

[HTTPS://DX.DOI.ORG/10.14482/INDES.33.01.843.444](https://dx.doi.org/10.14482/INDES.33.01.843.444)

PRODUZINDO LUGARES E MAPEANDO EXPERIÊNCIAS COM FOTOGRAFIA*

Produciendo lugares y mapeando
experiencias con fotografía

Producing places and mapping
experiences with photography

Débora Klempous

Universidade de São Paulo, Brasil

DÉBORA KLEMPOUS

DOUTORANDA EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (ECA/USP). MESTRA EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, ECA/USP. ESPECIALISTA EM FOTOGRAFIA, UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ (UNIVALI). GRADUADA EM JORNALISMO, UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC). DEBORAKLEMPOUS@USP.BR. [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3825-0243](https://orcid.org/0000-0003-3825-0243).

* Este trabalho é resultado da minha pesquisa de doutorado, financiada pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior CAPES.

RESUMO

Objetivos: Entender como a fotografia pode ser utilizada na apropriação simbólica dos espaços por mulheres migrantes e refugiadas vivendo na cidade de São Paulo. Com destaque para as particularidades da fotografia produzida por *smartphones* e suas características de geolocalização e de circulação, quando conectados ao GPS e à internet, buscamos refletir sobre o mapeamento e a produção de lugar resultantes dessa prática.

Materiais e métodos: Por se tratar de uma reflexão teórica, a metodologia utilizada foi o levantamento bibliográfico dos temas pertinentes à pesquisa. Destacamos a antropologia gráfica de Tim Ingold (2012, 2015), o conceito de visualidade situada, de Hjorth & Pink (2012) e a sobreposição de cartografia *on-line* e cartografia *off-line* a partir dos conceitos de “territórios informacionais” (Lemos, 2010), “localidade em rede” (Gordon e de Souza e Silva, 2012) e “espaço intersticial” (Santaella, 2008). O conceito de lugar é compreendido como entrelaçamento de linhas (Ingold, 2015), pausa no movimento (Tuan, 1983) e malha (Hjorth & Pink 2014).

Resultados: Essa reflexão teórica permitiu o desenvolvimento de uma metodologia de uso da fotografia como ferramenta de autoconhecimento, educação visual, promoção de cidadania e inclusão social, que não se propõe a um ensino técnico que engesse a prática fotográfica, mas à experimentação coletiva que transborde as molduras. Desenvolvida em outro artigo aqui citado, tem início na compreensão do próprio corpo como território e busca promover uma produção fotográfica como manutenção de copresença com outros corpos, trazendo a consciência para o espaço.

Conclusões: Entendemos que lugar, na fotografia, pode ser formado não só na materialidade, mas também no ato de compartilhamento dessa imagem e na circulação pelo ciberespaço. Congelar o tempo não é o objetivo dessa prática, mas estendê-lo em duração ou, no caso dos mapas formados por fotografias, fraturar o tempo.

PALAVRAS-CHAVE: cartografia, fotografia, lugar, *smartphone*, território.

RESUMEN

Objetivos: Entender cómo la fotografía puede ser utilizada en la apropiación simbólica de espacios por mujeres migrantes y refugiadas que viven en la ciudad de São Paulo. Con énfasis en las particularidades de la fotografía producida por *smartphones* y sus características de geolocalización y circulación, cuando está conectada a GPS e internet, buscamos reflexionar sobre la cartografía y producción de lugar resultante de esta práctica.

Materiales y métodos: Por tratarse de una reflexión teórica, la metodología utilizada fue una búsqueda bibliográfica de los temas pertinentes a la investigación. Destacamos la antropología gráfica de Tim Ingold (2012, 2015), el concepto de visualidad situada de Hjorth y Pink (2012) y la imbricación entre cartografía online y cartografía offline a partir de los conceptos de “territorios informacionales” (Lemos, 2010), “localidad en red” (Gordon y de Souza e Silva, 2012) y “espacio intersticial” (Santaella, 2008). El concepto de lugar se entiende como un entretreído de líneas (Ingold, 2015), una pausa en el movimiento (Tuan, 1983) y una malla (Hjorth y Pink, 2014).

Resultados: Esta reflexión teórica ha permitido el desarrollo de una metodología de utilización de la fotografía como herramienta de autoconocimiento, educación visual, promoción de la ciudadanía e inclusión social, que no tiene como objetivo la enseñanza técnica que ahoga la práctica fotográfica, sino la experimentación colectiva que desborda los encuadres. Desarrollado en otro artículo aquí citado, parte de la comprensión del propio cuerpo como territorio y busca promover la producción fotográfica como forma de mantener la co-presencia con otros cuerpos, trayendo conciencia al espacio.

Conclusiones: Entendemos que el lugar, en la fotografía, se puede formar no solo en la materialidad, sino también en el acto de compartir esta imagen y en la circulación a través del ciberespacio. Congelar el tiempo no es el objetivo de esta práctica, sino extenderlo en duración o, en el caso de los mapas formados por fotografías, fracturar el tiempo.

PALABRAS CLAVE: cartografía, fotografía, lugar, móvil, territorio.

ABSTRACT

Objectives: To understand how photography can be used in the symbolic appropriation of spaces by migrant and refugee women living in São Paulo. Emphasizing the particularities of smartphone photography, including its geolocation and circulation features when connected to GPS and the internet, we aim to reflect on the cartography and place-making resulting from this practice.

Materials and methods: Since this is a theoretical reflection, the methodology used involved a bibliographic review of topics relevant to the research. Key references include Tim Ingold's graphic anthropology (2012, 2015), the concept of situated visuality by Hjorth and Pink (2012), and the interconnection between online and offline cartography using the concepts of “informational territories” (Lemos, 2010), “networked locality” (Gordon & de Souza e Silva, 2012), and “interstitial space” (Santaella, 2008). The concept of place is understood as a weaving of lines (Ingold, 2015), a pause in movement (Tuan, 1983), and a mesh (Hjorth & Pink, 2014).

Results: *This theoretical reflection has enabled the development of a methodology for using photography as a tool for self-awareness, visual education, citizenship promotion, and social inclusion. The goal is not technical instruction that stifles photographic practice but collective experimentation that transcends framing constraints. Previously discussed in another article, this approach starts with the understanding of one's body as a territory and seeks to promote photographic production as a way of maintaining co-presence with other bodies, bringing awareness to space.*

Conclusions: *We understand that place, in photography, can be formed not only in materiality but also in the act of sharing images and their circulation through cyberspace. Freezing time is not the goal of this practice but rather extending it in duration or, in the case of maps created from photographs, fracturing time.*

KEYWORDS: *cartography, photography, place, mobile, territory.*

INTRODUÇÃO

Entendemos a fotografia, a pesquisa e os mapas como processos, isto é, linhas em movimento que se conectam formando nós, dentro de um emaranhado de outras linhas de existências, a partir do conceito de malha de Ingold (2012). Buscamos, com esse texto, trilhá-las como desenhos feitos à mão livre, segundo a antropologia gráfica de Ingold, que compreende o ato de desenhar como fazer aberto e improvisado, que realiza enquanto prossegue. Esse texto foi produzido concomitantemente a outro (Klempous, 2022), que se debruçou sobre o levantamento de dinâmicas aplicadas a *workshops* que utilizem a fotografia como ferramenta de educação visual e outras práticas pedagógicas, como o Teatro do Oprimido, criado pelo teatrólogo Augusto Boal (1982) e o método Paulo Freire de alfabetização (Brandão, 2004).

Nosso objetivo com essa produção paralela e casada é desenvolver uma metodologia de educação visual para transformação social – mais especificamente nos processos de reterritorialização de mulheres migrantes e refugiadas vivendo na cidade de São Paulo – com a produção fotográfica feita pelas participantes em oficinas previstas para o segundo semestre de 2024. E, mais especificamente, com a fotografia produzida por *smartphones*. Desse modo, *Habitar uma Fotografia: Proposta de Metodologia de Uso da Fotografia nos Processos de Reterritorialização com Mulheres Migrantes e Refugiadas* se encarregou da elaboração da metodologia em si, enquanto este texto buscou aprofundar uma reflexão teórica acerca dos principais conceitos da pesquisa, e cujas partes integrantes será toda amalgamada na tese de Doutorado *Cartografia dos afetos: a fotografia nos processos de reterritorialização*.

Partimos da hipótese de que a fotografia¹ produz lugares que, juntos, formam um mapa em movimento, constituído pelas experiências singulares no e com os espaços, que se contrapõe à preten-

1 É importante destacar que a língua portuguesa não oferece distinção entre o processo de criar fotografias (*photography*) e a imagem resultante desse processo (*photograph*). Em ambos os casos aplicamos a palavra fotografia. Aqui, nos referimos a ambos.

sa solidez e estabilidade dos mapas hegemônicos, delimitados por um poder bélico e econômico. Traremos essas pistas para as oficinas de fotografia, que serão realizadas com mulheres migrantes e refugiadas por intermédio de Organizações Não Governamentais e coletivos que incorporem esse público, que farão a ponte com as interessadas em participar dos encontros e da produção fotográfica.

Atualmente, vivem em São Paulo mais de 360 mil pessoas refugiadas e migrantes de cerca de 200 nacionalidades (ACNUR, 2020). A capital é formada por uma pluralidade de pessoas que compõem esse território com suas múltiplas territorialidades. Por conta da feminização das migrações (Grieco & Boyd, 2003; Marinucci, 2007), o recorte desta pesquisa são as mulheres migrantes e refugiadas, de diferentes nacionalidades, vivendo na cidade de São Paulo e como a fotografia participa dos processos de reterritorialização ao acionar diferentes afetos nos momentos que precedem e sucedem a sua produção. Afetos são aqui entendidos, a partir de Spinoza (2013, p. 96), como as “afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente as ideias dessas afecções”.

O primeiro esboço (Klempous, 2022) da nossa metodologia de educação visual para transformação social foi organizado com base no que Ingold (2015, p. 35) chama de perspectiva da habitação, fundamentada na premissa de que “as formas como os seres humanos constroem, seja na imaginação ou no chão, surgem dentro das correntes da atividade na qual estão envolvidos, nos contextos relacionais específicos dos seus compromissos práticos com seus arredores”. Relacionamos essa concepção ao paradigma do posicionamento (*emplacement paradigm*), citado pelo antropólogo David Howes (citado por Pink, 2011a), que compreende o corpo como implicado no mundo, dentro e parte de um contexto, e que trazemos para o entendimento da produção de fotografias com *smartphones*.

Esses paradigmas são costurados com o método Paulo Freire de alfabetização (Brandão, 2004), que compreende a investigação do universo temático de determinada comunidade para a descoberta dos temas mais comuns nas conversas cotidianas, a fim de elencar

as palavras articuladoras de um pensamento crítico. Ele destaca a necessidade de os indivíduos tomarem a palavra e não simplesmente repetir a palavra do outro, o que associamos ao desenvolvimento crítico de sua própria representação visual, em vez da repetição de clichês apresentados pelos veículos midiáticos e pelas redes sociais.

Também propomos algumas práticas corporais nessas vivências, por entendermos que a produção fotográfica demanda um corpo implicado no espaço, com base em Hjorth e Pink (2012), que pensam a fotografia produzida por *smartphones* como situada², isto é, resultado de uma experiência particular de contexto, porque os dispositivos de mídia locativa se movem cotidianamente com os sujeitos e integram a malha de linhas de existências enquanto fornecem sua geolocalização.

Essa metodologia não será aplicada, mas construída juntamente aos sujeitos participantes a cada encontro, descoberta, produção fotográfica e análise individual e coletiva, guiada pelo método da cartografia, que propõe uma inversão na perspectiva metodológica oriunda da ciência moderna, isto é, permitir que o caminho seja traçado ao longo do processo de investigação, a partir da experimentação.

Tanto a nossa metodologia visual em construção quanto a reflexão teórica proposta para este texto são fundamentadas no método da cartografia, sistematizado entre 2005 a 2007 em seminários de pesquisa, organizados por um grupo de professores e pesquisadores que se reuniu uma vez por mês no Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense e no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro para elaboração de uma série de pistas a serem assumidas como atitudes de pesquisa, em vez de aplicações a um objeto. Passos, Kastrup e Escóssia (2009) organizaram algumas dessas pistas, dentre elas: a indissociabilidade entre

2 Embora as autoras já tenham utilizado essa palavra para se referirem a lugar, reconhecemos que essa tradução não parece a mais adequada para *emplaced*, por seu sentido estático, assim como “posicionada” ou “colocada”, pois o conceito de lugar com o qual trabalhamos, assim como as autoras, é formado por movimento e encontro. Segundo Ingold (2015, p. 219), “a existência humana não é fundamentalmente situada (...), mas situante”.

conhecer e fazer, compreendendo toda pesquisa como intervenção; o acompanhamento de processos com base na atenção como rastreamento – que não se enfoca em e nem busca uma informação específica, pois é “movente, imediata e rente ao objeto-processo, cujas características se aproximam da percepção háptica” (Kastrup, 2009, p. 41); a dissolução do ponto de vista do observador, isto é, a “adoção de um olhar onde não há separação entre sujeito e objeto” para a emergência do binômio sujeito/mundo (Passos & Eirado, 2009, p. 110) e o conhecimento como ato de habitar um território a partir do engajamento com e no mundo.

Assim, nesse emaranhado de linhas que desenhamos nessa introdução, jogamos luz, agora, em um dos nós formados: como a fotografia pode produzir lugares que integrem um mapa colaborativo permeado por afetos a fim de questionar as ditas vozes autorizadas, produzir novos discursos e propor outros desenhos do espaço?

FOTOGRAFIA COMO PROCESSO

A fotografia é entendida aqui como processo, como trajetória. A partir de uma compreensão histórica, seu início pode ser considerado quando da criação da câmera obscura ou no momento da primeira imagem fixada em metal. Mas, diferentemente de um rio, esse processo não tem delimitada uma nascente fixa. Nem mesmo a nascente é o princípio do rio, mas a água que o solo absorveu das chuvas e dos derretimentos das geleiras e por ali encontrou uma saída.

O princípio dessa linha não é visível no horizonte, nem é uma sucessão de acontecimentos que culminaram na criação da fotografia na sua materialidade. O estopim é imaterial: a “capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação” (Flusser, 1985, p. 7). Como imagem técnica produzida por aparelhos, Flusser (1985) entende ontologicamente a fotografia como produto indireto de textos científicos aplicados. Enquanto “as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo”, estas tendo como fonte a imaginação enquanto “capacidade de codificar textos em imagens” (Flusser, 1985, p. 10).

Se a origem dos textos científicos aplicados é a abstração de imagens tradicionais (enquanto superfícies que buscam representar algo) e a origem destas são o mundo visível, podemos compreender a experiência como ponto de partida da fotografia enquanto processo – na sua nascente, mas também no seu curso.

Dewey (2010, p. 110) chama de *uma* [grifo do autor] experiência quando ela se conclui “de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação”. Um rio que desemboca no mar, mas ali não cessa. A experiência ocorre continuamente, mas *uma* experiência “se destaca como um memorial duradouro” (Dewey, 2010, p. 111). Uma fotografia consumada, ou o encerramento satisfatório de uma obra, a partir de Dewey. Como é uma consumação, não é uma cessação, a fotografia vaza por seus afluentes e forma um nó na intersecção entre *operator* (quem fotografa), *spectator* (quem olha a fotografia) e *spectrum* (o assunto fotografado), pegando emprestado os termos de Barthes (1984). O material vivenciado para a consumação da fotografia enquanto processo parte desses diferentes percursos.

É da essência da vida que ela não comece aqui ou termine ali, ou conecte um ponto de origem a uma destinação final, mas, sim que ela continue, encontrando um caminho através da miríade de coisas que forma, persistem e irrompem em seu percurso. A vida, em suma, é um movimento de abertura, não de encerramento (Ingold, 2015, p. 26).

Essas linhas de existência de *operator*, *spectator* e *spectrum* formam um nó, que Ingold entende como coisa, não objeto. Enquanto as coisas são porosas, os objetos são entidades fechadas para Ingold (2015). De acordo com Bachelard (1990), as imagens estáveis cortam as asas da imaginação e impedem o deslocamento pelo ar. Essas “imagens de repouso” (Bachelard, 1990, p. 3) perderam seu poder imaginativo, apenas colorem as narrativas e as ilustram. Assim, para Bachelard, os estudos acerca de imagens devem focar-se na sua mobilidade, seguindo para além da estabilidade das recordações do que é familiar.

Ingold (2015) descreve uma ocasião em que montou pipas com seus alunos. Juntaram palitos de bambu, tecido, fita adesiva, cola e barbante. O que a princípio parecia um objeto, ao ser lançado ao vento, entrou em ação, atraindo o soltador de pipa para os caminhos de formação da “pipa-no-ar”; mostrou-se coisa.

As fotografias, enquanto coisas, são constituídas pelas histórias das relações que a criaram e que a recriam, a cada investimento de olhar, dentro de seus processos de formação, e a partir dos contextos em que estão inseridas. Essas linhas não estão contidas dentro dos nós, elas vazam para outros lugares e outros nós, porque o sentido da fotografia não está precisamente nela, enquanto materialidade, mas na confluência desses rios.

Vejamos essas trajetórias a partir da antropologia gráfica de Ingold (2012, 2015), fundamentada no ato de desenhar como um fazer aberto e improvisatório, ao se engajar literal e metaforicamente no mundo por meio de corpo e mente. Ingold (2015) exemplifica esse movimento com o desenho de um círculo sobre uma folha de papel: podemos compreender essa forma como um perímetro estático que estabelece um limite entre interno e externo. Mas, para o antropólogo, esta linha não demarca um lugar dentro do espaço. O desenho cria uma trajetória, um rastro gerado pelo movimento da mão, que é “itinerante, improvisado e rítmico” (Ingold, 2015, p. 261). Desenhar seria, então, uma forma de vagar pelo mundo como prática de conhecimento, que não é uma observação à distância, mas está integrada ao movimento das coisas. É uma percepção do mundo que também é ação nele e com ele.

Segundo Didi-Huberman (2018), quando o olhar do operador atinge o visor da câmera, na busca por abstrair ou tentar explicar o real, ele está implicado por todos os lados desse real, está fundido com as coisas. O fotógrafo vê sabendo que é olhado e, ao mesmo tempo em que é afetado, ele cria um lugar enquanto vive nessa implicação, faz “dessa duração uma experiência” (Didi-Huberman, 2018, p. 49). A trajetória do fotógrafo gera uma linha que mapeia uma jornada, segundo todo seu repertório imagético, toda sua bagagem emocional e uma intenção – consciente ou não.

A fotografia, em sua materialidade, seria o resultado do recorte de determinado espaço-tempo, sob certo ponto de vista e enquadramento, o registro das aparências das histórias até o momento do clique; sua impressão ou projeção e a captação da luz que incide sobre os objetos em cena cuja interpretação “depende de um número extraordinariamente elevado de mediações técnicas” (Machado, 2001, p. 127).

Enquanto matéria, ela pode ser argêntica (à base de prata), um aglomerado de *pixels* projetados em uma tela ou a impressão de tinta sobre papel. Qualquer que seja o material, o observador irá ver a mesma antiga morada, a mesma feição do ente querido, a mesma realidade construída: a segunda realidade, que Kossoy (2014) chama de tempo da representação. Este “segue sua trajetória na longa duração” (Kossoy, 2014, p. 133).

Claro que a matéria se deteriora no seu curso. As fotos amarelam, rasgam-se, sofrem a ação do tempo e das intempéries, relacionam-se com seu entorno; as mídias que armazenam as fotografias numéricas se tornam obsoletas. Mas é na imaterialidade que a fotografia segue sua trajetória, perpetuando a memória, eternizando conceitos, reforçando estereótipos e preconceitos.

O ponto derradeiro de consumação desse itinerário é o observador, quem lhes sopra vida. Mas não é o encerramento de um processo, porque esse canal se abre e se fecha continuamente, como um sistema de eclusas que eleva e declina o nível da água para que atravessem as embarcações. Pelo canal jorram as produções de sentidos, de afetos, de sociabilidades.

Esse mesmo observador integra o mundo visível, move-se nele assim como seus olhos também se movimentam, “está imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível” (Merleau-Ponty, 2004, p. 16). Para Merleau-Ponty, porque o corpo se move consciente de si, o movimento se desenvolve e a visão amadurece. O observador é envolvido pela experiência da visão e “não há visão sem pensamento” (Merleau-Ponty, 2004, p. 30).

ESPAÇO, LUGAR E TEMPO

A fotografia é um “retângulo que recorta o visível”, segundo Machado (1984, p. 76), e que também pode assumir outras formas planas desprovidas de volume. Um quadrado, um círculo, que contam sobre uma cena, um espaço, um lugar. Os lugares, para Ingold (2015), são desenhados pelo movimento, são interseções de linhas de peregrinação que formam nós, onde vários acontecimentos se entrelaçam.

Uma casa, por exemplo, é um lugar onde as linhas de seus residentes estão fortemente atadas. Mas estas linhas não estão contidas dentro da casa tanto quanto os fios não estão contidos em um nó. Ao contrário, elas trilham para além dela, apenas para prenderem-se a outras linhas em outros lugares, como os fios em outros nós (Ingold, 2015, p. 220).

Partindo da geografia humanista, Tuan (1983, p. 14) afirma que lugar é um espaço dotado de valor. É pausa no movimento, estabilidade, é uma “classe especial de objeto (...); é um objeto no qual se pode morar”. Já Ingold (2015) prefere o termo habitar, para destacar que as pessoas não estão confinadas dentro de um lugar, mas vivem suas vidas como peregrinas. Para ele, um mundo de objetos pode ser ocupado, mas não habitado, porque habitar é juntar-se aos processos de formação.

O lugar é formado pelo movimento, segundo Ingold, porque as “vidas são vividas não dentro de lugares, mas através, em torno, para e de lugares” (Ingold, 2015, p. 219). Pausa não significa o encarceramento da miríade de coisas que se formam a partir do movimento, porque este assume um ritmo em que se intercalam pausas e retomadas.

A fotografia como coisa, assim, pode ser um lugar habitado quando forma um nó, a partir do entrelaçamento das linhas de peregrinação de quem fotografa, daquilo que é fotografado e de quem olha a imagem técnica consumada. Cada linha mantém sua trajetória para fora da coisa, vaza. Elas não estão encerradas dentro de uma fotografia, porque a existência desta é relacional.

Enquanto o fotógrafo leva consigo a experiência do movimento de caça “na floresta densa da cultura” (Flusser, 1985, p. 18), deixando vestígios da sua ação, o assunto perdura no tempo e no espaço, dos quais foi aparentemente pausado. O que precede o recorte do visível é o próprio visível provido de volumes, cheiros e ritmos; é a primeira realidade, segundo Kossoy (2014, p. 133): o “instante único da tomada do registro no passado, num determinado lugar e época, quando ocorre a gênese da fotografia”.

Essa primeira realidade, da qual se fatia o que é visível para a construção da fotografia em sua materialidade, é também constituída pelas dinâmicas afetivas com e no espaço, este entendido por Massey (2008, p. 29) como “uma simultaneidade de histórias-até-agora”³. O espaço não é algo fixo, nem precede as identidades, mas é produto de relações. É “espaço-tempo vivido”, “espaço-processo” (Haesbaert, 2005, p. 6775).

Muitos geógrafos e filósofos fazem distinção entre espaço e lugar, em que este estaria contido naquele, na forma de matrioskas⁴, como quartos dentro de salas dentro de apartamentos dentro de prédios, a rua, o bairro e, assim por diante, em um movimento do menor para o maior (ou vice-versa). Quanto mais alto se sobe, mais distante se sentiria do lugar, em direção a algo mais abstrato: o espaço. Mas ambos não podem ser separados do movimento das coisas, não estão enclausurados por fronteiras, como as ilusoriamente representadas nos mapas. Lugares não são definidos apenas por um onde, mas também constituídos por tudo o que os habita e vistos como um fenômeno integrado (Relph, 1986 citado por Wilken & Goggin, 2012).

Em *A Máquina de Esperar*, Lisovsky (2008) discute a problemática da temporalidade na fotografia, questionando grande parte dos críticos e historiadores da fotografia do século XX fun-

3 No original, *stories-so-far*.

4 Também conhecida como boneca russa, a Matrioska é um brinquedo artesanal e tradicional da Rússia que reúne uma série de bonecas de tamanhos variados que são colocadas umas dentro das outras.

damentados na oposição oitocentista entre artes temporais e artes espaciais. A partir dessa oposição, “o debate sobre a temporalidade das imagens só podia suceder-se, como narração, fora delas” (Lisso-vsky, 2008, p. 41), ou seja, a imagem seria muda e seu significado se assentaria numa história fora dela. E ele completa: “aquilo que a fotografia congela é o espaço, e não o tempo” (Lisso-vsky, 2008, p. 60).

O instantâneo fotográfico – próprio da fotografia moderna – não é uma imagem destituída de tempo, mas uma forma em que este se manifesta, segundo esse autor, “pelo seu modo de refluir”. A duração do ato fotográfico é o que precede e sucede à guilhotina do carcereiro que lacera o tempo.

As expectativas que precedem a descida da lâmina tomam conta, com inaudita intensidade, desse tempo de espera. E o átimo de segundo em que a cabeça se desmembra do corpo, quando a vida finalmente se consuma, marca em cada rosto o seu aspecto (Lisso-vsky, 2008, p. 64).

Uma das características da fotografia contemporânea, como nos apresenta Silva Jr. (2021), é a sobreposição das lógicas de circulação e de distribuição, sendo que a primeira se manifesta na experiência do segundo clique. A circulação é definida como “apropriação de conteúdos simbólicos fora de um polo emissor”, assumindo uma ordem descentralizada, diferentemente da distribuição, “que presume uma indistinção dos modelos de trânsito de conteúdo, que se daria por canais estáveis e dentro de uma lógica industrial” (Silva Jr., 2021, p. 116). O autor denomina hiperatributo a lógica do segundo clique, isto é, distinto do atributo do clique por se tratar de uma ação secundária e complementar, pertencente a um processo mais amplo. O segundo clique é o compartilhamento em redes sociais, que resulta em novos modos de sociabilidade e de valor-presença.

Ou seja, as imagens circulam; elas fluem pelas linhas dos mapeamentos que, frustradamente, buscam fixá-las em um território. Mas elas não são pontos conectados a outros pontos em uma rede. O tempo não se encontra congelado dentro de retângulos, assim

como os já citados círculos de Ingold não separam o que está dentro do que está fora.

Com o advento das redes sociais, baseadas na produção e no compartilhamento de imagens com dispositivos móveis, uma cartografia *on-line* foi sobreposta à cartografia *off-line*, o que promoveu novos tipos de visualidades de copresença. Isso significa que as pessoas podem estar conscientes da presença de outras por meio de marcadores além do espaço físico. Elas interagem entre si através de presenças ausentes, que incluem as fotografias compartilhadas em redes sociais e as interações que promovem.

DISPOSITIVOS MÓVEIS COMO CRIADORES DE LUGARES

Os dispositivos móveis de mídia locativa são definidos por Lemos (2010) como uma conjunção entre LBS (*Location-based service*) e LBT (*Location-based technologies*). Em todo o mundo, 78% da população com 10 anos de idade ou mais possuía ao menos um celular em 2022, o que significa 11% a mais que o percentual de indivíduos que usam a internet, segundo a União Internacional das Telecomunicações (Nações Unidas, 2023). Isso porque outras pessoas, além do dono, podem acessar a internet daquele celular e também porque alguns desses aparelhos só realizam e recebem chamadas.

Mesmo que muitas pessoas ainda não tenham acesso a telefones celulares equipados com conexão à internet, reconhecimento de localização e sistema operacional – o chamado *smartphone*, isto é, telefone inteligente –, a maior parte dos usuários brasileiros de internet (62%) acessa a rede apenas pelo celular (Vilela, 2023).

O termo locativo se refere a lugar, ou seja, “os lugares/objetos passam a dialogar com dispositivos informacionais, enviando, coletando e processando dados a partir de uma relação estreita entre informação digital, localização e artefatos digitais móveis” (Lemos, 2007, p. 1). Mas também podemos entender esse terceiro elemento, formado pela conjugação entre espaço físico e ciberespaço, e mediada pelos dispositivos de mídia móvel (sendo nosso foco aqui os smartphones), como produtor de lugares. A extensa maioria dos *smartphones* disponíveis no mercado tem um receptor de Sistema

de Posicionamento Global (GPS) e um *software* correspondente para que os usuários possam identificar sua localização no mapa ao mesmo tempo em que podem ser localizados em qualquer lugar.

É cada vez mais comum que as pessoas habitem um híbrido entre espaços físicos e digitais, com a mediação de tecnologias móveis e locativas. Essas tecnologias expandiram a percepção do espaço físico, criando condições para a emergência de novos lugares. Para Gordon e de Souza e Silva (2012), esses lugares são fabricados a partir da estrutura cultural e tecnológica por eles denominada “localidade em rede” (*networked locality ou net locality*). Lemos (2010) chama de “territórios informacionais” e Santaella (2008) denomina “espaço intersticial”.

A ideia de localidade em rede reforça o lugar como algo dinâmico, ao incluir um montante cada vez maior de informações baseadas na localização. Estas não estão apenas “anexadas” às interfaces dos dispositivos móveis e locativos, mas se tornam uma parte intrínseca dos lugares (Gordon & De Souza E Silva, 2012). Segundo os autores, tanto essas tecnologias quanto as informações com as quais elas interagem e que armazenam não se encontram fora dos lugares e ambas participam da sua construção e habitação. A *web* é trazida para os lugares e vice-versa.

Lemos (2008) cita como exemplo um parque com conexão *Wi-Fi*. Existe o espaço físico parque e o espaço eletrônico internet, que ele chama de ciberespaço. Quando alguém acessa essa rede *Wi-Fi*, ele está “imbricado no território físico (e político, cultural, imaginário etc.) parque, e no espaço das redes telemáticas. O território informacional cria um lugar dependente dos espaços físicos e eletrônicos a que ele se vincula” (Lemos, 2008, p. 221).

Lemos (2010) define território informacional como uma zona de controle criada pela intersecção entre espaços físico e eletrônico. O território informacional não tem fronteiras, as informações se dissipam irrefreáveis pelo espaço. Entender essa nova territorialidade, segundo Lemos, é estabelecer limites para os fluxos de informações e, assim, garantir privacidade e anonimato.

Já os espaços intersticiais “referem-se às bordas entre espaços físicos e digitais, compondo espaços conectados, nos quais se rompe a distinção tradicional entre espaços físicos, de um lado, e digitais, de outro” (Santaella, 2008, p. 21). Mesmo que essa fronteira se torne difusa, os espaços físicos e digitais não deixam de existir individualmente. A partir deles é criado um terceiro tipo de espaço, formado por “múltiplas camadas de conexões entre o físico e o virtual” (Santaella, 2008, p. 22).

Essa experiência de visão tátil, em que mãos, olhos, tela e o entorno estão misturados, é chamada por Cooley (2004) de visão por meio da tela (*screenic seeing*), que ele considera como uma maneira de olhar que é material e dinâmica. Ele nomeou de MDS (*mobile screenic device*) os telefones celulares, dispositivos computacionais e organizadores eletrônicos portáteis que, no seus processos de desenvolvimento tecnológico, foram equipados com telas de LCD (*liquid crystal display*) coloridas. Assim, a visão se tornou tátil e não mais limitada pelos olhos.

De acordo com Cooley (2004), os debates dentro e fora da academia acerca desse tema se direcionaram a transformações na comunidade e nas interações, reconfiguração dos códigos sociais de interação, tendência a uma *performance* pública de uma conversa privada e a crescente confusão entre trabalho e lazer. Entretanto, inicialmente, deu-se pouca ou nenhuma atenção ao relacionamento particular entre usuários e seus MDS, nem na relação entre a tela e a visão.

Ele chama de ajuste (*fit*) a relação entre a mão e o MSD, ou seja, o contorno formado pelo dispositivo em contato com a mão, quando eles se moldam um ao outro. Essa relação é involuntária e, destaca o autor, fundamentado em Chapman et al. (1996 citado por Colley, 2004), é devido a essa exploração tátil não conscientemente motivada que ocorre o aumento da transmissão de informações hápticas, ou seja, produz um aumento na entrada somatossensorial – sistema que corresponde aos mecanismos neurais responsáveis por adquirir informações sensoriais do que se passa no corpo. Esse ajuste funciona como uma interface permeável entre o

usuário e o entorno, que não se distingue da interface que se abre no próprio dispositivo.

Colley (2004) considera a visão não como uma prática de enxergar através de uma janela, mas olhar para uma tela. Ele entende a televisão e o cinema como janelas, porque estas são anteparos que distanciam os espectadores do que eles estão olhando. Já as telas dos MSD se fundem com o mundo enquanto ele acontece, estimulam uma experiência de encontro. Isso impacta na forma como o indivíduo se relaciona com aquilo que vê, já que a visão se torna uma extensão da tela. Porque a atenção não demanda uma direcionada presença absoluta e não está enclausurada por muros da desconexão absoluta, ela pode ser entendida como esse emaranhado de linhas que se enroscam.

O sentido da visão é “encorporado”, baseado no corpo, envolve cheiros, ruídos, sabores, toques, lembranças. O fotógrafo, armado de um *smartphone* com câmera acoplada, move-se com ele, sente seu peso e suas dimensões, atravessa os espaços e mantém a atenção fluida, que se conecta ao mesmo tempo em que se dissolve, porque algo o imobilizou na sua trajetória e o fez sacar o aparelho.

E o entorno não deixa de existir. O fotógrafo se põe ciente da mobilidade contínua das coisas quando posiciona e aponta a câmera para um motivo que atingiu sua visão (e todos os sentidos que ela envolve) para, então, tentar enquadrar, compor os elementos em cena, desenhando, assim, linhas com o movimento dos braços e das pernas. As linhas geradas por ele, emaranhadas às linhas de todas as coisas que o circundam e o atravessam, estabelecem as condições para imaginar.

Partindo da noção de localidades em rede, Gordon e de Souza e Silva (2012) entendem que as situações físicas permanecem, enquanto a atenção do usuário é liberada para uma ecologia de focos que, em vez de destruir os espaços urbanos, constroem as experiências na sobreposição entre físico e virtual. Isso amplia os limites do espaço aristotélico tipicamente associado com as cidades. Os autores explicam que o que Aristóteles chamaria de invólucro do espaço físico é expandido, explodindo os limites das fronteiras tradicionais

da extensão geográfica. O material com o qual as localidades em rede são construídas inclui conexões dinâmicas em rede, interações sociais remotas e locais e informações baseadas na localização.

VISUALIDADES SITUADAS EM MALHA

As fotografias digitais e as formas como podemos consumi-las, com a mediação de *smartphones*, invocam outras formas de movimento. Essas práticas resultam em novos modos de mapeamento de lugares para além do apenas geográfico, adicionando dimensões sociais, emocionais, psicológicas e estéticas ao sentido de lugar. Fundamentadas na ideia de malha de Tim Ingold, Hjorth e Pink (2012) entendem as fotografias como resultado de inspirações dentro de linhas contínuas que entrelaçam um caminho, isto é, em movimento e como parte da configuração de lugar. Esse movimento engloba tanto o mover-se por localidades como o mover-se através de uma tela e todos os sentidos que cada um envolve.

As práticas informativas de lugar estão presentes desde o princípio da telefonia móvel, com a constância da pergunta “onde você está?”. Com as redes sociais, a resposta chega antes, na forma de imagens e *tags* de geolocalização, e os interlocutores são copresenças ausentes. Hjorth e Pink (2014) chamam de peregrinos digitais (*digital wayfarer*) os sujeitos que estão em constante oscilação entre espaços *on-line* e *off-line* de copresença, fundamentadas na noção de peregrinação, do antropólogo Tim Ingold, utilizada para descrever as experiências corporificadas no mundo, considerando o que ele acredita ser a essência de habitar, que é movimentar-se ao longo de um caminho. O termo peregrinar (*wayfaring*) é usado por Ingold (2015) como elemento partícipe da sua teoria de malha (*meshwork*) e esta é utilizada para fundamentar o conceito de lugar das duas autoras.

A partir desses conceitos, Hjorth e Pink (2014) compreendem a emergência de formas de copresença e de produção de lugar na prática da fotografia de *smartphone*, que se dá na peregrinação entre o *on-line* e *off-line*, o que resulta na criação de lugares a partir da perambulação por esse trajeto. Isso produz um novo modo de

visualidade, segundo as autoras, que é parte de lugar, produtor de lugar e que conecta o físico-material com o intangível-digital. Cria e reflete formas únicas de sociabilidades geoespaciais.

Como a mobilidade é própria dessa prática fotográfica, pois as fotografias são produzidas e consumidas em movimento, elas são resultados de experiências particulares dentro de contextos de lugar. Essa poderia ser uma compreensão básica de qualquer produção fotográfica, mesmo a analógica, e até sua circulação, haja vista a antiga tradição do retrato da pessoa amada na carteira. Mas a especificidade aqui é conseguir localizá-las facilmente em um mapa digital, o que significa uma visualidade duplamente situada, porque “cria um vínculo entre as materialidades do solo sob os pés e do céu acima, com as arquiteturas digitais da Web 2.0 que também enquadram e são enquadradas pelos nossos movimentos pelo mundo” (Hjorth e Pink, 2012, p. 151, tradução nossa). Eram pontos na arquitetura digital da Web 2.0 e hoje são traços deixados pelas novas práticas móveis com esses dispositivos, que incluem seu *status* de representação, seu conteúdo, as qualidades das relações e afetos como situados e situantes, e cuja visualidade é formada pela intersecção entre social, digital e material.

Isso nos leva ao conceito de malha de Ingold (2012, 2015), que se opõe à ideia de rede de conexões. O termo malha, emprestado de Lefebvre (1991 citado por Ingold, 2012), enfatiza o caráter nômade, sempre em movimento. Se a malha é formada pela peregrinação, segundo Ingold (2015, p. 223), a rede se refere ao transporte, que é “essencialmente orientado para um destino, como se o passageiro carregasse a sua assinatura consigo, enquanto é transportado de um lugar para outro”. Imaginemos uma rede, formada por pontos conectados por linhas. Nesse modelo, os pontos são entidades fechadas e pré-determinadas, destacadas do mundo por uma circunferência, que se deslocam lateralmente ao longo de uma superfície. Eles permanecem distintos das linhas de conexão – sempre retas, como se as linhas só pudessem assumir essa forma. Antes da integração na rede, cada um desses elementos precisa, necessariamente,

estar fechado no seu próprio perímetro e o arranjo todo pode ser visto como um mapa de rotas (Ingold, 2015).

A malha é formada por linhas, entendidas pelo antropólogo como trajetos em movimento e crescimento, que não separam dentro e fora, mas que se dão ao longo. Algumas teorias da sociologia e da antropologia que tratam da ideia de rede adotam uma perspectiva relacional, com foco nas conexões, mas, afirma Ingold, “as coisas são [grifo do autor] as suas relações” (Ingold, 2015, p. 119).

Hjorth e Pink (2014) entendem lugar consonante ao conceito de malha desenhado por Ingold (2012, 2015), isto é, um emaranhado de linhas em movimento, formado pelas intensidades com as quais se enredam umas às outras. Para as autoras, essas linhas são trajetórias de organismos humanos e não humanos, tecnologias, moralidades, discursos, relações de poder, corporações etc., sempre em movimento. Elas trazem essa perspectiva também para a compreensão da fotografia, em que as imagens estariam presentes nesse emaranhado na forma de linhas/trajetórias, assim como o produtor, o receptor, a câmera etc.

A fotografia é compreendida aqui para além do conteúdo visual das imagens produzidas por aparelhos, incorporando também, e principalmente, as práticas implicadas no movimento de como se percebe e se sente o ambiente físico e onde e com quem são compartilhadas essas imagens. Pink (2011b) entende e teoriza a produção de fotografias na sua relação com o movimento, traçando paralelos entre a produção de sentidos e as teorias de lugar. Ela acredita que as imagens são multissensoriais e, para entender todo seu potencial como produtoras de significados, é necessário entendê-las como posicionadas, assim como a produção e o consumo de fotografias. Estas não são apenas experiências corporificadas, mas estão posicionadas na intersecção entre corpo, mente e ambiente.

O paradigma da corporeidade foi desenvolvido pelo antropólogo Thomas Csordas, fundamentado nos estudos do filósofo Maurice Merleau-Ponty e do sociólogo Pierre Bourdieu, que permitiu a compreensão de que o conhecimento não se restringe à mente, mas está também embutido nas práticas corporais e não é necessaria-

mente possível expressá-lo por meio de palavras (Pink, 2011a). Pink parte da proposta do antropólogo David Howes de substituição desse paradigma pelo paradigma do posicionamento (*emplacement paradigm*) ao compreender o corpo como implicado no mundo, dentro e parte de um contexto.

Pink (2011b) entende o evento visual não como um ponto em uma rede que está conectado a outros pontos, mas como um emaranhado de narrativas cotidianas constituído por pessoas, câmeras, fotografias e trajetórias de pesquisas. As imagens estão em movimento e não somente elas, mas o mundo também é movimento. Nós habitamos o mundo ao mesmo tempo em que o criamos (Hjorth & Pink, 2014).

Portanto, as fotografias seriam *dos* lugares e *nos* lugares e seu caráter situacional não é sistema fechado, mas inacabado e aberto. Ela cita como exemplo um mapa formado por fotografias aéreas. Ele não envolve o simples mapeamento estático da superfície da Terra, mas a complexa união entre humanos e tecnologias, ambos em movimento. Essa compreensão é importante, como explica Pink (2011, p. 12, tradução nossa), para provocar nos pesquisadores a substituição da pergunta “a que essa imagem estava conectada quando seus significados foram construídos?” pela questão: com quais outras linhas essa imagem estava entrelaçada no momento de sua produção e consumo?

Ou seja, a ação humana não é determinada apenas pelo pensamento consciente, ela é afetada pelo seu entorno, por arroubos e copresenças – físicas ou virtuais. Assim como não é possível separar lugar e espaço como um dentro do outro, os sujeitos não podem ser descolados do ambiente em que estão inseridos, porque são feitos da mesma carne.

COMPONDO NOVOS MAPAS

A cartografia como ciência, cujo mapa é seu objeto, teve sua produção teórica clássica bastante fundamentada na linguística estrutural como modelo semiótico, dando primazia à linguagem verbal, em que a comunicação só seria possível a partir do domínio de um

mesmo código compartilhado (Girardi, 2014). Assim, a principal pauta da cartografia, nesse modelo que a autora chama de já-estabelecido, seria a construção e a leitura a partir de um sistema fechado de símbolos.

Por já estabelecido, Girardi (2014, p. 69) entende a cartografia como fortemente representacional, baseada no arranjo de signos e, “na mesma medida em que a linguística estrutural autonomizou a língua, a semiótica cartográfica autonomizou o mapa (enquanto objeto), dedicando-se ao que é interno a este”. A partir da mudança do entendimento de espacialidade, o já estabelecido passa a ser considerado pela autora como “não mais o suficiente”.

O objetivo da linguagem cartográfica seria o de organizar a verdade como algo independente do observador. Essa compreensão de mapa como representação, em vez de projeção da superfície terrestre, naturaliza e oculta sua origem no poder do Estado e “seu papel no estabelecimento e manutenção de relações sociais nas sociedades em que ele existe” (Girardi, 2014, p. 75). Girardi sugere não a substituição do “já-estabelecido” pelo “não mais o suficiente”, mas sua expansão por meio da habitação de um entre. Arrancar o objeto mapa de seu lugar de representação para ressignificá-lo.

Harley (1989) define cartografia como um corpo de conhecimentos teóricos e práticos empregados pelos cartógrafos para produzirem mapas, cujas regras variam de acordo com cada sociedade. Na história da cartografia ocidental, desde o século XVII, imperou o que Harley (1989, p. 4, tradução nossa) chama de “escravidão mimética”, que levou a um certo desdém pelos mapas feitos por países não-ocidentais.

O geógrafo se fundamenta nas ideias de Michel Foucault e Jacques Derrida para defender que o mapa nunca é neutro. Ele argumenta que o processo de mapeamento é uma criação subjetiva, que produz conhecimento sobre o mundo, um produto não só das regras da razão e da geometria, como também das normas e dos valores sociais. O trabalho de John Brian Harley introduziu uma nova agenda de investigação na pesquisa crítica em cartografia, ao classificar os mapas como construções sociais e expressões de poder.

Influenciados por Harley (1989), Kitchin e Dodge (2007, p. 335, tradução nossa) defendem que a cartografia é processual, em vez de representacional, portanto, os mapas “não têm segurança ontológica; eles são de natureza ontogenética”. Esse movimento da ontologia para a ontogênese significa entender as coisas não como são, mas como se tornam.

Os mapas são criados a partir de práticas corporais, técnicas e sociais e sempre refeitos a cada engajamento, cujo processo de produção é “um processo de reterritorialização constante” (Kitchin & Dodge, 2007, p. 335, tradução nossa). Os autores afirmam que os mapas são sempre mapeamentos, ou seja, o produto é indissociável do processo. O envolvimento nesses processos é um misto de práticas criativas, reflexivas, lúdicas, afetivas e afetadas pela experiência do indivíduo em aplicar esses mapeamentos no mundo, ao mesmo tempo em que também mapeia o mundo. Assim, eles defendem que os mapas devem ser entendidos como eventos, em vez de objetos; como redes compostas de interações sócio materiais.

O mapa é um sistema não só de informações espaciais, mas também temporais entre pessoas, objetos e seus mundos. Se o desejo de parar o tempo é uma das características mais presentes na história da fotografia, de acordo com Lapenta (2011), esse fator é profundamente transformado pelo mapeamento fotográfico digital, em que uma imagem mescla fotografias de diferentes lugares, tomadas em diferentes momentos, em uma combinação entre presente, passado e futuro. Um tempo fraturado dentro de um espaço contíguo, formando um emaranhado quebra-cabeças.

Lapenta (2011) entende esse modo de mapeamento como um exemplo de mudança da função ontológica do espaço nas representações fotográficas. Essas tecnologias reforçam uma epistemologia que interpreta o mapeamento digital não como uma nova forma de representação do espaço sintetizada digitalmente, mas uma “visualização dos espaços sociais, das identidades e das relações e interações sociais dos usuários que contribuem para sua composição” (Lapenta, 2011, p. 15, tradução nossa).

A novidade não é a sobreposição e combinação de fotografias, o que já era feito com fins artísticos e comunicativos, mas a fragmentação gerada pela reunião dessas imagens em uma mapa digital, geolocalizadamente fixadas. O critério para a montagem desse quebra-cabeças é apenas a relação espacial, enquanto o “tempo está suspenso para sustentar as condições naturais de copresença dos objetos e inter-relações espaciais” (Lapenta, 2011, p. 18, tradução nossa). Levando em conta o espaço como única variável, seria possível entender todas as fotografias do mundo como interligadas a partir das distâncias geográficas relativas umas das outras.

Se o princípio ontológico que sustenta o realismo na fotografia é a indexicalidade; segundo Lapenta (2011), no mapa digital é a geolocalidade, isto é, a ligação tecnologicamente mediada entre imagem e espaço físico. Essa forma de organização das representações do mundo é interpretada como uma mudança de paradigma, em que o mapa virtual se torna o novo princípio sócio organizacional.

A representação foi concebida como espacialização, mas Massey (2008) argumenta que por meio da representação se espacializou também o tempo e que, na associação do espaço com a representação, daquele foi retirado o movimento, opondo-o ao tempo. Essa forma de imaginar o espaço e a espacialização é resultante da ideia de que o espaço é uma fatia congelada do tempo, é destituído de temporalidade.

Nos mapas ocidentais atuais, o espaço é uma superfície plana, um sistema fechado e coerente, mas Massey (2008, p. 160) propõe: “E se, ao contrário, ele nos apresentar uma heterogeneidade de práticas e processos? Então ele não será um todo já-interconectado, mas um produto contínuo de interconexões e não conexões. Assim, ele será sempre inacabado e aberto” (Massey, 2008, p. 160). Essa concepção da cartografia pós-representacional parte do pressuposto de que não existe uma realidade a priori que se ofereça à apreensão, mas sim um emaranhado de relações em movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse texto costurou um emaranhado de linhas de pensamentos e trajetórias conceituais, formando alguns nós, para integrar um novelo ainda mais amplo de pesquisa. Fotografia, lugar e mapa se mostraram móveis como uma pipa no ar; formados pelos encontros e escoando em meio às tentativas de aprisionamento de certezas.

Partimos da hipótese de que a fotografia produz lugares e, desse ponto de partida, entendemos que esse lugar pode se formar não só na sua materialidade, mas também no ato de compartilhamento dessa imagem e na circulação pelo ciberespaço. Congelar o tempo não é o objetivo dessa prática, mas estendê-lo em duração ou, no caso dos mapas formados por fotografias, fraturar o tempo em várias partes.

Entendê-las como coisas nos abre um horizonte de possibilidades baseadas nos encontros para pensarmos a fotografia produzida por mulheres migrantes e refugiadas distantes de sua ancestralidade, do seu território e em processos de reterritorialização, ou seja, de apropriação simbólica do espaço e que essa apropriação é ação de construção de lugar e a fotografia, sua ferramenta.

REFERÊNCIAS

- Alto comissariado das nações unidas para os refugiados (ACNUR). Disponível em <<https://www.acnur.org/portugues/>>.
- Bachelard, G. (1972). *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Boal, A. (1982). *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brandão, C. R. (2004). *O que é o método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense.
- Cooley, H. R. (2004). It's All About the Fit: the hand, the mobile screenic device and tactile vision. *Journal of Vision Culture*, v. 3,

- p. 133-155. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1470412904044797>
- Dewey, J. (2001). *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes.
- Didi-Huberman, G. (2018). *A Imagem queima*. Curitiba: Medusa.
- Freire, P. (1974). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Girardi, G. (2014). Cartografia geográfica: entre o “já-estabelecido” e o “não-mais-suficiente”. *Revista Ra'è Ga*, v. 30, p. 65-84, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/36083>.
- Gordon, E.; De Souza e Silva, A. (2012). The urban dynamics of net localities: how mobile and location-aware technologies are transforming places. In R. WILKEN, G. Goggin. (Org.) *Mobile Technology and Place* (Cap. 5, pp. 89-102). Nova Iorque: Routledge.
- Grieco, E.; M. Boyd. (2003). Women and migration: incorporating gender into international migration theory. Center for the Study of Population, Florida State University, pp. 98-139.
- Haesbaert, R. (2005, março). Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina* (pp. 6774-6792), São Paulo: Universidade de São Paulo, Brasil.
- Harley, J. B. (1989). Deconstructing the map. *Cartographica*, (26)2, pp. 1-20.
- Hjorth, L.; PINK, S. (2012) Emplaced cartographies: reconceptualising camera phone practices in an age of locative media, *Media International Australia (MIA)*, 145, pp. 145-155.
- Hjorth, L.; Pink, S. (2014). New visualities and the digital wayfarer: reconceptualizing camera phone photography and locative media. *Mobile Media & Communication*, v. 2, n. 1, pp. 40-57.
- Ingold, T. (2015). *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- _____. (2012) Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, pp. 25-44.
- Kastrup, V. (2009). O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In E. Passos, V. Kastrup, L. Escóssia (Orgs.), *Pistas do método da cartografia* (Cap 2, pp 32-51). Porto Alegre: Sulina.

- Kitchin, R.; Dodge, M. (2007) Rethinking maps. *Progress in Human Geography*, (31), p. 331-344.
- Klempous, D. (2023). Habitar uma fotografia: proposta de metodologia de uso da fotografia nos processos de reterritorialização com mulheres migrantes e refugiadas. In: *Anais do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (pp. 1-15), Belo Horizonte, 2023. São Paulo: Intercom.
- Kossoy, B. (2014). Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. Co-tia, SP: Ateliê Editorial.
- Lapenta, F. (2011). Geomedia: On Location-based Media, the Changing Status of Collective Image Production and the Emergence of Social Navigation Systems. *Visual Studies*, (26)1, pp. 14–24.
- Lemos, A. (2007). Mídias locativas e territórios informacionais. In L. Santaella, P. Arantes (Orgs). *Estéticas Tecnológicas. Novos Modos de Sentir*. (pp. 207-230), São Paulo: EDUC.
- _____. (2010). Mídias locativas e vigilância. Sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais. In F. BRUNO, M. KANASHIRO, R. FIRMINO (Orgs), *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação* (Cap. 3, pp. 61-93). Porto Alegre: Sulina.
- Lissovsky, M. (2008). A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Machado, A. (1984). A ilusão especular. Brasília: Brasiliense.
- _____. (2001). O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- Marinucci, R. (2007). Feminization of migration? *REMHU, Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, (15)29, pp. 5-22.
- Massey, D. (2008). Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel; Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Merleau-Ponty, M. (2004). O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes de silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac & Naify.

- Nações Unidas. Mais de três quartos da população mundial possuem um telefone celular. Disponível em: <<https://news.un.org/pt/story/2023/12/1825432>>.
- Passos, E; Eirado, A. do. (2009). Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In E. Passos, V. Kastrup, L. Escóssia (Orgs.), *Pistas do método da cartografia* (Cap. 6, pp 109-130). Porto Alegre: Sulina.
- Passos, Eduardo; Kastrup, Virginia; Escóssia, Liliana (Orgs.) (2010). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Pink, S.(2011a). From embodiment to emplacement: re-thinking competing bodies, senses and spatialities. *Sport, Education and Society*, (16)3, pp. 343-355.
- Pink, S. (2011b). Sensory digital photography: re-thinking 'moving' and the image. *Visual Studies*, (26)1.
- Santaella, L. (2008). A estética política das mídias locativas. *Nômadias*, Instituto de Estudios Sociales: Bogotá, n. 28, pp. 128-137.
- Silva, J. (2021). *Instantâneos da fotografia contemporânea*. Curitiba: Appris.
- Spinoza. B. de. (2013). *Ética*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Tuan, Y. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL.
- Vilela, P. R. (2023). Maioria dos que acessam internet via celular não checa informações. Agência Brasil. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-05/apenas-37-de-quem-usa-internet-somente-no-celular-checam-informacoes>>
- Wilken, R.; Goggin, G. (2012). Mobilizing place: conceptual currents and controversies. In R. Wilken, G. Goggin. (Orgs.) *Mobile technology and place* (Cap 1, pp. 3-25). Nova Iorque: Routledge.