

O simbólico e o imaginário na fotografia¹

Itamar de Moraes Nobre²
Vânia de Vasconcelos Gico³
Fotos Itamar de Moraes Nobre

RESUMO

Analisa-se o simbólico e o imaginário na construção sociocultural de imagens e discutem-se as narrativas visuais do referente-narrador na interpretação de fotografias. Discute-se o tema a partir de um estudo de caso em uma visão transdisciplinar das Ciências Sociais e da Comunicação Social, associando-se ao referencial teórico a pesquisa empírica realizada em abril de 2001, na comunidade de Diogo Lopes-Macau/RN, atribuindo autoridade àquele que foi fotografado e que traz consigo conhecimentos adquiridos na sua experiência cotidiana, enquanto pescador e morador daquela comunidade. Conclui-se que olhar uma fotografia é criar uma expectativa de escutar novamente uma narrativa de vida. Quem vê uma fotografia com tal densidade, sente-se inserido no ambiente narrado.

PALAVRAS-CHAVE

Imagens e Imaginário. O Simbólico na Fotografia. Cotidiano e Imaginário Social.

Symbolic and imaginary in photography

ABSTRACT

Symbolic and imaginary are analyzed in the sociocultural construction of images, and the referent-narrator's visual narratives in photographic interpretation are discussed. The theme is explored in case and from a trans-disciplinary view of Social Sciences and Social Communication, associating the theoretical reference to the empiric research done in April 2001, in Diogo Lopes community, in Macau/RN, acknowledging authority to the one who had been photographed and who brings with himself knowledge accomplished from his quotidian experience, as a fisherman and inhabitant of that community. It is concluded that looking a photograph means creating an expectation to listen again to a life's narrative. Whoever looks at a photograph with such density, feels inserted in the narrated environment.

KEYWORDS

Images and Imaginary. Symbolic in Photography. Quotidian and Social Imaginary.

1 Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação (INTERCOM), na Região Nordeste, realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

2 Professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Pragmática da Comunicação e da Mídia: teorias, linguagens, indústria cultural e cidadania (PRAGMA). Integrante do Grupo de Estudos BOA-VENTURA - CCHLA/UFRN, em convênio com a Universidade de Coimbra-Portugal. Membro do Núcleo de Pesquisa de Fotografia da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM). Membro da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Rede Folkcom). E-mail: itanobre@gmail.com.

3 Professora e Pesquisadora Associada do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). 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.

INTRODUÇÃO

Em um mundo representado pelas imagens, torna-se quase impossível ao ser humano viver sem a produção delas, presença irrefutável no cotidiano, delineando nossa imaginação, nossos olhares, compondo o mundo concreto e real, resultante da incidência da luz, absorvida por nossos sentidos e leitura do nosso cérebro. Essa associação de formas, dimensões e cores dos seres e coisas presentes no cenário sociocultural, vistos, percebidos e interpretados torna-se algo que possui significado, inerente à cultura de cada um. A imagem nos aparece como a representação gráfica ou plástica de algo ou de uma pessoa; ela "seria", de acordo com Joly (2001, p. 14), "um objeto com relação a um outro que ela representaria de acordo com certas leis particulares".

Essa afirmação nos leva a deduzir e reafirmar a premência da representação por imagens dos diversos cenários socioculturais, portanto, há imagens para representar cada indivíduo, seu grupo social, suas ações e seus pensamentos. Enquanto seres componentes desse cenário, visto que somos seres sociais, construímos a história e a cultura, reproduzindo-as quando necessitamos nos expressar ou entender algo. É nessa esfera de produção e reprodução de imagens que atua o nosso imaginário, sobre o que Castoriadis (1995, p. 154), revela-nos:

Falamos de imaginário quando queremos falar de uma coisa 'inventada' – quer se trate de uma invenção 'absoluta' ("uma história imaginada em todas as suas partes"), ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outra significação que não suas significações 'normais' ou 'canônicas'.

Desse modo o imaginário possui instâncias na produção e reprodução social. Mesmo em sua abrangência individual, contém repercussões coletivas, adquirindo formas e contexto social no meio em que foi originado, tornando-se, assim, sustentáculo dos significados da vida real-imaginária em conjunção com o pensamento simbólico da linguagem humana.

Por sua vez o pensamento simbólico seria a capacidade de representar uma coisa por outra, de criar símbolos e, como são símbolos, atribuir-lhes um significado. O simbolismo, esclarece Castoriadis (1995), "pressupõe a capacidade imaginária", é o portador do significado da imagem que dará expansão ao imaginário, por isso existe uma estreiteza imensurável entre imaginário e simbólico, possibilitando-nos evocar uma imagem, sendo ela o que há de comum entre um e outro.

Sendo assim, o simbólico e o imaginário são representações culturais que nos auxiliam a compreender o meio social no qual elas foram criadas e desenvolvidas, conduzindo-nos a

entender outros significados. Desta forma a cultura humana é instituída, constituída e consolidada tanto na tecitura do imaginário, quanto na instância do simbólico, que respaldam os suportes para a construção de narrativas, inclusive a fotográfica.

Assim sendo, o referencial teórico do trabalho foi sendo construído ao considerarmos a imagem como representação gráfica ou plástica de algo ou de uma pessoa, um objeto que pode representar um outro (JOLY, 2001), tendo em vista a sua premência de representação dos diversos cenários socioculturais, que performam o imaginário (CASTORIADIS, 1995) na produção e reprodução social, em sua abrangência individual, com repercussões coletivas, em conjunção com o pensamento simbólico da linguagem humana. Nesse sentido, o simbolismo, por sua vez, “pressupõe a capacidade imaginária” (CASTORIADIS, 1995, p. 154), é o portador do significado da imagem que dará expansão ao imaginário, sendo ambos (o simbólico e o imaginário) representações culturais que nos auxiliam a compreender o meio social. Dentre estas imagens, destaque-se, o papel relevante da fotografia, enquanto imagem social, de representação social (NOBRE; GICO, 2011). Ao concebermos a imagem fotográfica como narrativa visual⁴, aventamos a possibilidade de associar a representação do simbólico e do imaginário na fotografia, enquanto figura do narrador-referente (BENJAMIM, 1993), que empregou o recurso da narração na experiência de vida na literatura. Aqui por analogia, tentaremos relacionar o narrador da fotografia (Tio Chagas) com o narrador-referente de Benjamim, tentando estimular sua fala enquanto narrativa visual, portanto tendo como suporte a fotografia, para contar seu conhecimento de mundo, o que ele percebe, os sentidos do simbólico e do imaginário ali contidos, a partir de um estudo de caso (DUARTE, 2006. p. 215-235).

Neste caminho temos como objetivo analisar do ponto de vista do referente-narrador, o que nos mostram as fotografias adiante reproduzidas, elaboradas em abril de 2001, na comunidade de Diogo Lopes⁵, atribuindo autoridade àquele que foi fotografado e que traz consigo conhecimentos adquiridos na sua experiência cotidiana, enquanto pescador e morador daquela comunidade.

Buscamos inserir o referente-narrador como um agente colaborador e contribuinte no processo de decodificação das fotografias, tendo esta como mídia e canal de expressão sobre aquele agente social e o seu meio, em um estudo de caso, na tentativa de colaborar com as discussões metodológicas sobre o uso da fotografia no contexto cultural, no campo da

⁴ Neste sentido consultar Nobre (2003), que desenvolveu, posteriormente, a metodologia em dissertação de mestrado.

⁵ Diogo Lopes é Distrito de Macau, município situado no litoral norte do estado potiguar, distante cerca de 200 quilômetros da capital Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. É uma comunidade basicamente composta por pescadores que realizam a pesca artesanalmente.

folkcomunicação. Embora não abordemos com muita proximidade, conceitualmente aspectos folkcomunicacionais e tão especificamente conhecidos em Beltrão (1980), Melo (2008), Carvalho (2006), Schmidt (2006), vimos recorrer minimamente à mediação do líder de opinião, “[...] investigando a presença de elementos [...]” sobre a cultura, o simbólico e o imaginário, e a maneira pela qual o referente-narrador (re)interpreta e recodifica esses elementos, tema pertinente aos autores citados.

Tratamos de oferecer a possibilidade do uso da fotografia como fonte de pesquisa, portanto, meio de coleta e análise de dados. Nesse caso a fotografia é concebida por nós, pesquisadores, sendo vista como de natureza *etique*⁶, conforme Guran (2002), como meio descortinador dos processos culturais, mostrando uma possibilidade diversa de outras já existentes, quais sejam: o uso da fotografia produzida pelo meio popular ou pela grande mídia. Nesse estudo a coleta de dados ocorreu a partir da documentação fotográfica, entrevista e observação sistemática. Como estratégia de análise dos dados também recorreremos a Duarte (2006), construindo a explanação sobre o caso, por meio da narrativa e análise do contexto simbólico apresentado.

O NARRADOR-FOTÓGRAFO

É importante ressaltar que embora o fotógrafo seja um narrador em primeiro grau, o construtor da narrativa, aquele que chega, se aproxima, observa, imagina, escolhe a melhor posição, o melhor ângulo, compõe o quadro e aciona o disparador da máquina, captando naquele cenário os códigos visuais que refletem a luz até a película sensível, ele nem sempre possui indicativos para explicitar a subjetividade de determinados significados que contém a fotografia, sendo necessário recorrer ao auxílio do referente. Na maioria das vezes, ao conceber uma fotografia, o fotógrafo corre o risco de ser responsabilizado pelo entendimento imediato da sua obra, o que nem sempre deve ocorrer, já que ele pode estar envolvido em situações diversas como observador e, sabemos, no campo da investigação nem todos os significados são perceptíveis quando nos deparamos com eles nos primeiros momentos, mas notamos que ao serem analisados com olhar mais investigador, percebe-se que tais símbolos alimentam com riqueza de detalhes o imaginário com significados particulares a um indivíduo ou a uma coletividade. É nesse sentido que o referente, enquanto narrador, vai assumir um papel de grande relevância para o pesquisador que entende a fotografia como fonte de pesquisa, reveladora de dados do contexto sociocultural estudado. Nesse sentido Leite (2000, p. 129), nos

⁶ Grifo do autor.

mostra essa relação ao elaborar conclusões sobre uma pesquisa com retratos de famílias de imigrantes que vieram para São Paulo entre 1890 e 1930:

Enquanto as fotos revelavam diretamente traços, gestos, e dimensões espaciais, foi preciso entrevistar os retratados ou seus descendentes, para se chegar ao imaginário das famílias, capaz de ligar os momentos retratados e dar uma dimensão simbólica e temporal aos fragmentos de sua história.

Assim, se para Benjamin (1993), as experiências narrativas estavam em baixa, já em sua época, e mesmo que a situação ainda persista, hoje elas poderiam assomar nesse campo experimental, pois a narrativa de vida é um artifício quase sempre associado à fotografia enquanto narrativa visual. Neste sentido a primeira é imanente à segunda, estando ligadas tanto pela objetividade quanto pela subjetividade, que permeiam a imagem e as histórias, sendo a subjetividade imanente ao simbólico e ao imaginário, cuja relação com estes últimos é evidente e sobre o qual Durand entende como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (1997, p. 62).

Desse modo, as narrativas relativas à história e às lendas são promovidas na esfera do pensamento e das ideias, se propagando, principalmente, através da imagem e da fala. Vemos na imagem, portanto, um signo representante desta propagação, um elemento de anúncio desse pensamento, que pode ser explorado no entendimento da memória e como disseminador do conhecimento, assim sendo a imagem, o simbólico e o imaginário componentes usuais para os ensinamentos da cultura. Para isso, entretanto, é necessário a participação do referente enquanto narrador. Ele nos ensina a perceber, orienta o nosso olhar sobre aquilo que terá uma conotação e que para ele possui uma outra representatividade, talvez aquela que ele considera a verdadeira, a que tem realmente sentido para ele (Tio Chagas). Por isso, buscamos através dele compreender além daquilo que se imaginava saber. Assim, adicionando-se aos nossos, seus conhecimentos, tentaremos revelar o cenário sociocultural, nesse ato fundindo-se transmissão e recepção como fases da narrativa visual fotográfica.

Nesse entendimento a fotografia é, portanto, o ponto de partida para um diálogo, uma discussão, uma narração. Pode ser a base da elaboração de uma leitura do fotografado sobre ele mesmo e do fotógrafo sobre o fotografado, concernente aos significados que o rodeiam naquele espaço. Assim, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou aquela relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1993, p. 201).

Desta maneira a experiência do referente, enquanto narrador da narrativa construída pelo fotógrafo, terá repercussão nas suas conclusões. Esse acréscimo de conhecimento será fornecido por alguém que está presente naquela dinâmica social, permitindo ao fotógrafo, recorrer a esses conhecimentos para recontá-los. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (BENJAMIM, 1993, p. 205), pois, a fotografia enquanto fonte documental é história arquivada, conservada, memória, e, poderá contar e recontar o cotidiano sociocultural; e a partir da leitura do simbólico e do imaginário na fotografia pode-se ainda fazer uma leitura da realidade social do ser humano.

Na fotografia exposta a seguir (foto 1), partindo-se de um ponto de vista analítico superficial, vemos enquadrado um homem sentado em um pequeno banco de madeira, diante de um caldeirão preto, sujo pelo resíduo do fogo feito com lenha. Por trás vê-se a sua pequena e modesta moradia; lá dentro, sobre um banco, uma garrafa de aguardente ao lado de um maço de cigarros, uma capa de botijão de gás com a abertura principal invertida para o chão. No fundo, quase imperceptível, devido a escassa iluminação, um guarda-roupa, uma rede de dormir estendida, diversas redes de pescar penduradas. Ele está tratando ‘caícos⁷’ para fazer um ‘escaldaréu⁸’, enquanto fuma um cigarro e tem ao seu lado os ingredientes para o cozinhado e um copo de alumínio. Ainda por trás dele, em cada lado da porta, pintadas na parede, duas marcas que chamam a atenção de quem observa; uma cruz e uma palavra escrita no sentido vertical, de cima para baixo: *Pateta*. Esta seria uma narração simplificada e talvez pudesse ser encerrada assim mesmo, não fosse o seu teor de subjetividade e simbolismo, seus significados para o referente e para a comunidade.

⁷ *Caícos*, na linguagem das comunidades pesqueiras são pequenos peixes que podem ser consumidos, tanto frescos, quanto após serem salgados e secos ao sol.

⁸ Também na linguagem pesqueira popular, *escaldaréu* é um cozinhado de peixes frescos, feito imediatamente após estes serem pescados. É feito somente à base de água, sal, corante natural, tomate, cebola verde e cheiro verde (coentro). Após o cozinhado do peixe, este é retirado da panela e acrescenta-se farinha de mandioca ao caldo em efervescência, enquanto é mexido para se fazer o pirão.



Foto 1 – Francisco das Chagas Gaspar
Fonte: Foto produzida para esta pesquisa.

O REFERENTE-NARRADOR: FRANCISCO DAS CHAGAS GASPAR

O nosso referente era um velho pescador que já não pescava normalmente para o seu sustento, a não ser eventualmente. Era um dos profissionais da pesca mais respeitados e conceituados da comunidade. Francisco das Chagas Gaspar⁹, nascido a 10 de agosto de 1941, em Diogo Lopes, já não era mais conhecido pelo seu próprio nome, mas pelo apelido de *Tio Chagas* ou *Pateta*. Cognome paradoxal a sua sabedoria, coragem e companheirismo, que tanto o auxiliou a singrar pelos mares noites e dias. Por *Pateta* ele também tratava todos os amigos e conhecidos e utilizava esse termo para falar de coisas do seu cotidiano substituindo-a por qualquer palavra que ele achasse conveniente. Ele aceitava com a maior naturalidade ser chamado dessa forma, como se este fosse o seu próprio nome.

Etimologicamente *Pateta* significa tolo, ingênuo, sem juízo (FERREIRA, 2010), o que contraria completamente as características deste homem. O paradoxo reside no fato de certo dia ele estar pescando no alto mar, quando um helicóptero da Petrobrás com doze tripulantes caiu nas proximidades do barco do qual ele era o mestre, em companhia de mais três amigos pescadores. Dos doze tripulantes, apenas três conseguiram sobreviver porque ele e sua equipe os salvaram; os demais, contou ele, morreram com o impacto do helicóptero contra as águas, após ficarem presos à máquina. Ele narrou esse episódio como uma das grandes façanhas de sua

⁹ Onze dias após ele haver concedido uma entrevista para a realização desta reflexão, que ainda estava em fase de elaboração, ele faleceu, vítima de uma parada cardiorrespiratória, em 23 de maio de 2002. Pouco tempo antes de ele morrer, vendeu o barco, porque a colônia de pescadores recomendava não pescar mais sozinho, como era o seu hábito naquele pequeno barco.

vida. Depois do ocorrido, foi questionado pela empresa sobre o que gostaria de receber como recompensa pelo serviço prestado, após ser levado para a capital de helicóptero, até a base central da empresa. Ele nada aceitou como pagamento pelo seu ato, deixando claro que apenas havia agido naturalmente fazendo a sua obrigação de ser humano.

Essa sua rejeição por um prêmio que exaltaria a empresa a benfeitora daqueles que lhes são úteis, coroou Tio Chagas com o apelido de *Pateta*, em uma conversa de roda entre os seus amigos da comunidade, cuja relação com o pateta foi feita por ele mesmo. A época em que aconteceu o acidente era de muita fartura e produção para ele, principalmente de lagosta, o que o ajudou a tomar essa decisão que considerou valorosa pela salvação de três vidas humanas, sem desenvolver arrependimento por não ter recebido nada de material.

O nome *Pateta* passou a ser um bem imaterial conquistado por ele, que não apenas fazia parte da sua história, mas da sua comunidade, estimulando-o a se autodenominar nas conversas cotidianas de ‘o rei do mar de Diogo Lopes’, satisfazendo-o ao incorporar o nome *Pateta* como substituto do seu nome. A rejeição ao prêmio era criticada pela comunidade, pois de um ponto de vista do modo de produção capitalista, rejeitar uma oferta de premiação material naquela época tornaria alguém um ‘pateta’. Para ele, aquele momento e a simbologia daquele nome era o que eternizava o seu ato, o que o faria historicamente conhecido. Representava, então, honestidade, integridade e solidariedade, o resultado de uma ação sagrada, um ato de heroísmo.

VENDO-SE A SI MESMO: A LEITURA DE SI

A proposta da pesquisa de campo consistiu em estimular o referente-narrador da fotografia a produzir sentido, em um ato retórico, sobre sua imagem contida naquele documento visual. Em uma relação dialógica entregamos a fotografia ao referente-narrador, incentivando-o a falar sobre a mesma. Nesse contexto, quando o referente-narrador teve em mãos a fotografia que o fez observar a si mesmo cuidadosamente, silencioso, reflexivo, algo chamou a sua atenção e ele falou do que representava aquele momento de prazer de cozinhar o peixe fresco, recém-pescado e sobre as virtudes que aquela imagem fotográfica revelava para si. Da simplicidade daquele trabalho ele retira um sentimento de contentamento de ser um artífice¹⁰, qualidade que ele estendia até a manipulação do peixe para fazer o *escaldaréu*, ao se ver em um dos atos que considerava um dos mais bonitos para alguém que chega de uma

¹⁰ Para Benjamim (1993), o narrador provém desse mundo de artífices.

pescaria, o ato do próprio pescador *consertar*¹¹ o peixe, lavando-o na água da maré, utilizando apenas os ingredientes necessários para dar gosto ao prato, sem aqueles cuidados que ele considerava excessivos pela mulher quando cozinha.

Para ele o *escaldarêu* era *consertar* o peixe, passar água, temperá-lo, preparar o pirão, reunir os amigos e comer entre goles de aguardente. Neste ato estava a representação da união entre os amigos que estiveram na pesca e da reunião daqueles que não estiveram. Aqueles que eram próximos estavam intimamente convidados como uma convocação tácita, sem a necessidade do convite anunciado. Para participar do *escaldarêu*, quem tem vontade se aproxima e se serve, mas para isso, é preciso ser aceito no convívio daqueles que estão fazendo o cozinhado, quando são de fora, são convidados.



Foto 2 – Pescadores ‘consertando’ peixe
Fonte: Foto produzida para esta pesquisa.

Discorrendo ainda o olhar pela fotografia ele acentua o que mais lhe desperta interesse: a concentração e atenção voltada para o trabalho, considerando aquele um ato de heroísmo, autodenominando-se de um *Pateta-herói* como o seu verdadeiro prêmio pelos quarenta e três anos dedicados exclusivamente à pesca. Na sua narração, o *Tio Chagas* evoca a imagem do herói que existe em si e nela deposita toda a riqueza do seu ato, a simbologia do cognome *Pateta*. No *pateta* ele assume o arquétipo do homem bondoso, que tanto o orgulhava de si, cada vez mais, reproduzindo a sua imagem de vencedor.

Para refletir sobre isso Jung (1987, p. 61) refere-se aos arquétipos como "uma espécie de aptidão para reproduzir as mesmas idéias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas". Nessa simbologia tão abundante de reminiscências, ele já não é mais o mesmo, dá lugar a outro que assume a narração e engrandece o significado da fotografia. A representação do nome *Pateta* tem um valor moral tão imbricado com a sua própria existência, que ele construiu um

¹¹ Tratar e preparar o peixe, tirando-lhe as escamas e o intestino, antes de levá-lo ao fogo.

barco (foto 3) e o batizou de *Pateta*. O imaginário permeia o subjetivo e toma forma no concreto, no real, coisificando a imagem, assim como pensa Castoriadis (1995, p. 154), "o imaginário deve utilizar o simbólico, não somente para 'exprimir-se', o que é óbvio, mas para 'existir', para passar do virtual a qualquer coisa a mais".



Foto 3 – O barco “Pateta”

Fonte: Foto produzida para esta pesquisa.

NARRATIVAS VISUAIS DO CENÁRIO SOCIOCULTURAL

Aprofundando ainda mais a interpretação da fotografia (foto 1) vemos que ela nos mostra do lado direito da imagem, uma porta em que se encontra o nome: *Pateta*, e uma cruz pintada de azul na parede. Segundo o nosso referente, além de ser uma representação disseminada pela Igreja Católica como a representação da paixão e morte de Cristo, representa também uma proteção contra os infortúnios, os olhos maus, os maus amigos, o desconhecido, as aflições para aqueles que nisso crêem.

Eis, portanto, o simbólico no imaginário popular: o medo e a proteção representados no simbólico. *Tio Chagas* revela o quanto aquela cruz pintada na parede tem valor para ele, tanto que ao reconhecer aquele símbolo na fotografia imediatamente levanta-se e dirige-se até lá fora para ver se ainda está lá, se não havia sido encoberta pela pintura feita na parede. Volta e enfatiza que no mar é que ela é a sua protetora. Declara humildemente que não sabe sair de casa nem dormir sem antes fazer a sua devoção para Deus, sem se benzer e esboçar o sinal da cruz, vendo ali um símbolo eterno de Deus que o livrará do inimigo. O apego demasiado a cruz como elemento simbólico da sua crença ao divino, mostra a sua devoção religiosa e ajuda-nos a entender a função simbólica da imagem. Sobre isso, Castoriadis afirma que "o delírio mais elaborado bem como a fantasia mais secreta e mais vaga são feitos de 'imagens' mas estas

'imagens' lá estão como representando uma outra coisa; possuem, portanto, uma função simbólica" (1995, p. 154).

No fundo, já dentro do pequeno espaço onde *Tio Chagas* morava, vemos uma garrafa de aguardente. Para ele, um homem solitário, a bebida foi a sua companheira quase diária. Mais uma vez revelando tamanha euforia, ele identifica a aguardente, entre as demais coisas que a fotografia é capaz de fazer emergir da memória e tornar aparente; assim revela o quanto estimava aqueles pequenos objetos, alguns que ele próprio havia fabricado artesanalmente como a pequena faca que tem em suas mãos ao tratar o peixe, como a chave que está na fechadura da porta na qual vê-se um chaveiro feito com nailon e uma pequena boia feita com polietileno celular rígido¹². Ele observa, apontando para a fotografia, mostra uma imagem que está acima da sua cabeça, praticamente imperceptível, fundida com os seus escassos cabelos. É um quadro com um retrato medindo aproximadamente 20 cm x 25 cm, no qual estão ele e sua última esposa, ambos em plano médio.



Foto 4 – Tio Chagas e sua última esposa
Fonte: Foto reproduzida para esta pesquisa.

Ele levanta-se, vai até o guarda-roupa, apanha o quadro e o traz. Sorri saudoso, mas depois com um semblante sério e pesaroso, diz o que representa para ele aquela imagem já em fase de deterioração pela ação do tempo. Na sua sabedoria define o significado de símbolo, dizendo que aquela fotografia era o símbolo da sua vida, mergulhando no fundo do seu passado, retira das suas lembranças a felicidade de ter amado alguém, trazendo à tona revelações tão íntimas que não encontrava confiança em qualquer um para fazê-las. O retrato da mulher amada ressurge para o externo como símbolo, o símbolo da sua paixão, destacando que

¹² Vulgarmente conhecido por isopor (poliestireno celular rígido), nome comercial do fabricante dos artefatos deste material.

não só as sombras e as figuras dos retratos provocam novos efeitos e diferentes interpretações, à medida que se contempla mais longamente ou se retoma de maneira intermitente as fotografias, como a atuação das imagens na memória faz com que esta se revele outras imagens de episódios esquecidos de expressões verbais que tiveram os seus significados alterados, com o correr do tempo (LEITE, 2000, p. 129).

Mais além, uma rede e toda a sua mobília: pequenos bancos, onde os amigos se sentavam para conversar todos os dias, infalivelmente. Era lá dentro que ele guardava todos os seus instrumentos de trabalho como redes de pesca, linhas e anzóis e era lá onde ele sonhava com o mar e com tudo o que ele fez enquanto realizava sua pesca profissional, associando essa atividade ao trabalho de tratar sardinhas e *peixes-voadores*¹³. A sua moradia revelava o seu extremo desapego aos bens materiais. O que se observava naquele espaço, ao mesmo tempo um lugar de morar, depósito de materiais, armazém e oficina. Sob o telhado envelhecido, empoeirado e desalinhado, ele guardava toda a sua felicidade e material de trabalho para construir miniaturas de barcos veleiros (foto 5), em mais uma das suas atividades: artesanato.



Foto 5 – Tio Chagas: artesanato

Fonte: Foto produzida para esta pesquisa.

Não se preocupava com a limpeza geral, não usava camisa nem calçados, vivia em contato direto com a terra e com a água do rio e do mar. Ele representava o que há de mais comum na personalidade dos membros daquela comunidade, vestia-se praticamente do mesmo jeito dos demais pescadores ou aqueles que circulam pela margem do rio, trazendo-lhes como consequência uma pele queimada pela excessiva exposição ao sol, coisa que não os incomoda

¹³ 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).

mais. Sequer sentem a ação abrasadora do calor das ruas nas bases dos pés ou envelhecimento provocado pelos raios solares.

São homens trabalhadores braçais, fortes, vagantes das madrugadas frias, que fragiliza seus membros e articulações, provocando deficiências que acometem quase todos quando estão envelhecendo, cuja maioria morre ainda cedo, assim como morreu *Tio Chagas*, aparentando fortaleza e disposição, deixando a chama do seu imaginário-pateta ainda habitada na verticalidade, como pensa Bachelard (1989), e suas narrativas de artífice ainda permeando as observações de conterrâneos ao tecerem falas sobre as crianças que o rodeavam durante o seu trabalho artesanal para vê-lo trabalhar ou escutar suas histórias de vida.



Foto 6 – Imaginário-pateta na verticalidade

Fonte: Foto produzida para esta pesquisa.

A morte do *Tio Chagas* pode ter sido o seu fim material, porque "a morte é sempre derrota de um particular, vitória de um universal" (MORIN, 1997, p. 265), mas o *Pateta-herói* tornou-se um símbolo que perdurará no imaginário da sua comunidade como um indivíduo que deixa o seu lugar no seu meio sociocultural, mas este o incorpora no seio da sua história, do simbólico, do imaginário para ser fonte geratriz de narrativas históricas e lendárias como aquele que não temia os riscos da morte, enfrentava desafios, por isso conhecia a vida:

pode-se então dizer que, tendo em vista os perigos de morte implicados em toda a vida que exige ser vivida, aquele que tentasse evitar ao máximo o risco de morte, para ficar vivo o maior tempo possível, jamais conheceria a vida; o medo ou a mediocridade impedem de viver (MORIN, 1997, p. 270).

No dia do seu sepultamento eu retornaria àquela comunidade e ao seu cenário de vida. A morte, ação tão instantânea, deixaria em todos a descrença sobre a sua passagem naquele

ambiente. A constatação de que ela esteve ali me veio ao fazer mais uma fotografia, na qual eu tentava compor o mesmo quadro daquela fotografia em que ele estava anteriormente, sentado no banquinho. Sua moradia estava fechada (foto 6). Nenhum amigo, apenas a cruz e o nome *Pateta* apareciam como as representações daquele imaginário. E, embora o narrador tivesse deixado de existir na sua realidade, a narrativa continuava presente. Da parede, certamente, um dia aqueles símbolos desaparecerão, mas da fotografia não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar para a fotografia é criar uma expectativa de escutar novamente uma narrativa de vida, envolvida por aquele imaginário pescador. Benjamin empresta-nos um pensamento no qual ele afirma que “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (1993). Reflexão muito aplicável a esta situação, na qual tentamos vivificar o narrador-referente. Quem vê uma fotografia com esta densidade, sente-se inserido naquele ambiente. Mesmo após a sua morte a fotografia contará quem foi aquele homem e instigará a quem a observa saber mais sobre aqueles símbolos, sobre aquele rito simbólico de cozinhar o peixe. E para quem conviveu ali sentirá a emoção do re-conhecimento (KOURY, 1998). A fotografia, que expõe estes significados, reconstrói uma experiência cotidiana: o sentar, o conversar, o fumar, o cozinhar ao ar livre, a curiosidade, a tentativa do entendimento, o desejo de ter convivido ali. O olhar observador percorrerá os caminhos necessários para penetrar naquele simbólico e naquele imaginário pescador. **RIF**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CARVALHO, Samantha Viana Castelo Branco Rocha. Metodologia folkcomunicação: teoria e prática. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2002. p. 110-124.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

DUARTE, Marcia Yukiko Matsuuchi. Estudo de caso. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2002. p. 215-235.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 4. ed. Campinas: Papirus, 2001.

JUNG, C. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1987.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Caixões infantis expostos: o problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas, SP: Papirus, 1998. p. 65-73.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação**. São Paulo: Paulus, 2008.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NOBRE, Itamar de Moraes. **A fotografia como narrativa visual**. 2003, 145f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

NOBRE, Itamar de Moraes; GICO, Vânia de Vasconcelos. Imagem fotográfica, cultura e sociedade. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 7, n. 10, p. 107-126, jan./jun. 2011.

SCHMIDT, Cristina (Org.). **Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos**. São Paulo: Ductor, 2006.