

Representações imagéticas de Currais Novos/RN (1950 a 1980)

Gênison Costa de Medeiros¹
Maria Helena Braga e Vaz da Costa²

Resumo: A paisagem imagética/fotográfica constitui-se na reunião de formas visíveis em uma superfície fotossensível que, associadas, produzem sentido. A escolha do ângulo, do enquadramento, da perspectiva, da seleção dos elementos que figuram no quadro etc., compõe a construção/interpretação da paisagem, de modo que, na lógica da imagem, condensam-se sentidos múltiplos, acionados por uma compreensão hermenêutica do olhar. A idéia de ato fotográfico (DUBOIS, 1993) e seus desdobramentos, aparecem como alternativas de analisar a natureza da paisagem imagética, segundo um processo de interpretações sucessivas, que vai desde a captação/significação da paisagem “concreta” pelo fotógrafo à significação da paisagem imagética pelo espectador. Diante disso, lançamos uma leitura sobre as paisagens urbanas de Currais Novos, a partir das fotografias captadas por Raimundo Bezerra entre 1950 a 1980, buscando problematizar como os discursos de modernidade participam da elaboração dessas paisagens.

Palavras-chave: Paisagem – Fotografia – Currais Novos

Abstract: The landscape imagery / photographic constitutes the meeting of visible forms in a photosensitive surface, which together, produce meaning. The choice of angle, the framing, the perspective, the selection of elements in the table etc.. Comprised the construction and interpretation of the landscape, so that the logic of the image, condense multiple directions, driven by a hermeneutic understanding look. The idea of the photographic act (Dubois, 1993) and its consequences, appear as alternatives to analyze the nature of landscape imagery, according to a process of successive interpretations, ranging from the catchment / landscape significance of the "concrete" by the photographer to the significance of landscape imagery by the viewer. Therefore, we launched a reading of the urban landscapes of New Corrals, from photographs obtained by Raimundo Bezerra between 1950-1980, seeking to discuss how the discourses of modernity involved the development of these landscapes.

Keywords: Landscape - Photography – Currais Novos

¹ Licenciado em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN e Mestre em Geografia pela mesma Universidade.

² Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Doutora em Media Studies pela University of Sussex – Inglaterra, onde também obteve o título de mestres e é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

Este artigo envereda pelas discussões que perpassam a compreensão da fotografia em dois níveis: o primeiro diz respeito ao entendimento teórico da fotografia enquanto um corte espacial; o segundo, articula essas idéias a análise das fotografias de Raimundo Bezerra³ que tematizam a paisagem urbana moderna da cidade de Currais Novos/RN. O que se segue, são posições de entendimento desse universo plural onde as imagens fotográficas estão mergulhadas, utilizando elementos e ferramentas para se realizar uma análise espacial e cultural.

Neste sentido, a idéia de corte espacial, onde focamos nossas problematizações, possui quatro dimensões, segundo as concepções de Philippe Dubois (2006): *o espaço referencial, o espaço representado, o espaço de representação e o espaço topológico*. A partir desses quatro eixos, e ampliando-os de acordo com a nossa proposta, propõe-se refletir sobre o papel da fotografia no processo de significação da paisagem geográfica. Assim, para cada um desses quatro eixos, a referência espacial sempre será a da paisagem, uma vez que é a construção de uma visibilidade e seus significados que interessa a este artigo.

O *espaço referencial*, aqui entendido no nível da paisagem, é sem dúvida, por onde nos movimentamos, realizamos e objetivamos as práticas sociais. A sua natureza gira em torno de formas e funções e chega até os seus praticantes a partir da apropriação que se manifesta de várias maneiras. Dentre outras, pensamos a percepção, que se apresenta, não apenas visualmente, mas também nos cheiros mais diversos, no quente e no frio, sonoramente ou até na pressão atmosférica. Dentro desse leque de informações que chegam aos sentidos fazemos as nossas escolhas como, por exemplo, andar mais rápido, vestir um agasalho, colocar uma roupa de banho, parar em um sinal quando este está vermelho, ou contemplar uma paisagem que acionou algum tipo de emoção. O fato é que, a percepção das coisas dispostas em uma determinada paisagem se manifesta de acordo com as sensibilidades que estão aguçadas no momento em que se olha.

Assim é o fotógrafo, ao posicionar-se em uma determinada perspectiva e contemplar uma paisagem, o seu olho ao captar a imagem, é investido de outros elementos intelectuais e cognitivos que transformam essa simples captação da luz que emana dos objetos, num olhar “que define a intencionalidade e a finalidade da visão” (AUMONT, 1993, p.59). Neste sentido, o *espaço referencial* do fotógrafo é um espaço de percepção, onde este articula o recorte do ângulo sob certa perspectiva, a profundidade, a luz e a sombra a fim de construir sua obra imagética sob um corte brusco no tempo e no espaço. O que surge, desse modo, não

³ Fotógrafo que colheu imagens na cidade de Currais Novos entre 1950 a 1980 e que, mediante o contexto cultural em que estava inserido, congelou imagens construindo um discurso de modernidade.

é somente uma mera relação que atesta a existência de um referente, ou simplesmente um *analogon* do real, mas uma interpretação acionada pelo processo perceptivo que imbrica uma série de elementos, dentre estes a subjetividade e o poder imaginativo.

A paisagem, no entanto, é interpretada, não apenas a partir da imaginação do sujeito que olha; a paisagem construída ideológica e discursivamente, faz com que sua natureza guie o olhar do fotógrafo, e este mesmo olhar também a constrói. Por isso, é necessário compreender que o *espaço referencial* do fotógrafo é dinâmico, ele é ao mesmo tempo reflexo e condicionante das práticas humanas e, portanto, ele não é, somente, passivo ao olhar; ao contrário, ele também condiciona, por mais que pareça que ao fotógrafo seja dada toda a liberdade de posicionar e deslocar sua objetiva para qualquer alvo.

O fotógrafo, ao andar, por exemplo, pelas ruas de uma cidade, movimenta-se como um caçador em uma “floresta de símbolos”. Nesse movimento, o que ele pretende revelar da paisagem não é escolhido por acaso e nem se forma no interior da máquina fotográfica, forma-se a partir do seu olhar, das imagens mentais que surgem pelo processo de significação. Assim, antes do corte que dá origem a fotografia, a capacidade de interpretação do fotógrafo constrói uma imagem do ambiente espacial que ele está observando na paisagem concreta.

“As imagens ambientais são o resultado de um processo bilateral entre o observador e seu ambiente. Este último sugere especificidades e relações, e o observador – com grande capacidade de adaptação e a luz de seus próprios objetivos – seleciona, organiza e confere significado aquilo que vê. A imagem assim desenvolvida limita e enfatiza o que é visto, enquanto a imagem em si é testada, num processo constante de interação, contra a informação perceptiva filtrada. Desse modo, a imagem de uma determinada realidade pode variar entre observadores diferentes” (LYNCH, 1997, P.07).

Neste sentido, a significação da paisagem pelo olho do observador/fotógrafo antes de se tornar imagem fotográfica, parte em busca de encontrar nas imagens ambientais a identidade, estrutura e significado. Kevin Lynch (1997), assim trata as imagens ambientais (paisagens) visualizadas pelo observador. Quando diferenciamos um objeto dos demais, damos a ele uma identidade que significa sua individualidade e unicidade na relação com os outros objetos. Seguindo o seu raciocínio, na imagem observada quando identificado o objeto, este possui uma relação estrutural com outros objetos e com aquele que olha e, por último, este objeto deve ter algum tipo de significado para o observador. Em linhas gerais este autor quer dizer que a construção das imagens metais sobre determinado ambiente, ocorre por um processo cognitivo e intelectual que dimensiona a maneira como o observador significa e relaciona determinadas imagens nos *espaços referenciais*.

Poderíamos, então, dizer que assim como o sujeito que olha uma imagem fotográfica é um espectador, como pretende Aumont (1993), o fotógrafo ao contemplar imagens e paisagens no espaço geográfico também se constitui em um espectador, e neste sentido, concluímos que as imagens fotográficas são frutos de um repertório imagético que é articulado pelo imaginário no processo de significação. As imagens fotográficas são, antes de tudo, imagens individuais que um sujeito colheu hermeneuticamente do mundo, sendo que esta, em última instância, é uma imagem da imagem. Para Donis A. Dondis (2000, p.215), essa hermenêutica do olhar pode ser compreendida no fragmento textual a seguir: “Uma centena de fotógrafos com suas câmeras voltadas para o mesmo tema produziram cem soluções visuais distintas, em mais uma demonstração previsível desse fator inevitável que é a interpretação subjetiva”.

O segundo eixo que caracteriza a imagem fotográfica é a idéia de *espaço representado*, ou seja, “o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo que é o plano de *espaço referencial* transferido para a foto”. Instauram-se aí os elementos que são frutos do olhar individual de um sujeito que, olhando a partir do visor da máquina fotográfica, recorta do *espaço referencial* “com base nos eixos ortogonais de enquadramento que se determinam os sistemas das posições (esquerda, direita, alto, baixo, centro) e os das proporções (as proporções áurea em comprimento ou em altura)”, os objetos que vão compor a fotografia. Essa composição, longe de ser aleatória, está estritamente relacionada a “todo um jogo de valores plásticos extremamente complexo, sutil, variável, impreciso e cultural” (DUBOIS, 1993, p.209).

Assim, a fotografia se constitui enquanto o suporte onde as escolhas vão ser impressas, num jogo que se articula por um gesto de corte espacial e temporal. O que vai ser capturado está sempre permeado de uma intencionalidade centrada na experiência espacial da paisagem, encontrando no imaginário as linhas de conexão entre aquele que olha e a imagem que se apresenta.

O *espaço representado* sempre carrega em si todo esse conjunto de valores que, no processo interpretativo, nos desloca para um fora-de-campo, ou em outras palavras, um espaço *off*, pois se trata de uma composição extremamente excludente, sobre o qual alguns elementos são recortados e passam a ser impressos na foto, e outros ficam fora do quadro. Esses que são excluídos não são menos importante, ao contrário, eles são movimentados segundo um imaginário que transpõe a moldura da fotografia e as movimenta em uma cadeia de relações.

Num ensaio fotográfico intitulado “A trama portuária” publicado no livro *Escrituras da Imagem* (2004), a antropóloga Yara Schreiber apresenta uma série de fotografias que na ausência de texto verbal nos diz claramente, a partir de diversas imagens captadas em um porto, sobre seu olhar fragmentado. O que se revela são sempre objetos recortados, pedaços, estilhaços e pontos. Tudo o que está representado indicializa uma outra parte, uma continuação que não está na imagem e que não foi contemplado pelo recorte. Sua intenção é nos levar para um fora-de-campo, para um espaço desprivilegiado na composição que talvez seja tão importante quanto aquilo que foi capturado.

Seu olhar nos convida a vislumbrar uma estética complexa em que o *espaço representado* possui uma legibilidade que se revela no fragmento; pedaços de barco, pedaços do porto e, inteligentemente, de idéias. Nada menos convencional, quando se trata de mostrar a realidade em seu estado menos puro, pois as fotografias ganham mais sentido a cada página que viramos do livro e outra imagem se mostra complementando a antecessora. Mas, como se falou anteriormente, tais imagens sempre leva o espectador para um fora-de-campo, para um complemento que não está ali, mas está em outra dimensão: a do imaginário e da imaginação.

A fotografia abaixo compõe o ensaio de que falamos. Ao analisar essa imagem encontramos um exemplo sutil para o que estamos dizendo. São cordas flageladas pelo uso, provavelmente para fixar os barcos aportados; são cordas embaralhadas sobre um plano não identificável. Destarte, ela não apresenta uma das pontas por mais que saibamos que exista. Essa certeza de existência emana do poder da imagem em indicializar um existente fora dos domínios da fotografia, é um fora-de-campo, está no espaço *off*, no espaço onde a machadada do recorte fotográfico não a decapitou.

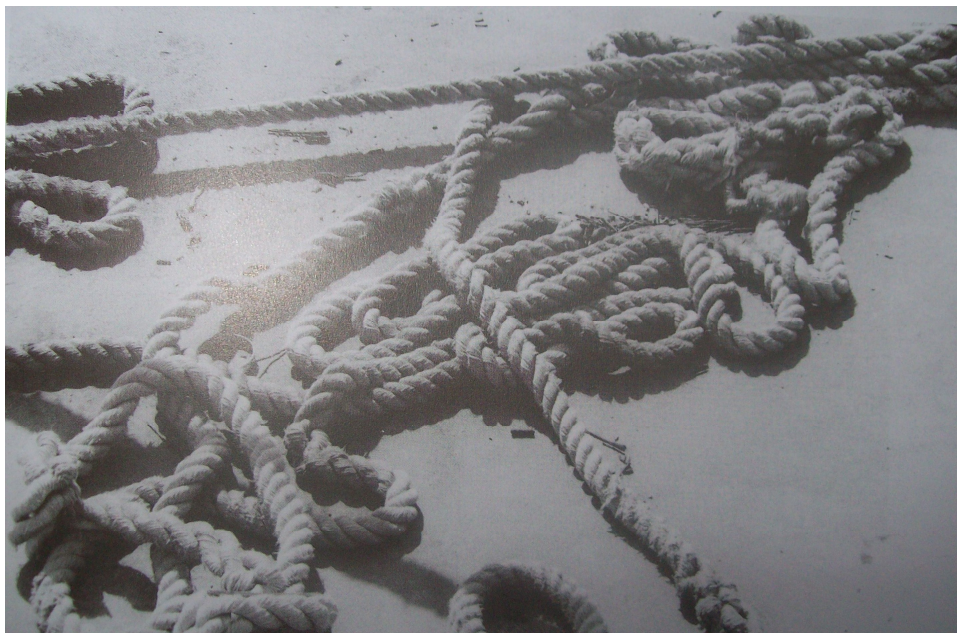


Foto 01: Tramas portuárias

Fonte: Foto de Yara Schreiber retirada do livro *Escritura da imagem* (2004).

O *espaço representado* na fotografia é escolhido mediante técnica, discurso e subjetividade e sempre aponta para um outro que não foi revelado (o *espaço off*), mas que é parte constituinte. O caráter desse espaço possui uma relação estrita tanto com o *espaço referencial*, quanto com o *espaço de representação*. Este último, o terceiro eixo a ser problematizado é de forma geral “o suporte de inscrição, o espaço do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro” (DUBOIS, 1993, p.209).

No *espaço de representação*, ou seja, a estrutura que recebe a impressão da imagem, a organização interna da imagem, o espaço do continente, confere a esta toda uma normatização no processo de composição. Nessa composição, geralmente sobre um plano ortogonal, os diversos motivos capturados são significados de acordo com a disposição no quadro. Esse *espaço de representação* possui elementos plásticos, ou seja, um conjunto de formas visuais que, segundo os arranjos montados, vão proporcionar a caracterização, a legibilidade e a significação pelo olhar do espectador. Esses elementos são a superfície, a gama de valores, a gama de cores, os elementos gráficos, a matéria de impressão etc. Assim, o *espaço de representação* na concepção de Dubois (1993) se assemelha de maneira muito próxima ao que Aumont (1993) chamou de espaço plástico da imagem.

Este é notoriamente, um espaço concreto onde está congelado tempo, espaço e subjetividades. Neste sentido, a imagem que se apresenta para o espectador, o espaço

fotográfico, possui, segundo Aumont (1993), uma “dupla realidade”: aquilo que se representa (o espaço representado) e como se representa (o espaço de representação).

A fotografia, portanto, enquanto *espaço de representação* possui diversos elementos que interagem com o que representa e com o espectador para gerar “sob forma simbolizada, um discurso do mundo” (AUMONT, 1993, 260). Assim, a imagem fotográfica auxilia a compreensão desse mundo, disponibilizando uma sintaxe mais do que peculiar, a partir de uma iconicidade jamais vistas, pelo menos em termos qualitativos, fundando uma outra maneira de enxergar a paisagem para além do concreto e do palpável. É daqui em diante que vislumbramos o último eixo, o *espaço topológico* que seria o “espaço referencial do sujeito que olha no momento em que se examina uma foto e na relação que mantém com o espaço da mesma” (DUBOIS, 1993, p.212).

Em sua “Pequena história da fotografia (1986), Benjamin ressalta a diferença existente entre olhar o mundo “concretamente” e olhar a partir da intermediação das imagens, pois estas “seriam veículos primordiais para se ver justamente aquilo que os olhos não conseguem ver: o movimento das mãos, os componentes de um passo, o reflexo das coisas etc” (MENEZES, 2004, p.38). No entanto, olhar o mundo e olhar uma fotografia possui certas aproximações, uma vez que:

“Somos seres eretos, verticais, erguidos na perpendicular com relação à horizontalidade do solo. Essa é nossa ortogonalidade fundamental. Esse tipo de definição espacial de nossa existência terrestre entra em jogo a cada vez que olhamos uma imagem, pois se coloca em correspondência a ortogonalidade do espaço fotográfico e a ortogonalidade de nossa inscrição topológica. Em outras palavras, da mesma maneira que, quando se tira uma foto, todo um jogo de relações se instala entre o espaço referencial de onde se extrai a foto e de que se faz um levantamento, e o espaço finalmente dominado que constituirá o espaço fotográfico, da mesma forma, mas no outro extremo do ato, qualquer contemplação de uma fotografia situa um sistema de relações entre o espaço fotográfico como tal e o espaço topológico de quem olha” (DUBOIS, 1993, p.212).

O que nos convém pensar é que somos culturalmente treinados a olhar o mundo e as imagens sob certa perspectiva: a topológica. Essa topologia, mesmo nos reportando de forma mais direta a uma geometria do corpo, também pode ser entendida segundo uma maneira de olhar, que é de natureza cultural. Neste sentido, aquele que olha topologicamente uma imagem, assume o papel de espectador, vislumbrando a dimensão simbólica que liga as imagens àquilo que elas se referem. É, mais uma vez, o poder da interpretação que surge

como fator primordial que, ao mobilizar e articular os elementos da composição da imagem dão origens a interpretações por vezes aproximadas, por vezes contrastadas.

Portanto, esses eixos discutidos de forma geral, proporcionam uma compreensão ampla das dimensões perpassadas pela fotografia, onde o espaço referencial, o representado, o de representação e o topológico constituem o próprio “ato fotográfico” que Dubois (1993), traz em suas análises.

Tudo o que foi colocado, até o momento, está estritamente relacionado à percepção, a forma como nos apropriamos das imagens, como revelamos e significamos. Assim, tanto ao fotógrafo quanto ao espectador da imagem, o exercício de perceber vai muito além do ver, que é sempre relacionado a um movimento mecânico do aparelho ocular. Estes encontram no olhar e na experimentação a maneira pela qual participam da própria natureza da imagem. Afirmamos então que aquele que Lê e constrói imagens se situa sempre em um espaço da percepção, que na perspectiva fenomenológica do sentir desenvolvida por E. Straus é “um espaço geográfico, porque ele define estados, posições e situações no interior de um espaço/tempo, munido de coordenadas gerais. O espaço da percepção é da ordem cartográfica, ele é objetivável, ele é objetivo” (BESSE, 2006, p.79).

A fotografia se insere, neste trabalho, como a possibilidade de lançar um olhar sobre o espaço fotográfico e os nexos com o seu referente (a paisagem urbana). As imagens a serem analisadas são de autoria de Raimundo Nunes Bezerra e as paisagens por ele reveladas são da cidade de Currais Novos/RN. Dessa relação entre fotógrafo e espaço, surgiu uma obra em tudo complexa, cheia de sinuosidades e peculiaridades e eivada de sensações afetivas, da experiência do espaço vivido e do poder do espaço referencial que se articula em uma cadeia sócio-histórica e cultural para revelar um olhar sobre a paisagem urbana.

Revelar a paisagem urbana, esse foi o maior entusiasmo de Raimundo Bezerra. Das inúmeras imagens produzidas por este, a cidade foi à tela mais procurada, mais profunda e mais interpretada. Um olhar corológico, porque muito próximo; um olhar do longe, sempre projetando um porvir. As experiências urbanas, auferidas pela obra de Raimundo Bezerra, nos convida a pensar o urbano feito de imagens e de fragmentos de cidade que se colocam como portadoras de sentido. Na aventura por este espaço de encontros e desencontros, o fotógrafo arquitetou sua trama imagética recuperando as rugas de um espaço estilhaçado pelo tempo, como também, rejuvenescendo a cidade no paradoxo de também revelar o novo e aquilo que não para de se transformar.

Na aventura pela cidade este foi um flâneur, assim como Ulisses Telêmaco e José Bezerra Gomes o foi. No entanto, em suas descrições desse espaço centenário, a sua escrita

não está redigida com palavras, onde o significado da leitura se apresenta mais claramente, o que ele escreveu foi com luz e sombra; nada mais pueril e incerto quando se pensa que, ora o que é luz vira sombra e o que é sombra vira luz. Assim, a paisagem urbana de Currais Novos representada por Raimundo Bezerra “é percebida na imagem como uma gramática geo-histórica, um texto que menciona espaço e tempo; homem, sensibilidade e gestos (MEDEIROS; SANTOS).

A experiência urbana da qual esse fotógrafo compartilhou, insinua-se neste artigo, como aquilo que funda o olhar do fotógrafo. Benjamin não cessou em repetir que a cidade é conhecida por aqueles que transitam descompromissados por ruas e alamedas e contempla a mínima transformação do novo e do velho, que constrói na rua o receptáculo dos seus passos. Esse que passeia sem destino certo, sem se preocupar com o tempo é representado pelo flâneur, tipo criado pela Paris do século XVIII. Para esse sujeito “a rua se transforma em moradia (...) que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto um burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1989, p.35). Seria, justamente, aquele “andarilho que se expõe a esmo e a pé e usa a lentidão do passear como elemento para desencadear associações”. (FERRARA, 2000, p.121).

Percorrendo o traçado urbano, o fotógrafo Raimundo Bezerra também foi um flâneur que, fazendo uma leitura poética do seu espaço vivido aglutinou em seus “escritos” discursos, ideologias e subjetividades, narrando uma cidade imagética que “respira e transpira um idioma interdisciplinar; surge aos nossos olhos como um texto “incoerente” que dissolve e materializa sonhos”. (MEDEIROS; SANTOS).

Na esteira desse entendimento, o fotógrafo encontra na paisagem citadina um lugar que coadunam uma multiplicidade de sentimentos compondo o imaginário tecido pelos fios da memória “cujas formas passam a habitar o indivíduo como se fosse um ‘grupo de hábitos orgânicos’ que, semelhante à imaginação poética, provoca uma ‘reverberação ativa’ entre o pensar e o habitar” (DANTAS, 2005, p.25). A imaginação, portanto, é esse elemento que põe o usuário-leitor-fotógrafo a construir significações do espaço urbano em uma rede intrincada de relações materiais e afetivas.

Quando o fotógrafo anda pela cidade, o que ele captura são fragmentos que está atrelado a sua maneira de olhar o mundo. Raimundo Bezerra, pois capturou as paisagens, eventos e pessoas de 1950 a 1980, revelando em preto e branco, a “policromia” urbana em sua complexidade, num jogo de sedução tramado pelas práticas cotidianas. Este, ao fotografar o seu espaço vivido, desvendou códigos, signos e hipertextos aparentemente ocultos ao olhar desconhecido de um estrangeiro, e se movimentou em uma relação memorialística e

topofílica, confeccionando imagens que comportam a polifonia urbana, povoadas por formas, paisagens, significados, “sonhos, fantasmas, medos e valores que revelam e escondem os meandros afetivos que ligam o indivíduo e o espaço” (DANTAS, 2005, p.24). Recorremos a Barthes (2001, p.228), para entender o fotógrafo nessa relação:

“A cidade é uma escrita; quem se desloca na cidade, isto é, o usuário da cidade (o que todos nós somos), é uma espécie de leitor que, segundo suas obrigações e seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo. Quando nos deslocamos numa cidade, estamos todos na situação do leitor dos *100.000 millions de poèmes* de Queneau, em que se pode achar um poema diferente mudando um único verso; à nossa revelia, somos um pouco esse leitor de vanguarda quando estamos numa cidade”.

Entendendo este fotógrafo enquanto um usuário-leitor que vaguei pela cidade a partir do olhar, percebe-se que ao praticar a sua urbanidade, este revelou espaços e sujeitos componentes da cartografia Curraisnovense, em uma temporalidade de grande efervescência econômica e cultural sobre o prisma “ideal da modernidade”.

Esse *espaço referencial*, as paisagens urbanas de Currais Novos, foi significado por seu olhar como um mosaico em que as engrenagens espaciais estão articuladas por discursos de modernidade em torno da idéia de progresso e civilidade. Este é um espaço dinâmico, cujo cotidiano e práticas sócio-culturais reproduzem um modo de vida em todo peculiar, levando-se em consideração as outras cidades que fazem parte da região onde Currais Novos está assentada.

As paisagens representadas, porém, anunciam essa modernidade, as transformações urbanas e o cotidiano de forma geral, em que o golpe de corte efetuado por esse fotógrafo privilegiou certos aspectos que construiu uma visualidade da modernidade para a cidade de Currais Novos. As fotografias, neste sentido, nos permitem construir nexos com a realidade, de forma que seu conteúdo (*espaço representado*), não necessariamente esteja “dizendo” fidedignamente sobre essa modernidade. No entanto, essas imagens fazem parte de uma narrativa, onde, desse ponto de vista:

“(...) o que vale julgar não é a pretensa “realidade” representada pela imagem, ou ainda como é costume, não parece válido o julgamento sobre a distância ou proximidade da representação em relação àquilo que ela põe em cena. O que interessa à análise, nesse ponto de vista defendido aqui, é a coerência interna da representação, seus nexos e seus possíveis intuítos” (GOMES, 2008, p.316).

Propomos, para este momento, uma leitura interpretativa das representações fotográficas da paisagem urbana, problematizando o caso específico de Currais Novos e seus discursos de modernidade. Busca-se aqui compreender a imagem como discurso construtor e ratificador da modernidade e como esse discurso encontra-se impregnado nas fotografias captadas por Raimundo Bezerra.

Entende-se então a imagem como um verdadeiro ato de representação da paisagem concreta (*espaço referencial*), da escolha feita pelo fotógrafo (*espaço representado*), das possibilidades e limites que operam na leitura da imagem (*espaço de representação*) e das subjetividades que acionam significados plurais a partir destas (*espaço topológico*).

Parte-se do entendimento de que as imagens fotográficas são representações que alimentam o imaginário social e agem como dispositivo de legitimação de um discurso, produzindo significados. A paisagem torna-se, portanto, o centro da análise, ao ser privilegiado essa dimensão para construir e entender uma geografia cultural da imagem, já que, a dimensão em evidência, é a do corte espacial.

A pluralidade temática do acervo de Raimundo Bezerra contempla eventos religiosos, cívicos, políticos, culturais; imagens das paisagens urbanas com seus monumentos, sua arquitetura, suas ruas e praças, de maneira a levar o espectador a visualizar a cidade em suas diversas facetas, sob uma linguagem e uma impressão fotográfica. Para esse momento, optou-se por privilegiar a leitura de um grupo de imagens que apresenta o Tungstênio Hotel como temática principal e que, por sua vez, já permite entender, até certo ponto, o discurso moderno na paisagem imagética.

No caso específico de Currais Novos, compreende-se que existe no imaginário social um discurso moderno acerca da cidade, sendo construído e veiculado pela mídia impressa e por ideais que se disseminam pelas várias camadas sociais. Assim, as imagens em foco são produtoras de sentidos e discursos sobre a cidade; transformam diversos processos espaciais, sociais e culturais em cenas que retroalimentam o discurso da modernidade e, por conseguinte, o imaginário social.

Neste sentido, as imagens aqui analisadas foram exploradas numa perspectiva textual e intertextual. Por vezes, toma-se a produção geral como referência, por outras, dirige-se o olhar sobre imagens isoladas para poder compreender a composição e a estrutura semântica que abstrai significados precisos sobre a paisagem.

Algumas estruturas urbanas quando edificadas se tornam expressões simbólicas do lugar e da modernidade. Os exemplos são muitos em várias partes do mundo. Em Paris, podemos citar a Torre Eiffel, o L' Ópera e os bulevares; em Nova Iorque, o Empire State Building, a Estátua da Liberdade e o Central Park; no Rio de Janeiro, o Cristo Redentor, o Teatro Municipal e a Avenida Central, etc. Todas essas estruturas configuram a cidade como uma floresta de símbolos, representando um período, uma concepção de mundo, uma forma de produzir; na qual suas camadas de significados apontam para ideais de progresso e civilidade, tão almejados no contexto do final do século XIX e no transcorrer do século XX.

Em Currais Novos, esses símbolos configuram a paisagem e a transformam drasticamente. São as praças, os monumentos, a abertura de ruas e vários estabelecimentos que ostentam certa imponência na paisagem urbana. No contexto espacial de Currais Novos, o Tungstênio Hotel⁴ pode ser considerado símbolo maior da modernidade. Construído em 1953 em arquitetura modernista, no auge da extração da scheelita, o Tungstênio Hotel foi considerado um dos melhores e mais luxuosos hotéis do Nordeste, despontando como um ratificador da renovação da paisagem urbana e anunciando a implantação de um novo padrão arquitetônico. Sua construção está atrelada à necessidade local de ter um espaço apropriado para receber as autoridades nacionais, os empresários, engenheiros e estrangeiros que vinham a esta cidade atraídos pelo “magnetismo” da scheelita.

⁴ O Tungstênio Hotel foi projetado pelo arquiteto de mineiro Otávio Roscol.

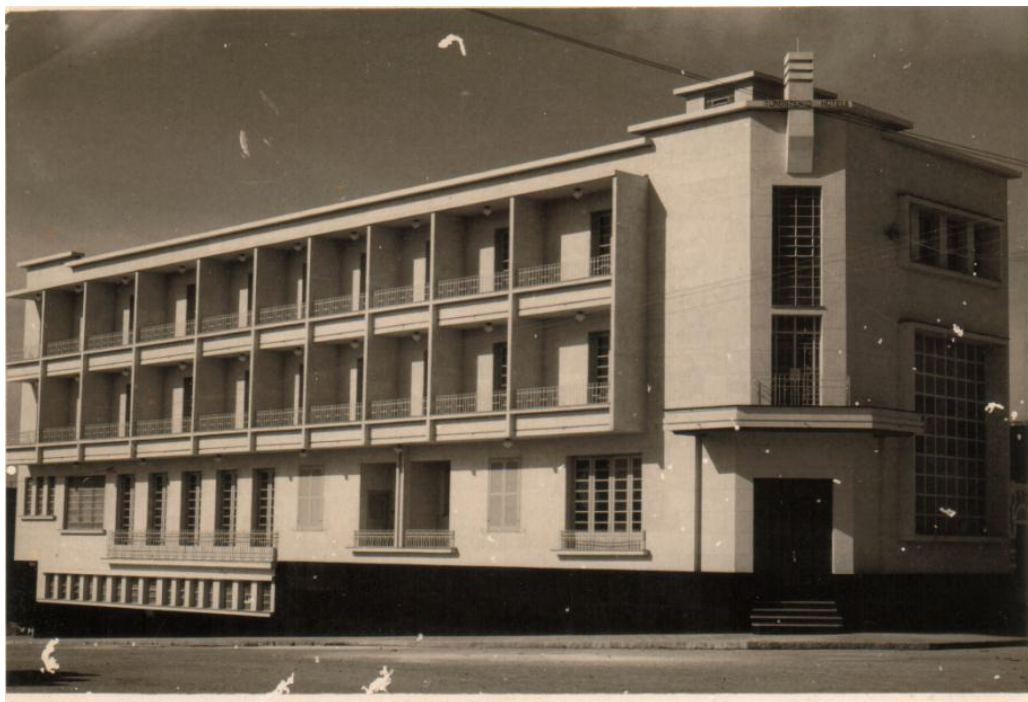


Foto 02



Foto 03



Foto 04

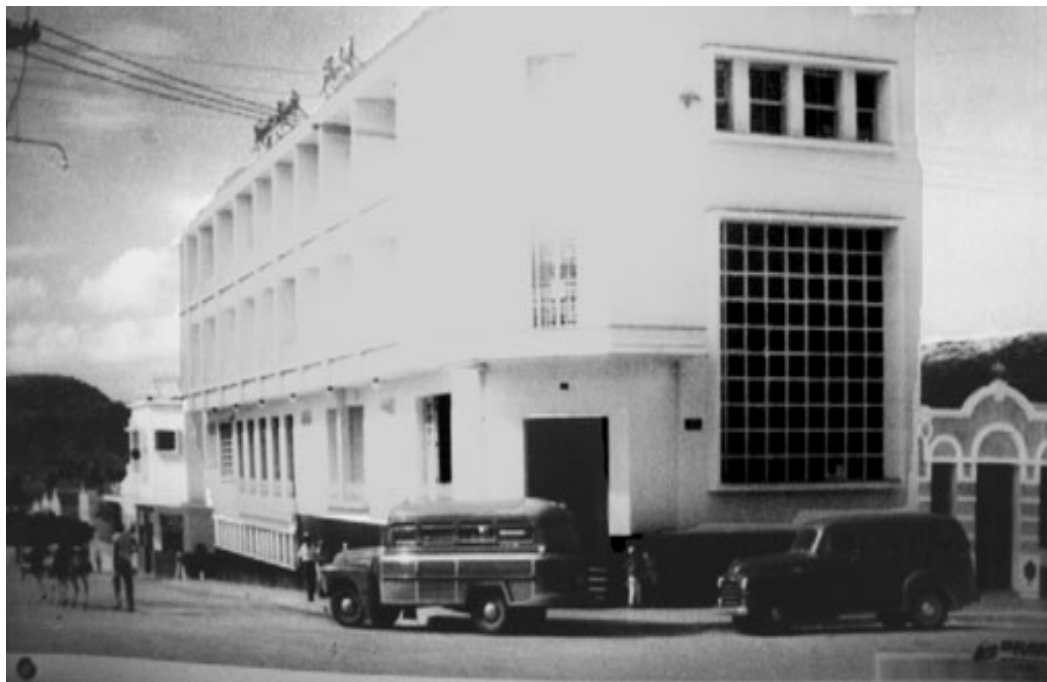


Foto 05

Fotos 02, 03, 04, 05: Foco no Tungstênio Hotel

Fonte: Raimundo Bezerra (1950 a 1980)

Acervo do projeto de pesquisa Fotografia e Complexidade:
Itinerários Norte- Riograndenses

As representações imagéticas do hotel particularizam essa estrutura urbana na paisagem citadina. Raimundo Bezerra deu especial atenção ao hotel, de modo que se pode enxergá-lo como referência em suas imagens. O Hotel figura como foco temático das **fotos 02, 03, 04, 05**, numa composição que capta a unicidade arquitetônica do prédio. Há, de certa forma, uma tentativa de registrar e de representar o progresso urbano a partir dessas imagens. Nota-se, por exemplo, na **foto 02**, a ausência de iluminação pública e do letreiro que identifica o estabelecimento. Já na **foto 03**, esses elementos estão presentes denotando o progresso na instalação de equipamentos urbanos e pressupondo a preocupação de Raimundo Bezerra em evidenciar as transformações na paisagem. O fato de captar o hotel, utilizando-se de um ângulo e enquadramento que privilegiam a unicidade desse edifício no contexto imagético, denota a sua importância no contexto espacial de Currais Novos. Portanto, o Tungstênio Hotel figura nessas imagens como elemento que possibilita dizer que a produção imagética de Raimundo Bezerra está impregnada de elementos representativos da modernidade.

As imagens do hotel são fortes componentes de produção da cidade, pois a concepção arquitetônica constitui-se em símbolo representativo dentro desse contexto. As linhas que dão identidade visual a este edifício também conferem sustentação a todo um jogo de valores funcionais próprios da modernidade. Essa composição de linhas que formam o desenho do hotel foi utilizada por Raimundo Bezerra, de modo que, na **foto 04**, por exemplo, elas promovem uma proposição do olhar da esquerda para a direita, dando uma sensação de profundidade fora de um contexto espacial mais amplo (perspectiva do ponto de fuga). A imagem do hotel adquire um estatuto estético quando provoca sensações sobre as formas arquitetônicas, levando o espectador da imagem a apreciar os detalhes e a racionalidade dessa construção.

A partir dessas fotografias, torna-se possível apreciar um discurso moderno sobre Currais Novos, no momento em que o fotógrafo privilegia detalhes dessa construção modernista para a composição de suas imagens. Essas fotografias que destacam o Tungstênio Hotel como único elemento revelam o conteúdo discursivo que é produzido pela estrutura arquitetônica, levando o espectador a transferir essa imagem para o restante da cidade.

Outras imagens ainda são importantes para entender o papel do hotel na obra imagética de Raimundo Bezerra. As **fotos 06, 07, 08, 09, 10, 11** revelam a importância dessa estrutura urbana como elemento primordial para a composição da paisagem e do ato fotográfico no contexto dos eventos da cidade. Essas imagens retratam um evento cívico realizado em Currais Novos (Parada de 7 de setembro): pelotões em marcha, banda marcial,

bandeiras erguidas e uniformes. A cidade torna-se cenário para uma manifestação que se utiliza de símbolos e práticas para reviver e honrar a pátria. Um evento que mantém a memória viva e fortalece os laços da sociedade com a nação.



Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11

Fotos 06, 07, 08, 09, 10, 11: Desfile cívico passando ao lado do Tungstênio Hotel

Fonte: Raimundo Bezerra (1950 a 1980)

Acervo do projeto de pesquisa Fotografia e Complexidade:
Itinerários Norte- Riograndenses

O evento retratado por Raimundo Bezerra demonstra sua preferência em retratar a pluralidade de manifestações sócio-culturais da cidade. No caso específico das imagens analisadas (**Fotos 06, 07, 08, 09, 10, 11**), o fotógrafo posiciona-se em um ponto estratégico para poder captar a imagem. O que está à sua frente, além do evento, é o cenário urbano onde o hotel figura como elemento principal. É a paisagem sendo consumida e criada sob uma perspectiva que, intencionalmente, produz um campo visual de profundidade concedido pela forma arquitetônica.

Assim, o hotel constitui-se em referência espacial do evento representado, atestando a importância dessa estrutura urbana na produção imagética de Raimundo Bezerra. A perspectiva explorada pelo fotógrafo produz um campo visual que coloca o hotel numa dimensão de destaque na fotografia (o evento praticamente ocorre “aos pés” do hotel) e representa uma paisagem extremamente urbana e densamente apropriada, o que, em certa medida, caracteriza a cidade moderna.

Ao trazer algumas afirmações sobre a modernidade, julgamos que o fotógrafo, ao representar uma paisagem onde o hotel figura como elemento principal, reconhecia este como um diferencial dentre as demais estruturas urbanas de Currais Novos. O hotel, portanto, fortalece a identidade visual que afirmamos ser a natureza essencial do ato fotográfico que essas imagens suscitam.

Assim, consideramos que a cidade apresentada por Raimundo Bezerra é um resultado discursivo de como a modernidade urbana, sendo construída por sua lente, torna-se realidade na história da cidade e principalmente no imaginário de seus habitantes, sobretudo na medida em que essas imagens colocam em evidência a racionalidade do espaço urbano, as transformações progressistas, a arquitetura modernista, a ordem social, etc. Tudo isso compõe uma paisagem moderna para Currais Novos de modo que entendemos que as fotografias de Raimundo Bezerra possibilitam a conformação de uma imagem da cidade, segundo os discursos que estão sendo difundidos pelo mundo.

O olhar seletivo de Raimundo Bezerra sobre a paisagem urbana, nos fez enxergar, ao longo das incansáveis leituras sobre a fotografia, que este fotógrafo ressaltou aquilo que, para ele, era sinônimo de novo, de moderno. Os aspectos pitorescos de cidade do interior que caracterizavam Currais Novos, foi (re)significada por sua lente e conjugada a um conjunto de transformações e melhoramentos pelo qual a cidade vinha passando. O que foi captado por Raimundo Bezerra produziu um discurso e tornou-se, no limite que o dispositivo imagético alcançava, em realidade a partir de um ponto de vista. Portanto, consideramos que as paisagens imagéticas apresentadas são, antes de tudo, parte de uma consciência e de uma

experiência e que tomam formas na medida em que são conhecidas, reconhecidas e legitimadas, assumindo um lugar na memória e no imaginário dos habitantes da cidade.

A fotografia, nesse contexto, é o meio de representação que mais ratifica a modernidade em Currais Novos. São paisagens que modelam uma maneira de ver o espaço, uma vez que o espectador visualiza uma paisagem que fala do progresso, da civilidade, da racionalidade expressa nas formas urbanas e nos modos de vida. O subtexto a qual essas imagens fazem menção ressalta uma paisagem em processo que não passa despercebida pela lente de Raimundo Bezerra.

Currais Novos, assim, apresenta-se moderna nas imagens captadas por Raimundo Bezerra e suas paisagens são o resultado dual entre aquilo que se apresenta ao olhar do fotógrafo e a representação que este sujeito fez destas. Neste contexto, esse artigo problematiza uma paisagem imagética construída, dentre outras coisas, a partir discursos que “inventaram” uma cidade moderna.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. **A Aventura semiológica**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhida, Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. -1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DANTAS, Eugênia Maria. Travessia Urbana. In: _____ DANTAS, Eugênia Maria; BURITI, Iranilson (orgs). **Cidade e região: múltiplas histórias**. João Pessoa: Idéia, 2005.

DONDIS, DONIS A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas. São Paulo: Papyrus, 1993.

FERRARA, Lucrecia D`Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2000.

GOMES, Paulo César da Costa. Imagens da cidade e cidades imaginadas: confusões, perigos e desafios. In: OLIVEIRA, Marcio Piñon de; COELHO, Maria Célia Nunes; CORRÊA, Aureanice de Mello; DAMIANI, Amélia Luisa(Orgs). **O Brasil, a América Latina e o mundo: espacialidades contemporâneas (II)**. Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj, Anpege 2008.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MEDEIROS, Gênisson Costa de; SANTOS, Rosenilson da Silva. “Sobre uma cidade do Rio Grande do Norte: Cruzeta percebida na fotografia em preto e branco (1950 - 1960)”. **Revista Dochis – Documentação Histórica**. Ano 2. n 17. ISSN: 1809 – 0737. 2006. Disponível em: <<http://www.dochis.arq.br>> . Acesso em 12 de jan. de 2007.

SCHREIBER, Yara. A trama portuária. In: NOVAIS, Sylvia Cauby [et al.] (orgs). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.