

Uso da Teoria da Imagem Fotográfica como Contribuição Metodológica de Análise Geográfica

Use of Photographic Image Theory as a Methodological Contribution to Geographical Analysis

Rachel de Almeida Mouraⁱ
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O objetivo de analisar a fotografia como fonte de conhecimento geográfico é o que deu origem a este artigo. As imagens divulgadas pela fotografia são guias que à distância conseguem comunicar. Para isso, realiza-se uma reflexão da fotografia enquanto artefato cultural e visual que se aproxima do conceito de paisagem, e apresenta-se o seu entendimento pela teoria da imagem. O resultado desta reflexão configura-se num mix de metodologias visuais e fontes que juntas constituem um caminho possível para a geografia.

Abstract: This article analyzes how photography can be a source of geographic knowledge. Images produced by photography are presented as guides to what distance communicates. Photographs are shown to be cultural and visual artifacts akin to landscapes and a theory of images is presented. The result of this reflection is a mixture of visual methodologies and sources that together constitute a possible path for geographical research.

Keywords: Photography; Geography; Methodology.

Introdução

A imagem é um elemento formador da ciência geográfica. Gomes e Ribeiro (2013) nos lembram que o imperativo gráfico está presente até mesmo no nome geo + grafia, trazendo em si o sentido da representação. Gomes (2017) também desenvolve seu pensamento a partir da concepção de que a geografia é uma maneira de ver a realidade. Não é por acaso que podemos costurar a história do pensamento geográfico com o uso da imagem, em especial, da fotografia. No entanto, essa não é abordagem deste trabalho.

ⁱ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRJ. rachel_amoura@yahoo.com.br

Aqui, gostaríamos de refletir como a teoria da imagem fotográfica pode contribuir para a construção de uma metodologia de análise para um fazer geográfico.

Dado o papel da imagem nos estudos geográficos, para Rose (2013) já se tornou lugar comum tratar a geografia como uma disciplina visual, pois se a imagem está diretamente associada à visão; ou seja, o que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver, o que interessa à geografia cultural é a visualidade; isto é, à maneira pela qual a visão é construída. Assim, determinadas visualidades estruturam certos conhecimentos geográficos.

Cosgrove (1998) identifica algumas das evidências, fontes que podem ser usadas atualmente pelos geógrafos: fontes documentais, orais, cartográficas, e nos próprios produtos culturais, como nas pinturas, literaturas, músicas e filmes; e, porque não, também, nas fotografias, objeto desta pesquisa.

Desta forma, o presente trabalho tem o objetivo de analisar a fotografia como fonte de conhecimento geográfico. Para tal, apresentam-se dois objetivos específicos: discutir a relação entre geografia e fotografia através do conceito de paisagem e buscar uma metodologia para o estudo da fotografia pela geografia.

Geografia e Fotografia

De natureza físico-química e hoje também eletrônica, a fotografia existe por causa da ação da luz em certas substâncias, bem como pela formação da imagem através de um dispositivo ótico, ou seja, a câmera fotográfica projeta e armazena uma imagem em um anteparo (um filme fotossensível capaz de propiciar uma reação química entre os sais do filme e a luz que incide nele).

A química também está envolvida na impressão da fotografia. O papel fotográfico é revestido com grãos de haleto de prata no lado que a imagem é produzida. A imagem é projetada e fixada através do negativo para o papel que entra em contato com substâncias reveladoras e fixadoras. A imersão dos negativos em água com as substâncias químicas dissolvidas é chamada de banho (reveladores, fixadores, rebaixadores, de reforço, retoque e etc). Ao longo das décadas, foi o desenvolvimento tecnológico que permitiu a fixação da imagem, menores períodos de exposição, lentes mais precisas, papéis mais sensíveis e a introdução da cor (KOSSOY, 2001).

Barthes (2009) é referência clássica sobre os estudos da semiótica e sua reflexão sobre a fotografia¹. O autor define que a principal propriedade da fotografia é a existência de um referente² (aquilo que representa), isto é, há sempre o referente, algo que esteve lá e foi captado pela câmara, por isso, a fotografia tem um certificado do real, uma noção empirista tão cara a ciência moderna manifestada no “regime da fotografia-documento”, primeiro momento de compreensão deste artefato (ROUILLÉ, 2009).

No entanto, trata-se de uma imagem produzida por um processo químico e físico. Em termos platônicos, a fotografia é um simulacro, pois reproduz a aparência do objeto, ou melhor, como ele é percebido pelo operador da máquina. Assim, “a imagem fotográfica não é um corte, nem uma captura, nem o registro direto e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real” (ROUILLÉ, 2009, p.77).

Nesse sentido, a fotografia elimina informações sonoras, táteis, gustativas e olfativas, convertendo tudo em percepção visual. Além disso, o mundo tridimensional é reduzido a bidimensionalidade da foto e ainda pode ser alterado pelas cores ou apenas pela sua produção em branco e preto (ZUNZUNEGUI, 2003).

A consagração da capacidade de representação icônica da fotografia encontra-se condicionada à necessidade de utilizar a luz como elemento básico. O fotógrafo, pois, precisa escolher as possibilidades de combinação entre abertura do diafragma, foco, velocidade do obturador etc., para a melhor apreensão do objeto.

O fotógrafo “caçador” não é neutro, seu ponto de vista está lá e estará determinando suas escolhas; o que nos leva a outra característica relevante da fotografia: a eleição de um espaço que se decide mostrar e a eliminação do espaço que está atrás dos limites do enquadramento. Há, portanto, uma seletividade espacial, ou melhor, da paisagem (ZUNZUNEGUI, 2003).

Para Cauquelin (2007) há uma condição *sine qua non* em que a janela e a moldura são passagens para ver a paisagem, pois ambas cortam, recortam e seu limite é indispensável para o surgimento da paisagem que domestica a natureza, havendo como lei geral o ponto de vista. Por extensão, o enquadramento do fotógrafo que exige recuo, distância certa, e igualmente inspira ordem, dá a regra dos primeiros planos e os planos de fundos, orienta as bordas e apresenta uma imagem da paisagem. Desta forma,

[...] o enquadramento é o momento em que se estabelece uma relação entre a produção fotográfica e a análise e/ou representação geográfica, pois em última instância é no enquadramento que se gera o resultado do olhar do geógrafo enquanto registrador de instantâneos (STEINKE, 2014, p.59).

Assim, se na geografia clássica a fotografia era entendida como instrumento analítico da paisagem, pois, de acordo com Dante (2014, p.17), ela “veio a ser como que a retina do cientista”; hoje, a fotografia é um olhar cultural sobre o mundo e, no seu diálogo com a paisagem geográfica, este olhar é uma tomada de posição e de consciência que transforma a realidade da imagem fotográfica em paisagem.

Fotografia e paisagem são dispositivos visuais entrelaçados; de um lado, pela dimensão objetiva do olhar; ou mesmo de sua utopia em ignorar tudo aquilo que preexiste na imagem, já que, de acordo com Rouillé (2009, p.158-159), “entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual [...]”. Por outro lado, encontra-se a dimensão subjetiva que define o que e como olhar.

Sob a perspectiva da nova geografia cultural, a dimensão subjetiva da paisagem se manifesta ao considerarmos que ela só existe enquanto é percebida (da mesma forma que o objeto fixado na fotografia). A paisagem é, de fato, aparência e representação criadas pelo observador. Depende, portanto, do ponto de vista e do enquadramento previamente escolhidos (MOURA, 2009).

Caracterizando-se como um fenômeno da esfera da representação, a paisagem só existe na relação específica entre o homem e o mundo. Da mesma forma, a fotografia só existe na relação do operador com objeto, através da máquina. Nela, prevalece a

representação sobre o testemunho e, por isso, Rouillé (2009) a chama de “fotografia-expressão”. É claro que não se recusa totalmente sua finalidade documental, assim, como o estudo da morfologia da paisagem também não.

Por fim, a paisagem selecionada no enquadramento da fotografia é visibilidade, pois permite a problematização da construção do olhar e da compreensão de como as visualidades estruturam certos conhecimentos geográficos. Assim, as fotografias enquanto imagens são, para Gomes e Ribeiro (2013, p. 30), “artefatos visuais que funcionam como instrumento tanto de percepção como de compreensão do mundo”.

O Desafio do Método Visual na Geografia

Seemann (2009, p.47), em artigo científico, analisa a pintura “O geógrafo” de Johannes Vermeer a partir do que ele chamou de leitura geográfica da imagem: “vasta gama de fenômenos materiais e imateriais, processos e produtos, fatos e pensamentos com uma mensagem que se refere a espaços reais ou imaginários”.

Para uma leitura geográfica da imagem, destacam-se os trabalhos de Denis Cosgrove³, principalmente com as obras *Social Formation and Symbolic Landscape* (1984) e *The Iconography of Landscape* (1988). Nelas, Cosgrove refletiu sobre a paisagem ser uma imagem. Sua principal contribuição para o conceito de paisagem foi difundir a ideia de que ela é uma representação. Para o autor a paisagem “não é apenas o mundo que vemos [...] mas uma construção, uma composição desse mundo⁴” (COSGROVE, 1984, p.13).

Assim, a paisagem está presente na imagem fotográfica no mesmo sentido em que:

Pode ser representada numa variedade de materiais e em muitas superfícies – em pintura sobre tela, por escrito, em papel, em terra, pedras, água e vegetação. Um parque de paisagem é mais palpável, mas não mais real, nem menos imaginário, do que uma pintura de paisagem ou um poema⁵ (COSGROVE, DANIELS, 1988, p.1).

Nesses dois livros, segundo Corrêa (2011), sua maior contribuição metodológica está na iconografia da paisagem, a partir da teoria do historiador da arte Panofsky⁶ (1955). A teoria da imagem advinda da história da arte continua sendo uma base conceitual utilizada nos trabalhos geográficos que dialogam com a imagem.

Apesar de Cosgrove e Duncan serem até hoje referência para o estudo da paisagem entendida como imagem, na geografia cultural, Seemann (2009), Novaes (2011 e 2013), Driver (2013), entre outros, apresentam como referencial teórico para o desenvolvimento de suas metodologias a obra de Rose (2001) *Visual Methodologies*. Para Driver (2013, p.213) seu trabalho “influenciou consideravelmente o modo com que a pesquisa no campo visual é ensinada e praticada nas ciências sociais”. Nele, a autora afirma que uma teoria e metodologia sobre a imagem não são explícitas e apresenta perspectivas metodológicas diferentes, todas elas de raiz interpretativa, para as diversas formas de imagens existentes: pintura, filme, fotografia, anúncios publicitários etc.

Dentre as abordagens metodológicas de Rose (2001) estão presentes as já utilizadas por Cosgrove e Duncan, ou seja, a iconografia e iconologia da história da arte e a se-

miologia. Rose (2001) acrescenta: a interpretação composicional, análise de conteúdo, psicanálise e análise do discurso.

Rose (2001) sugere três aspectos sobre a imagem para a sua compreensão crítica, a saber: a tecnologia que produziu ou melhorou a imagem, a composição da imagem (conteúdo, cor e organização espacial) e as relações sociais que a produziram ou que detêm os códigos sociais necessários à sua interpretação. De maneira semelhante Kossoy (2001) irá nos dizer que é preciso pensar a trajetória da fotografia.

Nesse sentido, a tecnologia que possibilitou o advento da fotografia é resultante do desenvolvimento da ótica e da química no qual permitiu a captação da imagem. Tal fato nos traz a discussão do referente na fotografia, o “certificado do real” definido por Barthes (2009), que remete a reflexão da “fotografia-documento” x “fotografia-expressão”, feita por Rouillé (2009), ou seja, realidade e representação já brevemente discutidos anteriormente. Para aprofundar essa dicotomia destacam-se: Barthes (1984), Flusser (1985), Dubois (1992) e Sontag (1977). No Brasil, Kossoy (2001) e Mauad (1996).

Seguindo as sugestões de Rose (2001) a composicionalidade (conteúdo, cor e organização espacial e outros) é a modalidade mais importante para entender os efeitos de uma imagem, pois o acordo formal dos elementos de uma imagem irá ditar a forma como ela é vista por seus públicos. Para Rose (2001, p.79): “interpretação composicional pode (e deve) ser usada em relação a qualquer tipo de imagem, mas suas raízes estão em uma certa tradição da história da arte, e continua a ser usada por ela na maioria das vezes em relação às pinturas.”

A autora apresenta uma metodologia de interpretação composicional visando identificar símbolos visuais convencionais (iconografia de Panofsky), bem como os valores e significados presentes no uso de determinadas técnicas como, por exemplo, cores quentes e frias, que sugerem efeitos de atração e distância, respectivamente, ou o claro e o escuro que sugerem atmosfera de paz e medo (iconologia de Panofsky).

Mais do que isto, pensar no conteúdo é também refletir sobre o que Rose (2001) chamou de “conteúdo expressivo”, isto é, o efeito combinatório de matéria e forma visual. Por fim, Rose (2001) dedica-se aos aspectos da organização espacial e de como os elementos icônicos estão convencionalmente estruturados. Assim, apresenta as diferentes perspectivas geométricas e seus efeitos nos planos da imagem.

A partir de Rose (2001) podemos incluir a metodologia de estudo da fotografia proposta por Kossoy (2001). Esse autor também comunga da ideia de que a foto é uma representação em que, através da interrupção do tempo, tem-se a primeira realidade, aquela do objeto em si, e a segunda realidade, a do documento fotográfico.

Ao produzir-se a segunda realidade, é preciso considerar que toda foto possui uma trajetória dada pela intenção (do fotógrafo ou de alguém que o incumbiu), pelo ato de registro (a técnica e a composição da imagem) e pelos caminhos percorridos pela foto.

Voltando nossa atenção para o ato do registro, é possível dialogar com Kossoy (2001) e Rose (2001) para a elaboração de uma ficha de análise da fotografia que corresponda ao viés descritivo (iconografia) e interpretativo (iconologia), ou seja, por meio da interpretação composicional da imagem.

Contudo, é preciso ir além. Rose (2001), ao final de seu livro, propõe um mix de metodologias para uma determinada interpretação da imagem, pois elas se inter-relacionam, assim, pode-se resolver os problemas relativos aos pontos fracos de algumas abordagens e valorizar os pontos fortes de outras. Portanto, a conexão entre história da arte e semiologia já realizada em alguns trabalhos geográficos ao unir-se a outras matrizes conceituais como a interpretação composicional torna operacional a análise da fotografia pela geografia.

Rose (2001) salienta que a semiologia elaborou um vocabulário analítico para descrever como os signos fazem sentidos (ícone, índice e símbolo), que pode ser aplicado a todo os tipos de materiais visuais. Em especial, a fotografia comunica através de mensagens não verbais. Sendo trabalho humano de comunicação, pauta-se, enquanto tal, em códigos convencionados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas como mensagens (MAUAD, 1996).

Essa substancial bagagem teórica, aliada à necessidade de entendimento do contexto de Panofsky tem como resultado uma ficha que compreenda dados de identificação da foto e, ainda, que apresente o registro fotográfico propriamente dito.

Mauad (1996) defende a fotografia como documento dentro da abordagem semiológica de “forma de conteúdo” e de “forma da expressão”. Assim como Kossoy (2001), a autora propõe o trabalho com fotografia a partir de uma ficha de análise.

Diante disso, pensamos numa ficha para as fotografias a partir de uma abordagem geográfica, dividida em duas partes (Tabela 1). Na primeira conta-se com dados gerais a fins de identificação: autor/fotógrafo, ano da fotografia, município, estado, número da fotografia e localização na base de dados. Já, na segunda parte, deve-se indicar os elementos formais da fotografia como forma, linha, proporção, cor, espaço e tomada, entre outros, para que através da técnica utilizada seja feita uma interpretação dos sentidos da imagem. É preciso ainda identificar pessoas, objetos e natureza retratados e seus atributos. Elementos incomuns, ou repetitivos, símbolos e índices, bem como a posição, escala e orientação destes elementos no enquadramento. Autores como Rose (2001) e Webb (2014) nos servem de base para a interpretação da linguagem visual através destes elementos formais.

o ato de fotografar (técnica) e após o registro, com a circulação da fotografia (usos e aplicações). Tais recursos, também o conteúdo expressivo, são documentos que legitimam determinadas políticas, não apenas no seu caráter comprobatório, mas se tornando parte de uma narrativa para a construção de memórias.

A fotografia é um arranjo habilidoso de informações dentro de um quadro. Os fotógrafos podem incluir, excluir, enfatizar ou diminuir informações utilizando algumas técnicas nas quais é possível uma reflexão geográfica, tais como: enquadramento, linhas, cores e formas. A saber:

O enquadramento define o espaço fotográfico que também é geográfico excetuando-se o espaço das fotografias abstratas. O enquadramento pode traduzir uma paisagem em imagem, e o espaço não é apenas pano de fundo para o que se mostra; é substância, à medida que isola, enfatiza ou contrasta algo. Há uma relação de escala⁹, e a utilização da composição de elementos entre o primeiro (perto), segundo plano (meia distância) e terceiro plano (longe) da imagem que, ao ser enquadrada, pode ser subdividida nesses planos. Ou ainda, de maneira geral no tipo de plano de enquadramento.

Trata-se de relações espaciais de distância e posicionamento em que a proporção dos elementos recebe influência de como o espaço é concebido e isto está conectado diretamente com o ângulo e plano escolhidos. Por exemplo, a perspectiva em diagonal de um grande plano geral ou plano geral causa ao observador a impressão de infinitude. A amplitude do espaço, também ressalta o contraste desse espaço com a limitação de outros objetos presentes na composição. O enquadramento em grande plano geral traz a impressão de continuidade do espaço, para fora do enquadramento, aguçando o imaginário ao mesmo tempo em que permite uma visão global. Se esse enquadramento for realizado na perspectiva de cima para baixo, ou seja, de um ponto de vista superior, o observador tem uma visão que remete a um domínio e a um controle do todo. Agora, se o mesmo tipo de enquadramento tiver uma perspectiva frontal, parece haver um convite ao observador a participar da representação fotográfica. Há um maior sentido de movimento no contexto visual (MOURA, 2009).

O enquadramento também influencia na manutenção da escala ou sua distorção e ambas são maneiras de dar visibilidade ao assunto. Elementos de tamanho conhecido dentro do contexto visual de um plano auxiliam a percepção da escala. Como a escala se apresenta pertence ao conteúdo expressivo do enquadramento e, portanto, participa do enunciado. Da mesma maneira, a escala interfere no que se captura ou é deixada de fora do enquadramento. Presença e ausência é uma abordagem metodológica já conhecida na qual Joly (1994) apresenta seu uso nos estudos sobre a imagem e que pode ser apropriada pela geografia.

O espaço está presente ainda entre a câmara e o que está sendo enquadrado. A distância do tema é determinada pela posição física e pela lente da câmara. A distância física também influencia o ângulo de visão e, portanto, a composição da imagem. Não podemos esquecer que o equipamento utilizado também interfere nesta relação. O enquadramento pode ser objetivo, ao focar numa única imagem ou panorâmico, e possuir variações quanto ao ângulo da câmera plongée (de cima para baixo, o ângulo da fotografia aérea) e contra-plongée (de baixo para cima). Temos assim uma articulação entre um espaço representado e um espaço de representação, característico do dispositivo fotográfico.

A linha é um dos elementos visuais básicos na composição, pois permite o entendimento da tridimensionalidade do mundo representado de maneira achatada. A linha cria, liga, sustenta, circunda, intersecciona elementos e oferece direção de fluxo; ou seja, guia o olhar do observador na fotografia e emana interpretações, tais como: linhas horizontais trazem conceito de estabilidade e continuidade; linhas verticais trazem noções de força, trabalho do homem, simbolismo entre o céu e a terra; já as linhas diagonais, movimento e energia; as linhas curvas, suavidade e trabalho da natureza. Ademais, a repetição das linhas horizontais, verticais ou diagonais dá um sentido de unidade e harmonia à composição, amplia a imagem da mesma forma que um espelho amplia um ambiente (WEBB, 2014).

Até mesmo o enquadramento pode ser horizontal ou vertical e, por isso, também se conecta com a direção e força dos elementos visíveis. De maneira semelhante a paisagem na geografia pode ser representada pela visão vertical (aérea), horizontal (do olho humano) e oblíqua. Relacionando essas duas formas de representação, podemos compreender que o tipo de enquadramento determina o peso na imagem, a proporção, a direção do olhar. Numa fotografia captada de um enquadramento horizontal e de outro vertical, num mesmo ponto de vista, alguns elementos desaparecem, outros, por sua vez, podem ter proporções maiores, sendo mais enfatizados.

Se a linha na fotografia é técnica básica, as cores são estruturantes de conteúdos expressivos, participam intensamente da criação da segunda realidade. Sabemos que há uma psicologia das cores que não cabe aqui ser explorada. De maneira geral, tons azuis induzem à sensação de calma, frio, enquanto os vermelhos, agitação, fome, calor. As cores frias conduzem um movimento do olhar para trás, para o fundo, o terceiro plano da fotografia, já as cores quentes parecem se mover para frente, para fora do enquadramento. Contraste de cores, uso de uma única cor, uso de cores em pares primárias e secundárias etc. são maneiras de compor a imagem, utilizando a cor também como linguagem, referente e até mesmo símbolo (WEBB, 2014).

Outro aspecto técnico da composição fotográfica é a forma, aquela que surge dos contornos das linhas. A bidimensionalidade do papel fotográfico pode alterar a percepção da forma, sendo necessário uma boa composição que separe os planos da imagem. A forma pode ser representada de maneira repetitiva para fornecer sentido de unidade ou para que, na diferença de alguma forma no meio de tantas iguais, a estranheza e a comparação sejam a chave de interpretação.

A forma é um aspecto presente na ciência geográfica. O que é geográfico é aquilo que se vê. A geografia se funda na materialidade e sua espacialidade. A forma vista permite identificação, categorização e descrição; ou ainda, como destaca Costa (2017), a posição da forma no recorte espacial ajuda a compreender arranjos, dinâmicas, padrões e representações espaciais. Santos (1996) apresenta a forma como uma das quatro categorias do espaço. O visível inerente à forma está em dialética com a estrutura, função e processo (os demais conceitos). Ademais, ver é perceber a forma e isto também inclui uma dimensão subjetiva. Tais interpretações podem ser transportadas para as formas presentes nas fotografias.

A forma causa um impacto no espaço circundante. A forma possui posição, isto é, situação em relação ao campo visual e orientação, direção de uma forma ao plano, pontos

cardeais, outra forma e ao observador. A posição traz significados. Como o espaço é representado também causa impacto na forma. Se o ângulo de observação da forma é frontal, reproduz-se um formato mais próximo da forma presente na primeira realidade, se for oblíquo há distorções. Se o plano for de cima para baixo, algumas formas desaparecem, outras sobressaem; de baixo pra cima, o tamanho das formas aumenta, causando distorções.

A relação entre cheio e vazio, ou melhor, entre a forma e o espaço da fotografia também apresenta conteúdo. Em termos técnicos chama-se espaço positivo e espaço negativo. A forma não pode ser percebida se não houver um “fundo” de contraste, uma paisagem ou um espaço fotográfico também geográfico. As formas estabelecem relações de volumetria, de distâncias, de aproximação ou afastamento, isto é, de escala. Não se trata apenas de forma e função, relação clássica. Mas de como a forma marca a paisagem, provoca sensações, evoca memórias e como é representada na fotografia, tornando-se matriz para sensações, narrativas e memórias.

Na fotografia, a disposição das linhas, formas, cores etc., constrói uma outra arquitetura do espaço. O espaço representado é a segunda realidade indicada por Kossoy (2001). A utilização desse espaço, através dos diversos tipos de fotografias, possui uma política e, como tal, um discurso, invoca uma geografia imaginativa ou constrói uma outra geografia.

Conclusão

Como parte da metodologia, definir a fonte de pesquisa é também definir questões e olhares. A geografia tem se voltado para o estudo da imagem enquanto produção de visualidades em que recursos plásticos são elementos de expressão e de narrativas específicas sobre o espaço.

Assim, a fotografia é uma fonte de conhecimento geográfico por possuir uma dimensão espacial. É um dispositivo que permite a interdisciplinaridade e novas abordagens sobre lugar e memória, imagem e território, paisagem e narrativa, entre outros diálogos.

Dada a polissemia da imagem, há uma gama de interpretações metodológicas possíveis, semiologia, história da arte, interpretação composicional, onde não se apresenta apenas uma única teoria satisfatória, mas o diálogo entre elas, um mix de teorias para a realização de uma leitura geográfica que apresenta também a necessidade de uma metodologia preocupada com o momento anterior ao registro fotográfico ou o ato de fotografar e o momento posterior, a circulação da fotografia. Para tal, a fotografia por si só não é a fonte de estudo, mas sim ela juntamente com outras fontes documentais.

O exemplo da ficha de análise foi uma proposta para sistematizar uma maneira de compreender o momento do registro fotográfico que deve ser acompanhada por uma triangulação de fontes, ultrapassando esse momento técnico, importante, mas não único para o entendimento da fotografia.

Ter a fotografia como objeto de estudo para a geografia é considerar aspectos, tais como a seletividade do fotógrafo, pois ele é um homem que se posiciona com seu equipamento para captar uma imagem por intermédio de técnicas. Sua fotografia atuou como produtora e mediadora de imagens geográficas. Tem-se ainda a intencionalidade dos atores políticos, pois o ato de fotografar muitas vezes está relacionado a trabalhos em

instituições públicas ou a contratos específicos. A circulação e a recepção das imagens também são aspectos importantes e pouco analisados pela geografia. No entanto, circulação é fluxo, tem espacialidade, tem espaço e tempo específicos para a divulgação, talvez até mesmo, elas possam compor dossiês, relatórios, documentos apropriados por determinados agentes.

Se rapidamente compreendemos que a fotografia é uma fonte iconográfica que nos atualiza de um passado, através das formas espaciais, avançamos pela reflexão metodológica de seu uso, de compreendê-la como discurso.

Rompendo com a ortodoxia da ciência, acreditamos num fazer geográfico com diferentes contribuições de saberes. A mistura de matrizes conceituais visou comungar com a perspectiva de que não existe unicidade científica.

Na verdade, esse exercício intelectual não se encerra aqui, pelo contrário, que ele sirva para provocar inquietações e o avanço nas pesquisas entre geografia e imagem, pois enquanto constatação daquilo que se vê, a fotografia interage com o imaginário, sendo estimulado ou desencadeado pelos sentidos atribuídos à imagem, criando uma segunda realidade conforme Kossoy (2001) e, portanto, uma nova geografia. Se a fotografia é um ponto de vista, a geografia também é, de acordo com o desenvolvimento deste pensamento feito por Gomes (2017), e desta associação há muito o que se compreender.

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. [1964]. São Paulo: Cultrix, 2009.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CORRÊA, R. L. Denis Cosgrove – A paisagem e as imagens. *Revista Espaço e Cultura*, n. 29, p. 7-21, 2011. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

COSGROVE, D. *Social formation and symbolic lanscape*. Londres: Croom Helm, 1984.

_____; STEPHEN, D. (orgs.). *The iconography of lanscape*. Cambridge: Cambrigde University Press, 1988.

_____. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: ROSENDAHL, Z.; CORREA, R. L. (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 92-122, 1998.

DANTE, F. R. C. Jr. Aspectos históricos da fotografia e realizações em geografia. In: STEINKE, V. A.; DANTE, F. R. C., BATISTA, E. (orgs.). *Geografia & Fotografia: apontamentos teóricos e metodológicos*. Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídias – LAGIM, UnB, p. 11-14, 2014.

DRIVER, F. Sobre a geografia como uma disciplina visual. *Revista Espaço e Cultura*, n. 33, p. 207-212, 2013. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

DUBOIS, P. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2004.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GOMES, P. C. C. *Quadros geográficos: uma forma de ver, uma forma de pensar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

_____; RIBEIRO, L. P. A produção de imagens para a pesquisa em Geografia. *Revista Espaço e Cultura*, n. 33, p. 27-42, 2013. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Revista Tempo*, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MOURA, R. de A. *Ações e olhares: a paisagem na cidade do Rio de Janeiro nos cartões postais (1900-1935)*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

NOVAES, A. R. Uma geografia visual? Contribuições para o uso das imagens na difusão do conhecimento geográfico. *Revista Espaço e Cultura*, n. 30, p. 6-22, 2011. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

_____. Geografia e história da arte: apontamentos para uma crítica à iconologia. *Revista Espaço e Cultura*, n. 33, p.43-64, 2013. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1955.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac/SP, 2004.

ROSE, G. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. Londres: Sage Publication, 2001.

_____. Sobre a necessidade de se perguntar de que forma, exatamente, a geografia é visual. *Revista Espaço e Cultura*, n. 33, p. 197-206, 2013. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 1996.

SEEMAN, J. Arte, conhecimento geográfico e leitura de imagens: o geógrafo, de Vermeer. *Revista Pro-posições*, v. 20, n. 3 (60), p. 43-60, 2009.

STEINKE, V. A. Imagem e geografia: o protagonismo da “fotogeografia”. In: STEINKE, V. A.; DANTE, F. R. C.; BATISTA, E. (orgs.). *Geografia & fotografia: apontamentos teóricos e metodológicos*. Brasília: Laboratório de geoiconografia e multimídias – LAGIM, UnB, p. 45-75, 2014.

SONTAG, S. [1977]. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBB, J. *O design da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2014.

ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madri: Ediciones Cátedra, 2003.

Recebido em: 22/03/2018

Aceito em: 01/07/2018

¹ A semiologia se caracteriza por um modelo conceitual mais geral e mais globalizante, que considera o modo de produção e de sentido do signo definido como aquilo que, quando exprime ideias, suscita no espírito daqueles que o recebem, uma atitude interpretativa (JOLY, 1994).

² No estudo dos signos, classifica-os em – o significante – análogo ao que ele representa – índices/índice – possui relação causal de contiguidade física com aquilo que representa, e símbolo – mantém com o referente uma relação de convenção (JOLY, 1994).

³ Outros dois livros de Cosgrove, mais recentes, também mostram a preocupação deste autor em refletir sobre a cultura visual na geografia, *Mapping* (1999), abordando a cartografia cultural, ou seja, os mapas de significado e *Geography and Vision* (2008), abordando a complexidade da imaginação geográfica expressa ao longo dos últimos cinco séculos (obra publicada após sua morte).

⁴ “not is merely the world we see [...] but a construction, a composition of that world”.

⁵ “may be represented in a variety of materials and on many surfaces – in paint on canvas, in writing on paper, in earth, stone, water and vegetation. A landscape park is more palpable but no more real, nor less imaginary, than a landscape painting or poem”.

⁶ A história da arte é uma matriz conceitual que fundou um novo olhar sobre as imagens artísticas, sobretudo, a partir das contribuições de Panofsky quando ele trouxe um novo olhar sobre as imagens artísticas, na obra *Significado das artes visuais*, de 1955. Ele define iconografia e iconologia e apresenta 3 níveis de compreensão da imagem.

⁷ “compositional interpretation can (and should) be used in relation to any sort of image, but its roots lie in a certain tradition of art history, and it continues to be used on its own most often in relation to paintings”.

⁸ MOURA, Rachel de Almeida. *Ações e olhares: a paisagem na cidade do Rio de Janeiro nos cartões postais (1900-1935)*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

⁹ As lentes grande-angulares captam uma área ampla e na proporção correta objetos mais próximos e mais distantes, mas acabam por exagerar a distância entre os objetos. As lentes teleobjetivas comprimem a cena, assim, objetos distantes parecem estar mais próximos do que realmente estão (WEBB, 2014).