



Imagem Fotográfica, Cultura e Sociedade¹

Itamar de Moraes NOBRE²

Vânia de Vasconcelos GICO³

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN

Faculdade Natalense para o Desenvolvimento do Rio Grande do Norte, Natal, RN

Reflete-se, a partir de uma visão transdisciplinar do conhecimento, a interrelação imagem fotográfica-cultura-sociedade. Tem-se como objetivo discutir a relação teoria-prática da investigação na práxis do pensamento humano ao rejuntar métodos, estratégias de ação e o cenário da pesquisa. Concebe-se a fotografia como interface dessa relação e a cultura como repositório e fonte propulsora das idéias na concepção da imagem fotográfica, influenciando o fotógrafo pelos códigos culturais, costumes, relações sociais e idéias dominantes. Observa-se que ele poderá reproduzir o que apreendeu como conhecimento e visão de mundo na fotografia, assumindo a responsabilidade de diferenciar a sua percepção sobre o que observa. Conclui-se que tal direção leva a imagem fotográfica a ser vista como mapa dos espaços, ações e interpretações culturais, o que a caracteriza como imagem sociocultural.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem fotográfica. Cultura e fotografia. Códigos culturais. Cultura e Sociedade.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Pesquisa financiada com bolsa do CNPq e parte da dissertação de Mestrado : NOBRE, Itamar de Moraes. **A fotografia como narrativa visual**, 2003. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003. Orientadora: Professora Dra. Vânia de Vasconcelos Gico

² Professor do Departamento de Comunicação Social da UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pesquisador do Grupo de Pesquisa PRAGMA - Pragmática da Comunicação e da mídia: teorias, linguagens, indústria cultural e cidadania, e-mail: nobre@ufrnet.br

³ Professora e Pesquisadora Associada do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pesquisadora da Base de Pesquisa Cultura, Política e Educação - Coordenadora da Linha de Pesquisa Sociedade, Dinâmicas Culturais, Memória. Coordenadora do Grupo de Estudos BOA-VENTURA - CCHLA/UFRN, em convênio com a Universidade de Coimbra-Portugal, e-mail: vaniagico@gmail.com. Professora-Pesquisadora da Faculdade Natalense para o Desenvolvimento do Rio Grande do Norte - FARN, e-mail: vaniagico@farn.br.



1 A CULTURA E O CONHECIMENTO SOCIOCULTURAL DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Os códigos culturais, criados socialmente, configuram-se nas relações da comunicação articuladas no âmbito da convivência dos diversos povos ao longo dos tempos, e enquanto conjunto de signos das relações humanas pode ser visto como a fonte e o meio para a obtenção e disseminação do conhecimento social, como pensa Santaella (1996).

Assim os saberes, as ações e os hábitos e costumes enquanto códigos culturais têm seus significados atribuídos e são disseminados como representações do processo de conhecimento social. Desse modo vão sendo assimilados como mediadores para a comunicação, ocorrendo nos espaços-tempos, a partir das peculiaridades de cada sociedade e de cada período histórico.

Ao tornar-se um conhecedor dos signos que o cerca, o ser humano torna-se um conhecedor do seu mundo e de si mesmo, visto que os códigos culturais configuram-se em elementos constituintes de narrativas, descritoras do espaço de convivência e de relações. A fotografia enquanto um signo, e a cultura enquanto repositório do conhecimento social promoverá e divulgará a imagem fotográfica, compreendendo-a como construção de olhares reveladores da cultura, sendo aquela representação e referência para o reconhecimento desta.

A presença constante do elemento sógnico no repositório cultural do ser humano faz com que esse elemento seja inserido como informação nesse meio e nas suas ações cotidianas. Quando tais ações são retratadas na fotografia, esta pode ser vista como um mapa recortado e miniaturizado (NOBRE, 2005), expositor dos espaços, dos seres, dos objetos, dos cenários, das ações e das diversas interpretações, com a característica de um documento social.

Assim sendo, a cultura é entendida por Vergani (1995, p. 23) como um sistema de comportamentos e de valores, adquiridos hereditária e tradicionalmente, no meio social, “que não só são produtos da ação humana, mas que condicionam o desencadear de novas atividades sociais sujeitas a processos de seleção ao longo da história”.

Nesse círculo específico, imagem fotográfica-sociedade, refletem-se de forma singular, por apresentarem com caráter indicial e notadamente estático, o fragmento espaço-temporal de uma cultura. Concebe-se assim que o fragmento apreendido jamais será captado isento das concepções de quem o capta, pois o *operator* (BARTHES, 2005, p.20) receberá sempre o *imprinting cultural* da dinâmica social, embora ressalvem-se os desvios e as brechas componentes da autonomia do pesquisador, pois “ toda descoberta de uma limitação abre, paradoxalmente, uma nova via ao conhecimento” (MORIN, 1992p.166). Por sua vez e



embora nos oferecendo margem para acreditar que algo de novo pode surgir depois que a imagem fotográfica é capturada, mesmo que o fotógrafo intencione realizar outra fotografia da mesma maneira, utilizando o mesmo ângulo, o mesmo nível e o mesmo espaço geográfico, o momento não será mais o mesmo, conseqüentemente o fragmento captado guardará suas especificidades.

No campo da circulação e geração do conhecimento visual imagem fotográfica-cultura-sociedade, visualiza-se o movimento cíclico alimentador e retroalimentador da cultura, contendo a fotografia um refletor do que pensa o *operator*. Nesse documento visual, estão contidas partes das informações culturais, captadas pelo seu autor, mas em um movimento hologramático podem representar o itinerário de pensamento de quem as capturou e do mundo das idéias da cultura dominante.

Dessa forma, a partir da fotografia, o ser humano chega a representar o seu mundo, o seu espaço e o outro no qual se espelha, enfim, o que apreende, e a partir da memória social do ser humano, um mundo repleto de representações e de aspectos simbólicos serão os elementos que configuram sua estruturação enquanto ser social, determinadas condutas, e diversificadas crenças.

A fotografia, mesmo sendo um signo com uma linguagem específica e peculiar, relaciona-se com a cultura do seu produtor, sendo parte dela e representando-a. Ela carrega códigos que auxiliam na identificação do referente. São códigos visuais que permitem o conhecimento de nós mesmos, assim como a cultura que ela retrata. É nesse processo de criação e autoconhecimento que as referências culturais são construídas e construtoras daquilo que é produzido.

A partir do exposto justifica-se a exposição da nossa experiência, a qual tornou-se motivação para elaboração e apresentação desse artigo, cujo objetivo é discutir a religação teoria-prática da investigação na práxis do pensamento humano ao rejuntrar métodos, estratégias de ações e o cenário da pesquisa, além de socializar um acontecimento que surpreendeu aos próprios envolvidos no trabalho de campo, visto que estávamos seguros que estaríamos executando a nossa imparcialidade.

Ao entrelaçar tais instâncias que aparentemente estavam separadas - visto que aprendemos na herança do paradigma cartesiano a separar razão da desrazão; razão do mito; razão do imaginário; sensível do insensível; a ciência da arte - reaprendemos a religar os continentes que foram separados; a exercitar os princípios da recursividade, como pensa EDGAR Morin (2005) nos quais a causa produz o efeito que produz a causa,



reaproximando o sujeito que pensa *ergo cogitans* da coisa pensada, *res extense*, religando-se sujeito-objeto de investigação.

2 REFLEXÃO METODOLÓGICA DA PESQUISA

O homem sempre pensou com as mesmas condições, com os mesmos aparatos, daí a não existência de um pensamento superior ou inferior ao outro, mas a razão cartesiana ao impor um paradigma, impôs também a ruptura entre o sujeito e o objeto; impôs ainda um conjunto de regras, modelos, padrões, teorias, visões de mundo que nos são legados historicamente.

Entretanto a condição de sujeito da ação pode levar cada um a adentrar-se nas discussões do conhecimento do conhecimento, como pensa Morin (2003), no conhecimento prudente para uma vida decente, como pensa Santos (2004) e envolver-se com novos conhecimentos, vocações, aprendizagens significativas, religando saberes-fazer na construção da ciência conjugado ao desenvolvimento dos seres vivos; tais discussões, nesse início de século XXI estão sendo denominadas de *crise dos paradigmas* e postam-se entre os desafios do conhecimento no terceiro milênio.

Tais desafios levam-nos a uma *ecologia cognitiva*, como afirma Santos (2007) a vislumbrar horizontes para a vida, as idéias e a cultura planetárias, na construção de paradigmas contra-hegemônicos (SANTOS, 2008) possíveis substitutos daqueles que se tornaram hegemônicos, que possam performar outros conhecimentos para tornarem-se basilares ao desafio da globalidade: saber fragmentado e compartimentado em diferentes disciplinas para explicar realidades multidimensionais; o desafio do desenvolvimento incessante de saberes e a organização dos conhecimentos dos problemas essenciais.

Propõe-se também nesta investigação, estratégias de pesquisa em consonância com os conhecimentos da transdisciplinaridade que trazem novos debates para antigos princípios, e vêm sendo chamados de paradigmas emergentes. Alguns estudiosos do assunto, como destaca-se Santos (2006, p. 139) ao advogar a *ecologia dos saberes*⁴, afirmam que para entender-se a transição paradigmática, uma aproximação das ciências naturais às ciências sociais trariam consigo teses e pressupostos que nos poriam posições mais atuantes em nossas pesquisas. Santos chega mesmo a afirmar que o conhecimento fora da coletividade,

⁴ “A ecologia dos saberes é um conjunto de epistemologias que partem da possibilidade da diversidade e da globalização contra-hegemônicas e pretendem contribuir para as credibilizar e fortalecer” e discute seus pressupostos (Santos, 2006, p. 154 -165).



desprovido do ambiente, como advogam os princípios cartesianos, levariam o indivíduo a não pensar e que todas as inteligências nada mais são do que segmentos componentes de uma ecologia que nos engloba. Em um outro momento das suas reflexões (SANTOS, 2003, p. 5) assume teses para a discussão do conhecimento emergente, a saber: “Todo conhecimento científico-natural é científico-social; Todo o conhecimento é local e total; Todo conhecimento é autoconhecimento; Todo o conhecimento científico visa constituir-se em senso comum”.

Além das teses de Boaventura Santos para explicitar-se as estratégias da pesquisa de campo e assumir-se a transdisciplinaridade⁵ como visão metodológica desta investigação buscou-se na epistemologia da complexidade pensada por Edgar Morin (2005), os três princípios da reaprendizagem do pensamento: o anel recursivo, a dialógica e o princípio hologramático. Da apropriação dos princípios da dialógica particularizou-se que as idéias avançam sempre no antagonismo; do princípio recursivo pode-se fazer circular a causa e o efeito, e o efeito sobre a causa; e do princípio hologramático percebe-se que o que se vê não se consegue dissociar todo e parte, ou seja, o todo está na parte e a parte está no todo. A partir destas três bases - dialógica, recursividade, hologramático - vai-se construir a totalidade da investigação realizada em Diogo Lopes, campo empírico da investigação, tomando a *fotografia como narrativa visual* (NOBRE, 2003), entretanto, a totalidade nunca será igual a soma das partes; pode ser maior ou menor que a soma e será sempre aberta.

Os dados empíricos da investigação são provenientes das fotografias elaboradas para a pesquisa de campo, assim, o olhar fotográfico da investigação foi o ponto de partida e de chegada para se constituir o *corpus* das informações a serem estudadas. Por sua vez, o interesse cultural da fotografia deu-se tanto a partir das postulações dos autores já citados (SANTAELLA, 1996; NOBRE, 2005), como das postulações de Barthes, quando enquadra o “*punctum*, enquanto um detalhe” (2005, p.69), um objeto parcial que representa na pesquisa a parte de um todo da experiência em apreço.

⁵ Transdisciplinaridade: mais do que disciplinas que colaboram entre si, em um projeto com um conhecimento comum; significa também que há um modo de pensar organizador (**Tetragrama Organizacional**: qualquer atividade de qualquer sistema vivo está guiada pelo tetragrama organizacional: **Ordem**: regularidade; **Desordem**: desavenças, emergências; **Interações**: coisas que começam a interagir que não estavam previstas anteriormente. **Reorganizações**: para onde o sistema vai; o sistema vive sempre na erupção da desordem; o tetragrama ordem, desordem, interação, reorganização aliado aos operadores da dialogia, do holograma e da recursividade constituem a base fundamental do pensamento complexo). O pensar organizador pode atravessar as disciplinas e dar uma espécie de unidade. A transdisciplinaridade requer, portanto, a transversalidade; e para que haja transversalidade é necessário um pensamento organizador, é o que Morin chama: pensamento complexo; portanto se não há um pensamento complexo não pode haver transversalidade, não havendo transversalidade, não haverá transdisciplinaridade



3 A IMAGEM COMO NARRATIVA VISUAL: determinantes do universo sociocultural

Ao concebermos a imagem como narrativa visual, admitimos que o cenário retratado é determinante do universo sociocultural analisado. Assim trilhamos o pensamento em que “as imagens, assim como as histórias, nos informam”, como pensa Manguel (2001, p.21); ou ainda que a imagem “não é a simples cópia psíquica de objetos externos, mas uma representação imediata, produto da função imaginativa [...], que se manifesta de maneira súbita [...] tomando a alma das pessoas”; assegurando-se assim, que não existe somente o pensamento racional, mas também o pensamento em imagens, (SILVEIRA, 1992, p.82-83); sendo o uso da “câmara ainda uma forma de participação”, um mundo-imagem, como pensa Sontag (1981, p.12); para se conhecer-participar de novas experiências, de se ver o todo através das partes e recursivamente a parte representante no todo, como pensa EDGAR Morin (2005), ao defender os princípios hologrâmicos.

Desse modo discordamos quando a fotografia é abordada como linguagem secundária, complementar e ilustrativa, e posta em oposição à linguagem escrita, privilegiando o texto como elemento central da formação do conhecimento e da informação. Postos em segundo plano os elementos visuais fotográficos, praticamente, não são, de todo, valorizados como fonte e como mensagem do universo social no qual evolui o homem, ficando este, de certa forma, com os horizontes limitados, quase preso a definições que o impedem de saber mais sobre si, sobre o outro e sobre o seu meio. A fotografia pode ultrapassar esses limites e permitir ao imaginário transpor códigos lineares, penetrar a polissemia da narrativa visual, sendo um signo cuja indicialidade representa, de forma mais próxima, as particularidades do seu referente. Através da fotografia, podemos perceber a singularidade de uma representação que nos indica informações referentes ao meio sociocultural onde foi concebida.

Assim, a imagem fotográfica pode ser relida e revivida, trazida de volta à lembrança para estimular a memória. É isso que faz da fotografia produto da informação visual armazenada, tendo sido uma representação mental antes de ser visual. Nesse pensamento, podemos perceber a importância da fotografia como fonte de informação, cujo lugar na pesquisa, tanto nas Ciências Sociais como na Comunicação, bem como nas demais áreas do saber, deve ser ampliado.

Enquanto fonte de pesquisa, a fotografia revela que a imagem preexiste à sua apreensão pelo fotógrafo, visto que as informações presentes no cotidiano estão à disposição para serem captadas pelas objetivas, gravadas na película, exteriorizadas em forma de



conhecimento e interpretadas como conhecimento. O que o fotógrafo faz ao produzir uma fotografia é narrar um momento da vida através da imagem, eternizando-o historicamente, como um escritor o faria utilizando as palavras. Desse modo, a fotografia pode conter o caráter de narração via códigos visuais organizados no instante do enquadramento.

Desse modo, as imagens fotográficas possuem a peculiaridade de conter na sua composição a história visual de determinados universos sociais, modos de vida, agentes sociais, hábitos e costumes, gestos, comportamentos e transformações dos aspectos físicos e culturais de uma sociedade ao longo do tempo, possibilitando o aumento dos horizontes da comunicação visual, através da compreensão dos significados dos elementos gráficos presentes no cotidiano social, mas que passam despercebidos pelos atores sociais desse cenário dinâmico das atividades diárias.

4 EM TORNO DE UMA EXPERIÊNCIA IMAGÉTICA

A experiência para coleta de dados empíricos da pesquisa foi um estudo piloto, realizada em meados do ano de 2001, quando desenvolvíamos um documentário fotográfico⁶ fotográfico na comunidade pesqueira conhecida como Diogo Lopes, distrito do município de Macau, no litoral norte, situada a cerca de 200 quilômetros de Natal, capital do Rio Grande do Norte, Brasil. No mesmo período estávamos desenvolvendo a pesquisa intitulada A fotografia como narrativa visual, desta vez em dois municípios: Macau/RN e Venha Ver/RN. Dentre as peculiaridades da comunidade de Diogo Lopes, *locus* da presente discussão, está o fato de ser uma colônia de pescadores, a maioria deles ainda utilizando a pesca artesanal, atividade de sobrevivência desenvolvida no mar, e no leito do estuário.

A coleta de dados da pesquisa ocorreu a partir de janeiro de 2001, época em foram realizadas viagens mensais para Diogo Lopes, estendendo-se até o final de 2003. Registramos imagens sobre o modo de vida daquela comunidade, a fim de elaborar uma história visual durante esse período. As comunidades mencionadas podem ser localizadas no mapa a seguir, ao norte e ao oeste da capital Natal-RN.

⁶ Documentário fotográfico intitulado: Documento visual de homens e caranguejos.

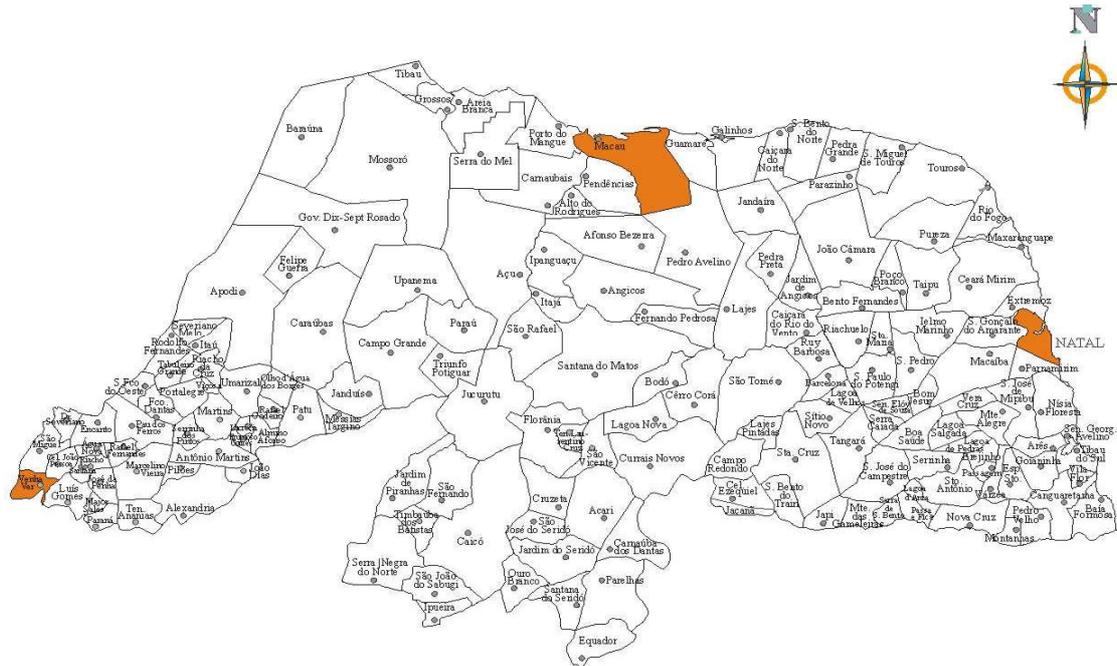


Figura 1 – mapa do Rio Grande do Norte (Brasil), tendo em destaque ao leste a capital Natal, ao norte o município de Macau e ao oeste a cidade de Venha Ver. A comunidade de Venha Ver não foi cenário da pesquisa discutida nesse trabalho, mas de uma pesquisa maior (NOBRE, 2003) parte deste artigo.

Durante o percurso para a coleta de dados, realizando o trabalho de campo, ao percorrer a comunidade de Diogo Lopes, um quadro chamou a atenção: duas mulheres estendiam, sobre uma mesa de varas e estacas, um certo número de peixes denominados *peixes-voadores*⁷ para secar ao sol. Enquadramos a cena em plano de conjunto, de forma que retratasse a idéia da atividade, englobando o espaço próximo ao estuário que margeia a comunidade. Em determinado momento surgiu um *porco*, adentrando o campo visual enquadrado. Este quadro não foi fotografado. Involuntariamente recompusemos o quadro, excluindo o animal do enquadramento e acionamos o disparador da máquina fotográfica, mas o animal se movimentou para frente e apareceu na fotografia (Foto 01). Insatisfeitos com o resultado refizemos a fotografia com outra composição: apenas enquadrando as duas mulheres e a bancada na qual estavam os peixes, excluindo definitivamente o animal do quadro (Foto 02). Isso não aconteceu com outras fotos nas quais estavam retratados outros animais como cabritos (Foto 03), galinhas (Foto 04), peixes (Foto 05), até animais selvagens como o tejuacu⁸ (Foto 06).

⁷ Espécie de peixes cujas nadadeiras são longas, o que lhes proporciona deslocamento rápido sobre a superfície da água do mar. Os pescadores costumam salgá-los, desidratá-los ao sol para comer ou vendê-los nessas condições e os chamam pelo nome de “avoador”. Cf. *Hemiodus* spp. Hemiodontidae. Avoador (PA;RN); Flecheiro (MA; PI). (BARBOSA; FERRAZ, 2010)

⁸ O mesmo que tejo ou teiú. Um certo tipo de lagarto muito apreciado no interior do Rio Grande do Norte.



Foto 01 – imagem capturada com a presença do porco no quadro visual.
Fotografia: Itamar Nobre.



Foto 02 - imagem capturada com o plano mais fechado, excluindo a presença do porco no quadro visual.
Fotografia: Itamar Nobre.



Foto 03 – Caprinos criados como atividades de subsistência.
Fotografia: Itamar Nobre.



Foto 04 – Outra atividade de subsistência é a criação de galinhas no terreiro de casa.
Fotografia: Itamar Nobre.



Foto 05 – Peixe conhecido como xaréu, comumente pescado em arrastões na praia.
Fotografia: Itamar Nobre.



Foto 06 – atividades de caça de animais silvestres – o tejuçu.
Fotografia: Itamar Nobre.

4.1 O contexto analítico da experiência

Ao analisar esse ato, percebemos a nossa ação inconsciente de exclusão de um fragmento cultural evidenciado por um animal (*punctum*) que, em nossa sociedade é

estereotipado como um animal sujo, cuja carne sofre restrições de consumo de muitas pessoas e seguimentos, inclusive prescritos veementemente pelos preceitos judaicos, revelando que “todo conhecimento local é total”(SANTOS, 2003, p.5). Por isso, de um modo geral, o porco é visto como um animal cuja imagem é socialmente rejeitada, além do consumo de sua carne simbolizar transgressão religiosa. Assim nesse documento visual estavam capturadas partes das informações culturais do *operator*, fragmento de um todo hologramático, representando seu itinerário de pensamento, revelando as ideias dominantes da cultura. O “*punctum* enquanto um detalhe”, como afirma Barthes (2005, p.69), foi uma representação mental, antes de ser uma imagem visual.

A imagem do porco como símbolo de animal discriminado está na alçada das idéias dominantes, como vimos, e ocupou, inconscientemente, a nossa imaginação enquanto determinávamos qual imagem representaria melhor aquele quadro; optamos, pois, pela não presença do animal. Sequer imaginamos que ele era naturalmente parte integrante daquele universo que religava natureza e cultura, mundo insistentemente recomposto no ato fotográfico, e cuja informação social estávamos também distorcendo, mascarando a realidade daquela comunidade, negando que “todo conhecimento científico-natural é científico-social” (SANTOS, 2003, p.5). Imediatamente após acionar o disparador, percebemos o quanto havíamos modificado aquela informação e utilizamos a experiência como argumento para esta reflexão, reafirmando que “todo conhecimento é autoconhecimento” (SANTOS, 2003, p.5). Desse modo os códigos culturais que permitiram o conhecimento de si e da nossa cultura, construíram o que foi produzido. Concebe-se assim que o fragmento apreendido jamais será captado isento das concepções de quem o capta, pois o *operator* receberá sempre o *imprinting cultural* da dinâmica social.

O fato é que no momento da concepção daquela fotografia estávamos envolvidos por idéias que havíamos assimilado socialmente. Eram idéias que guardávamos no inconsciente e que naquele momento reproduzimos involuntariamente, permitindo sobressair-se o fenômeno da alienação. Conforme SOUSA FILHO (1995, p. 25), pela maneira como é gerada socialmente e pela eficácia com que aparece individualmente, no contexto da alienação a imagem,

[...] se oculta como uma convenção – aparece como inerente à natureza dos objetos de que trata – e oculta, por efeito de seu funcionamento, o caráter também convencional de todas as instituições sociais. [...] os indivíduos não interiorizam a realidade social como sendo uma das muitas realidades possíveis. Interiorizam-na como sendo a única realidade possível, a única existente e concebível. [...], portanto, para o indivíduo humano, a primeira experiência de sua alienação, funciona ocultando seu caráter de convenção



social, enquanto oculta também o caráter de convenção de todas as outras instituições sociais.

Sob esse ponto de vista e considerando a associação da fotografia como um código cultural não está livre de servir como instrumento revelador de uma posição alienada do fotógrafo no momento de sua produção. Essa ação involuntária sobre o homem, segundo MARX (1993), age estranhamente no sujeito como uma força exterior a ele, tendo sua gênese e seu destino ignorados. O ser humano não mais a controla, desenvolve-se e cresce em estágios diversos, independentes da sua vontade e da sua ação; a esse fenômeno o próprio autor denomina ideologia, a qual age sobre o homem no momento da sua produção, qualquer que seja a mesma, do trabalho primário a arte, da razão ao sensível, do invisível ao inteligível. Assim as noções de mundo, as práticas, as crenças, as idéias, os conceitos, enfim, as representações coletivas atuam no campo do imaginário, do simbólico e do concreto, no que se refere à figura humana. São as formas mentais exteriorizando o pensamento humano, tornando-se alheio a ele mesmo. O ser humano, produtor de determinada ação, já não tem a noção de que ele não produz de acordo com a sua consciência, mas é uma produção impregnada dos vestígios das idéias que provém do seu exterior, da sua cultura, de sua visão de mundo, embora possa o *operator* enquanto sujeito da ação desviar-se das determinações socioculturais, em especial, quando se conscientiza do seu ato.

Mesmo assim, há na fotografia algo peculiar dentre os modos de representação: “um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar” (DUBOIS (1993, p. 26). Tornamo-nos capazes, através de um leve toque no acionador da máquina fotográfica, de supostamente perpetuar, tornar existente enquanto durar o artefato fotográfico ou seus arquivos correspondentes (digital ou analógico), determinados momentos de uma cultura e de suas representações. Somos capazes de narrar, de contar histórias para a posteridade através de signos como a fotografia, que revelam o nosso meio sociocultural, a nossa própria imaginação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao apresentarmos os pormenores conclusivos desse ensaio reflexivo, algo nos chama a atenção: a permanente relação de recursividade entre o fotógrafo, a fotografia, a cultura e a sociedade; a relação de proximidade, o vínculo visceral, indissociável existente entre tais elementos, principalmente quando se trata da produção da fotografia, cujo cenário é o



contexto sociocultural influenciando o *operator* pelos códigos culturais, costumes, relações sociais e idéias dominantes.

O olho que demarca um quadro visual para configurá-lo em fotografia é mesmo o que olha para as cores do mundo, para as relações sociais e culturais que permite a penetração da luz significativa que emana dos signos que o cerca. Assim como qualquer outro ser humano, está impregnado pelas idéias que predominam a sua cultura, independente do tempo em que ele está. Ele poderá reproduzir quase sempre o que apreendeu como conhecimento e visão de mundo. Ele será conhecimento social acumulado e ao mesmo tempo disseminador desse conhecimento, quer seja para o campo social, para o artístico ou para o científico.

Ressaltemos, porém, que o fotógrafo enquanto pesquisador deve está atento ao fato de que ele é mediador de idéias, conceitos e pensamentos visuais e até conhecimentos que podem ser transmitidos pela fotografia com o seu aspecto encantador e sedutor. Ele deverá assumir a responsabilidade de diferenciar a sua percepção sobre o que observa, daquele que está envolvido pela produção fotográfica no espaço doméstico ou em qualquer outro campo, devendo perceber os campos estudados a partir de um ponto de vista crítico, de tal forma que o resultado do seu trabalho possa render reflexões acerca de um conhecimento responsável, um conhecimento prudente para uma vida decente, de forma que a disseminação do conhecimento social, seja esboçada com ética e com respeito pelos saberes tradicionais, do senso comum e científico.

Concluimos que ele poderá reproduzir o que apreendeu como conhecimento e visão de mundo na fotografia, assumindo a responsabilidade de diferenciar a sua percepção sobre o que observa, embora muitas vezes possa ser influenciado pela ideologia dominante. Entretanto a condição de sujeito da ação lhe dará autonomia ressalvada pelos desvios e brechas, abrindo-lhe uma nova via ao conhecimento. Tal direção leva a imagem fotográfica a ser vista como um mapa dos espaços, ações e interpretações culturais, o que a caracteriza como imagem sociocultural.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, José Milton; FERRAZ, Kelly de Sousa. **Sistematização de nomes vulgares de peixes comerciais do Brasil**. Disponível em: <http://www.ppg.revistas.uema.br/index.php/REPESCA/article/.../99/99>. Acesso em: 14 jul. 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.



- DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1993.
- EDGAR Morin. Apresentação Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: ATTA Mídia e Educação, 2005. (Coleção Grandes Educadores). 1 DVD.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARX, Karl. **A ideologia alemã**. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MORIN, Edgar. **O método 4: as idéias, a sua natureza, vida, habitat e organização**. Sintra, Portugal: Europa-América, 1992.
- MORIN, Edgar; CIURANA, Emílio-Roger; MOTTA, Raúl Domingo. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2003.
- NOBRE, Itamar de Moraes. **A fotografia como narrativa visual**. 2003. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN, 2003. Orientadora: Vânia de Vasconcelos Gico.
- NOBRE, Itamar de Moraes. **Revelando os modos de vida da Ponta do Tubarão**. 2005. 260 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005. Orientadora: Vânia de Vasconcelos Gico.
- SANTAELLA, Lúcia. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1996.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. (Org.). **Um discurso sobre as ciências**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). Introdução. In: _____. **Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado**. São Paulo: Cortez, 2004. p.17-56.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A ecologia dos saberes. In: _____. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A esquerda no século XXI: as lições do Fórum Social Mundial**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. Laboratório Associado. Faculdade de Economia Universidade de Coimbra, 2008. (Oficina do CES, n. 298, fev. 2008).
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para uma revolução democrática da justiça**. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. São Paulo; Ática, 1992.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro, 1981.
- SOUSA FILHO, Alípio de. **Medos, mitos e castigos: notas sobre a pena de morte**. São Paulo: Cortez, 1995.
- VERGANI, Teresa. **Excrementos do sol: a propósito de diversidades culturais**. Lisboa: Pandora, 1995.