

A fotografia como escrita do urbano: um olhar sobre Jardim do Seridó¹

Evaneide Maria de Mélo

Mestre em Geografia – UFRN

e-mail: evita_melo@hotmail.com

Resumo

A imagem fotográfica se instala como campo alternativo para a construção, elaboração, (re) elaboração e percepção da paisagem. Nesse contexto, objetivou-se aqui promover a compreensão da paisagem citadina de Jardim do Seridó/RN por meio da “leitura” do texto simbólico construído a partir da sua representação fotográfica composta no período entre 1950-1980 por José Modesto de Azevedo, fotógrafo jardinense, conhecido mais comumente pelo codinome de “Zé Boinho”. Desse modo, a narrativa fotográfica do espaço urbano jardinense construída por Zé Boinho constitui-se em um elemento primordial para o entendimento de como a paisagem se constitui enquanto representação simbólica instituída pela bagagem cultural de quem a significa.

Palavras-chave

Fotografia, Jardim do Seridó/RN, Imaginário.

¹ Esse artigo é apenas um fragmento retirado da dissertação “**A paisagem em foco: leituras fotográficas de Jardim do Seridó/RN**”, por isso, as discussões tangenciadas no artigo são reduzidas, e sintetizadas.

1 Introdução

A paisagem anunciada pela imagem fotográfica revela formas de entendimento em uma composição simbólico-visual a partir do quadro social que a integra. A obtenção da imagem fotográfica é sempre intencional, sempre dirigida e/ou conduzida por processos propositais nos quais o fotógrafo expressa uma ação significada nos arranjos do cotidiano. Dada sua natureza testemunhal e criativa, opera na imagem fotográfica um binômio indivisível que caracteriza os conteúdos da imagem fotográfica. Ao passo que, a imagem revelada pela fotografia deriva de uma motivação exterior, como mediação de códigos e sinais estabelecidos entre o fotógrafo e a vida que o atravessa.

Nesse sentido, este artigo aborda o domínio da imagem fotográfica existente sobre a paisagem urbana de Jardim do Seridó, uma cidade que teve para as cartografias espaciais do Rio Grande do Norte, uma forte expressividade socioterritorial e que foi representada por vários domínios culturais, despontando em crônicas de viajantes, em versos e prosas, em relatos de poetas e escritores. Acontece que associado ao campo da documentação escrita da vida social jardinense, desponta um acervo fotográfico singular deixado por “Zé Boinho”, fotógrafo oficial da cidade ao longo de três décadas do século XX, que condensa um campo estético e lingüístico visual profundamente pertinente aos estudos culturais em instâncias diferenciadas como geografia, história, antropologia, e comunicação visual, por exemplo.

A operação metodológica de constituição do artigo está pautada em três momentos complementares: I ponto – discussão teórica acerca da imagem fotográfica, com ênfase na perspectiva de que o domínio fotográfico envolve, e cria o tempo todo, formas de representação; II ponto – uma abordagem que procura relacionar mecanismos da linguagem visual; e o III ponto – a leitura da paisagem jardinense é feita como perspectiva que aciona e envolve os pontos de compreensão anteriores.

2 Imagem fotográfica: representação, e compreensão da cultural

Qualquer que seja o assunto estabelecido pela fotografia, esta documentará a visão de mundo do fotógrafo. “A fotografia, é pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por

aquilo que nos informa acerca de seu autor” (Kossoy, 2001, p. 50). Com isso, tem-se que a imagem é um espaço de expectativas, um filtro cultural, uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação, não deixando de ser nunca, um testemunho real-imaginário de quem a elabora.

O conhecimento dado pela fotografia integra uma existência pautada naquilo que o fotógrafo imaginou, e naquilo que é permitido captar temporal e espacialmente. Embora, haja outros filtros se sucedendo através de suas possibilidades e seus contrastes. Kossoy (2001) considera que apesar da aparente neutralidade do olhar fotográfico e de toda a exatidão iconográfica, a imagem resultante da combustão fotossensível não deixa de ser uma representação de um quadro social.

Associada à idéia de criação cultural espaço-temporal que Kossoy (2001) estabelece sobre a imagem fotográfica, aparece a de Andrade (2002, p. 50 *Apud* Maresca, 1998, p. 142) que considera o fotógrafo como responsável por fotografar aquilo que ver, mesmo que, muitas vezes ele não compreenda aquilo que se coloca na “mira da objetiva”. Os fotógrafos ocupam o papel de observadores participantes que farejam com seus olhos o “alvo e o objeto de suas lentes e de sua interpretação” (Andrade, 2002, p. 32).

Do envolvimento que se cruza entre as cargas objetivas-subjetivas que submerge da fotografia, aparece segundo Kossoy (2001, p. 49), uma orientação entre o fotógrafo e o tema abordado na narrativa visual, fazendo da imagem fotográfica um dispositivo permeado por intenções, revelador de fatos, cenários, personagens, enfim, paisagens orientadas sócio-culturalmente com múltiplas perspectivas. Com isso, na constituição da imagem se aplicam, restituem e reconhece linguagens, dimensionadas e/ou dimensionadoras de uma dada realidade.

Nesse sentido, não há como pensar a atuação do fotógrafo de modo homogênea, linear e inflexível, pois a força da representação social procede pela articulação dos fragmentos imaginários que tramam a atuação do fotógrafo. Ao passo que a ação deliberada pelo fotógrafo, articula-se a um sistema narrativo-interpretativo, em que “capturam e restituem o tempo” (Aumont, 1993, p. 167). A experiência da paisagem fotográfica recupera um campo discursivo como atribuição de significado aos fenômenos culturais, como domínio imagético e possibilidade de leitura do tempo-espaço.

Koury (1999, p. 66) ressalta que a base de sustentação da imagem é o discurso visual capitaneado pela ação do fotógrafo que deposita, alimenta e realinha paisagens coletivas marcadas simultaneamente por necessidades provisórias. É o fotógrafo que escolhe os prismas artísticos ou técnicos de integralização da imagem. Associada às reflexões de Koury (1999), Kossoy (2001, p. 117) diz que o trabalho do fotógrafo corresponde a uma interação entre sujeitos sociais, intimamente relacionados a conexões diversificadas, sendo um depósito de informações. Assim, esse último revela:

Têm-se maiores elementos para compreender a atitude dos personagens estáticos e mudos e dos cenários parados no tempo, assim como possíveis pistas que esclareçam quanto à atuação do próprio fotógrafo que registrou seus temas segundo uma determinada intenção. Conjugando essas informações ao conhecimento do contexto econômico, político e social, dos costumes, do ideário estético refletido nas manifestações artísticas, literárias e culturais da época retratada, haverá condições de recuperar micro-histórias implícitas nos conteúdos das imagens e, assim, reviver o assunto registrado no plano do imaginário.

Uma fotografia é a convenção de um olhar; a imagem comunica um contexto, é ainda mais judicioso considerar que cada imagem contribui para a disseminação de um imaginário coletivo, e indica formas de relacionamento espacial. O universo imaginário se integra a múltiplas imagens, de padrões sociais, de lembranças, de sensações, de conceitos e de pedaços de sentidos. A imagem fotográfica projeta o espetáculo da imaginação criadora.

Assim, Gombrich *Apud* Aumont (1993, p. 82) revela que o trabalho do fotógrafo encerra quadros de reconhecimento, na medida em que trata de reconhecer, apoiado na memória ou em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: “a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos”. (Gombrich *Apud* Aumont, 1993, p. 82).

Desse modo, o trabalho do fotógrafo² (ver foto 01), desponta como operação, como filtro cultural, e a imagem como uma dimensão do real permeada por zonas de desejos, intenções e subjetividades. A fotografia é uma (re) apresentação da vida, cujas

² Não há como identificar o fotógrafo da foto 01. Todavia, essa imagem é emblemática, não apenas porque traz o instante em que o fotógrafo decide qual o momento exato de seu *click*, de seu “corte”, mas principalmente porque evidencia e contribui com a idéia de que o fotógrafo seleciona, escolhe e fraciona uma paisagem num instante decisivo.

escalas de orientação perpassam as bases culturais de quem as olha. Kossoy (2001, p. 114 - 115) diz que a fotografia é um documento visual, fruto do testemunho da atuação do fotógrafo que é simultaneamente parte e parcela da prática cultural, e assim ele diz que:

Apesar da aparente neutralidade do olho da câmara e de todo o verismo iconográfico, *a fotografia será sempre uma interpretação* [...] Apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente. A fotografia ou um conjunto de fotografias não reconstituem os fatos passados. A fotografia ou um conjunto de fotografias apenas congelam, nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante de vida das pessoas, coisas, natureza, paisagem urbana e rural. (Grifo meu).



Foto 01: Fotógrafo sob efeito da escolha.

Fonte: Imagem adaptada por Evaneide Maria de Melo. A partir do original Pesquisa-Revistas-História “Anúncio de Fotógrafos”.

Disponível:

[www.sergiosakall.com.br/montage m/fotografos1950](http://www.sergiosakall.com.br/montage_m/fotografos1950). Acessado em 02 de novembro de 2007, às 11h22min.

Na constituição e disseminação da imagem fotográfica, há campos de intencionalidades diversos, daí constatar que na imagem a paisagem é um fenômeno de interpretação, derivado de práticas, ações e motivações que a significam. Kossoy (2001) diz que a fotografia se caracteriza por um duplo sentido, onde atuam o passado

irreversível e congelado, ao passo que, emerge possibilidades de (re) criação narrativa, a partir das problematizações, das indagações lançadas à imagem fotográfica. Num sentido amplo, é um processo simbólico que emerge de um contexto filosófico, ideológico e intertextual. A imagem fotográfica é intercambiável, porque opera em cruzamento com os campos imaginários determinados pelos “contextos sociais, contextos institucionais, contextos técnicos, e contextos ideológicos” (Aumont, 1993, p. 15).

Nessa dimensão, o trabalho com a fotografia se fundamenta a partir da profunda relação entre produção, circulação e consumo das imagens fotográficas, em decorrência de quatro campos imaginários apontados por Barthes (1984, p. 27) quando diz “Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”, com base nessa reflexão, tem-se que a fotografia se coloca *pari passu* entre as intenções de quem a faz, e a “cartografia visual” que essa integra, propagando simbólica-imaginariamente uma paisagem, enquanto testemunho estético-ideológico.

Aumont (1993), Kossoy (2001) e Bittencourt (1994) contam que a fotografia está revestida de subjetividade, tanto na sua interpretação, como na sua elaboração. Um fotógrafo ao apontar sua câmera para o tema escolhido, opera por seleção; há uma escolha que passa inevitavelmente pela maneira como o fotógrafo interpreta a realidade. Ao passo que, a fotografia mantém seu compromisso com o real. A imagem fotográfica se mantém como um valor de evidência, como forma de inteligibilidade da vida social.

O fotógrafo constrói a partir de sua visão, sensibilidade, perspicácia, e expressividade estética, formas narrativas que manifestam representações extraídas da vida sob o domínio do código visual. O trabalho do fotógrafo ressalta de forma analógica uma forma de reflexão sobre o mundo; o campo fotográfico envolve inevitavelmente, formas de representação objetiva-subjetiva de uma realidade na qual o fotógrafo projetou.

O fotógrafo (ver foto 01) é o operador de uma narrativa visual. Seu exercício é evidenciar a partir dos recursos técnicos que lhes são dispostos, as presentificações dos referentes projetados na paisagem. Sendo que com a atividade profissional o fotógrafo cria significados, e estratégias para o olhar, tramando um jogo imaginário da paisagem que, de certo modo, ultrapassa os vários atores sociais. Sem dúvida o “ato fotográfico” não existe em normalidade absoluta, nem na inocência do olhar, já que a própria visão é

sempre paralela à interpretação imaginária da vida cotidiana. Ronna (2003, p. 190) observa e ressalta que a narrativa [fotográfica] disponibiliza imaginários coletivos: Pela narrativa, é possível ainda verificar, a partir dos temas destacados, que todos os significados convergem para a representação elementar que rege o homem: os opostos vida e morte. Em nome desses, instauram-se guerras, desenvolvem-se conflitos, celebram-se vitórias, promovem-se recomeços. Registrado pelo fecho de luz que perpassa a lente da câmera fotográfica, esses eventos se concretizam na imagem para representar a evolução cíclica da própria vida e, simultaneamente, introduzir a reflexão sobre o valor das ações que movem o homem.

O fotógrafo conotativamente é o emissor da mensagem visual, da paisagem imagética, ele é o sujeito que elabora uma criação visual, uma textualidade imagética. Na sua labuta fotográfica são encaminhados sistemas de signos que têm respaldo nas particularidades culturais. A linguagem fotográfica da qual o fotógrafo se vale contribui para demarcar, representar e comunicar uma paisagem.

3 Fotografia: estética e experiência da linguagem visual

Kristeva (1969) refletindo acerca da importância da linguagem enquanto elemento privilegiado no entendimento cultural, ressalta que na rede social todos os quadros são explicados por um sistema (lingüístico) que instaura um circuito de comunicação entre sujeitos, sentidos e significações. Neste sentido, o fotógrafo se articula a uma cadeia de relações, posto que ele emprega uma técnica capaz de condensar visualmente “textos imagéticos” que ganham múltiplos sentidos no encadeamento da troca social.

Assim, acredita-se que a imagem fotográfica se fundamenta na comunicação de um sistema sócio-cultural. Sendo o fotógrafo o transmissor de uma mensagem com o auxílio de recursos, por um esquema de representação de paisagens variáveis, fundadas nas manifestações simbólicas e visuais. A comunicação gerenciada pelo fotógrafo para a transmissão de uma paisagem é operacionalizada pelos signos visuais; posto que, a imagem “congelada” pela fotografia representa algo para um grupo que está enredado aos quadros de referência cultural. Dessa maneira, Kristeva (1969, p. 24) expõe que o signo é tudo aquilo que expressa qualquer coisa para alguém.

O signo dirige-se a alguém e evoca para ele um objeto ou um facto na ausência desse objecto e desse facto. Por isso, dizemos que o signo significa << *in absentia*>>. << *In*

praesentia>>, isto é, em relação ao objeto presente que ele re-presenta, o signo parece estabelecer uma relação de convenção ou de contrato entre o objecto material representado.

O fotógrafo opera uma disposição de enunciados na criação de uma paisagem, pois a fotografia institui um signo visual a partir da significação de uma mensagem que é compreendida e/ou codificada culturalmente. É o fotógrafo que marca, interfere, manipula redes de significados através das quais os sujeitos comunicam em sociedade promovendo a constituição de realidades. A paisagem revelada e/ou interpretada pelo trabalho do fotógrafo integra uma configuração em que se incluem paisagens imaginárias.

O fotógrafo operacionaliza pela fotografia uma pluralidade de significados, alimentados pelas práticas da vida cotidiana; a paisagem fotográfica instaurada pelo trabalho do fotógrafo é antes de tudo uma prática, em que se manifesta e se conhece no seu exercício. A atuação do ser fotógrafo e as formas de olhar elaboradas coletiva e individualmente fazem da fotografia uma representação cultural. O fotógrafo confere uma progressão à narrativa imagética, em que são alinhados ritmos de continuidade aos eventos sócio-espaciais. Nesta dimensão, Dubois (1993, p. 178) confirma:

Em outras palavras, bem aquém de qualquer intenção ou de qualquer efeito de composição, em primeiro lugar o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível. Cada objeto, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência (o fora-de-quadro, o fora-de-campo). Sem sombra de dúvida, toda a violência (e a predação) do ato fotográfico procede essencialmente desse gesto do cut. Ele é irremediável. É ele e só ele que determina a imagem, toda a imagem, a imagem como todo. No espaço literalmente talhado de uma vez e ao vivo pelo ato fotográfico.

A importância do fotógrafo transplanta idéias e técnicas que se expandem no contexto das heranças culturais dos grupos sociais, coexistindo com outros aspectos das atividades, preferências e configurações espaço-temporais. A correspondência que o fotógrafo faz se inscreve nas teias de uma cartografia constituída por um “fascinante tecido de inúmeros fatos” (Freund, 1995, p. 12).

O resultado da experiência do fotógrafo tem implicações comunicacionais, posto que ele é o operador de uma multiplicidade de relações, sendo um facilitador e/ou propagador de uma pluralidade de projetos correspondentes às especificidades de cada

temporalidade. O trabalho do fotógrafo permite criar pedaços de representação acerca das formas de organização social, alargando as fronteiras da estética.

A atuação do ser fotógrafo é decorrência estético-ideológica de um processo histórico e social. Nessa perspectiva, o trabalho do fotógrafo representa sentidos de realidades, de moralidades, de verossimilhanças, de legibilidades. Corresponde a uma narrativa por onde convergem múltiplas narrativas que integram o real. Dubois (1993, p. 161) entende que:

Depois da questão da relação da imagem com o real, a questão de sua relação com o espaço e com o tempo. [...] Como tal, indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia* única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla. Pequeno bloco de *estando-lá*, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito. Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre *com o cinzel*, passando, em cada enfoque, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha.

Temporalmente e espacialmente a imagem fotográfica cria redes de significação como operação que se mantém entre o fotógrafo e o resultado que emerge de seu trabalho. Por isso, o resultado dessa criação é entendimento da paisagem. De maneira que, a experiência visual disseminada pela imagem é o resultado das práticas que se refletem em produção de sentidos, de iniciativas, de flexibilidades, de sensibilidades, sem produzir uma identidade universalizante. A paisagem revelada pela fotografia é o lugar das relações simbólico-imaginárias tramadas na argamassa cultural.

4 Jardim do Seridó: paisagem atravessada pelo “olhar”

O trabalho de Zé Boinho, “poeta das luzes” que elaborou uma narrativa visual acerca da vida social de Jardim do Seridó faz a cidade significar em relação ao público e privado, às projeções e perspectivas, ao singular e plural durante os anos de 1950 a 1980. A imagem fotográfica deixada por Zé Boinho é um dispositivo de memória espacial, é um

poderoso integrante cultural, que aloja uma multiplicidade de informações, e que comunica através de simultâneos cortes o tempo e o espaço.

O acervo imagético diz de uma Jardim do Seridó como sendo atravessada por um campo visual, em que a espacialidade da cidade é o ponto máximo de referência, é o particular absoluto. De modo que, a espacialidade emerge como obra plástica e estética. Tal proposta, ganha dimensão a partir do investimento que é dado aos sentidos espaciais que inscrevem e fazem parte da trama imaginária instituída pela imagem fotográfica. Haja vista que, ao longo do acervo ela [a paisagem] se situa numa escala de sinuosidades, retas, aberturas, fechamentos, planos, pontos e perspectivas. Assim, a paisagem se estabelece numa intensa relação de elementos, cuja criação estética relaciona um campo que dá a ver a cidade muito mais como poder icônico, do que como flagrante da presença ou ausência de determinados prédios, sujeitos, aparelhos urbanos e grupos sociais.

Zé Boinho (ver foto 02) demonstrou ao longo de sua produção imagética sobre Jardim do Seridó, uma preferência pela expressão de urbanidade que a cidade adquiria em suas transformações conjunturais em suas praças, prédios públicos, avenidas, canalização de riachos, por exemplo. Ademais, operacionalizou uma narrativa visual da cidade como reservatório espacial de significação, sobretudo obtendo a partir da exploração de linhas, de proporções e da disciplinarização da forma um sentido de expansão.



Foto 02: Zé Boinho.

Fonte: acervo pertencente à família do fotógrafo.
Jardim do Seridó, 1978.

Ademais, dada a influência urbana que desponta no acervo, é preciso perceber algumas temáticas, e levantar questões para melhor operacionalização e sistematização dos temas. Sendo preciso problematizar de imediato zonas de significação, por meio dos seguintes pontos: qual o objeto central da narrativa fotográfica sobre Jardim do Seridó? Como determinados espaços estão instaurados no interior da cidade? Em que campo de visão a espacialidade urbana foi enfatizada?

As indagações elencadas acima não esgotam a reflexão que se tem, mas contribuem como referências para a leitura da paisagem. Principalmente, porque se insiste que a “cartografia visual” integra um poderoso espaço discursivo, envolvendo valores individuais e coletivos. O circuito alcançado pela visualidade cartográfica se coloca enquanto orientação e expressão do campo real-simbólico que figura como espaço projetado dentro, e para além do olhar. Corroborando com a idéia ressaltada desde o princípio, de que além do que se “enxerga” visualmente, conservam-se construções sociais discursivas potencializadas em estratégias de apropriação do espaço. Essa concepção, portanto, favorece o diálogo entre campos imaginários e significados produzidos, sobretudo, na vida cotidiana.

Desse modo, confia-se que o exercício profissional que Zé Boinho tangencia é impossível fora de um sistema de significados intertextuais de leitura, interpretação e escrita visual da/na paisagem. Ele apreende uma cartografia real-simbólica da cidade através de formas, dos claro/escuros, sobretudo pela evidência que tem o plano de claridade, ou seja, o dia ao longo da narrativa. Assim, acredita-se que o valor do dia opera em oposição à penumbra da noite³. A apropriação da paisagem durante o dia valoriza a cidade como experiência do visível (ver fotos 03, 04, 05, 06), como reunião de estéticas produtoras de espacialidades, como estratégia de significação do diurno.

A cidade é uma presença luminosa inteligível que se dar a ver, permitindo recuperar uma projeção de dentro para fora da imagem, como um espaço sem mistérios. Posto que, com a luz do dia tudo é permitido se enxergar: as reentrâncias, as dinâmicas, os segredos, os equipamentos urbanos e os caminhos percorridos para conhecimento da urbe. Conforme se observa na seqüência de imagens (ver fotos 03, 04, 05, 06), o que se

³ Foi observado ao longo do acervo que se dispõe – quase trezentas fotografias – a inexistência de imagens da cidade à noite, ou de qualquer evento noturno. Em contra partida, há uma busca incessante pela cidade em sua luminosidade, como mecanismo que se inscreve e atravessa o olhar, sobremaneira a claridade como constante que permite “ver”, olhar, enxergar, ler.

inscreve é uma trajetória do olhar, um espaço preferencial de distanciamento em que se enfatiza o tempo todo, a visualidade como elemento de percepção não encerrado em si mesmo. As paisagens inscritas pela imagem revelam um esforço de abertura do visual no sentido de oferecer a cidade como um mecanismo esquartejado por estruturas, ao mesmo tempo em que não apresenta as coisas como elas são. Essa estratégia permite criar uma composição artística na medida em que se associam formas de selecionar a visualidade.

Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó.

V. 08. N. 22, jun./jul. de 2006 – Semestral

ISSN -1518 3394

Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme





Fotos 03, 04, 05, 06: Jardim do Seridó: diurnidades da paisagem.

Fonte: Zé Boinho.

Acervo pertencente à família do fotógrafo

Zé Boinho em sua experiência urbana transversalisa a paisagem a partir da imagem, significando-a estética e simbolicamente. Por intermédio de uma arte-técnica operacionalizada pela abertura do diafragma, do obturador na captação da luz. Criando um sistema simbólico, cujo conteúdo constitui uma prática, um exercício de várias motivações. A paisagem imagética, por sua vez, permite acompanhar um percurso do fotógrafo com seu lugar ao longo do dia. Em sua espacialidade tangível Jardim do Seridó é uma produção espacial, que se confunde com os ritmos de transformação imagéticos elaborados pelo fotógrafo, numa constante criação. Pois, é por ela [pela cidade] que Zé Boinho cria um ritmo potencializador de sentidos, cujos acontecimentos ora estão no mesmo plano de visão do fotógrafo, ora são espaços que rompem com o fluxo linear do olhar.

Na caminhada do fotógrafo pela cidade despontam lugares, objetos urbanos que se anunciam em forma e em conteúdo. Como um referente que se tem e anuncia enquanto trajetória, como passagem, na medida em que as imagens são fragmentos que integram o espaço urbano (ver fotos 03, 04, 05, 06). Essas imagens fotográficas são correspondências possíveis entre outras cidades inscritas na cidade de Jardim do Seridó. Como intercruzamento de linguagens, entre o vazio e a plenitude, entre formas e forças enunciativas de uma “realidade” visível. Em que a cidade é sempre uma vista panorâmica em processo de mudanças, em construção.

As imagens fotográficas (ver fotos 03, 04, 05, 06) despertam um sentimento anti-noturno. Já que o exercício fotográfico inscreve a cidade em sua experiência diurna, fortalecendo visualmente o dia em suas evidências tangíveis. Acredita-se que o emprego da luminosidade enfatiza um plano de organização da cidade como escolha do mensurável. Desse modo, a imagem fotográfica se coloca como apropriação do espaço. Posto que, o recorte visual que Zé Boinho faz da cidade se organiza enquanto centralidade do visto, e não necessariamente do modo como os grupos sociais se deixam afetar na/pela cidade. Com isso, tem-se uma paisagem urbana significada por uma ordem de fatores, objetos e fenômenos que foram designados como artefatos urbanos antes mesmo do fotógrafo tematizá-los.

A narrativa criada fotograficamente sobre Jardim do Seridó dissolve diversos ritmos da paisagem enquanto instância pública, enquanto diversidade e sentido geral de espetacularização. O fotógrafo transforma o espaço público em um dispositivo social que a todos os grupos toca, mas que não há necessidade de particularizá-lo. Desse modo, a cidade aparece como um acontecimento, sendo muito mais um campo aberto, um espaço fragmentado, fragmentador, do que uma cartografia estanque; o visual da paisagem jardinense se faz pelo acompanhamento e transformação em uma espacialidade como além das fronteiras geográficas afetando uma auto-imagem da cidade em sua singularidade, em sua imensa solidão diurna.

Conhecer a cidade em sua diurnidade implica uma construção imagética situada em cinco grandes eixos: a rua, as praças, os monumentos arquitetônicos, os rios, e as vivências. Com isso, a cartografia imagética da cidade se efetua continuamente através das relações, das práticas, das trocas simbólicas. Na imagem fotográfica a singularidade do visual forma uma paisagem em sua existencialidade, em uma constante apropriação do lugar. Pela fotografia é permitido espacializar-se, localizar-se em um constante deslocamento fazendo outra coisa da mesma coisa, em que é possível pensar os limites, e as fronteiras que cartografam a cidade.

É oportuno enfatizar ainda, que a cidade desponta como uma presença material e ao mesmo tempo mutante. Posto que, em na tessitura citadina se vê um estado de transformação (ver fotos 07, 08). Por outro lado, com a imagem fotográfica se tem uma cidade se descobrindo permanente como um mundo que se desmancha para o surgimento de outro, como execução plástica. A imagem confere ao processo um valor de ênfase ao plano inferior, quer como uma preferência (ver fotos 07, 08), quer como vazão e prolongamento do espaço.

A cidade ganha valor estético na medida em que os espaços são revelados sem restrições, como investimento plástico; havendo uma perspectiva fotográfica que a inscreve num plano singular de apropriação. Por isso, as estruturas instituintes da imagem fotográfica revelam uma cidade como experiência visual tramada em um sistema lingüístico que se traduz em imagem, e principalmente como significação da paisagem urbana.



Fotos 07, 08: O Jardim de Zé Boinho, uma constante construção.

Fonte: Zé Boinho.

Acervo pertencente à família do fotógrafo.

O campo de visão que se tem com essas imagens explicitam a cidade como expressão de um estética específica, mesmo que se reconheça as modificações no espaço estrutural da urbe. Contudo, é preciso focar que a cidade fotografada emerge em função da visualidade que se tem a partir do alcance projetado pelo resultado compositivo. Há uma preocupação do fotógrafo em evidenciar determinadas linhas de fulga, criando um eixo de alcance que se projeta como campo de exploração do horizonte.

Os acessos que se tem a cidade pela cartografia visual integram uma composição espacial da paisagem jardinense, como simetria que se institui em um campo de forças imaginárias. Traduzindo sentidos de apropriação espacial com os quais se pode acessar a realidade e enxergá-la desta ou daquela forma. “Pois o imaginário é esse motor de significados à realidade, é o elemento responsável pelas criações humanas, resultem elas em obras exequíveis e concretas ou se atenham à esfera do pensamento ou às utopias que não realizaram, mas que um dia foram concebidas.” (Pesavento, 2007, p.12). Por isso, o acervo fotográfico de Jardim do Seridó, decorrente do exercício de Zé Boinho, é sobretudo, resultado de uma sensibilidade imaginativa operacionalizada sobre a paisagem.

Cada imagem sugere um espaço que se abre a múltiplas formas de entendimento, de criação, e de significação da paisagem. Por isso, se tem uma paisagem como estética inacabada e a imagem fotográfica é sempre uma concepção de paisagem, que domina o homem com uma normatividade despótica; mas é também aquilo que deve ser excluído ou reduzido ao silêncio (Foucault e Rouanet, 1996, p.13).

5 Considerações Finais

O campo de visão da paisagem que se tem a partir das imagens fotográficas deixadas por Zé Boinho, sobre a cidade de Jardim do Seridó permite ter acesso a uma paisagem urbana como conjunto de elementos plásticos que (re) escrevem o espaço citadino como achado visual simbólico, imaginário, “real”, “ficcional”. O acervo fotográfico dá conta de um universo profundamente estético, numa composição de narrativas e dramaturgias criativas sobre determinados espaços da cidade como: a rua, a igreja, o mercado e o plano arquitetônico.

O fotógrafo manipula e domina com maestria todo um conjunto de técnicas da narrativa visual. Havendo em todo acervo implicações máximas ligadas ao processo de significação da paisagem como função, plano e simetria retroalimentada por processos socioculturais do mundo social. Por exemplo, o sentido da fotografia no domínio da rua desponta na contramão das evidências, das usualidades, do sentido sociológico de produção compartilhada; ainda é preciso considerar que o espaço da cidade vale como existência própria, como ramificação de um dizer que *per se* basta, na medida em que se revela como um espaço demarcado por estruturas narrativas da linguagem visual.

Referências

- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade. EDUC, 2002;
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu, Cláudio César Santoro. Revisão técnica: Rolf de Luna Fonseca. – Campinas, SP: Papirus, (Ofício de arte e forma), 1993;
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. 6ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984;
- BITTENCOURT, Luciana. A fotografia como instrumento etnográfico. In.: **Anuário Antropológico/1992**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p. 225-241;
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 2. ed., Campinas/São Paulo: Papirus, 1993;
- FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. 2ª ed. Lisboa:Veja, 1995;
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 2001;
- _____. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In: **Revista Brasileira de História**, jan/jun., ano/vol.25, nº 49. Associação Nacional de História. São Paulo, Brasil, 2005, p. 35 - 42;
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX. In.: **Vária História**. Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Vol. 22, nº 35 – 2006, - , Belo Horizonte: Departamento de História da Fafich/UFMG, 2006. v.:il,24cm, p.100 - 122. ISSN 0104-8775;
- _____. Imagem e narrativa ou, existe um discurso da imagem? In.: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, Ano 5, nº 12, p. 59-68, dezembro de 1999;
- _____. **Imagens e Ciências Sociais**. João Pessoa. Editora Universitária/UFPB, 1998;
- KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969;
- FOUCAULT, Michel. ROUANET, Sergio Paulo; et all. **O homem e o discurso** (A arqueologia de Michel Foucault). 2ª ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro/RJ. 1996, (Coleção Comunicação 3);
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In.: **Revista Brasileira de História**. Órgão Oficial da Associação Nacional de História. ANPUH. São Paulo. *Dossiê Cidades*. Vol. 27. nº. 53. Jan. - jun. 2007. Abertura, p. 11 - 23; ISSN: 0102-0188;

RONNA, Giovanna Nogueira. A Narrativa inscrita em luz. In.: **Narrativas Verbais e Visuais.**

SARAIVA, Juracy Assmann (Org.) – Leituras refletidas. São Leopoldo/RS. Editora Unisinos,

2003.p. 173-191;