



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

THAIS SANTOS COSTA

**AS VIVÊNCIAS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS DA PAISAGEM HABITADA:
O OLHAR FOTOGRÁFICO DE WILSON CARNEIRO DA CUNHA EM SANTO ANTÔNIO,
RECIFE**

Recife

2025

THAIS SANTOS COSTA

**AS VIVÊNCIAS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS DA PAISAGEM HABITADA: O olhar fotográfico
de Wilson Carneiro da Cunha em Santo Antônio, Recife**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (PPGDU/UFPE) como requisito para a obtenção do título de mestre(a) em Desenvolvimento Urbano. Área de concentração: Conservação integrada.

Orientador(a): Ana Rita Sá Carneiro

Recife

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Costa, Thais Santos.

As vivências nos espaços públicos da paisagem habitada: O olhar fotográfico de Wilson Carneiro da Cunha em Santo Antônio, Recife / Thais Santos Costa. - Recife, 2025.

175 f.: il.

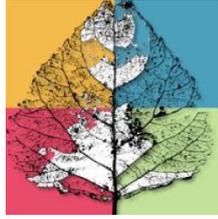
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2025.

Orientação: Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro.

Inclui referências.

1. Espaço público; 2. Paisagem; 3. Vida cotidiana; 4. Hábitos; 5. Fotografia. I. Ribeiro, Ana Rita Sá Carneiro. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central



Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

Thais Santos Costa

**“AS VIVÊNCIAS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS DA PAISAGEM
HABITADA: O OLHAR FOTOGRÁFICO DE WILSON CARNEIRO
DA CUNHA EM SANTO ANTÔNIO, RECIFE”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 26/02/2025.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Renata Campello Cabral (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Fabiana de Fátima Bruce da Silva (Examinadora Externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profa. Dra. Maria de Fátima de Mello Barreto Campello (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Alagoas

AGRADECIMENTOS

A conclusão de uma etapa de nossa formação vai muito além da conclusão do produto escrito que está posto nas páginas seguintes. Durante a jornada de pesquisa, muitas pessoas cruzam nosso caminho e são parte indissociável do resultado alcançado. É preciso reconhecer que ninguém conclui um curso de pós-graduação sozinho, e por isso, agradeço:

Ao Laboratório da Paisagem, onde iniciei minha trajetória com a pesquisa ainda durante a graduação. Junto à orientação da equipe de professores, em especial Lúcia Veras, e do apoio de colegas, em especial Wilson de Barros, aprendi a dar os primeiros passos e tive o apoio sensível de todos quando o busquei nos momentos mais difíceis. À Ana Rita Sá Carneiro, pelos anos de orientação, na Iniciação Científica, no Trabalho de Conclusão da Graduação e agora na Dissertação de Mestrado. Sempre apontando as rotas possíveis e me dando autonomia para fazer minhas escolhas. À Joelmir Silva, que me reconheceu pesquisadora antes que eu mesma me visse na pesquisa. Não teria chegado até aqui se não fosse a confiança, respeito, carinho, amizade e apoio que ao longo dos anos foram sendo alicerçados por nós. Sua presença constante tornou cada passo menos árduo e me fez abrigo nos muitos dias tempestuosos.

Ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano (PPGDU), no âmbito da coordenação e secretaria, dos docentes, em especial Juliana Pereira e Renata Cabral, e dos colegas de turma. No dia a dia das aulas e nos cafés com conversas pelos corredores, essa dissertação foi se moldando tanto quanto a pesquisadora que aqui vos escreve. À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE) pelo financiamento da pesquisa, fator imprescindível para a execução e conclusão do projeto de pesquisa proposto quando do início do Mestrado. Aos técnicos do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade (Cehibra) da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), pela disponibilidade e solicitude nos inúmeros contatos relativos às consultas no acervo.

Por fim, à família e aos amigos próximos, que são tão parte dessa dissertação quanto as palavras e discussões que se apresentam a seguir. Pessoas que caminharam ao meu lado, acompanhando minhas angústias, compreendendo e sendo suporte nas inúmeras vezes que precisei de reforços de energia para me dedicar ao trabalho. Tenho muita sorte e alegria de agora poder compartilhar essa conquista com vocês.

RESUMO

O bairro de Santo Antônio e o bairro de São José, no centro histórico do Recife, constituem a segunda área de ocupação urbana da cidade, após a consolidação do bairro portuário do Recife. Foi em Santo Antônio onde ocorreram grandes demolições para dar lugar ao redesenho de quadras e novas tipologias arquitetônicas, resultado das intervenções modernas implementadas na cidade no século XX. A discussão central gira em torno da relação entre as vivências nos espaços públicos do bairro e a paisagem habitada. Nesse sentido, os espaços públicos são entendidos como resilientes no tecido urbano, ao resguardar as vivências que contam a história da cidade e que com sua resistência em permanecer caracterizam uma paisagem habitada revelada pelo olhar fotográfico de Wilson Carneiro da Cunha. Desse modo, objetiva-se revelar as vivências nos espaços públicos que caracterizam uma paisagem habitada do bairro de Santo Antônio na segunda metade do século XX. Para isso, recorre-se aos aportes teóricos de Jean-Marc Besse, Henri Lefebvre e Michel de Certeau, tendo como fonte documental as fotografias de Wilson Carneiro da Cunha. Como habitante do bairro de Santo Antônio, suas fotografias dão visibilidade ao cotidiano das pessoas comuns no bairro e nos revelam as marcas de uma paisagem habitada constituída a partir das vivências dos seus espaços públicos.

Palavras-chave: espaço público; paisagem; vida cotidiana; hábitos; fotografia.

ABSTRACT

The Santo Antônio neighborhood and the São José neighborhood, in the historic center of Recife, constitute the second area of urban occupation in the city, after the consolidation of the Recife port district. It was in Santo Antônio that major demolitions took place to make way for the redesign of squares and new architectural typologies, the result of the modern interventions implemented in the city in the 20th century. The central discussion revolves around the relationship between life in the neighborhood's public spaces and the inhabited landscape. In this sense, the public spaces are understood as resilient in the urban tissue, by safeguarding the lives that tell the story of the city and that, with their resistance to remain, characterize an inhabited landscape revealed by the photographic gaze of Wilson Carneiro da Cunha. The objective is to reveal the lives lived in the public spaces that characterize the inhabited landscape of the Santo Antônio neighbourhood in the second half of the 20th century. To this end, the theoretical contributions of Jean-Marc Besse, Henri Lefebvre and Michel de Certeau are used, with Wilson Carneiro da Cunha's photographs as the documentary source. As an inhabitant of the Santo Antônio neighborhood, his photographs give visibility to the daily lives of ordinary people in the neighborhood and reveal to us the marks of an inhabited landscape constituted from the lives of its public spaces.

Keywords: public space; landscape; everyday life; habits; photography.

SUMÁRIO

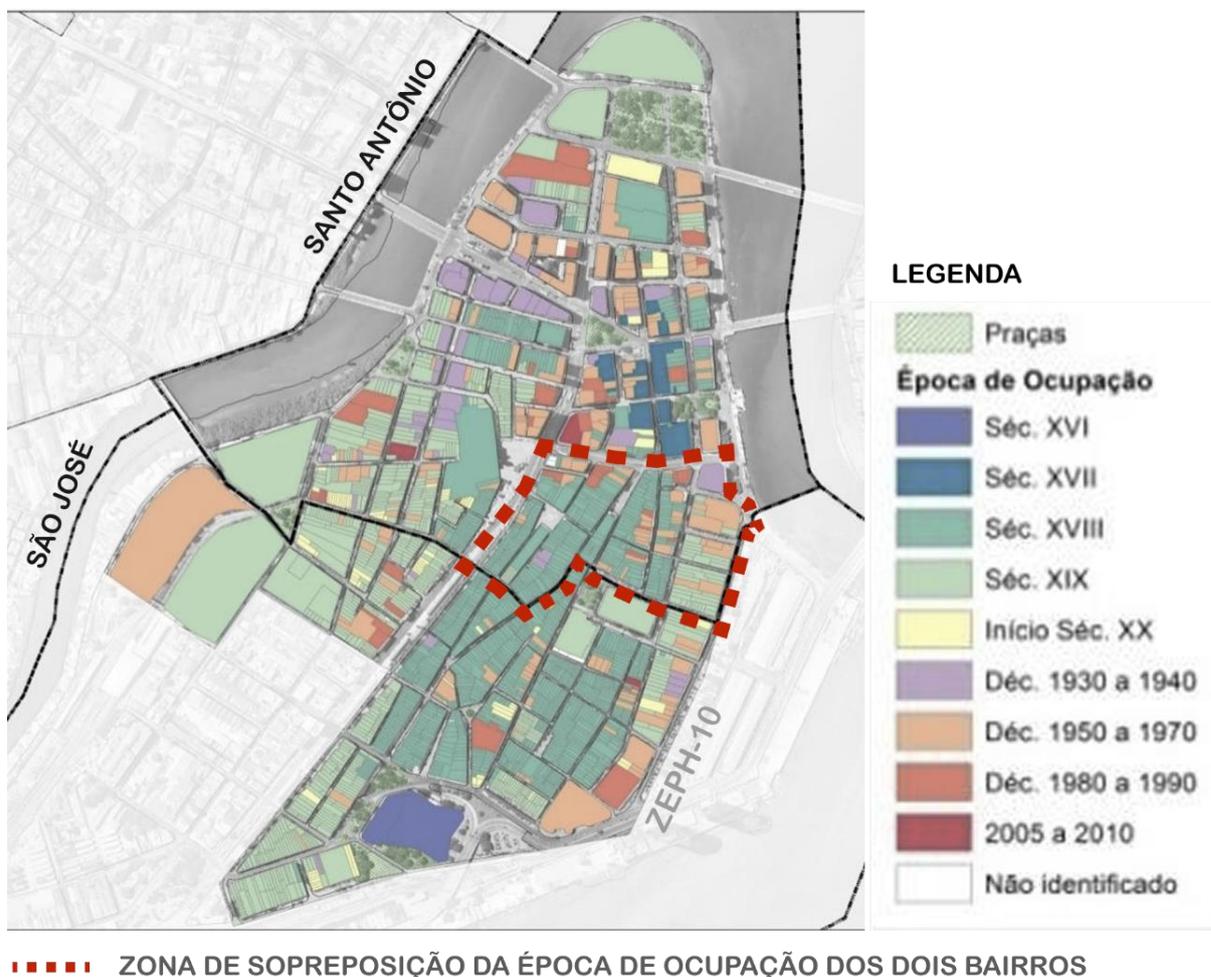
INTRODUÇÃO.....	6
1 O ESPAÇO PÚBLICO DAS VIVÊNCIAS E A PAISAGEM HABITADA	18
1.1 O bairro de Santo Antônio: um palimpsesto em investigação	20
1.2 O espaço público como lugar do público	36
1.3 Uma paisagem habitada a partir do espaço público	45
1.4 O espaço público da vivência do habitante	53
2 AS FOTOGRAFIAS DE WILSON CARNEIRO DA CUNHA REVELANDO VIVÊNCIAS	59
2.1 A fotografia como fonte de conhecimento.....	59
2.2 O ato de fotografar e o habitar a paisagem	65
2.3 O fotógrafo e habitante de Santo Antônio	68
2.4 O <i>corpus documental</i> e as categorias de análise	80
3 AS VIVÊNCIAS DO ESPAÇO PÚBLICO NAS SÉRIES ICONOGRÁFICAS	90
3.1 O espaço público como palco das vivências e do olhar fotográfico.....	90
3.2 As séries iconográficas: desmontando o <i>corpus documental</i>	93
4 DANDO VISIBILIDADE ÀS VIVÊNCIAS DO PÚBLICO	138
4.1 (re)montando a narrativa nas séries iconográficas.....	138
4.2 O público e as vivências	140
4.3 As vivências e os significados do espaço	145
4.4 As vivências como manifestações coletivas	152
4.6 Foto-montando o itinerário do habitante na paisagem	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS	168

INTRODUÇÃO

O bairro de Santo Antônio, no centro histórico do Recife, juntamente com seu vizinho São José, correspondem à primeira ocupação urbana da cidade que extrapolou os limites da pequena ilha do Recife na qual se estabeleceu o porto. Delimitados como Conjunto Urbano Histórico pelo Plano de Preservação de Sítios Históricos em 1979 (Lei nº 13.957/1979), Santo Antônio e São José são classificados como Zona Especial de Preservação do Patrimônio Histórico (ZEPH) pela Lei de Uso e Ocupação do Solo (Lei nº 16.176/1996) e pelo Plano Diretor do Município do Recife (Lei Complementar nº 2/2021).

Esses dois bairros juntos são tratados como uma mesma ZEPH pela municipalidade por terem, hoje, seus limites político-administrativos pouco perceptíveis no espaço. Esse território conformado pelos dois bairros distingue-se por sua materialidade resultante de diversas intervenções urbanísticas e arquitetônicas ao longo do tempo, refletidas em seu traçado urbano e diversidade morfológica e tipológica. Algumas quadras, pertencentes ao limite do bairro de Santo Antônio, tem características que em muito se aproximam das quadras do bairro de São José. Um exemplo é a época de ocupação dos lotes, durante a ocupação holandesa a partir do século XVII. Um exemplo disso é a zona de sobreposição da época de ocupação dos lotes na Figura 1, na qual percebe-se que parte de Santo Antônio se assemelha mais com a época de ocupação dos lotes de São José.

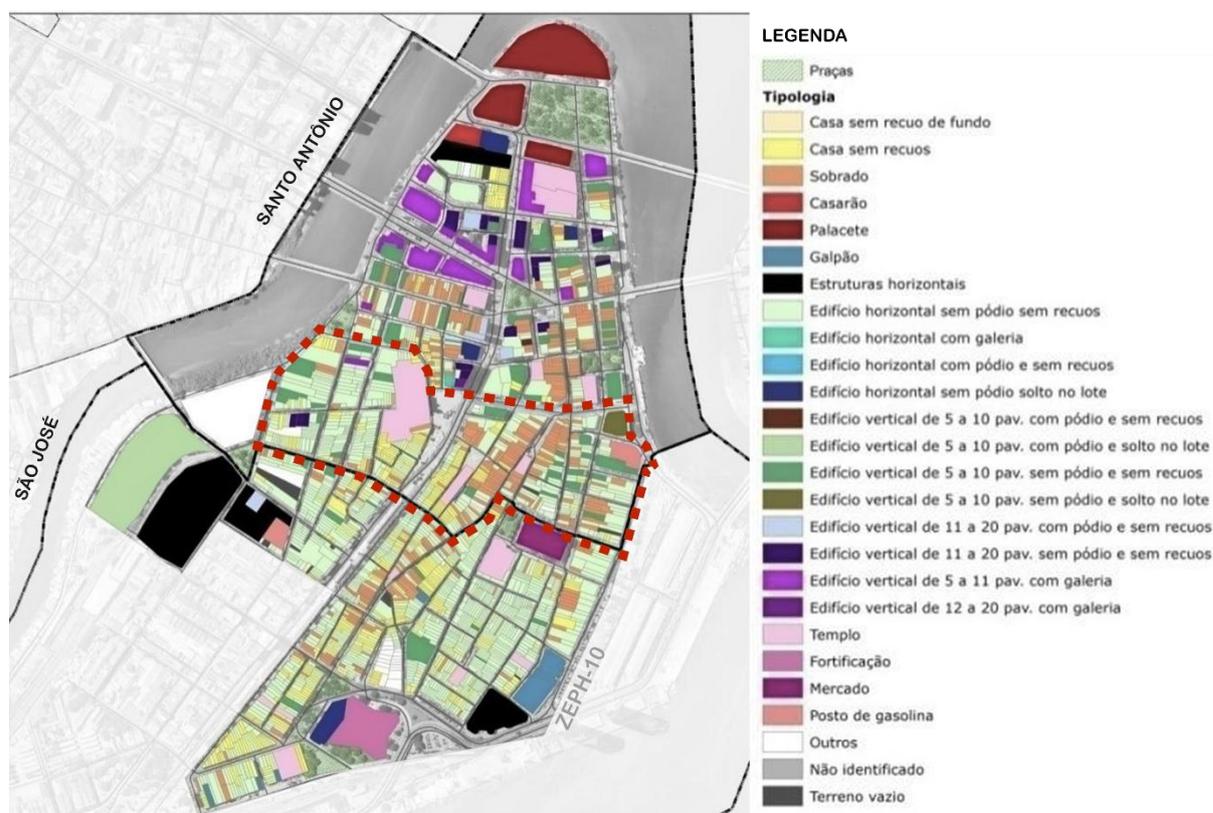
Figura 1: Época de ocupação dos lotes na ZEPH 10.



Fonte: Mapa produzido pela DPPC (2020), editado pela autora

Em Santo Antônio foram executados o primeiro redesenho de quadras e a substituição de tipologias arquitetônicas, resultado das intervenções modernas implementadas na cidade no século XX sobre as quais trataremos mais adiante. Já em São José, uma menor parte de sua área foi impactada por essas reformas, inclusive recebidas com bastante resistência pela população, quando eram referenciadas como a “demolição do ‘mais recifense dos bairros’”, destacada por Pereira (2009, p. 14). Em relação às tipologias, é possível delimitar uma zona de sobreposição nos limites dos dois bairros (Figura 2), na qual percebe-se a predominância de tipologias que se aproximam mais das de São José, pelas características tipológicas mais homogêneas, do que das de Santo Antônio.

Figura 2: Tipologias arquitetônicas na ZEPH 10.

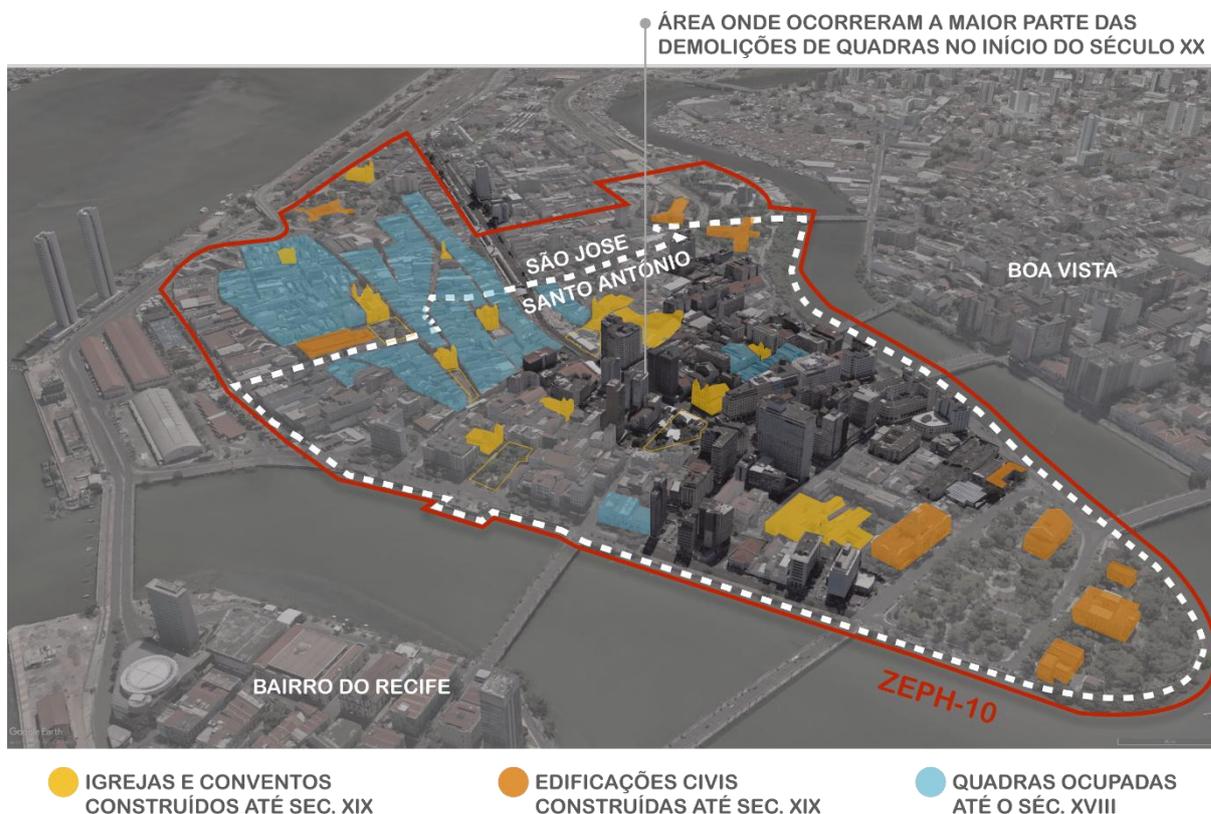


..... ZONA DE SOBREPOSIÇÃO DA TIPOLOGIA DOS DOIS BAIRROS

Fonte: Mapa produzido pela DPPC (2020), editado pela autora.

Assim, para esse trabalho, será considerado como bairro de Santo Antônio, a porção da ZEPH 10 na qual foram demolidas boa parte das quadras originais (conjunto destacado na Figura 3), e não a porção que tem as intervenções modernas em nítido contraste com o traçado urbano antigo de características coloniais portuguesas, que se aproxima mais das tipologias de 'São José'. A escolha do bairro de Santo Antônio se dá justamente pelo seu protagonismo como foco das intervenções dos urbanistas e da gestão pública que viabilizou a execução das reformas urbanas do século XX, numa área na qual edifícios do século XVIII (em azul, na Figura 3) resistem ao lado de construções modernistas do século XX (conjunto destacado, na Figura 3). Esse espaço abriga uma variedade de usos, incluindo comercial, de serviço, religioso (em amarelo, na Figura 3) e educativo. Além disso, há edifícios cívicos e instituições públicas, a sede do poder executivo do Estado de Pernambuco, que são marco no tecido urbano (em laranja, na Figura 3), além de numerosos espaços públicos que acolhem manifestações culturais.

Figura 3: Perspectiva do recorte de estudo destacado e ilustração da heterogeneidade do tecido urbano da ZEPH-10.



Fonte: a autora, com informações coletadas de DPPC (2020).

Apesar do reconhecimento histórico da importância desse bairro para o Recife, verifica-se ao longo de sua história uma recorrência de intervenções urbanísticas de ordem material que não se relaciona com as dinâmicas imateriais presentes no território. Partimos do pressuposto de que, intervenções urbanas de cunho modernista, propostas no século XX, foram concebidas a partir do entendimento dessa área como ‘tábula rasa’ que acabaram por invisibilizar as práticas cotidianas que ocorrem nos espaços públicos do bairro de Santo Antônio, tratadas aqui como vivências.

Assim, a discussão central deste trabalho gira em torno das vivências nos espaços públicos de Santo Antônio, uma vez que nunca deixaram de estar presentes na cidade desde o início da sua ocupação ainda no século XVII. Mesmo durante as intervenções urbanas de grande escala no bairro, as vivências cotidianas remanescentes dos espaços públicos continuaram a ocorrer. Os espaços públicos se

revelam **resilientes** no tecido urbano, ao resguardar as vivências que, contando a história da cidade, **resistem** como uma paisagem habitada do Recife.

Nesse sentido, é preciso esclarecer a distinção entre **resiliência e resistência**, relacionando os espaços públicos e as vivências que neles ocorrem. A resiliência diz respeito à capacidade de adaptação em meio à adversidade. Ou seja, o espaço público, por essência, se adapta às intervenções a que é submetido, enquanto as vivências, apesar de terem no espaço público seu suporte material para manifestação, guardam uma força de defesa às imposições da ordem social vigente, necessitando desenvolver constantemente suas táticas de resistência, definidas por Certeau (2012).

Desse modo, argumenta-se que as vivências dos espaços públicos de Santo Antônio no século XX, que parecem ter sido tratadas como banais em meio a tantas reformas urbanísticas modernas, resistiram como paisagem habitada do bairro de Santo Antônio. Assim, em meio à descontinuidade dos hábitos intrínsecos ao tecido urbano de caráter colonial consolidado até o início do século XX, no período marcado pela ruptura dos padrões de uso e ocupação do espaço urbano, pressupõe-se ter havido uma continuidade da presença das vivências nos espaços públicos, que, ameaçadas de desaparecer em meio aos escombros das demolições que estavam ocorrendo, encontraram uma forma de resistir às imposições das elites na segunda metade do século XX, consolidando uma paisagem habitada.

Assim, recorre-se ao espaço público como uma das categorias de análise do objeto da pesquisa - entendido como lugar 'do público', no qual as pessoas se reúnem, apropriam-se da cidade e constroem memórias materializadas numa paisagem habitada. Essa, por sua vez, será entendida a partir das vivências, que são a presença do público no espaço. Não somente estando presente, mas sim pertencendo a esse espaço a partir de sua existência manifestada a partir das práticas e costumes experimentados no cotidiano ao longo do tempo.

Nesse ponto, é preciso esclarecer que, apesar dos vários espaços livres públicos constantes no tecido urbano de Santo Antônio e de São José no século XX, a exemplo da Praça da República com o jardim do Palácio do Campo das Princesas, da Praça da Independência, conhecida como Pracinha do Diário, da Praça Dezessete e dos pátios do Paraíso, do Carmo, de São Pedro e do Livramento, estamos nos referindo ao

espaço público enquanto espaço no qual o público da cidade está presente e pratica suas vivências. Portanto, são também espaços livres públicos as ruas, calçadas, adros das igrejas, esquinas e marquises como abrigos para os transeuntes.

A história urbana do bairro de Santo Antônio nos dá a possibilidade de investigar, no seu espaço destruído, modificado e renovado, a cidade do passado, para fazer emergir as ausências e os silêncios, o que Pesavento (2004) considera como um desafio para o historiador, que para superá-lo, deve compreender a cidade como um palimpsesto, um enigma a ser decifrado. O palimpsesto, que é, por definição etimológica, um pergaminho cujo texto original foi raspado, apagado, para permitir sua reutilização em meio aos vestígios do passado, que ao longo do tempo formam as camadas da história. Sobre isso, Pesavento (2004) complementa:

Esta definição primeira do palimpsesto nos fornece uma chave para os olhos do historiador, quando se volta para o passado. Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas **que deixa traços**; há um tempo que se escoou, mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma **superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento**, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que **deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir** (Pesavento, 2004, p. 26, grifo nosso)

As camadas do palimpsesto da cidade são constituídas das marcas das experiências de vida, ou seja, das vivências dos habitantes que ao viver seu cotidiano no espaço público – e não necessariamente fixar residência, morar – deixaram suas pegadas as quais em Santo Antônio pretendemos descobrir. O sociólogo Henri Lefebvre (2000), em sua teoria da produção do espaço social, postula que o espaço não existe independentemente dos sujeitos que o produzem e vivenciam. Portanto, as vivências nos espaços públicos de Santo Antônio têm suporte no espaço vivido tratado na tríade fenomenológica de Lefebvre.

Além dos conceitos do espaço social de Henri Lefebvre (2000), tem-se como base também os de táticas e estratégias definidas por Michel de Certeau (2012), da paisagem habitada de Besse (2014b) e da visibilidade de Paulo Gomes (2013), para entender as vivências dos habitantes como as diversas práticas e dinâmicas do cotidiano exercidas no espaço público que, ao articular dimensões sensoriais, simbólicas e práticas, se constituem no ato de habitar a paisagem urbana.

Dada a discussão do problema se situar no campo da investigação de uma paisagem que se situa no passado da cidade do Recife, torna-se imprescindível partir do teoricamente do conceito de paisagem habitada de Besse (2014b), e de modo empírico, apoiemo-nos nas fotografias, enquanto representações de paisagem.

É nesse campo das representações que dão sentido à cidade onde se situam as fotografias como suportes para a atribuição de sentidos dada pelos indivíduos. Assim, as fotografias contêm em si o olhar do fotógrafo que as toma, ávido por captar aquilo que lhe é significativo em meio a cidade que está em constante movimento. Assim, as fotografias revelam a sua representação da cidade, que são e significam algo. Daí é possível extrair elementos visuais – presentes ou ausentes - que ao serem confrontados com outros documentos, dão conta de elucidar os vestígios de um passado que se deixa ver como fonte de conhecimento.

Para esclarecer a ideia de ‘representação’ de paisagem através da fotografia, termo com o qual dialogaremos ao longo do trabalho, cabe resgatar as noções apresentadas por Alain Roger¹ em Serrão (2013). Roger compreende que a representação da paisagem constitui uma operação artística fundamentada na ideia de que a paisagem só adquire seu valor estético e simbólico por meio de um processo de "artialização" — isto é, uma transformação da simples terra (*pays*) em paisagem (*paysage*). Essa transformação se dá por meio do que ele denomina dupla artialização.

A artialização *in situ* é a modificação direta do espaço, da terra, por intervenção ou ações humanas, a exemplo dos jardins ou *land art*, resultado numa obra de arte concreta. Já a artialização *in visu* é a percepção da paisagem por meio do olhar, da interpretação e da representação cultural que é mediada por expressões artísticas como pintura, fotografia, poesia. Assim, a paisagem enquanto representação trata-se de um processo de construção simbólica e estética que se realiza por meio da cultura e da arte. É a realidade concreta, a paisagem na sua materialidade, que é percebida pelo olhar e interpretada pelo sujeito-fotógrafo. Esse, com seus sentimentos e

¹ Para melhor conhecimento do conceito da dupla artialização desenvolvida por Alain Roger, ver *Filosofia da paisagem: uma antologia*, organizado por Adriana Serrão (2013).

criatividade, materializa os significados subjetivos e culturais que atribui ao espaço nas suas fotografias, através da *artialização in visu* de que trata Alain Roger.

Para conduzir o problema de pesquisa, elencamos a segunda metade no século XX, entre as décadas de 1940 e 1970, aproximadamente, como recorte temporal no qual estará concentrado o cerne da discussão do problema. Esse período se justifica por ter comportado as reformas urbanísticas modernas em plena execução, e junto com elas, a imposição do gosto pela novidade influenciado pelos ideais de progresso e higienismo. Nesse período em que o fotógrafo Wilson Carneiro da Cunha - cujas fotografias constituem parte significativa do *corpus documental* do trabalho - esteve trabalhando e habitando o espaço público de Santo Antônio.

Esse *corpus documental* está disponível e foi consultado no acervo do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra), da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Foram consultados 1683 documentos fotográficos da Coleção Wilson Carneiro da Cunha (WCC) que se encontram disponíveis em formato digital para consulta presencial na Villa Digital da Fundaj.

Wilson, como habitante do Bairro de Santo Antônio, não apenas construiu suas memórias e representações, mas também desempenhou um papel significativo como detentor de um modo de fazer único. Seu olhar para o espaço público foi registrado através das lentes fotográficas, dando visibilidade ao cotidiano das pessoas no centro do Recife e nos revelando as primeiras marcas da existência – e resistência - de uma paisagem habitada no bairro. Ele era reconhecido pelo seu '*Kiosque* do Wilson - Instantâneos de Rua', localizado na Rua Nova, próximo à Igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio. Atuando entre as décadas de 1940 e 1980, Wilson Carneiro da Cunha alcançou notoriedade, embora ainda não tenha sido amplamente estudado por acadêmicos, com exceção de Fabiana Silva (2003), Rita Araújo (2021) e do e-book organizado por Bia Lima e Bruna Ferrer (2023), intitulado "*Kiosque* do Wilson: Wilson Carneiro da Cunha: do instantâneo de rua aos registros caseiros".

O conjunto de fotografias dos 'tipos populares' de Wilson Carneiro têm como foco os habitantes do espaço público e seu modo de fazer fotografia, com sua câmera, ou no seu '*Kiosque*', o situa na discussão desse trabalho como um protagonista do

‘pensamento paisagem’ de que trata Augustin Berque (2023)². Isso porque Wilson se relaciona diretamente com o meio em que vive, registrando as modificações a que sua paisagem cotidiana é submetida, ao mesmo tempo que ele próprio é submetido às mudanças impostas pela sua experiência no espaço público.

Além desse conjunto de fotografias que tomamos como fonte, apoiamo-nos na tese de Fabiana Silva (2005), intitulada *Caminhando numa cidade de luz e de sombras: A fotografia moderna no Recife na década de 1950*. A referida pesquisa originou outras que também servirão como referência e compreende as especificidades da arte fotográfica praticada no Recife na década de 1950, especialmente através da Coleção Alexandre Berzin/ Foto Cine Clube do Recife sob posse do acervo iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco. Para essa autora, as fotografias de Alexandre Berzin não apenas registram a realidade, mas também ressaltam diversidades e fragmentam o universo fotografado, multiplicando sensações no observador. Sua pesquisa propõe uma reflexão sobre o ato fotográfico, considerando a interação entre fotógrafo e fotografado, e a importância de um olhar interdisciplinar que envolve história, crítica de arte, psicologia social e semiótica.

Outros trabalhos, a exemplo do e-book organizado por Bia Lima e Bruna Ferrer (2023) e o artigo de Rita Araújo (2021), desdobram sua discussão central a partir do trabalho de Wilson Carneiro da Cunha. Araújo (2021) aborda a representação e a memória do Recife durante o período da ditadura militar, utilizando a fotografia de Wilson Carneiro da Cunha como fonte de análise. A autora argumenta que as fotografias do Recife entre 1960 e 1980 servem como importantes documentos históricos que capturam a realidade social, política e cultural da época, refletindo as tensões e as transformações ocorridas sob o regime militar. Ela utiliza as imagens de Wilson para criticar a censura e a repressão do regime militar, mostrando como a arte e a cultura, nas quais se incluem a fotografia, se tornaram formas de resistência e

² Berque (2023) reconhece que o ‘pensamento paisagem’ implica numa relação íntima do sujeito com o meio em que vive. Assim, pensamento-paisagem é o sentido profundo da paisagem e antecede o próprio pensamento da paisagem, pois o pensamento paisagem é que modifica a paisagem através da ação do homem ao mesmo tempo em que o homem é modificado pela paisagem em que vive.

contestação. As fotografias muitas vezes capturam momentos de protesto e de luta por direitos.

O interesse pelas fotografias como fonte documental, decorre do papel que este suporte material desempenha nas representações da sociedade ocidental: documentar uma realidade plural com inúmeras possibilidades de escolhas e percepções, cujos significados se alteram ao longo dos processos históricos. O valor da fotografia como registro de um tempo é ressaltado por Susan Sontag (2004), que argumenta que a fotografia não apenas reproduz a realidade, mas a recicla. Coisas, pessoas e fatos retratados recebem novos significados, podendo parecer outra coisa. Assim, a fotografia sempre serve a um propósito, realçando partes da realidade enquanto oculta outras, conforme os interesses do produtor e do consumidor da imagem.

Tendo em vista o problema de pesquisa exposto, e delimitados os recortes espacial e temporal, o objetivo é revelar as vivências dos espaços públicos do bairro de Santo Antônio na paisagem habitada pelas pessoas no seu cotidiano utilizando as fotografias de Wilson Carneiro da Cunha. Para isso, faz-se necessário conceituar o espaço público enquanto lugar de experiência de paisagem, além de entender o ato de fotografar enquanto experiência de paisagem. Após isso, será possível esclarecer o papel do habitante enquanto parte inerente ao espaço público, além de mapear as vivências cotidianas nos espaços públicos de Santo Antônio que foram registradas pelo fotógrafo Wilson Carneiro da Cunha na segunda metade do século XX.

Para o cumprimento dos objetivos acima apresentados, o trabalho foi dividido em quatro capítulos, cujos conteúdos mesclam a teoria que deu suporte a análise empírica do objeto. Desse modo, no Capítulo 1, parte-se de uma caracterização e contextualização do bairro de Santo Antônio, buscando compreendê-lo como um palimpsesto. Nos tópicos seguintes, é desenvolvido um delineamento conceitual que parte das categorias de análise do problema, das quais: I) espaço público; II) paisagem habitada e III) vivências cotidianas, em busca de construir a ideia central de que uma paisagem habitada se dá através da vivência do habitante no espaço público. O argumento desse capítulo fundamenta-se principalmente nas contribuições teóricas de Henri Lefebvre, Augustin Berque, Jean-Marc Besse e Michel de Certeau e o

cruzamento dos conceitos desses autores culmina no desenvolvimento de um desenho metodológico que esclarece as relações teóricas que conduzem a discussão ao longo dos capítulos que seguem.

No segundo capítulo, convida-se autores que nos ajudam a dar conta da representação da paisagem através da fotografia e do ato de fotografar enquanto experiência de paisagem. Ana Maria Mauad, Fabiana Silva, Maurício Lissovsky e Fátima Campello são quem trazem as contribuições teóricas que nos permitem compreender a fotografia não apenas como uma reprodução visual do que está diante da câmera, mas uma interpretação da realidade que se dá a partir da vivência do fotógrafo cujos registros refletem os valores, crenças e contextos sociais. Posteriormente, apresentam-se as fontes primárias, em se tratando das fotografias de Wilson Carneiro da Cunha, que nos permitiram discutir as vivências cotidianas no espaço público de Santo Antônio que foram registradas por Wilson, que por sua vez, teve uma intenção ao registrá-las. Para tanto, foi necessário esclarecer o método de análise do *corpus documental*, que consistiu na observação do conjunto de fotografias e agrupamento por temas, e a posterior identificação das ações dos habitantes que caracterizariam as vivências nos espaços públicos.

No terceiro capítulo, apresenta-se o resultado da sistematização do *corpus documental* que foi apresentada no capítulo 2. Com as séries iconográficas descritas e tendo como fio condutor perguntas que relacionam o problema da pesquisa, o objeto empírico e as fontes com as quais se dialoga, foi possível ter um panorama do itinerário escolhido por Wilson para fazer seus cliques, além de observar, tendo como lente o olhar do fotógrafo, as vivências dos habitantes que fizeram de Santo Antônio uma paisagem habitada.

No quarto e último capítulo, retoma-se os elementos visíveis das séries iconográficas, sintetizando-os, de modo a dar visibilidade às vivências do público habitante em Santo Antônio. Essa síntese foi dividida em tópicos a partir dos temas das séries iconográficas. Essa discussão dos resultados da análise sistemática do *corpus documental* culmina na construção de uma cartografia foto-montada, que espacializa as vivências dos habitantes tomadas por Wilson, possibilitando o entendimento do leitor contemporâneo sobre o quê e onde foi o espaço público vivido

por Wilson e sua vizinhança no século XX. As vivências resistentes em meio à destruição da cidade antiga que dão lugar às que conhecemos hoje, consolidando uma paisagem habitada em Santo Antônio. 17

1 O ESPAÇO PÚBLICO DAS VIVÊNCIAS E A PAISAGEM HABITADA

Neste capítulo, busca-se ressaltar o bairro de Santo Antônio como objeto central de investigação, considerando sua história e características como motivações iniciais para o desenvolvimento da pesquisa. Ao compreender os fatos históricos que constituem o palimpsesto do bairro e, conseqüentemente, a história da formação dos espaços públicos do Recife, torna-se possível elucidar os sentidos atribuídos a esses espaços pela população, especialmente entre o final do século XIX e o século XX. Esse período inclui as reformas urbanísticas modernas, que introduziram mudanças significativas tanto na morfologia quanto na dinâmica social das áreas centrais da cidade, abrangendo Santo Antônio e São José.

É nesse sentido que se encontra suporte na reflexão de Couceiro (2003), para quem os lugares da cidade são muito mais do que suportes das suas funções práticas de passagem ou comércio. Para a autora, os espaços públicos são os lugares nos quais história, memória e experiências individuais e coletivas se entrelaçam. Assim, à medida que o Recife se expandiu e a população cresceu, o tecido urbano tornou-se palco de ações coordenadas pelas elites, fortemente influenciadas pelos valores e ideais da burguesia. Essas ações, com uma função pedagógica, utilizaram os espaços públicos como meios de transmissão de mensagens e valores, concretizados em modelos arquitetônicos, intervenções paisagísticas, monumentos e na nomenclatura de logradouros.

Ao adotar uma perspectiva histórica, Raimundo Arrais (2004) complementa, ao afirmar que os espaços públicos devem ser entendidos como reflexos de tensões sociais e políticas que permeiam a cidade. A análise dessas contradições permite revelar o urbano como um local de constante disputa simbólica, onde certas memórias são suprimidas em favor de outras. Essa luta por hegemonia na narrativa da cidade evidencia as forças que moldaram a formação urbana, especialmente durante as transições do final do século XIX para o século XX, marcadas por discursos e intervenções que buscaram impor novas lógicas econômicas e sociais. Nesse sentido, Santo Antônio resalta como

[...] o lugar que anima e multiplica as contradições sociais, um lugar que pode ser apreendido a partir de uma experiência histórica específica, onde

devemos procurar a explicação das sociabilidades e das tensões sociais que há muito foram admitidas no campo de estudos de uma história social que, partindo de diversos enfoques, articula as relações sociais aos processos em curso na esfera da cultura (Arrais, 2004, p. 126)

Costa (2011) corrobora com isso, ao destacar que a vida em público durante as décadas de 1920 a 1940 foi marcada por invenções populares para resistir às imposições governamentais. A rua, junto a outros espaços como pontes, praças e parques, emergiu como palco privilegiado da dimensão social e política do espaço urbano. Esses locais se tornaram o centro de manifestações, comportamentos e atividades que refletiam a pluralidade da vida pública e suas tensões inerentes. Essa

(...) análise das microrresistências, priorizando as práticas utilizadas pelo “homem comum” para enfrentar a ordem dogmática que autoridades e instituições procuram sempre organizar, seu propósito de dar vez ao estudo dos processos de inversão e subversão pelos mais fracos fez com que o foco da análise passasse da uniformização e obediência para as táticas astuciosas, invenções e maneiras de fazer cotidianas, “golpes” silenciosos empregados por indivíduos supostamente entregues à passividade e à disciplina (Couceiro, 2003, p. 11).

São essas práticas do homem comum, as vivências ocorridas no Recife no século XX, que Costa (2011) distingue entre rotineiras e eventuais. Dentre as rotineiras, estão o convívio social e prática de esportes. Já as eventuais englobam festas populares tradicionais como carnaval, festas religiosas, procissões e eventos cívicos, como desfiles, paradas e discursos. Para essa autora,

O que caracterizou mais fortemente o espaço público da cidade foi a dimensão social, ou seja, a **vida em público**, as diversas práticas exercidas no dia a dia ou eventualmente. A rua saltou como o espaço público mais representativo e, ao lado dela, pontes, praças, parques, margem de rio, dentre outros. São espaços de cena pública, onde ocorreram acontecimentos e manifestações que variaram de acordo com o tempo. As cenas foram construídas por diversos grupos sociais, atividades, comportamentos, itinerários, e por isso carregaram uma riqueza na descrição da vida pública. Por ser um espaço do público, está fortemente entremeado da dimensão política, sujeito a ações impostas e a padrões de comportamento que nem sempre são absorvidos por todos (Costa, 2011, p. 221).

É dessa dimensão social, da vida em público, acontecendo cotidianamente no espaço público, que Couceiro (2003) entende, com o suporte de Certeau (2009), as ‘artes de viver a cidade’, como um sistema de valores que estruturam as ações dos habitantes na vida cotidiana, e muitas vezes passam despercebidos pela consciências dos sujeitos, mas são fundamentais para a construção da identidade dos grupos e

consolidação dos lugares. São as táticas de resistência, voltas e atalhos, práticas astuciosas, que foram empregadas pela população do Recife a longo do embate de convivência que se estabeleceu nos anos 1920 nos espaços de diversão e prazer da cidade (Couceiro, 2003).

Assim, nos tópicos a seguir, reflete-se de maneira cronológica a respeito de como as reformas urbanas ocorridas no bairro ao longo do século XX moldaram as vivências dos habitantes de Santo Antônio. Os aspectos da modernidade e progresso que se impôs diante das práticas culturais coletivas de lazer e entretenimento serão ressaltados como os mais representativos dentre as vivências. Ao final, uma linha do tempo será apresentada como forma de sistematizar os eventos que destacam Santo Antônio como um palimpsesto, cujos espaços públicos se consolidam como parte de uma paisagem habitada, rica de uma história marcada pelas disputas travadas pelos diferentes grupos sociais que constituem a sociedade e estão constantemente reivindicando seu território no espaço público.

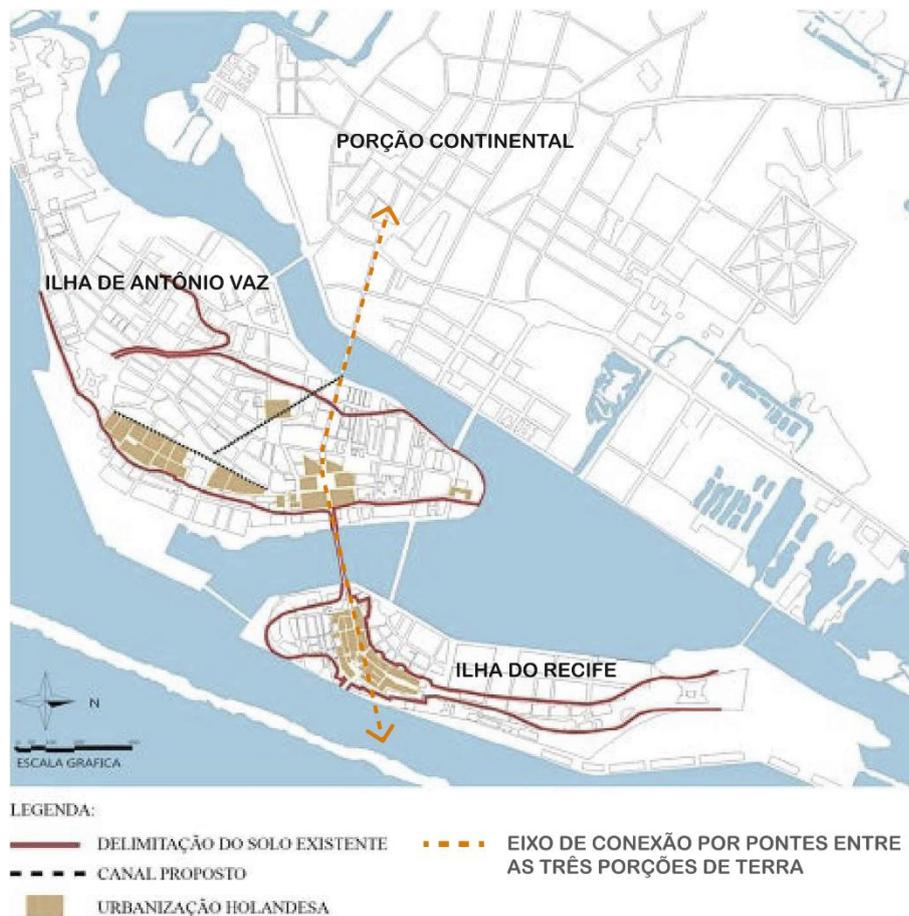
1.1 O bairro de Santo Antônio: um palimpsesto em investigação

Nesse tópico, apresenta-se uma caracterização contextualizada do recorte espacial delimitado pelo bairro de Santo Antônio, destacando seu protagonismo em relação a outras áreas da cidade, tanto pelas modificações em seu traçado ao longo do tempo quanto pela presença constante de habitantes no seu espaço público. Entre as primeiras intervenções urbanas no Recife, merece destaque a ocupação holandesa liderada por Maurício de Nassau em 1637 e o plano urbanístico de Pieter Post, que incluiu a construção de casas, ruas, pontes, fossos canalizados, palácios, jardins e espaços públicos na área correspondente ao bairro de Santo Antônio. Foi nesse contexto que Recife se tornou o primeiro núcleo urbano das Américas a contar com arborização de ruas e um jardim horto-botânico, conhecido como Parque de Friburgo.

As intervenções holandesas foram fundamentais para a expansão e o desenvolvimento da cidade, com destaque para as pontes que conectavam as três porções de terra, um traço ainda marcante no Recife contemporâneo. A primeira ponte, concluída em 1644 e com localização próxima da hoje chamada Ponte Maurício de Nassau, conectava a Ilha do Recife à Ilha de Antônio Vaz, permitindo que esta última

se tornasse a sede da administração do Brasil holandês, com a construção de palácios, do jardim horto-botânico e espaços públicos. Já a segunda ponte estabelecia ligação entre a Ilha de Antônio Vaz e o continente, desembocando na região da Boa Vista e consolidando a integração das ilhas com o território continental (Figura 4) (Arrais, 2004).

Figura 4: Proposta do plano de Pieter Post para a cidade maurícia, de 1639, desenhado sobre a planta da cidade do Recife produzida por Douglas Fox em 1932, destacando as três porções de terra conectadas por pontes.



Fonte: Mapa produzido por Reynaldo (2017), adaptado pela autora.

Do início da ocupação do bairro, ainda no século XVII, até o século XIX, a disposição arquitetônica dos templos, com suas fachadas imponentes e adros, influenciou diretamente a organização do tecido urbano. Esses espaços sagrados se tornaram marcos visuais que orientavam a disposição de ruas, becos e logradouros. Ao redor dessas construções, emergiam as vivências de apropriação do espaço público, como as procissões e rituais religiosos, que não apenas reafirmaram o caráter

social e cultural desses locais, mas também atribuía significados aos logradouros (Arrais, 2004).

Foi dessa forma que o bairro de Santo Antônio se consolidou, ao longo do tempo, como um dos principais centros administrativos, culturais e sociais do Recife. Abrigando órgãos governamentais, instituições culturais, lojas de comércio, cinemas, teatros, igrejas, praças e jardins, tornou-se um espaço privilegiado para a convivência e o lazer dos habitantes (Couceiro, 2003). Essa diversidade de funções reforçou sua relevância na área central da cidade, ao articular as diferentes dinâmicas de convivência e diversão dos habitantes do Recife.

Assim, o espaço público em Santo Antônio foi moldado pela presença de edificações com funções religiosas, comerciais e cívicas. Além de suas funções específicas, essas construções também estruturavam a organização espacial do bairro, originando pátios, largos e praças que atraíam a população. Além disso, outros elementos urbanos, como pontes, cais, arborização, arcos e nichos de santos, contribuíram para definir a identidade visual e funcional desses locais, promovendo múltiplas formas de interação sensorial e afetiva entre os habitantes e o espaço. Esses elementos são tratados por Almeida (2001) como sinalizadores da presença do espaço público:

Os elementos naturais, os elementos construídos e as edificações observados em conjunto, relacionavam-se entre si e permitiam comunicação com os espaços públicos. Através da sinalização da presença de espaços públicos promoviam a sua articulação, seja através dos **usos praticados**, dos sons produzidos, dos marcos verticais ou horizontais estabelecidos, ou das perspectivas proporcionadas através de cada um desses elementos ou de seu conjunto. Deste modo, verifica-se que os elementos sinalizadores permitem, além de uma ligação física, **uma relação visual, sonora, sensitiva e de uso afetivo proporcionados pelas funções desempenhadas pelos sinalizadores**, de modo a estabelecer alguns circuitos que articulam espaços públicos em várias dimensões (Almeida, 2001, p. 92, grifo nosso).

A articulação entre elementos naturais e construídos foi fundamental para a configuração do bairro. Os elementos naturais, como o rio Capibaribe, os arrecifes e os cais naturais, estabeleceram linhas de força que conectavam Santo Antônio ao restante da cidade, moldando percursos e atividades cotidianas. Paralelamente, os elementos construídos, como ruas, pontes, arcos e linhas de bonde, consolidaram os eixos estruturadores da mobilidade do Recife, permitindo conexões físicas e

simbólicas entre os espaços públicos, constituindo uma paisagem (Almeida, 2001). Sobre essa articulação entre os espaços públicos que tem vitalidade a partir da presença do habitante exercendo suas atividades cotidianas, Zancheti (2008) complementa, ao afirmar que

o 'segredo' por trás dessas ilhas de segurança urbana está, para mim, no **resgate do espaço público como área para o passeio** a pé de famílias e indivíduos. São as únicas áreas dessas cidades (com a exceção de algumas partes das orlas marítimas) **onde os seus habitantes e visitantes podem realizar esse ato característico, e fundamental, da vida urbana: contemplar e usufruir a sua cidade** sem qualquer compromisso como o consumo, o trabalho ou outra obrigação. Andar e passear são **atos de exposição ao outro**, ao desconhecido, de forma desarmada (Zancheti, 2008, p. 6, grifo nosso).

As funções cívicas, religiosas e comerciais de Santo Antônio foram determinantes para a contemplação e usufruto dos habitantes, ou seja, da vitalidade do seu espaço público. As atividades comerciais nas ruas ainda são muito influenciadas pelo Mercado de São José, no bairro vizinho homônimo, que expande sua função para além dos limites de sua edificação. As igrejas, por sua vez, desempenhavam um papel central na organização social e espacial não só de Santo Antônio, mas também de São José, orientando itinerários e reunindo a população em torno de festividades religiosas e cívicas. A relação simbiótica entre igrejas e seus pátios moldou o tecido urbano, transformando esses locais em pontos de convergência econômica, social e cultural (Almeida, 2001).

Figura 5: Espaços livres públicos do bairro de Santo Antônio no início do século XX.



Fonte: Cartografia de 1932 redesenhada por Menezes (2017), editada pela autora.

As funções para os quais determinado espaço público foi planejado não são cristalizadas. Para Arrais (2004), o mesmo espaço destinado a um culto religioso pode

servir para abrigar rituais mundanos. Assim, os significados de um espaço público dependem dos símbolos investidos nele por determinados grupos sociais ou políticos.

Não há espaços sem as práticas que lhe conferem sentido. Creio que isso está evidente no tratamento que o livro concede ao solo, à lama, aos jardins, aos rios e ao ar, buscando reconstituir a historicidade dos seus significados, levando em conta as tensões e conflitos que esbatem sobre as divisões espaciais e fazem dela parte ativa nas lutas sociais (Arrais, 2004, p. 15).

No século XX, a história do Recife foi marcada por um contexto de efervescência cultural e política. Nos anos 1920, a cidade emergiu como centro cultural do Nordeste, articulando grupos em torno das ideias modernistas na arte e na cultura. Nesse período, a política não só do Recife, mas também do Brasil viveu um momento turbulento, com a exclusão da maioria da população do direito ao voto, manipulações eleitorais, controle de propaganda e imprensa, modernizações urbanas voltadas para as elites e o surgimento de reuniões secretas e grupos de oposição. Apesar do sistema político rígido limitar os espaços de participação popular, não faltaram manifestações e exaltações nas ruas, evidenciando as tensões sociais (Couceiro, 2003).

Nesse contexto, eventos cívicos tornaram-se grandes espetáculos, celebrados em datas como a Semana da Pátria e o Dia da Bandeira. Paralelamente, a modernização urbana no Recife prosseguiu com a promulgação da Lei nº 374, que regulava as construções municipais e, entre outras medidas, proibia a construção de habitações populares nas zonas centrais da cidade. Essa legislação incorporava os ideais do urbanismo moderno, promovendo a abertura de avenidas, a substituição de bondes por automóveis e mudanças nas vivências por meio da imposição de novos hábitos e comportamentos.

Dessa forma, diversos planos urbanísticos foram elaborados, como os de Domingos Ferreira (1927), Nestor de Figueiredo (1932), Atilio Corrêa Lima (1936) e Ulhôa Cintra (1943). Embora nenhum desses planos³ tenham sido implementados, eles representaram a materialização dos preceitos da arquitetura e do urbanismo modernos (Pontual, 2000). As reformas decorrentes das discussões que envolveram

³ Para conhecimento das propostas constantes em cada plano e seus desdobramentos, consultar Pontual (2000), Reynaldo (2017), Moreira (1994) e Baltar (1951).

tais planos trouxeram mudanças significativas para o bairro. Um marco desse período foi o início da construção da Avenida 10 de Novembro, atual Avenida Guararapes, que introduziu edificações monumentais que romperam com a escala urbana preexistente. Essas intervenções também resultaram na remoção de quadras inteiras de edificações de estilo colonial e na reconfiguração de espaços livres, alterando a forma como a paisagem era vivenciada pelos transeuntes. Fragmentos remanescentes desses espaços ainda preservam valores imateriais do bairro e contam a história da cidade por meio da vivência dos habitantes na paisagem.

Essas reformas tinham como principal objetivo resolver os problemas de tráfego gerados pelo traçado urbano colonial, inadequado às novas demandas da modernidade. A introdução de novas avenidas e o alargamento das vias atendiam ao crescimento do fluxo viário, impulsionado pelo aumento dos automóveis e pela expansão da malha urbana. Essas intervenções, contudo, acarretaram a eliminação de espaços públicos tradicionais, como o Pátio do Paraíso, e a diminuição de outros, como o Pátio do Carmo e a Praça Dezessete. Assim, a articulação espacial característica do século XIX foi rompida, comprometendo a conexão entre os espaços públicos (Almeida, 2001).

O primeiro plano urbanístico foi o de Domingos Ferreira (1927), que se destacou pela proposta de desafogar o trânsito com a abertura de vias mediante desapropriações. Ferreira idealizou um "corredor da cidade", conectando pontes e ruas com os espaços públicos do bairro como referência. Suas ideias levaram à remodelação, calçamento e ajardinamento da Rua do Sol e da Praça Barão de Lucena (Almeida, 2001).

Na década de 1930, foi criada a Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC), responsável por coordenar projetos de arquitetura, paisagismo e urbanismo no Recife. O debate urbanístico intensificou-se com a visita de Alfred Agache e o desenvolvimento de planos e projetos para modernizar o centro da cidade, priorizando a área do bairro de Santo Antônio (Costa, 2011).

Em 1932, Nestor de Figueiredo apresentou um plano baseado em um sistema viário radial-perimetral, com a Praça da Independência como centro. Ele também

propôs a conexão de avenidas por praças, formando um sistema de áreas verdes com novos parques e jardins (Almeida, 2001).

Já em, 1936, Atilio Corrêa Lima deu continuidade à ideia de um sistema viário radial-perimetral, introduzindo áreas verdes em zonas densamente ocupadas e recuperando a função de espaço público da Praça Barão de Lucena. Seu plano previu ainda a abertura da Avenida 10 de Novembro e a remodelação da Praça da Independência (Almeida, 2001).

O projeto da 10 de Novembro começou a ser elaborado ainda no final da década de 1920 por José Estelita, Domingos Ferreira e Nestor de Figueiredo, mas o início de sua construção ocorreu em 1937 na gestão do prefeito Antônio de Novaes Filho. Apesar das demolições já iniciadas, nada ainda havia sido efetivamente implementado. Por isso, Novaes Filho instituiu a Comissão de Planejamento da Cidade em 1937, a qual deveria propor uma conclusão das obras a partir das demolições já executadas. Essa comissão aprovou o Plano de Remodelação para o bairro de Santo Antônio, o qual impulsionou o início das obras da Avenida 10 de Novembro e da Praça da Independência (Moreira, 2016; Pontual; Cavalcanti, 2003).

Em 1942, surge a necessidade da elaboração de um plano de expansão para o Recife, extrapolando os limites da área central da cidade. Para tanto, a Comissão do Plano da Cidade convoca o urbanista Ulhôa Cintra que apresenta as *Sugestões para Orientação do Estudo de um Plano Geral de Remodelação e Expansão da Cidade do Recife*, que foram aprovadas em 1943 pela Comissão. Nesse plano, o urbanista propõe um perímetro de irradiação, para o qual foi necessário prever novas pontes e a abertura e alargamento de ruas nos bairros de Santo Antônio e do Recife.

O plano urbanístico de Ulhôa Cintra aprovado em 1943 propôs ainda a circulação perimetral em torno do centro para reduzir o tráfego na Praça da Independência. Suas ideias incluíam a remodelação dos bairros de Santo Antônio e São José, além de melhorias no porto e no sistema ferroviário, influenciando significativamente na regulação das alterações da malha urbana até o Código de Obras de 1961. Dentre as aberturas de vias previstas por Cintra, estavam a da Dantas Barreto (Almeida, 2001; Pontual, Cavalcanti, 2003).

Dentre a leva massiva de demolições para a construção da Dantas Barreto, destaca-se, ainda em 1943, a eliminação da Praça Barão de Lucena e dos seus edifícios limítrofes, dos quais estão o Hospital São João de Deus da Santa Casa de Misericórdia, Igreja de Nossa Senhora do Paraíso (a qual se deve o conhecimento da praça também por Pátio do Paraíso), além do Quartel do Regimento de Artilharia (Menezes, 2017; Moreira, 2016; Pontual e Cavalcanti, 2003).

Assim, execução da Dantas Barreto foi iniciada em 1943 e ocorreu em três etapas: o primeiro da Praça da República seguindo até a Praça da Independência; o segundo foi dessa última até a Praça do Carmo e o terceiro foi do Carmo até a Praça Sérgio Loreto, já no bairro de São José. Apesar disso, até 1946, apenas demolições haviam sido realizadas, as obras ainda se encontravam na segunda etapa e a nova gestão municipal, agora nas mãos do prefeito Pelópidas Silveira, enfrentou a resistência de intelectuais e comerciantes que haviam sido desalojados diante dos 23 prédios demolidos em cinco dias como parte das obras de remodelação e construção da nova avenida (Pontual; Cavalcanti, 2003).

Em 1947, a 10 de Novembro passa a ser oficialmente denominada de Avenida Guararapes, após o fim do Estado Novo no Brasil. A conclusão de suas obras se deu em 1949 e a Avenida Guararapes passa a se destacar no tecido urbano do bairro com sua monumentalidade, verticalidade dos edifícios e a indução da velocidade pela composição convergente que conduzia os olhares para um ponto de fuga, representando a modernização do 'velho centro', criando uma nova imagem da cidade moderna, higiênica e eficiente para o Estado Novo (Moreira, 2016).

Já na década de 1950, as obras da Dantas Barreto ainda não haviam se concluído e os discursos sobre a mesma denotavam uma incompatibilidade da sua proposta e execução com a nova concepção de urbanismo. Em 1951, Antônio Bezerra Baltar ampliou o escopo dos planos urbanos ao considerar a região metropolitana e integrar elementos naturais, como rios, mar e morros, como parte essencial da paisagem recifense (Almeida, 2001; Pontual, Cavalcanti, 2003).

Dada a extensão do tempo das obras, o traçado inicialmente proposto para a Dantas Barreto fora alterado, de modo que a partir de então, partiria do Pátio do Carmo até a Praça Sérgio Loreto com 50 metros de largura e para tanto, seria demolida a

Igreja dos Martírios, que não era tombada pelo Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico (SPHAN). Essa terceira etapa só viria a ser executada alguns anos a frente, em 1973 (Pontual, Cavalcanti, 2003; Moreira, 2016).

Todos os planos e projetos urbanísticos apresentados compartilhavam uma visão integrada de espaços públicos e áreas verdes, articulados por sistemas viários modernos. Contudo, a execução das obras de remodelação ocorreu de maneira fragmentada, ocorrendo por meio de intervenções pontuais e desconexas, comprometendo o ideal que se propunha de um Recife das avenidas, arranha-céus, parques e jardins. Algumas intervenções como a abertura da Avenida Guararapes e posteriormente da Avenida Dantas Barreto deixaram cicatrizes significativas na paisagem e contribuíram para a mudança de hábitos e o esvaziamento da área histórica (Almeida, 2001).

É Menezes (2017) quem realiza um trabalho de investigação primoroso sobre as quadras que foram demolidas para dar lugar às novas avenidas Guararapes e Dantas Barreto. Através do mapeamento dessas quadras, cujas edificações também são identificadas em iconografia histórica pelo autor, podemos identificar que apenas para a abertura da avenida Guararapes, que correspondeu a primeira etapa das reformas, foram demolidas cerca de trinta quadras (Figura 6). Logradouros conhecidos até o início do século XX, como a rua do Caju, Sigismundo Gonçalves, rua das Trincheiras e rua das Laranjeiras desapareceram do traçado, além da alteração toponímica de outros, a exemplo da rua Barão da Vitória que passou a ser conhecida por rua Nova, do lado esquerdo da Igreja Matriz de Santo Antônio.

Figura 6: Identificação das quadras demolidas, tracejadas em vermelho, para a construção da Avenida Guararapes na década de 1930.



Fonte: Menezes (2017, p.100), redesenhado e adaptado pela autora.

Já para a construção da avenida Dantas Barreto, Menezes (2017) nos aponta cerca de dez quadras demolidas (Figura 7) e o desaparecimento de logradouros como a rua Dias Cardoso, Padre Nóbrega e Coronel Suassuna. Essa segunda leva de demolições é identificada por vários dos autores que tratam da história urbana desse

período em Santo Antônio como uma cicatriz dada sua extensão no sentido longitudinal do bairro que se estende até São José.

Figura 7: Identificação das quadras demolidas, tracejadas em vermelho, para a construção da Avenida Dantas Barreto na década de 1940.



Fonte: Menezes (2017, p.100), redesenhado e adaptado pela autora.

As mudanças urbanas provocaram impactos nas vivências dos moradores, divididos entre o orgulho pelo novo centro urbano que se erguia e o descontentamento com a destruição massiva. Paradoxalmente, esse descontentamento foi registrado na própria estrutura estatal responsável pelas intervenções. Em jornais que exaltavam a modernização da cidade, também havia contribuições literárias que refletiam sobre “tipos populares” (Arrais, 2004, p. 52) e “velhos hábitos” (Arrais, 2004, p. 52), evocando uma cidade enraizada no passado e exposta ao impacto da modernidade.

Apesar dessas inúmeras alterações de traçado, traços da fisionomia histórica da cidade ainda podem ser reconhecidos. Em Santo Antônio, elementos como os sinos das igrejas, que marcam os pátios, o contorno do Rio Capibaribe e a vegetação permanecem como referências significativas. Esses elementos simbolizam a persistência dos espaços livres públicos e suas funções, mesmo que comprimidas pelas mudanças impostas pelas reformas urbanas do século XX (Almeida, 2001). Desse modo, Arrais (2004), após discutir sobre os desdobramentos da história social do Recife no século XIX, aponta que, no século XX,

O corpo material da cidade, seu mapa, sofreriam sucessivas reescrituras, que ambicionavam, por um lado, imprimir nela a história das glórias das elites locais, e, por outro, inculcar a lembrança de um passado glorioso na consciência dos moradores da cidade. A introdução dos sinais de progresso material deveria, dentro do projeto civilizador das elites, ser acompanhada de uma **operação que visava a remover os costumes do povo**. E ainda, instituir uma memória na cidade. Para tanto, **cumpria-se apropriar-se do espaço público** (Arrais, 2004, p. 330, grifo nosso).

Para Panerai (1994), é o espaço público o "marco estável e confiável", persistente ao longo do tempo mesmo diante das modificações nas edificações urbanas. Isso é o que explica sua capacidade de adaptação e resiliência às mudanças no tecido urbano, assegurando sua continuidade. Serão as fotografias de Wilson Carneiro da Cunha, tomadas do espaço público de Santo Antônio, que nos permitirão discutir as adaptações e resistências dos habitantes do bairro no cotidiano.

As mudanças materiais orientadas pelo progresso criavam um cenário de novidade, mas também estranho e desconhecido para os habitantes. Reformas e novos espaços exigiam comportamentos específicos, desencadeando reações diversas e complexas entre a população. Segundo Couceiro (2003), os melhoramentos urbanos alteraram profundamente os hábitos cotidianos, impactando

tanto o modo de vida quanto as formas de lazer. Essa mesma autora questiona como os habitantes do Recife vivenciaram as mudanças nos padrões de convivência durante os anos 1920 e examina as práticas socioculturais da população, buscando identificar dinâmicas de adaptação ou resistência às imposições do novo projeto urbano.

Com as intervenções modernas e os novos meios de transporte, a rua tornou-se um espaço disputado. Vendedores ambulantes, carregadores, almocreves, mendigos, crianças abandonadas, prostitutas e outros que dependiam das vias públicas para trabalho e sobrevivência agora competiam pelo espaço com as elites, que, satisfeitas com as melhorias, também queriam ocupá-las (Figura 11). A chegada do automóvel em 1903 marcou o início de uma nova era no Recife. Admirados pela população, esses veículos conferiam status aos seus condutores, que se destacavam ao circular pela cidade (Couceiro, 2003).

Figura 8: Automóveis, transeuntes e transporte público em frente a Igreja Matriz de Santo Antônio.



Fonte: ID 40575. Série Accervo dos municípios brasileiros. Acervo da Biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 193s. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=440575>

Enquanto o automóvel simbolizava modernidade, os bondes passaram a ser associados às classes populares, atrapalhando o fluxo dos veículos particulares

(Figura 9). Essa mudança marcou a transição do transporte coletivo para o individual. Além disso, os novos meios de transporte abriram possibilidades de sociabilidade (

Figura 10), estimularam novos desejos e comportamentos e permitiram a exploração de espaços até então desconhecidos pelos habitantes (Couceiro, 2003).

Figura 9: Bondes e transeuntes na Praça da Independência.



Fonte: Alexandre Berzin/ Silva (2011), p. 115, s/d.

Figura 10: Automóveis e a modernidade na Avenida Guararapes.



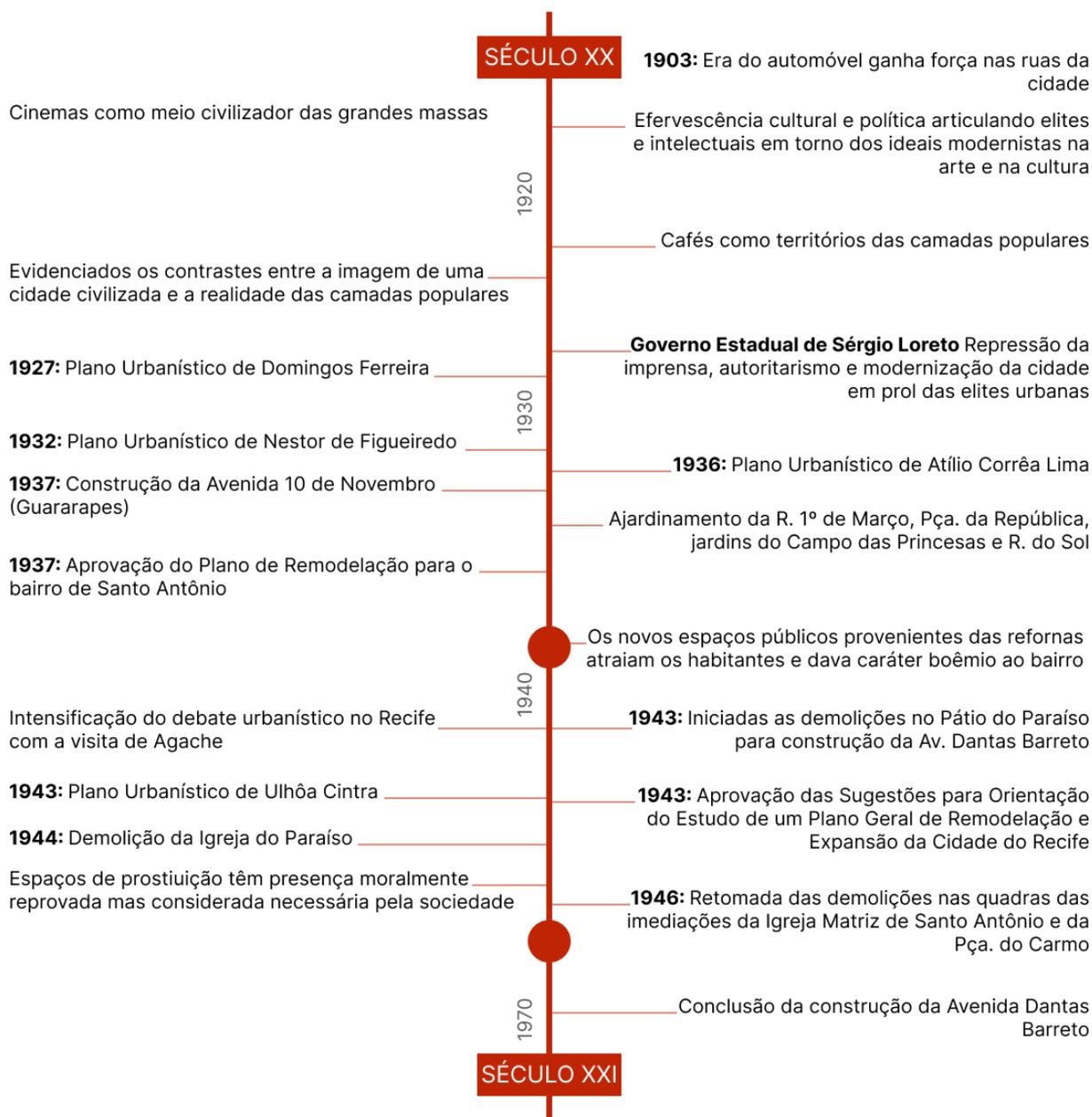
Fonte: Alexandre Berzin/ Silva (2011), p. 119, s/d.

Assim, a rua, enquanto espaço público, tornou-se palco de disputas. As elites utilizavam as forças policiais e a legislação como formas de coerção estratégicas, enquanto as camadas populares empregavam táticas criativas e astúcias cotidianas para resistir às normas impostas. Sob os olhos da população, uma nova cidade surgia, mas o resultado do progresso não era uniforme. Apesar das representações que exaltavam um Recife moderno e civilizado, problemas como insalubridade, epidemias e a existência de ruas estreitas e becos permaneciam (Couceiro, 2003).

Ao se referir ao espaço público enquanto resultante de sentidos construídos por lugares que refletem diferentes e desiguais representações e relações sociais, Leite (2004) complementa ao reconhecer que a igualdade do direito de manifestações das diferenças está delimitada pelas desigualdades e assimetrias fruto das relações de poder. Essas relações são fruto justamente das vivências dos habitantes no espaço público.

A seguir, apresenta-se uma linha do tempo da história de Santo Antônio mais relevantes para o entendimento das vivências nesse bairro até no século XX (Figura 11):

Figura 11: Linha do tempo das mudanças em Santo Antônio n século XX.



Fonte: Elaborada pela autora, 2024.

1.2 O espaço público como lugar do público

Nessa seção, serão apresentados os conceitos que embasam o entendimento de espaço público que foi adotado no trabalho. Para isso, serão utilizadas como suporte as ideias de autores como Besse (2010), Leite (2004), Lefebvre (2000), Hannah Arendt (1987) e Certeau (2012).

O estudo do espaço público de sítios históricos como o bairro de Santo Antônio parte do reconhecimento das pessoas como primordiais na conservação do

patrimônio, uma premissa que a conservação integrada introduziu, colocando os atores sociais como protagonistas, destinatários e agentes dos planos urbanos, abrindo caminhos irreversíveis para a “aceitação da natureza social do patrimônio e das suas funções como tal” (Meneses, 2017, p. 40).

Espaços públicos são lugares onde a vida urbana acontece, uma linguagem específica se estabelece definindo uma urbanidade particular e uma tela na qual nos assistimos reproduzindo e reinventando os conteúdos. Alguns logradouros atraem um público cada vez mais variado que é atraído pela possibilidade de participar do espetáculo da vida urbana. Quanto mais variado o público, mais caráter de centralidade terá o espaço público (Gomes, 2013).

Os espaços públicos são os lugares que favorecem as experiências sensoriais dos indivíduos, nos quais ‘o público’ se reúne, celebra e se permite permanecer, como afirma Jackson (2005). E é assim que os espaços – ‘do público’ – se consolidam como “espaços que não mudam nunca e **permanecem sempre tal como a memória pinta para nós [...] dão a paisagem seu lado único**, que lhe dão um estilo e fazem com que nos lembremos delas com emoção” (Jackson, 2005, p. 42, grifo nosso).

Assim, são esses espaços *do público*, que podem ser frequentados e utilizados por todos, e são definidos pelas formas de ação coletiva, política. Para iniciar essa reflexão, Besse (2010) nos lança uma pergunta:

O que torna esses espaços concretos, que às vezes também são paisagens (a rua, a praça, o jardim, o café ou o teatro) espaços públicos? O que dá a essas paisagens e esses espaços seu valor como espaços públicos? (Besse, 2010, p. 272)

Avançando em direção da noção do espaço público enquanto lugar da manifestação das diferenças, Hannah Arendt (1987) o considera também enquanto lugar da visibilidade, do discurso e da ação política. Para a autora, a esfera pública é o local da visibilidade humana, no qual o homem se reconhece e se afirma em meio ao público, entendido por ela como o que pode ser visto e ouvido pelos outros. Assim, é no espaço público onde a realidade do mundo se torna real, uma vez que no mesmo é possível reconhecer as diferentes experiências da vida humana.

Para essa mesma autora, qualquer que seja o lugar onde as experiências de vida pública ocorram, desde que haja possibilidade de falar e agir, ali estará caracterizado um espaço público, prevalecendo a interação sobre o da localização (Arendt, 1987).

Também em busca de definir o espaço público, Leite (2004) usa a distinção entre o 'espaço público' e o 'espaço urbano' que pode nos ajudar compreender melhor o espaço público. Para ele, as discussões sobre espaço público que o enfocam como espaço urbano costumam ressaltar a dimensão espacial da desigualdade social, além de recuperar o sentido de lugar e as distintas formas de ocupação dos espaços da cidade.

Apesar de tal aproximação entre 'espaço urbano' e 'espaço público' ser pertinente, importa destacar que o espaço urbano não se configura como mera 'arena' onde os interesses diversos se tornam públicos, mas sim como estruturador das demandas sociais de diferentes grupos. Assim, uma noção de espaço público mais ampla requer

[...] relacionar dois processos interdependentes, que concorrem simultaneamente para uma única direção: a construção social do espaço, enquanto produto e produtor de práticas sociais; e a construção espacial da sociabilidade pública, enquanto produto e produtor das espacializações da vida social (Leite, 2004, p. 196)

Assim, o papel do espaço público no tecido urbano é justamente o de mediar, no espaço concreto, as ações sociais que lhe atribuem sentido e tornar públicas as diferentes visões de mundo, demandas, conflitos e dissensões dos grupos sociais (Leite, 2004). Nesse sentido, percebe-se que para compreender o espaço público na sua concretude, é preciso analisar duas categorias principais: a do espaço e a da ação, conforme ressalta Leite (2004):

Pode-se dizer, afinal, que, a partir dessa relação entre espaço e ação, as **práticas interativas atribuem sentidos aos lugares**, que por sua vez contribuem para a estruturação dessas ações, promovendo reflexivamente a confluência entre o espaço urbano e a esfera pública, construtos dos quais a noção de espaço público retira suas principais categorias: espaço e ação (Leite, 2004, p. 198, grifo nosso)

Assim, um espaço público só se estrutura como tal a partir das práticas sociais que lhe atribuem sentido e constitui-se num certo lugar. Sem essas, um espaço livre público é sempre espaço livre, independentemente de estar vazio ou ocupado. Se se

inverte a ordem do entendimento do espaço público como lugar a partir das práticas dos sujeitos, pode-se inclusive, identificar outros espaços livres que se constituam como espaços públicos através da existência de relações sociais que o qualifiquem como público (Leite, 2004).

A distinção entre espaço urbano e espaço público pode ajudar a reconhecer quando estamos lidando com uma simples configuração espacial da cidade e quando podemos estar diante de lugares. Por lugar, estou entendendo aqui uma determinada demarcação física e/ou simbólica no espaço, cujos usos o qualificam e lhe atribuem sentidos diferenciados, orientando ações sociais e sendo por estas delimitado reflexivamente (Leite, 2004, p. 284).

Para Henri Lefebvre (2000), um espaço social não se limita apenas ao lugar onde grupos sociais estão presentes e se distinguem, sendo necessário estabelecer três dimensões indissociáveis e interpenetráveis do espaço para compreendê-lo: forma, estrutura (ou relações) e conteúdo. Assim, para compreender o espaço público como espaço social, é preciso entender as representações, as práticas e os simbolismos associados a ele. A teoria da produção do espaço de Lefebvre é baseada numa tríade dialética de base material que tem correspondência com outra base fenomenológica, como bem explicita Gonçalves (2017).

Na dialética triádica de Lefebvre (2000), têm-se três dimensões materiais do espaço, a saber: prática espacial, as representações do espaço e as práticas de representação. A forma do espaço refere-se à prática espacial e diz respeito a sua configuração física e à maneira como os elementos espaciais estão organizados. A estrutura do espaço, ligada às representações do espaço, diz respeito às relações sociais e de poder e às dinâmicas que moldam a produção e a organização do espaço. O conteúdo do espaço, por sua vez, está relacionado aos espaços de representação e refere-se aos significados, valores e simbolismos que as pessoas atribuem ao espaço. Isso inclui as experiências subjetivas e as narrativas que as pessoas criam em relação ao espaço em que vivem (Lefebvre, 2000).

Ao considerar os seres humanos como figuras centrais de sua teoria, Lefebvre (2000) considera sua corporeidade, sua sensibilidade e imaginação, que, situados num espaço, se relacionam entre si por meio de suas atividades e práticas, habitando-o. Assim, ele ao entender a produção do espaço também por via fenomenológica, ele estabelece outras três dimensões materiais ou momentos que estão interconectados

e que são momentos da produção social do espaço (Schmid, 2012). Essas dimensões fenomenológicas, relacionadas com as dimensões dialéticas de ordem material, são o espaço percebido (prática espacial), concebido (representações do espaço) e vivido (espaços de representação).

O espaço percebido (relacionado à prática espacial), refere-se à maneira como o espaço é experimentado pelos sentidos dos habitantes e pelas suas práticas cotidianas. Este espaço é percebido através dos movimentos, deslocamentos e atividades dos habitantes e grupos sociais que nele estão inseridos. Assim, o espaço percebido é aquele que surge para o sujeito a partir dos sentidos. O espaço percebido compreende todos os aspectos apresentados aos sentidos do corpo e está diretamente relacionado com a materialidade do espaço (Lefebvre, 2000).

O espaço concebido, que surge a partir das representações do espaço, é aquele planejado, desenhado e representado por especialistas como urbanistas, arquitetos e administradores. É o espaço das ideologias, teorias e representações formais. Este conceito abarca a visão técnica e abstrata do espaço, geralmente expressa em mapas, planos urbanísticos e documentos oficiais. Dessa forma, o espaço concebido trata-se da imaginação do espaço antes mesmo que ele possa ser percebido pelo corpo (Lefebvre, 2000).

O espaço vivido (ligado aos espaços de representação), engloba as dimensões subjetivas e simbólicas do espaço. Ele é a maneira como as pessoas atribuem significados ao espaço após percebê-lo através dos sentidos. Cabe esclarecer que nessa dimensão do vivido, o sujeito elabora, através das vivências, os significados atribuídos aquele espaço que fora contemplado e observado na dimensão do espaço percebido. Lefebvre descreve o espaço vivido como embebido em emoções, memórias e práticas culturais, muitas vezes entrando em conflito com o espaço concebido (o espaço planejado e representado por especialistas). Esse espaço é profundamente pessoal e cultural, refletindo as experiências individuais e coletivas. Um espaço vivido guarda em si um resíduo valioso que é indizível por qualquer abordagem teórico-conceitual, e só pode ser expresso através da arte (Schmid, 2012).

O rebatimento da teoria de Lefebvre (2000) sobre a produção do espaço social, entendido como o espaço público de Santo Antônio nos permite compreender que a

prática espacial e as representações do espaço dizem respeito aos aspectos físico-materiais de Santo Antônio, que são percebidos pelos sentidos do corpo dos habitantes presentes no espaço público. A partir disso é que se constituem os espaços de representação, que são os espaços vividos, ou seja, é o corpo habitante elabora suas representações, utilizando-se da linguagem visual, caso para o qual se aplica as fotografias de Wilson Carneiro da Cunha enquanto representação da paisagem habitada no bairro.

O espaço de representação, em Santo Antônio, diz respeito ainda aos códigos de linguagem estabelecidos pelos habitantes para exercer sua vivência no espaço público no cotidiano. Trata-se da presença e da ação de comerciantes, pedestres, pedintes, mendigos, crianças, jornalheiros e outros trabalhadores que, expondo-se à visibilidade do outro e comunicando suas reivindicações nas ruas do bairro, fortaleceram o campo de forças que tensionou, de um lado, o poder das elites urbanas que ansiavam a demolição do ‘antigo’ para dar lugar aos novos espaços de sociabilidade modernos, e do outro lado, a resistência dos habitantes do bairro que, através das relações com outros habitantes vividas no cotidiano, deram significado ao espaço público de Santo Antônio que se constitui um espaço vivido.

Portanto, o espaço social em Lefebvre (2000) não se reduz a uma coleção de grupos sociais circunscritos fisicamente num tipo de superfície plana e unidimensional. A noção do espaço social inclui espaços produzidos socialmente que podem coexistir, se articular ou se justapor numa cidade, como o espaço da casa, das festas da noite, dos circuitos de troca, das relações de trabalho ou, ainda, os espaços que se dão a partir de relações de busca de autonomia, como dos corpos femininos e homoafetivos que estabelecem espacialidades na luta contra espaços dominantes. Assim, o espaço social é o espaço público, na sua dimensão política, pois tanto incorpora como reproduz conflitos, tendências, contradições que resultam da vida em sociedade. Assim,

Um “ser humano” não tem diante dele, em torno dele, o espaço social – aquele de sua sociedade – como um quadro, como um espetáculo ou um espelho. Ele sabe que **há um espaço e que ele está neste espaço**. Não há somente uma visão, uma contemplação, um espetáculo; **ele age, ele se situa no espaço**, parte recebedora [*partie prenante*] (Lefebvre, 2000, p. 400).

Assim, habitar o espaço público implica em se tornar visível, é reconhecer que o corpo não é invisível aos outros. O espaço público é, portanto, o espaço da intersecção de presenças físicas, que ao percebê-lo, concebê-lo e vivenciá-lo, como estabelece Lefebvre (2000), alcança-se a dimensão do espaço vivido.

Nesse sentido, as vivências nos espaços públicos de Santo Antônio reúnem grupos de diferentes classes sociais num espaço vivido, mas a sua permanência e continuidade ao longo do tempo estão, tradicionalmente, nas mãos daqueles que têm menos visibilidade em termos de políticas públicas urbanas, especialmente no que diz respeito à conservação do patrimônio urbano.

Santo Antônio pode ter sido um bairro consolidado pelas ações da elite intelectual, na dimensão de um espaço concebido, mas a permanência de suas características tradicionais atuais está nas mãos da resistência daqueles que vivem o cotidiano desse local, travando lutas constantes contra as forças dominantes. Sobre isso, Meneses (2006) acrescenta, chamando atenção para as atividades cotidianas e relacionadas ao trabalho que ocorrem nos espaços públicos:

Seja como for, o caminho mais seguro para criar, no campo do patrimônio cultural, condições mais favoráveis para a inclusão social é, sem qualquer dúvida, o **reconhecimento da primazia do cotidiano** e do universo do trabalho nas políticas de identificação proteção e valorização, e, conseqüentemente de maximização do potencial funcional (Meneses *et al.*, 2006, p. 53, grifo nosso).

Nesse sentido, os espaços públicos de Santo Antônio reafirmam-se como locais onde as vivências persistem no cotidiano, contribuindo para a atribuição de significados e sentidos, tornando-se portadores materiais desses significados e de uma paisagem habitada. Ao habitá-la, os habitantes identificam o que lhes é mais significativo, algo "capaz (...) de gerar sentido, de servir como referencial cognitivo, afetivo, estético, simbólico, ético" (Meneses *et al.*, 2006, p. 37).

Assim, a prerrogativa política dos espaços públicos é afirmada pelos dissensos que constituem os diferentes lugares e sociabilidades, nas suas contestações e discordâncias, numa verdadeira tensão entre a igualdade de falas. A vivência no espaço público está relacionada tanto às práticas interativas das pessoas compartilhando experiências comuns quanto às tensões que se estabelecem pela afirmação das diferenças entre os sentidos de pertencimento e reconhecimento.

Dessa forma, o espaço público deve ser compreendido a partir dessas diferenças, que dinamizam o diálogo entre os lugares constituídos no cotidiano público, reafirmando e contestando desigualdades (Leite, 2004).

Assim, o espaço público enquanto lugar é aquele habitado pelo "homem ordinário", termo definido por Certeau (2012) para descrever o sujeito que constrói lugares através de táticas desenvolvidas nas vivências. Ao retomar a dialética triádica das dimensões do espaço social da teoria de Lefebvre (2000), pode-se compreender que, esses habitantes, em Santo Antônio, são frequentemente invisibilizados pelo 'espaço concebido' pelas elites urbanas, mas resistem ativamente no espaço público, percebendo-o e vivendo-o a partir de suas 'práticas espaciais' e seus 'espaços de representação'.

Nesse sentido, Certeau (2012) aprofunda a compreensão das vivências buscando entender a percepção dos indivíduos no tempo, os seus valores, aspirações, modelos de comportamento e temores. Esse mesmo autor acredita que é nessas vivências, para ele denominadas práticas, que está a chave do entendimento da história da vida cotidiana, das pessoas comuns e da cultura popular. Ele distingue as práticas em estratégias e táticas.

As estratégias são criadas por grupos de poder, como governos e elites, que organizam os espaços de forma normativa, impondo símbolos, objetos e regras que moldam comportamentos. Já as táticas são práticas de resistência, criadas pelos "homens ordinários" para subverter essas normas e reapropriar o espaço. Essas táticas, presentes em ações aparentemente simples como caminhar, habitar ou circular, revelam-se como formas criativas e improvisadas de enfrentar as limitações impostas, transformando o espaço em um lugar vivido e compartilhado. Essas táticas de resistências muitas vezes se revelam no espaço público através do itinerário, que para Certeau (2012), representa uma narrativa corporal do espaço, construída pelos gestos e escolhas dos indivíduos, que acabam por ressignificar os lugares que percorrem.

Para compreender melhor esses habitantes como 'homens ordinários', é crucial esclarecer a noção de cotidiano, que se refere às práticas sociais ao longo do tempo, deixando suas marcas no palimpsesto da paisagem habitada. Segundo Leite (2004), a

vida cotidiana pública envolve processos interativos, representativos e simbólicos que constroem sociabilidades no espaço público, o qual é socialmente produzido.

Ao se apropriarem dos espaços públicos, esses habitantes criam diferentes lugares através das práticas cotidianas e dos “contra usos” que instituem no espaço público. Leite (2004) é quem define o termo dos contra usos e por lugares entende como "demarcações físicas e simbólicas no espaço, cujos usos os qualificam e lhes atribuem sentidos de pertencimento, orientando ações sociais e sendo por estas delimitados reflexivamente" (p. 35).

A demarcação simbólica de lugares implica na visibilidade e a copresença, como características fundamentais de um espaço público. Os espaços públicos são a imagem da atividade social, variada e complexa. Não é possível conhecer com exatidão que rumos tais atividades podem tomar (Gomes, 2013).

Assim, nos espaços públicos, percebe-se que as relações humanas se manifestam de forma evidente, criando um campo de forças onde os habitantes cotidianos constantemente delineiam seus territórios, deixando vestígios de suas práticas ao consolidar uma paisagem habitada no bairro de Santo Antônio ao longo do tempo através de suas vivências.

Assim, se entendemos que o conjunto de espaços públicos, juntamente com outros elementos físicos, constitui uma cidade, podemos compreendê-la como um produto cultural de influências tanto formais quanto cotidianas dos seus atores, não dependendo da determinação de um sujeito ‘produtor’ dela. Em outras palavras, significa dizer a cidade não se transforma nem espontaneamente nem segue todas as determinações formais dos atores que legislam e especulam sobre o território (Leite, 2004). Por esse motivo é que

Sob o ponto de vista de uma sociologia do espaço, a cidade pode ser tomada como objeto de uma análise morfológica atenta à apreensão de funções, ao delineamento de redes, à desvendamento das relações existentes entre o urbano e o rural, em toda a complexidade do fenômeno de estruturação e dinâmica. Sob o ponto de vista da história urbana que está sendo adotada aqui o espaço consiste no resultado de uma produção não apenas material, mas também simbólica (Arrais, 2004, p. 126)

Tal espaço praticado pelos sujeitos – habitantes – é inerente às cenas comuns da esfera privada dos seres humanos, contidas no cotidiano. A partir do momento em

que ocorrem nos espaços urbanos, as vivências passam a constituir ali um lugar de reconhecimento público da vida cotidiana. O espaço público enquanto fronteira das esferas públicas e privadas é fruto das inserções dos hábitos individuais de cada indivíduo, que, a partir do seu itinerário cotidiano, territorializa as diferenças dos outros a partir de códigos pessoais (Leite, 2004).

Assim, “para que diferentes lugares se estruturam, é necessário, sobretudo, que haja uma diversificação de usos e atribuições de sentido a outros espaços” (Leite, 2004, p. 259). É nesses distintos usos que atribuem sentidos ao espaço público que se concentra a análise dos ‘tipos populares’ das fotografias de Wilson Carneiro da Cunha. Esses tipos serão entendidos como homens ordinários que no seu cotidiano estabeleceram suas próprias táticas para subverter a ordem modernizadora vigente no século XX.

Após explorar a complexidade do significado do espaço público utilizando como suporte alguns autores, pode-se inferir que, para a presente pesquisa, o espaço público é o espaço que se constrói a partir da habitação dos sujeitos, que concebem, percebem e colocam em prática suas vivências no seu cotidiano. Dessa forma, o habitante, ao estabelecer relações de pertencimento, mas também de poder através de suas táticas de resistir ao espaço concebido para outros sujeitos, alheios aquele lugar, consolida uma paisagem habitada, única, e que constitui uma memória coletiva que emociona e provoca representações do espaço público. Esse, por sua vez, resguarda os vestígios dessa paisagem habitada sobre a qual será aprofundado no tópico a seguir e que é resultado do espaço vivido pelos habitantes.

1.3 Uma paisagem habitada a partir do espaço público

Nessa seção, será desenvolvido um raciocínio que fundamenta o entendimento da paisagem como uma maneira de habitar o mundo a partir da experiência do cotidiano. Esse entendimento nos permite examinar como o habitante percebe, se envolve e é representado, a partir das fotografias, no espaço público no dia a dia. A experiência de paisagem está intrinsecamente ligada aos costumes, hábitos, práticas e usos continuamente elaborados no cotidiano das pessoas em interação com um

determinado espaço. Essa interação trata-se da forma como os sujeitos habitam a paisagem. Para isso, serão utilizadas as discussões de autores como Jean Marc Besse, Augustin Berque e Michel Collot.

O conceito de paisagem adotado nesse trabalho será conduzido não somente como mero recorte da realidade material de um território, mas sim como uma **maneira de habitar um lugar**. Esse, ao ser habitado, **é percebido pelo olhar** do habitante e pode ser, a partir de então, **representado**. Assim, o olhar paisagístico – que para a discussão, se dá por meio do olhar fotográfico - é um desdobramento dos nossos códigos culturais sobre o mundo exterior.

Tal maneira de habitar o lugar é dada pelas vivências dos habitantes que deixam as marcas empregadas no solo, que são objeto de investigação da história, e, para Meneses (2002), “a paisagem tem história” (p. 36). Discutindo a paisagem como fato cultural e como mercadoria turística, esse autor reflete, entre outras coisas, sobre a dinamicidade e a indissociabilidade entre homem e natureza.

Ainda para esse mesmo autor, a historicidade da paisagem se diferencia na profundidade dos diferentes usos a que lhe foram atribuídos, o que, por consequência, também gera significados distintos. A variável tempo, recorrente no campo da história, tem relação direta com a compreensão da paisagem enquanto resultado dos vestígios deixados pelos habitantes no solo, que conformam uma cidade palimpsesto.

O trabalho de desfolhamento das camadas do palimpsesto da cidade para o qual Pesavento (2004) chama atenção, buscará nos espaços públicos essas pegadas deixadas pelas vivências dos habitantes que constituem uma paisagem habitada e precisam ter visibilidade. É a cidade habitada que reflete e abriga as múltiplas histórias e conflitos das relações humanas, como destaca Couceiro (2003). Essas manifestações, entendidas por Gomes (2013) como formas de ser no espaço, é que fazem do cotidiano imbricado por práticas que tanto desafiam quanto reafirmam as normas estabelecidas pelas elites, tornando os habitantes, ‘homens comuns’, os agentes ativos na produção e ressignificação do espaço público.

Compreender a história da cidade significa levar em consideração a importância que a variável espaço exerce sobre o emaranhado das relações humanas que ela abriga (...) Tal qual uma fonte escrita, os espaços de uma cidade são registros que nos ajudam a entender as formas de organização do

trabalho, as relações sociais, enfim, os conflitos que marcaram sua formação histórica (Couceiro, 2003, p. 25).

Dessa forma, ao compreender a história da cidade a partir das relações humanas que se manifestam no espaço público e conformam uma paisagem habitada, podemos entender que

A paisagem não é, portanto, um simples conjunto de espaços organizados coletivamente pelos homens. É também uma sucessão de rastros, de pegadas que se superpõem no solo e constituem, por assim dizer, sua espessura tanto simbólica quanto material. A paisagem também é um **lugar de memória** [...] (Besse, 2014b, p. 33, grifo nosso)

Se a paisagem é lugar de memória, ao oferecer expressões tangíveis da interação entre o sujeito e o espaço, ela torna-se um objeto passível de análise no campo do conhecimento histórico. Isso se deve à sua capacidade de "conservar as cicatrizes de feridas antigas" (Meneses, 2002, p. 37).

Por isso é que, para revelar os processos que constituem essa paisagem habitada, que qualifica a interação existencial do homem com o espaço, é importante retomar a noção do palimpsesto, uma vez que ela contribui com a noção de que um solo é resultado da ação humana sobre ele ao longo do tempo, como bem pontua Besse (2014b):

É, primeiramente, a consideração do solo. Já nos conscientizamos do fato de que o solo possui uma espessura, espessura que não é apenas material, mas também **simbólica**. O que significa que o solo é o efeito de uma **construção histórica**, que traz toda uma **superposição de passados** e que é, ao mesmo tempo, uma reserva para energias futuras. Em outros termos, o recurso à paisagem reflete a conscientização do fato de que o espaço não é uma página em branco, assemelhando-se mais a um palimpsesto. O solo não é uma simples superfície plana que se oferece à ação, mas confronta a ação a um conjunto mais ou menos denso de **marcas, de pegadas, de dobras e de resistências** que a ação deve levar em conta. Os **locais têm memória**, por assim dizer (Besse, 2014b, p. 58, grifo nosso)

Embora muitas vezes invisíveis à primeira vista, essas marcas e pegadas estão impressas no território de Santo Antônio e permanecem como uma valiosa fonte de conhecimento para a humanidade. Nessa discussão, a superposição de passados a que se refere Besse (2014b) será averiguada a partir dos espaços públicos do bairro, uma vez que são lugares onde as vivências consolidam as memórias que dão significado à paisagem do lugar, além de serem elementos ordenadores da morfologia urbana. Sobre isso, Pesavento (2004) complementa:

O historiador que se dispõe a mergulhar no palimpsesto da cidade em busca dos seus sentidos mais arcaicos, precisa enfrentar o desafio da pequenez e da insignificância. **Ver, no cotidiano, um elemento de novidade e encontrar, no banal, a possibilidade do extraordinário**, eis a chave para poder chegar às camadas mais profundas do palimpsesto. Postos em relação com elementos de outras camadas — ou de outras cidades em palimpsesto —, cada caco do passado pode revelar-se, ele também, em fonte de entendimento para uma época (Pesavento, 2004, p. 29, grifo nosso)

Para a discussão, tais camadas profundas do palimpsesto de que trata a autora são as vivências, que ocorreram no cotidiano dos espaços públicos e conformam a paisagem habitada que é entendida como extraordinária diante de uma paisagem política que se impôs ao traçado urbano existente em Santo Antônio até o início do século XX. Perseguir as ondas da história permite compreender o que é a paisagem, e no caso da modernidade, permite imaginar o que é o pensamento-paisagem (Berque, 2023).

Após compreendermos que a paisagem pode ser o objeto de uma investigação da história de Santo Antônio, parte-se para os delineamentos definem de que trata essa paisagem no âmbito da discussão que se propõe nesse trabalho. A paisagem, a partir da perspectiva de Besse (2014), é a compreensão da presença humana na dimensão do ser e estar no mundo, e contribui para a formação de identidades pessoais e coletivas. Segundo essa visão, a paisagem é delineada pelo contato com o mundo ao nosso redor por meio de experiências corporais que envolvem todos os sentidos. Ela é o resultado da interação contínua dos seres humanos com o ambiente circundante, sendo moldada e moldando-se por meio de suas práticas e interações no espaço.

Besse (2014b) vai ainda mais além, apoiado em John Brinckerhoff Jackson, na distinção entre duas modalidades paisagísticas distintas que coexistem numa mesma paisagem: a 'habitada' (ou vernacular) e a 'política'. A paisagem política se define a partir de ações planejadas de macro escala que buscam impor uma ordem vigente ao espaço, enquanto a paisagem habitada diz respeito a esse contato do sujeito como mundo que define uma maneira própria de habitá-lo.

A paisagem habitada, assim, se apresenta a partir das práticas e dos usos que o habitante faz desse espaço, ou seja, as vivências, vividas nos espaços públicos. Essas vivências são as práticas de produção e os usos culturais que constituem uma

paisagem habitável para determinados grupos sociais, como afirma Besse (2010). Para esse mesmo autor, trata-se da paisagem dos espaços públicos que são éticos e políticos, nos quais ocorrem continuamente as práticas e modos de organização dos sujeitos, e onde é possível perceber as marcas empregadas no solo por esses diferentes modos de fazer coletivos (Besse, 2010). Mas afinal

O que caracteriza, efetivamente, o vernacular na paisagem? [...] a elaboração vernacular da paisagem baseia-se no **costume**, ou seja, não em um conjunto de princípios absolutos que aplicaríamos, de maneira dedutiva, sobre o **lugar**, mas em um conjunto de hábitos, de práticas, de **usos continuamente elaborados** e ajustados em contato com o local, em uma relação de entendimento, no decurso do que poderíamos chamar de conversa com o local (Besse, 2014, p. 134)

Esses conjuntos de hábitos, práticas e usos continuamente elaborados num lugar, ou seja, a paisagem, não existe sem um observador, como afirma Ulpiano Meneses (2002). Ela deve ser entendida também como uma forma real que se dá a percepção por um sujeito através da estética e dos sentidos. A natureza cultural da paisagem, assim, está na interação entre suas formas materiais percebidas, imaginadas e representadas pelos sujeitos. Assim, “a coisa percebida e sua representação (conceitual, visual e verbal etc.) existem simultânea e simbioticamente” (Meneses, 2002, p. 32).

Desse modo, Collot (2013) é quem nos ajuda a sintetizar que a paisagem é uma manifestação da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da relação entre o tempo e o espaço, da interação entre a natureza e a cultura e do indivíduo com a sociedade. Nesse sentido, a paisagem trata-se do ‘espaço vivido’, muitas vezes expressado pela literatura, que se constitui de uma durabilidade e habitabilidade que carrega o espaço de sentidos (Collot, 2013).

Tal percepção da paisagem traduz a troca entre o interior e o exterior do habitante, que não diz respeito só a percepção, mas também a relação das sociedades com o ambiente. A experiência de paisagem, assim, demonstra uma relação entre o corpo perceptor e o mundo percebido. É a partir da posição do corpo no espaço que o mundo ganha sentido (Collot, 2013). Essa importância da experiência do corpo, utilizando todos os sentidos, também é ressaltada por Besse (2014a). É a paisagem

que qualifica “nossa interação existencial com o mundo objetivo” (Meneses, 2002, p. 59).

Para Berque (2023), nas sociedades humanas anteriores ao advento da modernidade, a prática ordinária, cotidiana, é que constrói as paisagens. As pessoas que habitam tal paisagem sentem-se bem ali, e os visitantes a admiram. Já nas sociedades modernas, o contrário impera: a prática ordinária denota ‘a feiura’ e busca-se ‘proteger a paisagem’ dessas práticas ordinárias.

Apesar de tal ‘proteção’ que acaba por afastar o habitante do cotidiano, é possível perceber uma resistência desses habitantes que exercem suas vivências nos espaços públicos do bairro de Santo Antônio em meio à fragmentação do seu tecido urbano e ociosidade das edificações. Essa fragmentação e ociosidade serve como mote para a difusão dos discursos de “esvaziamento do centro” proferidos pela gestão pública e pelo mercado imobiliário. Mas esse enunciado desconsidera a dinâmica cotidiana ainda presente nos espaços livres públicos do bairro. A essa reflexão acrescenta-se a de Leite (2002), que complementa ao afirmar, a partir da leitura de Michel de Certeau, que

[...] as “táticas”, quando associadas à dimensão espacial do lugar, que a tornam vernacular, constituem-se em um contra-uso capaz não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado, como também de possibilitar que o espaço que resulta das “estratégias” se cinda para dar origem a diferentes lugares, a partir da demarcação socioespacial da diferença e das ressignificações que esses contra usos realizam (Leite, 2002, p. 122)

Assim, as táticas desenvolvidas pelo habitante para garantir a permanência de suas vivências é característica da experiência de uma paisagem que é habitada. Assim, essa paisagem, “é a expressão de um esforço humano, sempre frágil e a ser recomeçado, para habitar o mundo” (Besse, 2014b, p. 37).

A apreciação sensível dessa paisagem habitada dos espaços públicos é o que desperta interesse na obra iconográfica do fotógrafo Wilson Carneiro da Cunha. Seus registros instantâneos do cotidiano do centro do Recife, muitas vezes menos visíveis nas mídias tradicionais, permitem-nos conhecer os habitantes, suas práticas, costumes, trabalhos e as desigualdades inerentes à cidade.

Se estamos tratando de uma paisagem habitada que ganha visibilidade através do olhar de um fotógrafo, Gomes (2013) complementa ao afirmar que na ideia de paisagem há uma dimensão composicional que é a associação das coisas pela posição delas no espaço. Elas se definem também pela escolha do ponto de vista, ou do enquadramento do olhar.

Apesar disso, para Berque (2023), a paisagem não se encontra apenas na observação dos objetos de um determinado ponto de vista, mas na realidade das coisas, ou seja, na relação entre o ser humano e seu ambiente, mediando o objetivo e o subjetivo, o homem e o meio. A paisagem, portanto, reflete a maneira como cada ser humano estabelece essa relação.

Ou seja, a paisagem pode ser definida também como um ponto de vista, uma maneira de ver, pensar e perceber o mundo. Assim, a ideia de paisagem não existe em si, pois está diretamente relacionada ao que as pessoas veem, pensam e percebem. Desse modo, a experiência de paisagem no espaço é também uma representação cultural e social tanto individual quanto coletiva (Besse, 2014b). Assim como para Berque (2023), “a paisagem provém do visível, mas também do invisível. Do material, mas também do espiritual. Essa ambivalência é essencial, é ela que faz a realidade da paisagem” (p. 91).

Esse processo de experiência de paisagem habitada pelo olhar se estabelece por um conjunto estruturado pelo ponto de vista do observador que coloca umas coisas em relação com outras, estabelecendo a hierarquia daquilo que se dá a ver daquilo que será oculto. Essa é uma condição do olhar, uma vez que a visão não dá a ver todas as coisas ao mesmo tempo (Collot, 2013).

As cenas do cotidiano, muitas vezes invisibilizadas na banalidade do dia a dia, misturam o ordinário e o extraordinário, criando uma dialética visual que pode ser contemplada quando representada em imagens. Esse processo de representação, por sua vez, evidencia como as vivências, ao serem capturadas e distanciadas pelo olhar do observador no suporte imagético, adquirem novos significados e potencializam sua visibilidade (Gomes, 2013). Como esclarece Collot (2013),

A experiência de paisagem não é, portanto, unicamente visual, e o próprio panorama comporta uma parte de invisibilidade cujo limite é marcado pelo

horizonte, e que convida a preencher as lacunas do olhar pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento. Longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear (re-extravagare) (Collot, 2013, p. 51-52).

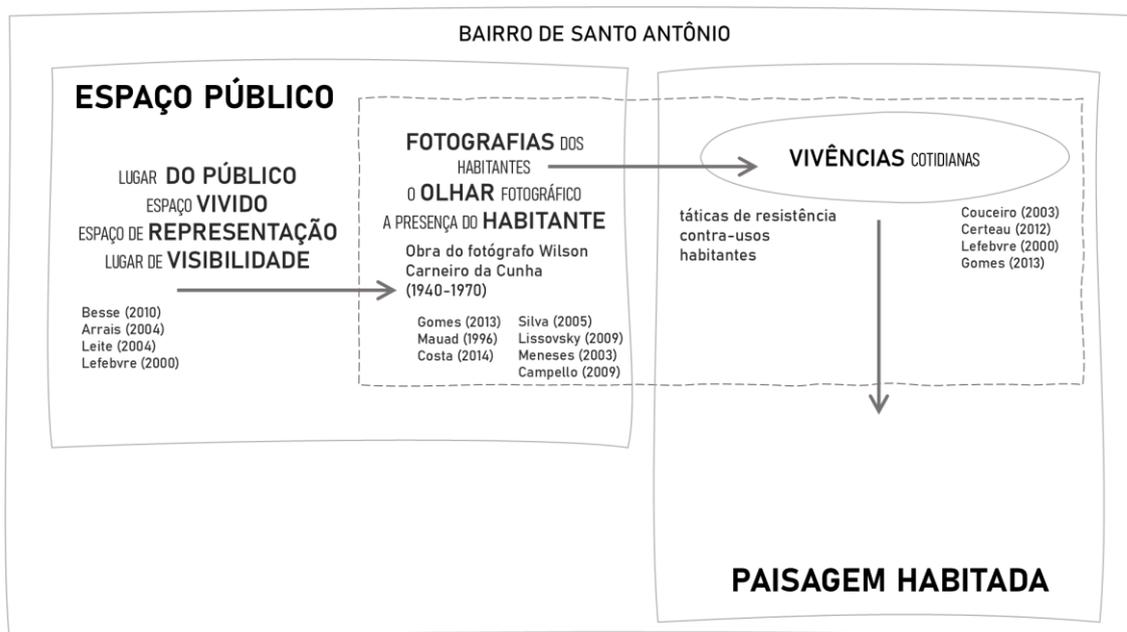
Assim, para esse mesmo autor, a paisagem é também o espaço percebido, ligado a um ponto de vista, é a extensão espacial que se oferece ao olhar de quem o observa. Essa noção de paisagem envolve três componentes interrelacionados: um local, um olhar e uma imagem. Ou seja, a paisagem é uma resultante da interação entre o local, sua percepção e sua representação, ou seja, um fenômeno, “que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2013, p. 18). Esse encontro do mundo em Santo Antônio com o ponto de vista de Wilson Carneiro da Cunha,

Tal qual um caleidoscópio com suas imagens múltiplas, diversas e contrastantes, as representações da cidade apresentavam as variadas disputas e conflitos que se desenrolavam entre as práticas e representações dos seus habitantes (Couceiro, 2003, p. 59).

Dessa forma, têm-se nesse trabalho as fotografias de Wilson como um ponto de vista do qual se lança luz sobre essas vivências ordinárias, cotidianas, entendendo-as como portadoras dos significados dos espaços públicos em Santo Antônio. Nesse sentido, o ato de fotografar as vivências de Wilson se configura como a percepção do fotógrafo, a representação das vivências cotidianas e a escolha dos espaços públicos de Santo Antônio como local, consolidando-se assim uma paisagem habitada no bairro, cujos registros são passíveis de investigação.

Diante do exposto, pretende-se esclarecer que a condução lógica desse trabalho parte do palimpsesto de Santo Antônio como objeto empírico, do qual foram elencados os espaços públicos como espaço ‘do público’, vivido, como lugar de visibilidade e de representação dos habitantes do cotidiano. Tendo como lente as fotografias de Wilson Carneiro da Cunha, cujo corpo presente no espaço e olhar lançaram luz sobre os ‘homens ordinários’ presentes nos espaços públicos do bairro, que a partir de suas vivências, permitiram-nos compreender a paisagem habitada em Santo Antônio, conforme ilustrado na Figura 12:

Figura 12: Esquema metodológico da Dissertação de Mestrado.



Fonte: Elaboração da autora, 2024.

1.4 O espaço público da vivência do habitante

Nesse tópico, pretende-se desenvolver o argumento que responde a seguinte pergunta: como compreender uma paisagem habitada a partir do espaço público? Ao responder essa questão, teremos esclarecida a trama teórica pela qual se dará a interpretação das vivências nos espaços públicos de Santo Antônio.

O espaço público é o lugar onde as vivências cotidianas acontecem e se consolidam enquanto fenômenos visíveis e, ao mesmo tempo, reveladores da complexidade das relações sociais urbanas. Sua relevância vai além do simples uso do espaço público como local físico onde as vivências ocorrem, pois, como argumenta Gomes (2013), ele é o lugar de exposição de si e do outro que organiza o que é visível e invisível, determinando as hierarquias e narrativas que condicionam a percepção de quem o observa. Nesse trabalho, teremos em Wilson Carneiro da Cunha a personificação desse observador do espaço público que através do seu olhar trouxe à visibilidade as vivências nos espaços públicos.

A espacialidade, por sua vez, trata-se de uma construção social e espacial que estabelece os critérios do que é legitimado do que permanece oculto, relegado à margem das representações. Entender a paisagem habitada, nesse sentido, significa investigar tal espacialidade com vistas a lançar luz sobre as vivências do cotidiano dos

habitantes, uma vez que são essas que costumam ser ocultadas por não pertencerem ao que se estabeleceu, em Santo Antônio, como padrão de comportamento social dado pelas elites.

A relação entre a visibilidade e a espacialidade é fundamental para construir esse raciocínio. A morfologia do espaço público – suas formas físicas, organização e acessibilidade – influencia diretamente no que é percebido e como é percebido. Gomes (2013) destaca que a condição para a visibilidade depende, basicamente, de três elementos: a associação simbólica entre o lugar e o evento, a configuração espacial que favorece a convergência de olhares, e a sensibilidade do público em interpretar novos sentidos emergentes. Esses fatores fazem do espaço público o lugar onde narrativas são continuamente produzidas e disputadas, consolidando-o como um lugar no qual distintos grupos sociais estabelecem seus significados.

A espacialidade do espaço público é uma condição imprescindível para que ocorra a visibilidade, uma vez que a posição da qual se toma o ponto de vista, a composição e a exposição dos elementos que se apresentam é que condicionam o fenômeno da visibilidade (Gomes, 2013). Essa espacialidade é o que orienta o olhar do observador dos fenômenos dos espaços públicos. Esse jogo de posição está relacionado a três fatores: o ponto de vista, a composição e a exposição.

A partir do ponto de vista, o observador pode selecionar outros elementos, tais como o ângulo, a direção, a distância e outros atributos de posição que operam e reforçam a sua escolha (Gomes, 2013). Assim, a espacialidade do espaço público se configura como um “(...) espaço de comunicação se ativa pelo recurso narrativo que traduz valores e significados em composições e arranjos de imagens que são espacializados” (Gomes, 2013, p. 188). Ao adotar um determinado ponto de vista, o observador se torna também um participante do espetáculo do cotidiano no espaço público, na medida em que, ao praticar suas vivências nesse espaço, ele estabelece um diálogo, a partir do seu olhar, com outras vivências que até aquele momento pareciam não ter importância:

O inusitado sempre se beneficia da atenção nesses espaços, ele marca uma interrupção na continuidade dos fluxos, pontua, pontua o ordinário. Esse inusitado, no entanto, não é apenas ou mesmo quase nunca, o espetacular. Podem ser mínimos detalhes, pequenas alterações dentro daquilo que é

comum. São esses pequenos ‘incidentes’ que singularizam nossos momentos de percepção nesses ambientes densos (Gomes, 2013, p. 205).

Dar a esses ‘incidentes’ um significado singular implica no exercício do olhar sobre uma paisagem. Esse olhar é uma condição natural do corpo humano e está associado aos sentidos, que juntos, são circunstanciais para a experiência de habitar a paisagem nos espaços públicos. Neles, o corpo se torna visível e se expõe expressando suas opiniões e gostos. Assim, o que qualifica determinados locais como espaços públicos pressupõe a noção de “um espaço coletivo ou plural de experiência de si mesmo, dos outros e do meio ambiente em geral” (Besse, 2010, p. 274).

O corpo é que condiciona a experiência paisagística de viver num lugar, de praticar as vivências, o que envolve “expor seu corpo a” o que está fora, na materialidade concreta da realidade. É esse corpo vivo, que utiliza todos os seus sentidos e não apenas o visual, que experimenta e habita o espaço público (Besse, 2014a). Nesse sentido, para compreender a paisagem habitada em Santo Antônio, é necessário refletir sobre as vivências dos corpos circulantes no espaço público e sobre o itinerário do corpo do fotógrafo Wilson que com seu olhar, trouxe através de suas fotografias um recorte sobre as formas concretas de habitação do lugar.

O público que circula e olha não está organizado na convencional forma das plateias. Pessoas passam, olham ou não, se sensibilizam ou não, procuram significados ou não. A **forma de olhar é, ela mesma, significativa e faz parte do espetáculo** pela cadeia de relações reflexas que é capaz de despertar (Gomes, 2013, p. 292).

É sobre essa forma do fotógrafo olhar o espaço público que nos debruçaremos no Capítulo 2, entendendo-a como parte do ‘espetáculo’ que constitui a paisagem habitada de Santo Antônio. Assim, não é possível entender a paisagem “como separada da nossa vida cotidiana e, na realidade, acreditamos hoje que fazer parte de uma paisagem, dela tirar a nossa identidade, é uma condição determinante do nosso estar no mundo, no sentido mais solene da palavra” (Jackson, 2003, p. 262).

O espaço vivido, como vimos anteriormente com Lefebvre (2000), é o espaço público que, com seus conteúdos, estabelecido como um espaço de representação para seus habitantes, reflete a maneira como as pessoas experienciam e atribuem significados ao espaço público em suas vidas cotidianas. É o espaço embebido das

emoções, memórias e vivências dos habitantes, que, muitas vezes, estabelece confrontos com o espaço concebido por especialistas.

Assim, se entendemos o espaço público como esse espaço vivido, entendemos que ele é carregado de uma rede de relações entre os habitantes que é produzida e reproduzida continuamente no cotidiano. Para estabelecer tais relações, os habitantes utilizam os sentidos do corpo humano, que se manifestam no falar e no agir. É no espaço público que o corpo do habitante pode experienciar a máxima visibilidade do real, a partir do compartilhamento de vivências comuns que constituem uma vida pública.

Essas experiências da vida pública criam um campo de forças entre diferentes grupos sociais que deixa marcas no solo ao longo do tempo, e que são perceptíveis no cotidiano. Essa experiência de si mesmo e dos outros corresponde às relações humanas tensionadas abordadas por Meneses *et al.* (2006), e são frequentemente observadas nos espaços públicos de Santo Antônio. Nesse sentido, a presença do habitante no espaço público implica a evidência do corpo como uma realidade visível e concreta, intrinsecamente vinculada à materialidade do espaço, ou seja, a espacialidade do espaço público.

Nesse contexto, a espacialidade do espaço público é que regula as distâncias e aproximações entre os habitantes, ajustando as vozes e os olhares que nele convergem. É nessa espacialidade do espaço público onde ocorre a produção simbólica dos habitantes, revelando os significados e as simbologias que constituem a identidade coletiva da cidade. Assim, Arrais (2004) nos ajuda a compreender o espaço público como esse lugar que assegura identidade, troca de relações e história aos membros de um grupo social, tornando-o impregnado por símbolos materiais e significados que frequentemente se distinguem das funções originalmente atribuídas aos espaços urbanos:

A escrita sobre o espaço físico da cidade, incrustando nele simbologias que guardam significados específicos para certos grupos, não se dá apenas por meio dos marcos arquitetônicos, sólidas construções que porventura dependem das decisões dos administradores da cidade e dos dinheiros públicos. **A paisagem da cidade guarda outros sentidos, muitos de origem anônima**, perdidos num tempo remoto, sem o pergaminho nem o mármore das inaugurações oficiais Arrais (2004, p. 133)

São esses sentidos, muitas vezes de origem anônima, que são atribuídos pelas vivências dos habitantes no espaço público e são passíveis de investigação através da paisagem habitada e do entendimento da importância da ação do ‘homem ordinário’, definido por Certeau (2012), no cotidiano.

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilhar), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente. [...] O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. [...] É uma história a caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. [...] **O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível** (Certeau, 2009, p. 31).

O pesquisador deve, portanto, estar atento a cada movimento do homem ordinário para identificar e analisar suas práticas no palimpsesto da paisagem habitada. Apesar de ser um processo lento e difícil de analisar dada sua dinamicidade, o cotidiano tem nas vivências do homem ordinário, ou seja, do habitante, sua chave de leitura, pois ele reinventa, recria e modifica o cotidiano a partir de suas práticas.

Por meio de suas ações e interpretações, os habitantes reinterpretam os lugares, tornando o espaço público uma arena de sentidos, significados, e vivências distintas que por vezes são reveladoras dos contrastes e fragilidades inerentes à formação social da cidade e que configuram a paisagem habitada de Santo Antônio.

Esses contrastes e fragilidades são identificados à medida que voltamos nosso olhar para aqueles sujeitos do espaço público que não estiveram contemplados pelas estratégias políticas de planejamento que privilegiam certos grupos em detrimento de outros. Ao territorializar, a partir da sua presença, a sua diferença em relação aos outros, passam a exercer suas táticas de resistência com uma presença que lembra a todos que os veem que a desigualdade e a realidade de abandono não se apagam com reformas modernizadoras. São táticas de transgressão, que

[...] embora silenciosas e politicamente aleatórias, **não eram passivas**: sabia-se que a presença causava incômodo, gerava mal-estar. Essas fissuras poderiam ser compreendidas como simples manifestações cotidianas, sem intenções de enfrentamento. No entanto, esses atos sugerem mais do que isso: são muitas vezes abertamente codificados, com a intenção de quem operou uma escolha estratégica do uso do local (Leite, 2004, p. 229, grifo nosso)

Dessa forma, os personagens que imprimem seus contra usos no espaço evidenciam a vulnerabilidade das fronteiras que tentam demarcar as áreas

revitalizadas, as quais buscam imprimir no imaginário coletivo um ideal de espaço central e enobrecido (Leite, 2004).

Os deslocamentos dos personagens do contra enobrecimento para áreas menos valorizadas, muitas vezes forçados por práticas de coerção sob o pretexto de segurança pública, estabelecem circuitos caracterizados pela itinerância das sociabilidades – nos recordando a definição de paisagem habitada dada por Jackson (2003), e pela expressão das fronteiras fruto das negociações entre eles e outros grupos (Leite, 2004).

Esses sujeitos do espaço social reafirmam sua existência no espaço público por meio de suas reivindicações, que convivem de distintas maneiras na vida pública, buscando direitos sociais, culturais, humanos, econômicos e sindicais, além de direitos de expressão (Paoli, 1989). Para Leite (2004), o foco está menos na posição que o sujeito ocupa nas relações de produção e mais na percepção de como suas reivindicações nos movimentos sociais permitem a mobilização de distintas categorias sociais, como negros, homossexuais, mulheres, moradores e consumidores. Assim, o espaço público das cidades, por ser palco da vida pública, é onde o homem experimenta a descoberta e o encontro com o estranho, desconhecido e impessoal, fazendo da cidade a "institucionalização da civilidade" (Sennett, 1998, p. 324).

A atenção dada ao homem do cotidiano, que através das suas táticas e estratégicas, definem seus lugares e fronteiras, reivindicando o reconhecimento de sua existência no espaço público, se deve à necessidade de compreender quais são as vivências que resistiram à imposição do discurso modernizador, que justificou as reformas urbanísticas que estiveram em plena execução na segunda metade do século XX no bairro de Santo Antônio. Esses discursos frequentemente deslocam os significados do espaço público para justificar as intervenções materiais descoladas dos habitantes da paisagem, ocasionando num resultado de uma cidade-cenário que não reflete as práticas tradicionais dos homens ordinários da paisagem habitada.

2 AS FOTOGRAFIAS DE WILSON CARNEIRO DA CUNHA REVELANDO VIVÊNCIAS

2.1 A fotografia como fonte de conhecimento

Nesse tópico, será desenvolvido o entendimento de que a fotografia não é apenas uma reprodução visual do que está diante da câmera, mas uma interpretação da realidade que se dá a partir da vivência do fotógrafo cujos registros refletem os valores, crenças e escolha do mesmo dentre as possibilidades que a realidade apresenta. A fotografia, para a discussão, será compreendida como veículo de uma paisagem-memória, de um encontro do presente fotografado por Wilson Carneiro da Cunha com o presente do qual estamos discutindo sua obra.

Desde o século XIX, os registros dos espaços públicos e dos eventos que neles ocorriam passaram a ganhar notoriedade no Recife (Arrais, 2004). Foi nesse contexto da introdução do movimento, da técnica e da velocidade, que a fotografia começou a se destacar como uma forma de glorificar os atributos do progresso. Essa linguagem artística passou a fornecer às elites recifenses registros que refletiam a cidade como uma capital irradiadora dos valores do progresso e da civilização (Arrais, 2004).

Ainda que modestas, as mudanças ocorridas nos espaços públicos devido à incorporação do progresso na cidade eram registradas nos panoramas urbanos, a partir do olhar de quem os produzia, alimentando sentimentos de orgulho pela iluminação pública, pela numerosa população e pelo conjunto de edificações. Muitos desses artistas da imagem, em sua maioria estrangeiros, percorriam a cidade produzindo esses panoramas. Estavam de passagem, encarregados do ofício de observar, apreender e fixar a imagem do modelo de cidade símbolo do progresso técnico e industrial, que as camadas urbanas locais pretendiam exibir para si mesmas e para os demais povos (Arrais, 2004).

A cidade exibida nesses registros se apresentava limpa, depurada de tensões sociais, ordenada, com ares de salubridade e livre circulação, o que não correspondia à realidade cotidiana que se apresentava ao espectador em sua vivência diária na cidade (Arrais, 2004). Assim, havia uma disparidade entre o que estava representado nos panoramas e a realidade concreta da cidade, visto que o olhar do fotógrafo,

habitante desse espaço público, seleciona o que ele quer que apareça nas representações imagéticas.

No século XX, muitas das fotografias veiculadas no Recife, sugeriam aos seus consumidores determinados modos de ver o Recife. Desses modos de ver, era difundida a imagem do Recife moderno, cujas mãos do progresso havia alcançado. Assim, a medida em que eram consumidas, as fotografias ganhavam sentidos na experiência de vida cotidiana pelos que delas se apropriam (Campello; Araújo, 2016). Desse modo, a produção fotográfica passa a se configurar como representação da realidade das vivências cotidianas, como ressalta Costa (2014):

(...) na arquitetura, o homem se encontra rodeado, na extravagância de seu "Ser", por um espaço histórico e artisticamente conformado. Na medida em que esse espaço representa um "mundo", este mundo se refere imediatamente à **realidade do homem real (aquele da vivência cotidiana na cidade)**; este vive literalmente nesse espaço e tem nos objetos de representação (no caso, a fotografia) a possibilidade de reconhecimento total deste espaço (Costa, 2014, p. 97, grifo nosso)

Diante de tanto material iconográfico que nos apresenta uma paisagem política, da qual tratamos anteriormente com ajuda de Jackson (2003), desprovida de habitantes, chama a atenção aquelas fotografias que procuraram capturar o que parecia extraordinário em meio às demolições e ao discurso da novidade. Sobre isso, Sontag (2004) argumenta que muitos temas escolhidos para a fotografia podem ser considerados banais ou enfadonhos, mas essa escolha pode, paradoxalmente, destacar a capacidade da câmera de "ver" e **revelar aspectos da realidade que normalmente passam despercebidos**. Isso sugere que a fotografia pode transcender o objeto em si, focando na forma como a imagem é capturada e apresentada. É nesse sentido que as fotografias de Wilson Carneiro da Cunha se tornam passíveis de investigação, na medida em que, através de sua obra, é possível observar o cotidiano dos habitantes e suas vivências, que são o objeto da discussão desse trabalho.

Assim, o fotografar se revela como uma experiência sensorial que vai além da visão, se configurando como um reconhecimento do mundo real. O fotógrafo interage com o espaço, capturando a realidade a partir do seu olhar, que por sua vez, é moldado pela sua experiência vivida no espaço. Nesse sentido, toma-se a figura de Wilson Carneiro da Cunha como habitante do espaço público de Santo Antônio, que percebe

o espaço, e concebe-o como tal, a partir do ato de fotografar. Ao fazê-lo, têm-se na imagem fotografada um espaço vivido por esse fotógrafo-habitante, que deixa a fotografia como documento para a investigação da paisagem por parte das gerações futuras.

A fotografia como documento, para Everaldo Costa (2014), é como um testemunho de algo que já foi extinto, mas que ainda pode ser lido na atualidade. É um meio de conhecimento sobre a vida material, ideativa e imaginária, tanto em nível individual quanto coletivo. Para esse mesmo autor, a fotografia é uma forma de arte que encapsula a visão do fotógrafo e a experiência do mundo, permitindo que o observador apreenda a realidade fotografada tendo o olhar do fotógrafo como filtro e os elementos visuais capturados por ele disponíveis para novos olhares e interpretações.

Já para Lissovsky (2011), a fotografia é o suporte material das representações que interpreta e dá significado aos lugares. A escolha do fotógrafo sobre o que fotografar, como enquadrar a imagem e quais elementos destacar é que define a forma como os espectadores percebem os espaços fotografados. Através da fotografia, os lugares podem ser idealizados, romantizados ou, ao contrário, expostos em suas realidades cruas. Apesar disso,

“(...) entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia – para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade – **é uma elaboração do vivido**, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica” (Mauad, 1996, p. 3, grifo nosso).

Assim, entre o objeto e sua representação fotográfica há uma série de ações convencionalizadas cultural e historicamente. Por isso, é pertinente considerar a fotografia também como uma escolha realizada dentre várias escolhas possíveis, o que implica em ela ser resultante de uma visão de mundo daquele que faz o ‘clic’ da câmera, ou seja, o fotógrafo (Mauad, 1996).

Desse modo, tendo a fotografia como resultado de um trabalho social de produção de sentido, uma mensagem processada ao longo do tempo, cujas unidades

constituintes são culturais e assumem funções de significado distintas de acordo com o contexto no qual a imagem é veiculada (Mauad, 1996).

Para Costa (2014), a fotografia não apenas registra uma paisagem, mas também a localiza dentro do contexto da vida, permitindo que o observador da imagem se perceba e decifre tanto a paisagem quanto o contexto retratado. Essa interação é uma dialética de recíproca determinação entre sujeito e objeto, onde a fotografia se torna um meio de expressão que evoca sentimentos e reflexões sobre a realidade, ou seja, a fotografia revelada é o suporte material da representação da cidade, enquanto o ato de fotografar é uma experiência de paisagem. É nesse sentido que Silva (2016) afirma que “imaginando que ao estar diante de uma foto há um encontro de presentes: entre quem vê a fotografia, com suas perguntas, sintonias e evocações, a própria fotografia, em seu recorte e o fotógrafo e seu contexto” (Silva, 2016, p. 47).

Essa noção nos remete à dialética do espaço social a partir de Lefebvre (2000) da qual tratamos em item anterior. Nesse sentido, tanto o observador da fotografia quanto o fotógrafo de um espaço público pode percebê-lo e decifrá-lo, como pontua Costa (2014), na dimensão do espaço percebido de Lefebvre (2000). As escolhas, recortes, contexto, seleções e omissões do fotógrafo, bem como o contexto de quem lê a imagem correspondem a dimensão do espaço concebido de Lefebvre (2000), na medida em que revelam os jogos de poder inerentes ao espaço público. Já a dimensão do espaço vivido (Lefebvre, 2000) é alcançada pelo sujeito observador de uma fotografia na medida em que essa é o suporte material da expressão artística da representação de paisagem elaborada pelo fotógrafo, que através do ato de fotografar atribui significados ao espaço público escolhido como lugar passível de registros. Assim, esse ‘encontro de presentes’, que se dá pela produção e observação da fotografia, do qual trata Silva (2016), pode ser entendido como um fenômeno de produção do espaço social sobre o qual discute Lefebvre (2000), na medida em que ele permite que, através da fotografia, o sujeito observador da mesma troque interações espaço público e com as práticas cotidianas fotografadas, mas também com o fotógrafo cujo registro e modo de habitar a paisagem deu origem à imagem observada. Dessa forma,

Uma fotografia conclama, sempre, três elementos disjuntivos: o gênio artístico do fotógrafo, a aura da paisagem ou o sentido da vida contemplada e a capacidade do interlocutor fazer da sensação a concretude do mundo capturado pela imagem fotográfica produzida (Costa, 2014, p. 89)

Essa ideia de reconciliar as distâncias espaciais e temporais sugerida por Lissovsky (2009), demonstra que a fotografia tem a capacidade de unir o que está distante, tanto no espaço quanto no tempo. Por exemplo, uma fotografia pode capturar um lugar ou uma pessoa que já não existe mais ou um momento que foi significativo no passado. Assim, a imagem se torna um ponto de encontro entre o presente e o passado, permitindo que o seu leitor possa, do seu presente, se conectar com o presente do fotógrafo.

A inferência das experiências e sobrevivências dos espaços públicos a partir da fotografia é um desafio para o historiador. Isso porque o fotógrafo, ao experienciar a paisagem a partir da sua vivência, pode optar pelo apagamento dos rastros, como discute Lissovsky (2011). Para esse autor, o fotógrafo pode optar por destacar a pureza do espaço, minimizando ou ocultando as presenças humanas. Por isso, o trabalho com fotografias cria uma tensão entre a representação idealizada da paisagem e a realidade habitada, levando o pesquisador a questionar o que está ausente na imagem e o que isso significa em termos de história e memória, em busca de responder problemas históricos relacionados às permanências e mudanças, que nesse trabalho são investigadas a partir da paisagem habitada de Santo Antônio, que necessita de se tornar visível.

As **tensões entre permanência e mudança** estão na origem de toda paisagem. Não é difícil dar-se conta do que está em jogo aqui, na hesitação entre restituir e acolher: é a variedade de aspectos deste amálgama de tempo e espaço que nos habituamos a chamar lugar. Pois há lugares que buscamos pelo devir-tempo do espaço (e a estes aspectos chamamos jornadas); e há lugares que procuramos no devir-espaço do tempo (e a estes aspectos chamamos estratos). A paisagem que agora contemplamos é tudo o que nos resta da espera pelo lugar. **É o bagaço de um mundo onde a duração desta espera cravou seus dentes** (Lissovsky, 2011, p. 291, grifo nosso).

Dessa reflexão de Lissovsky (2011), destaca-se as tensões entre permanências e mudanças que podem ser verificadas nas vivências cotidianas e o entendimento de que a paisagem vivida pelo habitante é o resultado do ‘bagaço’ – que pode ser entendido como a realidade concreta, situada num determinado tempo no qual o vivido acontece e é observado por um corpo que espera. Essa espera, quando parte do

fotógrafo, 'crava seus dentes' na realidade concreta a partir do momento em que esse faz o 'clic' da câmera. É nesse sentido que se pode ter as fotografias como fontes de investigação da paisagem habitada, a partir do momento em que essas, ao registrar o cotidiano, permitem ao pesquisador o mergulho no palimpsesto da cidade, como lembrou Pesavento (2004) em ocasião anterior. É nesse sentido, que para Costa (2014), a fotografia passa a ser mais que objeto de análise, assumindo um papel social:

A fotografia cumpre seu papel social para reconhecemos o mundo e nos fazer reconhecidos neste mundo. Lembremos, então, uma das grandes funções sociais da fotografia é nos remeter ao transcurso da história, **nos situar, colocar-nos em situação face ao passado e ao futuro, fazendo-nos entender a realidade do presente situado, de forma emocional**. Enquanto arte de artistas comuns, a fotografia perpassa o banal por ser recurso popular; mas, é a poética deste mesmo popular negligenciado, traz imagens e mais, **imagens que produzem a memória, a consciência da arte da vida em movimento**. (Costa, 2014, p. 102, grifo nosso)

Silva (2005) acrescenta que a fotografia também produz memória ao ser o resultado do ato de fotografar que é o meio de vida, a indústria, o modo de proceder, mas também a atividade intelectual e de sensibilidade do sujeito que fotografa. Então, se o fotógrafo, ao fotografar, produz memória e nos permite visitar o passado a partir do seu olhar, é preciso recordar a discussão sobre visibilidade da qual trata Gomes (2013). Lembremo-nos de que a visibilidade é a condição pela qual a espacialidade do espaço público, os símbolos associados àquele lugar pelas vivências e a sensibilidade do observador faz com que façam-se ser vistas determinadas vivências em detrimento de outras. Assim, o ato de fotografar diz respeito à percepção das vivências e reconhecimento das mesmas a partir do momento em que essas são colocadas em condição de visibilidade por parte do observador-fotógrafo no instante em que ele faz a captura. Assim,

(...) a análise histórica da mensagem fotográfica tem na noção de espaço a sua chave de leitura, posto que a própria fotografia é um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores, exteriores e pessoais), o espaço da figuração e o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais (Mauad, 1996, p. 10).

Nesse sentido, é preciso que se desenvolva uma análise das fontes visuais pautada numa problemática histórica discutida a partir de séries iconográficas que sejam vetores de informações sobre a organização, o funcionamento e a

transformação de uma sociedade. “Não são, pois, documentos objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade” (Meneses, 2003, p. 28). Assim, é

(...) considerar a fotografia (e as imagens em geral) como parte viva de nossa realidade social. Vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções (Meneses, 2003, p. 29).

A busca de entender a fotografia como parte da realidade social de Santo Antônio implica na necessidade de desenhar, para essa discussão, um esquema de operações metodológicas que deem conta de situar as fotografias de Wilson Carneiro da Cunha dentro da discussão desse trabalho, que busca encontrar as respostas para o problema de pesquisa das vivências resistentes no espaço público de Santo Antônio a partir dessas fontes visuais.

Para tanto, através das características descritivas constantes nas fotografias, ou seja, da descrição dos elementos observados na foto a partir do olhar, pretende-se alcançar a dimensão do espaço percebido (Lefebvre, 2000). Já o espaço concebido, dirá respeito à identificação dos contrastes possíveis de serem inferidos a partir do jogo compositivo escolhido pelo fotógrafo e constantes nas fotos. O espaço vivido, por sua vez, dirá respeito à posição escolhida pelo fotógrafo para tomada do registro, posição essa que relativiza sua relação com o objeto que fotografa e revela a escolha do mesmo diante de tantas outras escolhas possíveis no espaço público.

Para demonstrar detalhadamente tais operações e os resultados dela, faz-se necessário aprofundar, no tópico a seguir, o entendimento do que é o ato de fotografar no âmbito dessa discussão e como ele se relaciona com a paisagem habitada.

2.2 O ato de fotografar e o habitar a paisagem

Nesse tópico, será desenvolvido o entendimento de que o ato de fotografar se traduz numa experiência de paisagem, que através da fotografia, é representada pela técnica e pela arte. Assim, o fotógrafo, ao utilizar da sua visão e capturar com um clique um determinado frame da paisagem que se apresenta diante do seu olhar, consolida um ato de habitar a paisagem a partir da sua vivência cotidiana conjunta com outros

habitantes. Esse ato de fotografar, em relação ao tempo, se dá num único instante, mas ao mesmo tempo, se reverbera de tal modo que as fotografias alcançam o presente do qual estamos discutindo. Sobre essa primeira noção, ligada ao tempo no ato de fotografar, Lissovsky esclarece:

A cunha do agora que tensiona o instante tem, portanto, duas faces: de um lado a urgência que permite captar – e criar – a forma nova, e de outro, a permanência que pretende fazer durar a experiência desta descoberta: a improvável, virtualmente impossível, duração de um vislumbre (Lissovsky, 2009, p. 50).

Tal vislumbre ajuda a compreender como se dá a relação entre o ato de fotografar e a experiência de se habitar a paisagem a partir desse ato. Se recordarmos as contribuições de Collot (2013) sobre compreender a paisagem como um espaço que se oferece ao olhar de quem o observa, podemos inferir que o ato de fotografar é então um ato de habitar uma paisagem a partir do instante em que o corpo do fotógrafo está em interação com o espaço público e é também esse corpo que através da visão, exercita o seu olhar no cotidiano em busca de dar visibilidade às vivências nesse espaço público.

A extremidade mais pontual do instante presente, a que chamamos, agora, move-se continuamente sobre a linha desse vinco onde se dobram, uma sobre a outra, presença e não-presença. Linha da paisagem, linha do desenho (Lissovsky, 2009, p. 48).

Tal presença e não presença são constituídas intrinsecamente nessa ‘dobra’ da paisagem capturada pelo olhar do fotógrafo. Esse, por sua vez, acontece como um “pisca de olhos”, que para Lissovsky (2009), é como o tempo da instantaneidade em que o fotógrafo observa um fenômeno e captura-o, ou seja, uma condição da paisagem, que pressupõe uma dobra do olhar, um estranhamento inicial, uma “paisagem que pisca” (Lissovsky, 2009, p. 47).

Nesse sentido, o olhar que contempla está infectado pelo ‘pisco’, que se constitui de uma complicação instantânea, uma duração do instante, que infecta o agora pelo não agora e materializa um ponto cego dentro do ponto de vista (Lissovsky, 2009).

Trata-se de criar um intervalo ali onde nossa recepção é mais habitual, entre percepção e reconhecimento: capturar o olhar de surpresa, o olhar selvagem, incivilizado (Lissovsky, 2009, p. 50).

O olhar surpreso que percebe e reconhece a realidade faz da fotografia é uma forma de expressão artística e técnica que representa a sociedade em comunhão com a natureza, humanizando-a e, ao mesmo tempo, destacando a criação humana. Essa maneira de expressar a realidade é fundamental para a compreensão da paisagem, uma vez que essa não é apenas um objeto passivo, fora do sujeito, mas sim uma realidade ativa na construção da identidade de si mesmo e da memória social coletiva. Nesse sentido, Costa (2014) convoca o conceito de paisagem-memória, que reflete a superposição de jogos de poder e símbolos que atuam na imaginação social, tendo a fotografia como um meio para o estudo dessas superposições fruto das vivências.

Tal paisagem-memória é resultante do ato de fotografar do fotógrafo que apreende o mundo ao seu redor e distancia-se dele imediatamente, para fazer o seu registro fotográfico. Citando Lisovsky (2009), Silva (2016) explica que esse movimento do fotógrafo de se distanciar para apreender a realidade é uma ‘dobra’, que constitui a paisagem e deixa de ser uma condição transcendental da visibilidade para ligar-se intimamente com o próprio ato de ver. Para Lisovsky (2009), a fotografia moderna parte desse distanciamento que num piscar de olhos escurece a realidade, e se materializa o instantâneo, que por um clique, registra “paisagem que pisca” (Lisovsky, 2009, p. 47).

Dialogando com um tempo que estaria fora da imagem, apesar de ter ali fixado sua passagem: uma duração de fora, que apareceria por dentro, na **fotografia, de onde é possível inferir experiências e sobrevivências**, fazendo um presente tocar outro presente (Silva, 2016, p. 59, grifo nosso)

Esse raciocínio é o que permite situar o fotógrafo Wilson munido de sua câmera, que observa os fenômenos no espaço público em Santo Antônio e que ao selecionar o que cabe e o que não cabe no seu clique, ele também consolida sua própria vivência nesse espaço. O resultado do ato fotografar vivências é também uma vivência cotidiana que resulta num objeto material, a fotografia, que é, ao mesmo tempo, fruto de uma ação concreta e a representação de uma visão de mundo num determinado espaço-tempo. Tal campo de forças também é parte do ato de fotografar e por isso pode ser encontrado e discutido a partir de fontes visuais.

Esse foco de análise das fontes visuais se concentra na maneira como o fotógrafo se situa diante do espaço público, ou seja, que emoções, significados e símbolos são

significativos para ele enquanto sujeito praticante de um modo de fazer que detém uma técnica. É do que se aproxima o “espaço vivido” para Lefebvre (2000), que entende que esse é um espaço de representação que reflete a maneira como as pessoas vivenciam e atribuem os significados ao espaço público, ou seja, como cada experiência individual dos sujeitos e as trocas entre si conformam um ‘vivido’ que é coletivo e cultural, e que guarda um aspecto tão valioso e próprio da experiência do habitante, que só pode ser expresso através da arte. Seria essa arte a fotografia enquanto resultante da ação de um corpo que é tanto concreta e material quanto subjetiva e simbólica e está situada no campo do ato de habitar uma paisagem?

Antes que possamos nos aprofundar nessa questão, no tópico seguinte vamos conhecer um pouco mais de quem foi Wilson, o fotógrafo e habitante do espaço público cuja experiência de habitar a paisagem através do seu modo de fazer fotografia nos possibilitou conhecer as vivências dos espaços públicos de Santo Antônio.

2.3 O fotógrafo Wilson, habitante de Santo Antônio

Nesse tópico, apresenta-se o panorama da fotografia no Recife no período em que atuou Wilson Carneiro da Cunha como fotógrafo, além da discussão a respeito da sua forma de atuação, esclarecendo sobre a importância da sua obra para o problema de pesquisa que está sendo apresentado, entendendo-o como um habitante do espaço público de Santo Antônio a partir do seu ato de fotografar.

A partir de 1945, o Brasil passou a viver o período de redemocratização após o regime ditatorial, o que, para os fotógrafos amadores do Recife, significou mais patrocínio às suas atividades e eventos promovidos. De acordo com Silva (2005), nesse período, a fotografia no Recife foi marcada pelos registros da cidade, dos seus habitantes e da sua cultura que era capturados pelo olhar dos fotógrafos que se dividiam entre o sentimento de melancolia em relação ao que se perdia de um passado provinciano e um quase futuro que emergia das novas construções na área central da cidade, amedrontando o presente:

(...) este olhar é comparável ao **olhar que registra a derrubada de casarios e ruas**, para dar espaço a uma arquitetura de metais, vidros e plásticos e que

mira a verticalização da cidade com a construção de edifícios de pisos horizontais, fragmentando-os (Silva, 2005, p. 17, grifo nosso).

Silva (2005) ressalta ainda que, para os fotógrafos desse período dos anos 1950, a boa fotografia tinha estreita relação com a vivência do fotógrafo, com sua emoção e sensibilidade que dão significado às coisas. Uma “(...) fotografia que no instante, passa a declarar um conteúdo emocional que diz não apenas do fotografado, mas da experiência do próprio fotógrafo – que pensa a fotografia antes e depois do ato fotográfico” (Silva, 2005, p. 111).

Assim, para Silva (2005), o que marca a fotografia moderna é a menor preocupação com o registro do real, e maior foco naqueles lugares por onde o homem passa, locais que a visão contaminada pela correria cotidiana e pela desatenção nem sempre se detém a olhar. Trata-se, assim, de um olhar para o imperceptível do ausente, do silenciado, que recorre numa multiplicidade de possibilidades e ângulos de visão adotados.

Foi desse modo de fazer fotografia que esses fotógrafos inventaram um Recife a partir do próprio Recife que se perpetua até os dias atuais. As fotografias são essa ponte que liga o presente do fotógrafo ao presente do pesquisador que hoje as lê, e permitem que se possa ter contato com o olhar do fotógrafo, que

está culturalmente determinado por decisões e acontecimentos que lhes são externos – o olhar do outro, com o qual se confunde; outras vezes, sutilmente assimilado de um imaginário já vivenciado há tempos e que acaba sendo reproduzido (Silva, 2005, p. 17).

É no espaço público onde o olhar do fotógrafo se confunde com o olhar do outro, e no qual se evidenciam o poder e os poderosos, os privilegiados e aqueles que detêm prestígio. Ao mesmo tempo, é onde se revelam os contrastes, as desigualdades e as injustiças sociais e étnicas (Araújo, 2011).

O Recife possui um vasto repertório de material iconográfico disponível em seus acervos. Dentre as pinturas votivas dos séculos XVI e XVII, mapas, gravuras e vistas gerais, as vistas preciosas pela técnica de Augusto Stahl e as fotografias urbanas com paisagens e edificações do Recife progressista do século XIX, foram os instantâneos, no século XX, que possibilitaram os flagrantes que retratavam o viver cotidiano e a paisagem, com o objetivo inicial de retratar fidedignamente a realidade, mas que

contribuíram com a difusão de visões de grupos sociais e projetos para o futuro da cidade (Araújo, 2011). Eram um

um olhar diferenciado perscruta, percebe, apreende, interpreta a cidade, o urbano, o banal, o dia a dia. Olhar perpassado de emoção, em que a subjetividade do fotógrafo interfere substancialmente no objeto retratado, cuja finalidade, antes de ser a de alcançar a reprodução fiel da realidade, é a **busca da beleza contida no imponderável da vida** e a de despertar sentimentos naqueles que apreciam a imagem fotográfica (Araújo, 2011, p. 14, grifo nosso).

A esse movimento, a historiografia denominou “fotografia moderna”, que teve, no Recife, os fotógrafos Benício Dias e Alexandre Berzin como principais expoentes. Diferente da visão de um fotógrafo cujo corpo se ausentava do seu ato de fotografar, sendo responsável apenas por executar uma boa fotografia, na fotografia moderna, tanto o fotógrafo quanto o mundo fotografado estão presentes na imagem. Ou seja, a fotografia moderna emerge como um modelo de percepção de uma época (Silva, 2011). Sobre isso, Amorim (2011) acrescenta, ao discorrer sobre a atuação de Benício Dias, que

(...) os quadros criados pelo fotógrafo não buscam enfatizar o drama das perdas, o sofrimento pelo avanço triunfal das divisões armadas – de concreto (...) Como **espectador privilegiado deste palimpsesto urbano chamado Recife**, seus registros questionam as rápidas transformações pelas quais a cidade passava, ao contrapor artefatos de diversos tempos e saberes. Procura ressaltar as sentenças modernistas escritas sobre e ao lado daquelas escritas em tempos passados. A contraposição de fragmentos urbanos nos faz refletir (...) o Recife que viu, e pelo qual se encantou, **é aquele que oferece múltiplos enquadramentos nos quais é possível apreciar a beleza da intensa e compacta junção de tempo e espaço**. Suas imagens mais contundentes, do ponto de vista da história da cidade, são justamente aquelas que conseguem descrever esta riqueza (Amorim, 2011, p. 32, grifo nosso)

Assim, como esses espectadores privilegiados do palimpsesto, os fotógrafos modernos recifenses mantiveram um esforço em registrar aquele momento que imediatamente antecede às demolições, o que, para Silva (2016), se assemelhava a uma corrida contra os demolidores, como quem pretendia “guardar uma visão daquilo que o Recife tinha sido e estava prestes a perder” (Silva, 2016, p. 53).

Essa forma de fotografar, também praticada por Wilson, se traduz numa nova forma de compreender a fotografia. Para Silva (2016), houve uma introdução do ponto de vista no fato da imagem fotográfica. Assim, o corpo do fotógrafo passou a se comprometer com a cena registrada pela fotografia, transpondo para ela suas

impressões subjetivas da realidade. Essa ação é o que caracteriza a experiência da paisagem habitada da qual tratamos em tópico anterior. Trata-se de

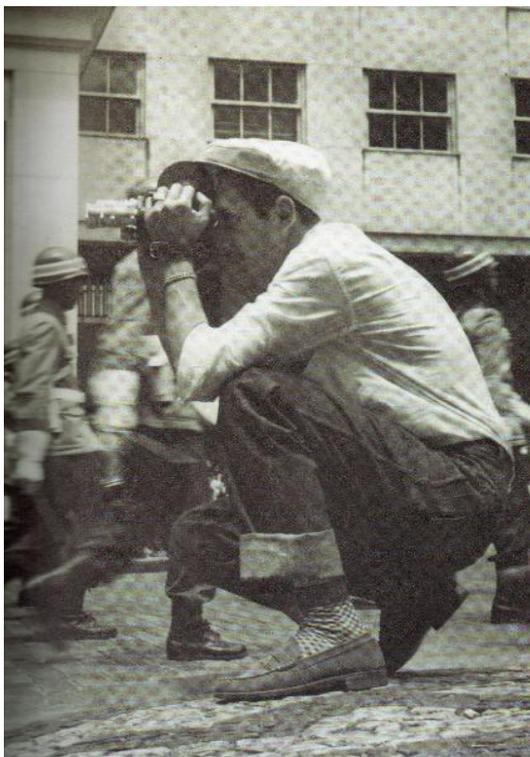
Um movimento de retirar-se, de recuar, de deixar de ver por algum momento, de esquecer, de não ver. **Um ausentar-se significativo para a apreensão da imagem**, que se processaria como um horizonte de arruinamento [...] um encontro com as demolições, no caso de Benício (Silva, 2016, p. 57).

Essa ausência nos relembra a noção de Lissovsky (2009) sobre o piscar de olhos do fotógrafo, tão necessário para a consolidação da paisagem-memória de Costa (2014), da qual tratamos anteriormente. É a fotografia de Wilson que materializa uma paisagem-memória e que dá visibilidade às vivências dos habitantes fotografados em Santo Antônio.

De acordo com Araújo (2021), durante o período do Estado Novo, esses habitantes, tidos como ‘tipos populares’ – que não tinham voz, não se organizavam politicamente, não formulavam suas demandas enquanto grupo, cuja presença se realizava a partir da cultura do outro – eram capturados pelas lentes de vários fotógrafos em sua condição social de pobreza e indigência. Seus corpos e vestimentas que perambulavam pelas cidades eram registrados e transformados nessa figura do ‘tipo popular’ que era divulgada em livros e periódicos, compondo uma documentação de interesse público que era incorporada às ideologias e política cultural do Estado (Araújo, 2021).

Dessa forma, a prática fotográfica no Recife, até as décadas de 1970 e 1980, foi de domínio de uma elite que detinha os meios e o poder aquisitivo para consumir e praticar a fotografia (Silva, 2005). Era bastante comum a associação dos profissionais e consumidores da fotografia à clubes de fotografia. Apesar disso, Wilson Carneiro da Cunha (Figura 13) não foi associado a tais clubes, apesar de sua prática estar inserida no contexto da fotografia moderna sobre a qual trata Silva (2005). O motivo da não associação de Wilson a tais clubes não será objeto de discussão nesse trabalho.

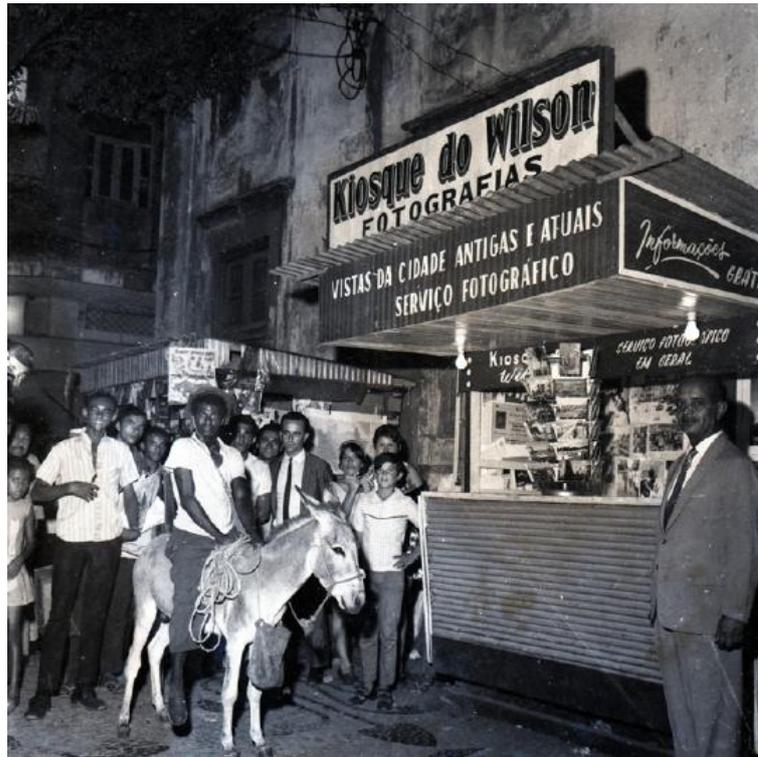
Figura 13: Wilson em 7 de Setembro na Avenida Guararapes, 1956.



Fonte: Moraes (2024).

A atuação de Wilson fotógrafo ganha destaque pela autonomia e pela fluidez com a qual transitava entre os diversos grupos sociais da cidade, sendo considerado o fotógrafo oficial da cidade entre 1940 e 1980 por Maria Beatriz Carneiro da Cunha de Souza Lima (Bia Lima), neta de Wilson, entrevistada por Guilherme Moraes (2024). O fotógrafo cobria eventos políticos, sociais, esportivos e carnavalescos, fornecendo material para os principais jornais de Pernambuco. A pouca projeção da profissão do fotógrafo na cidade exigia que Wilson também oferecesse seus serviços a casamentos, festas de debutantes e inaugurações, além das ocorrências policiais para as quais ele possuía um crachá oficial que dava acesso aos espaços restritos (Moraes, 2024).

O “fotógrafo ímpar” (Moraes, 2024, p. 09) era como Wilson se apresentava através de uma placa afixada em seu *Kiosque* (Figura 14), que se configurava como um *lócus* de sociabilidade na Rua Nova que funcionava como mostruário de cartões postais das paisagens do Recife. O “K” vem do francês, e foi uma contribuição de sua esposa que trouxe como referência das revistas que lia e traziam imagens dos quiosques parisienses (Moraes, 2024).

Figura 14: *Kiosque do Wilson*, sem datação.

Fonte: Araújo (2021).

O acervo de Wilson demonstra toda a heterogeneidade de Santo Antônio, e de outros bairros centrais da cidade, com registros de batedores de carteira, bêbados, brincantes de carnaval, crianças brincando no Rio Capibaribe, casais a passeio, ambulantes, mendigos que compunham um mosaico do Recife contraditório e encantado. Wilson foi ainda o fotógrafo de Augusto Lucena, prefeito do Recife durante o Golpe Militar no Brasil em 1964 (Moraes, 2024).

Moraes (2024) destaca que os trabalhos prestados para Wilson pelo então prefeito estavam ligados a uma necessidade de manter a renda familiar. Durante a gestão de Augusto Lucena, cerca de 400 casarões e 11 ruas desapareceram para dar lugar à Avenida Dantas Barreto, e dentre essas ruas estava a Dias Cardoso, logradouro no qual a família Carneiro da Cunha estabeleceu moradia. Foi também durante essa gestão que Wilson teve oportunidade de ser o único a registrar a demolição da Igreja Bom Jesus dos Martírios, cujos escombros contrastavam com a figura de Augusto Lucena vitorioso.

Figura 15: Prefeito Augusto Lucena ao centro e dois homens em frente aos escombros da Igreja dos Martírios em demolição, sem datação.



Fonte: WCC_N_000613. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Na década de 1980, muita coisa havia mudado, o acesso às câmeras fora facilitado e o centro do Recife em muito havia sido alterado. Diminuiu-se os transeuntes, os turistas e os contratantes que sustentavam o *Kiosque*, que foi trancado por Wilson pela última vez em 1983 (Moraes, 2024). Araújo (2021) afirma que Wilson estava desiludido com o estado de degradação de Santo Antônio, e considerava os comerciantes ambulantes um obstáculo para a visitação dos turistas e das pessoas que iam ao centro passear. Aqui, nota-se uma contradição entre sua opinião e sua forma de atuação dando visibilidade aos comerciantes incansavelmente fotografados por ele. Acreditamos que Wilson era uma figura popular e por isso compactuava com as opiniões do senso comum, nas quais se incluía essa visão higienista muito profunda na época que considerava os comerciantes um mal a ser eliminado do espaço público.

Apesar dessa contradição, Wilson tinha um olhar crítico que lhe deu a preferência marcada pela fotografia dos tipos 'tipos populares', especialmente mendigos, pedintes

e outras pessoas que ocupavam as ruas, praças, calçadas, escadarias e esquinas, expondo sua vulnerabilidade, muitas vezes ignorada pelos registros da cidade e das suas mudanças constantes na vasta iconografia comumente encontrada sobre Santo Antônio entre os anos de 1920 a 1960, momento das discussões intelectuais da elite política e econômica que resultaram nas intervenções urbanísticas sobre as quais tratamos anteriormente.

Essa preferência do fotógrafo foi o que motivou a escolha de suas fotografias sob guarda do acervo da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) para a análise da vida cotidiana nos espaços públicos do bairro de Santo Antônio, uma vez que seu modo de fazer fotografia coloca o habitante como sujeito ativo que define as práticas, representações e valores do lugar apontada por Meneses (2017).

O recorte do acervo pertencente a Wilson Carneiro da Cunha que hoje se encontra sob guarda da Fundaj, que foi consultado no âmbito desse trabalho, consiste nos registros da cidade do Recife, da sua paisagem e dos seus habitantes. Já no acervo da família, sob guarda de Olegaria Carneiro da Cunha, filha mais velha de Wilson, está a parte de sua produção majoritariamente composta pelos seus registros domésticos (Moraes, 2024).

Tal destaque para as fotografias de Wilson se deve ao fato de seu olhar se voltar para o espaço público com o qual estamos dialogando: espaço coletivo da experiência, vivido, no qual são mediadas pelos habitantes as práticas sociais que lhe atribuem sentido, no qual esse habitante se coloca à disposição da visibilidade. Se compararmos um mesmo local de Santo Antônio, fotografado por Wilson e por outro fotógrafo que objetivava produzir documentação para o Recife, podemos inferir que o olhar de Wilson se volta para o espaço público do qual estamos tratando, enquanto outras fotografias do mesmo local, escolhem trazer a luz uma cidade límpida e despida dos habitantes que lhe atribuem sentido.

O destaque para a atuação de Wilson enquanto fotógrafo se dá, mais do que pelas suas fotografias, e sim pela sua forma de atuação enquanto habitante do espaço público, que teve um cotidiano de trabalho em Santo Antônio tendo inclusive montado seu '*Kiosque*' no bairro. Mas não era apenas ele que estava em busca de revelar esses aspectos da paisagem habitada que passavam despercebidos ao olhar de outros.

“Fotografias mostram Recifes que se repetem e que, vitoriosos, insistem em dominar outros Recifes, escondidos, esquecidos, mas não menos fotografados” (Silva, 2003, p. 1). Benício Dias, por exemplo, com sua fotografia, “faz o Recife aparecer quando muito da cidade estava em processo de demolição” (Silva, 2016).

A cidade que Wilson experienciava de perto e de dentro (Magnani, 2002) exigia que sua câmera estivesse sempre ‘ao rés do chão’, no qual encontrava-se a gente pobre e miserável, imigrantes sertanejos que aumentavam a sensação de que algo na cidade estava prestes a se alterar e de que àqueles só restava o mundo visto, vivido e habitado no plano inferior, no chão (Araújo, 2021).

Wilson estava sempre escapando por vias não cogitadas, buscando a surpresa, o inesperado e o fortuito, habitando a vida social. Ele integrou uma geração de fotógrafos de uma tradição muito peculiar na história da fotografia do Recife a partir dos anos 1920, mas deles se diferenciou devido a sua prática fotográfica do tempo presente e sua disposição para viver integralmente a experiência do espaço público, denunciando a dura realidade socioeconômica da cidade (Araújo, 2021).

Wilson Carneiro da Cunha cultivava a estética grotesca e o veio fecundo do riso, do cômico e do humor populares presentes no ordinário dos dias nas ruas e praças públicas – esta, talvez, a sua marca maior (Araújo, 2021, p. 340).

É nesse sentido que se compreende Wilson Carneiro da Cunha como um habitante da paisagem de Santo Antônio. Antes das demolições das quadras que deram origem à Avenida Dantas Barreto, foi morador de fato do bairro. Depois fez do espaço público seu local de trabalho, no qual, no seu cotidiano, não apenas registrou e observou a rotina, hábitos e práticas de outros habitantes, mas também participou ativamente dessa paisagem através de seu modo de fotografar e das trocas com o outro no espaço público.

Se para a presente discussão, entende-se paisagem como um modo de pensar, um ponto de vista do sujeito em relação ao seu espaço vivido que define o que deve ser dado por visível daquilo que deve ficar invisível, também como um lugar de memória constituído por rastros e pegadas deixados pela experiência cotidiana do corpo no espaço, então, infere-se que o ‘modo de fazer’ fotografia de Wilson configura-se como uma experiência de paisagem habitada.

Ao registrar cenas ordinárias do cotidiano, Wilson colocava os habitantes em primeiro plano no seu enquadramento fotográfico, não apenas observando o espaço público, mas também habitando-o. Seu olhar sobre a cidade do Recife, registrado pelas lentes de sua câmera, destacou-se entre os demais fotógrafos ao capturar

Gente que se dirigia aos bairros contíguos de Santo Antônio e de São José – um dos espaços de mais antiga ocupação colonial e integrante do núcleo urbano central da cidade – **a trabalho ou em busca do comércio** a grosso e a retalho, dos prestadores de serviços privados e das repartições públicas; ou que para lá se deslocava **com o intuito de divertir-se** ou de cumprir algum compromisso político, religioso, festivo ou de outra sorte. Havia ainda os **que simplesmente gostavam de flunar** por esses bairros e a eles acorriam para encontrar conhecidos, trocar informações ou mesmo **na expectativa de se deparar com o inusitado**, o fortuito e o estranho que todo o “mundo da rua” encerra. **Esses “Recifes” intercruzavam-se com mais outro**, além dos tantos mais possíveis de viver, experimentar, sonhar e de ser percebidos e apreendidos pelos sentidos e pelo intelecto: o das demolições de quadras e corredores inteiros de edifícios, **do desfazimento de memórias e do desmantelamento de modos de vida há muito enraizados**. Um Recife em que os gestores se orgulhavam em retirar a última pedra e ver ruir o todo, como quem enterrasse o passado, como quem abrisse a avenida do porvir (Araújo, 2021, p. 316, grifo nosso)

Para Wilson, a rua, enquanto espaço público, representava o local da vivência e da liberdade, onde ocorria a sociabilidade, sendo "um espaço de reconhecimento e de estranhamento, de identidade e alteridade, de trocas, encontros e desencontros e de conflitos e de tensões" (Araújo, 2021, p. 319). Dessa forma, o "*Kiosque* do Wilson, instantâneos de rua" se configurava como um laboratório ativo da experiência de paisagem no espaço público, como um "lugar onde se dividiam experiências e se atualizavam memórias pessoais e coletivas sobre o Recife" (p. 320), contribuindo significativamente para a memória e a identidade da cidade (Araújo, 2021).

Nesse período em que a materialidade urbana era marcada pela desigualdade, pelo subemprego e pelos mocambos, era de o frenético viver cotidiano nas ruas que Wilson Carneiro da Cunha extraía sua documentação fotográfica (Araújo, 2021). Esses documentos constituem um material rico de representação da paisagem habitada do bairro, destacando-se por captar com sensibilidade a essência do espaço público: as presenças humanas em primeiro plano, em suas distintas formas de se manifestar.

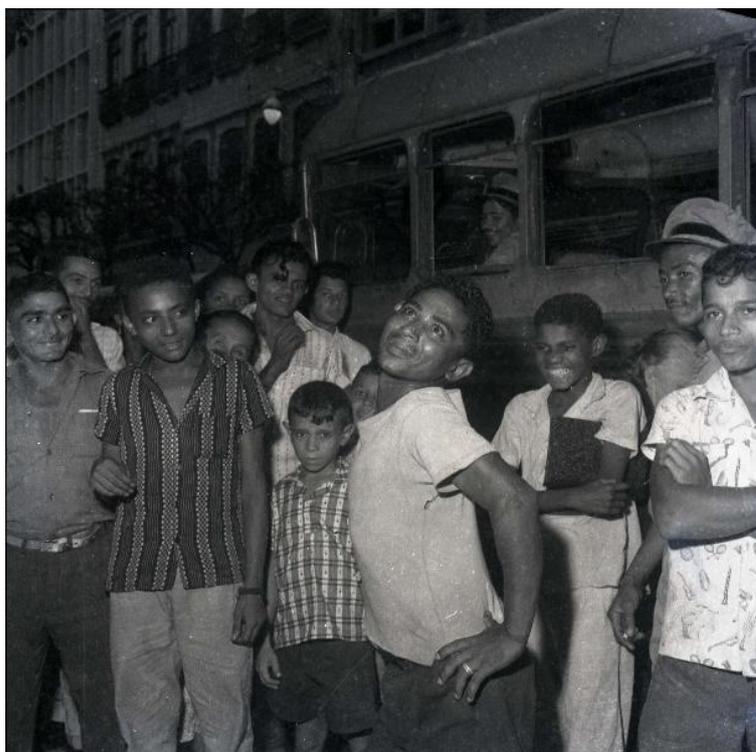
Desse modo, Wilson nos convida a refletir sobre o cotidiano em Santo Antônio através de suas fotos. Ele se interessou pelos seres sem nome, sem voz e sem vez,

cujos corpos resistiam com sua presença nas ruas, praças, escadarias de igrejas e entradas dos edifícios (Araújo, 2021).

Mãos estendidas, olhares sofridos. O que aqueles olhos viam nos outros, nos passantes das ruas centrais da cidade que não os enxergavam ou fingiam não os ver? (...) Quem perenizou em imagens fotográficas aqueles corpos sem nome que **teimavam em sobreviver** e, não bastasse, **eram capazes de sorrir, de brincar e ter fé?** (Araújo, 2021, p. 310, grifo nosso)

Esses cidadãos fotografados por ele pertencem a uma realidade socioeconômica fragilizada, bastante distinta da imagem do Recife moderno evocado pela iconografia que frequentemente isenta a presença do homem no território. Um exemplo de habitante invisibilizado que foi fotografado por Wilson, de acordo com Lima e Ferrer (2023), ganhou notoriedade e fama entre os anos 1950 e 1960 e esteve muito presente nas fotografias de Wilson, era conhecido por Lolita, cujo nome era Ivo Silva, um homossexual e andarilho que vivia nas zonas de prostituição na cidade.

Figura 16: Lolita, sem datação.



Fonte: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco –
Ministério da Educação -Brasil, s/d.

De acordo com Araújo (2021), o fotógrafo dos instantâneos de rua tinha declarada intenção de preservar a memória e a identidade da cidade, na qual se via

representado. É um legado que relembra a ideia de documento-monumento sobre a qual tratamos anteriormente. Esses instantâneos registravam o presente da rua, revelando, para Silva (2003)

o Recife magro aparece em suas fotos - e não parece aristocrático - desde o perfil da Dantas Barreto que se desenha, até o “beco do viado branco”, onde Wilson desenha seu próprio bigodinho. **Os tipos humanos de Wilson, no qual se inclui, chamam atenção sim para um Recife bem magro**, cuja trama é desmontada no casario ao redor do atual Pátio de São Pedro. Na rua, onde duas crianças, magras, tomam banho em água que estoura do chão; na imagem de um menino negro chamado de “carvão nacional”; quando, entre mocambos e canais, um músico toca bandolim sentado numa caixa de madeira, na calçada. Wilson foi capaz de escrever “Solteiro” na foto de um mendigo sentado na porta da Igreja de São José, em novembro de 1964 e de fotografar uma criança vendendo jornal, expondo-o de cabeça para baixo, no ano de 1969, quando explodiam as perseguições políticas decorrentes do AI-5 (Silva, 2003, p. 5, grifo nosso)

Um exemplo desse ‘Recife magro’ fotografado por Wilson pode ser verificado no conjunto de fotografias reunido na Figura 17:

Figura 17: Fotografias de Wilson Carneiro da Cunha.



Fonte: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação - Brasil, s/d.

Era dessa materialidade urbana com viver cotidiano conturbado de uma cidade pobre e inchada que Wilson extraía os elementos para sua documentação fotográfica, que deu visibilidade a empregados domésticos, vendedores ambulantes, biscateiros, moradores de mocambos, palafitas e calçadas do Recife. Esses habitantes invisibilizados fotografados por Wilson eram provenientes dos fluxos migratórios do interior, atraídos pela cidade portuária que parecia capaz de oferecer empregos, mas só pôde oferecer condições de subemprego, explosão populacional, desorganização econômica e repulsão da população pobre (Araújo, 2021).

O olhar crítico para a realidade da cidade do Recife é o que faz com que Wilson se destaque com seu ato de fotografar que resulta na representação de uma paisagem habitada. Essa postura crítica do fotógrafo nos faz indagar, juntamente com Araújo (2021), como era possível para Wilson produzir e expor as suas fotografias que desmentiam o discurso oficial do “Brasil que vai pra frente” difundido pelo governo do regime militar marcado pela repressão e censura às mais diversas formas de expressão, uma vez que elas escancaravam as cenas das desigualdades sociais e econômicas da realidade do Recife.

Para essa mesma autora, a suspeita é de que os ‘tipos populares’ retratados nas fotografias transitassem na dimensão da cultura e do simbólico para as elites e camadas médias urbanas. Mesmo que a força da violência policial alcançasse aqueles que no cotidiano ocupavam o limbo social: os ambulantes e pedintes de rua, a construção dos sentidos em torno da fotografia retirava desses habitantes sua condição de indivíduos marginalizados, e ao convertê-los em ‘tipos populares’, a fotografia acabava por contribuir com a banalização da pobreza, da fome e da miséria (Araújo, 2021).

Outra pista para o fato da obra de Wilson não ter sofrido repressão é a incorporação da cultura popular por parte do Estado. Suas fotografias eram interpretadas como pitorescas, exóticas e folclorizadas, tendo tolhidas o seu sentido crítico e criador, passando de contestadoras a legitimadoras da ordem (Araújo, 2021).

Ainda para Araújo (2021), os poucos estudos sobre a trajetória de vida e produção fotográfica de Wilson Carneiro da Cunha deve se explicar pelo lugar por ele ocupado no campo da fotografia em Pernambuco e nos circuitos sociais, nas redes de sociabilidade que estabeleceu e do seu posicionamento político e ideológico. Apesar disso, nessa pesquisa consideramos sua atuação no espaço público de Santo Antônio essencial para a compreensão das vivências dos habitantes no bairro.

2.4 O corpus documental e as categorias de análise

Wilson Carneiro da Cunha tinha o hábito de colecionar fotografias de terceiros e outros tipos de material iconográfico sobre o Recife, e vendeu à Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) em 3 de fevereiro de 1983 um conjunto de 2841 documentos

elaborados entre 1880 e 1970. Esse recorte temporal tão extenso se dá principalmente pelo hábito da coleção de Wilson e porque ele realizou registros de cartões postais do século XIX que foram fotografados por ele no século XX, já que ele iniciou sua carreira na fotografia por volta de 1935. Desses documentos adquiridos pela Fundaj, 524 são fotografias, 1230 negativos de acetato, 34 negativos de vidro, 53 negativos de nitrato de celulose e 1000 contatos (Medeiros, 1995). Todos são fotografias na sua maioria de autoria de Wilson e as demais de autoria não identificada. A coleção A-30 Wilson Carneiro da Cunha (WCC) conta com fotografias sobre “a cidade e sua gente”, e parte desses documentos estão digitalizados e disponíveis em 1683 arquivos digitais para consulta presencialmente na Villa Digital da Fundaj.

Importa destacar desde já a dificuldade de trabalhar com essa coleção de fotografias dada a ausência de descritores e não acesso aos originais no acervo da Fundaj. Apesar de digitalizadas, as fotografias não possuem data, descrição, título, palavras-chave nem identificação do suporte material delas. A equipe de pesquisadores do acervo esclareceu à pesquisadora que nas coleções fotográficas, uma mesma imagem em suportes distintos é registrada como apenas um documento, independentemente do número de exemplares. Por exemplo, se tem-se um negativo que gerou um contato e uma ampliação fotográfica, isso é contabilizado como apenas um documento. Somente numa descrição mais detalhada da documentação, em que é informada a quantidade de exemplares e o tipo de suporte de cada um deles. Até o momento da conclusão desse trabalho, o acervo não possui esse detalhamento nem mesmo a previsão de realizá-lo, dada a baixa disponibilidade de pessoal para execução de tal tarefa.

Isso explica a diferença dos 2841 documentos registrados pelo último inventário documental da coleção, realizado por Ruth Medeiros em 1995, e os 1683 cujos arquivos digitalizados foram consultados no âmbito dessa pesquisa. Isso exigiu que fosse feito um esforço operacional para construir um banco de dados que tornasse possível a análise e discussão que foi proposta.

Tal esforço está pautado na leitura de fotografias, que para Silva (2005), precisa ir além da unidade documental fotográfica, enveredando por caminhos que apontam para as semelhanças, diferenças e contiguidades entre as imagens, como se cada

fotografia fosse um monumento de história, “imagens de um tempo presente que se pereniza entre o passado e o futuro, com significações que a cultura e a histórias lhes conferem” (Silva, 2005, p. 5). Para essa mesma autora, é preciso olhar para cada fotografia como se ela apresentasse uma infinidade de significações e montar discursos a partir delas, tecendo relações que indiquem as **direções do olhar**, os tipos fotografados, os **assuntos**, momentos e temas (Silva, 2005). Mauad (1996) corrobora ao afirmar que a fotografia se apresenta como

Um indício, um fantasma, talvez uma ilusão que, em certo momento da história, deixou sua marca registrada, numa superfície sensível, da mesma forma que as marcas do sol no corpo bronzeado (...) num determinado momento o sol existiu sobre aquela pele, num determinado momento um certo aquilo existiu diante da objetiva fotográfica, diante do olhar do fotógrafo (Mauad, 1996, p. 15).

É importante, nesse ponto, retomar a discussão do problema de pesquisa do presente trabalho, que tem nas vivências o seu fio condutor. Essas vivências são verificadas no espaço público de Santo Antônio, e Wilson, com seu modo de fazer fotografia, é que lança luz sob elas, fazendo com que seja possível, a partir da sua obra, narrar o cotidiano dos habitantes no período em que ele esteve atuando, de forma a caracterizar a paisagem habitada de Santo Antônio. Desse modo,

Estamos procurando **pensar o urbano que aparece nas fotografias** como uma das possibilidades de aproximação que envolvem o que vemos dessas fotografias, neste primeiro momento, como um cenário (espaço geográfico). É importante que fique dito que a esta percepção espacial podem ser associadas várias outras: temporal, ética e estética do autor (do fotógrafo) e do circuito social no qual ele está envolvido. (Silva, 2011, p. 21, grifo nosso).

Para pensar o urbano que aparece nas fotografias de Wilson em Santo Antônio, em busca de construir narrativas sobre as vivências vividas e registradas por ele, foi necessário realizar as leituras iniciais da pesquisa de dissertação e visitas ao acervo. Por seguinte, deu-se início às etapas de sistematização do *corpus documental* selecionado. Até o fim da sistematização, foram cumpridas 6 etapas de seleção, das quais:

ETAPA 1: Consulta ao acervo e seleção de miniaturas

Em visitas ao acervo, selecionamos 444 documentos fotográficos digitalizados dentre os 1683 consultados para iniciar a sistematização e conhecer melhor o *corpus documental*. Essa seleção contemplou fotografias tiradas no Recife, e que retratassem

habitantes, espaços públicos, obras públicas, edifícios públicos, demolições, elementos arquitetônicos, imagens aéreas do bairro de Santo Antônio, festividades populares, pontes e imagens sagradas.

ETAPA 2: Agrupamento por semelhança

Após a primeira seleção, as fotografias foram agrupadas a partir das semelhanças entre elas, sem descrevê-las. Desse modo, foram distinguidas grupos de fotografias de: perspectivas urbanas, pessoas (de corpo inteiro ou aproximadas), documentos, monumentos, animais, elementos da natureza, obras públicas e voos de pássaro sobre Santo Antônio. Isso consistiu no início da montagem das séries iconográficas, que é uma das técnicas de leitura de textos visuais sugerida por Mauad (1996):

A fotografia (...) deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar (...) corpus fotográfico pode ser organizado em função de um tema (Mauad, 1996, p. 10).

ETAPA 3: Distinção dos enquadramentos e possibilidade de localização

Após a distinção desses primeiros conjuntos de fotografias, uma nova sistematização consistiu, ainda por semelhança entre as fotografias, separar aquelas que eram passíveis de mapear a posição do fotógrafo das que não eram, além de uma aproximação maior em relação ao que era fotografado. Tomando como exemplo as fotografias dos habitantes, a observação do conjunto conduziu a separação entre aqueles habitantes fotografados de corpo inteiro daqueles que apareciam em primeiro plano na imagem (Figura 18). Também se percebeu que algumas pessoas fotografadas executavam alguma ação clara, como vender, enquanto outras estavam posando para a câmera.

Figura 18: Habitante fotografado em primeiro plano, à esquerda, e habitante fotografado de corpo inteiro, a direita.



Fonte: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

ETAPA 4: Definição dos temas dos conjuntos

Após o refinamento do agrupamento por semelhança feito na etapa 3, foi possível estabelecer os principais temas do conjunto de fotografias consultado. São eles: **habitantes, perspectivas urbanas, eventos coletivos, reformas urbanas e fotografias sem semelhança com outros conjuntos**. Importa esclarecer que no tema dos **Habitantes**, estão aquelas figuras fotografadas no cotidiano sobre os quais comumente se refere à ‘tipos populares’. A opção por utilizar ‘habitante’ no lugar de ‘tipo popular’ se dá em virtude do alerta de Araújo (2021) sobre tal terminologia acabar por fazer com que essas figuras, bem como a obra de Wilson, sejam entendidas por uma dimensão folclorizada, da qual não se quer aproximar. No tema **Perspectivas Urbanas**, estão as fotografias de ângulo mais geral que destacam aspectos da cidade construída. No tema de **Eventos Coletivos**, poderemos observar aglomerações de pessoas em manifestações culturais, cívicas e sociais ocorrendo nas ruas do bairro. Já no tema das **Reformas Urbanas**, teremos contato com as imagens chamam atenção pelo foco nas demolições ocorridas no bairro na segunda metade do século XX por ocasião das reformas.

ETAPA 5: Definição dos subtemas e dos objetos das fotografias

Para cada conjunto de fotografias foram estabelecidos um tema, um subtema e um objeto, quando for o caso. Os subtemas distinguem alguma especificidade do tema para a qual foi identificada recorrência, a exemplo da diferença entre fotos de pessoas

que posam para a câmera e fotos de pessoas que estão vendendo produtos. Apenas a série de Eventos Coletivos não possui subtema pois não foi verificada necessidade de distinguir nenhum fenômeno específico nesse conjunto. O objeto, por sua vez, consistiu na distinção de algum elemento fotografado da série de Habitantes, diferenciando gênero, quantidade das pessoas nas fotografias e enquadramento delas quando fosse o caso.

Assim, o tema **Habitantes** contou os subtemas **Posar, Vender, Crianças, Famílias** e **Caminhar**. Para o subtema **Posar**, foram distintos grupos de fotografias que enquadraram objetos de **Corpo inteiro, Corpo em primeiro plano** e **Sequenciais**. Para o subtema **Vender**, foram identificados objetos fotografados de **Grupos de vendedores, Homens** e a **Mulher do acarajé**. Para o subtema **Caminhar**, foi destacado o conjunto de fotografias cujo objeto foi **Homens**. O tema de **Perspectivas Urbanas**, por sua vez, contou com subtemas de **Vistas aéreas e Vistas do pedestre**, enquanto o tema de **Reformas Urbanas** contou com os subtemas **Demolir e Trabalhadores**.

Importa destacar que a partir dessa etapa, o conjunto de **fotografias sem semelhança com outros conjuntos** também foi excluído da análise que ocorre posteriormente à sistematização. O resultado dessa sistematização por temas pode ser verificado na Tabela 1 a seguir:

Tabela 1: Sistematização das séries iconográficas a serem analisadas.

TEMAS E SUBTEMAS DAS SÉRIES ICONOGRÁFICAS ANALISADAS				
ID	TEMA	SUBTEMA	OBJETO	QTDE
1			CORPO INTEIRO	16
2		POSAR	CORPO EM PRIMEIRO PLANO	10
3			SEQUENCIAIS	19
4			GRUPOS DE VENDEDORES	9
5	HABITANTES	VENDER	HOMENS	12
6			MULHER DO ACARAJÉ	7
7		CRIANÇAS	-	8
8		FAMÍLIAS	-	11
9		CAMINHAR	HOMENS	10
10	PERSPECTIVAS URBANAS	VISTAS AÉREAS	-	23
11		VISTAS DO PEDESTRE	-	54
12	EVENTOS COLETIVOS		-	19
13	REFORMAS URBANAS	DEMOLIR	-	21
14		TRABALHADORES	-	18

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

ETAPA 6: Exclusão de exemplares

Para melhor aprofundamento da análise, ao longo de todas as etapas posteriores foram sendo realizadas exclusões que resultaram na eliminação de 207 documentos. Os critérios para tal exclusão foram os seguintes:

- (I) Fotografias de elementos que não demonstraram relevância para a discussão, a exemplo de animais ou objetos isolados;
- (II) Fotografias de locais nos quais não foi possível estabelecer relação visual com o bairro de Santo Antônio;
- (III) Impossibilidade de localizar o ponto do qual foi tomada a fotografia;
- (IV) o número reduzido de exemplares em relação aos conjuntos não descartados;

Os conjuntos de fotografias com reduzido número de exemplares foram descartados em virtude de esses não terem quantidade expressiva suficiente diante dos conjuntos selecionados. Tomando como exemplo, a série de **Perspectivas Urbanas | vistas do pedestre** é a mais numerosa, contando com 54 exemplares, enquanto a de **Habitante | conviver** só contava com 4 exemplares, e por isso, foi descartada.

As fotografias para as quais não é possível precisar a localização dentro do bairro de Santo Antônio ou no centro do Recife também foram descartadas. Há uma exceção que é necessária esclarecer. Para as séries cujos temas são **habitantes | crianças, eventos coletivos, reformas urbanas | demolir e reformas urbanas | trabalhadores**, algumas fotografias não permitem precisar a localização exata da fotografia de modo que pudesse ser apontado em mapa, mas dentro do conjunto, foram consideradas, uma vez que o conteúdo dessas imagens é de relevância para a discussão do presente trabalho.

Os conjuntos de fotografias descartados por resultado das etapas de sistematização das fotografias acima descritas estão listadas em cada linha constante na Tabela 2:

Tabela 2: Conjuntos de fotografias do *corpus documental* descartados da análise.

CONJUNTOS FOTOGRÁFICOS DESCARTADOS DA ANÁLISE					
TEMA	SUBTEMA	OBJETO	LOCALIZAÇÃO	QTDE	
HABITANTES	CONVIVER		não possível	4	
	PERMANECER		não possível	6	
	TRANSPORTAR		não possível	5	
	POSAR	GRUPOS DE PESSOAS		possível	4
		-		não possível	4
	VENDER	MULHERES E CRIANÇAS		não possível	8
	HUMANOS + ANIMAIS			possível	7
	OCORRÊNCIAS POLICIAIS			possível	5
	CAMINHAR	MULHERES		possível	8
		HOMENS		não possível	3
PERSPECTIVAS URBANAS	VÔO DE PÁSSARO			6	
	ÁGUAS			5	
	ELEMENTOS ARQUITETÔNICOS			4	
FOTOGRAFIAS SEM SEMELHANÇA COM OUTROS CONJUNTOS				14	
REFORMAS URBANAS	IGREJA DOS MARTÍRIOS		possível	4	
	CONSTRUIR		possível	7	
	PERCORRER		possível	3	

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Por fim, a discussão a respeito da paisagem habitada que se dá pelas vivências dos habitantes no espaço público em Santo Antônio será conduzida através da interpretação de 237 negativos fotográficos de autoria de Wilson Carneiro da Cunha, agrupados em 14 séries iconográficas, frutos do *corpus documental* consultado e acima apresentado. Para a interpretação das séries iconográficas, há que se recordar a maneira como estão sendo entendidos os conjuntos fotográficos estudados. Estamos em busca de, como nos sugeriu Mauad (1996), ultrapassar o limite de somente ver o conteúdo da imagem, para entendê-la como uma mensagem deixada por Wilson pelo seu trabalho de investimento de sentidos ao espaço público e de experiência de habitar a paisagem em Santo Antônio.

Para iniciar a análise das séries iconográficas, tomamos como referência o método desenvolvido por Fátima Campello (2009) em sua tese de Doutorado, na qual a autora discute a construção coletiva da imagem de Maceió através dos cartões postais e das seleções feitas por fotógrafos, editores e público consumidor para a produção, circulação e consumo deles. Para desenvolver sua análise, Campello (2009) descreve as imagens constantes nos cartões-postais, um por um, por meio da denotação e por meio da inferência. A mesma autora esclarece que por denotar

entende-se indicar e observar o texto visual, enquanto por inferência, trata-se de atribuir sentidos e estabelecer relações entre os textos visuais. A resultante dessa operação da autora consistiu na elaboração de uma ficha para cada um dos cartões-postais, na qual consta da descrição dos aspectos figurativos e formais de cada cartão postal.

Essa etapa do método de Campello (2009) nos servirá como referência para o desenvolvimento da descrição das séries iconográficas com as quais estamos dialogando nesse trabalho. Cabe distinguir as operações de Campello (2009) em relação às adotadas nesse trabalho, uma vez que após a descrição, essa autora monta suas séries e a partir de tal montagem, elabora suas inferências. Dado o número de exemplares, a ocorrência de um único autor e o fato de não estarmos nos aprofundando no contexto de circulação das fotografias de Wilson, optamos por elaborar as séries antes de descrevê-las, tomando como base a semelhança entre as fotografias. A descrição de um conjunto de fotografias ao invés dos exemplares individuais também se faz pertinente devido às múltiplas manifestações que se dão no espaço público de maneira concomitante, o que nos habilita a realizar uma observação mais abrangente das fotografias do que descrevendo-as peça a peça.

Cabe ressaltar ainda que, dada a ausência de descritores e data dos documentos no acervo, optou-se pela não datação deles, visto que a sistematização acima apresentada trouxe respostas pertinentes para os questionamentos que conduzem o problema de pesquisa. Desse modo, a datação se tornou um dado importante para o *corpus documental*, mas que no âmbito dessa discussão deixou de ser relevante, o que não inviabiliza que essa operação de datar os documentos cruzando-os com outras fontes seja explorada em trabalhos futuros.

Mauad (1996) nos oferece uma alternativa metodológica para a decomposição de séries iconográficas, afirmando que é preciso entender que: (I) na sociedade coabitam distintos códigos que são elaborados na prática social; (II) que a fotografia é resultado de um processo de construção de sentido, e o estudo de sua produção nos fornece as pistas para se chegar ao que não está aparente a um primeiro olhar, mas que atribui sentido social a foto e (III) ter como premissa o fato de que entre o sujeito

que olha e a imagem que é produzida existe um processo de investimento de sentido que também precisa ser avaliado.

A partir disso, baseado nas categorias de interpretação das séries iconográficas propostas por Mauad (1996), foram elaboradas perguntas que estabelecem o diálogo entre o problema de pesquisa da paisagem habitada nos espaços públicos de Santo Antônio e os códigos e sentidos presentes nas fontes visuais que estamos utilizando como suporte. Essas perguntas serão respondidas pela descrição das séries iconográficas desenvolvida no Capítulo 3, no qual a caracterização das mesmas cria um ponto de intersecção entre os aspectos visualmente observados nas séries iconográficas e as categorias do problema de pesquisa em discussão. As perguntas são as seguintes:

- a) Que aspecto da história urbano-social do Recife está evidenciado pela série iconográfica?
- b) Que lugar de Santo Antônio está sendo fotografado?
- c) Que ações, práticas ou modos de fazer dos habitantes do espaço público estão em evidência na série fotográfica?
- d) Que relações de poder, jogo de interesses ou campo de forças está retratado na composição escolhida pelo fotógrafo?

Através da leitura dos conjuntos fotográficos conduzida a partir da busca das respostas para as perguntas acima, foi possível alcançar conclusões que respondem à pergunta do problema de pesquisa proposto inicialmente, a saber: Que vivências caracterizam a paisagem habitada do Bairro de Santo Antônio diante das reformas urbanísticas modernas de meados do século XX no Recife?

Assim, no capítulo seguinte, serão descritas as séries iconográficas, a partir da observação das mesmas e resposta às perguntas acima apresentadas de modo a caracterizá-las e fazê-las revelar a paisagem habitada pelas vivências nos espaços públicos de Santo Antônio.

3 AS VIVÊNCIAS DO ESPAÇO PÚBLICO NAS SÉRIES ICONOGRÁFICAS

3.1 O espaço público como palco das vivências e do olhar fotográfico

Antes que possamos nos debruçar sobre a descrição das séries iconográficas das quais iremos extrair as vivências cotidianas capturadas pelo olhar de Wilson em Santo Antônio, sintetizaremos alguns argumentos desenvolvidos nos tópicos anteriores de modo a manter o fio condutor da leitura das fotografias que seguirá no tópico seguinte.

As vivências enquanto práticas dos habitantes no cotidiano, refletem no espaço público de Santo Antônio as percepções sensoriais, táticas de resistência e apropriações simbólicas dos habitantes. O conjunto dessas vivências, suas variações, contradições e tensões é o que qualifica uma paisagem habitada no bairro, enquanto resultado das práticas sociais que moldam as formas e funções do espaço público que é apropriado continuamente no dia a dia da vida comum da cidade.

O entendimento das vivências nos espaços públicos em Santo Antônio se dará por meio da análise de imagens fotográficas, como abordamos anteriormente. Para Gomes (2013), essa análise deve estar atenta aos elementos que constituem a trama, o enredo fixado nas imagens. Esses elementos são os lugares fotografados, atividades realizadas, o modo como as pessoas se apresentam, o ritmo do lugar, os discursos associados a esse lugar, dentre outros, são elementos que contribuem com o entendimento da composição da imagem (Gomes, 2013). Essa composição constitui uma trama, que, para esse mesmo autor,

é o resultado de inúmeras e variadas informações que se entrelaçam, formando um arranjo coerente. Cabe ao observador identificar e desemaranhar a organização dela, fazendo aparecerem os significados. Uma imagem ganha assim sentido, em grande parte, pela ordem e a coerência que a observação e a análise veem se inscrever nela. O deslocamento dos personagens, a passagem entre os ângulos escolhidos, a associação entre as formas e o conteúdo narrativo, os lugares que os requalificam, são alguns dados fundamentais dessa análise (Gomes, 2013, p. 191).

A observação da cena urbana por parte de quem a fotografa se distingue por um olhar que se desloca e seleciona, que é parte daquilo que observa e que não está orientada para uma determinada posição. Nesse sentido, o ato de fotografar implica na emergência de um regime de visibilidade diferente: o olho da rua (Gomes, 2013).

É esse olhar para a rua enquanto espaço público que distingue a atuação de Wilson fotógrafo e o situa, na discussão desse trabalho, como habitante de Santo Antônio. Ele, ao vivenciar uma paisagem habitada, se permite 'ver' o cotidiano, mais do que apenas olhar para ele. Para Gomes (2013), a diferença entre olhar e ver é que enquanto o olhar dita o foco e o ângulo da visão e delimita um campo visual, ver significa individualizar o que a visão capta dando atenção a determinados elementos do olhar. Assim, o que estamos entendendo como 'o olhar do fotógrafo' é esse 'ver', que é necessariamente dirigido e parcial em relação ao universo dos objetos circundantes ao corpo, e dá visibilidade as vivências dos outros habitantes.

É nesse sentido que surge a análise das fotografias de Wilson em Santo Antônio, como documentos que, ao registrar um determinado espaço-tempo, guardam em si esses vestígios que precisam do olhar acurado do pesquisador, que ao investigar o passado de uma cidade a partir de um problema de pesquisa, necessita compreender os sentidos do conteúdo das imagens de forma a reconstruir uma narrativa do passado, conforme ressalta Pesavento (2004):

A cidade que se vê, a cidade onde vivemos, abriga as cidades mortas, soterradas ou fantasmáticas do passado, a partir de **traços que nos permitirão fazê-las despertar**. Despertar, revelar, expor, fazer lembrar, dizer como foi um dia são todos procedimentos que, articulando História e Memória, dão a ver o passado, no caso, a cidade de uma outra época. Se sua tarefa é construir as representações sobre o passado, o historiador não deve apenas relatar como teria sido a cidade do passado: **é preciso fazer lembrar, fixar imagens, desvelar sentidos**. A narrativa do passado só será objeto de compreensão e rememoração se ele ensinar a montar e desmontar o *puzzle* em chaves de sentido, traduzindo o outro tempo para os homens do presente (Pesavento, 2004, p. 28, grifo nosso)

A partir disso, optou-se pela investigação da paisagem habitada de Santo Antônio que quer se fazer lembrar pelas imagens da cidade, capturadas pelos fotógrafos atuantes no século XX. Assim, a fotografia aparece na discussão desse trabalho como produto da ação humana que atribui significado à realidade e transmite uma mensagem cultural, veiculando comportamentos e representações, conforme afirma Ana Maria Mauad (1996). Essa mesma autora ressalta ainda a importância de, a partir do problema de pesquisa proposto para o objeto de estudo, fazer com que as fotografias respondam às questões do problema, entendendo que, ao entrar em contato com o passado retratado numa fotografia, a revestimos de sentidos diferentes

dos que foram dados a ela quando foi tirada. Sobre isso, Everaldo Costa (2014) nos ajuda a esclarecer:

O sujeito que divaga por uma cidade e busca os melhores fatos, fenômenos, rostos, ângulos para registrar **estabelece um diálogo com o mundo, coloca-se diante do mundo como um ser em busca de si próprio e do outro** – a fotografia faz-se instrumento de encontros e desencontros; propicia uma relação de alteridade face ao mundo mutante representado por sua vontade, medo, angústias e desejos. (Costa, 2014, p. 93, grifo nosso)

Desse modo, a paisagem habitada é o suporte material das lembranças dos habitantes, e sustenta suas afetividades, refletindo a história e a identidade dos grupos sociais a partir das vivências que caracterizam o cotidiano. Assim, a paisagem enraíza objetos e ações, proporcionando um sentido de estabilidade e permanência frente à efemeridade do espaço em modificação que caracteriza o período das reformas urbanas modernas no bairro de Santo Antônio, no século XX. Dessa forma, como ressalta Costa (2014), as iconografias, especialmente a fotografia, desempenham o papel de registrar e preservar a memória social, capturando as representações da paisagem habitada. Essa representação envolve uma interação dialética entre o observador e o contexto retratado.

Sendo a fotografia uma mensagem que se elabora ao longo do tempo, como afirma Mauad (1996), ela é tanto documento quanto testemunho do passado. A contribuição dessa autora para a pesquisa se dá a partir da sua compreensão da importância da fotografia como uma ferramenta para a construção do conhecimento histórico e a necessidade de uma análise crítica e contextualizada das imagens.

A narrativa da história de uma cidade, para Pesavento (2004), não deve apenas relatar eventos passados, mas também montar e desmontar as camadas de significados, através de fragmentos, como fotos, planos, pinturas e mapas. A fotografia é uma das peças desse "puzzle" que ajuda a compor a narrativa histórica, permitindo visualizar elementos do passado que podem ter desaparecido ou mudado ao longo do tempo, de maneira que as gerações futuras possam compreender e se conectar com o passado.

3.2 As séries iconográficas: (des)montando o *corpus documental*

A seguir, vamos conhecer melhor as séries iconográficas nas quais dividimos algumas das fotografias de Wilson Carneiro da Cunha. Para tanto, as séries serão descritas a partir da observação delas. Tal descrição consistirá em:

- 1) apresentação do número identificador seguido do título de cada série, composto pelo seu tema, subtema e objeto, quando for o caso.
- 2) Número de fotografias
- 3) Localização possível de ser identificada nas fotografias
- 4) Imagem do conjunto de fotografias que compõem a série iconográfica
- 5) Descrição a partir da observação das fotografias relacionando o conteúdo das séries iconográficas com o objeto empírico e com o problema de pesquisa discutido, tendo como norteadoras as perguntas apresentadas no tópico 2.4 do Capítulo 2.

De modo geral, em todas as séries constam algumas fotografias das quais não foi possível precisar a localização, mas foi possível inferir ser em Santo Antônio em que foram tiradas, devido a presença de elementos como dutos de obras urbanas, veículos, edifícios em altura e restos de demolição. Outro aspecto importante é que, durante as etapas de seleção do *corpus documental*, percebeu-se a recorrência da presença de alguns rostos nas fotografias que nos levou a agrupá-las de modo sequencial. Tais sequências de fotografias tiradas num mesmo momento é uma ocorrência exclusiva das fotografias que tem os habitantes em primeiro plano.

As séries de 1 a 9 são do tema Habitante, dividido pelos subtemas Posar, Vender, Crianças, Famílias e Caminhar. No subtema que reúne fotos de habitantes que posam para a câmera, percebe-se que eles parecem estar cientes de que estão sendo fotografados. As ações mais recorrentes nas fotografias de habitantes são a de pessoas vendendo seus produtos, divulgando-os, posicionados em esquinas ou nas calçadas para melhor visualização do transeunte que é seu cliente em potencial. Outro destaque a ser feito é que em todas as séries desse tema, é possível observar aspectos das expressões, vestes e ações dos habitantes que expressam a vulnerabilidade social e econômica da população desassistida pelo poder público cujas necessidades

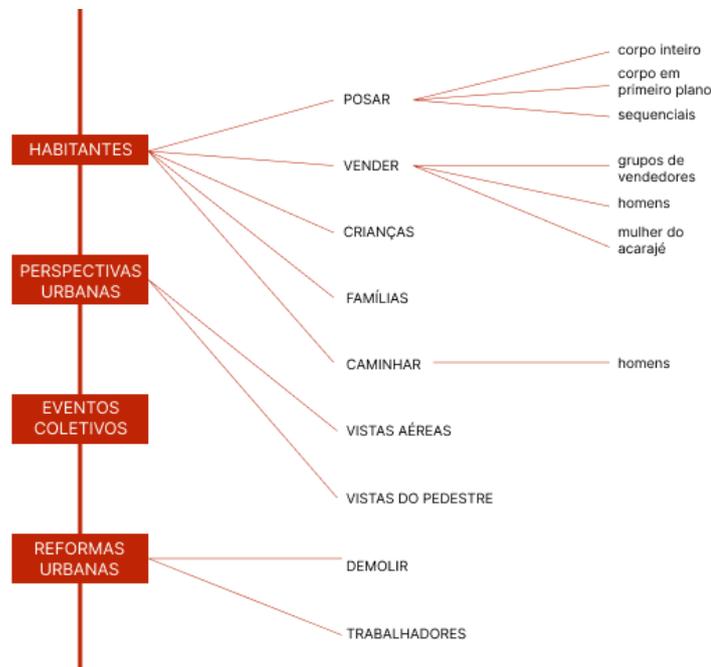
estiveram escancaradas no espaço público e ganharam visibilidade pelas fotografias de Wilson.

As séries 10 e 11, por sua vez, reúnem fotografias do tema Perspectivas Urbanas, dividido entre as Vistas aéreas e Vistas do pedestre. Nesses dois conjuntos, o enquadramento escolhido pelo fotógrafo não destaca a presença dos habitantes em primeiro plano, apesar de ser possível identificá-los em algumas fotografias.

Já a série 12 consta de fotografias do tema Eventos Coletivos. Essa série reforça as manifestações coletivas que ocorriam no espaço público e exigiam que os habitantes se organizassem em grupos para a ocorrência dos eventos ligados a festividades culturais e políticas.

As séries 13 e 14, por fim, correspondem ao tema das Reformas Urbanas, dividido entre Demolições e Trabalhadores. Nesse conjunto, destaca-se a destruição dos edifícios existentes para a remodelação dos bairros de Santo Antônio e São José empreendida nas reformas do século XX.

Figura 19: Diagrama dos temas, subtemas e objetos das séries iconográficas.



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

A partir daqui, serão apresentadas as séries na ordem em que aparecem na Figura 19, que relaciona os temas aos seus subtemas e respectivos objetos, quando for aplicado:

Série 1 | Tema: **Habitante** | Subtema: **Posar** | Objeto: Corpo inteiro parado diante da câmera

Número de fotografias: 16

Localização: Av. Guararapes, R. Nova, esquina da Pracinha do Diário com a R. Duque de Caxias e a calçada da Igreja Matriz de Santo Antônio

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

01 HABITANTES | POSAR | CORPO INTEIRO



01 HABITANTES | POSAR | CORPO INTEIRO

Nessa série, somente homens foram fotografados. Aparecem de corpo inteiro e vestem-se com trajes casuais. A expressão facial das pessoas é de seriedade. Nota-se, em segundo plano, a presença de vendedores ambulantes nas ruas e transeuntes nas calçadas movimentadas, provavelmente consumindo ou passeando nas lojas comerciais. Algumas pessoas parecem estar pelas ruas do bairro por ocasião de algum compromisso enquanto outros nos remetem a sensação de que estão familiarizados com aquele local, como se ali estivessem sempre. Um dos homens se veste com uma farda oficial que nos leva a imaginar que sua presença ali estava ligada à coerção e força de segurança policial. Ao observar essa série iconográfica, destaca-se a efemeridade da presença dos habitantes em seus itinerários diários, transitando pelo bairro até que foram surpreendidos pelo clique de Wilson, que com isso, nos permitiu se aproximar das calçadas e conhecer a expressão corporal dos transeuntes de Santo Antônio.

Figura 20: Homem posando para foto na Rua Nova.



Fonte: WCC_N_001223. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 2 | Tema: Habitante | Subtema: Posar | Objeto: Corpo em primeiro plano

Número de fotografias: 10

Localização: R. da Palma, Av. Dantas Barreto, R. Nova no *Kiosque* do Wilson e Pracinha do Diário.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

02 HABITANTES | POSAR | CORPO APROXIMADO



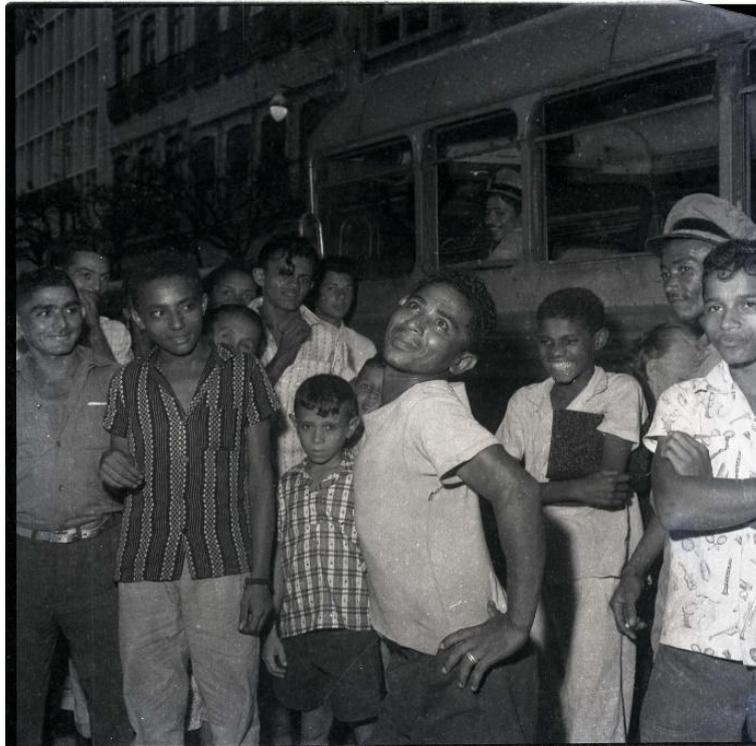
Nessa série, diferente da anterior, há uma mulher fotografada e os habitantes fotografados aparecem quase todos da cintura para cima, exceto a mulher e o jardineiro. A maioria aparece vestindo trajes casuais, com exceto dois homens que vestem terno. Nas fotografias, verificam-se os edifícios de caráter moderno ao fundo de algumas fotografias, além da atenção desprendida ao jardim da Pracinha do Diário e da vitrine de uma loja comercial. Nessa série, destaca-se o personagem Lolita, que aparece movimentando braços como se dançasse ou fizesse alguma apresentação pública em frente ao *Kiosque*. Outros homens foram fotografados quando seguram objetos, a exemplo do jardineiro (Figura 21) que usa um regador sorrindo enquanto rega o jardim da Pracinha do Diário, além de uma mulher que sentada nesse mesmo jardim, posa sorridente para a câmera expondo sua presença no espaço público. O conjunto de fotografias dessa série nos leva a perceber o protagonismo dos habitantes pertencentes à camada popular usando o espaço público como lugar de visibilidade, a exemplo de Lolita (Figura 22). Essas pessoas provavelmente estão habitando o espaço objetivando ser vistas nele a partir da ação que executam quando foram fotografados.

Figura 21: Jardineiro na Praça da Independência.



Fonte: WCC_N_001378. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d;

Figura 22: Lolita na Rua Nova.



Fonte: WCC_N_001592. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

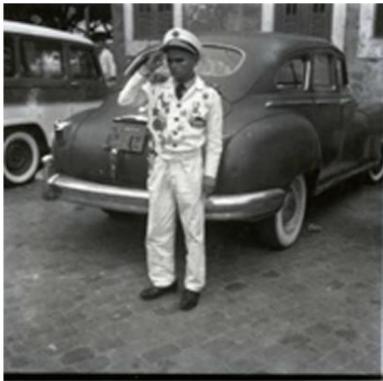
Série 3 | Tema: Habitante | Subtema: Posar | Objeto: Sequenciais

Número de fotografias: 19

Localização: Pátio do Paraíso, R. Nova e Av. Dantas Barreto, na calçada da Igreja Matriz de Santo Antônio.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

03 HABITANTES | POSAR | SEQUENCIAIS



03 HABITANTES | POSAR | SEQUENCIAIS



A peculiaridade dessa sequência em relação às outras é que nela, podemos perceber a suspensão da passagem do tempo, como se o ordinário do cotidiano de Wilson estivesse prendendo-o, como diria Certeau (2009), naqueles cliques. Os habitantes fotografados aparecem em sua maioria da cintura para cima. São sequências de sete habitantes diferentes, dos quais dois trajam esporte fino, um traje farda oficial e uma veste túnica e chapéu característicos de cangaceiro. Um dos habitantes fotografados está vestido de farda e nos remete à força de polícia que agia no espaço público reprimindo práticas tidas como inadequadas para os padrões sociais impostos. Também há uma mulher negra cuja vestimenta branca sugere

manifestações de descendência negra. Destaca-se as ações das pessoas nessa série, que ao realizar saudação militar, erguer as mãos, gritar, pregar e contemplar visualmente o local, deixam claro suas intenções, reivindicações e crenças no espaço público, colocando-se em condição de visibilidade que foi reforçada pelo fotógrafo que optou por sequenciar os cliques dessas ações ao invés de optar pelo registro único como nas séries anteriores.

Série 4 | Tema: Habitante | Subtema: Vender | Objeto: Grupos de vendedores

Número de fotografias: 9

Localização: Av. Guararapes, Ponte Maurício de Nassau e esquina da R. Camboa do Carmo.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

04 VENDER | GRUPOS DE VENDEDORES | --



Essa série distingue-se da anterior devido à presença de grupos de pessoas, ao invés do enquadramento de um ou dois habitantes. As cenas se destacam pelo movimento que remete a um frenesi e as fotografias são carregadas de elementos visuais, que vão desde os artigos vendidos, principalmente frutas, até o número de pessoas enquadradas e o local onde estão. O fotógrafo Wilson parece ter sido notado pelos habitantes quando realizou os cliques, uma vez que uma parte dos habitantes fotografados olham para a câmera. Os comerciantes expõem seus produtos em bancas improvisadas, que são facilmente desmontadas para facilitar a fuga em caso

de coerção, que era muito comum na segunda metade do século XX. Os locais fotografados são a Avenida Guararapes, a ponte Maurício de Nassau e a esquina da Rua Camboa do Carmo. Nessa série, a predominância a ser destacada é a de pessoas que vendem seus produtos e para divulgá-los, optaram por posicionar-se em esquinas ou nas calçadas para melhor visualização do transeunte que é o cliente em potencial. Esses, por sua vez, aparecem negociando com os vendedores e manuseando os produtos.

Figura 23: Grupos de vendedores na esquina da Rua Camboa do Carmo.



Fonte: WCC_N_001311. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 5 | Tema: Habitante | Subtema: Vender | Objeto: Homens

Número de fotografias: 12

Localização: R. Nova, no *Kiosque* do Wilson e a Pracinha do Diário.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

05 VENDER | HOMENS | --



Nessa série, somente de homens foram fotografados. O conjunto conta com duas fotografias avulsas, e o restante são duplas de fotografias que caracterizam uma sequência de cliques do fotógrafo Wilson. As vestimentas são casuais e todos os habitantes fotografados trocam olhares com as lentes da câmera, olhando para ela. Essa série se diferencia em relação à anterior devido a quantidade de comerciantes abrangidos pelo frame escolhido por Wilson. Destaca-se a presença de alguns comerciantes em pontos fixos de comércio ao invés de bancas. Vale recordar que o comércio popular de característica ‘ambulante’ não era tão bem aceita pelos padrões de comportamento impostos na segunda metade do século XX e era sempre alvo de coerção policial. Apesar disso, percebe-se que os vendedores olham a câmera, enquanto manuseiam seus produtos, por vezes fazendo das mãos a sua própria vitrine, como o vendedor de flores (Figura 24), sem transparecer preocupação com a possibilidade de ter seus produtos recolhidos pela força policial. As expressões nos permitem inferir uma familiaridade dos vendedores com o local onde estão, pois eles têm ali seu local de trabalho diário, de onde tiram sua renda e onde colocam-se a disposição para trocas socioculturais com sua clientela e concorrentes que também expõem seus produtos no espaço público.

Figura 24: Vendedor de flores.



Fonte: WCC_N_001400. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 6 | Tema: Habitante | Subtema: Vender | Objeto: Mulher do acarajé

Número de fotografias: 7

Localização: Pátio do Carmo, esquina da R. Camboa do Carmo.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

06 VENDER | MULHER DO ACARAJÉ | --



Essa série é uma sequencial de fotografias de uma única mulher, uma comerciante que vende acarajé no Pátio do Carmo. Chama-se atenção para essa sequência de fotografias devido à expressão da comerciante, sorridente, e a decisão

do fotógrafo de realizar diversos cliques do seu encontro com essa mulher. Algo do diálogo entre Wilson e a mulher do acarajé a fez sorrir e o fez optar por reforçar o valor daquela vivência através do número de fotografias tiradas sequencialmente. É como se naquele instante, houvesse uma descontinuidade na passagem do tempo, e cada segundo vivido por ambos importava de ser guardado para a posteridade. Não é possível precisar que relação Wilson tinha com a mulher do acarajé, mas pode-se afirmar que a presença e ação dela no espaço público é parte importante da paisagem habitada do bairro que foi reconhecida pelo fotógrafo. Essa mulher negra (Figura 25) que se veste de branco, usa lenço na cabeça e está sentada se dividindo entre os acarajés que estão em processo de fritura e os que estão expostos na bandeja, exerce sua vivência do trabalho, demarcando seu território de pertença ancestral, evocando a memória e simbolizando a resistência de tantos outros negros cuja presença fora negligenciada ou perseguida no espaço público de Santo Antônio.

Figura 25: Vendedora de acarajé.



Fonte: WCC_N_001304. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

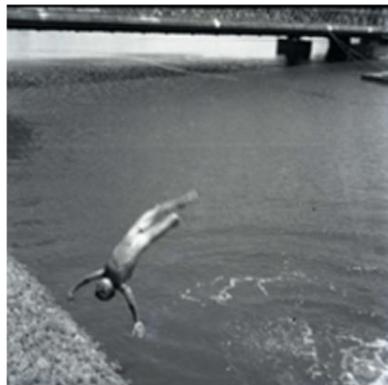
Série 7 | Tema: Habitante | Subtema: Crianças | Objeto: -

Número de fotografias: 8

Localização: Ponte Velha sobre o rio Capibaribe, que liga o bairro de Santo Antônio ao da Boa Vista.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

07 CRIANÇAS | -- | --



Nessa série, estão reunidas fotografias de crianças, todas aparentemente do gênero masculino, fotografadas por Wilson. Algumas das crianças estão nuas. Elas parecem ter feito do espaço público seu espaço íntimo. A observação das expressões

das crianças nos permite inferir que nenhuma delas se posicionou para ser fotografada, e algumas, possivelmente, nem sequer se deu conta do registro. As ações dessas crianças de se banhar ou urinar ali mesmo, em público, nos mostra que, meio aos restos das demolições e do material de obra urbana, essas crianças e suas famílias revelam um espaço público que escancara as contradições de uma cidade cuja gestão investe em melhoramentos urbanos e desasiste a população em situação de vulnerabilidade.

Figura 26: Crianças tomando banho na calçada..



Fonte: WCC_N_001338. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 8 | Tema: Habitante | Subtema: Famílias | Objeto: -

Número de fotografias: 11

Localização: Calçada da Igreja Matriz de Santo Antônio e marquise da Av. Guararapes.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

08 FAMÍLIAS | -- | --



Nessa série, estão reunidas fotografias de famílias inteiras sentadas na calçada ou revirando lixo e pais com suas crianças. Há 3 duplas de fotografias tiradas em sequência. A imagem que essa série nos traz é da cidade 'pobre e inchada' sobre a qual tratamos nos Capítulos 1 e 3. O destaque dessa série está nas pessoas que pedem esmolas ou reviram lixo em busca de alimento expondo a dura realidade social em que viviam. É a vivência da vulnerabilidade que se revela também através de uma das cenas constante na série (Figura 27), na qual chama atenção um jogo de interesses entre habitantes, capturada por Wilson. Uma mulher está encostada no tronco de uma árvore enquanto outra mulher está acompanhada de suas crianças e passa com postura superior e de forma indiferente em relação à que está sentada na calçada pedindo esmola. Uma das crianças observa-a com atenção. Essa cena, que tem como palco o espaço público, é o reflexo dos contrastes sociais daqueles que tudo tem diante dos outros para os quais tudo falta, um reflexo da sociedade do Recife da segunda metade do século XX.

Figura 27: Pedinte e pedestres na calçada.



Fonte: WCC_N_001363. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

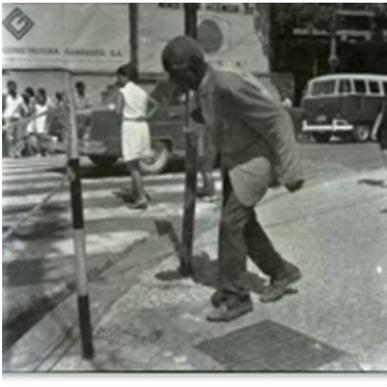
Série 9 | Tema: Habitante | Subtema: Caminhar | Objeto: Homens

Número de fotografias: 10

Localização: R. Nova, próximo ao *Kiosque* do Wilson

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – 115
Ministério da Educação -Brasil, s/d.

09 CAMINHAR | HOMENS | --



Nessa série, estão reunidas fotografias de homens, que aparecem caminhando, quase todos vestem-se de roupas simples. Aparecem homens idosos e de meia idade, alguns portando objetos como placas, bengalas e muletas. A expressão dos habitantes fotografados nessa série conota certa indiferença deles em relação à câmera de Wilson. Destaca-se o frenesi do movimento do centro da cidade, com as lojas repletas de produtos à venda. São pessoas que estão de passagem, se locomovendo de um local a outro, tendo as calçadas como guia. Alguns não trocam olhares com a câmera de Wilson. Essa série traz um movimento, uma pressa, um tempo que parece pouco precioso para quem o vive no momento. Para a cena que essa série monta, importa menos onde esses corpos estão e sim aonde querem chegar (Figura 28). É o reflexo de um espaço público que também é caminho para outros tantos espaços públicos.

Figura 28: Homem caminhando.



Fonte: WCC_N_000380. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 10 | Tema: Perspectivas urbanas | Subtema: Vistas aéreas | Objeto: -

Número de fotografias: 23

Localização: Av. Dantas Barreto, Pátio do Carmo, Pracinha do Diário, Av. Martins de Barros e Av. Guararapes

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – 117
Ministério da Educação -Brasil, s/d.

10 PERSPECTIVAS URBANAS | VISTAS AÉREAS | --



10 PERSPECTIVAS URBANAS | VISTAS AÉREAS | --



Nessa série, estão reunidas fotografias do bairro de Santo Antônio tiradas do alto dos prédios, tendo o ponto de vista bem mais elevado do que os registros das séries anteriores. De maneira geral, observa-se a predominância de ângulos que enfocam o casario colonial e as igrejas de Santo Antônio, mas em algumas fotografias também é possível observar a presença de alguns edifícios modernos fruto das reformas urbanas. Destacam-se o registro das mudanças ocorridas no tecido urbano do bairro. Observa-se os trechos de quadras coloniais que desapareceram para dar lugar às novas avenidas Guararapes e Dantas Barreto construídas no século XX. Também se nota que o conjunto reforça o contraste entre o Recife colonial cujo casario mede forças com o Recife moderno com seus prédios altos e largas avenidas (Figura 29).

Figura 29: Casario colonial com edifícios modernos ao fundo.



Fonte: WCC_N_000553. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Figura 30: Avenida Dantas Bareto e casario colonial ao fundo.



Fonte: WCC_N_000686. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 11 | Tema: Perspectivas urbanas | Subtema: Vistas do pedestre | Objeto: -
Número de fotografias: 54

Localização: Av. Dantas Barreto, R. Primeiro de Março, R. Nova, Av. Guararapes, Ponte Velha, Pracinha do Diário, Av. Martins de Barros e Praça Dezesete

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

11 PERSPECTIVAS URBANAS | VISTAS DO PEDESTRE | --



11 PERSPECTIVAS URBANAS | VISTAS DO PEDESTRE | --



11 PERSPECTIVAS URBANAS | VISTAS DO PEDESTRE | --



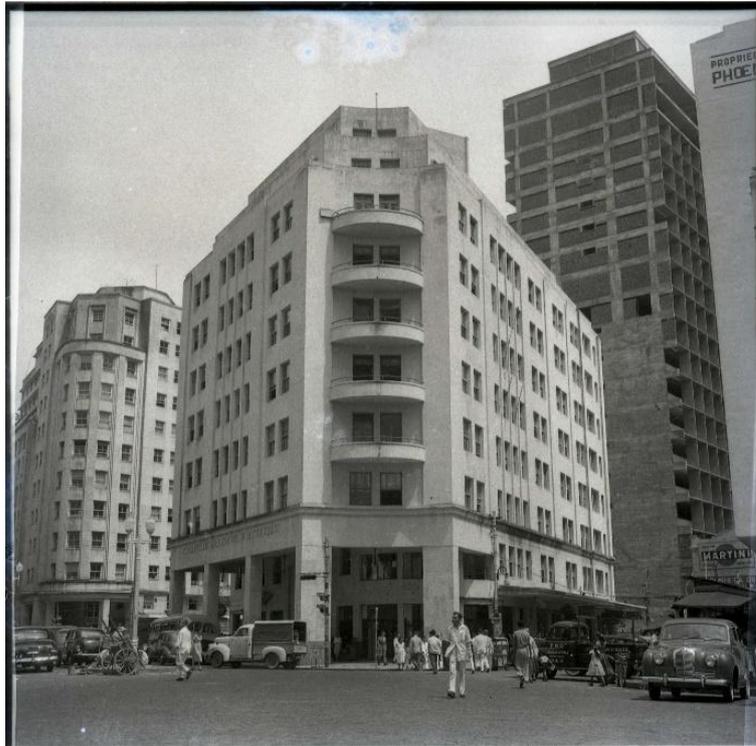
11 PERSPECTIVAS URBANAS | VISTAS DO PEDESTRE | --



11 PERSPECTIVAS URBANAS | VISTAS DO PEDESTRE | --

Essa é a série com maior número de exemplares e reúne perspectivas tiradas da altura do observador, que enfocam as ruas e as novas avenidas do bairro. O ponto de vista de Wilson é o do pedestre que contempla o máximo de elementos urbanos possíveis de serem enquadrados num clic. Seu olhar nos conduz a um passeio de contemplação das fachadas, da arborização, das calçadas, esquinas, cruzamentos e marquises. Essa série registra os novos edifícios e avenidas em Santo Antônio, as ruas comerciais com muitos transeuntes, a iluminação pública, barracas de comércio e as enchentes que alagaram as ruas do Recife de água na década de 1970. O olhar de Wilson, que dessa vez se voltou para a morfologia do bairro e a tipologia dos edifícios, o que acabou por apequenar a presença das pessoas em Santo Antônio. Elas estão dissolvidas, em meio aos prédios, compondo a cena, mas aparecem em segundo plano, sem protagonizá-la.

Figura 31: Esquina da Av. Dantas Barreto com Guararapes.



Fonte: WCC_N_001657. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Figura 32: Rua Nova.



Fonte: WCC_N_000136. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 12 | Tema: Eventos coletivos | Subtema: - | Objeto: -

Número de fotografias: 19

Localização: Av. Guararapes, na calçada da Igreja Matriz de Santo Antônio e a Rua Nova

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

12 EVENTOS COLETIVOS | -- | --



12 EVENTOS COLETIVOS | -- | --



Nessa série, foram fotografados grupos de pessoas em manifestações coletivas no espaço público. Dentre tais manifestações, podemos observar coroação dos reis do Congo, apresentações de músicas, eventos cívicos, manifestação de reivindicação, desfile de blocos de carnaval, desfile militar e apresentação de Lolita na Rua Nova. Diferente das séries de habitantes, nota-se que o ponto de vista escolhido por Wilson para tomar as fotografias dessa série é mais afastado do que nas séries de habitantes, dos quais o fotógrafo parece se aproximar mais. Nesse conjunto de fotos, chama a atenção a organização e resistência dos habitantes em manter suas tradições populares mesmo diante do contexto de repressão e ausência de liberdade expressiva característicos do Estado Novo.

Figura 33: Manifestação social na Av. Guararapes.



Fonte: WCC_N_001325. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Figura 34: Evento cívico.



Fonte: WCC_N_001420. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 13 | Tema: Reformas urbanas | Subtema: Demolir | Objeto: -

Número de fotografias: 21

Localização: Igreja Matriz de Santo Antônio, Av. Dantas Barreto e Pátio do Carmo.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

13 REFORMAS URBANAS | DEMOLIR | --



13 REFORMAS URBANAS | DEMOLIR | --



Pode-se observar edifícios destruídos, entulhos amontoados, restos de demolição e homens em plena ação de derrubada de algum conjunto de casario. Nessa série, também pouco se verifica a presença de pessoas, exceto aquelas que estão trabalhando nas obras ou observando a queda de parte de um edifício. O que chama atenção nesse conjunto é a massiva destruição dos edifícios existentes para a remodelação dos bairros de Santo Antônio e São José empreendida nas reformas do século XX. Importa dar atenção a ação do fotógrafo Wilson, cujo olhar parece estar atento aos detalhes, as ‘quinas’ dos edifícios em processo de extinção diante dos seus

olhos. Os elementos que remetem à destruição em primeiro plano demonstram uma ação deliberada do fotógrafo de causar essa sensação de melancolia ao observador. Aqui há a predominância e a força do poder que destrói diante da pequenez de alguns poucos habitantes que observam o seu bairro se esvaír diante dos olhos para dar lugar ao novo, desconhecido e inesperado.

Figura 35: Homens trabalhando nas demolições.



Fonte: WCC_N_000531. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Figura 36: Edifício colonial sendo demolido.



Fonte: WCC_N_000566. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Série 14 | Tema: Reformas urbanas | Subtema: Trabalhadores | Objeto: -

Número de fotografias: 18

Localização: Igreja Matriz de Santo Antônio, Igreja dos Martírios em demolição e Av. Dantas Barreto.

Fonte das fotografias: Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

14 REFORMAS URBANAS | TRABALHADORES | --



14 REFORMAS URBANAS | TRABALHADORES | --

Nessa série, destaca-se a presença dos trabalhadores dentro das cenas de demolições que vimos na série anterior. A distinção dessa série em relação à anterior se dá pela presença mais marcante das pessoas em meio aos edifícios demolidos e aos pedaços de alvenaria deixados no chão. Destaca-se as ações das pessoas que estão trabalhando demolindo edifícios e a presença do prefeito Augusto Lucena que está visitando as obras, cuja presença simboliza que aquele cenário de destruição era parte do empreendimento de um projeto de modernização da cidade naquele período. As fotografias, assim, reforçam a ideia da existência e força de um poder que destrói a cidade para empreender o projeto e ideal de modernização da cidade, enquanto os habitantes observam de mãos atadas o seu bairro que se despede.

Figura 37: Homens trabalhando nas demolições.



Fonte: WCC_N_000572. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Figura 38: Augusto Lucena em frente à Igreja dos Martírios recém-demolidada.



Fonte: WCC_N_000613. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

4 DANDO VISIBILIDADE ÀS VIVÊNCIAS DO PÚBLICO

4.1 (re)montando a narrativa nas séries iconográficas

Após a descrição das séries iconográficas, nesse capítulo propõe-se retomar os aspectos observados nas fotografias em busca de dar visibilidade às vivências do público em Santo Antônio, com o intuito de enxergar, a partir dessas, uma paisagem habitada no bairro. Para isso, iremos confrontar as séries iconográficas de Wilson Carneiro da Cunha que vimos no Capítulo 3 com a pergunta que norteou o problema da discussão, questionando que vivências caracterizam a paisagem habitada do bairro de Santo Antônio durante as reformas urbanísticas modernas de meados do século XX.

Tendo como suporte as fotografias, a discussão da paisagem habitada nos revelou a estreita relação da experiência da paisagem com o olhar, com a percepção sensível do sujeito e com o espaço vivido. Isso significa dizer que habitar a paisagem implica no encontro entre o sujeito que observa e o mundo real observado, encontro esse que é condicionado pela subjetividade e pelos valores culturais do grupo social no qual o sujeito-observador-fotógrafo está inserido.

Lembre-mos de que, como vimos no Capítulo 1, a paisagem habitada é o resultado da resistência dos habitantes às tentativas de apagamento promovidas pelos discursos políticos impostos pela elite urbana dominante. São os habitantes que se adaptam por meio de contra-usos e táticas que asseguram a continuidade das vivências no espaço vivido (Leite, 2004; Jackson, 2003). Assim, buscaremos nos hábitos fotografados por Wilson uma paisagem habitada revelada pelo lugar de memória onde estão registradas as marcas do passado através das quais se consolidam identidades pessoais e coletivas (Meneses, 2003; Besse, 2010).

Desse modo, observaremos nos tópicos seguintes que os habitantes, especialmente das camadas populares, apropriaram-se dos novos espaços construídos em Santo Antônio, reinterpretando suas funções por meio das vivências. Esse processo de resignificação permitiu que eles reescrevessem, à sua maneira os sentidos da cidade planejada, deixando vestígios que hoje ajudam a reconstituir a história do Recife (Couceiro, 2003). Nessa 'reescritura', também se inclui o ato de

fotografar de Wilson Carneiro da Cunha, que deu visibilidade aos habitantes comuns no espaço público de Santo Antônio.

Se, por um lado, a modernidade chegava cercada de novas políticas de controle e disciplinamento das cidades, cerceando práticas e costumes considerados antigos, sobretudo os característicos das camadas populares, por outro, deixava brechas abertas, oportunidades que poderiam ser usadas pela população na tentativa de construir diferentes possibilidades de relacionamento com o panorama diferente que se apresentava (Couceiro, 2003, p. 80).

Mesmo diante das coerções, perseguições e controle social decorrentes do desejo de modernizar a cidade em favor das elites urbanas, o espaço público de Santo Antônio, continuou a resguardar as vivências que fugiam a esse controle e revelaram expressões culturais significativas para os habitantes. Como afirma couceiro (2003), era por meio dos seus hábitos e práticas que os habitantes encontravam brechas para se comunicar, negociar e interagir com outros grupos, estabelecendo trocas sociais e culturais.

Assim, iremos desenvolver uma caracterização das vivências fotografadas por Wilson, dividindo-as pelos temas das séries iconográficas apresentados no capítulo anterior. Cada tópico seguinte corresponderá aos temas, a saber: **(4.2) habitantes**, **(4.3) perspectivas urbanas e reformas urbanas** e **(4.4) eventos coletivos**. Para a caracterização das vivências, discutiremos os elementos visíveis presentes nas fotografias relacionando-os com as dinâmicas sociais e urbanas do período estudado, o papel simbólico ou funcional do local fotografado, as adaptações e resistências exercidas pelos habitantes no espaço vivido e as hierarquias sociais refletidas nas desigualdades, proximidades ou distanciamentos dos habitantes em relação aos locais tidos como de maior prestígio.

Já no tópico 4.5, por fim, trataremos de espacializar, no Mapa do Município do Recife, de 1965 (Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã. BR_RJANRIO_PH_0_MAP_0025), que foi redesenhado pela autora, as vivências cotidianas identificadas nas fotografias e discutidas nos tópicos anteriores, trazendo o público – habitantes fotografados por Wilson – de volta para o seu espaço habitado e consolidando o entendimento de que as vivências cotidianas são o modo de vida dos habitantes no espaço público.

4.2 O público e as vivências

Nesse tópico, destacaremos as vivências dos habitantes que mais aparecem nas séries iconográficas desse tema, buscando enxergar no espaço público de Santo Antônio as ações das pessoas exercendo sua presença e experienciando a paisagem habitada através dos seus corpos. O espaço vivido do bairro e seus habitantes inseridos em sua condição socioeconômica nos permitirão narrar as adaptações e resistências praticadas por eles durante a segunda metade do século XX e que foram registradas pelo fotógrafo.

Costa (2011) e Couceiro (2003) nos demonstram que essas resistências dos habitantes, manifestadas pelas vivências, podem ser identificadas através das atividades de vendedores de sorvetes, frutas, bilhetes de loteria, engraxates e gazeteiros, seja nas calçadas e esquinas, ou nos pátios e nas feiras. As caminhadas pelas ruas, pontes e margens dos rios eram frequentes e propiciavam o encontro dos diferentes grupos sociais que compunham a sociedade da época. Havia ainda a presença de prostitutas em busca de clientes nas ruas do Fogo e das Águas Verdes, nas quais também se verificava a circulação de mendigos, pedintes, ambulantes e figuras folclóricas. Além disso, era comum observar empregados de lojas, caixeiros e costureiras frequentando as vias públicas ao final de seus expedientes. A vivência desses habitantes tinha som, cor e movimento que se deviam

ao burburinho dos vendedores de bilhetes de loteria, dos passadores de poules, dos gazeteiros gritando as últimas notícias e dos transeuntes, misturava-se o barulho dos autos e bondes, cujas linhas circulavam pelas principais ruas do centro (...) (Couceiro, 2003, p. 37).

Figura 39: Homem pregando na Av. Guararapes.

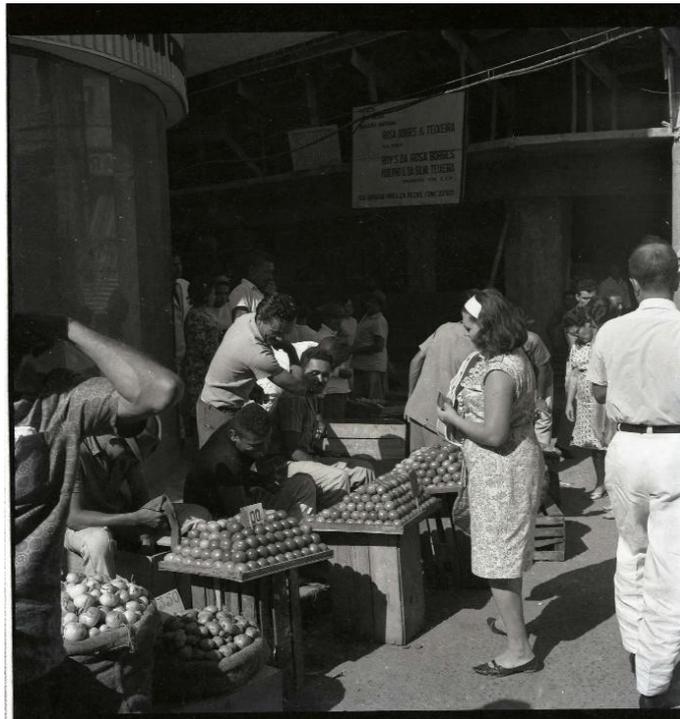


Fonte: WCC_N_001589. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Wilson nos revelou que as vivências que caracterizam a paisagem habitada em Santo Antônio, apesar das reformas urbanísticas modernas de meados do século XX, estão relacionadas à visibilidade dos corpos, ao comércio popular, à subsistência, à vulnerabilidade socioeconômica e às manifestações culturais, religiosas e artísticas dos habitantes.

O comércio ambulante apareceu nas fotografias como um das principais hábitos no bairro, evidenciado pelos vendedores que ocupavam calçadas e esquinas, buscando atrair a atenção dos transeuntes. A exposição de produtos e a improvisação das bancas indicam a resistência desses trabalhadores diante da constante coerção policial, já que o comércio informal era frequentemente reprimido. Os registros também destacam a precariedade desse modo de vida, contrastando os vendedores de rua com o cenário das lojas comerciais estabelecidas.

Figura 40: Vendedores na calçada.



Fonte: WCC_N_001667. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação - Brasil, s/d.

Figura 41: Vendedora de acarajé sorrindo.



Fonte: WCC_N_001305. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação - Brasil, s/d.

Era através de vivências como essas, que os habitantes criavam a possibilidade de seus hábitos e condutas permanecerem nos espaços públicos, desafiando as imposições do poder dominante ao afirmarem sua presença nesse espaço através de suas ações.

Figura 42: Homem vestido de cangaceiro na Rua Nova.



Fonte: WCC_N_000257. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Outra vivência marcante é a dos habitantes negros, que, ao exercerem seus ofícios e expressarem suas tradições culturais, reafirmavam sua presença dando continuidade às práticas ancestrais afrodescendentes no espaço público, tornando-se parte essencial da paisagem habitada do bairro. Além disso, personagens como Lolita, que realizava apresentações artísticas em frente ao quiosque, reforçam a dimensão performativa e de resistência desse espaço.

Também se evidenciou uma vivência de vulnerabilidade social dos grupos marginalizados. Crianças nuas, famílias revirando lixo e pedintes demonstram a coexistência de diferentes realidades no espaço público, expondo as contradições da cidade. Enquanto algumas pessoas transitavam apressadamente em meio às

transformações urbanas, outras faziam do espaço sua morada e meio de sobrevivência. 144

Figura 43: Família morando na rua.



Fonte: WCC_N_001353. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Figura 44: Família revirando lixo na Av. Guararapes.



Fonte: WCC_N_001315. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

4.3 As vivências e os significados do espaço

A paisagem habitada de Santo Antônio, conforme retratada nas fotografias de Wilson Carneiro da Cunha, é marcada por diversas vivências que refletem as interações dos habitantes com o espaço construído, especialmente no contexto das reformas urbanísticas do século XX. Por isso, nesse tópico, buscaremos dar visibilidade às vivências da paisagem habitada em Santo Antônio que foram capturadas por Wilson nas séries iconográficas de **Perspectivas urbanas e Reformas urbanas**.

O *Kiosque* de Wilson, localizado na Rua Nova, foi um dos principais pontos de interação entre os habitantes desse espaço, funcionando como um epicentro das vivências de vendedores, crianças, famílias, artistas, transeuntes e personagens populares. Esse local também era parte do cotidiano do próprio fotógrafo, que ali vendia suas imagens, tornando o *Kiosque* um símbolo das vivências capturadas nas fotografias.

As reformas urbanísticas do século XX, que ocasionaram na destruição de muitos edifícios coloniais para a construção de novas avenidas, como a Guararapes e Dantas Barreto, foram registradas pelas fotografias de Wilson, mostrando a coexistência entre o casario colonial e os novos edifícios modernos. Embora a presença humana tenha sido apequenada pelo tamanho das avenidas e dos edifícios, os habitantes ainda estiveram presentes, como atores e observadores das modificações transcorridas em sua cidade.

Figura 45: Trânsito na Avenida Dantas Barreto.



Fonte: WCC_N_001047. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação - Brasil, s/d.

Figura 46: Casario colonial.



Fonte: WCC_N_001194. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação - Brasil, s/d.

Figura 47: Igreja dos Martírios em demolição.



Fonte: WCC_N_000582. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação - Brasil, s/d.

A Rua das Trincheiras, antes associada à prostituição e citada frequentemente nas colunas policiais, foi uma das vias demolidas para a construção dessa avenida. Essa rua, juntamente com outras como a Rua das Laranjeiras, era frequentada por diversas camadas sociais, desde trabalhadores e pequenos comerciantes até membros de classes mais abastadas. Sua destruição reflete o apagamento de um espaço de vivências populares em um novo cenário de caráter moderno.

As fotografias de Wilson também registraram as vivências relacionadas às modificações do traçado urbano, especialmente no que diz respeito ao trabalho dos operários nas reformas. As cenas de trabalhadores demolindo edifícios coloniais, ao lado de observadores que testemunhavam a destruição, mostram a imposição de uma modernidade que apagava o antigo, o popular e o vivido. Esse processo de destruição foi acompanhado por uma resistência implícita dos habitantes, que, embora passivos como observadores ou trabalhadores, faziam parte de um processo de revitalização que os excluía da própria modernização da cidade.

Figura 48: Homens trabalhando nas demolições.



Fonte: WCC_N_000581. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Isso era reforçado pela presença de figuras públicas, como o prefeito Augusto Lucena, que simbolizava o controle e a autoridade sobre o espaço urbano. Reforçasse, assim, a narrativa de um bairro marcado pelas vivências da resistência das camadas populares, cujas necessidades muitas vezes foram ignoradas em nome de um projeto de modernização que não considerava as condições precárias de vida da população.

Figura 49: Prefeito Augusto Lucena.



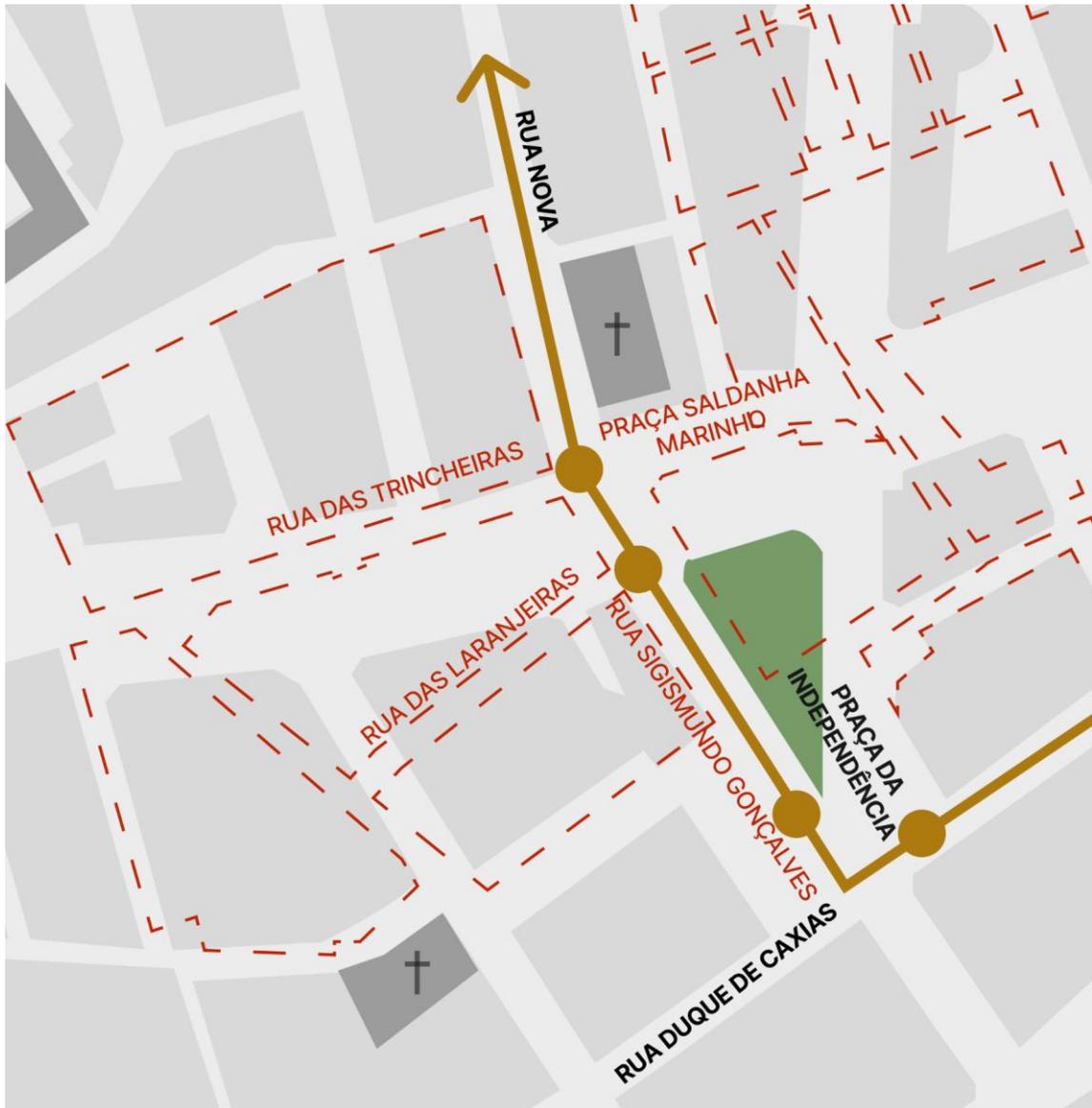
Fonte: WCC_N_000623. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Além disso, as fotografias de perspectivas urbanas tiradas a nível do pedestre nos revelaram uma vivência do fotógrafo enquanto transeunte que caminha, observa e registra ruas comerciais, as fachadas dos edifícios, os cruzamentos, as calçadas, a arborização e os outros elementos construídos que são parte da dimensão do espaço percebido pelo olhar do habitante que contempla uma paisagem. As séries iconográficas de perspectivas urbanas nos permitiram conhecer a vivência dos transeuntes cujo itinerário era

Seguindo ao longo da Praça da Independência, passamos à esquerda pela Rua Duque de Caxias, e entramos na Rua Sigismundo Gonçalves, antiga Rua do Cabugá, corredor que ligava a Praça da Independência ao Largo da Matriz de Santo Antônio (Praça Saldanha Marinho) e logo em seguida à Rua Nova. A Sigismundo Gonçalves era povoada de lojas de moda masculina e feminina. Chapelarias, joalherias, e alguns consultórios e escritórios. Olhando à esquerda enquanto atravessamos o Largo, podemos ver as Ruas das Laranjeiras e das Trincheiras, com suas lojas e cafés populares, como o Braço de Ouro, o Democrata, que atraíam para as imediações desocupados e prostitutas, fazendo com que a rua aparecesse com frequência nas colunas policiais (Couceiro, 2003, p. 37).

Alguns dos logradouros citados por Couceiro acima, a exemplo da R. Sigismundo Gonçalves, das Trincheiras e das Laranjeiras, desapareceram do traçado urbano por ocasião das reformas urbanas. O itinerário narrado acima foi reproduzido no mapa da Figura 50, na qual verificamos as quadras demolidas tracejadas e os logradouros que deixaram de existir em vermelho.

Figura 50: Mapa de um dos itinerários dos habitantes em Santo Antônio.



Fonte: Elaboração da autora, 2024. Mapa-base: Mapa do Município do Recife, de 1965 (Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã. BR_RJANRIO_PH_0_MAP_0025).

Figura 51: Praça da Independência com Igreja Matriz de Santo Antônio ao fundo.



Fonte: WCC_N_000899. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Portanto, essa vivência do transeunte que caminhou pelo bairro em reforma caracterizam uma paisagem habitada marcada pelas tensões entre o antigo e o novo, entre a cidade construída e a cidade vivida, ou seja, entre o espaço concebido enquanto estrutura de modernização e o espaço vivido pelos habitantes.

Figura 52: Rua Nova em reforma.



Fonte: WCC_N_000143. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

4.4 As vivências como manifestações coletivas

No século XX, durante o Estado Novo, a cidade de Santo Antônio experimentou uma redução nas manifestações públicas, mas, como observa Costa (2011), o bairro manteve espaços estratégicos, como a esquina do Lafayette, onde ainda eram possíveis discussões e críticas ao governo. Apesar das imposições autoritárias, as camadas populares, especialmente os trabalhadores, encontraram maneiras de resistir, usando os próprios mecanismos de repressão como uma forma de expressar suas inquietações. Essas vivências, em grande parte baseadas na resistência, eram marcadas por tensões culturais e sociais, configurando uma constante negociação e ressignificação do espaço urbano e de suas práticas sociais.

os “espaços de diversão pública (...) são oportunidades de (des) encontros culturais, por meio das quais tensões, diferenças, apropriações e ressignificações se expressavam e circulavam no constante jogo que confere movimento e historicidade à cultura” (Couceiro, 2003, p. 84).

Uma das vivências destacadas pelas fotografias de Wilson foi a de manifestações coletivas públicas. A Rua Nova, por exemplo, servia como epicentro das vivências das elites, enquanto outras ruas do bairro, como a Rua do Sol e a Rua das Laranjeiras, se destacavam pela vida boêmia e marginalizada, com seus cafés e cabarés. A Praça da Independência e as ruas ao redor eram pontos de encontro para as elites, além de serem palco para manifestações populares e culturais, como os desfiles de blocos de carnaval e maracatus. Esses espaços públicos são exemplos de que as vivências de festividades coletivas propiciavam a coabitação do espaço por diferentes grupos sociais.

O carnaval é outro exemplo de vivência coletiva que marcou a paisagem habitada de Santo Antônio. Apesar das tentativas de elitização da festa, o carnaval permaneceu como uma prática popular, sendo um evento importante de convivência entre as camadas populares e elitizadas. Nos blocos e maracatus, grupos afro-brasileiros exerceram seus ritos, subvertendo as normas estabelecidas e mantendo a presença de culturas populares nas ruas e pátios das igrejas, afirmando sua identidade e resistência. Ao mesmo tempo, as elites se concentravam em festas de clubes e nas ruas da Rua Nova e Praça da Independência, evidenciando a divisão social presente no bairro, mas também a capacidade de convivência e resistência em espaços compartilhados (Costa, 2011).

Figura 53: Músico tocando alfaia em desfile de bloco carnavalesco.



Fonte: WCC_N_001421. Coleção WCC - Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação -Brasil, s/d.

Além disso, as vivências religiosas e cívicas também marcaram a paisagem habitada. As festas religiosas, principalmente no Pátio do Carmo, reuniam as camadas populares, mas também atraíam membros da elite, reforçando o caráter de sociabilidade e convivência no espaço público. Já os eventos cívicos, como desfiles e paradas, refletiam a tentativa de disciplinar as camadas populares, mas, ao mesmo tempo, geravam espaços de resistência, onde a identidade e os direitos dos habitantes eram reafirmados (Costa, 2011).

Através do olhar de Wilson Carneiro da Cunha, as festividades coletivas como a coroação do rei do Congo e os desfiles de carnaval ganharam visibilidade. As manifestações de arte popular e eventos cívicos mostraram que, mesmo no contexto repressivo do Estado Novo, as ruas e praças de Santo Antônio continuaram sendo locais das vivências de sociabilidade e contestação. A presença das tradições populares no espaço público evidenciou que, apesar das reformas urbanísticas, a

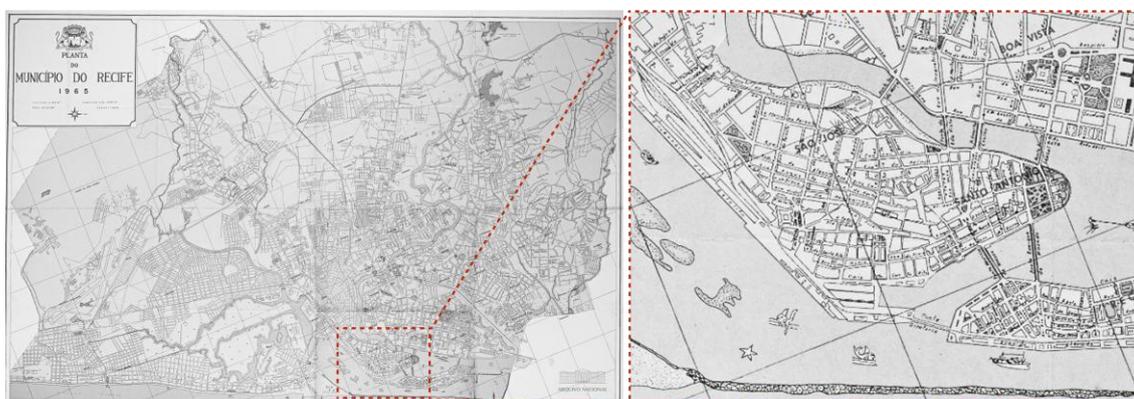
identidade cultural do bairro e de seus habitantes continuava viva e ativa, desafiando as tentativas de apagamento promovidas pelas elites.

Portanto, continuidade das vivências que caracterizam a paisagem habitada de Santo Antônio não se condicionaram pela imposição da lógica modernizadora das reformas urbanas. Por meio das manifestações coletivas, as vivências resistiram às imposições do poder dominante, mantendo sua identidade e seus espaços de convivência. A paisagem habitada de Santo Antônio se define, assim, não apenas pela arquitetura e pela urbanização, mas principalmente pelas expressões culturais, políticas e sociais que, ao longo do tempo, continuaram a dar forma ao bairro e à vida de seus habitantes.

4.5 Foto-montando o itinerário do habitante na paisagem

Nesse tópico, temos como objetivo percorrer, junto com Wilson, os locais nos quais se deram as vivências fotografadas por ele e que foram possíveis de serem identificados nas séries iconográficas. Temos como suporte cartográfico o Mapa do Município do Recife, de 1965 (Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã. BR_RJANRIO_PH_0_MAP_0025), que foi redesenhado pela autora (Figura 54) e nos mostra tanto Santo Antônio quanto São José ainda em processo de remodelação. Nessa cartografia, pode-se notar a Avenida Guararapes já construída, bem como a primeira parte da Avenida Dantas Barreto, cuja segunda parte ainda não havia sido executada, o que veio a ocorrer somente nos anos 1970, como vimos anteriormente.

Figura 54: Mapa do Município do Recife, de 1965, com ampliação nos bairros de Santo Antônio e São José.



Fonte: Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã. BR_RJANRIO_PH_0_MAP_0025, editado pela autora.

Foram mapeadas as categorias utilizadas para a sistematização das séries iconográficas, a saber: **Habitantes**, em tons de **rosa** (crianças, famílias, vendedores, caminhantes, poses), **Eventos coletivos** em **amarelo** e **Perspectivas urbanas e Reformas urbanas** em tons de **azul**. Para cada uma dessas categorias, uma cor foi escolhida, de modo que fosse possível averiguar tanto a predominância (pela recorrência da cor) quanto a localização aproximada das vivências tanto dos habitantes fotografados quanto do próprio fotógrafo.

As fotografias dos habitantes, em tons de rosa, estão mais concentradas próximas ao *Kiosque*, do qual Wilson tinha possibilidade de experienciar o espaço público com outros habitantes e aproximar o seu olhar desses, que faziam parte do seu cotidiano. Apesar da localização das fotografias de habitantes variar menos, o número absoluto de fotografias de habitantes em relação ao número de fotografias de perspectivas urbanas e reformas urbanas foi maior, o que corrobora com a interpretação de que o olhar e o ato de fotografar característico de Wilson Carneiro da Cunha era o do habitante que vivia uma paisagem habitada em Santo Antônio.

As fotografias dos habitantes retratados nas séries de famílias e crianças foram aquelas cuja localização foi mais frequentemente impossível de ser identificada. Ainda assim, foram identificados tais registros às margens do Rio Capibaribe, nas calçadas da Igreja de Santo Antônio e na Av. Guararapes. Eram nesses locais que as vivências de vulnerabilidade dessas pessoas que moravam nas ruas mais apareceram e ganharam visibilidade pelo olhar de Wilson.

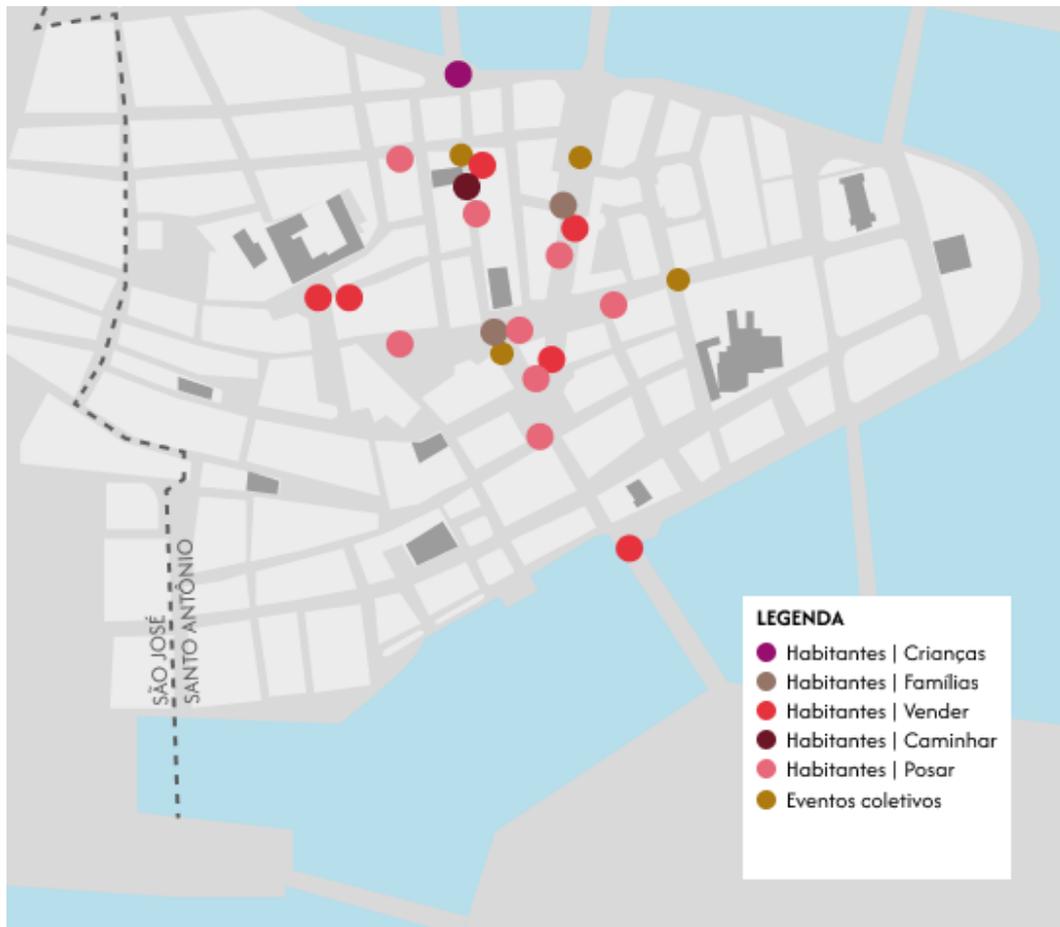
Figura 55: Localização das fotografias de famílias e crianças no espaço público em Santo Antônio.



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Já as fotografias de habitantes vendendo, aparecem nos locais do bairro nos quais verificou-se movimentação mais intensa de pessoas, nos principais eixos de circulação, a exemplo da Av. Guararapes, Rua Nova e Pracinha do Diário. Vendendo em grupos ou individualmente, esses habitantes exercendo atividades ligadas ao trabalho e a subsistência também expuseram suas vulnerabilidades ao disputar clientes com os lojistas instalados nos estabelecimentos nesses mesmos locais nos quais montavam suas bancas nas calçadas.

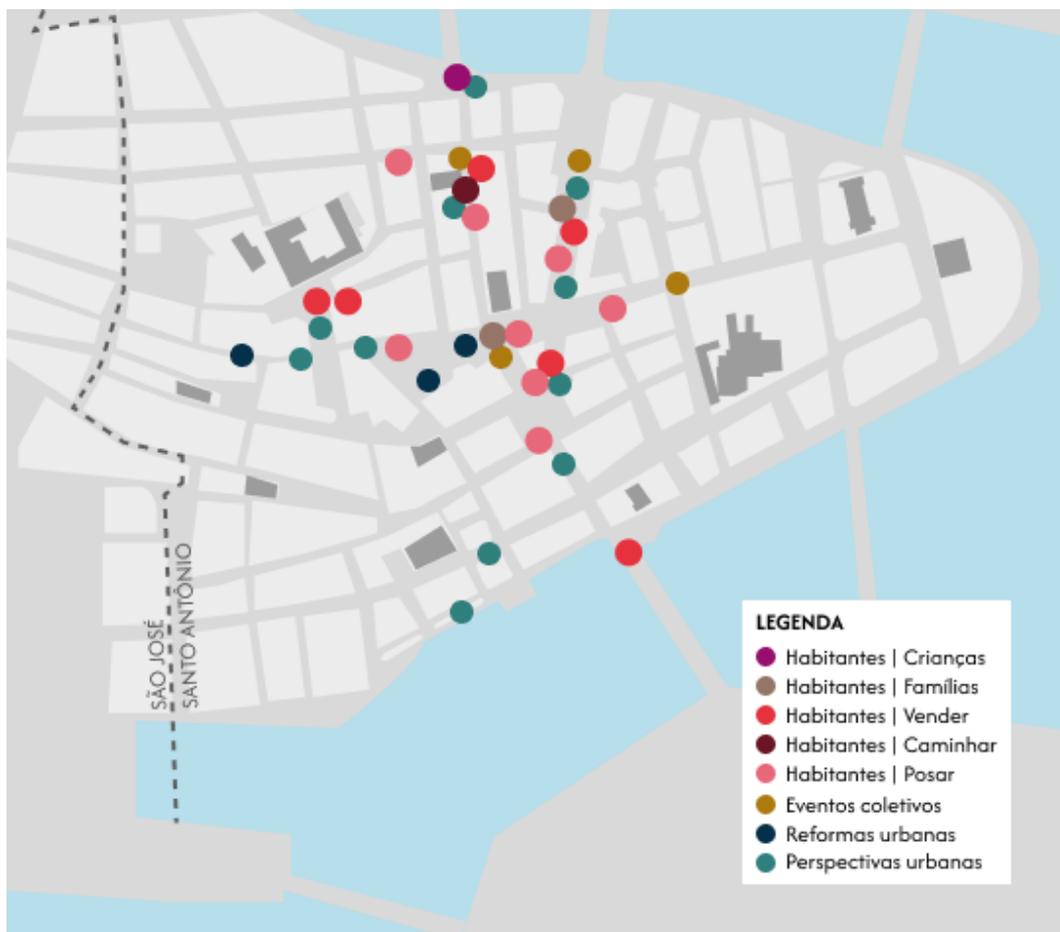
Figura 58: Localização das fotografias de eventos coletivos no espaço público em Santo Antônio.



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Os pontos em tons de azul demonstram que as fotografias do bairro e das reformas urbanas nas quais os habitantes não são protagonistas estão mais dissolvidas no tecido urbano, o que deve ter exigido mais deslocamento do fotógrafo, diversificando os pontos de vista. A localização das fotos das reformas urbanas é aproximada do *Kiosque*, evidenciando que Wilson acompanhou as mudanças de traçado de Santo Antônio e com seus registros nos permitiu ver o bairro que ele habitava ser demolido para dar lugar aos traços modernos.

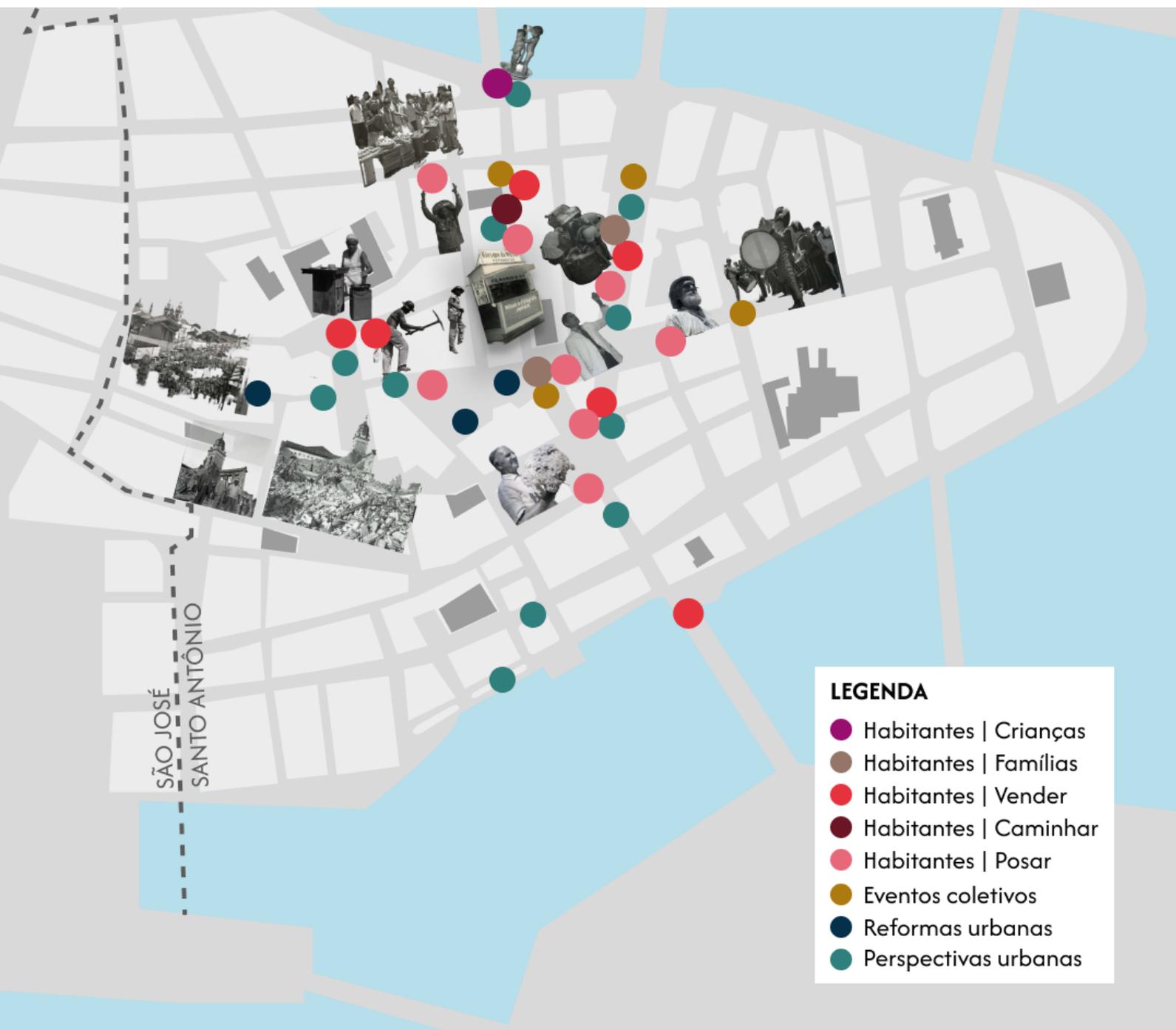
Figura 59: Localização das fotografias de perspectivas e reformas urbanas no espaço público em Santo Antônio.



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

A partir de uma fotomontagem cartográfica (Figura 60), é possível inferir um pouco do itinerário praticado por Wilson Carneiro da Cunha no ato de fotografar, bem como a espacialidade que se apresentou ao olhar do mesmo e que nos alcança no momento presente através das séries iconográficas. Notou-se que dentre os locais do bairro mais fotografados, estavam a Av. Guararapes, a Rua Nova – na qual se localizava o *Kiosque* do Wilson, a Pracinha do Diário e a Av. Dantas Barreto – até a altura do Pátio do Carmo onde já havia sido executada. Importa ressaltar que em alguns conjuntos iconográficos, não foi possível identificar a localização das fotografias. Ou seja, a ausência de marcação em alguns pontos do bairro não significa que necessariamente não foram fotografados por Wilson.

Figura 60: Fotomontagem cartográfica das vivências cotidianas dos espaços públicos em Santo Antônio.



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Apesar disso, é possível que se façam inferências a partir dos dados de localização extraídos das séries iconográficas e espacializados na cartografia de 1965. Uma delas é de que a proximidade com o *Kiosque* em boa parte das fotografias se

deve ao fato de ter sido ali onde o fotógrafo vivia seu cotidiano de trabalho, praticando o ato de fotografar. Essa localização era sua paisagem habitada. A ausência de fotografias nas imediações da Praça da República, por exemplo, nos permite imaginar que possivelmente nesse local onde se concentra até hoje instituições do poder público não havia a existência do espaço público do qual tratamos nesse trabalho – o espaço da ação, da exposição e da vivência do habitante. Como vimos, era nesse espaço público vivido e habitado que Wilson gostava de estar presente e era nele que sua experiência de fotógrafo-habitante se fazia acontecer.

Por fim, verificou-se que os locais mais fotografados por Wilson estiveram próximos ao seu *Kiosque*, além das avenidas Guararapes e Dantas Barreto. Não por acaso, o campo de forças mais recorrentemente evidenciado pelas séries iconográficas foi justamente o da tensão entre os ideais modernos que alteraram significativamente parte do bairro e o cotidiano da paisagem habitada cujo lugar das vivências ia sendo paulatinamente destruído. Assim, pode-se concluir que, para Wilson, Santo Antônio era o lugar de vivência do seu cotidiano, ao mesmo tempo que era o lugar que despertava o saudosismo de um tempo de pertencimento que estava em vias de ser extinto.

Através do olhar de Wilson, as vivências das pessoas em Santo Antônio se revelaram como uma forma de resistência e de adaptação às mudanças que as excluíram do processo de construção da uma cidade moderna e funcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema de pesquisa discutido ao longo deste trabalho partiu do pressuposto de que as intervenções urbanas modernistas, propostas e executadas em Santo Antônio na segunda metade do século XX, foram concebidas com base na ideia de que essa área era uma ‘tábula rasa’. E que esse entendimento foi o que nos resultou na invisibilização das vivências que ocorriam nos espaços públicos do bairro nessa época.

Para desenvolver esse pressuposto, aprendemos com Jean-Marc Besse e outros autores que era preciso compreender Santo Antônio como um palimpsesto, que ao ser estudado tendo como instrumento as fotografias e operações metodológicas alinhadas com a discussão com fontes visuais, seríamos conduzidos à compreensão da paisagem habitada do bairro, a partir da experiência, dos significados e símbolos atribuídos pelos habitantes no cotidiano.

Para tanto, partimos do entendimento do espaço público enquanto espaço vivido, com o suporte de Henri Lefebvre. Esse autor nos permitiu entender que o espaço público é uma construção complexa e dinâmica das relações sociais políticas e simbólicas dos habitantes, ou seja, uma construção social. Essa produção do espaço em Santo Antônio se deu através das vivências dos habitantes no cotidiano, e para defini-las, Michel de Certeau e Ulpiano Meneses nos foram cruciais, permitindo que pudéssemos entender o papel do ‘homem ordinário’ no entendimento da cidade. Desse modo, pudemos tomar o espaço público como espaço vivido enquanto expressão da resistência dos que nele habitam. É essa resistência, que ao deixar seus rastros no território, se constituíram em vivências que nos permitiram conhecer a paisagem habitada de Santo Antônio.

Após discutir essas vivências, foi possível, com o auxílio do olhar fotográfico de Wilson Carneiro da Cunha, conhecer melhor os habitantes da paisagem de Santo Antônio. Podemos afirmar, portanto, que, apesar das ameaças de desaparecerem em meio aos escombros das demolições fotografadas exaustivamente por Wilson, as vivências resistiram enquanto as reformas avançavam pelo bairro. Mesmo diante das imposições urbanísticas e comportamentais das elites, essas vivências subverteram a ordem vigente, afirmando a presença dos habitantes no espaço público.

Ao discutir a problemática a partir das fontes visuais, foi preciso esclarecer que as fotografias de Wilson são apenas um recorte da realidade concreta de Santo Antônio. Os registros com os quais dialogamos nesse trabalho resultam das escolhas do fotógrafo, e outras imagens, de outros autores, da mesma época e local, poderiam levar a conclusões diferentes. Por isso, defendemos que o ato de fotografar é também um ato de habitar a paisagem, uma vez que é a experiência do fotógrafo no espaço que ele vivencia e percebe que deixou registros que hoje podemos analisar.

Discutir uma problemática histórica a partir de fontes visuais foi um desafio, especialmente considerando minha formação como Arquiteta e Urbanista. Ao longo das leituras, os autores que abordaram a fotografia como fonte me ensinaram a necessidade de nos sensibilizarmos para ver além da imagem. Assim como Wilson nos possibilitou ver o espaço público através dos escombros, conseguimos perceber as vivências resistentes que deles emergiram.

Além disso, as minhas leituras também evidenciaram que o nosso olhar condiciona a interpretação das imagens. O observador, imerso em suas questões, perguntas e curiosidades, permite que a fotografia lhe dê respostas ou gere novas questões para o problema. O olhar do leitor da imagem é que estabelece o regime de visibilidade, aquilo que ele busca enxergar, o que, muitas vezes, pode revelar elementos que não foram destacados pelo fotógrafo. Embora Wilson não tenha negligenciado as vivências dos habitantes, se essas eram nossas buscas, foram elas que encontramos.

Ao longo deste trabalho, mais do que trazer à luz as vivências da paisagem habitada de Santo Antônio, exploramos as operações para desfolhar o palimpsesto do bairro, cujos registros nos foram legados por Wilson. Aprendemos que trabalhar com fontes visuais significa mantê-las lado a lado com as leituras teóricas, metodológicas e históricas. Dessa forma, nos permitimos se afastar da rigidez da categorização sistemática das fotografias, permitindo que a própria observação nos indicasse os caminhos possíveis para a sistematização adotada.

Wilson fotógrafo, ao captar Santo Antônio, deu visibilidade aos contrastes e fragilidades sociais revelados pelas vivências dos habitantes nos espaços públicos. A presença desses moradores, expondo suas vulnerabilidades, e o protagonismo que o

fotógrafo lhes conferiu, permitiram compreendê-los como sujeitos ativos dentro das forças sociais da cidade. Ao se fazerem presentes com seus corpos no espaço público, esses habitantes demarcaram seus territórios e evidenciaram que, apesar do discurso da novidade e do progresso que justificava as reformas modernizadoras, a desigualdade e a vulnerabilidade social não poderiam ser apagadas.

Embora o olhar de Wilson tenha sido crucial para esta discussão, é importante ressaltar que não se deve excluir, em estudos futuros, a possibilidade de explorar a paisagem habitada do bairro por meio da obra de outros fotógrafos, como Benício Dias e Alexandre Berzin, por exemplo, cujos trabalhos também contribuíram para a fotografia moderna no Recife. Além disso, a discussão sobre a paisagem habitada não precisa e nem deve se limitar a fontes visuais. O tema é vasto e há muito a ser explorado. Nesta dissertação, partimos do recorte do espaço público enquanto conceito para compreender a paisagem habitada em Santo Antônio.

Quanto às reformas urbanas que ocorreram no bairro, levanto a seguinte reflexão: seria intencional por parte das elites urbanas ou uma coincidência o fato de os locais mais frequentados pelas camadas populares terem sido justamente os escolhidos para desaparecer e dar lugar aos novos espaços? Nesse sentido, é importante destacar o olhar sensível de Wilson, que mostrou como as vivências resistiram às imposições modernizadoras em voga naquele período, encontrando novos lugares e formas de habitar o espaço público, inclusive disputando-o com outros grupos sociais.

Além disso, importa esclarecer que a discussão perseguida ao longo do trabalho não buscou comparar um antes e depois. Estivemos situados no 'entre', exatamente no período em que perdurou as reformas urbanas de Santo Antônio, perseguindo aquelas vivências resistentes que estavam a todo momento elaborando suas táticas para se fazerem presentes enquanto o espaço ao seu redor se alterava paulatinamente.

Mesmo diante da diversidade de locais, ações e personagens capturados, ao selecionar o que eternizaria em um 'clic', Wilson deixou alguns silêncios que merecem ser pontuados e investigados em pesquisas futuras. Nas fotografias analisadas, notamos a ausência de mulheres, por exemplo. Além delas, há também uma escassez

de registros dos meios de transporte utilizados pelos habitantes e das áreas habitacionais do centro da cidade. Isso se deve, entre outras coisas, ao fato de Wilson ter morado em uma das ruas demolidas com sua família. Essas ausências, por ora, não serão aprofundadas. 167

Por fim, Santo Antônio se revelou uma paisagem habitada ainda cheia de questões a serem discutidas. Outras fontes, fotografias e textos poderão trazer novas evidências, complementando algumas lacunas desta pesquisa. A partir daqui novas possibilidades e caminhos precisam ser trilhados para encontrar as outras peças desse quebra-cabeça, que compõem um bairro bastante modificado, mas ainda com muitos habitantes resistentes em seu espaço público, vivendo-o no cotidiano.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, E. A. d. **A articulação dos Espaços Públicos no Recife do século XIX**. 2001. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2001.
- AMORIM, L. 56° 53'N + 8° 03'S = 64° 56'B. *In*: Silva, F. B. d. **O álbum de Berzin: coleções do Museu da Cidade do Recife e da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife: Cepe, 2011. cap. 4, p. 25-33.
- ARAÚJO, R. D. C. B. Uma "feira de mangaios": o Recife fotografado no tempo dos generais, 1960-1980. *In*: Silva, M. G.; Soares, T. N. (.). **Pernambuco na mira do golpe**. Porto Alegre: Editora FI, v. 1, 2021. p. 309-344.
- ARAÚJO, R. d. C. B. d. O Recife nas fotografias da Coleção Alexandre Berzin da Fundação Joaquim Nabuco. *In*: Silva, F. B. d. (.). **O álbum de Berzin: Coleções do Museu da Cidade do Recife e da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife: CEPE, 2011. cap. 2, p. 13-14.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- Arrais, R. **O Pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX**. São Paulo: Humanitas, 2004.
- BALTAR, A. B. **Diretrizes de um Plano Regional para o Recife**. Recife: Universidade do Recife, 1951.
- BERQUE, A. **O pensamento paisagem**. Tradução de Vladimir Bartalini e Camila Gomes Sant'Anna. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.
- BESSE, J. M. Entre a geografia e a ética: a paisagem e a questão do bem-estar. **GEOUSP - Espaço e Tempo (Online)**, São Paulo, 18, n. n. 2, 2014a. 241-252.
- BESSE, J.-M. Le paysage, espace sensible, espace public. **META: Research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy**, Iasi, II, n. 2, 2010. 259-286.
- BESSE, J.-M. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: UERJ, 2014b.
- CAMPELLO, M. D. F. d. M. B. **A Construção Coletiva da Imagem de Maceió: cartões-postais 1903/1934**. 2009. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2009.
- CAMPELLO, M. D. F. d. M. B.; Araújo, B. C. d. Os fotógrafos da DEPT/DDC e a construção da imagem do Recife (1939 – 1956). *In*: Guimaraens, C. (.). **Museografia e arquitetura de museus: Fotografia e memória**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2016. p. 63-78.

CERTEAU, M. D. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar.** Petrópolis: Vozes, 2009.

CERTEAU, M. D. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem.** Tradução de Ida et al. Alves. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COSTA, E. B. d. Paisagem-Memória e Função Social da Fotografia. *In:* Valdir Adilson Steinke, D. F. R. J. E. B. C. **Geografia e fotografia:** apontamentos teóricos e metodológicos. Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídia – LAGIM, 2014. p. 79-106.

COSTA, L. S. **Espaço do Público? Práticas cotidianas nos espaços públicos do Recife: 1920-1940.** 2011. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2011.

COUCEIRO, S. C. **Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920.** 2003. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2003.

GOMES, P. C. d. C. **O lugar do olhar:** elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. 321 p. ISBN 978-85-286-1652-1.

GONÇALVES, F. C. C. **Paisagem como res publica:** a Calçada do Mar do Recife. 2017. Memorial de qualificação (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2017

JACKSON, J. B. **A la découverte du paysage vernaculaire.** Arles: Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2003.

JACKSON, J. B. **De la nécessité des ruines et autres sujets.** [S.l.]: Ed. du Linteau, 2005.

LEFEBVRE, H. **A produção do espaço.** Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio. Martins. 4ª. ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

LEITE, R. P. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, 17, Junho 2002. 115-134. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/v6ync4yt8tMpKWYRrvTpR5p/?lang=pt&format=pdf>.

LEITE, R. P. **Contra-usos da cidade:** lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

LISSOVSKY, M. Quando a fotografia se diz-dobra. A propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, [S.l.], 36, 2009. 43-61.

LISSOVSKY, M. Quando a fotografia se diz-dobra: A propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, 36, 2009. 43-61.

LISSOVSKY, M. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. **Contemporanea Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, 09, 2011. 281-300.

Magnani, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, 17, n. 49, junho 2002.

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, 1, n. n. 2, 1996. 73-98.

MEDEIROS, R. D. M. H. (.). **Arquivos & coleções fotográficas da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1995.

MENESES, U. T. B. *et al.* A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. [Debate]. **Patrimônio : atualizando o debate**, São Paulo, 2006. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Magnani_JGC_76_1636193_ACidadeComoBemCultural.pdf.

MENESES, U. T. B. d. A paisagem como fato cultural. *In:* (org.), E. Y. **Turismo e Paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002. p. 29-64.

MENESES, U. T. B. d. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, 23, 2003. 11-36.

MENESES, U. T. B. d. Repovoar o patrimônio ambiental urbano. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 22, 2017. p.196-207.

MENEZES, J. L. d. M. **Atlas histórico-cartográfico do Recife: Arqueologia**. 2ª. ed. Recife: [s.n.], 2017.

MORAES, G. Wilson, o fotógrafo ímpar. **Propágulo**, Recife, n. 09, Junho 2024. 6-22.
Moreira, F. D. **A construção de uma cidade moderna: Recife (1909 - 1926)**. 1994. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 1994.

MOREIRA, F. D. A transformação do bairro de Santo Antônio no Recife (1938-1949). **Anais do XIV Seminário de história da cidade e do urbanismo: cidade, arquitetura e urbanismo: visões e revisões do século XX**, São Carlos, 2016. Disponível em: <https://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/31.pdf>.

PANERAI, P. O retorno à cidade: o espaço público como desafio do projeto urbano. **Revista Projeto**, n. 173, p. 78-82, 1994.

PAOLI, M. C. Trabalhadores e cidadania: experiência no mundo público da história do Brasil moderno. **Estudos avançados**, São Paulo, 3, 1989.

PEREIRA, J. M. **Dilemas e confrontos entre o urbanismo modernista e a conservação urbana na cidade do Recife: o plano de gabaritos de 1965**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2009.

PESAVENTO, S. J. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços: revista do Programa de Pós-Graduação em História**, Florianópolis, 11, n. n. 11, 2004. 25-30.

PONTUAL, V. P. O urbanismo no Recife: entre idéias e representações. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, n. n. 2, 31 Março 2000. p. 89-108. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22296/2317-1529.2000n2p89>.

PONTUAL, V. P.; CAVALCANTI, R. C. Abertura da Avenida Dantas Barreto: a modernização do centro do Recife, 1930 – 1970. **Anais do ANPUH - XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa**, João Pessoa, 2003.

REYNALDO, A. **As catedrais continuam brancas: planos e projetos do século XX para o centro do Recife**. Recife: CEPE, 2017.

SERRÃO, A. V. (Org.) **Filosofia da Paisagem: uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SCHMID, C. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, 2012. 89-102.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, F. B. d. Reflexões sobre uma cidade fotografada: Um diálogo entre imagens do Recife de 1950 e 1960. **Anpuh - XXII Simpósio Nacional de História**, João Pessoa, 2003. 1-7.

SILVA, F. D. F. B. d. Reflexões sobre uma cidade fotografada: Um diálogo entre imagens do Recife de 1950 e 1960. **Anpuh - XXII Simpósio Nacional de História**, João Pessoa, 2003. 1-7.

SILVA, F. D. F. B. d. **Caminhando numa cidade de luz e de sombras: A fotografia moderna no Recife na década de 1950**. 2005. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2005.

SILVA, F. D. F. B. d. Por que lembrar Alexandre Berzin? *In*: Silva, F. B. d. (.). **O álbum de Berzin: coleções do Museu da Cidade do Recife e da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife: Cepe, 2011. cap. 3, p. 15-23.

SILVA, F. D. F. B. d. A Cidade De Benício Dias: Visões Para Lembrar e esquecer. *In:* 172
Guimaraes, C. (.). **Museografia e arquitetura de Museus. Fotografia e memória.** 1^a.
ed. Rio de Janeiro: RioBooks, v. I, 2016. p. 336.

SONTAG, S. **Ensaio sobre fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo:
Companhia das Letras, 2004.

ZANCHETI, S. M. Conservação Urbana: Textos de Momento. **Textos para Discussão**
– **Série Gestão da Conservação**, Olinda, n. n. 30, 2008. 6-7.