

**CONFORTAVELMENTE ENTORPECIDOS:
NOTAS SOBRE IMAGEM, FOTOGRAFIA E CIDADE**

Simone de Oliveira MOURA

RESUMO

O presente artigo desenvolveu o estudo sobre aspectos da relação humana com a noção de cidade e a produção de imagens fotográficas. Partindo do entendimento de cidade e de imagem, buscou-se propor uma reflexão sobre a condição de entorpecimento vivenciada no mundo contemporâneo diante da abundante e copiosa impermanência das imagens, tendo, para isso, como suporte o conceito de *aisthesis* proposto por James Hillman no sentir a cidade a partir da noção ampliada de realidade psíquica; a abordagem antropológica de imagem discutida por Hans Belting; aspectos relativos às imagens técnicas apontados por Vilém Flusser, e o diálogo com outros autores.

Palavras-chave: Fotografia; Cidade; Imagem.

**COMFORTABLY DISTORTED:
NOTES ON IMAGE, PHOTOGRAPHY AND CITY**

ABSTRACT

*The present article developed the study on aspects of the human relationship with the notion of city and the production of photographic images. From the understanding of city and image, we sought to propose a reflection on the condition of numbness experienced in the contemporary world in the face of the abundant and copious impermanence of the images, having as a support the concept of *aisthesis* proposed by James Hillman in the sense the city from the expanded notion of psychic reality; the anthropological approach of image discussed by Hans Belting; aspects related to the technical images pointed out by Vilém Flusser, and the dialogue with other authors.*

Keywords: Photography; City; Image.

**CONFORTMENTE ENTREPECIDOS:
NOTAS SOBRE IMAGEN, FOTOGRAFÍA Y CIUDAD**

RESUMEN

*El presente artículo desarrolló el estudio sobre aspectos de la relación humana con la noción de ciudad y la producción de imágenes fotográficas. A partir del entendimiento de ciudad y de imagen, se buscó proponer una reflexión sobre la condición de entorpecimiento vivenciada en el mundo contemporáneo ante la abundante y copiosa impermanencia de las imágenes, teniendo, para ello, como soporte el concepto de *aisthesis* propuesto por James Hillman en el sentir la ciudad a partir de la noción ampliada de realidad psíquica; el enfoque antropológico de imagen discutido por Hans Belting; aspectos relativos a las imágenes técnicas apuntadas por Vilém Flusser, y el diálogo con otros autores.*

Palabras clave: Fotografía; Ciudad; Imagen.



da palavra

VOL.15|N.2|DEZ.2018

ISSN 1415-7950

O ENTENDIMENTO DE CIDADE

Entender a palavra “cidade” pode parecer uma operação tão simples e corriqueira quanto entender outro signo do cotidiano urbano, como a palavra “cadeira”, por exemplo. Ao ouvir esta sendo pronunciada muitos pensarão em uma cadeira feita de madeira, plástico ou metal; outros terão em mente um modelo antigo, clássico ou com design inovador visto em um anuário de decoração. Há aqueles que logo se lembrarão da cadeira desconfortável do consultório do dentista ou a de metal frio do bar da esquina; e há, ainda, os que imaginarão uma cadeira completamente vermelha aos moldes de Cildo Meireles em *Desvio para o Vermelho* ou *A Cadeira – foto, objeto e definição do dicionário* – da instalação de Joseph Kosuth chamada *One and Three Chairs*.

Cadeira, substantivo feminino, assento para uma pessoa apenas. O entendimento daquilo ao qual se está referindo pode ocorrer facilmente tanto ao dizer a palavra cidade quanto ao dizer a palavra cadeira. Entretanto, a primeira não parece tão prontamente definida quanto à segunda. O dicionário define cidade como

aglomeração humana de certa importância, localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas, próximas entre si, destinadas à moradia e/ou a atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas com a exploração direta do solo (HOUAISS, 2001).

O cientista social e político Paulo Cesar Xavier Pereira (2001), em seu texto *Cidade: sobre a importância de novos meios de falar e pensar as cidades*, apresentado no seminário latino-americano do *Programa Internacional Les Mots de la Ville*, realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com pesquisadores do Peru, Argentina e Brasil, problematiza a definição da palavra cidade partindo da discussão de seus usos.

Ele considera incoerente restringir cidade à ideia de população não agrícola, tendo em vista a existência de cidades com uma grande porcentagem de pessoas dedicadas às atividades do campo, como é o caso dos chamados boias-frias no Brasil. Ressalta, ainda, que o tamanho da população não revela maior ou menor complexidade social e que se deve considerar não o quantitativo populacional como um aspecto definidor de cidade, mas o seu constitutivo. Na ideia “de cidade estão embutidas as relações de poder e autoridade” (BENEVOLO, 1997, p. 23), apesar de, comumente, ser o gigantismo da arquitetura e da população dois dos aspectos mais ressaltados nas oposições criadas entre as ditas “cidades grandes” e as “pequenas” localidades agrícolas.

No campo da geografia moderna, a cidade é tida como produto das relações sociais humanas construídas com o meio, independente das suas dimensões ou características. Para o geógrafo e etnólogo alemão Friedrich Ratzel, à cidade está associada a ideia de aglomeração durável, sedentarismo; assim como, para o geógrafo francês Max Derruau, à cidade estão implícitos aspectos como administração pública e existência de locais de troca, como mercados (LENCIONI, 2008).

Para além de um simples objeto da cotidianidade, dotado de funcionalidade aparentemente tão trivial, a cadeira também pode conter em si a carga simbólica da permanência, do assentamento, da fixação em um lugar. O próprio ato de sentar e executar inúmeras atividades sentado em uma cadeira, que a subentende como elemento fundamental do cotidiano cidadão a partir do momento de sua popularização, conduz à conotação de sedentarismo.

O filósofo Vilém Flusser (1990 *apud* BAITELLO, 2012, p. 27-28), na palestra intitulada “Reflexões nômades”, indicou que a humanidade passou por três grandes catástrofes em seu processo evolutivo. A primeira foi o fato

de tornar-se bípede e andar ereta, a sua hominização, o que a fez descer da segurança das árvores para fazer-se nômade, capaz de acumular experiências e, dotada de suas ferramentas de pedra, apta a se deslocar em múltiplas direções e distâncias em busca dos animais que caçava. “Como o nômade não acumula objetos, é seu corpo (seu cérebro, suas vísceras, seu esqueleto e seus músculos, bem como sua pele) que guarda experiências, vivências e associações, memórias e projeções.” (BAITELLO, 2012, p. 34).

A segunda grande catástrofe foi há apenas dez mil anos, sua transformação para uma vida fixa e em grupo, a “civilização” que a converteu em assentada e acumuladora de bens. Isto gerou novas necessidades e possibilidades: a domesticação de animais, o cultivo de plantas, a acumulação de bens e a criação dos números e da escrita. A cadeira chega a figurar nessa conjuntura como elemento de diferenciação, apenas os que ocupavam elevadas posições hierárquicas é que tinham o privilégio de ocupá-la.

Somente nos últimos trezentos anos é que a cadeira se populariza e é disseminada, passando a ocupar grande parte dos espaços por onde circulamos, “[...] viver sentado é uma mudança radical de vida, [...]. Significa assentar e acalmar o andarilho inquieto, sedar sua necessidade de movimento e sua capacidade de apreender (que significa agarrar) o que lhe cerca, de explorar curiosamente o mundo [...]” (BAITELLO, 2012, p.21) É, finalmente, neste mais recente contexto que a terceira catástrofe inicia-se, o atual e novo “nomadismo”, no qual o ser humano é impulsionado para fora de sua morada sem precisar deslocar o próprio corpo no espaço, retorna à condição de nômade sem deixar de estar “assentado”.

[...] a proteção e o aconchego das habitações deixaram de existir; pois nossas casas estão perfuradas por todos os lados, tornaram-se permeáveis aos “furacões da mídia”. Assim, nossas moradias se tornaram inabitáveis (e, alemão, “ungenwöhnlich”) e por isso inabitáveis (“unbewohnbar”), obrigando-nos a perambular; viajar, navegar, surfar – enfim, dar o fora. Só que nos caminhos, vias e estradas delimitados ou então nas ondas do virtual. Convidam-nos a estar lá onde não estamos, em cenários, paisagens e ambientes distantes e virtuais. O lugar onde estamos de fato – sempre sentados – é o lugar inóspito que não se deixa habitar porque está invadido pela ventania das imagens visuais e sonoras da mídia. [...] As imagens fluem celeremente e nós surfamos virtualmente nelas enquanto o corpo, em torpor, está sentado em alguma cadeira, sem alma ambos, corpo e cadeira. (BAITELLO, 2012, p. 27-28)

Trata-se de um nomadismo aparentemente dotado de leveza e fluidez, no qual o ser humano se crê pleno de “mobilidade ilimitada” e da sensação de “total liberdade” de ação, mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, este ser neonômade encontra-se imóvel, estático, confortavelmente entorpecido sobre seu assento. Esta circunstância humana se conecta com o presente estágio da era moderna intitulado de *Modernidade Líquida* pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2001), onde o indivíduo entra em combate com o cidadão, levando a desintegração das agências de ação coletiva em prol das políticas de vida conduzidas individualmente.

Em palestra proferida na cidade de Natal e assistida pelo comunicólogo e semioticista Norval Baitello Júnior (2012, p. 79), o sociólogo Dietmar Kamper apresentou a seguinte estatística: para cada ser humano vivo no planeta, existem quatro cadeiras à disposição para serem utilizadas. São quatro vezes mais que a população mundial. Basta olhar ao redor e as encontraremos em casa, no trabalho, no cinema, no shopping, na padaria, nas escolas, nos ônibus, carros, enfim, em todo lugar. E para que nos serviriam tantos assentos além do número de habitantes da terra?

Baitello Júnior (2012), no livro *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*, faz uma reflexão sobre a forma de conexão do ser humano com o mundo na contemporaneidade, tida muito mais por meio

das imagens recebidas pelas telas dos aparelhos de televisão, computadores, celulares, *tablets*, etc., do que pela relação direta, multisensorial e multidimensional com o mundo em sua materialidade. “Sentados, estaremos anestesiados, sedados. E talvez seja realmente esta a intenção de tantas cadeiras e assentos: sedar. [...] as palavras ‘sentar’ e ‘sedar’ [...] vêm de ‘*sedere*’, que significa, [...] ‘sentar’ e ‘acalmar’.” (BAITELLO JÚNIOR, 2012, p.21)

É impossível pensar a cidade sem levar em consideração os meios pelos quais o ser humano se relaciona com o mundo. O entendimento de cidade se dá na própria cidade vivida e em muito se difere de seus conceitos e definições. A partir da acepção atual de cidade no Brasil, é possível notar um grande distanciamento em relação àquela vista no dicionário. Conforme o Decreto-Lei 311, do ano de 1938, criado durante o Estado-Novo, cidade é considerada toda e qualquer sede de município¹ (BRASIL, 1938). Atualmente, como consta no mapeamento geográfico feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2008), a divisão territorial brasileira comporta 5564 municípios. Foi uma alteração grande e acelerada na configuração do país nas últimas décadas, pois em 1940 o número de municípios era de apenas 1574.

Tendo como parâmetro apenas um critério administrativo, como afirma o economista José Eli da Veiga (2004), não existe país com maior número de cidades que o Brasil, pois os demais se utilizam de critérios estruturais e funcionais, como: localização, número de habitantes, eleitores, moradias, densidade demográfica e existência de serviços indispensáveis à urbe.

Sempre foram principalmente funcionais as condições sine-que-non da promoção de um povoado à categoria de cidade. Os próprios etruscos só consideravam como cidade um lugar que tivesse saídas para pelo menos três estradas, além de três templos: a Júpiter, Juno e Minerva. Dois milênios depois, o Brasil se distingue mundialmente por considerar como cidades até vilarejos onde não há sequer três escolas. Onde nem existe cinema, teatro, centro cultural ou transporte coletivo. Onde a urbe é reles ficção. (VEIGA, 2004, p. 28-29)

Mas o que, de fato, definiria uma cidade? O que a faria “digna” de sê-la? Podem existir características próprias e comuns, mas não plenamente universais a esta. A palavra em si pode não ter sofrido mudanças ao longo de sua existência a fim de acompanhar as alterações do objeto nomeado, mas adjetivos foram agregados a ela na tentativa de traduzir seus mais diversos aspectos, mutações e peculiaridades.

O entendimento que aqui se busca perpassa a ideia de cidade como lugar de experiência, no qual se entrelaçam as mais complexas relações sociais, culturais e econômicas; configurada a partir dos que nela vivem, chegam ou estão de passagem; na forma que, com ela, se relacionam; composta pelo fluxo intermitente de histórias, lugares e objetos. A experiência da cidade tida diferentemente para cada um. Giulio Carlo Argan ressalta que “Só recentemente a experiência da cidade foi considerada a partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados visuais.” (2010, p. 230).

A cidade enquanto imagem se manifesta tanto em sua própria concretude, quanto ao experienciá-la. Os lugares frequentados, destinos cotidianos, os mais variados caminhos percorridos, fachadas de casas e prédios, placas, letreiros, *outdoors*, tudo está posto em relação do meio com o arcabouço de experiências pretéritas que o indivíduo carrega consigo.

O sentido da cidade, para Kevin Lynch (2009), é entendê-la como objeto percebido, mas também, como produto construído e modificado a todo momento por aqueles que nela habitam ou por ela passam. Neste sentido, é possível pensar a imagem da cidade elaborada pelas pessoas que a vivenciam – em especial artistas e fotógrafos – e dela se nutrem, deixando refletir em sua produção e criação artístico visual aspectos relativos a ela.

A imagem, segundo a abordagem antropológica de Hans Belting, é

¹ O município é a área territorial pela qual são subdivididos os estados federativos brasileiros e que pode abranger distritos, áreas habitadas ou não, áreas naturais e áreas urbanizadas ou não. Cidade é a parte do município urbanizada considerada sua sede e que dá nome a este.

pensada a partir da triangulação imagem/meio/corpo para o entendimento do “fitar”. No trânsito entre os planos físico e mental, diversos são os meios possíveis de tornar a representação passível de percepção. A arte se encontra neste universo como o meio visual, o suporte da imagem.

As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (BELTING, 2005, p. 69)

Dessa forma, não é possível pensar o mundo e as coisas nele contidas como seres inanimados, sem vida. Se tudo está integrado e todos os elementos constitutivos da vida relacionam-se, interpenetrando-se e gerando imagens (interna ou externamente) dos lugares onde vivemos e de tudo aquilo que vemos, então se faz pertinente refletir, como propõe James Hillman (1993) em seu livro *Cidade e Alma, sobre uma apresentação sensorial do mundo – anima mundi – enquanto aspecto gerador de uma reação estética, num sentir e imaginar a cidade, em uma aisthesis.*

O mundo se revela em formatos, cores, atmosferas, texturas – uma exposição de formas que se auto-apresentam. Todas as coisas exibem rostos, o mundo não é apenas uma assinatura codificada para ser decifrada em busca do significado, mas uma fisionomia para ser encarada. Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas se anunciam, atestam sua presença: “Olhem, estamos aqui”. Elas nos observam independente do modo como as observamos, independente de nossas perspectivas, do que pretendemos com elas e como as utilizamos. Essa exigência imaginativa de atenção indica um mundo almadado. Mais – nosso reconhecimento imaginativo, o ato infantil de imaginar o mundo, anima o mundo e o devolve à alma. (HILLMAN, 1993, p. 14-15)

O MUNDO DAS IMAGENS E A PRESENÇA IMAGÉTICA NO MUNDO

Chega a soar pleonástico discorrer por esses tempos sobre o quão demasiada é a quantidade de imagens produzidas e compartilhadas em toda a superfície terrestre e até mesmo fora dela. Vivemos um momento da história da humanidade que o grande diferencial localiza-se, ao que me parece, não apenas no número exacerbado de imagens, mesmo porque este aumento parece razoável tendo em vista o acesso às novas tecnologias e a atual e crescente população mundial de mais de 7 bilhões de pessoas, que praticamente triplicou no curto período de sessenta anos – em 1950 era estimada em 2,6 bilhões, segundo a Organização das Nações Unidas (2013) –, mas, também, no fato inédito de um equivalente processo de produção e descarte simultâneo dessas imagens.

As fotografias e até mesmo a imagem em movimento – o cinema e o vídeo – parecem não mais nos causar tanto fascínio e sedução como em seus primórdios, ou melhor, dito de outra forma, não nos seduzem mais pelos mesmos motivos de antes. A fixação da imagem projetada pela luz refletida pelos objetos, este refinamento técnico, ocasionou uma diferenciação abissal no processo de produção de imagens conhecido até início do século XIX pela humanidade. A fotografia surge como um grande e poderoso meio de “duplicação” da realidade, a tão intentada busca pela mais exata semelhança que, além de ser uma forma de interpretação, como o são a pintura, o desenho, a gravura e outras formas de representação visual anteriores, é principalmente um excepcional e inegável vestígio daquilo que representa.

A imagem de um ente querido fotografado logo após a sua morte

ou ainda em vida possuía – e ainda possui em algumas culturas –, o papel de suprir o iminente desaparecimento humano, torna-se a presença de alguém que não está e nunca mais estará lá presente enquanto corpo físico, mas que pode permanecer enquanto imagem, “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva” (KEMPE apud KEIM, 1971, p. 127, apud KOSSOY, 2002, p. 43). Da mesma forma, as fotografias de momentos e eventos familiares em um álbum constituem-se na possibilidade de avivamento da memória daqueles que não mais se fazem presentes.

A imagem ocupa o papel daquilo que falta, de algo que não está presente, que não é possível de se deter no tempo. Ela preenche o espaço de uma vacuidade; de uma forma de representação simbólica utilizada na linguagem visual, ela vai ganhando desdobramentos extremamente intrincados, ao longo de sua sofisticação, no que tange à representação do “real”. Como efeito, ela passa a ter uma certa “autoridade” sobre aquilo que representa. Essa potência que a imagem emana, por sua capacidade de significar algo que “existe” e por representá-lo, em sua ausência, vai adquirindo maior força a partir de seu emprego no campo da vinculação. Através da imagem, é possível estabelecer um relacionamento com aquilo que é desejado, mas que não está disponível, cuja pretensão última é a de superar a própria morte. (MANESCHY, 2009, p. 24)

Do latim, *imago* referia-se à máscara feita de cera para uso em rituais de enterramento no mundo antigo e que possibilitava a recordação fisionômica do morto – eis a origem da palavra imagem. Na antiguidade grega, imagem passa a relacionar-se à ideia de reprodução do real, imitação, representação regulada pela *mimesis*. Desde o início, constitui-se atrelada à noção de duplo e de memória. (KERN, 2006, p. 16-17)

Como potencializadora desse sentido de aniquilamento da finitude da vida e superação da morte, a fotografia propaga uma de suas modalidades mais difundidas e poderosas: a imagem do rosto humano, o retrato, também do latim *retrahere*, que significa copiar e tem seu sentido primeiro na ideia de *mimese*. A fotografia em seu momento inaugural teve uma intensa produção de retratos que ajudaram a conferir à sociedade burguesa da época o status de ter seus rostos, projetados e eternizados na sociedade, valor anteriormente reservado à nobreza em suas pinturas. Com o surgimento da *carte de visite*² e do negativo como matriz multiplicadora, o retrato fotográfico se tornou ainda mais acessível.

Produzir uma autoimagem ou a imagem de outrem sugestiona uma ação tão ordinária em nossos dias que não parece premente transpô-la para uma materialidade como o papel fotográfico, que compunha o álbum de família de outrora, e tentar preservá-la enquanto tal. A busca ao longo da vida pela elaboração de uma imagem de si coerente e eternizante já foi há tempos deixada de lado. O que agora soa relevante é a “novidade”, produzir uma nova imagem logo após a outra *ad infinitum*.

Outra modalidade presente desde o início das práticas fotográficas é a fotografia de cidades. O registro do cotidiano e suas transformações, assim como, de lugares ulteriores, distantes e desconhecidos, era tarefa primordial na sociedade da segunda metade do século XIX, a qual se encontrava em processo de crescente urbanização. Os álbuns de cidade foram recursos encontrados pelos governantes da época para evidenciar as rápidas mudanças realizadas na urbe e apontar para construção de uma nova imagem da cidade, ligada a um ideal de modernidade advindo do progresso econômico e tecnológico que, no caso do Brasil, tentava deixar para trás os traços de um país colonial.

Os primeiros viajantes que se aventuraram em produzir imagens dos quatro cantos do mundo, logo após os grandes avanços nos processos industriais de produção de imagens e, conseqüentemente, da maior viabilização de deslocamento do aparato fotográfico, criaram a possibilidade de acesso ao desconhecido. A relação de deslocamento do ser humano no globo terrestre

² “A *carte de visite* nada mais era do que uma foto colada sobre um cartão suporte, com as dimensões de 5,25 x 10,2cm aproximadamente, e cuja finalidade era a de oferecer a amigos e parentes ‘como prova de ...’ (amor, amizade, etc.). Seu introdutor foi André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890), que patenteou o processo em 1854 na França.” (KOSSOY, 1980, p. 38)

ainda se colocava como uma limitação para a grande maioria da população. Estes fotógrafos retornavam as suas cidades repletas de um novo e fecundo “baú de imagens” que iria abastecer o repertório imagético daquela coletividade.

Essas imagens fotográficas dos mais diversos lugares passaram a se tornar adquiríveis por meio dos cartões postais e até mesmo a noção de espaço e tempo passou a ser alterada. O arcabouço de memórias visuais individuais e coletivas passou a constituir-se e a ampliar-se com imagens não apenas de pessoas e lugares vistos pessoalmente, mas também daqueles com os quais a relação mais próxima se deu somente pelo rastro luminoso refletido na matéria e gravado na superfície fotossensível.

O advento do cartão postal, coincidentemente ao surgimento das revistas ilustradas entre outras formas de difusão impressa da imagem pictórica e, em especial da fotográfica (tornadas tecnicamente possíveis na passagem do século XIX para o XX), representou uma verdadeira revolução na história da cultura. As imagens mentais do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornam finalmente acessíveis para a grande massa. Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas vem finalmente saciar o imaginário popular. (KOSSOY, 2002, p. 63)

Antes do surgimento das câmeras fotográficas, principalmente as de pequeno formato, portáteis e de fácil manuseio para amadores, eram os cadernos de viagem com anotações e desenhos que auxiliavam na árdua tarefa de reter na memória as novas imagens, tão deslumbrantes quanto fugidias. Agora, os cadernos não possuem tamanhos e páginas determinadas, são formados por *bytes* de memória, existem enquanto suspensão no campo virtual, nos *memory cards* e carecem de telas de computadores, celulares, *tablets* etc., para se tornarem visualmente acessíveis.

Viajar, conhecer o mais longínquo dos destinos, experienciar modos de vida diversos, estar em lugares e presenciar paisagens distintas daquilo ao qual se está habituado, tudo isso não parece, ou nunca pareceu, tão importante quanto produzir imagens-testemunho dessa existência. No século XXI, quantos se atreveriam a embarcar em suas aventuras pelo mundo sem seus aparelhos capazes de produzir instantâneos fotográficos? Na década de 1970, Susan Sontag discutia esse tema.

Pela primeira vez na história, pessoas viajam regularmente, em grande número, para fora de seu ambiente habitual, durante breves períodos. Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão. As fotos documentam sequências de consumo realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos. [...] a dependência da câmera, como o equipamento que torna real aquilo que a pessoa vivencia [...]. Viajar se torna uma estratégia de acumular fotos. (SONTAG, 2004, p. 19-20)

O escritor Luís Fernando Veríssimo fez, certa vez, uma charge que ilustra essa “nova” forma de colocar-se em contato com o mundo por meio, não da experiência vivida em si, mas por meio da imagem fotográfica, pela mediação do aparelho, das lentes e do visor da câmera. Havia um casal fotografando diante de uma linda paisagem e o marido disse à esposa: - “Mal consigo esperar para chegar em casa e ver esse lugar tão fantástico”. Mas até que ponto o mundo nos é acessível sem o intermédio das imagens? Somos capazes de acessá-lo diretamente ou continuamos experimentando-o e conhecendo-o somente por meio de suas sombras projetadas, como na caverna de Platão?

Em seus estudos sobre o filósofo Vilém Flusser, Baitello (2006)

aponta o que Flusser chamou de “escalada da abstração” no processo de perceber o espaço e nas formas de ocupá-lo. Inicialmente, o ser humano relacionava-se com o mundo diretamente com os seres e as coisas em sua apresentação tridimensional no tempo presente. Com o advento da produção de marcas que se configuram como representações imagéticas em um plano de apenas duas dimensões, subtrai-se uma terceira – a profundidade. A relação temporal é alterada e ao olhar é permitido circular, observando a imagem em suas partes e retornando a elas, que permanecem ali, dispostas no plano. Estas são, consideradas por Flusser, as imagens tradicionais.

Em seguida, o desenvolvimento de pictogramas, ideogramas e, conseqüentemente, da escrita e da leitura, confere direcionamento linear e lógico à representação do mundo, criando a noção de tempo histórico e subtraindo mais uma dimensão. Um mundo que se nos apresenta originalmente em sua tridimensionalidade, passa a constituir-se bidimensional e, depois, unidimensional. Por fim, ou por hora, chega a atingir a chamada nulidimensionalidade com o aparecimento das imagens técnicas, produzidas por máquinas e destituídas de corporeidade, “[...] são uma fórmula, um cálculo, um algoritmo (que apenas se projeta sobre um suporte qualquer: papel, vidro, parede e até mesmo a névoa, o vapor ou o ar).” (BAITELLO, 2006, p. 4).

Dito isto, a autora Susan Sontag (2004, p.169) lembra que a realidade “[...] sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens; e os filósofos, desde Platão, tentaram dirimir nossa dependência das imagens ao evocar o padrão de um modo de apreender o real sem usar imagens”. Estas erguem uma grande ponte que nos dá acesso àquela ponte, esta reconstruída com o aparecimento da imagem fotográfica, tida por Flusser como a imagem técnica inaugural.

As imagens produzidas pelo ser humano, desde o mais remoto dos tempos, são possuidoras de intencionalidade, apesar de nem sempre ser possível compreender ou decifrar o seu intento.

Na caverna, esse homem constituiu o espaço de mediação entre o mundo exterior e o seu mundo interior e foi, ainda lá, que as experiências e os desejos que o assolavam tomaram outra dimensão, se materializando em forma de imagem.

Na constituição dessas representações, através do ritmo imposto pelas mãos, em movimentos que vão sendo feitos e refeitos, este homem, de forma contígua, passa a inscrever seu próprio percurso, simbólico, mágico, já que ainda não possui a elaboração de uma temporalidade linear. A vinculação do homem, talvez, deva-se dar por aquilo que o afeta, por suas experiências cotidianas organizadas através da memória e do entendimento de seu mundo. (MANESCHY, 2009, p. 20)

Desde o período Paleolítico, por exemplo, há cerca de 35 mil anos, quando eram feitos desenhos de figuras esquemáticas nas cavernas e paredões rochosos à céu aberto; quando era adotada a lei da frontalidade nas pinturas e esculturas egípcias três mil anos a. C.; quando se construíam vitrais góticos na Idade Média; ou quando a fotografia e o vídeo passaram a ser largamente difundidos nos últimos séculos; a humanidade tem recorrido a meios distintos para construir os seus vínculos com o mundo.

Distintos e múltiplos também são os discursos sobre a imagem, além de permeados por indefinições constantes, como aponta Hans Belting (2007, p. 13): há os que dão a impressão de as imagens existirem sem um corpo; há aqueles que as equiparam ao campo visual apenas, esquecendo-se de sua carga simbólica; há os que as identificam como ícones relacionados a uma realidade considerada acima delas; e há também o discurso da arte, que, por vezes, desconsidera as imagens não consagradas.

Entende-se que “[...] uma das razões essenciais da produção das imagens [...] provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico” (AUMONT, 2002, p. 78). O ser humano buscava o quão mais

distante historicamente do presente retrocedermos, constituir esse campo simbólico como possibilidade de acesso ao sagrado, pois tinha na imagem a presentificação divina. Gombrich (*apud* Sontag, 2004, p. 171) salienta que “[...] nas sociedades primitivas, a coisa e sua imagem eram apenas duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia do espírito.”

É nesta capacidade humana intrínseca que reside à distinção entre o ser humano e os demais seres, pois somente ele é capaz de organizar a própria experiência, as suas formas de sentir e de conceber por meio de símbolos – essas “formas que possuem um significado, e cuja função é significar.” (NUNES, 1999, p. 32).

No entanto, a fotografia, por sua especial relação de contiguidade física com aquilo que representa e pela necessidade do uso de mecanismos óticos e químicos, parecia constituir uma relação diferenciada e objetiva com a “realidade”. Ao observar uma fotografia, aparentemente, não estava explícito nenhum processo de construção simbólica ali. A foto era considerada aquilo que representava. Vilém Flusser (2011), em *A Filosofia da Caixa Preta*, estabelece uma diferenciação clara entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas. As primeiras, surgidas antes do aparecimento da escrita e da noção de tempo histórico, demonstram claramente a interposição humana como elaboradora de imagens enquanto elementos simbólicos. Já as imagens técnicas, devido à interposição de um aparelho, mesmo que manipulado pela mão humana, parecem depositas de seu caráter simbólico.

Dentre os discursos existentes no século XIX, Charles Baudelaire apregoava a função da fotografia “*como simples instrumento de uma memória documental do real*” (DUBOIS, 2001, p. 29), distinguindo-a do campo da criação e da imaginação, conforme a ideologia estética da época. Ele proclamava:

*Que ela [a fotografia] enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 2001, p. 29)*

Mas não foi isso que aconteceu, a fotografia se alastrou como um vírus mutante e incontrolável se espalhou por toda a superfície do planeta e contaminou todas as instâncias da vida humana. Exerceu, até certo ponto, seu “papel” de instrumento auxiliar de documentação, como queria Baudelaire, mas ao mesmo tempo extrapolou esses limites e antes que parássemos e pensássemos que ela já havia atingido o seu mais alto grau de contágio, a tecnologia se encarregou de torná-la exponencialmente mais contagiosa do que antes, a ponto de o estado virótico de contaminação tornar-se o estado próprio das coisas.

A imagem digital, a internet e suas redes sociais funcionaram como grandes catalisadores desse fluxo de produção e disseminação imagético, levando-nos a uma condição de torpor diante delas. Buscando refletir sobre essa questão, o artista holandês Erik Kessels decidiu reunir todas as fotografias postadas por seus conhecidos no site de compartilhamento de fotos Flickr durante o intervalo de um dia. A data escolhida foi 4 de agosto de 2011. Em seguida, imprimiu cada uma delas, cerca de 6 milhões de fotografias, e as colocou no espaço do museu FOAM (*Fotografie Museum Amsterdam*) em Amsterdã, na Holanda. Este trabalho faz parte de um

projeto visual do artista intitulado *Fotografia em abundância e que integrou, na ocasião, a mostra Museu do Futuro da Fotografia* (ESTADÃO, 2011). A ocupação espacial das imagens impressas oferece a dimensão quantitativa da epidemia a qual estamos expostos e pode representar o surto de imagens que sucede diariamente e do qual, muitos de nós, já acordam sedentos.

A onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata do mundo feita de imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade.

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. (SONTAG, 2004, p. 34)

Mesmo que habituados – ou viciados, como prefere Sontag –, por mais que nos esforcemos, o cérebro humano é incapaz de processar a produção de informação visual cotidiana. Por maior que seja a atenção e acuidade dedicadas à apreensão das coisas e eventos do mundo transformados em imagem, nossos sentidos são capazes de reter muito pouco daquilo ao qual estão demasiadamente expostos.

Flusser (2011) afirma que a abundância de imagens e a sua sobreposição constante nos conduz a ficarmos acostumados a sua copiosa impermanência. O que se torna familiar, a partir disso, não é a imagem em si, especialmente a fotográfica à qual se refere o autor, mas a perene substituição por outra imagem.

As fotografias nos cercam. Tão onipresentes são, no espaço público e no privado, que sua presença não está sendo percebida. O fato de passarem despercebidas poderia ser explicado, normalmente, por sua circunstancialidade: estamos habituados à nossa circunstância, o hábito a encobre, somente percebemos alterações em nosso cotidiano. Tal explicação não funciona no caso das fotografias. O universo fotográfico está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra. [...] Não é a determinadas fotografias, mas justamente à alteração constante de fotografias que estamos habituados. Trata-se de novo hábito: o universo fotográfico nos habitua ao “progresso”. Não mais o percebemos. Se, de repente, os mesmos jornais aparecessem diariamente em nossas salas ou os mesmos cartazes semanalmente sobre os muros, aí sim, ficaríamos comovidos. (FLUSSER, 2011, p. 87-88)

O autor comenta sobre como estamos *surdos oticamente*, nossos olhos e consciência se mantêm aptos a serem penetrados pela explosão de cores presentes no mundo, mas, ao mesmo tempo, mostram-se incapazes de percebê-las. O vírus mutante mais uma vez se transfigura e afeta nossos corpos e nossos sentidos, os entorpece. E é esse entorpecimento que nos faz até hoje, equivocadamente, ainda enxergar um caráter objetivo e não-simbólico nas imagens técnicas, em especial, nas fotografias. “O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem.” (FLUSSER, 2011, p. 31) A fotografia enquanto imagem técnica não pode fugir de sua carga simbólica, tanto quanto os outros tipos de imagens.

Para perceber melhor o mundo é preciso, de alguma forma, alcançá-lo em seu fluxo, agarrar-se a ele, tomá-lo para si enquanto semelhante ou parte de si, contudo autônomo e vivo, para então tê-lo diante de nós e em nós, atentarmos aos seus detalhes, levantando questões, afirmações, suposições, construir nossas próprias interpretações e conflitos e, dessa forma, ter a possibilidade de acesso a tão escorregadia e falseada realidade. Sendo assim, como conhecer e compreender uma cidade? Seus caminhos possíveis e imagináveis, suas

imagens?

Tal como uma obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo. [...] A cada instante existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir, uma composição ou um cenário à espera de ser analisado. Nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, à cadeia precedente de acontecimentos, à recordação de experiências passadas. [...] Todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações. (LYNCH, 2009, p. 11)

Uma função determinante nesse processo de percepção da cidade se localiza na memória, pois é ela que nos conecta ao passado em um fluxo com o presente, num interminável processo elaborativo. Ela seleciona, agrega, associa, descarta, reconstrói, preenche e cria lacunas, ficcionaliza uma ideia de nós mesmos e das cidades existentes dentro e fora de nós.

Estudos científicos têm mostrado a distribuição dos diversos tipos de memórias em diferentes regiões encefálicas, assim como o importante papel de determinadas substâncias químicas no processo de produção e conservação da memória. Somado a esses fatores, outro componente formador da memória é o sentido ou significado – emocional, afetivo, valorativo – que damos às coisas ou eventos guardados em nós (CHAUÍ, 1999). A lembrança revela nossas escolhas, conscientes ou não, e o esquecimento, também um fenômeno fisiológico, nos permite a adaptação, pois a cada dia se tornaria mais insuportável viver recordando cada detalhe de tudo o que foi visto e vivido.

Um papel fundamental da memória, conta-nos Marilena Chauí (1999), consiste na elaboração da experiência e do conhecimento, no alcance de novos saberes e práticas, seja por meio da apreensão de um fenômeno percebido, do reconhecimento de uma imagem associadora a um dado já conhecido a um novo ou da evocação do passado a partir do presente.

É por meio dos recursos elaborativos da memória que somos capazes de constituir um entendimento dos lugares onde vivemos ou visitamos. É na prática cotidiana de deslocamento nas cidades, associada às vivências e significados agregados a estas que formamos uma certa imagem dessas cidades, nossos conceitos relativos a elas, assim como mapas mentais para movermo-nos nelas, traçando nossos próprios e diferenciados percursos em ambientes citadinos que se nos apresentam complexos e plurais.

O MUNDO COMO SE FOSSE

Para além de um dispositivo informativo e de conhecimento do mundo, a partir da entrada das imagens técnicas, a fotografia passa a constituir-se enquanto possibilidade de aquisição desse mesmo mundo e as realidades deixam de ser compreendidas “[...] na forma de imagens [...]” e passam a ser “[...] compreendidas como se fossem imagens, ilusões”. (SONTAG, 2004, p. 169). Não é apenas a novidade de um meio técnico que se fez presente, mas um tipo diferenciado de imagem, “[...] documentário sem ser uma estrita cópia do objetivo, réplica do real sem tomá-lo como modelo a imitar, e, por isso, mais apresentativo do que representativo, socialmente acessível à maioria [...]” (NUNES, 1998, p. 27).

Em seu texto *O mundo-imagem*, Susan Sontag (2004) afirma essa aquisição do mundo por intermédio da fotografia de três maneiras, dentre as várias possíveis: 1) em sua instância primeira, ao tornar-se “substituta” daquilo que representa; 2) ao possibilitar o consumo de eventos experienciados e, até mesmo, daqueles não experienciados, e 3) enquanto

informação, fornecedora de conhecimento dissociado da experiência. E assim, tanto se torna um tipo de imagem mais acessível, como faz o mundo também parecer mais acessível a todos.

A autora enfatiza que a fotografia provoca uma redefinição na natureza da experiência humana, no contato e na relação com as pessoas e objetos que compõem o mundo e, por conseguinte, uma redefinição da realidade. O que perdura é a elaboração da imagem que, mesmo ao se fazer mais “próxima do real” por seu caráter indicial na fotografia, não corresponde ao dito “real”, pois, se este só se faz acessível por meio das imagens, como disse Sontag, então nunca acessamos o real em si. “Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real.” (2004, p. 180). São projeções, elaborações, apresentações das coisas do mundo.

Essa forma de *compreender o mundo como se fossem imagens* acarretou profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana. O entendimento de realidade está diretamente ligado ao de imagem e a realidade, no *mundo-imagem*, se torna aquilo o que a fotografia exhibe.

É como se houvesse uma espécie de acordo coletivo que consiste em crer nas fotografias uns dos outros para que a ilusão seja vivida plenamente por todos. Bauman (2001) faz referência ao sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett ao falar de como a prática de compartilhamento de intimidades tornou-se, na atualidade, talvez a única forma de “construção da comunidade”. Múltiplas individualidades que coexistem sem se conectarem a um fim comum, uma pseudo-comunidade onde a privatização do “interesse público” é manifestada na

[...] curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte da vida pública é reduzida à exposição pública das questões privadas e às confissões de sentimentos privados (quanto mais íntimos, melhor). (BAUMAN, 2001, p. 46)

A imagem, em suas formas tecnológicas mais atuais, é usada como o poderoso recurso disseminador para compartilhar intimidades. É o predicado da sociedade capitalista: “[...] uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo.” (SONTAG, 2004, p. 195). Com a atenção voltada para os escândalos da vida privada de pessoas públicas diariamente noticiados na mídia e o empenho em produzir autoimagens da vida almejada, os indivíduos tendem a sublimar as suas próprias mazelas.

Seria o combate atual entre o cidadão e o indivíduo. “O ‘cidadão’ é uma pessoa que tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem estar da cidade [...]”, por outro lado, “[...] o indivíduo tende a ser morno, cético ou prudente em relação à ‘causa comum’, ao ‘bem comum’, à ‘boa sociedade’ ou à ‘sociedade justa’.” (BAUMAN, 2001, p. 45). Em uma sociedade como a nossa, as pessoas “[...] sentem que são imagens e que as fotos as tornam reais”. (SONTAG, 2004, p. 172). É isto que dá sentido à realidade estabelecida.

A cidade é o entrelaçamento dessas relações de poder, ela se configura como local onde essas individualidades se manifestam e a sua imagem se constitui nas imagens produzidas e consumidas pelos indivíduos e governantes que, apesar de diferentes, se encontram em algum ponto. “Cada indivíduo cria e sustenta a sua própria imagem [da cidade], mas parece haver uma concórdia substancial entre membros do mesmo grupo.” (LYNCH, 2009, p. 17)

Diante disso, Hillman nos mostra uma fresta quando afirma que durante muito tempo estivemos confortavelmente entorpecidos frente aos problemas de um mundo sem alma, mas que ao chegarmos ao extremo de um mundo adoentado, começamos a voltar nossa atenção com respeito a ele e às coisas que nele existem. “Respeitar é simplesmente olhar de novo, *respectare*, esse segundo olhar com o olho do coração.” (1993, p. 28), que enxerga as qualidades dos objetos e não apenas nossos sentimentos sobre eles. Trata-se

de um abandono das ordens dicotômicas por tanto tempo propagadas, uma inversão valorativa dessas relações. Sigamos, então, para termos a

[...] alma antes da mente, a imagem antes do sentimento, o cada um antes do todo, a aisthesis, e o imaginar antes do logos e do conceber; a coisa antes do significado, o reparar antes do conhecer; a retórica antes da verdade, o animal antes do humano, a anima antes do ego, o quê e quem antes de por quê. (ibid, p. 28)

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 5 ed., 2010.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 7 ed., 2002.

BAITELO JUNIOR, Norval. *O pensamento sentido: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo/RS: Unisinos, 2012.

_____. *Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento*. In: Revista eletrônica internacional Flusser Studies 03. nov 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1 ed., 2001.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.

_____. *Por uma antropologia da imagem*. In: Concinnitas. Ano 6, v. 1, n. 8, Rio de Janeiro: UERJ/DEART, julho 2005.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 3 ed., 1997.

BRASIL. Decreto-Lei n. 311, de 2 de março de 1938. *Dispõe sobre a divisão territorial do país, e dá outras providências*. Disponível em: < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1930-1939/decreto-lei-311-2-marco-1938-351501-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 11 jan. 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 12 ed., 1999.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 2001.

ESTADÃO. *Artista cria instalação com todas as fotos postadas no Flickr em 24 horas*, 16 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,-artista-cria-instalacao-com-todas-as-fotos-postadas-no-flickr-em-24-horas-,799123,0.htm>> Acesso em: 20 fev. 2013

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2001. CD-ROM.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Divisão Territorial do Brasil e Limites Territoriais*. In: Seminário Nacional com as Instituições Responsáveis por Limites Político-Administrativos, Brasília, 2008.

KERN, Maria Lúcia Bastos. In: *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da*

fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LENCIONI, Sandra. *Sobre o conceito de cidade e urbano*. São Paulo: GEOUSP - Espaço e Tempo, nº 24, p. 109 - 123, 2008.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2009, 200 p.

MANESCHY, Orlando. *A imagem e o desejo*. In: Interfaces: desejos e hibridizações na arte. Belém: EDUFPA, 2009.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. Belém: Ática, 4 ed., 1999.

ONU. Organização das Nações Unidas. *A ONU e a população mundial*. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/a-onu-em-acao/a-onu-em-acao/a-onu-e-a-populacao-mundial/>> Acesso em: 03 mar. 2013.

PEREIRA, P. C. X. P. *Cidade: sobre a importância de novos modos de falar e pensar as cidades*. In: Bresciani, Maria Stella. *Palavras da Cidade*. Porto Alegre; UFRGS, 2001, p. 261-284.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 6ª reimpressão, 2004.

VEIGA, José Eli da Veiga. *Nem tudo é urbano*. *Ciência e Cultura*, ano 56, N. 2, abr.-jun. 2004, pp. 26-29

Recebido em 16 Nov 2018 | Aprovado em 04 Dez 2018

Simone de Oliveira MOURA

Mestre em Artes pelo PPGArtes da Universidade Federal do Pará (2013), Bacharel e Licenciada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia (2005). É professora da SEDUC/PA. Foi docente da UNAMA de 2014 a 2018 e do PARFOR (UFPA/ARTES VISUAIS) de 2012 a 2015. Em 2013 foi Júri de Seleção e Premiação do já extinto 19º Salão Unama de Pequenos Formatos. Foi bolsista pesquisadora em Programas de Educação Patrimonial pelo Museu Paraense Emílio Goeldi. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Patrimonial e Fotografia. E-mail: simoneoliver2@hotmail.com

Asas
da palavra

VOL. 15 | N. 2 | DEZ. 2018
ISSN 1415-7950