

A ESCRITURA FOTOGRÁFICA DE MANOEL JÚNIOR

MANOEL JUNIOR'S PHOTOGRAPHIC WRITING

Luiza Helena Oliveira da Silva¹

*Onde houver um traço de luz, o qual me permita desenhar
meus instintos com meu olhar, eu escrevo.*
Manoel Júnior

Resumo

Neste artigo, analisamos, a partir dos saberes da semiótica discursiva, o processo de construção identitária tanto subjetiva quanto coletiva que caracteriza a arte fotográfica de Manoel Júnior. Durante as análises, percebemos que, ao criar a sua obra, o artista também se revela, construindo um projeto identitário pessoal, em que privilegia o Estado do Tocantins, onde reside. Assim, as suas fotografias, ao mesmo tempo em que desconstrói o Estado como norte goiano, servem como instrumento de desconstrução e reconstrução de si próprio como artista e como fotógrafo.

Palavras-chave: Arte tocantinense; fotografia; semiótica

Abstract

In this article, we analyze starting from the discursive semiotics, the process of identity construction subjective as well as collective that characterizes Manoel Júnior's photographic art. During the analyses, we notice that, when creating his work, the artist also reveals himself building a personal project in that privileges the State of Tocantins, where he resides. Therefore, his pictures, at the same time that deconstructs the State such as the north of Goiás also serve as a deconstruction instrument and a reconstruction of himself as an artist and as a photographer.

Keywords: Tocantins art; picture; semiotic

Introdução

Este texto analisa, sob o viés teórico da semiótica discursiva, fotografias de Manoel Junior. O fotógrafo é jornalista e especialista em fotografia, atuando em Palmas (TO), nas áreas de fotografia autoral, fotojornalismo e publicidade, além de ministrar cursos referentes a essa linguagem. Aliado ao esforço de conquista de uma linguagem própria, de uma assinatura que o singularize, o artista vai privilegiar nos seus recortes imagens do Tocantins, conforme depreendemos dos títulos de parte de suas mostras: “Palmas quatro cantos”, “Imagine 20 de Tocantins”, “Natividade”, “Imagens do Tocantins”, “A comunidade Mumbuca: as artesãs no capim dourado”, “Jalapão”.

¹ Doutora em Semiótica pela UFF e professora do Curso de Letras e do Mestrado em Ensino de Língua e Literatura, da Universidade Federal do Tocantins, Campus Universitário de Araguaína.

Selecionamos para subsidiar as reflexões sobre seu trabalho cinco das fotografias que Manoel Junior nos enviou por e-mail. Conforme este declara, há o cuidado de não disponibilizar suas produções mais significativas na Internet pelo risco que implicaria, tendo em vista o caráter de reprodutibilidade. A seleção atenderia a dois princípios: 1. as imagens selecionadas remetem ao que o artista quer privilegiar para fazer-se revelar; 2. as imagens reiteram algumas características que podem apontar para a singularização de seu gesto fotográfico, ou, como releva na citação em epígrafe, a sua escritura, remetendo aos seus “instintos”. Ao mesmo tempo, dada insistência em tomar uma dada localidade como objeto de registro, temos aí uma outra direção de leitura, a remeter a questões da identidade tocaninense como projeto a ser construído.

Este artigo se organiza em duas partes. Na primeira, tomamos um texto no qual fotógrafo fala sobre sua trajetória artística, ponto de partida que acaba por guiar nossos esforços de interpretação. Na segunda, são analisadas propriamente as fotografias selecionadas. Subsidiando a análise, recorreremos à semiótica discursiva. A esse respeito, ressaltamos que a teoria não encontra aqui um capítulo à parte, mas vai se apresentando e construindo sentidos na medida em que vão se apresentando os problemas que investigamos: o texto verbal, o texto visual.

1. Um percurso de busca

A semiótica constitui-se como uma teoria geral do texto e da significação (TEIXEIRA, 2009, p 42), concebendo como texto não apenas as produções verbais, mas também todos os demais produtos da linguagem e o próprio mundo natural, na medida em que este não se apresenta ao sujeito como dado, mas como objeto a exigir um esforço na sua apreensão, a convocar o sujeito a emprestar-lhe sentido. Conforme expressa Greimas, o método pressupõe abordar os objetos não tomados em si mesmos, com sentidos intrínsecos a serem meramente capturados, mas como objetos tornados humanos, como “significantes para o homem” (GREIMAS, 1975, p. 49). Tendo em vista esse pressuposto, os textos como também o mundo sensível apresentam-se como “promessa de sentido” (BERTRAND, 2003) e a leitura, gesto de atribuição de sentidos pelo sujeito que lê e interpreta o mundo e os efeitos da linguagem, não é capaz de se incumbir da tarefa de esgotar a significação. Ler é recortar, selecionar, convocar saberes, lembranças, nostalgias, cheiros, vivências, outros textos, enfim, exercício que reúne as dimensões do inteligível, a partir do sensível.

Para a análise do modo como um texto faz pra significar, a semiótica concebe um percurso gerativo, que pressupõe três níveis de complexificação da significação: o fundamental, mais elementar, simples e abstrato; o narrativo (intermediário) e o discursivo, mais superficial, concreto e complexo. Não vamos aqui aprofundar a discussão sobre esse simulacro metodológico, mas apenas enunciá-lo para explicitar nossas escolhas no artigo.

Diferentemente de outras produções artísticas, sobretudo as contemporâneas, as fotografias não parecem exigir a recorrência à linguagem verbal como indispensável à sua apreensão². Talvez a referência ao título já seja capaz de fornecer indicações elementares e suficientes para apaziguar o espectador que se põe a apreciar, a fruir e a dar sentidos ao que se lhe apresenta à visão e que busca um modo de correspondência entre o que vê e o que sabe. Apesar disso, optamos por principiar nossas reflexões remetendo ao que Manoel Junior fala sobre si mesmo, ou melhor, sobre o que declara a respeito de sua trajetória como fotógrafo, na sua busca por uma linguagem particular. A seguir, transcrevemos parte de um texto que o artista nos enviou, a título de apresentação:

Comecei na fotografia no período de faculdade no ano de 99, ainda incerto sobre o que queria. Estudei tudo que me foi possível fora e dentro da faculdade de Jornalismo sobre fotografia. O gosto pela leitura ajudou muito. Particpei de alguns cursos e fui aprimorando meu trabalho, mas ainda precisava amadurecer meus conhecimentos. O fotógrafo que me brilhava aos olhos era Sebastião Salgado que, na época, estava no auge. Adorava o trabalho dele. Fui estudar em São Paulo, fazer uma pós-graduação (*lato sensu*) em Fotografia. Naquela ocasião, amadureci meu conhecimento e minha habilidade profissional. Observando o mercado, voltei ao Tocantins e me dediquei à área acadêmica, mas o que mexia comigo era o trabalho em campo. Então, me dediquei a trabalhos fotojornalísticos, autorais e projetos culturais como pode ver no meu minicurriculo. Antes de voltar ao Tocantins, resolvi desconstruir meu olhar fotográfico antigo e reconstruir um novo. Nessa fase, tive como referências Ansel Adams, com seus trabalhos em preto e branco com acentuado contraste e sobre natureza. Aliei também uma profunda pesquisa sobre o fotógrafo Miguel Rio Branco. A partir daí, fui me inserindo em outros mercados como publicidade, institucional e moda, para o que busquei como referências Klaus Mitterdorf, Valerio Trabanco e Walmor de Oliveira. Com o tempo, consegui construir e elaborar com bastante acentuação minha assinatura fotográfica. A assinatura fotográfica é o que identifica o fotógrafo. Ela reúne, seu talento, sua habilidade técnica, seu conhecimento. Atualmente, me dedico muito a projetos, trabalhos autorais, publicidade, institucional. Adoro fotografar: pra mim a fotografia é algo como a tatuagem, não pode ser refeita e tem que ser feita com dedicação, paixão e vontade. Onde houver um traço de luz, o qual me permita desenhar meus instintos com meu olhar, eu escrevo³.

² Em produções como as da arte conceitual, muitas vezes há essa premência de saberes que extrapolam o que é materializado na própria obra, que então pode ganhar sentido na relação com outros discursos.

³ Foram feitas algumas alterações na redação de Manoel Junior que escrevia informalmente, num e-mail. As alterações estão basicamente relacionadas à pontuação, visto que, pelo modo de interlocução estabelecido e o veículo utilizado, não haveria maiores preocupações quanto a rigores da redação. A esse respeito, convém

Nesse pequeno texto, o fotógrafo alinhava elementos que correspondem a sua trajetória de artista à procura da aquisição de uma linguagem própria, caracterizando, pois, o que semioticamente falando se definiria como uma narrativa de busca. A identidade, a “assinatura fotográfica”, resulta, assim, de um querer, que vai definir a aquisição de uma competência para um dado fazer: o fotografar, não como um gesto displicente, mas como uma produção singular que, ao se revelar, revele também o artista que a empreendeu.

De acordo com a teoria semiótica, todo texto é dotado de uma narratividade, concebida como “transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes” (FIORIN, 1992, p. 21). Essa mudança de estados, analisada no nível narrativo do percurso gerativo de sentido, se dá pelo fazer do homem que transforma o mundo na busca de valores investidos nos objetos (BARROS, 1994, p. 16). O objeto valor, nesse caso, é o saber fotografar. Na breve apresentação, Manoel Junior enuncia os elementos que apontam para a transformação pretendida, os estudos que realizou, as influências que recebeu, os diálogos estabelecidos com outros fotógrafos culminando na conquista do objeto: “Com o tempo, consegui construir e elaborar com bastante acentuação minha escrita fotográfica”.

Na pintura, a assinatura pode encontrar sua caracterização na gestualidade impressa nas pinceladas, na particularidade com que o artista se inscreve num determinado modo de pintar, selecionando cores e formas. Na fotografia, pode haver a ilusão de que é a máquina quem desenha, pelo automatismo que cerca um outro processo de produção, uma outra fatura. Há, contudo, aqui, também, uma gestualidade que se imprime, num outro modo de recortar e fazer significar a realidade, mediante a escolha de ângulos, formas, técnicas, mediante a sensibilização com o mundo, com o que há por dele ser revelado. O fotógrafo nos dá algumas pistas para compreender esse processo, ao revelar a necessidade de “dedicação, paixão e vontade” (querer) e o que implica a fatura fotográfica: “não pode ser refeita” (saber fazer). Trata-se da captura de “um traço de luz” através do qual se possa “desenhar” com os “instintos”, com o “olhar”, para aí então desenvolver uma dada escrita, o registro do gesto.

Nesse sentido, o enunciador se apresenta também como sujeito de espera (GREIMAS, 2002, p. 30). Espera de algo que se inscreva em seu olhar, que produza determinadas sensações, lampejos, comoções, algo que ainda não é propriamente sentido, anterior à discretização que revela o mundo como cognoscível (TATIT, 1997, p. 42). É ainda anterior, pressentimento, “instinto”, mas que lhe impulsiona ao gesto de fazer querer perpetuar pelo registro da máquina. A imagem surge então como resultante do encontro com o inesperado,

registrar o modo desprendido com que o artista se mostrou, falando de si e disponibilizando para análise suas preciosas imagens fotográficas.

única, irrepitível, porque o objeto a ser mostrado nunca mais será o mesmo, porque outros serão os efeitos da luz agindo sobre ele, porque se move, porque pode ser já outra coisa.

Nas fotografias que selecionamos isso pode ser identificado. Não se trata apenas de registrar um sujeito que se apresenta sob uma dada pose, ensaiada, mas de um momento que encontra outras razões para não ser repetível: os meninos que se banham na praia da Graciosa (Fig. 1) e que não estarão mais no mesmo lugar, disponíveis num certo desenho das águas; o céu de Palmas que se espelha no lago (Fig. 2), uma vez que jamais céu e lago terão o mesmo desenho, embora continuem se espelhando sob a luz do sol; a escuridão que parece avançar sobre a avenida, afastando a noite⁴ (Fig. 3); as dunas de areia do Jalapão, na sua movência e instabilidade (Fig. 4).



Fig. 1
Fotografia de Manoel Júnior

⁴ Ou a luz que avança aos poucos sobre a escuridão.



Fig. 2
Fotografia de Manoel Júnior



Fig. 3
Fotografia de Manoel Júnior

Temos aqui um sujeito sensível a registrar suas impressões sobre o mundo que não lhe é indiferente. No registro, ainda que as imagens anunciem a mudança, encontra-se a possibilidade de instauração da duração, que permite que outros também se deixem afetar pelo que afeta o enunciador. Da efemeridade da surpresa produzida pelo encontro com um dado arranjo do mundo passamos a uma outra duração, que faz com que outros sujeitos, os espectadores apreciadores das fotografias, sejam também sensibilizados, atingidos: encontro com um recorte do mundo, que já não é mais o mesmo, mas aí se encontra como simulacro

numa dada materialidade que se eterniza na impressão do papel; encontro com um sujeito e seu modo de ver e falar do mundo.

O que o espectador tem a frente é o Tocantins que surpreende como paisagem natural ou urbana, apresentado aos que nessa localidade vivem ou que o desconhecem. Em um ou outro caso, a imagem surge a provocar a contemplação, retardando o movimento de partida, que, precipitado, não permitiria a instauração do sentido⁵. Para perceber essas localidades na sua beleza e intensidade, é necessária a parada no tempo, seja para o clique da máquina fotográfica, que registra a sensibilização do artista diante da paisagem, seja posteriormente para a contemplação do seu produto, na exposição.

Remetendo uma vez mais à apresentação, é certo que o próprio gênero determine a instauração no texto da primeira pessoa (“comecei”, “estudei”, “fui”, “dediquei”, “me”, “adoro” etc.), o que vai produzir no texto efeitos de subjetividade e aproximação com o enunciador. Tendo em vista essas escolhas de pessoa, temos uma fala que simula aproximação com a intimidade do artista, como se assim efetivamente este se mostrasse. Além disso, vemos que essa apresentação, esse modo de desnudar-se, se faz a partir de dois recortes temporais: passado e presente. Inicialmente, temos a predominância de verbos no passado (pretérito perfeito), que remetem ao momento em que emerge o gosto por fotografar e a necessidade de aprender e aprimorar sua técnica. A escolha do tempo verbal ainda sinaliza para ações acabadas, pontuais, que se sucedem e são finalizadas, etapas, portanto, vencidas, superadas. Fechando o texto, encontramos os verbos no presente, indicadores do modo como este se encontra no instante do agora: “adoro fotografar”, “me dedico a projetos”, “eu escrevo”.

O texto, assim, aponta para o resultado feliz de uma busca, as transformações sucedidas, ou para o saber dizer de uma conquista. O artista, como o que faz uso da palavra, sabe falar de si, sabe revelar-se (veja-se, nesse sentido, a abundância de projeções de 1ª. pessoa), mas traz consigo a urgência de falar de si por outra linguagem, pela fotografia. Tal esforço pode ser sintetizado numa frase de Lewis Hine: “Se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera” (apud SONTAG, 2004, p. 201). Analisemos, pois, esse outro modo de contar a história.

⁵ Em relação ao tempo na apreensão estética, Tatit discute a necessidade de um tempo que garanta a fruição a partir da percepção do objeto. Conforme o semiótico, “o excesso de instantaneidade confunde os limites de identificação do objeto de tal maneira que adentramos repentinamente na escuridão e no silêncio” (1997, p. 54-55). Ainda segundo Tatit (1997, p. 46), a forma artística provoca a desaceleração da linguagem, refreando a transposição do plano da expressão ao plano do conteúdo. É a expressão, a sua forma material que comove o sujeito e, portanto, conduz à desaceleração necessária à fruição estética.

2. Uma outra história

As fotografias aqui selecionadas são todas em preto e branco, todas elas espelhando paisagens tocantinenses. Com exceção da Fig. 4, que traz uma imagem do Jalapão, as demais retratam Palmas, capital do Estado, alternando nesses cenários a presença de elementos que remetem, num primeiro olhar, à oposição *natureza vs. cultura*. As cenas exuberantes revelam localidades em que a natureza ganha destaque, exaltada, atravessada, contudo, pela presença humana, ainda que discreta. Essa presença humana (cultura) se acentua na Fig. 3, na foto de uma das avenidas da cidade. Ainda assim, não é só de cidade que fala essa imagem: há uma noite que parece avançar sobre a rua iluminada e é também a escuridão que empresta à luz intensidade. Nesse momento, iremos apresentar uma breve análise de duas dessas imagens, para, posteriormente, buscar estabelecer relações de sentido a partir daquilo que vai sendo reiterado pela lente do fotógrafo.

A) Jalapão: a sinuosidade do movimento

*Penso ouvir a pulsação atravessada / Do que foi e o que será noutra existência /
É assim como se a rocha dilatada / Fosse uma concentração de tempos / É assim
como se o ritmo do nada / Fosse, sim, todos os ritmos por dentro / Ou, então,
como uma música parada / Sobre uma montanha em movimento.*

Chico Buarque, Dois irmãos.



Fig. 4
Fotografia de Manoel Júnior

A foto (Fig. 4) traz uma imagem do Jalapão, uma região que atrai turistas em busca de suas belezas naturais. Com baixa densidade populacional e de difícil acesso, a natureza encontrou aí condições favoráveis a sua preservação. O lugar apresenta diferentes paisagens, que vão da presença de rios de águas cristalinas e com corredeiras, a cachoeiras, chapadas de formações rochosas e dunas de areia dourada que chegam a 30 metros de altura, movendo-se ao sabor dos ventos (Cf. <http://jalapao.to.gov.br/dunas/30>). Manoel Junior seleciona nessa foto uma dessas dunas, privilegiando no recorte um desenho de linhas sinuosas. A imagem pode ser dividida a partir dessas linhas, que dão contorno sutil à forma da duna, organizando-lhe os volumes.

O fotógrafo acentua a extensão desse objeto, que se estende além dos contornos da foto. Essa extensão é conferida ainda pela própria perspectiva da imagem que aponta para a direção do olhar: de baixo para cima, revelando a altura. A duna se aproxima, assim, da altura da serra, ao fundo. O traçado da serra se estende como uma linha quase horizontal, levemente inclinada, assumindo nova inclinação ao final do trajeto, na parte superior direita da imagem. Nesse momento, toma a direção diagonal, como se acompanhando o desenho da duna à frente.

O tom escuro da serra serve para, no contraste com a cor clara da duna, definir mais nitidamente na parte superior o traçado dessa figura de areia. Marca ainda a divisão topológica do desenho, organizado em três partes: o céu, na parte superior, como uma uniforme faixa branca; a serra, em tom escuro, como fundo; a duna, à frente, em tom claro, levemente sombreada em algumas partes, o que garante a percepção das formas, seu traçado. Enquanto a parte clara correspondente ao céu se apresenta como uma fina faixa homogênea, na parte da duna percebem-se as sinuosidades das linhas em leves ondulações na superfície, os percursos que a areia desenha na sua mobilidade, como também a textura conferida pelos pontos que figurativizam a areia. Na parte escura correspondente à serra também o desenho ganha textura, revelando em pequenos pontos a vegetação indistinta.

O desenho da duna caracteriza-se ainda por uma não homogeneidade. Na parte superior, no que poderia converter-se no vértice da forma piramidal, o tom mais claro pela maior incidência da luz traz uma faixa também branca, diagonal, rompida por uma forma circular, que desfaz a linha. No lugar do vértice, temos então uma quase horizontalidade, traduzida numa forma curva que encontra nova linha, diagonal e mais retilínea, atravessando o desenho longitudinalmente. O tracejado sinuoso da areia só é então percebido na metade inferior do desenho, sob os efeitos da oposição entre luz e sombreamentos.

No plano da expressão da fotografia, acentuam-se, assim, as relações entre horizontalidade e diagonalidade, claro e escuro, figura e fundo, superioridade e inferioridade que vão corresponder, no plano do conteúdo às relações de movimento e estaticidade. As figuras do céu e da terra (horizontalidade, superioridade, fundo) remetem ao plano da permanência, da estaticidade, da homogeneidade, enquanto a figura de areia (plano inferior, diagonalidade, frente) remete à heterogeneidade, ao movimento e impermanência.

Se pensarmos além ou aquém do instante da captura da imagem pelo fotógrafo, consideraremos que também a montanha é movimento incessante. É a montanha que se desfaz sob a ação do vento, convertendo-se em areia, que por sua vez refaz o desenho da montanha. A montanha de areia guarda, assim, sua essência de pedra, mas em si mesma acentua a mobilidade, enquanto a montanha parece descansar ao fundo, em forma permanente. O fotógrafo registra, portanto, num dado instante, uma paisagem complexa, um desenho irrepetível. Tudo pode alterar-se, pelo movimento da luz que atravessa as nuvens, pela ação dos ventos, pelo movimento do gesto do próprio sujeito diante da paisagem. Tudo, enfim, é movimento, traduzido na estaticidade representada pelo corte da fotografia.

B) Graciosa

A fotografia que agora analisaremos traz uma imagem do lago formado pelo represamento do rio Tocantins⁶, em Palmas. Ao fundo, encontra-se a ponte Fernando Henrique Cardoso⁷.

⁶ Esse represamento se deve à construção da usina hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães, situada entre Miracema e Lajeado e inaugurada em 2001.

⁷ A ponte liga as cidades de Palmas a Paraíso do Tocantins. Possui 8 km de extensão e atravessa o lago.
Recebido em agosto/2010; aceito em dezembro/2010

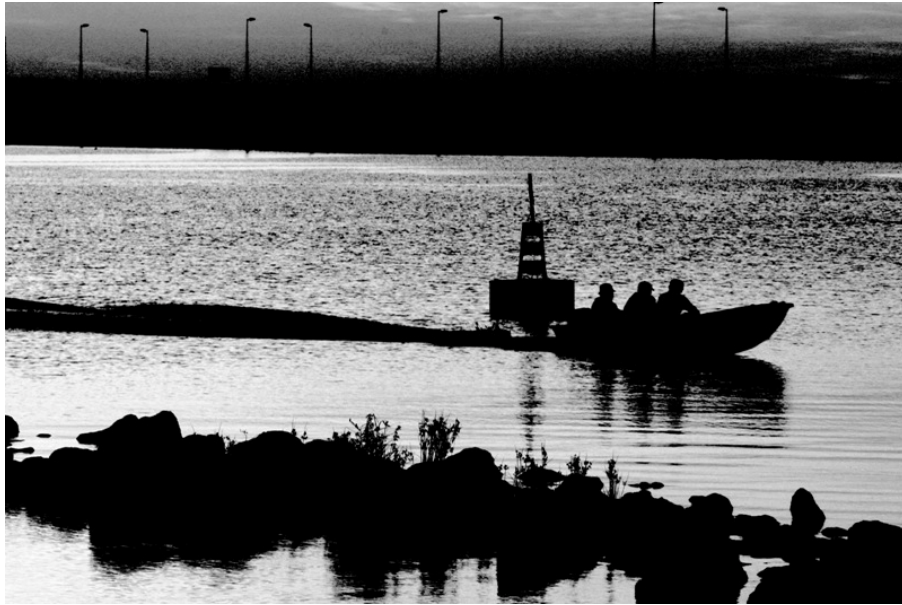


Fig. 5
Fotografia de Manoel Junior

Em preto e branco, a foto registra o instante em que um barco tripulado por três pessoas atravessa o lago, deixando na superfície das águas o desenho de parte de seu trajeto. Pelo ângulo captado da ponte, sabemos que o fotógrafo se posiciona na Praia da Graciosa (Palmas), num momento indefinido (entardecer?). A ponte, na imagem, só se dá a reconhecer pelos postes de iluminação, que parecem, emergindo verticalmente de uma longa faixa horizontal escura, aves de pescoço alongado, dispostas aos pares, frente à frente, em linha que atravessa longitudinalmente a foto. As figuras humanas são quase indistintas: três homens de boné, sentados na pequena embarcação, de costas para a lente da câmera. São desenhos esboçados na sombra, tornados visíveis na oposição com o fundo mais claro, correspondente ao lago. O barco parece deslizar na linha de águas tranqüilas, cuja ondulação mais destacada sinaliza para o caminho percorrido pelo barco, já próximo à margem inferior (linha de pedras irregulares) e alcançando a margem direita da foto. Pela posição da luz, as figuras humanas, o barco, as pedras, parte dos postes da ponte espelham-se na água turvada por movimentos leves.

A foto se divide em três faixas: a superior, correspondente à imagem da ponte, a partir da linha horizontal que marca o desenho do lago; a central, que segue até o desenho da trajetória do barco; a inferior, abaixo do barco, no caminho de pedras.

Na primeira faixa, identificamos a oposição entre os contornos: abaixo, temos a linha horizontal, num traçado retilíneo, remetendo às dimensões do lago; acima, os contornos são

suaves, diluídos em pontos escuros que avançam de modo irregular sobre o céu (claro), produzindo um traçado curvilíneo que corta longitudinalmente a paisagem e que revela, ao mesmo tempo em que esconde, a serra que estaria ao fundo. Acima da faixa escura, sem limites precisos, surge o céu, com nuvens levemente esboçadas em gradações de tons de cinza.

Na faixa central, a luz revela detalhes da superfície do lago, suas discretas ondulações, variando de tons mais claros, à esquerda, para um pouco mais escuros, à direita. O desenho da onda produzida pelo barco surge então como uma linha mais grossa, inscrição sobre o lago que tem rompida nesse instante sua quase imobilidade. Aí se encontra o barco como também a bóia, sinalizando a existência de um trajeto, como também de um marco a ser ultrapassado, a delimitar ainda que precariamente as espacialidades na vastidão do lago.

Na faixa inferior, estão as pedras e discretos indícios de vegetação, numa linha diagonal que cria uma espécie de triângulo com as margens da foto. Por suas dimensões, em contraste com os demais elementos da foto, essas formas dão a dimensão da perspectiva assumida, tornadas mais próximas da lente da câmera e do olhar do espectador. Irregulares, as pedras trazem os contornos precisos na parte superior, estendendo-se imprecisas na parte inferior, sob efeito do espelhamento na água.

Como na primeira foto analisada, temos aqui também nesses arranjos do plano da expressão a configuração no plano do conteúdo de relações de oposição entre movimento e estaticidade. A foto captura um instante, paralisa-o, mas a imagem tematiza o movimento, a transformação. O barco se move, as águas informam o trajeto, a onda se levanta e aponta para sua diluição, as sombras avançam sobre o céu, a noite chega aos poucos, como pontos escuros que se adensam, obscurecendo a ponte e a serra.

O contraste entre luz e sombra revela e ao mesmo tempo esconde, desenha, mas como contorno as formas humanas e da natureza. A ponte marca a inscrição da cultura, mas, diluindo-se na paisagem natural, parece transformar-se em outra coisa, como se se tratasse de imensas aves aquáticas, como se o lago revelasse mistérios, que nem tudo pudesse ser decifrado, ainda que sob a lente objetiva e precisa da câmera que capta, registra, imprime na exatidão da técnica. A ponte sinaliza o trajeto preciso entre as extremidades do lago, a linha retilínea que dribla as imprecisões da natureza. Mas a ponte vai se diluindo em escuridão, invisibilizada, a traír e atrair o olhar do espectador. Dela só se vêem os postes, mas que não a iluminam, servindo apenas para revelar que lá está a ponte, que é aquele um dos caminhos, obra de concreto e ferragem, domando a natureza e, na sua estaticidade, garantindo o ir e vir

sobre o lago. O barco sinaliza a outra possibilidade de travessia, pequeno, precário, mais próximo do contato com a água, com a natureza, numa opção mais sinuosa do que a representada pela ponte.

Também as pedras, que sinalizariam a estaticidade da margem, acabam por ganhar movimento, no espelho da água, como se dançassem, subvertendo a sua natureza. No seu entorno, linhas horizontais denunciam o movimento das águas e os reflexos das pedras alteram-lhes as formas e os contornos.

A foto inscreve-se, assim, como a possibilidade de fazer ver o mundo (precisão, clareza, o retilíneo), mas sem garantir que tudo possa ser visto (imprecisão, sombra, curvilíneo), porque a imagem se desenha sob os efeitos da luz e da sombra, que revelam, mas também traem, insinuam, confundem, e por isso mesmo instauram outras possibilidades de fazer sentido.

3. Considerações finais

As fotografias, por sua capacidade de representar os objetos do mundo natural, caracterizam-se como textos figurativos e, pela exaustiva figuratividade, como icônicos. O espectador, no caso, reconhece o texto que tem à frente como imagem que simula o um dado do mundo, atribuindo-lhe efeito de verdade. Conforme Greimas e Courtés (2008, p. 254), o reconhecimento da imagem como representação de uma realidade está intimamente condicionado à competência de um sujeito produtor de imagem (no nosso caso, o fotógrafo) em aderir aos valores de determinada cultura, isto é, essa espécie de doador de uma certa imagem deve, numa primeira instância, “submeter-se às regras de construção de um ‘faz de conta’ cultural”, uma vez que o enunciatário desse discurso-imagem (espectador que apreciará as fotos) vai exercer um fazer interpretativo, julgando-o verdadeiro ou falso, o que implicaria entender a iconicidade como efeito de conotação veridictória. O texto fotográfico resulta, portanto, de um revestimento figurativo exaustivo tendo como objetivo a produção da ilusão referencial, a ser conferida pelo que o aprecia. O que se tem, desse modo, inscrito, é a ilusão de representação fiel do mundo, como se este se revelasse a si mesmo, sem a manipulação de um sujeito que o escreve, desenha, recorta. Nesse sentido, do ponto de vista das projeções de pessoa, a foto revela os objetos do mundo, apagando as marcas de pessoa que caracterizariam a instância da enunciação (*eu*), consistindo a foto num exemplo de enunciado-enunciado (*não eu*) (FIORIN: 1996): o que se dá a conhecer no suporte planar é o mundo, não aquele que o

registra. Como, então, garantiria o fotógrafo a sua marca, a particularidade da sua escrita, tal como declara pretender Manoel Júnior?

Do ponto de vista das projeções temporais, a foto corresponde ao *agora*, momento da enunciação e, portanto, ao momento das escolhas que incidem sobre o discurso:

Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. Ela é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o “agora” e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo. (BENVENISTE, 1989, p. 85)

Como defende Benveniste, não há outro modo de remeter ao agora, ao presente, senão pelo discurso. A foto é esse presente capturado, precário, instável, que se perpetua, contudo, na impressão do papel. Relata o encontro do sujeito com o mundo, o olhar particular e subjetivo que secciona a realidade, selecionando os ângulos, as paisagens, os efeitos de luz e sombra nelas inscritos. A lente é extensão de seu olhar, portanto, extensão de seu corpo que sente, presente, intui o mundo antes de codificá-lo em texto, em escrita fotográfica. Essa temporalidade aí revelada corresponde ao tempo da enunciação, e, com isso, acena para a subjetividade, denegada na aparente impessoalidade do registro.

Manoel Júnior se denuncia nesses recortes do tempo, como também nas temáticas que suas imagens acolhem. Na busca de sua marca pessoal, vai privilegiando uma certa localidade, o Tocantins (*aqui*), onde reside. Nesse sentido, sua procura parece coincidir com a desse Estado, disposto a construir uma identidade a partir de sua desconstrução como norte goiano. Suas imagens são expressão de movimento, que vão apontando para seu próprio percurso de artista. Este declara desconstruir sua identidade inicial para reconstruir-se finalmente como fotógrafo. No presente, apresenta-se como dono de uma certa inteireza, uma certa essência condensada. Contudo, no trajeto de surpreender-se com o mundo, com o ainda não visto/fotografado, pode converter-se novamente a partir de novas buscas, porque a vida é incessante movimento, que a fotografia/o discurso nos promete não deixar escapar.

Referências Bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.
BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.
BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992.
- _____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- _____. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- _____ e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; TEIXEIRA, Lucia (orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.