreendido pela visão. A relação da imagem fotográfica com o real provém de um processo de indigitação e de seleção de fragmentos de realidade.

A história da fotografia evidencia bem isso, os caminhos que foram sendo trilhados, desbravados, os antecessores, as técnicas, as descobertas isoladas, as intrigas, enfim, manifestações dualizantes que procuraram, ora conservar a pintura como elemento encastelado acima de qualquer aparato técnico, e só a eles [aos artistas da pintura] caberia representar estético-visualmente a vida, ora a fotografia era entendida apenas como um artefato denotativo.

A “escrita da luz”, como também é conhecida a foto-grafia, não comprometeu o desenvolvimento da pintura, nem a substituiu; a fotografia possibilitou, sim, a apreensão do “real” a partir de materiais fotossensíveis, pois se mostrou fruto da técnica, do desejo humano de registrar a realidade, aparecendo vivências em escalas diferenciadas. Kossoy (2001, p. 25 - 26) estabelece que:

A nova invenção veio para ficar. Seu consumo crescente e ininterrupto ensejou o gradativo aperfeiçoamento da técnica fotográfica.

Essencialmente artesanal, a princípio, esta se viu mais e mais sofisticada à medida que aquele consumo, que ocorria particularmente nos grandes centros europeus e nos Estados Unidos, justificou inversões significativas de capital em pesquisas e na produção de equipamentos e materiais fotossensíveis.

De outra parte, a fotografia possibilitou o conhecimento do longínquo, do diferente, do exotismo distante, ao passo que foi pensada como um documento da realidade, em virtude de sua natureza testemunhal, tanto que Kossoy (2001, p. 27) diz “a história, contudo, ganhava um novo documento: uma verdadeira revolução estava a caminho”. Ela [a imagem fotográfica] tem o poder de “congelar” um acontecimento, transformando-o em memória. O que se mostra uma poderosa fonte de leitura espaço-temporal. Kossoy (2001, p. 155) amplia:

O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória individual, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico é irreversível.

Ao mesmo tempo que a fotografia se revelou como o elemento da vida urbana, a cidade passou por um longo processo de identificação no campo da racionalidade e do planejamento, e primordialmente como um reflexo da emergência do novo, foi entendida como fonte de fragmentação e aviltamento do indivíduo. De certa forma, a experiência de entendimento da paisagem citadina foi relacionada aos quadros da técnica, ora, como o espaço da desordem, do caos, ora como do progresso e do futuro utópico. De qualquer forma e por muito tempo pensou-se a cidade, como o lugar da modernidade e destino do progresso.

Assim, a ação humana na paisagem não se resume apenas ao presente, ela se dimensiona a partir de uma multiplicidade de camadas superpostas ao longo do tempo que são potencialmente ricas de experiências, e a fotografia simboliza o dispositivo da vida citadina.

De modo que, os corpos, os sujeitos, os lugares carregam consigo uma infinidade de marcas, traços, “cicatrizes” que emblemizam acontecimentos, e que em alguns momentos, determinadas recorrências fazem com que lembranças e/ou fatos surjam, tal qual uma imagem, revelando uma infinidade de elementos privilegiados que acolhe práticas

individuais e coletivas. A imagem fotográfica traz consigo uma expressiva carga de informações que permanecem pungindo a alma daqueles que experienciaram um lugar comum, cujas paisagens visíveis-simbólicas agregam fragmentos de memória.

Nessa dimensão, afim de melhor operacionalizar as questões que surgem e revigoram a temática em tela, optou-se por trabalhar com a sistematização de idéias a partir de três capítulos, em que no primeiro capítulo é denominado “*Paisagem como categoria, paisagem como invenção*”. O embasamento advém de uma composição conceitual que problematiza a categoria de análise geográfica de paisagem; a paisagem entendida aqui, como fruto das representações sócio-espaciais e do imaginário. Assim, têm-se em ação os encaminhamentos geográficos e a repercussão das formas culturais no universo citadino, atinando para a composição de uma paisagem que se alimenta por um composto imaginário. Nesse sentido, é fundamental elaborar uma abordagem teórica que perpassa todo o trabalho, auxiliando não apenas no entendimento dos conceitos, mas que contribua de modo relacional para “clarear” as informações que derivam da base empírica.

No segundo capítulo intitulado “*A imagem fotográfica e a leitura da paisagem*”, dar-se relevo à discussão sobre fotografia, enfocando a imagem fotográfica a partir de duas variáveis: o discurso visual e o campo cultural que orienta as escolhas de Zé Boinho. Ao longo do capítulo as reflexões contemplam um entendimento fotográfico que perpassa o universo dos usos, apropriações e representações instituintes da imagem fotográfica. É ela que comunica, narra, coloca-se como parte e parcela na elaboração cotidiana das paisagens urbanas, em suas diferentes concepções de mundo. A imagem fotográfica é fragmento “congelado” da paisagem, em que se associam campos simbólicos, e possibilidades de (re) conhecimento da vida social individual e coletiva. Atenta-se para o fato de que o acervo existente sobre Jardim do Seridó, capitaneado por Zé Boinho emerge de dinâmicas observada em uma base cultural, em que pesam o reconhecimento dos sistemas sociais, cujos conteúdos manifestados são formas de representação. Evocou-se ainda o texto contido na imagem fotográfica como uma trama sub-textual instituído por vias de significação do quadro cultural.

O terceiro capítulo nomeado de “*Paisagem imagética: Jardim do Seridó pelas lentes de Zé Boinho*” corresponde ao momento em que se faz a leitura e interpretação das imagens, problematizando as temáticas em seu contexto sócio-político-histórico-geográfico, através dos recortes espaciais

da cidade que são privilegiados pela imagem fotográfica. O quadro que se elabora neste capítulo final, exprime a discussão sobre as representações e o imaginário, cuja empiria aponta para a perspectiva de análise da construção da paisagem citadina elaborada no plano das relações sociais que se realizam na invenção, na recordação, na apropriação, na representação e na significação da imagem pelos sujeitos praticantes da cidade. Nesta dimensão, considera-se a fotografia no âmbito das relações imaginárias, como fio constituinte de uma rede de significados e sentidos que são tecidos pelo viés cultural. Assim, a paisagem de Jardim do Seridó permeia uma tríade de significação imaginária-simbólica-fotográfica. Portanto, neste capítulo elaborase uma leitura do urbano para além do contemplativo, do visível na imagem fotográfica, o encaminhamento é dado no sentido de acionar os processos de apropriação espacial contraídos numa escala lingüística, num campo cultural, como manifestação de elementos significados dentro de uma estrutura que se aprende a ver, ler e (des) crever.

Por isso, insiste-se que praticar a paisagem citadina é enveredar-se muito mais pelos campos do significado imaginário instituído na paisagem, e seus domínios culturais, do que pensar as estruturas produtivas pura e simplesmente. A paisagem citadina é um projeto de mudança, por onde operam permanências, e desejos sempre renovados. Para Souza e Pesavento (1997, p.107) desde os tempos mais distantes, a fisionomia citadina sofre permanentemente adaptações e mudanças nas suas estruturas físicas, haja vista que, para cada período histórico a compreensão do crescimento e desenvolvimento estrutural apresenta traços específicos, por vezes o que está por trás de um complexo de casas, da criação de um bairro, de áreas de lazer, do alargamento das avenidas, enfim, dos mais diversos segmentos modelares de uma paisagem que integra a urbe, têm respaldo em projetos funcionais, que tanto a Modernidade projetou e executou. Por outro lado, a riqueza urbana, os planos arquitetônicos, a identidade das classes sociais, as movimentações artísticas e a articulação dos grupos, ligam-se intimamente ao plano imaginário.

A cidade é um texto no qual se operam e inter-relacionam diversas concepções, inserida numa densa rede de relações. Dessa maneira, a paisagem urbana não pode ser concebida como uma forma que se produz simplesmente pela contigüidade das moradias ou pelo simples adensamento populacional. Nessa direção, é preciso assumir um pensamento coletivo que envolve as representações e imaginações como estratégia para compreensão da paisagem. Para Claval (2001, p.55) o geógrafo cultural estaria designado a analisar as ações humanas enquanto processos capazes de responder acerca de questões estéticas, políticas,



sociais, econômicas e culturais projetadas na paisagem. Nesse sentido, ele manifesta que “os lugares não têm somente uma forma e uma cor, uma racionalidade funcional e econômica. Eles estão carregados de sentido para aqueles que os habitam ou que os freqüentam”. Por isso, a leitura da paisagem urbana feita a partir da fotografia, simboliza a ampliação das discussões estabelecidas pela Geografia Cultural, pois integra os aspectos culturais, sociais, imaginários que tramam a paisagem.

A proposta de Claval (2001) se aproxima da de Maffesoli (2001), no sentido de entender os sinais e/ou signos culturais que constituem o espaço para além do que está dado, mostrando densidade a partir do conceito de imaginário, que ganha nas discussões desse último, a noção de força social, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Por isso, vê-se que a paisagem urbana é o resultado de uma carga simbólica, que se precisa desvelar. Haja vista que os mecanismos narrativos do lugar, e os campos de leitura da imagem, por exemplo, estabelecem uma compreensão da paisagem para além da captada pelo globo ocular, revelando-se aos sujeitos como mundo revestido de simbolismo, de fluidez, de emoções e de afetos que se ligam aos fios da trama social.

Ao longo da expansão da vida urbana as intervenções no plano estrutural da cidade se revelaram como idealizações de agentes e atores que criaram formas para as cidades, incorporando sentidos aos espaços; a isso se associam formas de organização espacial que testemunham o desejo de uma época. Considera-se que as obras efetuadas no espaço público são transmissoras e receptoras de valores e visões de mundo. Nesse aspecto, a paisagem citadina envolve uma multiplicidade de regimes discursivos e disciplinares, de maneira que as orientações imaginárias manifestam-se a partir das atividades estabelecidas por códigos de valores e idéias.

A cidade integra uma lógica que se aproxima do plano disciplinar, para isso concorrem as ações dos planejadores urbanos. Desse ponto de vista, a aplicação de tecnologias como um dispositivo capaz de sanar aspectos nocivos ao corpo social urbano, tem sido executada ao longo da experiência humana no espaço citadino. É oportuno considerar que o fazer urbano objetivado, operativo, racional, é a expressão pura de um campo que tem sentido pelo conjunto de representações que dele [do espaço] se cria. Nessa dimensão, a elaboração e a aplicação de planos de estruturação e reestruturação urbana se tornaram quadros de referência social.

Embora, ao longo da vida urbana diversos mecanismos estruturais tenham sido utilizados para imprimir um ritmo próprio à paisagem, é necessário observar que o ponto de toque das tensões que significam o

urbano é da ordem das representações, opera enquanto forma de conhecimento. Mesmo que tempo e espaço gerem determinadas formas de representação, é na dualidade sujeito-objeto que reside o denominador comum que pode conceber toda forma de representação.

No dizer de Schopenhauer (1980), se tudo o que existe está para o sujeito e depende dele, então o mundo é uma representação. Nas representações emergem apreensões resultantes dos condicionantes fisiológicos, psicológicos, sócio-culturais e econômicos. Oferecendo elementos para o debate da estética, das sensações, dos desejos e das práticas de apropriação espacial. Acerca desta questão, Silva (2001, p. 76) expõe que a representação aplicada à temática urbana contribui para a compreensão da vida, e do cotidiano citadino que se expressa nos projetos, planos, invenção e construção da paisagem. A representação interrelaciona-se a poderes, saberes e práticas de reconhecimento, e reprodução cultural. Silva (2001, p. 79) diz que:

As representações são resultados de uma interação social de relações complexas existentes no interior da cidade por diversos segmentos sociais. Portanto, quando falamos em representações individuais elas não estão dissociadas das representações sociais ou coletivas, embora as primeiras sejam de mais fácil compreensão, não se pode esquecer, porém, que nas duas falas estão intrínsecos um imaginário que é construído por toda a sociedade. Compreender uma representação da cidade social e coletiva é um exercício que exige compreender ideologias distintas que fazem parte do imaginário, para então visualizar as formas na qual a cidade é representada e a unidade dessa representação que é social.

As representações são resultados de uma interação social de relações complexas existentes no interior da cidade por diversos segmentos sociais. Portanto, quando falamos em representações individuais elas não estão dissociadas das representações sociais ou coletivas, embora as primeiras sejam de mais fácil compreensão, não se pode esquecer, porém, que nas duas falas estão intrínsecos um imaginário que é construído por toda a sociedade. Compreender uma representação da cidade social e coletiva é um exercício que exige compreender ideologias distintas que fazem parte do imaginário, para então visualizar as formas na qual a cidade é representada e a unidade dessa representação que é social.

A paisagem associada a narrativas verbais e visuais condensa universos simbólico-imaginários. Na paisagem há uma centralidade de

representações atravessadas por movimentos transitórios, em que por vezes se tem nuances e tensões, por vezes maneiras de apresentar e significar com as quais os grupos inscrevem suas experiências espaciais. Experiências essas, sempre inacabadas, assim como, as formas de elaborar versões sobre o tempo e o espaço.

O ato de representar o mundo através de qualquer meio atribui uma carga de valores aos espaços, às formas de morar, às formas de sentir, às formas de convivências entre os grupos. As representações são ao mesmo tempo, aquilo que o sujeito projeta e aquilo que ele absorve nas convivências e/ou experiências coletivas. Assim, a paisagem se coloca como um universo de intenções que tem sentido e significado para os que a praticam.

Na Ciência Geográfica todas as categorias de análises são formas de representação, e a paisagem, constitui-se como uma das abordagens imprescindíveis para elucidar as formas de apropriação no espaço. Silva (2001) entende que a representação é fruto de um sistema de idéias, quer seja racional, místico, científico, filosófico e principalmente artístico.

Portanto, a Geografia Cultural renovada permite discutir cultura como reinvenção de múltiplos contextos, não lineares. E a paisagem opera como sistema intertextual de interpretação suscitada em formas imaginárias instituídas artística, científica e socialmente. Essa tendência é revigorada a partir dos autores Cosgrove (1998), Duncan (2004) e Shama (1996), para quem a paisagem é vista como elemento plenamente cultural, calcada em experiências, valores, crenças, mitos e utopias individuais-coletivas.

# \_capítulo 01



**PAISAGEM COMO CATEGORIA,  
PAISAGEM COMO INVENÇÃO**

## 1. PAISAGEM COMO CATEGORIA, PAISAGEM COMO INVENÇÃO

A paisagem não é um ornamento anódino. Ela tem como princípio a diferença, a mudança, a variância de padrão social, temporal e espacial. Na paisagem percebe-se quão importante é a cultura na compreensão do sistema de valores, de sensações e sentimentos individuais e coletivos. No entendimento da paisagem operam diferentes olhares, posto que diferentes ramos do saber, como por exemplo, a Arquitetura, as Artes, a Antropologia, a História, a enfocam com projetos e preocupações, que não necessariamente, aproximam-se do que a Geografia procura legitimar.

Na vida cotidiana a paisagem comporta denotações múltiplas, ela pode ser entendida como matriz de significados. As paisagens têm desempenhado um papel expressivo e pertinente para a ciência geográfica, desde fins do século XIX, e princípio do século XX. Melo (2001) diz que a paisagem foi o primeiro tema contemplado pela perspectiva cultural. Todavia, seu estudo se estabeleceu essencialmente em postulados derivados de duas concepções: a concepção funcional e a concepção arqueológica.

Na primeira abordagem a paisagem foi entendida como um reflexo de padrões sócio-econômicos funcionalistas e gestada por estruturas, formas e funções dos sistemas econômicos. Mondana e Söderström (2004) avaliando como se deu ao longo do pensamento geográfico o entendimento da paisagem numa concepção funcional, dizem que a análise estrutural minimizou a lógica informal que perpassa a vida cotidiana.

O posicionamento funcionalista concebia a paisagem exclusivamente como um achado visual, na qual se desenvolviam maneiras de lapidação da primeira natureza (a infinita potência natural), da segunda natureza (os campos cultivados, às emergências fábrico-industriais), assim, dessa dualidade delimitavam as paisagens, enquanto reflexos dos sistemas financeiros.

No segundo pressuposto, não muito distante da abordagem funcionalista, a paisagem refletia as características de outrora, vindo a reboque dos problemas originados a partir de um longo processo histórico. Melo (2001, p. 42) atesta que os geógrafos clássicos, partiam do pressuposto de que se podia perceber o impacto dos grupos humanos sobre a paisagem. A paisagem, portanto, estava no âmbito do eminentemente orgânico-visual, e seu estudo se dava na proposta da diferenciação das áreas, em estágios evolutivos.

Entendida e problematizada pelos clássicos da geografia como um fenômeno, uma expressão material, disposta a partir da relação entre forma e conteúdo, materialidade e funcionalidade, a paisagem se colocava como

um elemento percebido pelo globo ocular. Nessa perspectiva, é alusivo referendar que quando um passageiro de trem segue viagem pelas ferrovias, ele o faz deleitando uma paisagem físico-estrutural, permeada pelos arranjos da produção-reprodução do espaço. Quando um astronauta orbita em sondas espaciais, ao redor dos satélites naturais da Terra, ele também contempla uma paisagem. Ambos os exemplos, fazem parte do entendimento, que determinados grupos sociais experienciam a paisagem, posto que, formas de significação da paisagem são construções socioculturais. A paisagem não é apenas visual. Não há paisagem por paisagem, há antes uma forma de representação que deriva da vida social. De outra parte, as duas possibilidades apontadas quanto à experiência da paisagem, mostram o quadro complexo que a circunscreve.

Aqui não se pretende, engajar uma discussão que negligencia a paisagem enquanto dimensão visual, pois é evidente a compreensão da paisagem como um elemento que se coloca no âmbito do visual. A própria identidade da paisagem começa a ser representada pelo olhar. Porém, operam na compreensão de seu conteúdo uma lógica simbólico-cultural, tanto é que Bédard (2004, p. 8) pensou que é preciso “entender e reconhecer a diversidade das interpretações [...] convergindo os contrários e os paralelos tratados entre natureza e sociedade, objetividades e subjetividades” (Tradução minha). Considera-se que as paisagens são resultados daquilo que se observa. E colada a essa proposta, há de se considerar os desejos, as práticas, as recordações, as manifestações culturais, enfim, aquilo que se compartilha coletiva e individualmente.

Mesmo assim, os primeiros estudos culturais liderados por Sauer (1998, p.17) colocavam-se no âmbito da paisagem como elemento de conteúdo geográfico; para isso ele procurou estudar as diferenças das paisagens em escalas múltiplas. Tanto é que, viu a necessidade de se pensar a interdependência morfológica da paisagem, da integração entre processos sócio-históricos que se consubstanciam na paisagem enquanto realidade geográfica. Tal lógica é melhor elucidada com o seguinte raciocínio saueriano:

Nós insistimos em um lugar para uma ciência que encontra seu campo inteiramente na paisagem, na base da realidade significativa da relação corológica. Os fenômenos que compõem uma área não estão simplesmente reunidos, mas estão associados ou interdependentes. Descobrir esta conexão e ordem dos fenômenos em área é uma tarefa científica e de acordo com a nossa posição a única à qual a geografia deveria devotar suas energias.

Sauer reconhecia que cabia ao geógrafo cultural, atentar para as questões postas pela morfologia da paisagem. Por outro lado, ele via a necessidade de ampliar todos os estudos arqueológicos, para que pudesse haver uma maior utilização de variáveis no que se refere aos registros sócio-históricos; dessa relação se fundamentaria o que Sauer chamou de ecologia da paisagem, tendo em vista que com os estudos ecológicos chegaria-se à dimensão da cultura como marca. Nessa perspectiva, o trabalho de Sauer enfocava a descrição e a explicação da diversidade regional fisionômica da terra.

Contudo, considera-se que a forma como Sauer conduziu os estudos sobre a cultura se mostrou fragilizada pela compreensão equivocada que ele fazia da cultura e do espaço. Tanto é que Mcdowell (1996), diz que a incursão do erro se dá quando ele teoriza a cultura numa perspectiva de definição objetivada. E isso é eminentemente problemático, em virtude da noção de cultura perpassar conceitualmente dinamicidade, flexibilidade e mobilidade.

Vale salientar, que os estudos de Sauer tiveram inspirações profundas nos trabalhos de Ratzel e La Blache. De modo especial, apoiou-se nas reflexões La Blachianas. Posto que, para La Blache (1955, p.12) a ação humana interferia na composição dos espaços, de maneira tal que, em pleno século XIX, esse último atentava para a importância da pluralidade da vida social como instituinte espacial. Assim ele diz que “a sociedade se resume às lutas contra os obstáculos. E as pessoas compartilham um produto comum que é fruto da experiência coletiva” (Tradução minha). Dessas reflexões, guardadas as devidas proporções, emerge a forma inicial de se considerar as práticas sócio-culturais conferindo sentido aos lugares e aos fenômenos espaciais.

Nesta dimensão, as proposições que emergiram da Geografia Humana francesa [liderada por La Blache] tiveram continuidade no pensamento Saueriano. Pois, para Sauer as atividades humanas se efetivando no espaço tinham uma base profundamente Cultural. Na discussão que Mcdowell (1996) faz acerca das transformações na Geografia Cultural, ela estabelece ainda que os equívocos da Geografia Cultural elaborados por Sauer e seus seguidores [escola de Berkeley], alocavam-se numa visão neutra do processo de produção de artefatos culturais, muitas vezes ignorando a perspectiva de conflito sobre a produção e o consumo de objetos materiais.

Por outro lado, Mcdowell (1996) ao fazer uma crítica sobre a forma como a cultura e o espaço foram pensados por Sauer, pondera que o conhecimento é elaborado socialmente e temporalmente. Mcdowell (1996) explica que, a fragilidade da análise Saueriana deriva do desejo de captar todas as formas que dimensionam a cultura na base espacial. Todavia, o véu no qual a Geografia Cultural se envolvia emanado da Escola de Berkeley, implicava uma

reflexão cultural que ficava no âmbito da morfologia da paisagem e da compreensão cultural supra-orgânica, assim, a realização humana estava presa a uma estrutura cultural que se alocava acima dos sujeitos praticantes do lugar. Corrêa (2007, p.2) ressalta a polissemia de debates sobre cultura, e apresenta um quadro de entendimento dessa em três vertentes: cultura abrangente e/ou supra-orgânica (escola de Berkeley); cultura como valor restrito; e por fim, cultura como processo de mudança comum a todos os grupos.

Assim, considera-se que os cheiros, os sons, os ritmos, os ditos, os não-ditos, os sentimentos coletivos e individuais foram negligenciados pela corrente da qual Sauer fez parte, ao passo que, na contemporaneidade o estudo do significado tem dimensionado o debate na Geografia Cultural, principalmente por referendar as múltiplas especificidades que circunscrevem a paisagem. A paisagem manifesta os padrões estéticos, os desejos, as visões de mundo pelas quais as sociedades se representam. Nesta perspectiva, a paisagem aparece como um universo de signos, de dispositivos, de invenções; um manifesto através do qual se pode efetuar inúmeras compreensões sobre a organização do espaço.

A Geografia Cultural atravessou o século XX por explorações diferenciadas, por vezes, pautando a discussão na perspectiva de um “gênero de vida”; por vezes, nas transformações que a cultura infunde aos ambientes. Porém, de acordo com Claval (1997, p. 92) nos últimos trinta anos, ela ancorou-se em três grandes princípios, assim pensados:

A Geografia Cultural moderna, ao fazer do homem o centro de sua análise, foi obrigada a desenvolver novas abordagens. Ela se construiu em torno de três eixos que são igualmente necessários e complementares: primeiro, ela parte das sensações e das percepções; segundo, a cultura é estudada através da ótica da comunicação, que é, pois compreendida como uma criação coletiva; terceiro, a cultura é apreendida na perspectiva da construção de identidades, insiste-se então no papel do indivíduo e nas dimensões simbólicas da vida coletiva.

A abordagem Cultural é indispensável para a compreensão das relações que tocam as práticas espaciais, como parte e parcela da arquitetura de sentidos, valores e experiências que permitem apropriar, perceber e distinguir múltiplas orientações geográficas. Sendo assim, a paisagem é interpretada a partir de códigos construídos por valores e por significados materiais, imateriais e por formas de interpretação. Reforçando essa idéia, Claval (1997, p. 95) diz:



A Cultura é antes uma realidade de escala local: de um círculo de interação a outro, trocas têm lugar; equivalências se desenvolvem, de modo que a comunicação seja possível, porém nem tudo é transmitido. Não existe compreensão real dos processos culturais se negligenciarmos o jogo da intersubjetividade.

Após as formulações que se deram no contexto da Geografia Cultural no desenrolar dos anos de 1970, implicou numa renovação que, passou-se a considerar a produção espacial atrelada às variáveis simbólicas e culturais, como peso na integralização política, econômica e social. Desse ponto de vista, o trabalho humano tem sido entendido como elemento que confere expressão às formas de morar, de estabelecer o fluxo comercial, de sentir, de vivenciar, de controlar, para que, com esses e outros elementos se possa entender, embora parcialmente, as sinergias que dinamizam um determinado lugar.

Na renovação da Geografia Cultural o entendimento das práticas, das representações, das sensibilidades, das comunicações e das espacialidades resultam da capacidade dos seres humanos de se comunicarem por entre mecanismos simbólicos. Quando os grupos sociais parecem expressar e agir dissonantemente, eles o fazem porque vivem, conversam, participam dos rituais e recordam num berço cultural. Aparecendo os vínculos de ligação, seja por meio da oralidade, da escrita, da mídia, seja por meio das “próteses” de memória, cujo atual meio científico possibilita. Os estudos geográficos procuram abordar tais questões, para lidar prontamente com temáticas que se colocam dentro das apreensões e reflexões espaciais. Muito tem sido feito nesse sentido, haja vista que a situação ideológica, política, e cultural revigora-se pelos valores, interesses e universos de concepções múltiplas.

Claval (2001) promove uma reflexão concernente à *geograficidade*, ou seja, sobre o papel que o espaço e o tempo têm na vida do humano, sobre o sentido que estes dão à paisagem, e sobre a maneira pela qual estes utilizam e constroem seus símbolos. Os aspectos sócio-culturais refletem a vida dos grupos humanos, e suas atividades não se encerram apenas à escala material, tanto que para Paul Claval (2001) o atual objetivo da Geografia é compreender a maneira como as pessoas vivem sobre a Terra, vivenciam os lugares que habitam ou visitam, encontram indivíduos e grupos, dão significado às paisagens e tentam construir suas espacialidades. A leitura que se faz da paisagem, nessa perspectiva, é possível pela bagagem cultural que cada grupo fundamenta a vida cotidiana.

É significativo que se considere, no âmbito geográfico, a concepção de paisagem transitando pelos vínculos que se mantêm vivos entre os elementos sociais. A esse respeito Luchiani (2001, p. 12) percebe que há um domínio ideológico que estrutura o espaço, e também a paisagem, através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida e experimentada. Rodrigues (2000) também ressalta que a paisagem urbana, por exemplo, não é apenas o conjunto de prédios e ruas, tampouco o ferro e o vidro, que a Modernidade referendou profundamente. Sua proposta é de que a paisagem tome a dimensão metafórica de livro, cujas leituras são sempre diversas, porque há um elemento cultural que interfere nas formas de olhá-la, de entendê-la, de lê-la e de exercitá-la.

A paisagem é elemento de reflexão espacial, e como tal, deve ser considerada em referência ao quadro cultural, inter-relacionada às dinâmicas culturais que a dimensiona. Na paisagem, integram-se orientações simbólicas ligadas ao universo religioso, às tradições e às heranças culturais. A paisagem ganha no debate de Duncan (2004) o sentido metafórico de “texto”, em que operam “modos de olhar”, mecanismos de “leitura”. Desse modo, diferentes mecanismos estão mediando os valores simbólicos que investem a paisagem de sentido.

Sobre tais perspectivas, fica patente que a paisagem está dentro da lógica da captação pela esfera ocular, mas ela se coloca para além de tal universo, já que, paralelo ao que se enxerga, existem os “subtextos”, os quadros que permanecem na memória social, individual e coletiva, marcando, “tatuando”, povoando, criando, recriando e re-significando a paisagem.

A paisagem é uma construção social coletiva. Com forma, aparência e sentido, e, por conseguinte, a paisagem tem também um lastro estético, cuja dimensão, segundo Claval (2002), quase não foi contemplada pelas duas reflexões já referendadas nas páginas anteriores – a funcionalista e a arqueológica –, salvo raros enfoques dados por alguns geógrafos franceses e ingleses.

Claval (2002) diz que no decorrer da década de 1970, os geógrafos passaram a estudar a dimensão estético-simbólica da paisagem. Nesta direção, as representações se incorporaram aos postulados da Geografia Cultural, aparecendo como valor exponencial à atribuição de significado à paisagem. Não obstante, a paisagem é aquilo que dá significado ao mundo, por meio dela, o ser humano realiza ações que coincidem com a memória individual e coletiva. Claval (2002, p. 315) conclui dizendo que o

significado cultural da paisagem é um modo especial de compor, estruturar e atribuir sentido à vida social, daí deriva o poder das práticas e dos símbolos.

Camadas de significados tornam a paisagem uma cartografia permeada por múltiplos sentidos. De modo que, a representação permite destacar a paisagem como fenômeno que agrega símbolos da vida social e/ou como campo construído lingüístico, visual e epistemologicamente. Essa observação de certo modo, aproxima-se da proposta teórica-conceitual apontada por Duncan (2004) referente à *intertextualidade*. Para o autor, o significado da paisagem se dá em relação a um sistema cultural. A intertextualidade relacionada à paisagem não se mostra como questão simples, ou como imagem parcial da realidade concreta, revela-se como parte constituinte de significado da realidade em que inventariam diferentes meios de representação.

Recorrer à intertextualidade como referência ao entendimento da paisagem é apostar na leitura da paisagem como elemento relacionado ao mundo, em que se observa a necessidade de contemplar o mundo, contempla-lo com muito do que é invisível, para ler os subtextos que estão por baixo do texto visível. Mesmo que, o significado desses textos e subtextos experimentem transformações com o transcorrer do tempo, e com as orientações culturais de quem a operacionaliza (Duncan, 2004, p.100).

A intertextualidade da paisagem como texto deriva de um sistema de criação de signos, por meio dos quais a vida social é transmitida, reproduzida, experimentada e ressaltada. Para Duncan (2004), todos os sistemas de criação de signos processam temporal e espacialmente mecanismos intertextuais. Assim, o mesmo autor diz que a paisagem é conteúdo e continente do sistema cultural.

A temática em tela situa-se numa constante reatualização entre campos de representação, articulando-se de uma maneira geral, a uma variedade de textos e relações, isso é, integram a intertextualidade. Desse modo, o significado da/na paisagem não é apenas um produto final da relação entre um “texto” e o objeto que o mesmo reapresenta, mas sim, é um resultado que deriva no e pelo processo de dialogia entre múltiplas referências. (Costa, 2005, p. 45). Deve-se observar que a paisagem é uma experiência do mundo, combinada aos significados atribuídos pela cultura. Em que a intertextualidade se alinha a uma referência simbólica, ressaltando dados sensoriais sem reproduzi-los como imagens miméticas e “metamorfoseando-os” através de sua capacidade metafórica de gerar novos significados (Cosgrove, 2000, p. 36). A paisagem no sentido

metafórico de “texto” envolve simultaneamente os verbos: escrever e ler, ambos codificados nesse trabalho a partir da imagem fotográfica. Assim, a leitura da paisagem é um exercício possível pelas representações que se justapõem. Contudo, tem-se consciência que não há uma maneira exclusiva de olhar e interpretar qualquer que seja a representação da paisagem, ou concluir o que exprime exatamente (Costa, 2005, p.46).

A paisagem tem múltiplos signos, diferentes modos de representação, múltiplas especificidades históricas. Assim, sua compreensão perpassa inevitavelmente a abordagem que privilegia as formas de representação do cotidiano. Duncan (1994, p. 403, *Apud* Melo 2001, p. 36), diz que a paisagem é o resultado de uma elaboração complexa, cujas abordagens diferenciadas fizeram emergir um composto multiforme, permeado por diferenças. O autor enfatiza que essas compreensões múltiplas não devem ser enquadradas em padrões binários, ao contrário, as diferenças, a complexidade de sentidos atribuídos à paisagem, devem ser aplaudidas e celebradas.

Duncan (2004) aponta uma pluralidade de formas inextricáveis de relações que se cruzam na elaboração da paisagem. Para ele, o entendimento da paisagem pode estar associado a uma justaposição de vários espaços, de várias lógicas. Ele coloca que numa mesma paisagem se tem várias paisagens diferentes, cada uma advinda e relacionada a um discurso próprio e que ao se ligarem a outras produzem teias de significados culturais que se interrelacionam.

O entendimento que se faz sobre paisagem tem relação direta com o pensamento de Duncan (2004, p. 92). Esse autor destaca que só é possível considerar a leitura da paisagem enquanto um sistema cultural permeado por signos, emergentes e localizados na vida social. É essencial considerar a paisagem enquanto um processo cultural condicionado por um sentido a partir do qual se tem seletividades, condicionando e sendo condicionada por valores. Assim, ele elucida:

Embora as paisagens tenham sido tradicionalmente reconhecidas como reflexos da cultura dentro da qual foram construídas, ou como uma espécie de indícios produzindo “rastros” de artefatos relacionados a acontecimentos do passado, especialmente de difusão, só raramente elas foram reconhecidas como elementos de reprodução e transformação cultural.

Duncan (2004) coloca a paisagem como questão central às interpretações sócio-culturais. Uma paisagem para ele ganha dimensão a partir de

sistemas de valores, da produção de sentidos, permeada por discursos políticos, religiosos, sociais, econômicos, simbólico-imaginários, e essa é a noção da qual se vale para a concretização desse debate. De maneira que, pensar a paisagem é relacioná-la aos símbolos, signos e representações da vida social. Em Duncan (2004) fica patente que a paisagem não é vista como um dado, como uma realidade objetiva, como uma superfície lisa a ser “contemplada” apenas. A paisagem se configura como um campo epistemológico construído em escalas discursivas do visual e do imaginário. Ao longo do debate Duncaniano a paisagem ganha a conotação de um sistema de representação, sendo permeada por *constructos* sociais que variam culturalmente, espacialmente e temporalmente.

Associada à idéia de paisagem na obra de Duncan (2004, p. 100) aparece o enfoque textual e/ou sub-textual. Ele coloca que cabe ao cientista social fazer a leitura dos subtextos presentes nas paisagens-textos: “o significado desses textos e subtextos muda com o tempo e com a mudança de perspectiva do intérprete”. Uma paisagem é um fenômeno espaço-temporal, continuamente elaborada, e significada por atribuição de valores, de práticas, de fatos, e sobretudo, como uma expressão de diferentes níveis de representação.

Esse autor ressalta ainda que a compreensão da paisagem perpassa a ordem social tanto na atribuição de sentido, quanto no valor simbólico de sua representação. Enfatizando principalmente que, a cultura está embutida em todos os processos de criação e interpretação dos signos textuais, que possibilitam a leitura da paisagem, para ele a paisagem é tomada como sendo essencialmente social, como um campo interpretativo de significados culturalmente instituídos.

Na obra Duncaniana a paisagem está relacionada a uma disposição processual de práticas e experiências de produção e consumo de signos, cujo sistema manifesta-se pelos atos humanos. Duncan (2004, p. 106) melhor esclarece esta questão ao dizer que:

A paisagem, eu afirmaria, é um dos elementos centrais num sistema cultural, pois, como um conjunto ordenado de objetos, um texto, age como um sistema de criação de signos através do qual um sistema social é transmitido, reproduzido, experimentado e explorado. Para compreender essa qualidade estruturada e estruturante da paisagem, necessitamos primeiramente perguntar o que é significado pela paisagem; chamarei isto de “significação” da paisagem. Em segundo lugar,

precisamos examinar a maneira como essa significação ocorre; chamarei esse ato de “retórica” da paisagem.

Um investimento de significação social opera na paisagem em que pesa um quadro societal, associando-se à ação espacial como testemunho e como instrumento das práticas cotidianas, daí se observa que a paisagem é interpretada pelos grupos sociais, e subjetivamente dotada de sentidos. A paisagem é uma experiência que se cruza à bagagem cultural de quem a executa, pratica, inventa. Por meio dela o significado espacial é transformado, de maneira que, seu valor pode ser deslocado como representação que se cruza a diversos planos de discursos. Duncan (2004) reconhece que o processo de reconhecimento envolve inevitavelmente interpretação, sob o ângulo de quem a produz, reproduz ou transforma.

A paisagem é um complexo sistema de poder que se estrutura a partir dos diferentes grupos sociais e culturais que se estabelecem na cartografia local, regional e internacional, interrelacionando práticas político-discursivas. A paisagem aparece, neste caso, como resultado e/ou como expressão do perfil de grupos sociais. Esse fato é melhor esclarecido por Claval (2002, p.22) quando diz “o sentido de identidade de muitas coletividades sociais está ligado às paisagens da lembrança e da memória”. O que de certa maneira, envolve uma perspectiva interpretativa derivada das experiências visuais compreendidas em uma perspectiva cultural. Associada a essa abordagem Berque (1998, p. 84 - 85) diz que:

a paisagem está naturalmente exposta à objetivação analítica do tipo positivista; mas ela existe, em primeiro lugar, na sua relação com um sujeito coletivo: a sociedade que a produziu, que a reproduz e a transforma em função de uma certa lógica. Procurar definir essa lógica para tentar compreender o sentido da paisagem é o ponto de vista cultural [...] A paisagem é uma marca, pois expressa uma civilização, mas é também uma matriz porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço.

Na paisagem “as marcas” culturais são quadros de orientação simbólica, cuja trama de representações pungem as experiências da vida cotidiana, e essa experiência cotidiana não se esgota de imediato, pois é fruto de toda uma carga do imaginário, que implica na elaboração de esquemas de reconhecimento da paisagem, por isso o mais importante

nesse trabalho é pensar esses esquemas de significação da paisagem. Assim, tem-se que a materialidade da paisagem, quer esteja representada na fotografia e/ou em qualquer forma de expressão e/ou representação cultural, integra um universo de disputas, de apropriações, de investimentos imaginários, de forças sociais, de lutas e de protagonizações sociais.

A paisagem desempenha um papel na sociedade que implica uma complexidade de elementos correlacionados. Tanto é, que Cosgrove (1998, p. 98) ao refletir acerca do lugar simbólico da paisagem na vida cotidiana, diz que a paisagem se estabelece como expressão visual, seja em realidade, em sua concretude, seja a partir dos romances, das pinturas, das poesias, das fotografias, dos filmes. Enfim, por meio das representações culturais. Contudo, o referendado autor enfatiza que é preciso explorar as camadas de significados na compreensão da paisagem.

A paisagem sempre esteve intimamente ligada, na geografia humana, com a cultura, com a idéia de formas visíveis sobre a superfície da terra e com a sua composição. A paisagem, de fato, é uma “maneira de ver”, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma “cena”, em uma unidade visual. A palavra surgiu no Renascimento para indicar uma nova relação entre os seres humanos e seu ambiente [...] Cada uma destas paisagens tem seus usos rituais, assim como seu plano simbólico. Examiná-las e decodificá-las nos permite refletir sobre nossos próprios papéis para reproduzir a cultura e a geografia humana no nosso mundo diário.

Cosgrove (1998), ainda estimula a pensar que a compreensão da paisagem não deriva somente da visão, mas de todos os sentidos; não apenas na/da percepção, mas todos os modos de relação dos grupos sociais com o mundo. Ele diz que, o que está em jogo quando se pretende focar a paisagem, é tudo aquilo que é condicionado, e condicionante no seio cultural, cujos sentidos são socialmente atribuídos à paisagem.

O exame que Cosgrove (1998) faz da paisagem se aproxima da reflexão que Simon Shama (1996) estabelece quando localiza a paisagem no campo do conhecido. Para este último, a paisagem é uma elaboração carregada de intenções, de tal modo que, o ato de apropriar, evocar e aludir determinadas paisagens envolve inevitavelmente a perspectiva sócio-cultural. A paisagem perpassa todo um processo de identificação e de valor cultural, onde a vida social está integrada a um composto de ambiências paisagísticas. Para melhor elucidar Shama (1996, p. 16 -17) ressalta que:

se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente.

Nesta dimensão, as paisagens não podem parecer jamais como um suporte imparcial e fixo na vida dos indivíduos e dos grupos. A experiência humana se incrustando nos lugares muda cotidianamente o dinâmico contexto que compõe o real. Assim, os lugares e as paisagens se efetivam na composição da memória coletiva. Por vezes, a lembrança do que ocorreu com personagens emblemáticos de certos lugares confere um compartilhamento de valores, de sentimentalidades a determinados espaços. Associada a essa idéia, Simon Shama (1996, p. 24) exprime que as paisagens são elaborações que se colocam no âmbito das invenções sócio-históricas; ele diz que “como vimos, toda a nossa tradição da paisagem é o produto de uma cultura comum, trata-se, ademais, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões”.

O que confere dimensão à paisagem é o que se projeta no espaço, e essas projeções são maneiras diferenciadas de representação. Sendo assim, a paisagem é um campo perpassado por planos simbólicos, e, por conseguinte, a paisagem não está impregnada por uma essência prévia, seus significados derivam no plano cultural.

Nessa dimensão, a paisagem é entendida como um elemento que muda de configuração a partir da carga cultural de quem a vê, de quem a significa, de quem a pratica. Entende-se que toda paisagem configura-se como campo de representação revestida de sentidos múltiplos. Representar a paisagem é dar a perceber expressões culturais que integram a experiência humana, num certo tempo e espaço. Assim, têm-se nas condutas sociais de espacialização, comportamentos religiosos, atitudes perante a vida e a morte, sistemas de parentescos, espaços de sociabilidades, comportamentos no âmbito público e privado, padrões estéticos, atribuição de sentido aos corpos, enfim, conjuntos que continuamente representam uma paisagem cultural.



## 1.1. O IMAGINÁRIO DA PAISAGEM CIRCUNSTANCIADO PELA IMAGEM “CONSTRUÍDA”

A vida social se torna possível pelos diversos mecanismos de representação. De maneira que, a representação se configura nas próprias práticas sociais, em que despontam ações contextualizadas pelos sistemas de valores que significam a relação sujeito-paisagem. Sobre essa questão Gomes (2001, p. 59 - 60) completa dizendo que a paisagem é a representação “experimentada pelos indivíduos incumbidos de representar o mundo”. As representações são formas culturais alimentadas por diferentes contextos sócio-históricos.

O sentido que a representação ganha num campo concreto ou abstrato se revigora no universo simbólico. Assim, tem-se que as representações não estão sozinhas no sistema de idéias que se projetam ao longo da dimensão sociocultural; ao contrário, representar é envolver-se inevitavelmente nos mecanismos concretos e imaginários de significação. Por parte do imaginário, segundo Silva (2001), o mundo é projetado e entendido (construído) através do efeito da palavra e da imagem, que dá significado às representações individuais e coletivas. Dessa forma, pode-se dizer que a base comum que liga o imaginário às representações é o elo que se faz através da capacidade de formulação do pensamento, da observação do real, da capacidade de imaginar e projetar, relacionando o visível e o invisível que instituem o “real”.

O imaginário não é constituído apenas daquilo que se vê, mas das memórias que se constroem. Silva (2001) ressalta que o imaginário estabelece mediação entre o visto e o vivido, entre representação do real e os universos simbólicos. Associar a idéia de representação a de imaginário é antes de tudo, considerar que a realidade sócio-espacial é algo a ser percebida e interpretada. Assim, Laplantine e Trindade (1997, p. 12) afirmam que “o real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das idéias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida”.

Nesse sentido, o imaginário opera como mediação daquilo que se representa coletiva e individualmente. Porque, as formas de representar correspondem aos significados que se atribui à paisagem, a cidade e as diferentes concepções históricas; quer em relação aos sentidos e imagens que se realizam nas ruas, nas casas, nas praças, nos templos; quer entre o registro e a acumulação de experiências daqueles que praticam esses lugares.

À medida que a paisagem se dimensiona pelas formas de representação, ela encerra um complexo universo de camadas de significados, dinâmicas de conteúdos e de processos. Desse modo, o conjunto das representações envolve uma reflexão mais complexa da interação entre os sujeitos, e as práticas de sociabilidades espaciais.

Maffesoli (1999) reflete a respeito do espaço socialmente produzido num campo imaginário, diz que a cidade se constitui enquanto um mundo de sensibilidades, de relações e de emoções, havendo lugares de encontro, de segredos e de contemplação. Em suas pesquisas sobre as cidades de Paris, Tóquio e Rio de Janeiro, explica que estão contidos em alguns espaços subjetivações várias. Assim, para o mesmo autor o espaço, seja ele vivido ou imaginado se faz pelas relações que se estabelecem cotidianamente. Maffesoli (2001, p. 76) evidencia que o imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, e completa: “O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual”.

O espaço que se abre a múltiplas possibilidades seria o desvelamento de uma infinidade de relações, que se completam a partir do caminhar, do fazer, do sentir, do coletivo e do particular. Maffesoli (2001, p. 43) considera que a trama de relações perpassa “um tal pensamento, que se modula em seguida de múltiplas maneiras, é rico em conseqüências, pois determina muito precisamente a maneira pela qual serão geridos o tempo e o espaço cotidianos”.

Maffesoli (2001) cria uma proposta de entendimento das relações sociais que se projetam na paisagem imaginária da urbe, dizendo que essas relações estabelecidas com a cartografia simbólica cidadina elaboram e realizam uma misteriosa alquimia, em que caminhar por algumas ruas, fazer as compras no mercado público, observar os passantes pelas calçadas, integram uma “cartografia visual”, que ultrapassa a precisão geométrica das formas e se instala nos labirintos da memória individual e/ou coletiva. Acerca dessa questão, Maffesoli (2001) reforça dizendo que os espaços estão repletos de afetos e emoções para quem os pratica.

Com isso, passa-se a estabelecer pontes para compreender a complexidade que reveste o espaço, confiando que as caminhadas por determinados trechos, a negação de outros, como também as relações que se mantêm com o tecido citadino são elementos daquilo que Maffesoli (1999, p. 278) chamou de “geografia imaginária”. Essa perspectiva é reforçada a partir de três exemplos emblemáticos, em que o imaginário urbano preside o processo de significação para além da simples localização:

Quando nos encontramos aos pés da estátua do cachorro Hachiko no bairro de Shibuya de Tóquio, mais ou menos conscientemente, o símbolo da fidelidade preside ao encontro. A fonte de Saint - Michel em Paris evocará sobretudo a comunhão na revolta. O “Posto 9” de Ipanema no Rio fará por sua vez, referência à hedonista socialidade de praia, e o fato de marcar se encontrar nele será um “signo” nesse sentido. Em cada um desses casos, o que está em jogo é um imaginário urbano que, de certo modo, ultrapassa os vários atores sociais.

Desse modo, o que se vê é que a experiência individual e/ou coletiva se coloca no patamar das relações imaginárias como prática, como operação. A correspondência entre o homem e as suas paisagens, a vinculação entre uma sociedade e seus lugares está permeada por valores simbólicos, por formas de representação imaginárias. Tanto é que Maffesoli (1995, p. 103) endossa dizendo que o imaginário é uma espécie de “mesocosmo”, um mundo do meio entre o macro e o microcosmo, entre o universal e o concreto, entre a espécie e o indivíduo, entre o geral e o particular.

Há uma diversidade de estudos sobre o imaginário o qual assume diferentes conotações para diferentes campos do saber, por isso a abordagem imaginária é extremamente polissêmica. Acontece que por mais que haja correspondências entre a concepção imaginária de Maffesoli e Castoriadis, por exemplo, compreende-se que essas se constituem como sendo duas vertentes de estudos que transitam entre os limites e fronteiras da sociologia, da psicologia, da ciência política, enfim de pontos de vista e contextos específicos, mas mesmo assim, não há primazia de um sobre o outro.

Nessa perspectiva, acredita-se que mesmo a abordagem de Maffesoli (1995, 1999, 2001) sendo possível e necessária para o entendimento de uma geografia imaginária da paisagem, é preciso tomar um direcionamento acerca do imaginário como dispositivo que opera numa rede simbólica sancionada, com base em Castoriadis (1982). Ademais, é necessário fazer uma breve distinção entre a perspectiva imaginária trabalhada por Maffesoli (1995, 1999, 2001) e o direcionamento dado por Castoriadis (1982).

Em Maffesoli (1995, 1999, 2001) há uma experiência do mundo imaginal que avança na pós-modernidade, e o imaginário se constitui muito mais como prática, como um motivo, como um fenômeno que se revigora no cotidiano, no estar junto, enfim, nos sujeitos praticantes da cidade e seus sentimentos coletivos. Por isso, entende-se que para o autor em

consideração o imaginário é um “contágio afetivo” (Maffesoli, 1995, p.112) que se faz na experiência do presente. Ao passo que, Castoriadis (1982) avança na concepção do imaginário como elemento instituído e/ou que se institui em um campo de conflitos no/do simbólico-imaginário. A abordagem que o segundo autor trata é profundamente atualizada, principalmente porque as relações sancionadas no processo histórico-espacial são instituídas na vida imaginária-simbólica. Ele enfatiza que o imaginário deve utilizar o simbólico, não apenas como uma expressão pura, mas como princípio de existência e significação.

Em Castoriadis (1982) o imaginário é um produto de ordem simbólica instituída e que não se reduz ao simbólico pelo simbólico “o simbolismo não pode ser neutro, nem totalmente adequado” (Castoriadis, 1982, p.147), ele ainda ressalta que as instituições não se reduzem ao simbólico, mas, que todas as esferas sociais “constituem cada qual sua rede simbólica. Uma organização dada da economia, um sistema de direito, um poder instituído, uma religião existem socialmente como sistemas simbólicos”. Assim, a dimensão imaginária punge o “movimento histórico real, em nosso ciclo cultural grego-ocidental, de conquista progressiva do simbolismo” (*Idem*, p.153), o imaginário é uma criação incessante e essencialmente indeterminada social-histórica-psíquica de figuras, formas e imagens.

Todas as experiências do mundo social-histórico-espacial estão entrelaçadas aos campos de força que enredam o imaginário. Os procedimentos individuais e coletivos estão disseminados em uma rede simbólica não homogênea. De maneira que, para Castoriadis (1982, p. 142) o quadro imaginário deriva da linguagem, e se consubstancia nas instituições. A operação simbólica imaginária é associada por Castoriadis (1982) a um campo de criação que se revigora com, na e pela linguagem.

A linguagem está em conformidade com a instituição enquanto condição de existência. O valor que é atribuído à linguagem em seus significantes e significados influencia decisivamente o imaginário. Por isso, é preciso considerar o imaginário numa correspondência simbólica que se defini no campo da leitura, do signo, da mensagem, da comunicação. Segundo o autor, só existe a vida social porque os homens comunicam o cooperam num meio simbólico, “mas esse simbolismo é ele próprio *criado*. A história só existe na e pela “linguagem” (todas as espécies de linguagem), mas essa linguagem, ela se dá, ela constitui, ela transforma.” (Castoriadis, 1982, p.168).

Acredita-se que a concepção dos sistemas simbólico-imaginários concebidos por Castoriadis (1982) se alinha a perspectiva de abordagem da linguagem fotográfica. Sobretudo, porque a imagem fotográfica provoca e permite conceber uma espacialidade, uma memória circunstanciada ideológica e culturalmente. A cartografia visual instituída pela imagem fotográfica se integrada a um capital simbólico, que se faz presente em toda a vida social, na vida familiar, econômica, religiosa e política, alimentando, portanto, formas de reconhecimento da paisagem.

Desse modo, entende-se que a cartografia visual permeada pelos múltiplos campos imaginários, vincula-se aos significados culturais da paisagem aludidos por Cosgrove (1998, p. 103) principalmente porque ele observa que o significado cultural é introduzido na paisagem, e também pode ligá-la a outros campos simbólicos. A paisagem enquanto representação figura no debate de Cosgrove (2000, p. 36) como fruto de um trabalho imaginativo e poético. Ao passo que o imaginário seria a capacidade mobilizadora e evocativa. Ele diz que:

[O imaginário] não pertence apenas aos sentidos, que nos alinham à natureza, nem só ao intelecto, que se separa dela. O trabalho da imaginação [do imaginário] não é totalmente reprodutivo (isto é, determinado pelos dados sensoriais extraídos do mundo exterior, do qual ela depende), tampouco puramente produtivo (isto é uma negação das imagens produzidas nesse mesmo mundo). O [imaginário], ao contrário, desempenha um papel simbólico, capturando dados sensoriais sem reproduzi-los como imagens miméticas e “metamorfoseando-os” através de sua capacidade metafórica de gerar novos significados, a paisagem cidadina ganha contornos variados a partir dos significados que lhes são atribuídos, nominalizados e experimentados numa confluência entre vivência, convivência e representação social. A cidade seria uma representação espacial que se completa a partir da intrincada relação entre experiências concretas e subjetivas e lugares variados.

Os mundos simbólicos da cidade exercem uma força de união na articulação das várias peças que tramadas em proximidade constituem um espaço tesselado por sistemas imaginários. Na cidade há uma infinidade de códigos, de sinais e de signos que embasam a memória, e que o humano se apropria para elaborar suas representações. A paisagem detém e aciona

tendências e sistemas de valores. Trata-se de um achado do qual permutam agentes sociais, significados, representações e entendimentos imagéticos do mundo vivido. A essa questão Marandola Júnior (2003), diz que os sistemas simbólicos surgem, nesta perspectiva, para unificar o imaginário social, e que sem o universo imaginário as espacializações não ocorreriam, e por extensão, toda e qualquer forma de representação social.

A abordagem cultural na Geografia ressalta que o imaginário possibilita a compreensão da paisagem. O desenrolar da trama discursiva imagética incorpora um exercício que atravessa os labirintos do imaginário, da paisagem como mecanismo representativo da vida social, a paisagem fotográfica se constitui em processo de transformação e significação sociohistórico. Todo imaginário é transversalizado pelo campo discursivo (visual, lingüístico, estético, lúdico, trágico, dentre outras estratégias que se cria para compartilhar as tensões que envolvem a vida) em que os aspectos dimensionadores do real passam a ser inter-relacionados simbolicamente. O cotidiano está impregnado por múltiplos signos, diferentes modos de representação, diversas especificidades históricas. Silva (2001, p. 77) salienta que:

A cidade pode ser representada de diversos modos, através da sua descrição, a pintura de um dado espaço urbano pode ser uma forma distinta de representação, os adjetivos que qualificam esta ou aquela cidade por um grupo social podem revelar que representações são construídas em torno de uma espacialidade específica, neste caso, as cidades. Um outro exemplo, este mais restrito porque se dá no plano individual, é a forma como alguns representam em suas obras, a cidade ou as cidades que fazem parte de sua identidade principalmente estabelecendo laços de afetividade, perplexidade em relação às mudanças e diversas nuances que dizem respeito, tanto à forma, como à vida na cidade e suas intensas metamorfoses. Assim, como o pintor, o poeta representa os espaços em que viveu de forma singular, traduzindo melhor sua percepção.

Associar a representação da cidade a narrativas verbais, artísticas, imagéticas, poéticas, filosóficas é considerar o universo simbólico-imaginário da paisagem. A paisagem no campo estético da imagem fotográfica constitui e confronta a vida social, em que o fotográfico é sempre uma operação numa densa rede de relações com outras formas de representação. O próprio da imagem refletida torna plural a vida social.

Portanto, a fotografia é um dado cultural extremamente complexo. Pois, ela adquire sentido no circuito representativo espaço-temporal, em que diz sobre a realidade num plano estático, mas que cria, orienta e influencia uma forma de “ver”. Dubois (1993, p. 25) ressalta que a foto “é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”.

A fotografia é uma maneira de representar uma situação sócio-espacial, ela capta, filtra e revela objetos tridimensionais em imagens bidimensionais. Segundo Kossoy (2001, p. 155) o fragmento da realidade na fotografia representa o *congelamento* da experiência humana na paisagem. A essa questão se associa o pensamento de Bittencourt (1994, p. 228) quando diz que a fotografia é a conseqüência maior da obsessão social pelo realismo, porém essa autora ressalta que, embora, o que apareça na imagem fotográfica seja o dado real que se colocou no foco visual, não significa dizer que a realidade corresponde pura e simplesmente, enquanto um todo integrado de imagens e sentidos dados. Ao contrário, a leitura da paisagem pela fotografia, resulta de um jogo paradoxal entre presença e ausência.

No processo de significação da/pela imagem fotográfica, considera-se que toda fotografia tem atrás de si a história de uma paisagem. Na imagem fotográfica estão condensados elementos que revelam uma trajetória de instantes passados, por meio dela segundo Kossoy (2001), é permitido percorrer três estágios que marcam a existência das narrativas societais. Posto que, inicialmente houve uma intenção para que ela existisse, a fotografia envolve-se em uma base emissora, e outra receptora; o desejo de captar um instante, um evento, pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu *motivado* a registrar determinado tema ou de um terceiro que o incumbiu para a efetivação de tal tarefa. Em decorrência do mote inicial que envolve a fotografia, desenvolve-se o segundo exercício: um ato originário que materializa a imagem, a combustão entre a luz e a sombra, a *operação da técnica*. Por fim, o último seguimento: os *caminhos percorridos* por toda fotografia, as formas de sociabilidade, as trajetórias, as mãos que a tocaram, as frases empregadas nos versos para dedicação, os olhos que a viram, os lábios que a afagaram, as emoções capaz de despertar, os modos como foram significados, as maneiras como foram preservadas.

# \_capítulo 02



**A IMAGEM FOTOGRÁFICA  
E A LEITURA DA PAISAGEM**



## 2. A IMAGEM FOTOGRÁFICA E A LEITURA DA PAISAGEM

No primeiro capítulo enfoca-se a paisagem como uma construção cultural integrada por camadas de lembranças e significados. Para a Geografia Cultural a imagem fotográfica possibilita esclarecer, articular e narrar a memória de identidades culturais, a forma como os rituais de passagem são experienciados socialmente, a maneira como o corpo, o gênero, as relações familiares, as convivências, são emblematizadas. Enfim, esse tipo de imagem permite que elementos sociais sejam considerados em escala dilatada. E mais que isso, são (re) afirmadas relações encentadas culturalmente.

O quadro fotográfico opera em contingência. A imagem não se basta em si mesma; pela imagem não cessam de se imbricar interferências ideológicas, culturais, etc.... A fotografia deriva do aparato técnico, porém, a imagem se revela como dado informacional contraído no bojo sócio-cultural. Dessa maneira, Barthes (1984, p. 127) entende que:

A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa.

Nessa dimensão, tem-se que uma imagem fotográfica é o resultado de uma técnica, projetada para a captação de uma paisagem irreparável. Barthes (1984, p. 37) ressalta que com a fotografia, torna-se possível avaliar o grau de transformação visual-material que as sociedades experimentam; por meio dela é permitido constatar os modos pelos quais se fundamentam as inúmeras narrativas do mundo, podendo assumir diferentes funções sócio-culturais. À paisagem associam-se fragmentos imagéticos que seqüenciam práticas de consumo, poderes jurídicos, religiosos, políticos, relações identitárias e conflitos sociais.

A fotografia sob diferentes formas, com seus diversos usos e apropriações, promove implicações ao cotidiano e por extensão, às maneiras de representação e significação da vida social. Nos significantes visuais, revelados pela imagem, elabora-se formas de compreensão sobre a paisagem, dada a multiplicidade de elementos icônicos que se mostram na imagem fotográfica. Kossoy (2001, p. 37) elucida essa questão dizendo que “a fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual)

indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializam”.

A imagem fotográfica permite (re) organizar simbolicamente o universo imaginário da paisagem na esfera individual e coletiva, a partir da relação dual que se coloca entre o “congelamento” e o “descongelamento” da imagem. A primeira definição conceitual encaixa-se na possibilidade da captação da imagem, compreendendo o dia, a hora, o local, o tema e o instante em que ocorre a simbiose entre o mundo da luz e da sombra, para “congelar” a paisagem. Dessa forma, Kossoy (2001, p. 28) comenta: “Toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível”.

Ao passo que, ao proceder a sistematização das fontes iconográficas, enquanto mecanismo de problematização de uma paisagem dada, faz-se necessário recorrer aos artefatos que emanam da confrontação dos dados, da articulação das idéias, da subjetividade, da análise minuciosa dessas fontes para que dessa forma, surjam leituras, recortes, construções, desconstruções do instante dado, promovendo o “descongelamento” da imagem, criando um campo intertextual de significação. A atenção desprendida a essas variáveis teórico-metodológicas faz aparecer informações que alimentam a intrincada rede de relações que se estabelecem no campo real e imaginário, que toda paisagem comporta.

Posto que, na fotografia estão reunidas diferentes informações, que podem ser tratadas por díspares bases culturais, o conteúdo fotográfico é a emergência do signo visual-linguístico. A imagem é um quadro de interpretação da vida social, em que se inter-relacionam significados instituídos no contexto sócio-histórico. Associada a essa questão Kossoy (2001, p. 101-102) ressalta que a imagem contém um inventário de informações que anima, ressalta e revela as referências sócio-culturais. Desse modo, o autor esclarece:

---

<sup>22</sup> Tendo em vista a problemática que se coloca quanto ao trabalho de leitura da imagem, dois conceitos abordados por Boris Kossoy (2001) são fundamentais para dimensionar o trato com a iconografia, o congelamento e o descongelamento da imagem, respectivamente. Kossoy (2001) diz que o registro fotográfico se mostra como peça documental significativa para o entendimento das questões sócio-culturais, porém ele enfatiza que quanto mais o tempo passa e esse registro não é sistematizado, seja por historiadores, antropólogos, geógrafos, enfim os mais variados profissionais, que poderiam tomar esse dispositivo como inspiração para suas pesquisas, mais problemática fica a descoberta de dados como autoria, data, espaço da imagem. E ele constata que no Brasil muito já se perdeu. Nesse sentido, muito tem que ser feito pelos estudiosos, para que os acervos fotográficos possam figurar nas pesquisas, e acima de tudo, o espaço, as representações e a história contida na fotografia possa ser melhor dimensionada.

Através da fotografia reconstituímos nossas trajetórias ao longo da vida: o batismo, a primeira comunhão, os pais e irmãos, os vizinhos, os amores e os olhares, as reuniões e realizações, *as sucessivas paisagens*, os filhos, os novos amigos, a cada página novos personagens aparecem, enquanto outros desaparecem das páginas do álbum e da vida. Dificilmente nos desligaremos emocionalmente dessas imagens. (Grifo meu)

É pertinente ressaltar que a imagem fotográfica se liga a uma multiplicidade de linhas graduadas na vida social, cujo pano de fundo, revela inevitavelmente narrativas acerca da paisagem. De modo que, corroboram um campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites, esses centros visuais se agregam às atmosferas imagéticas que envolvem a paisagem (Aumont, 1993, p. 250). Desse modo, a paisagem referendada pela imagem fotográfica tem seu lugar nas formas de representação.

Para Aumont (1993, p. 120), a imagem fotográfica é um espaço profundamente favorável ao imaginário, razão pela qual toda imagem fotográfica socialmente difundida em um dispositivo específico resulta da mesma abordagem, haja vista que, a paisagem representada atua no duplo efeito (na “dupla realidade”) de uma presença e de uma ausência. Toda imagem fotográfica encontra o imaginário, promovendo a articulação de redes de significado.

Dubois (1993, p. 40 - 41) mostra que a fotografia não é um símbolo neutro. Para ele, a imagem fotográfica é uma codificação, cujas temáticas são variadas; na emergência social mostram quadros que são determinados e/ou determinantes culturais. O próprio Dubois (1993), ressalta que tudo o que se impõe ao receptor é fruto de uma concepção que necessita de um aprendizado que desemboca na leitura de imagens. Para o autor o conhecimento fotográfico é um exercício que se aproxima do processo de alfabetização, ao mesmo tempo em que o aprendizado de uma língua envolve instrumentos de apropriação e assimilação.

Barthes (1984) reconhece que na constituição fotográfica operam procedimentos mecânicos, emprego de técnicas, aplicativos de sais, compostos de prata, modos de circulação, maneiras de reprodução e os suportes que auxiliam na difusão da rede imagética. A questão do recurso técnico aplicado à imagem fotográfica, é extremamente ampla. De modo que, Barthes (1984) não vê necessidade de abordar com mais propriedade essa temática. Para esse autor, a questão posta é que a imagem fotográfica

opera em correspondência aos valores subjetivos, e que se pode “ver” nessa [na imagem fotográfica], muito mais do que um “registro realista, ou a mensagem codificada”, ou seja, interessa evidenciar a imagem como representação simbólica, e não como técnica.

O debate de Barthes (1984, p. 13) emerge da angústia que o mesmo sentia diante de algumas imagens. Para ele certas fotografias ao serem observadas geravam no seu íntimo um compulsivo desejo de classificar, nomear, expressar e/ou “saber a qualquer preço o que ela era” em si, promovendo a transferência de usos e apropriações. Ao passo que, a fotografia se revelava como um panorama inclassificável, atentando para o fato de que as imbricações que o registro fotográfico reproduz, nunca mais torna a acontecer existencialmente. Por isso, o mencionado autor considera a fotografia como sendo o “particular absoluto”, a “contingência soberana”. Associada à idéia de fatalidade fotográfica, Barthes (1984) articula uma proposta dual que reveste o universo fotográfico. Assim, ele se expressa:

A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar tal ou tal de suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privada de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que coalham, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.

Entende-se que no debate bartheano a fotografia é entendida como o resultado inacabado de três estágios: fazer, suportar e olhar. Barthes (1984) considera que a fotografia opera como prática em que se ligam umbilicalmente a estratégia de um *operator*, que é o fotógrafo; vinculado aos *spetatores* de um quadro social que cotidianamente consomem fotografias nos álbuns de família, coleções, cartões postais, dentre outros suportes imagéticos; e aquilo que revela um *spectrum* emitido pelo espetáculo fotográfico. A fotografia se revela como o resultado da relação posta entre significados revelados e operacionalizados num mundo de causas, antecedentes e precedentes, em que se acentuam estéticas e estados imaginários.

Aumont (1993) ressalta e valoriza o pensamento de Barthes (1984) na medida em que, o teórico semiólogo de quem se fala, promove um deslocamento teórico pertinente à compreensão da imagem fotográfica. Uma vez que, esse último lança um debate acerca da representação da

paisagem evidenciada pelo campo imagético fotográfico, associando o gozo da imagem. Ou seja, aquilo que Aumont (1993, p. 125) denomina de pulsão escópica. A essa idéia, entenda-se grosso modo, o “desejo de ver” aplicado ao domínio lingüístico da imagem fotográfica. No debate encetado pelos dois autores, o campo visual é extremamente valorizado. Mesmo assim, acredita-se que o mais significativo a ressaltar não é pura e simplesmente, o dispositivo visual, mas sim, as orientações culturais que estabelecem a informação de quem ou o quê é fotografado.

A imagem fotográfica é uma “fresta” que se aloja entre o olhar e as formas de inventariar o quadro cultural. Permeada por um universo de intencionalidades, e a custa de reflexões que raramente serão inocentes. Por isso, Aumont (1993, p.73) ressalta que não há imagem fotográfica sem percepção de linguagens, e que essa é “arbitrária, inventada, plenamente cultural”.

Assim, tem-se a fotografia como quadro dual na qual a dimensão imagética se mostra como mapa que se alimenta pelo e para o domínio social; a fotografia é indissociável nas correspondências culturais. Nesta perspectiva, Dubois (1993, p. 53) sintetiza dizendo que “Qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada”.

A fotografia associa-se à tríade inesgotável que perpassa a existência: intenção, técnica e sentimentos. Assim, Mauad e Cardoso (1997) consideram que o que está revelado na imagem, integra a materialização da experiência vivida, a doce lembrança do passado, é a memória de uma trajetória de vida, e ou ainda uma mensagem codificada em signos. O entendimento de uma fotografia perpassa o desvelamento de uma intrincada rede de significações culturais. No debate traçado por Mauad e Cardoso (1997), a fotografia integra uma cartografia enigmática, plástica, porosa, dada à ação complementar que se coloca entre os agentes produtores e consumidores de imagens.

A fotografia revela visualmente aspectos da vida material, e aprofunda as questões de ordem imaterial, em um determinado tempo-espaço, em que a mais detalhada descrição verbal não conseguiria dar conta. A narrativa fotográfica transmite uma multiplicidade de elementos, sendo uma mensagem que indica e contém simultaneamente índices de uma época, revelando com riqueza de detalhes, elaborações arquitetônicas, formas de vestir, emprego de tecnologias, modos de selar a paz, valores de uso do trabalho, quadros de convivência social, obras públicas, meios de

transportes, formas de sociabilidade. Com efeito, a imagem fotográfica pereniza a ação humana sobre a natureza e as formas de relações sociais em escalas distintas.

Sendo fruto do trabalho social, a fotografia condensa formas de conhecimento relativas a atitudes, gestos, cores, expressões, maneiras, movimentos, imperfeições, bem como, o uso espacial, o significado das relações sociais, os objetos produzidos pelos homens, os campos discursivos e as instituições. Mauad e Cardoso (1997) dilatam esse debate, dizendo que a fotografia é o resultado de uma prática social, por isso mesmo, a leitura de uma narrativa imagética é sempre histórico-espacial.

A fotografia permite reingressar numa série de fatos ou acontecimentos vivenciados por grupos sociais em um determinado espaço e tempo. Posto que, a narrativa imagética institui a presença do quadro social, e como senão bastasse, reitera a presença do ser fotógrafo, que movido por cargas de intenções, transmite uma experiência singular a um destinatário. Saraiva (2003, p.10) avalia que todos os fatos comunicados pela imagem colocam em ação códigos operacionais e procedimentos.

As imagens revelam sintaxes alheias, narrativas equacionadas de fenômenos que remetem a códigos de reconhecimento. Mauad e Cardoso (1997. p. 404 - 405) confirmam que na imagem agrupam-se códigos de representação icônicas, fixados pelos mecanismos de reconhecimento social. Assim, a fotografia aproxima-se a maneiras de pensar que remetem, não apenas ao que se vê, mas sim ao que se sabe ou ao que se aprendeu a ver. A fotografia reproduz gradativamente as propriedades relacionais dos esquemas culturais. A essa questão Dubois (1993, p. 26) acrescenta “Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada”.

Toda fotografia existe em paridade com uma multiplicidade de desejos, intenções, tramas interpretativas sobre as experiências sócio-culturais; a imagem é uma maneira de ver, quer seja daqueles que atuam como fotógrafos, quer seja daqueles que olham imagens fotográficas. Manguel (2001, p. 21) aponta que a imagem é um espetáculo que significa a vida, tudo o que projetamos emerge de um quadro que se fundamenta pela e para a imagem. Assim, ele acrescenta:

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que contemplamos com o

nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Os mais diversos assuntos encontram ressonância na fotografia, as temáticas que pungem o passado e o presente. A fotografia não é pura e simplesmente o registro do real, na fotografia há um duplo jogo que (re) vela uma paisagem, por vezes, essa não tem a conotação que a imagem transmite. Por outro lado, a dimensão documental da imagem não pode ser secundarizada, dada a natureza testemunhal que a mesma resguarda. Todavia, o caminho que a fotografia faz percorre um lastro em que é possível observar uma paisagem pausadamente, pois na imagem está impregnada para sempre uma experiência passada frivolamente.

O retorno à imagem fotográfica envolve a compreensão de códigos culturais, em que operam movimentos que se formam em correlação estreita com o “mundo” sentido, figurado, pensado e executado. Com o campo comunicacional que se ancora na linguagem visual presente na imagem fotográfica pontuam-se roteiros imaginários da *paisagem citadina*<sup>23</sup>.

Cartier-Bresson, considerado por muitos, como sendo um dos maiores fotógrafos do século XX; atuou por quarenta anos, percorrendo países, povos e culturas diferenciadas com uma câmera na mão a procura de um “instante decisivo”. Aquele instante que resguarda múltiplos eventos e pistas culturais. Vale salientar aqui ainda, que o “instante decisivo” de que fala Cartier-Bresson passa a ser decisivo a partir da fotografia, e não antes dela, pois, pensa-se que por meio do processo imagético é que os momentos tornam-se decisivos.

Para Cartier-Bresson *Apud* Banville (2004, p. 34) a fotografia suspende o tempo e o espaço. Por meio dela é permitido revisitar cenas que embasam a ação cotidiana. A operação fotográfica se mostra possível a partir da captação de uma dada realidade momentânea, a imagem fotográfica é uma paisagem cultural que se perpetua, a partir de faculdades, sensibilidades e dados culturais, capazes de expressar as marcas da existência humana. Segundo Cartier-Bresson (*Apud* Banville 2004, p. 34) a fotografia é o substrato que dá a conhecer um evento, num instante em que se fundem as formas de uma paisagem na expressão de um evento. A imagem fotográfica é a combustão em que se coloca o cérebro, o olho e o coração, ela é um quadro cultural.

<sup>23</sup> Optou-se ressaltar a lógica da paisagem citadina, porque é sobre essa que se problematiza. A paisagem é complexa e sobre esse aspecto já se evidenciou algumas propostas de compreensão no primeiro capítulo, em que se pode observar várias lógicas que circunscreve a leitura das paisagens, porém essa reflexão se compromete apenas com a paisagem citadina.

A fotografia é uma narrativa que tem sentido simbólico, cultural e imagético. Ocorre com a imagem fotográfica o trânsito de narrativas, com as imagens obtêm-se e criam-se dados reais, simbólicos e afetivos para a conservação de relações. Neste sentido, imagem e representação são sinônimos de uma dada paisagem. Para Levy (1993, p. 23) toda imagem e/ou forma de comunicar conduz a uma forma de representar. O mesmo autor ainda ressalta que os produtores de imagens lançam sentidos continuados aos artefatos culturais, porque através da imagem fotográfica se (re) conhece, aprende e compreende o mundo e as visões de mundo.

Para efeito de condução de uma mensagem imagética, ela se integra a partir da representação de um quadro social. A imagem fotográfica ganha nas discussões de Levy (1993) a conotação de texto. A fotografia é a convenção de um olhar, a imagem comunica, revela, está contida e contém formas de representação; é ainda mais judicioso considerar que cada imagem contribui para a disseminação de um imaginário coletivo, indicando formas e relações sócio-espaciais.

Uma fotografia corresponde a uma representação, sendo integrante de um universo sócio-cultural, cuja paisagem caracteriza um determinado contexto econômico, social, político, religioso, estético, dentre outras maneiras de manifestação individual e coletiva. Afinal, toda fotografia está pautada numa lógica em que se associam simultaneamente cinco grandes eixos: *o tema, o espaço, o tempo, o fotógrafo e a arte-técnica*. E se a imagem se fundamenta nesses cinco grandes eixos, tem-se como resultado uma imagem orientada culturalmente e por extensão, formas de olhar e exercícios de linguagem.

O texto imagético, assim como, o olhar que se lança à paisagem, é antes, uma orientação sócio-cultural. Por isso, os cinco eixos apontados acima: espaço, tema, tempo, arte-técnica e fotógrafo, integram um universo possível por meio de esforços simbólicos. A linguagem fotográfica envolve um processo de seleção, de preparação, de decisões em relação a outros fatos ou mesmo outras referências culturais.

De tal forma que, o discurso imagético da paisagem é sinônimo de um sistema social de comunicação. A imagem fotográfica faz com que se (re) torne à paisagem como linguagem, escrita, texto, retórica, como um processo de identificação, como um sistema de criação de signo. Por isso, é que a intertextualidade aludida por Duncan (2004, p. 120), cujas leituras da imagem se baseiam em uma tradição textual, transmite valores nos quais se interpretam paisagens.



A fotografia representa visualmente uma carga inumerável de discursos, que não precisam necessariamente dispor de uma presença física; muitas vezes, aparecem na imagem fotográfica temas dos quais nunca se teve, nem se terá experiência direta-executável. Deste modo, a imagem fotográfica é disseminadora de vastas redes imaginárias que perpassam as fronteiras temporais e espaciais. Denotando um caráter polissêmico atinente ao conteúdo da mensagem imagética, que por sua vez, pode ser lido pelas arbitrariedades culturais, Bittencourt (1994, p. 229) orienta a pensar que:

A leitura depende do contexto ao qual a fotografia pertence, mas, se esse contexto é desconhecido, o leitor pode criar novos significados e inseri-los em uma nova corrente de sentido [...] De fato, como Eco (1982) nos sugere, todos os signos (inclusive imagens) são arbitrários porque aprendemos como interpretá-los. Ao nos ensinar a interpretar o mundo que nos cerca, a cultura estabelece normas de interpretação, mas as variações nesta teia de interpretações é tão diversa como os indivíduos que compõem a sociedade.

A fotografia tem um compromisso com o real, ela é a evidência de uma paisagem, dos fatos, e dos dispositivos de orientação cultural. Todavia, é eminentemente necessário considerar que as múltiplas conotações que ganha no transcurso do tempo e do espaço, derivam da carga subjetiva daqueles que elaboram, e daqueles que vêem imagens. Aumont (1993) enfatiza que a fotografia é permeada por um valor simbólico, e em função dessa carga imaginária que a envolve, faz despontar os níveis de aceitabilidade social da imagem-paisagem, e, por conseguinte, isso tem implicações para os processos de representação social.

Aumont (1993) deixa transparecer nas suas reflexões acerca do valor simbólico da imagem, que a fotografia permite pensar, analisar e ler a paisagem enquanto um elemento portador de signos, como elemento estético e permeada por subjetividades. No mesmo sentido, ele diz que a função primeira da imagem fotográfica é garantir, reforçar, reafirmar e explicar as experiências espaciais.

Fotografias são representações de paisagens nas quais as atividades diárias, atores sociais e o contexto sócio-cultural se dispõem num campo de forças e sentidos imaginários. O uso sistemático de imagens proporciona um registro e um inventário do fenômeno social. A fotografia relata a história visual de uma sociedade, documenta situações

importantes, rituais de passagem, estilos de vida e gestos. Esse integrante fragmento da realidade, só ganha dimensão a partir da vida social. Bittencourt (1994) reforça dizendo que a interpretação da imagem não depende somente da recomposição do sistema cultural em que participam os sujeitos da imagem, mas também do contexto em que o evento fotográfico ocorreu.

As fotografias são elementos culturais que mantêm um universo imaginário. Projetando sistemas de expressão plásticos que afetam e interferem na rede de possibilidades temporais, espaciais que são criados a partir de seus constituintes. Como síntese, toda fotografia é um documento-monumento que delega significados culturais. Nesse sentido, Mauad (1995, p. 8) confirma:

O testemunho é válido, não importa se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida [...] No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural [...]. No segundo caso, a fotografia é símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro.

Nesse sentido, acredita-se que quando uma imagem fotográfica (re) produz ao infinito um instante, que jamais voltará a acontecer e/ou uma paisagem, ela caminha pelos labirintos do saber, quer seja artístico, quer seja historiográfico, quer seja geográfico. Oferecendo uma narrativa visual em que despontam mecanismos instituídos na funcionalidade da vida cotidiana, nos circuitos imaginários. O discurso da imagem fotográfica aglutina significações imaginárias compartilhadas em relação à paisagem. Nessa dimensão, referências espaço-temporais encontradas no campo visual, derivam dos construtores de representação que alimentam campos de tensão instituintes das teias de significados compartilhados coletiva e individualmente.

Sendo assim, confia-se que a imagem fotográfica comporta campos condensadores de múltiplos conflitos e ambigüidades, cujas narrativas que estabelecem dimensão à realidade variam de acordo com as percepções e interpretações do leitor. Dessa forma, o campo abarcado pela imagem fotográfica satisfaz uma série de carências evidentes e/ou subjetivas. O texto fotográfico indica um inventário de ordem visual, na

medida em que a imagem fotográfica “reina sobre uma corte de irrisórias bugigangas, como combatentes do tempo que, na retaguarda da recordação, disputam ao esquecimento e à morte pedaços da presença viva” (Morin, 1997, p. 25).

A fotografia se revela como uma fissura que se colocou entre as formas de dizer, de testemunhar, ela dilata a compreensão do cotidiano, dos modos de fazer, de ver, de ser e de pensar do humano e suas várias atuações no espaço. A essa questão Schaeffer (1996, p. 9) reitera dizendo que a imagem fotográfica modificou profundamente as relações que o homem mantém com o mundo dos signos, portanto, com a realidade. Assim, ela afirma “O registro químico ou físico de traços visíveis, imóveis ou móveis, identifica-se cada vez mais com a informação como tal. Podemos apreciar ou lamentar o fato, mas não ignorá-lo.”

Na interpretação da imagem fotográfica despontam modelos de construção e percepção, estruturas de sustentação visuais e estratégias verbais. A fotografia restitui e constitui o tempo, não como um dado em si, *per si*, mas como uma obra compartilhada. Leite (2001, p. 49) compreende a fotografia como um processo, uma narrativa iconográfica que é a vida em perpétua renovação. O que aparece na fotografia é uma operação em que se ligam instantes irregulares e arbitrários.

A fotografia envolve múltiplos esforços de interpretação do (in) visível que tem ligação com as formas de representação social. Posto que, o olhar que envolve a fotografia auxilia nas diferentes camadas de significados que a institui. A imagem fotográfica é uma parcela que envolve a cena passada, é a condensação de um reflexo aparente que se apresentou diante da objetiva. Mas, acolhe campos que não se mostram redutíveis ao substrato visual, assim, a operação fotográfica é sempre da ordem imaginária-criativa. De tal modo que, Kossoy (1993, p. 117) define a fotografia como elemento estético imagético de profunda densidade na (re) apresentação da vida, esse valor imagético não é de ordem material. Ele diz “O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto visível passível de ser retratado fotograficamente”.

O sentido da imagem fotográfica não é outro senão, uma conseqüência de representações imaginárias que resistem por instantes históricos. A fotografia aparece no debate de Mauad e Cardoso (1997, p. 406), como uma pista, como um componente de uma densa rede de significações. A imagem fotográfica pauta-se em convenções elaboradas socialmente, possuidora de um caráter polimorfo que remete às formas de

ser e de agir em contextos específicos, as imagens são capazes de fazer aflorar múltiplos cenários. Por outro lado, observa-se no trabalho dos dois cientistas sociais o caráter intencional que reveste a narrativa fotográfica. Assim, Mauad e Cardoso (1997, p. 406) expõem:

entre o sujeito que olha e a imagem que elabora, “existe muito mais do que os olhos podem ver”. Portanto, para se chegar àquilo que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico, há que se perceber as relações entre signo e imagem, aspectos da mesma mensagem que a imagem fotográfica elabora; e, principalmente, inserir a fotografia no panorama cultural, no qual foi produzida; e outro, coletivo, que remete o sujeito à sua época. A fotografia, assim compreendida, deixa de ser uma imagem retida no tempo para se tornar uma mensagem que se processa através do tempo, tanto como imagem/documento quanto como imagem/monumento.

Segundo Aumont (1993, p. 78) uma fotografia jamais é gratuita. Para ele, desde sempre, as imagens foram elaboradas para reafirmar determinadas impressões individuais e coletivas. A fotografia, de modo especial a do espaço urbano, por exemplo, não se perpetua gratuitamente. A cidade viveu a emergência do processo de formação do discurso imagético, ao passo que procurou legitimidade a partir da combinação entre técnica e institucionalização dos espaços de poder. O aparato técnico da fotografia deslança em consonância com as transformações tecnológicas que se inserem no seio da experiência urbana, cujos sentidos estão condicionados a procedimentos técnicos e estruturas discursivas. Por isso, pode-se dizer que antes de reproduzir uma paisagem, ela [a imagem fotográfica] significa algo. Assim, acredita-se que a imagem é um poderoso integrante da realidade, permeada por uma carga de intencionalidades, interferindo na leitura e no conhecimento do imaginário espacial. Ela articula, desarticula, esclarece e (con) funde a atuação humana no tempo e no espaço.

Para Aumont (1993, p. 131) o campo imagético fotográfico responde a formas de reconhecimento social, em que são desempenhados processos de aceitabilidade, cuja ligação perpassa articulações que se colocam ao domínio de valores interpretáveis. Desse modo, o mesmo autor, enfatiza que as mais variadas leituras que fundamentam a imagem fotográfica no espaço social são sempre “modeladas por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade)”.

Muito embora, na imagem fotográfica os sujeitos já não sejam os mesmos, os acontecimentos mudem, as histórias tomem outras conotações, outros rumos. Mesmo assim, a imagem permanece enquanto um dispositivo capaz de revelar a memória de uma paisagem; a paisagem como um duplo trânsito, por aquilo que aparece e por aquilo que permanece como legado simbólico. Sendo que o imaginário tem relevância indispensável na constituição da paisagem cidadina, desde que a sua concepção esteja fundamentada na experiência que cerca o real, ao passo que essa “realidade” que se cria da/na cidade física não é tão sólida e rígida quanto o senso comum acredita, ela é cada vez mais constituída de fluxos e de movimentos constantes (Reyes, 2005, p.157).

A reflexão que transpõe cargas de intencionalidades na imagem fotográfica denuncia a complexidade existente entre as intenções, os motivos e as tendências inerentes à composição da fotografia. A imagem fotográfica fornece quadros de orientação e leitura que possibilitam compreender as espacialidades, a partir da experiência da representação que se dispõe na imagem e rebate na paisagem, no simbólico e nos vários agentes sociais que encenam e/ou encenaram suas peças no palco da cidade.

A compreensão da imagem fotográfica como fenômeno imaginário-simbólico aproxima-se da significação que Cosgrove (1998) faz da paisagem como uma experiência imaginária. Isso porque, segundo esse autor a paisagem é produto e sustentação de imagens culturais. Do mesmo modo, esse procedimento interpretativo-reflexivo acerca da paisagem ganha notoriedade se associado ao enfoque que Duncan (2004) elabora acerca da intertextualidade, dos campos de visão-simbólicos da paisagem, e que já foram melhor referendados no primeiro capítulo.

A apreensão da paisagem corresponde a um campo que cruza imaginário e representação, e em perspectivas distintas operam redes de significados, cujas práticas sociais a imagem fotográfica permite informar, ao passo que, conforma uma visão de mundo específica. Guardadas as devidas proporções das experiências que caracterizam a paisagem, observa-se que a mesma é a expressão de certa sociedade, num tempo e espaço circunscrito. Por isso, o fundamento que envolve os processos de elaboração social da paisagem deriva da operação de múltiplas narrativas, cujos significados estão inter-relacionados a uma série de fatos e/ou acontecimentos vivenciados no dado social.

Por trás daquilo que é dado como óbvio pela imagem [a paisagem], emergem outras implicações, outras significações sobre o mundo. Associam-se orientações culturais, que convergem tanto para o

entendimento da paisagem-imagem, como da imagem-paisagem. A paisagem revelada pela fotografia é uma prática, uma competência que se constrói culturalmente. No primeiro capítulo dessa dissertação, ressalta-se com base nas reflexões de Duncan (2004), que o entendimento da paisagem perpassa impreterivelmente a observação e avaliação de sistemas culturais permeados por signos e/ou mecanismos de representação.

Nesse sentido, torna-se importante no debate e/ou no entendimento acerca da fotografia, observar o princípio constativo na elaboração da imagem fotográfica; pela arquitetura fotográfica desvelam-se quadros que advém da complexidade que envolve as instituições sociais, cartografias visuais culturalmente construídas. Dubois (1993, p. 53) lembra que a fotografia é a expressão do mundo, o reflexo de uma paisagem. Assim, tem-se que a fotografia se mostra como o resultado do dado visual que se colocou por instantes na mira da objetiva. Na integralização da imagem fotográfica operam fragmentos instituintes da paisagem.

A fotografia instiga os agentes produtores do espaço a lidar com questões caras ao entendimento espacial, arrolando informações, pertinentes à leitura das cidades, dos eventos e das paisagens que permanecem no âmbito das representações espaciais. Nessa dimensão, Aumont (1993) reitera dizendo que a representação fotográfica, apresenta-se em similitude aos fenômenos culturais mais gerais, permitindo ao espectador ver “por delegação” uma paisagem ausente. Sendo assim, a fotografia representa um painel de dados visuais que favorece a compreensão do cotidiano espacial, na medida em que condensa elementos estéticos, artísticos, identitários e imaginários.

A paisagem urbana ganha significado pelas representações que são elaboradas acerca do espaço praticado, sentido, observado. Tem-se com isso, que a leitura da paisagem não deriva de uma força universal, ao contrário, é decorrência das interpretações, das apreciações, e das formas de produção com as quais as sociedades estão envolvidas culturalmente.

A imagem da cidade registrada pela fotografia é uma leitura fragmentada da experiência humana no espaço, leitura essa que promove outras leituras. Ela [a paisagem] não é natural, não é natureza, é antes resultado da acumulação de interpretações, de leituras do mundo. A paisagem da cidade é parte e parcela das ações direcionadas pelos agentes públicos, pelos sujeitos que tecem suas relações na frivolidade das inclusões/exclusões que anima as estratégias do social. E o fotógrafo se mostra como escritor, que elabora sua versão sobre os elementos que possibilitam interpretar os campos imaginários que a integra.

## 2.1. A OPERAÇÃO FOTGRÁFICA: UMA TRAMA DE INTENÇÕES, UM REFLEXO CULTURAL

A paisagem anunciada pela imagem fotográfica revela formas de entendimento que o fotógrafo compõe a partir do quadro social que o cerca. A obtenção da imagem fotográfica é sempre intencional, sempre dirigida e/ou conduzida por processos propositais nos quais o fotógrafo expressa uma ação significada nos arranjos do cotidiano. Dada sua natureza testemunhal e criativa, opera na imagem fotográfica um binômio indivisível que caracteriza os conteúdos. Ao passo que, a imagem fotográfica deriva de uma motivação exterior, como mediação de códigos e sinais estabelecidos entre o fotógrafo e a vida que o atravessa.

Qualquer que seja o assunto estabelecido pela fotografia, esta documentará a visão de mundo do fotógrafo. “A fotografia, é pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor” (Kossoy, 2001, p. 50). Com isso, tem-se que a imagem é um espaço de expectativas, um filtro cultural, uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação, não deixando de ser nunca, um testemunho real-imaginário de quem a elabora.

Desta maneira, tem-se que o conhecimento dado pela fotografia integra uma existência pautada naquilo que o fotógrafo imaginou, e naquilo que é permitido captar temporal e espacialmente. Embora, haja outros filtros se sucedendo através de suas possibilidades e seus contrastes. Kossoy (2001) considera que apesar da aparente neutralidade do olhar fotográfico e de toda a exatidão iconográfica, a imagem resultante da combustão fotossensível não deixa de ser uma representação de um quadro social.

Associada a idéia de criação cultural espaço-temporal que Kossoy (2001) estabelece sobre a imagem fotográfica, aparece a de Andrade (2002, p. 50 *Apud* Maresca, 1998, p. 142) que considera o fotógrafo como responsável por fotografar aquilo que ver, mesmo que, muitas vezes ele não compreenda aquilo que se coloca na “mira da objetiva”. Os fotógrafos ocupam o papel de observadores participantes que farejam com seus olhos o “alvo e o objeto de suas lentes e de sua interpretação” (Andrade, 2002, p. 32).

Do envolvimento que se cruza entre as cargas objetivas-subjetivas que submerge da fotografia, aparece segundo Kossoy (2001, p. 49), uma orientação entre o fotógrafo e o tema abordado na narrativa visual, fazendo da

imagem fotográfica um dispositivo permeado por intenções, revelador de fatos, cenários, personagens, enfim, paisagens orientadas sócio-culturalmente com múltiplas perspectivas. Com isso, na constituição da imagem se aplicam, restituem e reconhece linguagens, dimensionadas e/ou dimensionadoras de uma dada realidade.

Nesse sentido, não há como pensar a atuação do fotógrafo de modo homogênea, linear e inflexível, pois a força da representação social procede pela articulação dos fragmentos imaginários que tramam a atuação do fotógrafo. Ao passo que a ação deliberada pelo fotógrafo, articula-se a um sistema narrativo-interpretativo, em que “capturam e restituem o tempo” (Aumont, 1993, p. 167). A experiência da paisagem fotográfica recupera um campo discursivo como atribuição de significado aos fenômenos culturais, como domínio imagético e possibilidade de leitura do tempo-espaço.

Koury (1999, p. 66) ressalta que a base de sustentação da imagem é o discurso visual capitaneado pela ação do fotógrafo que deposita, alimenta e realinha paisagens coletivas marcadas simultaneamente por necessidades provisórias. É o fotógrafo que escolhe os prismas artísticos ou técnicos de integralização da imagem. Associada às reflexões de Koury (1999), Kossoy (2001, p. 117) diz que o trabalho do fotógrafo corresponde a uma interação entre sujeitos sociais, intimamente relacionados a conexões diversificadas, sendo um depósito de informações. Assim, esse último revela:

têm-se maiores elementos para compreender a atitude dos personagens estáticos e mudos e dos cenários parados no tempo, assim como possíveis pistas que esclareçam quanto à atuação do próprio fotógrafo que registrou seus temas segundo uma determinada intenção. Conjugando essas informações ao conhecimento do contexto econômico, político e social, dos costumes, do ideário estético refletido nas manifestações artísticas, literárias e culturais da época retratada, haverá condições de recuperar micro-histórias implícitas nos conteúdos das imagens e, assim, reviver o assunto registrado no plano do imaginário.

Uma fotografia é a convenção de um olhar; a imagem comunica um contexto, é ainda mais judicioso considerar que cada imagem contribui para a disseminação de um imaginário coletivo, e indica formas de



relacionamento espacial. O universo imaginário se integra a múltiplas imagens, de padrões sociais, de lembranças, de sensações, de conceitos e de pedaços de sentidos. A imagem fotográfica projeta o espetáculo da imaginação criadora.

Assim, Gombrich *Apud* Aumont (1993, p. 82) revela que o trabalho do fotógrafo encerra quadros de reconhecimento, na medida em que se trata de reconhecer, apoiado na memória ou em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: “a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos”. (Gombrich *Apud* Aumont, 1993, p. 82).

Desse modo, o trabalho do fotógrafo<sup>24</sup> (ver foto 03), desponta como operação, como filtro cultural, e a imagem como uma dimensão do real permeada por zonas de desejos, intenções e subjetividades. A fotografia é uma (rea) apresentação da vida, cujas escalas de orientação perpassam as bases culturais de quem as olha. Kossoy (2001, p. 114 -115) diz que a fotografia é um documento visual, fruto do testemunho da atuação do fotógrafo que é simultaneamente parte e parcela da prática cultural, e assim ele diz que:

Apesar da aparente neutralidade do olho da câmara e de todo o verismo iconográfico, *a fotografia será sempre uma interpretação [...] Apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e organizado estética e ideologicamente. A fotografia ou um conjunto de fotografias não reconstituem os fatos passados. A fotografia ou um conjunto de fotografias apenas congelam, nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante de vida das pessoas, coisas, natureza, paisagem urbana e rural.* (Grifo meu).

<sup>24</sup> Não há como identificar o fotógrafo da foto 03. Todavia, essa imagem é emblemática, não apenas porque trás o instante em que o fotógrafo decide qual o momento exato de seu *click*, de seu “corte”, mas principalmente porque evidencia e contribui com a idéia de que o fotógrafo seleciona, escolhe e fraciona uma paisagem num instante decisivo. Essa imagem encontrasse disponível na íntegra no anexo 03.

**Foto 03:** Fotógrafo sob efeito da escolha.



Fonte: Imagem adaptada por Evaneide Maria de Melo. A partir do original Pesquisa-Revistas-História “Anúncio de Fotógrafos”. Disponível: [www.sergiosakall.com.br/montagem/fotografos1950](http://www.sergiosakall.com.br/montagem/fotografos1950). Acessado em 02 de novembro de 2007, às 11h22min.

Na constituição e disseminação da imagem fotográfica, há campos de intencionalidades diversos, daí constatar que na imagem a paisagem é um fenômeno de interpretação, derivado de práticas, ações e motivações que a significam. Kossoy (2001) diz que a fotografia se caracteriza por um duplo sentido, onde atuam o passado irreversível e *congelado*, ao passo que, emerge possibilidades de (re) criação narrativa, a partir das problematizações, das indagações lançadas à imagem fotográfica. Num sentido amplo, é um processo simbólico que emerge de um contexto filosófico, ideológico e *intertextual*. A imagem fotográfica é intercambiável, porque opera em cruzamento com os campos imaginários determinados pelos “contextos sociais, contextos institucionais, contextos técnicos, e contextos ideológicos” (Aumont, 1993, p. 15).

Nessa dimensão, o trabalho com a fotografia se fundamenta a partir da profunda relação entre produção, circulação e consumo das imagens fotográficas, em decorrência de quatro campos imaginários apontados por Barthes (1984, p. 27) quando diz “Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”, com base nessa reflexão, tem-se que a fotografia se coloca *pari passu* entre as intenções de quem a faz, e a “cartografia visual” que essa integra, propagando simbólica-imaginariamente uma paisagem, enquanto testemunho estético-ideológico.

Aumont (1993), Kossoy (2001) e Bittencourt (1994) contam que a fotografia está revestida de subjetividade, tanto na sua interpretação, como na sua elaboração. Um fotógrafo ao apontar sua câmera para o tema escolhido, opera por seleção; há uma escolha que passa inevitavelmente pela maneira como o fotógrafo interpreta a realidade. Ao passo que, a fotografia mantém seu compromisso com o real. A imagem fotográfica se mantém como um valor de evidência, como forma de inteligibilidade da vida social.

O fotógrafo constrói a partir de sua visão, sensibilidade, perspicácia, e expressividade estética, formas narrativas que manifestam representações extraídas da vida sob o domínio do código visual. O trabalho do fotógrafo ressalta de forma analógica uma forma de reflexão sobre o mundo; o campo fotográfico envolve inevitavelmente, formas de representação objetiva-subjetiva de uma realidade na qual o fotógrafo projetou.

O fotógrafo (ver foto 03) é o operador de uma narrativa visual. Seu exercício é evidenciar a partir dos recursos técnicos que lhes são dispostos, as presentificações dos referentes projetados na paisagem. Sendo que com a atividade profissional o fotógrafo cria significados, e estratégias para o olhar, tramando um jogo imaginário da paisagem que, de certo modo, ultrapassa os vários atores sociais. Sem dúvida o “ato fotográfico” não existe em normalidade absoluta, nem na inocência do olhar, já que a própria visão é sempre paralela à interpretação imaginária da vida cotidiana. Ronna (2003, p. 190) observa e ressalta que a narrativa [fotográfica] disponibiliza imaginários coletivos:

Pela narrativa, é possível ainda verificar, a partir dos temas destacados, que todos os significados convergem para a representação elementar que rege o homem: os opostos vida e morte. Em nome desses, instauram-se guerras, desenvolvem-se conflitos, celebram-se vitórias, promovem-se recomeços. Registrado pelo fecho de luz que perpassa a lente da câmera fotográfica, esses eventos se concretizam na imagem para representar a evolução cíclica da própria vida e, simultaneamente, introduzir a reflexão sobre o valor das ações que movem o homem.

O fotógrafo conotativamente é o emissor da mensagem visual, da paisagem imagética, ele é o sujeito que elabora uma criação visual, uma textualidade imagética. Na sua labuta fotográfica são encaminhados sistemas de signos que têm respaldo nas particularidades culturais. A linguagem fotográfica da qual o fotógrafo se vale contribui para demarcar, representar e comunicar uma paisagem.

Desse modo, Kristeva (1969) refletindo acerca da importância da linguagem enquanto elemento privilegiado no entendimento cultural, ressalta que na rede social todos os quadros são explicados por um sistema (lingüístico) que instaura um circuito de comunicação entre sujeitos, sentidos e significações. Neste sentido, o fotógrafo se articula a uma cadeia de relações, posto que ele emprega uma técnica capaz de condensar visualmente “textos imagéticos” que ganham múltiplos sentidos no encadeamento da troca social.

Assim, acredita-se que a imagem fotográfica se fundamenta na comunicação de um sistema sócio-cultural. Sendo o fotógrafo o transmissor de uma mensagem com o auxílio de recursos, por um esquema de representação de paisagens variáveis, fundadas nas manifestações simbólicas e visuais. A comunicação gerenciada pelo fotógrafo para a transmissão de uma paisagem é operacionalizada pelos signos visuais; posto que, a imagem “congelada” pela fotografia representa algo para um grupo que está enredado aos quadros de referência cultural. Dessa maneira, Kristeva (1969, p. 24) expõe que o signo é tudo aquilo que expressa qualquer coisa para alguém.

O signo dirige-se a alguém e evoca para ele um objeto ou um facto na ausência desse objecto e desse facto. Por isso, dizemos que o signo significa << *in absentia*>>. << *In praesentia*>>, isto é, em relação ao objeto presente que ele re-presenta, o signo parece estabelecer uma relação de convenção ou de contrato entre o objecto material representado.

O fotógrafo opera uma disposição de enunciados na criação de uma paisagem, pois a fotografia institui um signo visual a partir da significação de uma mensagem que é compreendida e/ou codificada culturalmente. É o fotógrafo que marca, interfere, manipula redes de significados através das quais os sujeitos comunicam em sociedade promovendo a constituição de realidades. A paisagem revelada e/ou interpretada pelo trabalho do fotógrafo integra uma configuração em que se incluem paisagens imaginárias.

O fotógrafo operacionaliza pela fotografia uma pluralidade de significados, alimentados pelas práticas da vida cotidiana; a paisagem fotográfica instaurada pelo trabalho do fotógrafo é antes de tudo uma prática, em que se manifesta e se conhece no seu exercício. A atuação do ser fotógrafo e as formas de olhar elaboradas coletiva e individualmente fazem da fotografia uma representação cultural. O fotógrafo confere uma progressão à narrativa imagética, em que são alinhados ritmos de continuidade aos eventos sócio-espaciais. Nesta dimensão, Dubois (1993, p. 178) confirma:

Em outras palavras, bem aquém de qualquer intenção ou de qualquer efeito de composição, em primeiro lugar o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível. Cada objeto, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência (o fora-de-quadro, o fora-de-campo). Sem sombra de dúvida, toda a violência (e a predação) do ato fotográfico procede essencialmente desse gesto do *cut*. Ele é irremediável. É ele e só ele que determina a imagem, toda a imagem, a imagem como todo. No espaço literalmente talhado de uma vez e ao vivo pelo ato fotográfico.

A importância do fotógrafo transplanta idéias e técnicas que se expandem no contexto das heranças culturais dos grupos sociais, coexistindo com outros aspectos das atividades, preferências e configurações espaço-temporais. A correspondência que o fotógrafo faz se inscreve nas teias de uma cartografia constituída por um “fascinante tecido de inúmeros fatos” (Freund, 1995, p. 12).

O resultado da experiência do fotógrafo tem implicações comunicacionais, posto que ele é o operador de uma multiplicidade de relações, sendo um facilitador e/ou propagador de uma pluralidade de projetos correspondentes às especificidades de cada temporalidade. O trabalho do fotógrafo permite criar pedaços de representação acerca das formas de organização social, alargando as fronteiras da estética.

A atuação do ser fotógrafo é decorrência estético-ideológica de um processo histórico e social. Nessa perspectiva, o trabalho do fotógrafo representa sentidos de realidades, de moralidades, de verossimilhanças, de legibilidades. Corresponde a uma narrativa por onde convergem múltiplas narrativas que integram o real. Dubois (1993, p. 161) entende que:

Depois da questão da relação da imagem com o real, a questão de sua relação com o *espaço* e com o *tempo*. [...] Como tal, indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa,

imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia* única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla. Pequeno bloco de *estando-lá*, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito. Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre *com o cinzel*, passando, em cada enfoque, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha.

Temporalmente e espacialmente a imagem fotográfica cria redes de significação como operação que se mantém entre o fotógrafo e o resultado que emerge de seu trabalho. Por isso, o resultado dessa criação é entendimento da paisagem. De maneira que, a experiência visual disseminada pela imagem é o resultado das práticas que se refletem em produção de sentidos, de iniciativas, de flexibilidades, de sensibilidades, sem produzir uma identidade universalizante. A paisagem revelada pela fotografia é o lugar das relações simbólico-imaginárias tramadas na argamassa cultural.

Nesse sentido, o trabalho de Zé Boinho, “poeta das luzes” que elaborou uma narrativa visual acerca da vida social de Jardim do Seridó faz a cidade significar em relação ao público e privado, às projeções e perspectivas, ao singular e plural durante os anos de 1950 a 1980. A imagem fotográfica deixada por Zé Boinho é um dispositivo de memória espacial, é um poderoso integrante cultural, que aloja uma multiplicidade de informações, e que comunica através de simultâneos *cortes* o tempo e o espaço.

O acervo imagético, diz de uma Jardim do Seridó como sendo atravessada por um campo visual, em que a espacialidade da cidade é o ponto máximo de referência, é o particular absoluto. De modo que, a espacialidade emerge como obra plástica e estética. Tal proposta, ganha dimensão a partir do investimento que é dado aos sentidos espaciais que inscrevem e fazem parte da trama imaginária instituída pela imagem fotográfica. Haja vista que, ao longo do acervo ela [a paisagem] se situa numa escala de sinuosidades, retas, aberturas, fechamentos, planos, pontos e perspectivas. Assim, a paisagem se estabelece numa intensa

relação de elementos, cuja criação estética relaciona um campo que dá a ver a cidade muito mais como poder icônico, do que como flagrante da presença ou ausência de determinados prédios, sujeitos, aparelhos urbanos e grupos sociais.

Zé Boinho (ver foto 04) demonstrou ao longo de sua produção imagética sobre Jardim do Seridó, uma preferência pela expressão de urbanidade que a cidade adquiria em suas transformações conjunturais em suas praças, prédios públicos, avenidas, canalização de riachos, por exemplo. Ademais, operacionalizou uma narrativa visual da cidade como reservatório espacial de significação, sobretudo obtendo a partir da exploração de linhas, de proporções e da disciplinarização da forma um sentido de expansão.

**Foto 04:** Zé Boinho.



Fonte: acervo pertencente à família do fotógrafo.  
Jardim do Seridó, 1978.

Ademais, dada a influência urbana que desponta no acervo, é preciso perceber algumas temáticas, e levantar questões para melhor operacionalização e sistematização dos temas. Sendo preciso problematizar de imediato zonas de significação, por meio dos seguintes pontos: qual o objeto central da narrativa fotográfica sobre Jardim do Seridó? Como determinados espaços estão instaurados no interior da cidade? Em que campo de visão a espacialidade urbana foi enfatizada?

As indagações elencadas acima não esgotam a reflexão que se tem, mas contribuem como referências para a leitura da paisagem.

Principalmente, porque se insiste que a “cartografia visual” integra um poderoso espaço discursivo, envolvendo valores individuais e coletivos. O circuito alcançado pela visualidade cartográfica se coloca enquanto orientação e expressão do campo real-simbólico que figura como espaço projetado dentro, e para além do olhar. Corroborando com a idéia ressaltada desde o princípio, de que além do que se “enxerga” visualmente, conservam-se construções sociais discursivas potencializadas em estratégias de apropriação do espaço. Essa concepção, portanto, favorece o diálogo entre campos imaginários e significados produzidos, sobretudo, na vida cotidiana.

Desse modo, confia-se que o exercício profissional que Zé Boinho tangencia é impossível fora de um sistema de significados intertextuais de leitura, interpretação e escrita visual da/na paisagem. Ele apreende uma cartografia real-simbólica da cidade através de formas, dos claro/escuros, sobretudo pela evidência que tem o plano de claridade, ou seja, o dia ao longo da narrativa. Assim, acredita-se que o valor do dia opera em oposição à penumbra da noite<sup>25</sup>. A apropriação da paisagem durante o dia valoriza a cidade como experiência do visível (ver fotos 05, 06, 07, 08), como reunião de estéticas produtoras de espacialidades, como estratégia de significação do diurno.

A cidade é uma presença luminosa inteligível que se dar a ver, permitindo recuperar uma projeção de dentro para fora da imagem, como um espaço sem mistérios. Posto que, com a luz do dia tudo é permitido se enxergar: as reentrâncias, as dinâmicas, os segredos, os equipamentos urbanos e os caminhos percorridos para conhecimento da urbe. Conforme se observa na seqüência de imagens (ver fotos 05, 06, 07, 08), o que se inscreve é uma trajetória do olhar, um espaço preferencial de distanciamento em que se enfatiza o tempo todo, a visualidade como elemento de percepção não encerrado em si mesmo. As paisagens inscritas pela imagem revelam um esforço de abertura do visual no sentido de oferecer a cidade como um mecanismo esquartejado por estruturas, ao mesmo tempo em que não apresenta as coisas como elas são. Essa estratégia permite criar uma composição artística na medida em que se associam formas de selecionar a visualidade.

---

<sup>25</sup> Foi observado ao longo do acervo que se dispõe – quase trezentas fotografias – a inexistência de imagens da cidade à noite, ou de qualquer evento noturno. Em contra partida, há uma busca incessante pela cidade em sua luminosidade, como mecanismo que se inscreve e atravessa o olhar, sobremaneira a claridade como constante que permite “ver”, olhar, enxergar, ler.



**Fotos 05, 06:** Jardim do Seridó: diurnidades da paisagem.



Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo



Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo

Zé Boinho em sua experiência urbana transversaliza a paisagem a partir da imagem, significando-a estéticamente e simbolicamente. Por intermédio de uma arte-técnica operacionalizada pela abertura do diafragma, do obturador na captação da luz. Criando um sistema simbólico, cujo conteúdo constitui uma prática, um exercício de várias motivações. A paisagem imagética, por sua vez, permite acompanhar um percurso do fotógrafo com seu lugar ao longo do dia. Em sua espacialidade tangível Jardim do Seridó é uma produção espacial, que se confunde com os ritmos de transformação imagéticos elaborados pelo fotógrafo, numa constante criação.

Pois, é por ela [pela cidade] que Zé Boinho cria um ritmo potencializador de sentidos, cujos acontecimentos ora estão no mesmo plano de visão do fotógrafo, ora são espaços que rompem com o fluxo linear do olhar.

Na caminhada do fotógrafo pela cidade despontam lugares, objetos urbanos que se anunciam em forma e em conteúdo. Como um referente que se tem e anuncia enquanto trajetória, como passagem, na medida em que as imagens são fragmentos que integram o espaço urbano (ver fotos 05, 06, 07, 08). Essas imagens fotográficas são correspondências possíveis entre outras cidades inscritas na cidade de Jardim do Seridó. Como intercruzamento de linguagens, entre o vazio e a plenitude, entre formas e forças enunciativas de uma “realidade” visível. Em que a cidade é sempre uma vista panorâmica em processo de mudanças, em construção.

As imagens fotográficas (ver fotos 05, 06, 07, 08) despertam um sentimento anti-noturno. Já que o exercício fotográfico inscreve a cidade em sua experiência diurna, fortalecendo visualmente o dia em suas evidências tangíveis. Acredita-se que o emprego da luminosidade enfatiza um plano de organização da cidade como escolha do mensurável. Desse modo, a imagem fotográfica se coloca como apropriação do espaço. Posto que, o recorte visual que Zé Boinho faz da cidade se organiza enquanto centralidade do visto, e não necessariamente do modo como os grupos sociais se deixam afetar na/pela cidade. Com isso, tem-se uma paisagem urbana significada por uma ordem de fatores, objetos e fenômenos que foram designados como artefatos urbanos antes mesmo do fotógrafo tematizá-los.

A narrativa criada fotograficamente sobre Jardim do Seridó dissolve diversos ritmos da paisagem enquanto instância pública, enquanto diversidade e sentido geral de espetacularização. O fotógrafo transforma o espaço público em um dispositivo social que a todos os grupos toca, mas que não há necessidade de particularizá-lo. Desse modo, a cidade aparece como um acontecimento, sendo muito mais um campo aberto, um espaço fragmentado, fragmentador, do que uma cartografia estanque; o visual da paisagem jardinense se faz pelo acompanhamento e transformação em uma espacialidade como além das fronteiras geográficas afetando uma auto-imagem da cidade em sua singularidade, em sua imensa solidão diurna.

Conhecer a cidade em sua diurnidade implica uma construção imagética situada em cinco grandes eixos: a rua, as praças, os monumentos arquitetônicos, os rios, e as vivências. Com isso, a cartografia imagética da cidade se efetua continuamente através das relações, das práticas, das trocas simbólicas. Na imagem fotográfica a singularidade do visual forma

uma paisagem em sua existencialidade, em uma constante apropriação do lugar. Pela fotografia é permitido espacializar-se, localizar-se em um constante deslocamento fazendo outra coisa da mesma coisa, em que é possível pensar os limites, e as fronteiras que cartografam a cidade.

É oportuno enfatizar ainda, que a cidade desponta como uma presença material e ao mesmo tempo mutante. Posto que, em na tessitura citadina se vê um estado de transformação (ver fotos 09, 10). Por outro lado, com a imagem fotográfica se tem uma cidade se descobrindo permanente como um mundo que se desmancha para o surgimento de outro, como execução plástica. A imagem confere ao processo um valor de ênfase ao plano inferior, quer como uma preferência (ver fotos 09, 10), quer como vazão e prolongamento do espaço.

A cidade ganha valor estético na medida em que os espaços são revelados sem restrições, como investimento plástico; havendo uma perspectiva fotográfica que a inscreve num plano singular de apropriação. Por isso, as estruturas instituintes da imagem fotográfica revelam uma cidade como experiência visual tramada em um sistema lingüístico que se traduz em imagem, e principalmente como significação da paisagem urbana.

**Fotos 09:** O Jardim de Zé Boinho, uma constante construção.



Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

**Fotos 10:** O Jardim de Zé Boinho, uma constante construção.



Fonte: Zé Boinho.

Acervo pertencente à família do fotógrafo.

O campo de visão que se tem com essas imagens explicitam a cidade como expressão de uma estética específica, mesmo que se reconheça as modificações no espaço estrutural da urbe. Contudo, é preciso enfatizar que a cidade fotografada emerge em função da visualidade que se tem a partir do alcance projetado pelo resultado compositivo. Há uma preocupação do fotógrafo em evidenciar determinadas linhas de fuga, criando um eixo de alcance que se projeta como campo de exploração do horizonte.

Os acessos que se tem a cidade pela cartografia visual integram uma composição espacial da paisagem jardinese, como simetria que se institui em um campo de forças imaginárias. Traduzindo sentidos de apropriação espacial com os quais se pode acessar a realidade e enxergá-la desta ou daquela forma: “o imaginário é esse motor de significados à realidade, é o elemento responsável pelas criações humanas, resultem elas em obras exequíveis e concretas ou se atenham à esfera do pensamento ou às utopias que não realizaram, mas que um dia foram concebidas.” (Pesavento, 2007, p.12). Por isso, o acervo fotográfico de Jardim do Seridó, decorrente do exercício de Zé Boinho, é sobretudo, resultado de uma sensibilidade imaginativa operacionalizada sobre a paisagem.

No capítulo que sucede, desenvolve-se uma linha de raciocínio que aborda as imagens fotográficas como forma, conteúdo e continente de uma apropriação e significação espacial intencional, que dá a conhecer a cidade. Cada imagem sugere um espaço que se abre a múltiplas formas de entendimento, de criação, e de significação da paisagem. Por isso, se tem uma paisagem como estética inacabada e a imagem fotográfica é sempre uma concepção de paisagem, que domina o homem com uma normatividade despótica; mas é também aquilo que deve ser excluído ou reduzido ao silêncio (Foucault e Rouanet, 1996, p.13).



# \_capítulo 03



**PAISAGEM IMAGÉTICA:  
JARDIM DO SERIDÓ PELAS  
LENTES DE ZÉ BOINHO**



## 1. PAISAGEM IMAGÉTICA: JARDIM DO SERIDÓ PELAS LENTES DE ZÉ BOINHO

As imagens fotográficas deixadas por Zé Boinho são paisagens que alimentam quadros culturais, narrando uma porção do espaço. A paisagem revelada pelas lentes do fotógrafo dimensiona-se pela multiplicidade de signos visuais, que por sua vez, falam sobre um campo de representação que se impõe como desafio. Dessa forma, o acervo em tela transita pela significação de experiências urbanas ligadas ao idoso, aos “anormais<sup>26</sup>”, e aos sujeitos em sua experiência feminina e/ou masculina (ver fotos 11, 12, 13,14), bem como aos modos de viver, de socializar, de festejar (ver fotos 15, 16, 17, 18, 19, 20), de maneira que essas imagens sugerem diversas espacialidades na/da cidade.

**Fotos 11, 12, 13, 14:** Instantes da vida: homens, mulheres, dentro e para além da pose.



<sup>26</sup> Essa denominação deriva das proposições teóricas lançadas por Foucault (2001), quando reflete acerca dos discursos projetados pela tecnologia judiciária, penitenciária, médica e psicológica, dentre outros segmentos instituintes de uma lógica Moderna, perpassando os séculos XIX e XX, e seus aparelhos de contenção, de repressão, de silenciamento quando no tratamento de sujeitos que não se inseriam no padrão “normalizado” pelas leis da sociedade. O ser humano que está no *desvio-padrão* dos discursos do sistema médico e do sistema judiciário, por exemplo: o pedinte, o louco, o masturbador, o aleijado, o maltrapilho, o destituído de beleza e vigor físicos, são personagens de uma história que os toma como “indivíduos a serem corrigidos”, sujeitos pelos e para os quais serão projetados espacialidades específicas: manicômios, prisões, sarjetas, sanatórios, clínicas, etc. O “anormal” para Foucault (2001), revela-se como figura em “torno da qual as instâncias de poder e os campos de saber se inquietam e se reorganizam”. Nesse sentido, a Psicologia, por exemplo, aparece como um campo científico de entendimento da saúde e posicionamento mental, servindo a uma lógica que procura radicar as neuroses, os desvios, as anomalias, enquadrando os indivíduos na “normalidade” social.



Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

A narrativa consubstanciada pelas imagens fotográficas (re) veladas pelo trabalho do fotógrafo, constitui-se em acontecimentos políticos, religiosos, sociais, de devoção, de adoração, de permanências e de mudanças na elaboração espacial (ver fotos 15, 16, 17, 18, 19, 20), sendo sistema cultural aberto ao entendimento da vida social. Ao passo que, resguarda poderes de significação intimamente ligados aos conflitos e tensões, solidariedade e acolhimentos, expectativas e trajetórias envoltas numa aura imaginária que representam múltiplas formas de traduzir a ambiência urbana.

**Fotos 15, 16, 17, 18, 19, 20:** Integrantes imagéticos da vida urbana: eventos políticos, encontros de grupos sociais, diversas solenidades.





Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

Desse ponto de vista, o acervo em questão, integra um universo particular do imaginário citadino. Na paisagem que a imagem fotográfica institui por meio de um “instante decisivo”, entrecruzam-se enigmas que alimentam o tempo e o espaço. Sob a ocularidade tangível da/na paisagem se descortinam “paisagens análogas invisíveis”, com tramas de memórias e de esquecimentos recolhidas ao longo do pulsar urbano. (Rev. Brasileira de História, 2007, p.7). Nesse aspecto, a paisagem da cidade é uma representação espacial que se completa a partir da intrincada relação entre lugares variados, dentro de fronteiras que se estabelecem entre indivíduos e forças sociais distintas, não distante de um discurso que permeia certos saberes e certas maneiras de entender, e significar o mundo.

Assim, a imagem e o imaginário se mostram como pontos de subjetivação das visibilidades individuais e coletivas da urbe jardinense, (retro) agindo nos entendimentos e valores culturais, por conseguinte, na paisagem. Essa última referência mostra-se como resultado de uma construção simbólica, carregada de significados variados, cotidianamente apropriada pelas táticas dos grupos sociais que incorporam sentido ao espaço.

Desse modo, o conceito de imaginário trabalhado por Castoriadis (1982) consegue aproximar e/ou distanciar as linhas simbólicas que tramam o tecido citadino circunstanciado pela imagem fotográfica. O imaginário que se arvora como campo de instituição do social, como atmosfera relacional indica uma infinidade de códigos, de sinais e de signos que embasam a memória, e que o humano se apropria dando sentido às experiências relativas ao morar, ao entretenimento, aos atos de devoção, às representações ligadas à paisagem. De maneira tal, que se constróem múltiplas relações entre as expressões plásticas e os campos do saber que pungem a paisagem, sugerindo à imagem um campo de significação real-simbólico.

Associada à questão imaginária que perpassa as imagens fotográficas, desponta a representação como perspectiva de entendimento espacial. Posto que, a dimensão espacial resulta de uma prática de produção cujos sujeitos deste processo elaboram e registram diferentes dimensões representativas da paisagem, criando interpretações sobre a vida, sobre as formas de lidar com o tempo, sobre os diversos modos de conhecimento do espaço. A construção da paisagem, ou de conjuntos de paisagens que o espaço citadino contém, corresponde a uma realização de conexões entre representações culturais. Assim, asserta-se que cada tradição cultural fornece uma visão particular de mundo revestida de um *constructo* espaço-temporal. Dessa forma, a paisagem como estrato sócio-coletivo brota de um processo social e histórico de deposições imaginárias compartilhadas por um grupo, por isso “o que chamamos de paisagem urbana é sempre uma paisagem social, fruto da ação da cultura sobre a natureza” (Pesavento, 2004, p. 27). De maneira que, o sentido de natureza se institui na vida social, política, econômica e cultural.

Desse modo, a paisagem articula-se a uma discussão sobre o universo urbano concebido como fruto da realidade relacional, efetivando-se entre grupos, práticas, sujeitos e objetos. Nesse sentido, a leitura da paisagem citadina vincula-se às representações coletivas, numa articulação entre fios que integram a trama relacional da vida social. E como fusão a esse aspecto, tem-se a cultura como agente, a área citadina como meio, e a paisagem como um conjunto de resultados sempre parciais, onde a imagem fotográfica fornece quadros de orientação à realidade geográfica.

Sobretudo porque, o espaço citadino ganha contornos variados a partir dos significados que lhes são atribuídos, nominalizados e

experimentados numa confluência entre vivências e/ou convivências. Dessa maneira, o pensamento de Castoriadis (1982) no que diz respeito ao imaginário, e às tramas simbólicas contextualizadas temporalmente permite pensar a paisagem como um mundo de sensibilidades, de relações e de emoções, havendo lugares de encontro, de segredos e de contemplação nos recônditos espaços da urbe. Com isso, acredita-se que a imagem fotográfica de Zé Boinho sobre Jardim do Seridó é processo criativo que permeia a dimensão material e imaterial, simbólica e afetiva, imaginária e real da paisagem, sendo de fundamental importância para desvelar linguagens visuais que refletem e criam formas de saber arquitetural, urbanístico, artístico, geográficos.

A narrativa imagética se coloca como um reservatório sócio-espacial, no qual a imagem fotográfica alimenta um constante processo de leitura-interpretação espacial “como uma estrutura narrativa que não somente conta e explica, mas revela e porta sentidos” (Pesavento, 2002, p.7). Também é significativo referendar a imagem fotográfica como campo lingüístico visual, que comunica, que narra, que revela, que (des) orienta os agentes e os atores que modelam/modificam a cidade de uma forma ou de outra. Uma vez que, sendo linguagem, o que aparece nela [na imagem fotográfica], é a expressão de um símbolo, que tem vida na e pela cultura. Ademais, a imagem fotográfica é produto de orientações sócio-culturais abertas a múltiplas significações.

É oportuno evidenciar a importância da imagem fotográfica como espaço de interpretação, constituído por campos de visualidades, que se une dialogicamente aos domínios de uma “cartografia visual”. Orientando coletividades e individualidades, imprimindo ao imaginário da paisagem, narrativas da vida cotidiana. Por seu turno, a paisagem “congelada” na imagem fotográfica consubstancia um discurso que se coloca como campo intrínseco aos arranjos espaciais, definindo, “tatuando” e “marcando” as ruas, as praças e os lugares de sociabilidades. O texto imagético no sentido *lato* representa símbolos sociais na/da paisagem, sendo que a representação da paisagem no texto imagético se coloca como sistema de idéias e representações, “como parte constituinte da realidade.” (Pesavento, 2002, p. 8).

A paisagem da cidade, ao longo do desenvolvimento da fotografia se mostrou como elemento por excelência da operação iconográfica, tanto é

que numa compreensão geral, a história de algumas cidades foi e/ou ainda é incessantemente representada sob um ponto de vista em suas sociabilidades, identidades espaciais, comportamentos, modos de vida urbanos, colocando-se *pari passu* como instrumentos discursivos atrelados ao domínio fotográfico. Por isso mesmo é que, o que emerge do acervo foto-imagético da paisagem em Jardim do Seridó/RN, cidade que teve sua “fisionomia” comunicada socioculturalmente sob um ponto de vista, configura um esquema representativo próprio do discurso visual que emerge da narrativa iconográfica, na condição de criação mediada, como forma de interpretação de uma existência que representa e constrói uma representação da paisagem pelo olhar do fotógrafo.

O discurso fotográfico ocupa um lugar de destaque nos labirintos imagéticos da paisagem citadina. “A cidade contemporânea torna-se um labirinto de imagens. Ela [a paisagem da cidade] se dá numa *grafia* própria, diurna e noturna, num vocabulário de imagens sobre um espaço de escritura” (Certeau, 1995, p. 46). Assim sendo, Jardim do Seridó/RN aparece como abordagem espacial compreendida entre formas de reconhecimento instituídas pelo imaginário.

Ao passo que, Zé Boinho cria uma condição específica para singularizar visualmente a paisagem citadina, a cidade desponta como assunto, como temática particular, e que particulariza o próprio exercício do fotógrafo. Muito embora, seja necessário evidenciar que o exercício profissional de Zé Boinho acompanha um ritmo representacional com temáticas que dizem respeito ao trabalho dos demais fotógrafos profissionais da sua época<sup>27</sup>, como por exemplo, perfis masculinos e femininos, retratos 10x15 de personalidades, aniversários, infâncias, comportamentos e outras tantas formas de expressão de um instante fugidio (ver fotos 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30).

---

<sup>27</sup> Foi observado que no exercício dos fotógrafos profissionais nas cidades de: São João do Sabugi/RN, Ipeira/RN, Serra Negra do Norte/RN, Caicó/RN, Carnaúba dos Dantas/RN, Cruzeta/RN, Parelhas/RN, Acari/RN uma confluência de assuntos que os aproxima, um estabelecimento de pontos de toques que os ligam. De modo que, há temáticas que os tocam, sendo recorrentes determinados temas que se associam às grandes recordações da vida, daquilo que se foi, da sublimação de um momento, da valorização de determinadas fases, de eventos, do cuidado com o corpo, da ritualização do amor, sendo difícil particularizar, de superar esses temas emblemáticos. Principalmente porque num certo sentido não há como dissociar o valor da imagem e a importância de manter esses símbolos complexos e/ou produtos culturais guardados e ligados a experiência que envolve o ser. Por isso, a fotografia é obrigatória nos casamentos, nos batismos, e em todas as formas de ritualização da vida.

Fotos 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30: Temáticas compartilhadas entre fotógrafos: retratos de aniversários, formaturas, debutantes, perfis.



Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

### 3.1. FOTO – GRAFIAS: ESCRITAS IMAGINÁRIAS DA PAISAGEM JARDINENSE

Como forma de ter acesso ao conjunto urbano capturado pelo “ato fotográfico” construído por Zé Boinho, toma-se o entendimento da imagem fotográfica como discurso, *escrita*, texto iluminado/luminoso em que operam fragmentos de uma paisagem pulsante. De modo que, “por mais congelada que se (re) vele uma imagem fotográfica há nela uma pulsão familiar”<sup>28</sup>. Sendo valoroso elucidar que a proposta da qual se compartilha é a de que a *familiaridade* da imagem fotográfica se baseia e está diretamente ligada à bagagem cultural de quem a pratica. Acredita-se que por meio da cartografia imagética se tem acesso a campos de memória e dispositivos culturais, que alojam uma multiplicidade de informações, permitindo *comunicar* através do tempo e do espaço. Nesse aspecto, a paisagem urbana opera como significado e representação social. A paisagem não é simplesmente um reflexo da realidade, mas uma reunião de significados intertextuais que devem ser entendidos em face de outras representações “na paisagem, nós estamos lidando com um produto cultural” (Cosgrove, 1984, *Apud* Costa, 2002, p.65).

O processo comunicativo da paisagem é revelador das mais profundas lógicas culturais, sendo sempre um jogo indispensável a qualquer cultura, que ativa práticas simbólicas, e procede numa constante seleção de linguagens. Assim, a escrita fotográfica – que é comunicação – permite o desenvolvimento de uma discursividade que evidencia a vida social. Dessa maneira, o acervo imagético que se dispõe ressalta a paisagem de Jardim do Seridó como produção textual<sup>29</sup>.

A narrativa fotográfica que Zé Boinho constrói da paisagem jardinense é campo de representação narrativo, no qual permutam lugares e agentes circunstanciados na vida cotidiana. Ademais, a paisagem citadina emblematizada pelo texto iconográfico condensa sentidos e/ou referências estéticas da comunicação visual, perpetuando níveis de justaposição, opções de abertura e fechamento “num fascinante processo de criação/construção da realidade e de ficções.” (Kossoy, 2005, p.36)

---

<sup>28</sup> Frase capturada de uma das falas de Muirakytan Kennedy de Macêdo, em sua defesa pública da tese: “**Rústicos Cabedais**: patrimônio familiar e cotidiano nos sertões do Seridó (século XVIII)”, junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ CCHLA/UFRN. No dia 12 de junho de 2007, tendo início as 14:00h, estendendo-se até as 18:00h.

<sup>29</sup> A imagem fotográfica é linguagem, “um recurso de comunicação próprio do homem” (Dondis, 1997, p. 2). O texto fotográfico recupera em suas iconografias a dimensão plural em que operam diversos saberes e poderes, numa sociedade de tradição textual, assim, nos domínios da leitura e da escrita, a fotografia é texto que se tornou contexto e pretexto. (Duncan, 2004, p. 119).



De antemão, com intuito de melhor operacionalizar as perspectivas imaginárias-simbólicas da paisagem urbana jardinense, optou-se por associar as imagens aqui referendadas em um único eixo de discussão: **Paisagem em (re) vista**. Sendo que, o conjunto urbano representado no acervo fotográfico aponta para uma paisagem localizável enquanto composição de perto, de longe, de alto, de baixo, englobando observador e observado [a paisagem cidadina], numa trama visual que permite perceber uma criação estética, alimentada por um sentido espacial não apenas informativo e objetivo, sobretudo porque a cidade desponta como sistema “visual composto e redimensionado pelas representações culturais” (Costa, 2007, p.80).

Não obstante, é preciso considerar que há um processo de mediação interligado entre a construção social da paisagem e os esquemas de valorização identitários, que a significam enquanto representação visual. A Paisagem em (re) vista se revela como orientação cultural da cartografia espaço-visual, presente nos esquemas reais-imaginários da urbe jardinense. Por isso, é conveniente demonstrar que os temas recorrentes ao patrimônio fotográfico urdido por Zé Boinho correspondem a múltiplas variáveis da vida social. Todavia, para alcançar os propósitos dessa pesquisa processou-se um trabalho de detalhamento do manancial imagético, sendo possível considerar a contingência expressiva dos seguintes temas que se ligam intimamente ao urbano: espaços públicos mais especificamente aqui referendados pelo (Mercado Público e pela praça da Igreja); conjunto arquitetônico urbano e ruas da cidade.

Assim, deve-se considerar que o acervo imagético deixado por Zé Boinho, revelador de uma “aura imaginária” da paisagem, e detentor de uma geografia de imagens alimenta e cria formas de significação da cidade. Observa-se por isso, a necessidade de proceder a mais uma fragmentação dos temas recorrentes, operacionalizados a partir de três grandes eixos, que são: 1) as ruas da cidade; 2) os espaços públicos; 3) a arquitetura da cidade<sup>30</sup>. Esse processo seqüencial de sistematização das imagens, não anula o procedimento de “compactação”, de seleção, operacionalizado na primeira etapa de “leitura” do álbum real-imaginário da paisagem jardinense. Ao contrário, essa é uma tentativa de associar campos intertextuais atravessados por quadros de construção social imaginários, por cargas de valores visuais, conferindo sentido à paisagem (re) visitada, e vice-versa.

<sup>30</sup> Essas temáticas particularizam o exercício profissional de Zé Boinho, haja vista que dentre todos os temas que envolvem a narrativa urbana, desponta como opção esses três assuntos: a rua, a arquitetura, O Mercado Público e a Igreja (espacialidades que se oferecem como espaços coletivos). Sendo que há um entendimento das paisagens urbanas a partir dos sentidos, das formas, das estruturas visuais selecionadas pelo fotógrafo em que ressurgem imaginários-simbólicos de uma cidade materializada a partir de uma opção de representar numa experiência da/na cidade; a cidade muito mais como achado visual na qual permutam os lugares e as circunstâncias, como composição e preferência de um plano perceptivo visual-estético.

Os temas que estão associados à paisagem da urbe jardinense, são representações que aparecem enquanto fenômenos espaciais constituintes de uma “cartografia visual”. Ao passo que se considera a paisagem fotográfica como pluralidade de significados, alimentados pelas práticas da vida cotidiana. A cartografia visual da paisagem é construção, e\ou constrói uma percepção cultural sob um ponto de vista, concorrendo estruturas e opções de enquadramento daquilo que se vê. Nesse sentido, a paisagem citadina se torna efetivamente “concreta” à medida que se imagina e representa.

Nesse aspecto, a interpretação imagética do acervo em que se procura evidenciar um único tema: a paisagem urbana, é um processo de revista, de reapropriação discursiva, que adquire sentido se associado aos fragmentos de significados que retrata a imagem fotográfica. A discursividade da imagem possibilita pensar representações coletivas, cujas influências maiores da narrativa visual são os modos como os grupos exprimem suas sociabilidades e se manifestam na paisagem. No que tange a essa questão, confia-se que as imagens fotográficas projetam o espaço citadino numa ordem de fatores que simbolizam quadros de orientação coletiva.

Metodologicamente o acervo fotográfico está dividido em três partes: na primeira denominada de “A RUA: Campos imaginários da paisagem”, reflete-se acerca do campo de visão temporalizado no discurso fotográfico, sendo que aqui a rua desponta mais como valor estético, do que meramente como espacialidade que possibilita o reconhecimento de uma “realidade da vida urbana”. Na segunda parte, denominada de “O MERCADO PÚBLICO E A IGREJA: espaços de vivências coletivas”, destaca-se a visualidade da paisagem como sistema de reconhecimento social, numa contraposição entre os campos particularizados pela ritualização privada ligada aos domínios da Igreja Católica, ao passo que essa se mostra historicamente como chave de leitura da cidade. E a terceira e última parte, intitulada de “PLANO ARQUITETÔNICO: dimensões identitárias da cidade” se procede uma compreensão da paisagem citadina como mundo objetivado a partir do campo arquitetônico que plasma e mantém os limites do sistema identitário urbano.

Os três tópicos de problematização do acervo: a rua, a arquitetura, o mercado e a igreja, servem como mediações para entendimento da cidade, como forma e marca particular da qual Zé Boinho inscreve sua narrativa sobre Jardim do Seridó. Com base no texto fotográfico esses objetos urbanos têm relação com a sociedade que os produziu, que os

reproduz e os transforma em função de uma certa lógica cultural. Nas imagens fotográficas que se têm é possível identificar e apresentar modos de apropriação sobre a dinâmica visual para/pelas concepções espaciais “como possibilidade de se colocar em situação de interação com aquilo que não é familiar” (Reyes, 2005, p.13) e/ou até pode ser uma compreensão demais sugestivas. Todavia, o que se procura enfatizar muito mais, são as idéias ligadas a um ponto de vista comunicacional, estético, midiático que estrategicamente são produzidos e projetados sobre os conteúdos simbólicos da paisagem.

### **PARTE I – A RUA: Campos imaginários da paisagem**

O imaginário preso às imagens fotográficas se impõe como fresta transposta por significados, sendo inevitavelmente possibilidade de ver, rever, apropriar e reapropriar o circuito comunicativo da linguagem visual. Para entendimento do discurso textual e sub-textual da paisagem, é profundamente valoroso ressaltar o campo de visão simbólico que há na montagem das experiências da paisagem cidadina. Desse modo, a opção é considerar as estruturas e as perspectivas da imagem fotográfica, cujas implicações recaem na composição da narrativa imagética enquanto processo de identidade\alteridade.

Na paisagem há uma construção discursiva em que se associam vontades de “ver”. Exemplo disso pode ser acompanhado nas pinturas do medievo e renascentistas, que criaram uma perspectiva de existência para a cidade a partir do ponto de vista panorâmico, essa concepção plasma o campo de significação da paisagem. As pinturas medievais ou renascentistas representaram a cidade vista em perspectiva, por um olho que não existia até então (Certeau, 2003, p. 170-171). O exproiamento da paisagem cidadina numa concepção panorâmica, que advém do movimento de idéias renascentistas, promove uma profunda mudança nas convenções sociais de representação do espaço, bem como no próprio sentido da prática espacial, das/nas sensibilidades cartográficas que se criam.

Ao passo que, “olhar” a paisagem da cidade envolve um campo de visão intertextual denso, em que mecanismos urbanos, como por exemplo a rua, constitui-se em campo de interpretação e significação, histórico, social e culturalmente constituído. Desse modo, é favorável proceder à leitura da paisagem a partir das seguintes questões: Qual a estrutura imaginária da

rua na composição da paisagem citadina? Que valores estão associados aos domínios da rua? Como a rua está representada pela/na cartografia imagética jardinense?

Responder essas questões é uma tarefa que envolve a percepção da estrutura imagética, bem como, a compreensão do texto visual<sup>31</sup>. A sociedade ocidental atravessou parte do século XIX, vivenciou o século XX e adentrou o XXI, numa produção e consumo exagerado, ininterrupto, incisivo de imagens do “mundo real” e do “mundo ficcional” (Costa, 2005, p. 44). Todavia, o exercício pleno de compreensão imagética seja ela (fotográfica, televisiva, videográfica), requer uma “alfabetização visual<sup>32</sup>” enquanto campo de saber.

Os questionamentos aludidos na página anterior funcionam mais como mecanismos de orientação, como mediação de leitura da linguagem visual; em que se associam duas chaves de significação. Deste modo, para dar continuidade ao propósito de compreensão da paisagem por meio da imagem fotográfica, é valoroso demonstrar aqui a maneira pela qual a paisagem jardinense se faz discurso. Sendo necessário considerar de antemão, dois campos imaginários que se cruzam intensamente: I) a rua, enquanto expressividade de usos e desusos, acontecimentos e práticas; II) os ângulos de direção que o objeto urbano [a rua] representa na paisagem citadina. Da relação entre essas duas chaves de leitura, é valoroso atentar para os campos de visão e/ou eixos de sentido de projeção visual, que Zé Boinho cria como parte e parcela na constituição da cartografia imagética da cidade.

Em todo o discurso imagético que Zé Boinho inventaria visualmente do tecido citadino, a rua é o lugar onde se evidencia um sentido de permanência solitária, da quase inexistência da presença humana, da

---

<sup>31</sup> Dondis (1997, p.1) considera que a invenção da câmera e as demais formas paralelas de extensão do visual (televisão, cinema, fotografia, computador, etc.), não cessam de se desenvolver, criando “uma necessidade que a muito tempo se faz sentir” de alfabetismo visual. Para o autor, há um imperativo que se precisa tornar acessível na leitura do texto visual [a fotografia], haja vista que “A expressão visual significa muitas coisas, em muitas circunstâncias e para muitas pessoas. É produto de uma inteligência humana de enorme complexidade, da qual temos, infelizmente, uma compreensão rudimentar” (p.2). Ainda nessa concepção, Dondis (1997, p.3) ressalta que para ser considerado alfabetizado verbalmente há necessidade de compreensão e assimilação de uma gama de componentes básicos da linguagem escrita: as letras, os pontos, as concordâncias verbais, e demais códigos da comunicação; ao passo que na *alfabetização visual* o princípio é o mesmo. Predomina na linguagem visual um sistema básico de aprendizagem de códigos, de sinais, de estruturas significantes-significadas.

<sup>32</sup> Sobre a pertinência do exercício de leitura que envolve a linguagem fotográfica é valoroso conferir os trabalhos de: Dantas (2003); Kossoy (2001); Dondis (1997) e Costa (2005).

plenitude do estar sozinho na cidade. Mesmo que esse espaço [a rua] tenha sido pensado ao longo dos debates urbanos como lugar construído para vivências coletivas.

A narrativa fotográfica aqui pensada (ver fotos 31, 32, 33, 34, 35) enfatiza muito mais o objeto urbano [a rua] como forma estética, do que como valor de uso, da presença humana, do fluxo contínuo, embora, usualmente exista um campo comum de compreensão da rua como lugar das práticas cotidianas, que significam e instituem o imaginário da urbe, e a rua se coloque como instância maior de representação dos verbos caminhar, praticar e vivenciar as diversas formas espaciais da cidade sendo então potencializada pelos sujeitos que impõem uma lei de consumo ao espaço (Certeau, 2003, p. 45). O circuito de representação da urbe faz com que a geografia da rua se coloque como obra coletiva, como lugar das práticas, no nível do sujeito que a vivencia. Desse modo, a paisagem da cidade, aparece de maneira geral, enquanto realidade social, como campo aberto que dá conta de inúmeras estruturas onde se inserem múltiplas convivências.

A rua se coloca como possibilidade de percurso, que se faz e\ou se precisa fazer pela cartografia cidadina, como uma forma de reconhecimento da paisagem, na medida em que essa [a rua] atua como primeiro elemento de desvendamento da cidade, não apenas na construção da paisagem, também na medida em que é uma forma de discurso, reticulada por relações de poder. A rua para Damatta (1997, p. 48) se estabelece enquanto categoria sociológica, não apenas como espaço geográfico ou união de coisas físicas comensuráveis, acima de tudo como esfera da ação social, demarcada por atitudes, gestos, assuntos e papéis sociais.

A rua contém e\ou é continente de uma rede de significados, sendo que por instantes os sujeitos praticantes da cidade experimentam perdas e encontros por entre as “veias” propulsoras da cidade, ou seja, a rua é o espaço da possibilidade do encontro, da transgressão, da descoberta do “outro”. Por outro lado, a rua se institui no imaginário citadino como lugar de todos, e de nenhum. A rua não existe como espaço de domínio particular, ela se mantém num fluxo constante de apropriações. Pensar a rua é se deixar atravessar por uma unidade coletiva em que se tem um espaço de apropriação, cujas dinâmicas são sempre formas de mediação, entre o geral e o particular, entre usos e sentidos diversos, obrigando-nos a praticar formas de reconhecimento. A rua é fascínio, é fascinante, porque é nesse espaço que se têm formas de centralidades sempre ressurgentes. Na trama imagética da paisagem a rua se revela simultaneamente como

possibilidade de abertura, de trânsito, de continuidade, como espaço que dá a conhecer a cidade.

Numa seqüência de fotografias (ver fotos 31, 32, 33, 34, 35) de Jardim do Seridó, é dado a conhecer as ruas da cidade enquanto espaço valorizado em perspectiva, como resultado compositivo em que se busca equilibrar simetrias e linhas de profundidade do texto fotográfico, o fotógrafo opera na contramão do sentido instituído usualmente a rua. Zé Boinho enfatiza a rua como panorama, como campo aberto a ser olhado, como estética própria. Através do foco da objetiva ele cria, captura, “congela” as espacialidades da rua sob o ponto de vista em posição inferior ao plano. De maneira a particularizar as especificidades de um ângulo de visão reto, simétrico e profundo. O alvo de referência da/na paisagem converge simultaneamente para um ponto de fuga na linha do horizonte, bem como para um sentido de “limpeza” visual da rua; o fotógrafo baixa a câmera para enfocar o campo de visão em ângulo inferior enfatizando a percepção perspectiva da paisagem. A rua no exercício fotográfico desponta como seqüência visual renovada, em que conta e reitera uma dinâmica apropriativa do plano inferior, criando com isso, um sentido de enquadramento. Sendo que por mais que haja um *close* no plano inferior se tem uma tomada que captura de uma só vez linhas horizontais, criando um sentido de profundidade do que se vê.

**Fotos 31, 32, 33:** Jardim do Seridó – Ruas em evidências





Fonte: Zé Boinho. 196?, 197?, 198?.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

O texto fotográfico dispõe de uma paisagem como perspectiva, em que emerge a rua estruturada em ângulos paralelos na linha do horizonte. O corte, a seleção, as escolhas feitas quanto à constituição das imagens fotográficas, com as quais se (re) conhece e ou (des) conhece pontos de subjetivação da paisagem, evidencia a profunda relevância que teve as ruas da cidade na cartografia visual-simbólica da urbe jardinense, não apenas

como construção da paisagem articulada ao domínio da estrutura urbana, mas também, na medida em que projeta e constrói uma nova forma de ver/olhar a paisagem cidadina.

Ruas vazias, ângulos paralelos entre calçadas, projeções de profundidade, “limpeza” visual na composição, favorecimento da horizontalidade panorâmica, esses fatores são basilares em toda a narrativa operacionalizada na cartografia da cidade construída por Zé Boinho. E isso, é o que mais chama atenção na composição visual da rua. Essas tomadas (ver fotos 31, 32, 33, 34, 35) significam muito mais o espaço da rua como “ponto de vista”, como acontecimento estético, em torno do qual se tem acesso a um particular absoluto.

A imagem fotográfica disposta numa articulação de elementos visuais antecipa informações a respeito do lugar, na medida em que conduz o olhar dentro e para além das inúmeras fronteiras que a espacialidade da cidade é continente e/ou contém. A forma que a paisagem ganha no texto visual, corresponde a uma representação decorrente da valorização que se faz de campos de força aberto em si mesmos (proporção, linhas, pontos, dentre outras técnicas de composição visual). Ao passo que, o resultado compositivo, é decorrente de uma maior importância que se atribui a um componente específico.

A operação imagética que Zé Boinho institui para a cartografia da cidade deixa em evidência o campo de visão da imagem fotográfica, como associação simétrica entre linhas e retas; enquanto isso, o plano compositivo da paisagem se mostra como captura imediata do olhar em seu plano inferior, no “*foreground*”. O olhar que *observa* a paisagem da cidade atua como agente cartográfico, operando a partir da experiência visual comunicada sociohistoricamente. De tal forma que, a perspectiva do discurso imagético constitui um campo de forças e sentidos espaciais contundentes, alimentando esferas simbólicas.



**Fotos 34, 35:** Espaços da cidade: a rua na cartografia jardinense.



Fonte: Zé Boinho. 196?, 197?, 198?.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

Por isso, o panorama que se tem com as imagens fotográficas em questão, é um esquema de construção da paisagem como imperativo de enquadramento, em que o sentido da rua está posto no movimento que se faz de baixo para cima, de fora para dentro do texto imagético. Desse modo, o referencial comum de *constructo* vertical-horizontal, constitui a relação básica entre os sujeitos e suas relações espaciais.

A produção/consumo estético da rua corresponde a circuitos discursivos articulados a um contexto específico de composição. A imagem fotográfica além de evidenciar “imaginações geográficas dos indivíduos” (Costa, 2006, p. 41), determina uma posição particular de quem a representa. Desse modo, a espacialidade da rua presente nas fotografias (ver fotos 31, 32, 33, 34, 35) tem caráter enfático de frontalidade, com perspectiva de continuidade da ambiência urbana. Assim, a horizontalidade, a frontalidade e a continuidade do campo discursivo que se estabelece na imagem fotográfica deriva de forças simbólicas, que intertextualizam a representação da rua como espaço de operacionalização de valores, maneiras de “ver” “concretas-ficcionais” na trama da paisagem.

O texto visual integrante de cada uma das imagens (ver fotos 31, 32, 33, 34, 35) retroalimenta circuitos espaciais da cidade como referências estéticas da paisagem, elementos pouco referendados nos estudos urbanos, mas não menos importantes do que os suportes materiais instituintes da espacialidade cidadina. Desse modo, a rua, disposta num plano visual e fotográfico, a título de ênfase, vale como forma e entendimento fundamental no desenvolvimento de uma “cultura do espaço” (Costa, 2006, p.36).

Há uma concepção de rua que vigora profundamente como verticalidade-horizontalidade, ao passo que a referência de entendimento do discurso imagético da paisagem jardinense contempla um ponto de profundidade que se coloca na linha do horizonte. Uma perspectiva que cria o tempo todo, a emergência de profundidade da paisagem. Assim, tem-se uma tentativa de valorização/criação do imaginário geográfico urbano como sendo um investimento narrativo do espaço “que é visto”, através do qual se identificam e reproduzem valores (Name, 2006).

## **PARTE II – O MERCADO PÚBLICO E A IGREJA: espaços de vivências coletivas**

Em contato com a cartografia visual da paisagem em Jardim do Seridó se observa temáticas imagéticas recorrentes, que são respectivamente: o conjunto arquitetônico integrante da igreja de “Nossa Senhora da Conceição” (ver fotos 36 e 37) e o Mercado Público (ver fotos 43, 44, 45, 46). Inicialmente é preciso destacar que a Igreja vai aparecer como perspectiva panorâmica, ora como plano de visão dentro do conjunto

urbano, ora em suas ritualidades de consagrações – casamentos, crismas, primeira comunhão (ver fotos 38, 39, 40, 41), e encontros da “Irmandade do Coração de Maria ou Apostolado da Oração” (ver foto 42). Enquanto que, o Mercado Público está relacionado a um campo de significação visual como convivência social coletiva.

Desse modo, é preciso salientar que mesmo a igreja sendo um marco público na cartografia de Jardim do Seridó como representação coletiva, os eventos quando se passam no interior da Igreja Nossa Senhora da Conceição estão sempre num plano particular, privado, individual. Sendo uma contraposição ao espaço que envolve o Mercado Público, pois o que ocorre nas imediações desse, denota um resultado compositivo em que se evidencia uma sucessão de tomadas coletivas da paisagem. O Mercado Público é uma experiência de contato, sendo o único espaço da urbe jardinense que emerge na ordem da usualidade pública na/cidade, quando da elaboração visual fotográfica.

Na imagem da igreja matriz Nossa Senhora da Conceição (ver foto 36) o que está em profunda visualidade é a própria igreja, como marca identitária da cidade; com uma pracinha lateral ornamentada por pequenos arbustos, roseiras; a praça é inteiramente circundada por pequenos canteiros floridos, figurando ao centro um coreto sustentado em seis colunas. No segundo e terceiro plano da imagem, desponta um conjunto arquitetônico, e ao fundo aparece a Igreja do Coração de Jesus<sup>33</sup>. A fotografia é tomada num ângulo em que revela a harmonia entre a estrutura da praça, e o resplendor da Igreja, ao passo que o conjunto arquitetônico evidenciado pela Igreja de Nossa Senhora da Conceição ressalta a presença marcante da ação católica, enquanto um dispositivo de poder político, cultural e educacional. Ademais, como símbolo do poder panóptico, instituído pela Modernidade.

O universo visual disposto pela imagem fotográfica da igreja de “Nossa Senhora da Conceição” (ver foto 36) compreende uma esfera de

<sup>33</sup> As duas igrejas mais importantes na configuração espacial da cidade de Jardim do Seridó são a Matriz de Nossa Senhora da Conceição e a Igreja do Coração de Jesus. Essas igrejas são freqüentadas pelos adeptos aos domingos e demais dias da semana, mas a rotina religiosa muda em dias de festas, para melhor expressar essa idéia cita-se fragmentos de uma matéria “Festas Religiosas: A exemplo das demais cidades da região [Seridó Potiguar], a maioria da população é católica e tem em seu calendário duas grandes festas religiosas que chamam a atenção de toda a região. As festas mais importantes são as da padroeira, Nossa Senhora da Conceição, com início no dia 29 de novembro e término a 8 de dezembro; e do Coração de Jesus que se inicia a 30 de agosto e acaba a 8 de setembro” (Revista RN/Econômico, 1981, p. 70). Ademais, é preciso destacar a Festa dos Negros do Rosário, no final de dezembro.

ocularidade em que se associa a proposta da paisagem citadina como panorama, e esse princípio panorâmico deriva dos postulados de representação alimentados pela ideologia Moderna de conhecimento do espaço como campo de abertura, como possibilidade de ação. O panorama associa-se à visão da paisagem como vista aberta, como impressão flutuante da cartografia citadina (Costa, 2004, p. 254).

O panorama imagético ressalta uma escolha que acolhe o que se ver e se propaga em fluxos visuais; acontece que por meio do panorama a espacialidade da cidade é uma abertura gradual. Posto que, mesmo sendo uma organização espacial aberta é possível verticalizar o olhar para determinados produtos urbanos: edifícios, ruas, casas, e os diversos espaços físicos da cidade. Em linhas gerais, a imagem fotográfica panorâmica revela toda uma visualidade do que se tem na cidade. Sendo muito mais uma cidade da qual se compartilha visualmente por delegação, um campo espacial aberto no qual se pode apropriar. As imagens fotográficas (ver fotos 36 e 37) permitem conhecer o espaço como resultado inacabado; prenhe de direções, como um descortinar de uma cena que se abre num sentido que mantém essa ambigüidade de ser fluído e ser contínuo. O panorama possibilita a formação e a criação de uma nova camada que se sobrepõe à materialidade vivenciada no cotidiano.

**Foto 36:** Igreja de Nossa senhora da Conceição, no primeiro plano e no segundo, bem ao fundo a Igreja do Coração de Jesus.



Fonte: Zé Boinho. 196?  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

**Foto 37:** Fotografia elaborada por Heráclio Pires da Igreja de Nossa Senhora da Conceição.



Fonte: Heráclio Pires. 193?; 194?.  
Acervo pertencente à família de Zé Boinho.

Ainda é pertinente saber que a imagem fotográfica em questão, figurou como cartão postal; sendo cartão postal contribuiu como dispositivo imagético que “revelava” e “disseminava” a paisagem da cidade, seja para aquelas pessoas que não conheciam e desejavam materializar as estruturas “reais” jardinese, seja para acalantar os descendentes daquele espaço que viviam em outras paragens, e que para minimizar as saudades, buscavam o (re) encontro com a cidade pela imagem fotográfica. Essa imagem fotográfica (ver foto 36) representa a “coluna dorsal” de todo o trabalho que Zé Boinho operacionalizou nas tramas imaginárias da paisagem citadina.

Não só porque a imagem cartão postal tem poder de disseminar uma paisagem e por extensão quadros de orientação no/do espaço (ver foto 36). Ademais, a narrativa visual do cartão postal é intrínseca à constituição da paisagem, e esta é mediada por regras culturais. Um cartão postal entendido como paisagem a ser “vista” demonstra de certo modo, uma compreensão de paisagem como elemento que se prende aos campos do imaginário coletivo e a processos identitários. É valoroso ressaltar que a imagem “cartão postal” é antes, uma orientação que se revela enquanto narrativa cultural. O conteúdo do cartão postal unifica uma rede de sentimentos compartilhados. Assim, o circuito social do cartão postal dissemina uma forma de comunicação que procede por enraizamento, em que se “conhece” a paisagem. Schapochnik (1998, p. 424), sobre essa questão, demonstra que “de uma maneira ou de outra, o cartão procura

estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância”, ou seja, comunica permanentemente mensagens sobre um espaço que se espera, desejando integralizá-los nas vivências “reais-concretas”, ou com ela [imagem cartão postal] reconstruir campos intertextuais da paisagem.

Um cartão postal além de se colocar como um dispositivo de memória, como discurso imaginário, condensa uma trama de relações consensuadas no contexto da vida cotidiana, bem como, subjetividades/sensibilidades que circunscrevem os lugares. Por meio das imagens cartões postais os lugares são guiados à distância, os monumentos, à arquitetura e à vida social.

Essa conexão reforça os paralelos existentes entre o imaginário e os cartões postais, sendo comum a utilização desses últimos como recomendação às paisagens que precisam ser lembradas, nunca esquecidas. Um cartão postal é uma geografia imaginária que se coloca nos labirintos do cotidiano e das representações. Nessa perspectiva, a imagem cartão postal (ver foto 36) de Jardim do Seridó no decorrer das décadas de 1960-80 se constitui como um dispositivo estético-imagético do processo de representação da paisagem. A imagem revelada na paisagem pelo cartão postal se coloca como baluarte que se conserva à distância, como um relicário, como tentativa e ou possibilidade de (re) encontro; o cartão postal é uma descrição visual de um espaço que só tem sentido nas práticas discursivas, nas estratégias de poder, nas determinações de conhecimento espacial.

Além de outras questões que tocam a imagem em foco (ver foto 36), é extremamente forte a possibilidade do olhar de Zé Boinho ter sido atraído para as espacialidades da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, não só pela expressividade que esse templo e seu entorno representa para os habitantes da localidade. Mas antes, é pertinente atentar para uma suposta influência que Heráclio Pires teve como professor de fotografia, posto que em décadas anteriores, possivelmente na década de 1940, esse último, fotografou o mesmo espaço, do mesmo ângulo.

Embora, seja o mesmo espaço, o mesmo campo de visão, o que demonstra que Zé Boinho esteve no mesmo lugar que Heráclio Pires executando o exercício fotográfico, despontam diferenças, quanto aos bens materiais que se encontravam no dia que a imagem-paisagem foi “congelada”. A imagem feita por Heráclio Pires (ver foto 37) é a única referência em que se percebe a forte influência e/ou a mais precisa experiência compartilhada entre professor-aluno de fotografia, que incide diretamente no exercício de Zé Boinho.

Ainda é pertinente ressaltar, o fato da imagem cartão postal da Igreja de Nossa Senhora Conceição, ter figurado por aproximadamente três décadas como o dispositivo imagético-visual da cidade, denotando os subcampos de interpretação da paisagem. Essa representação informa simultaneamente acerca da relevância que tem a arquitetura religiosa para as cidades do Seridó Potiguar, e por extensão para a composição do quadro urbano de Jardim do Seridó, onde ao adentrar e percorrer as vias de circulação da cidade logo se observa a grandiosidade das estruturas religiosas. Assim, essa imagem aponta para duas questões: I) que corresponde ao patrimônio arquitetônico, à igreja e suas adjacências; II) concernente às vivências e identidades dos grupos que experienciam a paisagem com suas práticas.

A igreja de Nossa Senhora da Conceição, integra na cartografia jardinense uma representação material-imaterial dotada de sentidos políticos, valores e práticas, ao mesmo tempo em que atua como “mecanismo regulatório de informações que controla significados” (Rowntree e Conley, 1980. *Apud* Corrêa, 2005, p. 11). A cartografia relacional da igreja é *per se* um campo de linguagem que comunica processos de apropriação espacial, ademais a igreja em questão [matriz de Nossa Senhora da Conceição], está para o espaço urbano jardinense como ponto basilar na emergência histórica da cidade, não deixando de se associar aos temas: poder e identidade. O tecido urbano é gestado e instituído a partir das relações políticas, econômicas, sociais e culturais em torno dos quais a igreja consegue sensibilizar um fazer coletivo-individual.

Por isso, é valoroso evidenciar que no cerne de organização da experiência urbana em diversas escalas, e em particular na cidade de Jardim do Seridó/RN, a espacialidade da igreja – católica – constitui-se como instância aglutinadora de forças sociais. Sendo que no processo de desenvolvimento, formação e expansão da cidade o marco religioso condensa valores de uso e apropriação ao seu redor. Dessa maneira, o espaço representado na fotografia está para a cultura do jardinense como um universo de motivações, como dispositivo emblemático da cartografia visual urbana, sendo que por meio dessa [narrativa do cartão postal] associa-se um patrimônio arquitetônico que se alimenta na trama vivencial, simbólica e mnemônica.

A isso se associa, o próprio peso da imagem fotográfica como fator de influência narrativa, que prolifera uma visão de mundo, operando em um processo que cruza linguagens. Em Jardim do Seridó a Igreja de Nossa Senhora da Conceição se coloca como estrutura acolhedora dos contritos

e/ou devotos aos campos da fé e da adoração. Sendo comum a recorrência à espacialidade da matriz da Conceição na tentativa de reoxigenar as forças espirituais, postular, devotar a fé e agradecer ao Deus invocado pela igreja católica. Apresentando no seu universo de ações, forte potencial para perpetuar tradições, e “fazer parecer antigo o que é novo e representar valores que são passados como se fossem de todos.” (Corrêa, 2005, p.11).

A presença marcante da Igreja promove e/ou cria uma atmosfera imaginária de orientação no espaço urbano, processando valores e práticas culturais, fazendo com que grupos sociais se reconheçam, orientem-se pelos dispositivos de convivência social, como festejar, celebrar e devotar a vida e a morte. Ao passo que, a epopéia originária da cidade se articula à Igreja de Nossa Senhora da Conceição, já que Jardim do Seridó, quando ainda na condição de povoado, foi denominado de “Povoado da Conceição”, enfim um berço imaginário se liga entre a institucionalização da urbe jardinense e Nossa Senhora da Conceição.

Assim, é valoroso concluir que o campo intertextual da imagem fotográfica se cruza às camadas de memória que emblematizam o processo social, político, territorial e econômico de Jardim do Seridó, haja vista que o motivo inicial de desenvolvimento da cidade remete às bases sacras instituídas inicialmente pela Igreja. Sendo que, a institucionalização da cidade decorre da relação entre agentes político-religiosos, e suas estratégias discursivas manifestadas em diversos textos como, por exemplo: fotográficos, literários, jornalísticos, jurídicos.

O raio de interferência da igreja aciona campos expressivos nas ações do festejar, do celebrar, do encontro, cujas memórias de inúmeras gerações permanecem e/ou são pungidas, pela vida social que pulsa do patrimônio material-imaterial que a Igreja da Conceição ostenta na vida cotidiana cidadina. Portanto, a Igreja em questão, tem um valor sem igual na vivência da população jardinense. É significativo salientar que a Igreja da Conceição é uma das espacialidades mais emblemáticas da cidade de Jardim do Seridó<sup>34</sup>, esse é o espaço de orientação espacial na vida cidadina. Por meio dela disseminam-se diversos projetos disciplinadores em que operam funções políticas, e campos simbólicos.

<sup>34</sup> Câmara Cascudo (1968, p.195 - 196) ressalta o processo de formação da cidade de Jardim do Seridó, evidenciando um tripé imaginário: a figura de um coronel, a fé, e a mística dos Jardins, evidenciando que a espacialidade da urbe sertaneja se estende como espacialidade derivada da fazenda. O mesmo autor diz: “As fazendas decoradas com Capelas, oferecendo assistência religiosa, confissão, missa dominical, casamento, batizado, extrema-unção, encomendação de defunto, benção-de-cova, forma pontos de convergência demográfica porque aquela gente só temia ir para o Inferno. Morar relativamente perto da Capela, futura Matriz, assegurava a divina proteção”. (Destaque meu).



A população da cidade em suas diversas classes sociais efetivam cerimônias matrimoniais sob o teto e o “aval” de Nossa Senhora da Conceição. Cerimônias de batismo, de contrição, comunhão, crisma, enfim, de todos os sacramentos ritualizados pela Igreja Católica. Ao passo que, o espaço de realização católica atrelado à Nossa Senhora da Conceição se estabelece enquanto peso explicativo das representações manifestadas por meio da imagem fotográfica, conseguindo aglutinar temas emblemáticos do trabalho de Zé Boinho como: patrimônio arquitetônico e rituais de passagem<sup>35</sup> sociabilizados pela igreja católica, elementos aludidos quando ainda no princípio desse capítulo se principiava fracionar os “blocos” culturais que constituem a narrativa simbólico-visual da paisagem jardinense.

Para melhor compreender a relevância da imagem (ver foto 36) para os habitantes do lugar, faz-se necessário relacionar o conjunto sócio-religioso católico enquanto experiência coletiva que “assegura a vivência da fé e a vigilância dos fiéis, afirmando assim uma identidade religiosa” (Rosendahl, 2005, p. 196). Desde a concepção inicial da cidade a trama imaginária do lugar esteve vinculada ao templo religioso<sup>36</sup> mencionado. Isso se reforça cotidianamente a partir das manifestações atinentes às práticas litúrgicas, que recaem em rituais como encontros, terços, louvores, comemorações no mês mariano – maio – para os católicos um período que se precisa celebrar missas e oferecer consagrações.

O fato da temática em tela, ou seja, da vida religiosa [a estrutura da igreja, e as demais formas de sociabilidades] ter se colocado como referência sempre recorrente na narrativa visual, significa um poder de uso que teve a cartografia intertextual religiosa na montagem da vida social, promovendo relações de coesão. Em que pesa um processo institucionalizante que se dinamiza a partir das formas de compartilhamento simbólico associado à paisagem, cujos produtores culturais do espaço realizam um fluxo contínuo de relações.

<sup>35</sup> Entede-se por Ritual de Passagem aquilo que Durkheim (1996) trata como um sistema de crenças, cultos, atitudes rituais, dentro de determinadas funções desempenhadas na vida social. Vale à pena citar o próprio Durkheim (1996, p.24) para melhor expressar como o ritual tem valor de prática coletiva “Enfim, os rituais são regras de conduta que prescrevem como o homem deve comportar-se com as coisas sagradas.”

<sup>36</sup> Lima, Nestor (1938, p.159 - 160, reeditado em 1990) diz que da Capela da Conceição do Azevedo fomentou as bases para a construção da Igreja Matriz, por conseguinte a composição de uma paróquia. Ele esclarece que “Da Capelinha da Conceição, foi, pouco a pouco, surgindo a atual Matriz, cuja edificação começou, no plano em que está, pelo ano de 1860. Quem mais trabalhou por esse objetivo foi o padre Francisco Justino Pereira de Britto, que, em 1860, iniciou a construção e a levou até aos corredores laterais. Em 1920, o vigário Ignácio Cavalcante fez a reconstrução interna”. Esse trecho foi reproduzido na íntegra, o português corresponde ao utilizado no trabalho de Lima (1938), na reedição da Coleção Mossoroense 1990.

Exemplo disso são as imagens fotográficas, extremamente recorrentes no trabalho de Zé Boinho que ressaltam os rituais de passagem (ver foto 38, 39, 40, 41). Haja vista que, os grupos praticantes do catolicismo vivenciam diversos rituais de passagem durante seu tempo de vida e morte. Rituais esses que envolvem cerimônias de casamento, a exemplo. E que se reproduz numa seqüência de atos em toda a vida, que se institui a partir do momento em que o casal tem filho, e que o recém nascido é apresentado ao grupo de convívio social a partir do batismo. Além do batismo surgem outros eventos instituídos pela igreja, como por exemplo, a crisma, a primeira comunhão, as celebrações de bodas de ouro, dentre outras situações mantidas e/ou mantenedoras de trocas simbólicas, o casamento e as demais cerimônias são sempre processadas em uma série de eventos (Durkheim, 1996).

**Fotos 38 e 39:** Rituais de passagem: casamentos.



Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

O espaço social da paisagem representado nas imagens fotográficas configura um quadro de orientação da vida individual e coletiva, por meio de campos imaginários que a imagem fotográfica comunica. A plataforma de ação na qual a igreja católica se estabelece deixa quadros que revigoram os valores simbólicos da paisagem. Desse modo, a narrativa visual se funde a um quadro permanente de representação sócio-cultural, estabelecendo valores, ora da comunidade religiosa como orientação da vida social (ver fotos 38 e 39), ora como interiorização de práticas manifestadas em atos públicos (ver ainda fotos 40 e 41), e que “transforma em cena o que vivemos” (Neiva Júnior, 1986, p. 64). Pois, tanto o ritual que imprime significado à primeira comunhão, como ao casamento, são formas de representação da vida social, e por extensão, de uma paisagem particularizada como esquema de leitura e interpretação da cultura.

Assim, a linguagem visual da paisagem jardinense é antes, um campo em que se cruzam cadeias simbólicas, comportamentos e experiências instituintes daquilo que se convencionou chamar paisagem “real”. De forma que, os campos lingüísticos da imagem fotográfica diz respeito a um conjunto coletivo profundamente forte, em que se imbricam perspectivas imaginárias como equivalente afetivo, pautado no desejo de ser visto (fotos 38, 39, 40, 41), no exercício criativo de quem vê, na arte final de quem produz significações acerca da cartografia cotidiana.

A imagem fotográfica desses eventos (crisma, primeira comunhão, casamento, ou outras cerimônias) representa um investimento na ocupação de papéis sociais forjados particular-coletivamente. De modo que, o texto imagético contribui com a confecção e/ou propagação de uma rede de poderes, e antes disso, cumpre um princípio estético-visual. O campo imaginário da narrativa fotográfica (ver fotos 40 e 41) aproxima duas vias de sentido: o evento e suas implicações “reais-imaginárias”, e os níveis diferentes de aproximação e distanciamento que prende o olhar.

**Fotos: 40 e 41:** Rituais de passagem: Primeira comunhão e Crisma.



Fonte: Zé Boinho. 197?.; 198?.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

As fotografias (ver fotos 40, 41 e 42) favorecem uma maior apreensão da religiosidade do povo de Jardim do Seridó. Em que essa via de acesso ao imaginário urbano vai ser referendada significativamente pelas lentes do fotógrafo, em diversos momentos de sociabilidades religiosas.

Além dos casamentos, crismas, primeira comunhão, batizados, aparecem ainda outras atividades sócio-culturais ritualizadas na Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Essa é uma apreensão que se faz em função da referência imagética dada aos membros do Coração de Maria, também conhecido por Apostolado da Oração (ver foto 42) quando capitaneados no discurso visual.

O Apostolado da Oração é uma congregação religiosa, cujas integrantes são todas senhoras com mais de cinquenta anos, as partícipes da congregação devem usar impreterivelmente, em missas e celebrações, vestidos azuis. Além da vestimenta e da cor características, integra ainda à composição do vestuário a utilização de uma fita vermelha ornamentada por uma pequena medalha prata, timbrada com a imagem de Nossa Senhora no fim da fita, a medalhinha deve ficar logo a frente do corpo; a fita fica pendurada no pescoço das senhoras, como dispositivo<sup>37</sup> de devoção e/ou adoração àquela que foi a mãe do Cristo.

**Foto 42:** Congregação do Coração de Maria – “Apostolado da oração”



Fonte: Zé Boinho.197?

<sup>37</sup> O sentido atribuído a palavra dispositivo ao longo desse trabalho, tem a ver com a idéia de mecanismo, de peça, de partícula que suscita algum sentimento em alguém.

O Apostolado da Oração se revela como uma confraria muito respeitada pelos demais grupos praticantes da cidade, haja vista que suas integrantes na maioria são mães, avós, símbolos de sustentação da vida tradicional e familiar seridoense. Para integrar esse grupo é preciso que as senhoras tenham mais de cinquenta anos, como já mencionado e durante suas vidas tenham se dedicado aos serviços da igreja. No Apostolado da Oração durante um intervalo de tempo, uma das integrantes é escolhida como líder, atuando como articuladora entre os projetos sociais da igreja e a população, arrecadando fundos, pensando eventos juntamente com o pároco, dentre outras atividades. Essas atividades servem como forma de reconhecimento e reafirmação do grupo, ao passo que contribui para o desenvolvimento de um sentimento de união tem sentido no sistema de crenças, dando coesão social ao grupo.

Nessa perspectiva, a vida social dos grupos “cimenta” a paisagem. Numa construção simbólica, carregada de significados variados, cotidianamente apropriados pelos sujeitos sociais que habitam o espaço. A experiência individual e/ou coletiva se coloca no patamar das relações imaginárias. A correspondência entre o homem e as suas paisagens, a vinculação entre uma sociedade e seus lugares está permeada por valores simbólicos, por formas de representação. De modo que, a imagem fotográfica possibilita acompanhar um duplo trânsito da vida social, criando determinadas paisagens e dotado-as de sentidos “reais” e imaginários.

As vivências que a imagem fotográfica suscitam sobre a ambiência religiosa em Jardim do Seridó (ver fotos 38, 39, 40, 41, 42) não trazem uma composição que destoa do sugerido, do apreendido, do comumente explorado pelo trabalho fotográfico. Na medida em que, o que aparece dá vazão a um entendimento de tomadas frontais, perfis, *close*s no mesmo plano do fotógrafo. Todavia, é preciso destacar que há uma noção de espaço religioso capturado pelo fotógrafo que traz também, uma percepção visual da igreja como espaço interior e exterior. Sendo que, as ocorrências no interior da igreja são sempre da ordem do particular, ao passo que a perspectiva panorâmica (ver foto 36) evidencia um momento de solidão do fotógrafo na cidade, em que é apreendida uma composição visual que tira do espaço uma propriedade comum; por isso, é absolutamente conveniente destacar o estudo e manipulação dessa situação, cujo conhecimento faz emergir cores, sombras, volumes, linhas de valores e divisão do espaço,

predominando como “marcas” simbólicas sempre valorizadas na paisagem representada visualmente.

Em outras imagens fotográficas que Zé Boinho constrói para Jardim do Seridó (ver fotos 43, 44, 45, 46) acerca do Mercado Público<sup>38</sup>, são reveladas grandes perspectivas de consumo do espaço urbano, em que é possível analisar outros dois aspectos da sua narrativa acerca da cidade: as espacialidades do Mercado Público e a exploração dos planos de visão. Os efeitos estéticos criados com essas imagens dão conta de uma paisagem “observada” na medida em que o espaço do Mercado e seu entorno, encontram-se encaixados em campos operacionais de partilha, em funcionalidades específicas da cidade.

As imagens fotográficas do Mercado Público são representações que conciliam as ressurgências temáticas do fotógrafo sobre a paisagem citadina. Posto que, essas composições aglutinam o espaço urbano e os indivíduos em suas tramas de usualidade da cidade. Ademais, com as imagens fotográficas (ver fotos 44, 45, 46) desponta uma proposta nova de composição, em que além das implicações estéticas que alimentam a linguagem visual, há um sentido de consumo do espaço, enquanto evidência da presença humana.

---

<sup>38</sup> Em matérias que circularam no Jornal “O Município” sobre o espaço urbano de Jardim do Seridó foi possível constatar notícias relativas ao Mercado Público. O que se verifica com as matérias é a necessidade de renovação das estruturas do Mercado, sendo que uma das dificuldades apontadas pela Intendência era a falta de pessoa qualificada para empreender a obra. Por isso, selecionou-se um fragmento que elucida a questão “apelamos para Sr. Presidente da Intendência e confiamos em que S.S. redobrará de esforços no sentido de levar avante a reconstrução do nosso mercado público, substituindo o velho casarão de aspecto, capaz de não desmentir as nossas tradições de Veneza do Seridó.” (Jornal O Município, 1919, página inicial). Por outro lado, em pesquisa ainda em jornais se encontrou outro fragmento que informa o melhoramento, e o empreendedorismo executados na reestruturação da edificação. Assim, cita-se uma correspondência de Jardim do Seridó para o Jornal “O Seridoense” sobre o que ocorria: “Actualmente estão sendo atacado pelo Governo Municipal, dois serviços de grande necessidade para o nosso meio social, – a reforma do nosso mercado publico e o calçamento da rua Coronel Felinto. O serviço do mercado publico, era dia à dia reclamado, não só para sua conservação, como tambem para melhorar seu aspecto desagradavel. O Presidente da Intendência, aguardava um ensejo propicio para executar o serviço de acordo com as suas idéias, e assim é que contractou o referido serviço com o artista Quirino Macedo, hábil constructor, o qual está executando o de accordo com as regras d'arte. Apresenta idéias de um prédio moderno, e muito longe está de ser concluido. Calcula-se ser dispendido na reforma, cerca de oito contos de reis.” (Jornal O Seridoense, 1920, Matéria de Capa). As matérias ilustram o poder que a estrutura física do Mercado Pública impunha ao espaço na vida social urbana.

Fotos 43, 44, 45, 46: Mercado Público: e as dinâmicas de consumo do espaço.





Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.



Com essas imagens (fotos 43, 44, 45, 46) se tem uma cartografia da paisagem citadina como composição que se dá na emergência da usualidade. Os sujeitos praticantes vivenciam a cidade no anonimato de suas caminhadas, ora parados observando o trabalho do fotógrafo, ora seguindo suas próprias trajetórias, sem ter noção que estão em foco. Diferentemente do que ocorre dentro da igreja (ver fotos 38, 39, 40, 41, 42), em que todos estão sob a convergência da luz, sob um particular absoluto, num momento único que precisa ser interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível da foto-grafia (Kossoy, 2001). As imagens da igreja dão conta de uma ritualização que se imbrica aos domínios da privacidade. Contrariamente, no Mercado Público há um deslocamento de sentido das práticas, contribuindo para uma compreensão do conjunto urbano coletivizado.

O Mercado e seu entorno, integraliza uma malha territorial de táticas apropriativas, numa mobilidade de fronteiras, sem contudo, apresentar grandes resistências de compreensão no *design* visual. Há um forte valor estético na composição de cada imagem, ao passo que os rostos, os sujeitos, as figuras anônimas, em corpos juvenis, infantis, idosos, adultos estão em um campo de distanciamento do fotógrafo. O fotógrafo trabalha com duas perspectivas de arranjo da imagem em que equilibra e mantém distância, em que se revela acima dos “outros” e/ou no mesmo plano, em que promove uma abertura da cena.

A paisagem da cidade é uma composição estética, cujos objetos urbanos são formas visuais trabalhadas de maneira clara, simples e objetiva. O Mercado Público, a feira e as pessoas que partilham dessa experiência de contato, de consumo urbano, estão operacionalizadas pelo crivo fotográfico; no qual se pode extrair a certeza de que o fotógrafo conhece toda uma disposição estrutural plástica sobre a própria natureza da forma, os ângulos, as curvas e as centralidades que merecem ser destacadas, para com isso, fazer valer um sentido de distância, proximidade, continuidade e termitência.

Na leitura das imagens (ver fotos 43, 44, 45, 46) se destacam dois suportes que contribuem para ressaltar um sentido de usualidade da cidade e construção narrativa em torno de algo – do Mercado Público – que são: a luminosidade intensa, e a estrutura narrativa disposta em abertura. A paisagem que salta aos olhos representa um espaço urbano específico, como evidência intencional de composição estética; principalmente porque a claridade recorrente, as saídas de linhas estruturadas em torno do tema e a simetria do plano, dão um efeito de convergência comunicativa, indo além

da mera aparência das coisas, isto é, criando a paisagem como sistema de leitura e escrita no processo de apropriação imaginária-simbólica da cidade. As imagens fotográficas nas quais desponta uma Jardim do Seridó *em foco*, sob a captura da imagem, sob uma operação de escolha, explicitam um ponto de vista particular, em que os acessos plásticos inundam um lugar comum, a superfície legível da paisagem se mostra muito mais como experiência que faz valer o imaginário urbano.

### PARTE III – PLANO ARQUITETÔNICO: dimensões identitárias da cidade

Quando Zé Boinho fotografa a cidade em suas espacialidades, a partir de vivências individuais e coletivas ele cria uma cartografia imagética de Jardim do Seridó, em que pesa uma atividade de mapeamento do lugar como discurso, como narrativa visual, como representação arquitetônica. Revelando influências que tocam impreterivelmente o plano da arquitetura, essa que servirá como forma, sentido e limite do particular-geral em todo o trabalho por ele feito. Pela imagem fotográfica são acrescentados outros sentidos relativos ao morar, ao construir; de modo que, no acervo são evocados instantes em que a espacialidade da cidade vivencia a expansão dos prédios, das casas com fachadas “modernas”, dos andares e idéias verticais de sobreposição, agregadas ao espaço urbano (ver fotos 47, 48, 49, 50, 51, 52).

**Foto 47, 48:** Arquitetura: expressão indelével da cidade.





Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

O ponto de partida para buscar correspondências entre as outras temáticas já referendadas ao longo desse capítulo, e uma abordagem específica relativa ao espaço arquitetônico, advém da formulação e problematização das seguintes questões: em que medida a arquitetura representa o acervo? Em que campo de visão o plano arquitetônico ganha vazão no trabalho do fotógrafo?

A cerca da primeira questão, é pertinente apontar que a narrativa fotográfica deliberada pelo exercício profissional de Zé Boinho procurou explorar e detalhar diversos espaços da cidade, como uma seleção visual de objetos urbanos integralizadores de uma atmosfera cidadina. Objetos esses que por seu turno, não fugiam de um entendimento dilatado da própria arquitetura cidadina, das formas e sentidos espaciais. A paisagem foi valorizada como uma configuração arquitetônica, como uma produção social de sentidos relativos ao morar, ao criar, ao construir. Por isso, é que a arquitetura fotograficamente, sinaliza para o entendimento dos arranjos e disposições espaciais identitárias, propagando um sentimento urbano de informação e descrição visual.

**Fotos 49, 50:** Arquiteturas imagéticas da cidade.



Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

O acervo fotográfico representa Jardim do Seridó em diversas situações e diferentes experiências estéticas ligadas a paisagem. Dentre elas, é peculiar perceber a operação narrativa da/cidade como um plano arquitetônico dual. Posto que, a dualidade se estabelece na medida em que a cidade é uma forma de reconhecimento arquitetônico, urbanístico e paisagístico, cujos prédios, casas, fachadas, casarões, contribuem e carregam um sentido histórico-identitário do lugar. Ao passo que, o plano arquitetônico dado pela fotografia (ver fotos 47, 48, 49, 50, 51, 52) vale como forma de conhecimento da cidade num campo semântico, como fenômeno que se impõe numa escala de representação, como criação textual discursiva.

A arquitetura invocada pelas imagens representa uma tentativa de materializar a cidade no que há de mais concreto, de mais “real”, numa configuração físico-estrutural dos espaços, em que se reconhecem as transformações, as edificações em reforma, ou seja, toda a dinâmica do conjunto urbano em modificação, em ressurgência, em movimento de poder, de estrutura, de idéias. Assim, acredita-se que o espaço fotográfico que tangencia a arquitetura tem a ver com o esforço do fotógrafo em disponibilizar uma consciência de realidade espacial.

Não resta dúvida que a arquitetura integra o acervo. Por isso, esse tema sintetiza todas as perspectivas de tangenciamento do espaço urbano. Quer como valor de uso, quer como conferindo sentido aos lugares que simbolizam a cidade: a igreja, o mercado, a rua, os prédios. Na medida em que a paisagem foi valorizada como experiência estilística de composição das informações e linguagem visual, a paisagem da cidade se oferece muito mais como plano arquitetônico disposto em formas plásticas, do que como trabalho das práticas e usualidades.

Havendo um forte sentido de particularização do espaço construído, do patrimônio arquitetônico; sobretudo porque a paisagem é atravessada por uma percepção visual que privilegia uma geometria que reforça e aciona um fenômeno imaginário de projeção e perspectiva. Portanto, a paisagem que se tem é uma forma de mediação cultural montada, é um esforço de reconhecimento espacial, em que se tem uma compreensão da paisagem como estilo, como exploração de formas e medidas de composição do domínio plástico.

**Foto 51, 52:** Paisagem em patrimônio arquitetônico.



Fonte: Zé Boinho.  
Acervo pertencente à família do fotógrafo.

Fotograficamente, a arquitetura vai ser uma forma de falar sobre a espacialidade jardinense. Sobretudo, porque a preocupação maior de representação e significação da cidade no plano arquitetônico é eminentemente espacial. Tendo observado ao longo da narrativa fotográfica que há uma expressiva atribuição de peso narrativo na confecção de um inventário imagético sobre o espaço, com formas e medidas que exploram uma simetria do olhar, a paisagem acontece muito mais como sistema de produção visual, como campo estético, do que como marcação temporal.

Fazendo com que, confirme-se a proposta de que o processo criativo fotográfico é espacial, e não temporal<sup>39</sup>. Assim, o universo visual elaborado por Zé Boinho sobre o processo arquitetônico da cidade traz à tona uma paisagem que contradiz e contesta até então a idéia de que: toda fotografia inventaria um contexto temporal, toda fotografia informa sobre um tempo. O plano arquitetônico da cidade é uma vitória do espaço sobre o tempo, o fotógrafo retira em absoluto a presença humana do espaço, evitando a possibilidade de datação, de marcação específica do tempo.

Nessas fotografias a condição é quase que puramente espacial, o campo estético é uma resistência do espaço sobre o tempo, contradizendo com a noção arquitetônica de representação de um espaço condizente com um tempo preciso. Essa abertura criada por Zé Boinho para um entendimento da fotografia como referência do espaço é uma compreensão da paisagem profundamente paradoxal e inovadora, já que o conjunto arquitetônico é a maneira pela qual se tematiza e materializa as vivências na vida social urbana. O inventário urbano da paisagem projeta a compreensão de uma forma visível como encontro, como ramificação e como estímulo que envolve a inteligência e captura visual. Nesse sentido, há um nítido deslocamento das camadas de significados arquitetadas pelo campo fotográfico, na produção de um discurso sobre o tempo, principalmente porque há uma busca dos espaços como uma linguagem que dá a paisagem um valor e vazão dentro de uma exploração do espaço visual em que as possibilidades estéticas privilegiam o significado espacial.

A paisagem se coloca num plano perceptivo, numa composição que proporciona acessar uma profusão de recursos na integralização do *design* e

<sup>39</sup> Foi percebido a datação no verso de algumas imagens. Todavia, ao conferir essas datações e dispor de outras imagens sem data, observou-se que pouca coisa, ou quase nada mudava em um recorte de tempo de uma imagem para outra. E o que mais surpreende ainda, é o fato de Zé Boinho ter sido um fotógrafo comercial, viver economicamente de um substrato financeiro recolhido pelo trabalho, pela venda de suas imagens, e essas fotografias (ver fotos 47, 48, 49, 50, 51, 52) não tinha valor de consumo comercial.

da forma urbana muito mais como distanciamento, profundidade, superfície e “clareza”. Do que como acesso imediato do espaço construído no seu aspecto material. Tais representações reúnem componentes visuais que evidenciam a preocupação compositiva pretendida pelo fotógrafo na construção de uma alternativa ao sistema visual já existente. Deste modo, o plano arquitetônico é o resultado da manipulação de zonas icônicas que determinam a compreensão da cidade como expansão de sentidos simbólicos.

O significado que se tem com a interpretação do espaço pela imagem fotográfica, corresponde ao entendimento da mensagem visual como negação a toda funcionalidade incorporada ao plano arquitetônico, a todo o processo de datação e marcação temporal. As formas pelas quais estão representadas as paisagens urbanas estão na ordem de uma operação de captura, determinada pela montagem de uma discursividade visual em torno da qual se expandem múltiplos sentidos de se relacionar com objetos e sistemas urbanos.

O espaço é o referente pelo qual são tangenciadas todas as linhas de propagação visual, num esforço de captura e enquadramento do que se vê numa mesma base. A perspectiva que se tem com essas imagens (ver fotos 47, 48, 49, 50, 51, 52), é de uma profusão de estruturas visuais trabalhadas que evidencia a mesma linha de visão. Todavia, o principal ponto de referencia é a rua, na medida em que o fotógrafo está sempre na rua, no meio da rua, utilizando-se de uma técnica que atinge uma dinâmica e direção que reforça o propósito de simetria, de forma e de estabilidade das representações arquitetônicas.

O espaço que se forma a partir dessas fotografias sugere um plano individual de visão na escala da rua, construindo fundamentalmente uma matriz de significados sobre a paisagem jardimense. Por isso, acredita-se que essas imagens não fixam fronteiras de saber, ao contrário, elas se impõem como formas discursivas, como estruturas e funções narrativas que perturbam, ordenam, mostram, exploram e criam interpretações da paisagem, muito mais como direção, como traço, como composição visual “obtida através dos diversos níveis da experiência direta do ato de ver.” (Dondis, 1997, p.87).

A intenção é fazer perceber o espaço como resultado de um olhar que vagueia na emergência do dia, como campo discursivo, cujas singularidades atravessam uma proporção de planos que ressaltam dois pontos de direção na composição visual, tendo valor de evidência que



emerge a medida em que se reconhece as camadas de representação formadoras de paisagens “reais”, “ficcionalis”, ideologicamente construídas pelo campo de ação da imagem fotográfica. A existência desses dois fatores de significação espacial da/na paisagem contribuem enormemente para atingir um estado de equilíbrio com propósito e direção, abrangendo e guiando toda a simetria que atravessa os campos narrativos da imagem.

Os fatores compositivos de planura, de profundidade, de equilíbrio, de direção, de planos, de linha de visão, criam conjecturas que atravessam o acervo fotográfico no plano arquitetônico e nas demais formas de acessar a paisagem de Jardim do Seridó. Portanto, a trilogia espacial da rua, do mercado, da igreja, são narrativas estéticas, são capturas de um espaço cidadão que permite agir numa operação simbólica, longe de expressar pura e simplesmente um mundo arquitetônico “objetivado”. Esse acervo se constitui em um campo de disputas, que se entrelaça e retroalimenta em diversas situações da vida social na arte, na política, na moral, na poética, dentre outras formas complexas de significar o mundo.

Ainda é importante destacar que o peso de entendimento da paisagem visual de Jardim do Seridó se sobressai não apenas na estrutura de visão que se tem do mundo “real”. Mas, principalmente no tangenciamento do espaço das imagens, em suas redes de significados que abrigam e comportam novos entendimentos, leituras e interpretações espacial e culturalmente experienciadas. O que faz da paisagem um produto “fabricado” a partir de sensibilidades, dizibilidades situadas numa determinada “maneira de ver” (Cosgrove, 1998, p.87).

# \_considerações finais



O campo de visão da paisagem que se tem a partir das imagens fotográficas deixadas por Zé Boinho, sobre a cidade de Jardim do Seridó permite ter acesso a uma paisagem urbana como conjunto de elementos plásticos que (re) escrevem o espaço citadino como achado visual simbólico, imaginário, “real”, “ficcional”. O acervo fotográfico dá conta de um universo profundamente estético, numa composição de narrativas e dramaturgias criativas sobre determinados espaços da cidade como: a rua, a igreja, o mercado e o plano arquitetônico.

O fotógrafo manipula e domina com maestria todo um conjunto de técnicas da narrativa visual. Havendo em todo acervo implicações máximas ligadas ao processo de significação da paisagem como função, plano e simetria retroalimentada por processos socioculturais do mundo social. Por exemplo, o sentido da fotografia no domínio da rua desponta na contramão das evidências, das usualidades, do sentido sociológico de produção compartilhada; ainda é preciso considerar que o espaço da cidade vale como existência própria, como ramificação de um dizer que *per se* basta, na medida em que se revela como um espaço demarcado por estruturas narrativas da linguagem visual.

A paisagem urbana tangenciada pela imagem fotográfica é uma composição imediata do espaço, é uma resistência das espacialidades sobre as temporalidades, é uma emergência estética que se projeta no domínio espacial da cidade. Posto que, a maneira como os espaços estão representados não dão conta de uma “documentação” humana na narrativa fotográfica, não há interesse em testemunhar os sujeitos da/na cidade; e em algumas imagens quando o ser humano aparece, não há um processo plástico que se concretiza em função do mesmo. Portanto, não há busca por testemunhos e evidências temporais na representação urbana na paisagem urbana jardinense.

O acervo fotográfico da paisagem deixado por Zé Boinho é uma forma particular de “olhar” a cidade, uma composição que cria imageticamente sentidos sobre um conjunto de formas, linhas, simetrias operacionalizados em sentidos pretendidos, expressando uma paisagem atravessada por campos de poder, de desejos, de jogos de sentidos. Logo, a leitura e escritura feita da imagem fotográfica é da ordem *intertextual*, na medida em que a operação que se procede ao longo desse trabalho verticaliza uma paisagem como campo aberto a várias interpretações.

Jardim do Seridó é uma paisagem urbana que se revela como acontecimento situado no seio de uma experiência espacial. Focalizada

numa ambiência que cria e valoriza um plano de visão privilegiado pelos integrantes da composição plástica. Sobretudo, porque se entende que a função atribuída por Zé Boinho à fotografia da rua, do mercado, da igreja, das casas, das fachadas, dos sobrados e dos casarões não foi pura e simplesmente de caráter denotativo, foi muito mais de competência estética e simbólica.

A composição plástica elaborada sobre Jardim do Seridó ultrapassa uma espacialidade que se faz na emergência das práticas, das usualidades de um lugar comum. Criando um novo sentido para marcar a ação do espaço num campo de disputa temporal. Haja vista que, o acervo expressa um esforço de criar novas formas de “olhar” a paisagem, sendo antes um sentido espacial dotado de dimensões simbólicas. Nesse sentido, todas as dimensões socioespaciais evidenciadas em cada uma dessas fotografias se expandem como renovação semântica.

A despeito de todas as implicações, é preciso concluir que esse acervo é um esforço criativo de composição visual, com forte investimento discursivo que extrapola as *formas comuns* de entendimento dos objetos urbanos. Que diz de uma paisagem “visível” na criação de um mundo imaginário, para além do que se aprende olhando posto que, a imagem fotográfica é prática social investida por estruturas que mostram e condicionam forças intensas que se apoderam da “realidade”.



# — bibliografia

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a Memória das Cidades. In: Revista **Território**. Ano III, n.º 4, janeiro/junho de 1998; p. 5-26;

ALMEIDA, Maria da Conceição. *et all.* **Polifônicas Idéias**. Porto Alegre. Sulinas, 2003;

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As figuras do sensível: história, cultura e espaço no Brasil do início do século XX. **Revista Vivência**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes – CCHLA, Volume 1, nº 1 ( jan./jun. 1983 )-, Natal/UFRN, 2005; p.151-162;

\_\_\_\_\_. **A moda que incomoda**: as novas tendências Teóricas na Histografia Brasileira.199?;

ALIMONDA, Heitor A. A guerra das imagens. In: **Revista Estudos Sociedade e Agricultura**. Abril de 2001, nº. 16. Rio de Janeiro/RJ;

ALTAMAN, Elizabeht C. O conceito de imaginação: uma história inacabada. In.: **Imaginário e Liderança**: na sociedade, no governo, nas empresas e na mídia. LAPIERRE, Laurent (cord.) Volume I. Organização da edição brasileira e revisão técnica Ofélia de Lanna Sette Tôrres. – São Paulo: Atlas, 1995. p. 77-91;

AMODEO, Maria Teresa. Literatura, Televisão e Identidade Cultural nos tempos pós-modernos. In.: **Narrativas verbais e visuais** – Leituras refletidas. SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). São Leopoldo/RS. Editora Unisinos, 2003. p. 121-143;

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 11ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Olympio, 1978;

\_\_\_\_\_. **Poesia Completa** – conforme as disposições do autor. Fixação e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silvano Santiago, 2001;

ANDRADE, Mário de. (1893-1945). **Mário de Andrade**: fotógrafo e turista aprendiz. -- São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993;

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia**: olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade. EDUC, 2002;

ANUNCIACÃO, Vicentina Socorro da. *et all.* Algumas reflexões sobre memória urbana. In.: **Formação**, Revista da Pós-Graduação em geografia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNESP. N.º1-8 (1994-200), p.87 - 97. ISSN1517-543x;

ARAÚJO, Douglas. **A morte do sertão antigo no Seridó**: o desmoronamento das fazendas agropecuaristas em Caiçó e Florânia. – Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2006. (Série BNB Teses e Dissertações,02);

\_\_\_\_\_. **Surgimento e decadência das oficinas de carne seca do RN**. Natal.CCHLA, 1994;

ARRAIS, Raimundo. **O pântano e o riacho**: a formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. Série Teses;

\_\_\_\_\_. Imagens da cidade: Recife (confrontos sociais e políticos na primeira década do século XX). In.: **Revista Caderno de História**. Volume 1, número 1, julho/dezembro, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, CCHLA, Departamento de História, Natal/RN, 1994;

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu, Cláudio César Santoro. Revisão técnica: Rolf de Luna Fonseca. – Campinas, SP: Papirus, (Ofício de arte e forma), 1993;

AZEVEDO, José Nilton de. **Um passo a mais na História de Jardim do Seridó**. 1988;

BACHELARD, Gaston. 1884-1962. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996;

BANVILLE, Jonh. Geometria Secreta. In.: **Revista Argumento**. Ano II, número 4. Maio/junho. 2004. p. 30 – 35;

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. **Um olhar fotográfico da Arte de Pernambuco**: a influência dos conceitos da fotografia sobre a arte contemporânea. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia/UFPE, 2005. Disponível em Periódicos CAPES/ Banco de Teses e Dissertações;

BARROS, Armando Martins de. O tempo da fotografia no espaço da história: poesia, monumento ou documento?. In.: NUNES, Clarice (org.) **O passado sempre presente**. SP: Cortez, 1992. p. 69-85;

BARROS, Manoel de. **Ensaio Fotográficos**. São Paulo: **Record, 2000**;

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. 6ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984;

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Coleção Elos. Editora Perspectiva. 4ª ed., 1996;

BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. Espaço e literatura: algumas reflexões teóricas. In.: **Espaço e Cultura**. N.º, UERJ/Rio de Janeiro, jan./jun. de 1998;

BÉDARD, Mario. De l'importance du paysage et d'une politique du paysage au Québec. In.: **Géographes**. N° 14. Décembre de 2004.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical**: a renovação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990. p.204-319;

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 5ª ed. Editora Brasiliense;

BERMAN, Marshall. 1940 - ; **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade/ Marshall Berman; tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. – São Paulo: Companhia das Letras, 1986;

BERGER, Peter. LUCKMANN, Thomaz. **A Construção social da Realidade**. Petrópolis, Vozes, 1985;

BERQUE, Augustin. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: elementos da problemática para uma Geografia Cultural. In.: **Paisagem, Tempo e Cultura**. CORREA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny. (Org.) Rio de Janeiro: EdURJ, 1998, p.84-91; (seguido de um comentário de Oliver Dollfus);

BITTENCOURT, Luciana. A fotografia como instrumento etnográfico. In.: **Anuário Antropológico/1992**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p. 225-241;

BLACK, Jeremy. **Mapas e história**: construindo imagens do passado. Bauru/SP: EDUSC, 2005;

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da História em Walter Benjamin/ Willi Bolle – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994;

\_\_\_\_\_. **A Cidade sem nenhum caráter**. Leitura da Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade. Espaço & Debates, n.27, ano IX, 1989;

\_\_\_\_\_. A modernidade segundo Walter Benjamin. In.: **Revista da Universidade de São Paulo**, (5), junho de 1987, p. 45 - 56;

BRASSAI. **Conversas com Picasso** / Brassai. São Paulo: Cosac&Naify Edições,. Tradução de: Conversations avec Picasso, 2000;

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, Cidadania e Imaginário. In.: **Imagens Urbanas**: os diversos olhares na formação do imaginário urbano. PESAVENTO, Sandra Jatahy. SOUZA, Célia Ferraz de. (Org.) Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997;

BRITO, Márcio Roberto de Sousa. **A televisão e a (re) construção do imaginário as telenovelas e sua influência socioespacial em Caicó/RN**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação e Pesquisa em Geografia. UFRN. Natal/RN, 2005. Disponível no periódico CAPES – banco de Teses e Dissertações;

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi/ São Paulo: Companhia das Letras, 1990;



CABRAL, Luiz Otávio. BUSS, Maria Dolores. A paisagem como campo de visibilidade e de significação: um estudo de caso. In.: **Revista Espaço e Cultura**. Número 3. (dez. 1996). Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC. p.47-61;

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. Ensaio sobre a antropologia urbana. Tradução Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobre, 1993. – Coleção Cidade Aberta;

CASCUDO, Luís da Câmara. **Nomes da Terra**: História, Geografia e toponímia do Rio Grande do Norte. Fundação José Augusto. Coleção Cultura, 1968;

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução Guy Reynaud. Revisão Técnica de Luiz Roberto Salinas Fortes. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. ( Coleção Rumos da Cultura Moderna, Volume 52);

CAPEL, Horácio. **Filosofia y ciência em la Geografia Contemporânea**. Barcelona. Barcanova, 1981;

\_\_\_\_\_. Caminhos de Modernización em la Europa Ultramarina. In.: **Surge et Ambula**. A construção de uma cidade Moderna (Natal – 1890/1940). FERREIRA, Ângela Lúcia. DANTAS, George (Org.) EDUFRRN: Editora da UFRN, 2006, p.9-28;

CARVALHO, Marcos Bernardino de. Geografia e Complexidade. In.: **Scripta Nova**. Revista Eletrônica de Geografia y Ciências Sociales. Nº 34, Universidade de Barcelona, fevereiro de 1999, p. 1-35. Disponível em <http://www.ub.es/geocrit/sn-34.htm>, acessado em 26 de junho de 2006, às 15:00h;

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano I**: as artes de fazer. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis – RJ: Vozes, 1994. Nova edição estabelecida e apresentada por Luce Girard. 9ª ed. 2003;

\_\_\_\_\_. **A invenção do Cotidiano II**: morar, cozinhar/ Michel de Certeau, et all; tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth - Petrópolis, RJ: Vozes, 1996;

\_\_\_\_\_. **A cultura no plural**. Tradução Enid Abreu Dobránsky – Campinas/SP: Papirus, 1995. (Coleção Travessia do Século);

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Bertrand Brasil, 1990;

CHEREM, Rosângela Miranda. Heterotopias de uma cidade chamada desterro. In.: **Esboços** – Revista do PPH/UFSC, 2004.p. 45-66;

CHEVITARESE, Lourdes. As 'Razões' da Pós-Modernidade. In: **Análogos**. Anais da I SAF/PUC. Rio de Janeiro: Booklink. ISBN 85-88319-07-1;

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. 2.ª Ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001;

\_\_\_\_\_. **A nova Geografia**. Tradução Felipe Machado, 1978;

\_\_\_\_\_. “A volta do cultural” na Geografia. In: **Mecator** – Revista de Geografia da UFC, ano 1, número 01, 2002, p.19 – 28;

\_\_\_\_\_. Campo e perspectivas da Geografia Cultural. In.: **Geografia Cultural**: um século (3). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002;

\_\_\_\_\_. As Abordagens da Geografia Cultural. In.: **Explorações geográficas: percursos no fim do Século**. CASTRO, Iná Elias de. GOMES, Paulo César da Costa. CORREA, Roberto Lobato. (Orgs.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p.89-117;

COELHO, Maria Beatriz R. de V.. O campo da fotografia profissional no Brasil. In.: **Vária História**. Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Vol. 22, nº 35 – 2006, - , Belo Horizonte: Departamento de História da Fafich/UFMG, 2006. V. il, 24 cm, p.79 – 99. ISSN 0104-8775;

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. Maria Stela Gonçalves. Edições Loyola;

CORADINI, Lisabete. **Praça XV**. Espaço e Sociabilidade. Coleção Tese. Fundação Franklin Cascaes. Letras Contemporâneas, 1995;

CORBIN, Allan. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**; tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989;

CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny. (org.) **Matrizes da Geografia Cultural**/Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

\_\_\_\_\_. **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998;

\_\_\_\_\_. **Paisagem, Imaginário e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001;

\_\_\_\_\_. **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004;

\_\_\_\_\_. **Geografia Cultural: um século (2)**. Tradução de Tania Shepherd. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000;

\_\_\_\_\_. **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003;

\_\_\_\_\_. **Geografia Cultural: um século (3)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002;

CORRÊA, Roberto Lobato. **Trajelórias Geográficas**. Prefácio de Milton Santos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001;

\_\_\_\_\_. **O espaço urbano**. 3ª. ed., Editora Àtica. Série Princípios, 1995;

\_\_\_\_\_. **Região e organização espacial**. 5ª ed. São Paulo: Àtica, 1995;

\_\_\_\_\_. Monumentos, Política e Espaço. In.: **Geografia: temas sobre cultura e espaço**. CORREA, Roberto Lobato Corrêa; ROSENDAHL, Zeny. (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 9 – 42;

\_\_\_\_\_. Sobre a Geografia Cultural. In.: **Textos NEPEC**. Nº 3. Rio de Janeiro. Setembro de 2007, p. 1-18;

COSGROVE, Denis E. Em direção a uma Geografia Cultural radical: problemas da teoria. In: **Introdução a Geografia Cultural**. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 103-134;

\_\_\_\_\_. Mundos de significados: Geografia Cultural e Imaginação. In.: **Geografia Cultural: um século (2)**. Tradução de Tania Shepherd. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000, p. 33-57;

\_\_\_\_\_. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens Humanas. In.: **Paisagem, Tempo e Cultura**. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (org.) Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998;

**COSGROVE, Denis E.; JACKSON, Peter;** Novos rumos da Geografia Cultural. In.: **Geografia Cultural: um século (2)**. Tradução de Tania Shepherd. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000, p. 18-26;

COSTA, H. C. ; RODRIGUES, R. **A fotografia moderna no Brasil**. Editora da UFRJ. Rio de Janeiro, 1995;

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade cinemática. In: **Espaço e Cultura**. UERJ/RJ. Nº. 13, p. 63-75, jan./jun. de 2002;

\_\_\_\_\_. A cidade e sua imagem. In: **Cadernos Norte-rio-grandenses de temas geográficos**. Natal/RN. V.8, n. 1, p. 45– 53, jan./dez.1994;

\_\_\_\_\_. As paisagens urbanas e o imaginário fílmico. In: **Espaço, Cultura e Representações/** Organizadores Márcio M. Valença e Maria Helena Braga e Vaz da Costa – Natal/RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2005. p. 81 – 95;

\_\_\_\_\_. Geografia Cultural e Cinema: práticas, teorias e métodos. In.: **Geografia: temas sobre cultura e espaço**. CORREA, Roberto Lobato; ROSENDALH, Zeni.(Org.) Rio de Janeiro: EdUERJ,2005. p. 43-78;

\_\_\_\_\_. A cidade como cinema existencial. In.: **RUA – Rev. De Urbanismo e Arquitetura**. Salvador. Volume 1, número 10. Jul/dez. 2006. Semestral. ISSN: 0103-1651. p. 34-43;

\_\_\_\_\_. A tensão pós-moderna no cinema. In.: **Revista de Ciências Sociais – UNISINOS**. Jan./abril 2007. Disponível em: [http://www.unisinos.br/publicacoes\\_cientificas/imagens/stories/pdfs\\_ciencias/v43n1/art08\\_costa.pdf](http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/imagens/stories/pdfs_ciencias/v43n1/art08_costa.pdf). Acessado em 13 de julho de 2007;

\_\_\_\_\_. O espaço urbano e a arquitetura em Matrix. In.: **Geografia: Ciência do complexo: ensaios transdisciplinares**. SILVA, Aldo A. Dantas; GALENO, Alex (Org.). Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 253 - 263;

QUARTEROLO, Andréa. El retrato fotográfico em la Buenos Aires decimonónica: la burguesia se representa a sí misma. In: **Vária História**. Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Vol. 22, nº 35 – 2006, -, Belo Horizonte: Departamento de História da Fafich/UFMG,2006. V. II, 24 cm, p.39 – 53. ISSN 0104-8775;

DANTAS, Eugênia Maria. **Retalhos da Cidade: revisitando Caicó**. Dissertação Mestrado em Ciências Sociais. CCHLA/UFRN. Natal, 1996;

\_\_\_\_\_. **Fotografia e Complexidade: a educação pelo olhar**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, pela UFRN/CCSA. Natal/RN, 2003;

\_\_\_\_\_. **Polifonia:** A linguagem da Cidade. In: **Revista de Humanidades – MNEME**, Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/CERES. Disponível em <http://www.seol.com.br/mneme> acessado em 02 de maio de 2005;

DA MATTA, Roberto. **A casa e a Rua**. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997;

DEBRAY, Regis. **A vida e a morte da imagem:** uma história do olhar no ocidente/ Regis Debray; tradução: Guilherme Teixeira/ Petrópolis – RJ: Vozes, 1993;

**DIÁRIO DE NATAL;** Página Cidades. “Sai o filme, a era digital pede passagem”. Natal, domingo, 08 de fevereiro de 2004;

DONDIS, Donis, A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção a);

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 2. ed., Campinas/São Paulo: Papyrus, 1993;

DUNCAN, James S. Supraorgânico na Geografia Cultural Americana. In.: **Revista Espaço e Cultura** – nº 13 – dezembro de 1996. Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC – Semestral; jan./jun. de 2002; p.7-27;

\_\_\_\_\_. Após a guerra civil: reconstruindo a Geografia cultural como heterotopia. In.: **Geografia Cultural:** um século (2). CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny; (Org.). Tradução de Tânia Shepherd. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004;

\_\_\_\_\_. Paisagem como sistema de criação de signos. In.: **Paisagens, Textos e Identidade**. CORREA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeni. (Org.) Rio de Janeiro: EdURJ, 2004. p.91-144;

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos:** ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996;

FIGUEIREDO JÚNIOR, Paulo Matias de. **Fotografia e desenvolvimento social:** um recorte da realidade/ Paulo Matias de Figueiredo Júnior. Campina Grande: EDUEPB, 2005;

FONTCUBERTA, Joan. Arqueologias del futuro. In.: **Vária História**. Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Vol. 22, nº. 35 – 2006, - , Belo Horizonte: Departamento de História da Fafich/UFMG, 2006. V. II, 24 cm, p.54 – 63. ISSN 0104-8775;

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Florense, 1997;

\_\_\_\_\_. **Isto não é um Cachimbo**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998;

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** 4ª. ed., Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. Passagens, 2000;

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 6ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1992. – Coleção Ensino Superior;

\_\_\_\_\_. (1926 – 1984). **Os Anormais:** curso no Collège de France. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos);

FOUCAULT, Michel. ROUANET, Sergio Paulo; *et all.* **O homem e o discurso** (A arqueologia de Michel Foucault). 2ª ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro/RJ. 1996, (Coleção Comunicação 3);

FREUND, Giséle. **Fotografia e Sociedade**. 2ª ed. Lisboa:Veja, 1995;

GALENO, Alex; SILVA, Aldo Aloísio Dantes da. (org.) **Geografia: ciência do complexo: ensaios transdisciplinares**. Porto Alegre: Sulina, 2004;

GALENO, Alex. **Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Sulina, 2005;

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. LTC editora, 1989;

GIL FILHO, Sylvio Fausto. Geografia Cultural: estrutura e primado das representações. In: **Revista Espaço e Cultura**. – N.3 – (Dez. 1996) – Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC/Jan. - Dez, n.º 19 - 20, 2006, p.51 - 59. ISSN 1413-3342;

GOMES, Paulo César da Costa. “Versalhes não tem banheiros!” As vocações da Geografia Cultural. In: **Revista Espaço e Cultura**. – N.3 – (Dez. 1996) – Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC/Jan. - Dez, n.º 19 - 20, 2006, p.41 - 49. ISSN 1413-3342;

\_\_\_\_\_. **Geografia e Modernidade/** Paulo César da Costa Gomes. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996;

GOMES, Edivânia. Natureza e Cultura: representações na paisagem. In.: **Paisagem, Imaginário e Espaço**. CORREA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeni. (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001. p. 49 - 70;

GRANGEIRO, C. D. As artes de um negócio: no mundo da Técnica Fotográfica do século XIX. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 12, 1998, p. 185 - 205;

GUARESCHI, Pedrinho. Representações Sociais: Alguns comentários oportunos. In.: **Novas contribuições para teorização e pesquisa em representação social**. SCHULZE – NASCIMENTO, Maria Célia (org.) Florianópolis:[s.n.], 1996. (Coletânea da ANPEPP), p. 9-35;

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens as mudança cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. Maria Stela Gonçalves. 7ª. edição, Loyola, 1992;

HERNÁNDEZ, Fernando Aguayo. Los arrebastos del corazón. In: **Vária História**. Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Vol. 22, nº 35 – 2006, - , Belo Horizonte: Departamento de História da Fafich/UFMG, 2006. v.:il,24cm, p.17 – 38. ISSN 0104-8775;

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 2001;

\_\_\_\_\_. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In: **Revista Brasileira de História**, jan/jun., ano/vol.25, nº 49. Associação Nacional de História. São Paulo, Brasil, 2005, p. 35 - 42;

\_\_\_\_\_. Estética, Memória e Ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. Acervo: **Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro. Volume 6, número 12, 1993;

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX. In.: **Vária História**. Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Vol. 22, nº 35 – 2006, - , Belo Horizonte: Departamento de História da Fafich/UFMG, 2006. v.:il, 24cm, p.100 - 122. ISSN 0104-8775;

\_\_\_\_\_. Imagem e narrativa ou, existe um discurso da imagem? In.: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, Ano 5, nº 12, p. 59-68, dezembro de 1999;

\_\_\_\_\_. **Imagens e Ciências Sociais**. João Pessoa. Editora Universitária/UFPB, 1998;

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969;

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia**. 4ª. ed.; Editora brasiliense. Coleção Primeiros Passos - 82;

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do Capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevasco. Revisão da tradução Iná Camargo Costa. Editora ética. Série Temas. Volume 41 – Cultura e Sociedade, 1996;

LA BLACHE, Paul Vidal de. **Príncipes de Géographie Humaine**. Publiés d' après lês manuscrits de l'Autor por Emmanuel de Martonne. 5 Édition. Libraire Armand Colin. 103, Boulevard Saint – Michel, Paris, 1955;

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é Imaginário** – São Paulo: Brasiliense, 1997. – Coleção Primeiros Passos. Nº 309;

LE GOFF, Jacques. **Por amor as cidades: conversações com Jean Lebrun**; tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1988. – ( Prismas);

\_\_\_\_\_. **História e Memória**. 4ª. ed. Campinas: Unicamp, 1996;

LEITE, Mirian Lifchitz Moreira. Morte e a fotografia. In.: **Imagem e Memória: ensaios em Antropologia Visual**. KOURY, Mauro G. Pinheiro (Org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 44/62;

LÉVI-STRAUSS, Claud. **Olhar Escutar Ler**. Tradução Beatriz Perrone Moisés – São Paulo: Companhia das Letras, 1997;

LEVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática**. Tradução Carlos Irineu da Costa. Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS);

LIMA, Nestor. **Municípios do Rio Grande do Norte: Flores, Goianinha, Jardim do Seridó, Lajes e Luís Gomes**. Edição Fac – Similar da Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte. Vol.29/31 – 1ª edição – 1938. Coleção Mossoroense. Série C – Volume DXCVIII, 1990;

LINCH, Kevin. 1918 -. **A imagem da cidade**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. – São Paulo: Martins Fontes, 1997;

LUCHIARI, Tereza Duarte Paes. A (re) significação da paisagem no período contemporâneo. In.: **Paisagem, Imaginário e Espaço**. CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.) Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001;

MACHADO, Arlindo. **A fotografia como expressão do conceito**. Studium, Campinas/SP, n.2, 2000. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br>, acessado em 30 de janeiro de 2006;

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências** / Michel Maffesoli. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999;

\_\_\_\_\_. **A conquista do presente**. Michel Maffesoli. Tradução Alípio de Sousa Filho, Natal/RN: Argos, 2001;

\_\_\_\_\_. **A contemplação do mundo**/ Michel Maffesoli. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1995;

MAFFESOLI, Michel. **A sombra do Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia- Capítulo 2 “ O Divino Social”. Tradução Aluizio Ramos Trinta: - RJ: Ed. Graal, 1985. ( Coleção Tendências, Volume 7). p. 47-63;

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Espaço e Cultura na cidade contemporânea. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol.16, Nº 45, São Paulo, 2001, p. 2-5 ISSN: 0102-6909. Disponível para consulta em: <http://www.scielo.br/scielo.php?> Acessado no dia 12 de abril de 2006, às 22h29min;

MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo. **“Londrinas” invisíveis**: percorrendo cidades imaginárias. Trabalho de conclusão de curso em Geografia, na Universidade Estadual de Londrina, 2003;

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem**: Fotografia e história interfaces/ artigo proferido em palestra no seminário “90 anos da Av. Rio Branco no Rio de Janeiro”, 1995;

\_\_\_\_\_. Imagem e auto-imagem no segundo reinado. In: **História da vida privada no Brasil**: Império/ NOVAIS, F. A. São Paulo: Companhia das Letras, volume 2, 1997;

\_\_\_\_\_. O espelho do poder: fotografia, sociabilidade urbana e representação simbólica do poder político do Rio de Janeiro da *belle époque*. In.: **Imagens urbanas**: os diversos olhares na formação do imaginário urbano. SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997, p.

\_\_\_\_\_. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem ( Brasil 141-1942). In.: **Revista Brasileira de História**. ano/vol.25, no 49. Associação Nacional de História. São Paulo, Brasil. p. 55 – 72;

MAUAD, Ana Maria. CARDOSO, Ciro Flamarion. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In.: **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, R. (Org.) 5ª. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.p. 400-417;

MANGUEL, Alberto. **Dicionário de lugares imaginários**/ Alberto Manguel, Gianni Guadalupi; ilustrações de Graham Greenfield e Eric Bed-dws; tradução Pedro Maia Soares – São Paulo: Companhia das Letras, 2003;

\_\_\_\_\_. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio; tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch – São Paulo: Companhia das Letras, 2001;

MARESCA, Silvain. Olhares cruzados: ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In.: SAMAIN, Étienne (Org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998;

MCDOWELL, Linda. A transformação da Geografia Cultural. In: **Geografia Humana**: sociedade, espaço e ciência. GREGORY, Derek; MARTIN, Ron; SMITTH, Graham (org.) Tradução Mylan Isaack, Revisão Técnica Pedro Geiger – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1996, p. 159 - 188;

MEINIG, Donald W. O olho que observa: dez versões da mesma cena. In.: **Revista Espaço e Cultura**. UERJ/RJ. No 13, 2002.p.35-45;

MELO, Manuel Rodrigues. **Dicionário da Imprensa no Rio grande do Norte (1909 – 1987)**. Natal/ São Paulo: Fundação José Augusto/Cortez, 1987;

MELO, Vera Mayrinck. Paisagem e Simbolismo. In: **Paisagem, imaginário e espaço**. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.) – Rio de Janeiro, EdUERJ, 2001, p.29-48;

MELO, Evaneide Maria de. Imagem fotográfica: entendimentos culturais na aventura da Pós-Modernidade. In.: **Anais do XIII Seminário de Pesquisa do CCSA**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN, 2007. ISSN: 1808-6381;

\_\_\_\_\_. Sendas Imagéticas: o ato fotográfico no Seridó Potiguar. In.: **Revista Labirinto**. Vol. 9. Ano VI. Revista Eletrônica do CEI. Universidade Federal de Rondônia. Jan/jun. 2006.ISSN:1519-6674;

\_\_\_\_\_. Cenas Variadas: representações do urbano em Jardim do Seridó/RN (1950 a 1980). In.: **Anais do II Encontro Regional da Associação Nacional dos Professores de História – ANPUH/RN**. 2006;

MENEZES, Marluci. Do espaço ao lugar. Do lugar às remodelações sócio-espaciais. In: **Horizontes Antropológicos**/ UFRGS/IFCH/ Programa da Pós-Graduação em Antropologia Social – Ano 6, n. 13, Porto Alegre: PPGAS, 2000, p. 155 – 177;

MENEZES, Ricardo. Pensando a fotografia (A memória). In.: Palestra apresentada no 7 th Internacional Vilém-Flusser-Symposium (Bielefeld/Alemanha), 1998. p. 1-15;

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório. In.: **Revista Brasileira de História**. – Órgão Oficial da Associação Nacional de História. SP/ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 23, no 45, 2003. p. 11-36;



MONDADA, L.; SÖDERSTRÖM, O. Do texto à integração: percurso através da Geografia Cultural contemporânea. In.: **Paisagem, Textos e Identidades**. CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 133-155;

MONTENEGRO, Antônio Torres. Arquiteto da Memória: Uma memória de Crateús. In: **A História vai ao cinema**. Mariza de Carvalho Soares e Jorge Ferreira (Organizadores). Rio de Janeiro, Record, 2001, pp. 179 – 192;

MORAES, Fernanda Borges de. Essas miniaturas do mundo: a cartografia histórica e o processo de ocupação do território na América portuguesa. In.: **Revista Vivência**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/CCHLA. Volume 1, n.º 1 (jan./jun., 1983) -, - NATAL: UFRN, 1983 -, p.163-187;

MORAIS, Ione Rodrigues Diniz. **Seridó norte-rio-grandense: uma geografia da resistência**. Caicó/RN: Ed. do autor, 2005;

MORIN, Edgar. **Jornadas Temáticas/ A Religação do Saberes: o desafio do séc. XXI/ idealizadas e dirigidas por Edgar Morin; tradução e notas Flávia Nascimento**. 2a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002;

\_\_\_\_\_. **O Cinema e o Homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997;

\_\_\_\_\_. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução Eloá Jacobina. 9ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004;

\_\_\_\_\_. A suportável Realidade. In.: **Revista Cronos**. Volume 2, número 2. Natal/RN. 2001.p.23-30;

\_\_\_\_\_. Epistemologia da Complexidade. In: **Novos Paradigmas. Cultura e Subjetividade/ Org. por Dora Fried Schuitman; trad. Jussara Haubert Rodrigues – Porto Alegre: Artes Médicas, 1996;**

NAME, Leonardo. Escalas de representação: sobre filmes e cidade, paisagens e experiências. In.: **RUA – Rev. de Urbanismo e Arquitetura**. Salvador. Volume 1, número 10. Jul/dez. 2006. Semestral. ISSN: 0103-1651. p. 44 – 54;

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004;

NEIVA JÚNIOR, Eduardo. **A Imagem**. Editora Ática. 1986. Série Princípios;

NEVES, Lucas Vieira Baeta. A fotografia como documento histórico. In.: **Tempo de Histórias**. No 8, 20004. p. 1-11;

NOBRE, Itamar de Moraes. **A fotografia como narrativa visual**. Dissertação (Mestrado) – UFRN/CCHLA – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Natal/RN, 2003;

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Tradução Maria Luíza R. Ferreira. Edições 70, 1996;

- PANOFSKY, Erwin. **O Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976;
- PARENTE, André. (org.) **Imagem - Máquina**. A Era das Tecnologias do Virtual. Coleção Trans Editora 34;
- PAVIANI, Aldo. Por uma Geografia do cotidiano. In: **Revista Geografia e Ensino**. Ano 2, nº 8, agosto de 1988. Belo Horizonte/MG, p.30-36;
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo: Editora Marca D'água, 1996;
- PEREIRA, Ana Karina Paz. *Mise en abyme* e os reflexões de Cármen. In.: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.) **Narrativas Verbais e Visuais**. – Leituras refletidas. São Leopoldo/RS. Editora Unisinos,2003.p. 77-101;
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2ª ed., Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002;
- \_\_\_\_\_. Memória, História e Cidade: lugares no tempo, momentos no espaço. In.: **Artcultura**. Vol. 4, nº 4, Universidade Federal de Uberlândia/NEHAD – Núcleo de Estudos História Social da Arte e da Cultura. PPGH, Uberlândia/MG/Brasil, junho de 2002;
- \_\_\_\_\_. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In.: **Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC**. Florianópolis: UFSC/Gráfica Universitária. Nº. 11, 2004. p. 27-33;
- \_\_\_\_\_. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In.: **Revista Brasileira de História**. Órgão Oficial da Associação Nacional de História. ANPUH. São Paulo. *Dossiê Cidades*. Vol. 27. nº. 53. Jan. - jun. 2007. Abertura, p. 11 - 23; ISSN: 0102-0188;
- PINHEIRO, Délio José Ferraz; SILVA, Maria Auxiliadora da (Orgs.) **Visões imaginárias da cidade do Bahia**: um diálogo entre Geografia e Literatura. EDUFBA: Universidade Federal da Bahia. Instituto de Geociências, Mestrado em Geografia, 2004;
- RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do poder**. Tradução Maria Cecília França. Editora Ática. Série Temas. Volume 29. Geografia e Política, 1993;
- REINATO, Eduardo José. **História e Imaginário**: da História Fantástica ao Fantástico da História. Disponível em: [www.ceveh.com.br/biblioteca/artigos/lj-p-a-historia.htm](http://www.ceveh.com.br/biblioteca/artigos/lj-p-a-historia.htm);
- REIS, Flavio. **Cenas Marginais**: fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane / Flávio Reis. – São Luís: Lithograf (edição do autor), 2005;
- REYES, Paulo. **Quando a rua vira corpo** [ou a dimensão pública na ordem digital]. Editora Unisinos. 2005;
- Revista Brouhaha**: Arquitetura Natalense. Prefeitura Municipal de Natal. Fundação Cultural/ Capitanía das Artes. Ano I, nº 6, 2006;

**Revista Brasileira de História.** Órgão Oficial da Associação Nacional de História. ANPUH. São Paulo. *Dossiê Cidades*. Vol. 27. nº. 53. Jan. - jun. 2007. ISSN: 0102-0188;

**Revista de História da Biblioteca Nacional.** Ano I, nº. 4, Outubro de 2005, p. 18-40. Dossiê Crianças do Brasil – representações na imagem;

**Revista Préá** – Revista de Cultura. “Natal pelas lentes de Jaeci”. Natal/RN – Nº. 8, setembro, 2004. p. 7-12;

**Revista RN Econômico.** Matéria extraída da sessão – Atividade “Os lambe-lambes são hoje profissionais em extinção.” Ano III, Abril de 1985, p.57 - 58;

**Revista Super Interessante.** “150 anos de fotografia”. Edição Especial. Editora Abril, 1989, 82 páginas;

**Revista VEJA.** Editora Abril – ed. 1730, ano 34 – n.º49, 12 de dezembro de 2001;

RODRIGUES, Henrique. A cidade sou eu. In.: **Caderno de Resumos da X Anpocs**- Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais. 2000, p.1 - 20;

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** 3ª edição. Editora Brasiliense.1994. (Coleção Primeiros Passos – 203);

RONNA, Giovanna Nogueira. A Narrativa inscrita em luz. In.: **Narrativas Verbais e Visuais.** SARAIVA, Juracy Assmann (Org.) – Leituras refletidas. São Leopoldo/RS. Editora Unisinos, 2003.p. 173-191;

ROSENDAHL, Zeny. Território e Territorialidade: uma perspectiva geográfica para o estudo da religião. In.: **Geografia: temas sobre cultura e espaço.** CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (Org.) Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 191 – 226;

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade.** Tradução Eduardo Brandão. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção a);

SALIBA, Eloi Teixeira. Experiências e representações sociais reflexões sobre o uso e o consumo das imagens. In.: **O saber histórico na sala de aula.** BITTENCOURT, C. (Org.) – 2ª edição. São Paulo Contexto;

SALGUEIRO, Teresa Barata. Cidade Pós-Moderna: espaço fragmentado. In.: **Revista Território**, ano 3, nº 4, jan./jun. de 1998, p.39-53;

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção.** /Milton Santos – 3ª ed. – São Paulo: Hucitec, 1999;

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do espaço habitado.** Milton Santos. Colaboração de Denise Elias. Fund. Teóricos e Metodológicos da Geografia. Quinta edição. Ed. Hucitec, São Paulo, 1997;

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** 2ª. ed.; Iluminuras, 1999;

SARAIVA, Juracy Assmann. Literatura e Cinema: encontro de linguagens. In.: **Narrativas Verbais e Visuais**. SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). – Leituras refletidas. São Leopoldo/RS. Editora Unisinos, 2003. p. 9-33;

\_\_\_\_\_. **Narrativas Verbais e Visuais**. – Leituras refletidas. São Leopoldo/RS. Editora Unisinos, 2003;

SAUER, Carl. O. A Morfologia da Paisagem. In.: **Paisagem, Tempo e Cultura**. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Organizadores) – Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998, p.12-74;

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Tradução Eleonora Bottmann. – Campinas/SP. Papyrus, 1996. (Coleção Campo Imagético);

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In.: **História da vida privada no Brasil**. Novais, Fernando A. (Coordenador geral da Coleção). SEVCENKO, Nicolau (Organizador do Volume). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. História da Vida Privada 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. p. 423 – 512;

SCHOPENHAUER, Arthur. 1788-1860. **O Mundo como vontade e representação** – III. Tradução de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. – São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Pensadores;

SCHERER, Joanna. **Documento Fotográfico**: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. In.: Cadernos de Antropologia e Imagem. Volume 3. RJ: UFRJ, 1996. p.69-83;

SCHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988;

SHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. Tradução Hildegarda Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996;

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. Representações da Cidade. In.: **Formação**, Revista da Pós-Graduação em geografia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNESP. N.º1-8 (1994-2001), p.75 – 86. ISSN1517-543x;

SILVA, Renata Martins. MOURA, Jeani Delgado Paschoal. O Uso da fotografia no ensino de Geografia. In.: **Múltiplas geografias**: ensino-pesquisa-reflexão. ASORI, Alice Yateijo; *et al.*. Apresentação Maria Lucia de Amorim Soares. – Londrina: AGB/ Londrina, 2004. p.175-190;

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário**: esboços para um conceito. Disponível em: <http://www.comunica.unisinos.br/tics/texto/2003/GT13TB5.PDF>; pesquisado em 23/06/2005;

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social./ Edward W. Soja; trad. [ da 2ª ed. Inglesa], Vera Ribeiro; revisão técnica. Bertha Becker, Lia Machado. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993;

SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Imagens urbanas**: diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997;

SOUZA, Marcelo Lopes de. O território: sobre o espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: **Geografia**: conceitos e Temas. CASTRO, Iná Elias de. *et. Al//* (Orgs.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 15 - 47;

SPINK, Mary Jane Paris. O discurso como produção de sentido. In.: **Novas contribuições para teorização e pesquisa em representação social**. SCHULZE – NASCIMENTO, Maria Célia (Org.) Florianópolis: [s.n], 1996. (Coletânea da ANPEPP), p.37-46;

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significado. In.: **Psicologia & Sociedade**. 17 (3). Set./Dez. 2005, p. 09-17;

TROLL, Carl. A paisagem geográfica e sua investigação. In.: **Revista Espaço e Cultura**. Número 2 (jun.1996). Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, 1996. ISSN 1413-3342. p. 1-7;

TURAZZI, Maria Inez. Paisagem construída: fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro. In.: **Vária História**. Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Vol. 22, nº 35 – 2006, - , Belo Horizonte: Departamento de História da Fafich/UFMG,2006. v.:il,24cm, p.64 -78. ISSN 0104-8775;

VATTIMO, Giami. **O fim da Modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Lisboa. Editora Presença, 1987

# — anexos

**Anexo 1** – Imagem 01: Heráclio Pires (Político, Farmacêutico e primeiro Fotógrafo oficial de Jardim do Seridó).



**Anexo 2** – Imagem 02: Severino Ramos – “Galinho”. (Funcionário Público, exímio músico, além de ter integrado no quadro dos ex-fotógrafos de Jardim do Seridó).





**Anexo 3** – Imagem 03: Fotografia original utilizada na página 91 dessa dissertação. Quando vários fotógrafos cobriram o jogo Brasil x Uruguai, final da Copa do Mundo, ocorrida no Estádio do Maracanã - Rio de Janeiro, em 1950. Autor desconhecido. Fonte disponível: <http://www.sergiosakall.com.br/montagem/fotografia-brasil-anuncios.htm>.



**Jornais:****• O Município**

“O Município” Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 13**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 26 de janeiro de 1918; Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 14**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 9 de fevereiro de 1918; Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 15**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 20 de fevereiro de 1918; Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 16**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 28 de fevereiro de 1918; Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 17**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 10 de março de 1918; Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 18**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 20 de março de 1918; Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 19**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 30 de março de 1918; Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 20**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 6 de abril de 1918; Jornal “O Município”: Órgão Independente e Noticioso. Director: Pharmaceutico Heráclio Pires – Gerente: Antídio de Azevedo. Anno II, **número 22**. Cidade de Jardim do Seridó/Sábado, 30 de abril de 1918. Como pode ser observado no cronograma temporal, de circulação do jornal, os números 21 e 23, embora tenham sido editados, não estão disponíveis para a pesquisa no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte – IHG/RN, possivelmente foram extraviados. Ademais, é preciso saber que o jornal “O Município” teve circulação durante os anos de 1917 a 1919, nesse espaço temporal ele serviu com veículo comunicacional que anunciava, divulgava e revelava aspectos políticos, econômicos, sociais, educacionais e jurídicos que ocorriam na cidade de Jardim do Seridó/RN. Embora, esse jornal fosse um projeto pensado para um público residente na cidade de Jardim do Seridó, sua circulação não ficava restrita apenas a mesma, ao contrário, sabe-se que o jornal em questão circulou por diversas cidades da Microrregião do Seridó, algumas como Caicó, Acari, Carnaúba, e as atuais cidades de Parelhas, São José do Seridó, Ouro Branco e Equador, que na época essas quatro eram distritos administrativos ligados, dependentes das ações concebidas pelos gestores públicos de Jardim do Seridó.

### • O Seridoense

“O Seridoense”. Semanário – órgão defensor dos interesses do público. Director e Proprietário Te. Pedro Militão. Caicó. Rio Grande do Norte. 04 de outubro de 1918, nº 235; Matéria de Jardim do Seridó: *enlace Azevedo-Cunha*.

“O Seridoense”. Direcção política do Dr. Juvenal Lamartine. Redator Secretario Te. Pedro Militão. Caicó. Rio Grande do Norte. Sexta-feira 19 de novembro de 1920. Anno VII, nº 342. Matéria de capa: *Correspondencias de Jardim do Seridó*.

### • Revista RN/Econômico

“RN/Econômico”. Coluna Seridó – *Jardim; tudo começou na Fazenda Conceição; Jardim do Seridó tem diretriz racional; Medeiros e Cia: um grupo em expansão*. Natal: Editora RN/Econômico Ltda. Ano XI - n. 124, jun./jul. 1981. p. 68-75.

### Entrevistas realizadas:

Nome: José Jean de Azevedo;

Data da entrevista: 21.05.2005;

Cidade: Jardim do Seridó / RN;

Filiação: José Modesto de Azevedo e Ana Annadi de Azevedo.

(1 Fita Cassete, 60 minutos).

Nome: Ana Annadi de Azevedo;

Data da entrevista: 21.05.2005;

Cidade: Jardim do Seridó / RN;

Filiação: Antônio Gregório de Azevedo e Ana Maria de Azevedo.

(1 Fita Cassete, 60 minutos).

# A paisagem em foco: leituras fotográficas de Jardim do Seridó/RN

Evaneide Maria de Mélo

