

José de Souza Martins



Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.

A Editora não é responsável pelo conteúdo da Obra,
com o qual não necessariamente concorda. O Autor conhece os fatos narrados,
pelos quais é responsável, assim como se responsabiliza pelos juízos emitidos.

Sociologia da fotografia e da imagem

Consulte nosso catálogo completo e últimos lançamentos em www.editoracontexto.com.br

Copyright© 2008 José de Souza Martins

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora Contexto (Editora Pinsky Ltda.)

Foto de capa
"Operário em construção", José de Souza Martins, 2001

Montagem de capa
Gustava S. Vilas Boas

Diagramação
Gapp Design

Preparação de textos
Daniele Martini Iwamoto

Revisão
Lilian Aquino

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Martins, José de Souza
Sociologia da fotografia e da imagem / José de Souza Martins. – São
Paulo : Contexto, 2008.

Bibliografia.
ISBN 978-85-7244-033-2

1. História social 2. Imagem – Aspectos sociais 3. Retratos –
Aspectos sociais I. Título.

08-07/603

CDD-945

Índices para catálogo sistemático:
1. Sociologia da fotografia e da imagem :
História social 945

EDITORA CONTEXTO
Diretor editorial: *Jayne Pinsky*
Rua Dr. José Elias, 520 – Alto da Lapa
05083-030 – São Paulo – SP
FAX: (11) 3832-5838
contexto@editoracontexto.com.br
www.editoracontexto.com.br

2008

Para
Erienne Samain,
Paulo Menezes
e Sylvia Cauby Novaes,
imaginários

A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações*

Clique 1: Introdução

Das formas de expressão visual da realidade social, a fotografia é aquela que ainda procura o seu lugar na sociabilidade contemporânea. Talvez porque tenha sido, por muito tempo, a mais popular de todas, ao alcance de um leque amplo de usuários e instrumentalizada por uma variedade significativa de imaginários. A que se deve agregar, em consequência, a diversidade de suas funções: das puramente técnicas às puramente artísticas, passando pelas relativas ao lazer e à memória do homem comum.

Do mesmo modo, a fotografia ainda procura o seu lugar na Sociologia. Tanto como forma peculiar de expressão do imaginário social e da consciência social quanto como recurso da Sociologia para compreendê-los. Ou, melhor dizendo, procura a Sociologia um lugar para ela no elenco dos recursos metodológicos que possam enriquecer os seus meios de observação e registro das realidades sociais. Como ocorreu com os antropólogos, não é raro que os sociólogos busquem nela a técnica capaz de reter e documentar a dimensão propriamente ontológica do social. O uso da fotografia

* Trabalho apresentado no seminário sobre "O visual e o quotidiano: imagens e revelações", Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 5 e 6 de maio de 2006. Esta versão contém alguns acrescentos e notas de rodapé adicionais em relação ao texto apresentado no referido seminário e publicado em Portugal.

pela Antropologia e pela Sociologia chegou a ser considerado, e ainda é por muitos, um recurso objetivo de pesquisa, e por isso complementar da objetividade nas Ciências Sociais. Sujeito, porém, a ressalvas relativas ao risco da subjetividade própria de uma modalidade de expressão visual com trânsito na arte. Howard Becker assinalou esse temor em Margaret Mead, pioneira no uso antropológico da fotografia.¹

Vai ficando evidente, porém, que a imagem fotográfica constitui mais do que um recurso de técnica de pesquisa nas Ciências Sociais. Antes de ser procurada pelos cientistas sociais, já havia sido correjada pelo senso comum e com ele contraira matrimônio. Mais do que tem hoje, essa busca tinha sentido quando a Sociologia ainda se sentia segura no interior da fortaleza da objetividade e das técnicas aparentemente precisas de observação e estudo das estruturas sociais, dos processos sociais e das situações sociais. Uma época, também, em que uma certa inocência social limitava o ímpeto de expressão do homem comum e o mantinha relativamente confinado no interior do castelo forte das regras sociais.

A revolta estudantil, em 1968, que se manifestou em vários países, a partir de fatores não raro específicos, completou o longo processo de im-
pulsão dessa muralha de relativo conformismo. Era o que assegurava a legitimidade da estrutura de classes como referência das formas mais usadas de interpretação sociológica. Ou mesmo as estruturas sociais e as funções sociais que separavam e classificavam as pessoas em grupos coerentes para as interpretações dos sociólogos. Um referencial de certezas ganhara sua mais completa expressão teórica em obras emblemáticas como *Social System*, de Talcott Parsons. Mas essas certezas entraram em crise. Uma certa coalescência social massificou a sociedade; o consumo e o consumismo costuraram novos modos de ser em diferentes lugares do mundo. Uma visão social relativamente descomprometida com estruturas sociais rígidas acabou dando lugar à busca sociológica pós-parsoniana e refletindo-se numa Sociologia aberta à subjetividade, ao momento e às formas sociais.

Os mecanismos sociais de prevalência do repetitivo em relação ao trans-

formador, já nos primeiros anos após a Segunda Guerra Mundial, como observou Henri Lefebvre,² trouxeram a vida cotidiana para o primeiro plano da existência da maioria das sociedades ocidentais e instituíram a cotidianidade como a era de um modo de ser dominado pelo presente, pelo fragmentário e pela incerteza. Na Sociologia, as indagações moveram-se da verdadeira e fechada engenharia social de seus autores mais destacados para a Sociologia menos arrogante e mais indagativa dos anos 1960 e 1970. Não raro, recuperando e trazendo para o primeiro plano, autores que haviam ficado à margem, como autores menores, devorados às aparências irrelevantes do contemporâneo e do que é passageiro. Incluo nesse benefício resgate a obra fundamental do austríaco Alfred Schütz, que, vertida para o inglês, teve um efeito imediato na renovação da Sociologia. Sobre tudo, através da sistematização e difusão que dela fizeram Peter Berger e Thomas Luckmann. Foi também o caso do interacionismo simbólico de Herbert Blumer e da dramaturgia social do canadense Erving Goffman. Conhecer o conhecimento de senso comum como conhecimento pré-sociológico negociado e pré-ordenador das relações sociais inscreveu-se na Sociologia contemporânea de modo explícito, como modo de fazer do sujeito o autor e protagonista do imaginário social e das ordenações sociais.

A própria Sociologia foi alcançada pelo que se pode chamar propriamente de um ver sociológico contido na Sociologia fenomenológica. Mesmo sem o recurso à fotografia e sem interesse por ela, essa Sociologia devotada aos processos sociais cotidianos passou a trabalhar com descrições sociológicas intensamente visuais, como na dramaturgia de Goffman. Ao expor a reatralidade dos processos sociais referidos ao cotidiano e à sua inevitável espacialidade, a Sociologia passou a usar orientações e procedimentos que, na verdade, são fotográficos. Como no reconhecimento de uma sociológica e ao mesmo tempo fotográfica profundidade de campo na distinção entre boca de cena e fundo do palco ou entre palco e bastidor, enquanto cenários distintos e até opostos de atuação social, com força impositiva sobre normas e valores.

¹ Para uma referência a esses temores, em relação à fotografia na obra da antropóloga Margaret Mead, pioneira no uso antropológico da fotografia, cf. Howard Becker, "Introduction", in

Howard Becker *et al.*, *Exploring Society Photographically*, Mary and Leigh Block Gallery/ Northwestern University, Evanston, 1981, p. 10.

² Cf. Henri Lefebvre, *Critique de la Vie Quotidienne*, I, L'Arche Éditeur, Paris, 1958.

Mesmo nas relações de negociação dos significados dos processos interativos e das relações sociais entre sujeitos da situação social, a visualidade do processo é inevitável. Isso, porém, não quer dizer que os processos sociais sejam “fotografáveis” e que a câmera fotográfica possa ser considerada uma máquina de produção de informações sociológicas sem erros nem tergiversações. Não há propriamente um campo promissor para a fotografia no campo da metodologia sociológica.

Mas a reflexão sociológica sobre a fotografia pode contribuir significativamente para o conhecimento das limitações dessa forma de documentação e, portanto, demarcar com segurança o lugar que pode ter na Sociologia. Mais significativamente ainda, pode contribuir para desvendar aspectos do imaginário social e das mediações nas relações sociais que de outro modo seriam encarados sociologicamente com maior déficit de informação. Se a fotografia nada acrescenta à precisão da observação sociológica, muito acrescenta à indagação sociológica na medida em que a câmera e a lente permitem ver o que por outros meios não pode ser visto. Ao mesmo tempo ela introduz alterações nos processos interativos, na pluralidade de sentidos que há tanto no lado do fotógrafo quanto no lado do fotografado e do espectador da fotografia.³

Nesse sentido, a fotografia é um dos componentes do funcionamento desta sociedade intencionalmente visual e intencionalmente dependente da imagem. Mas, obviamente, não é ela o melhor retrato da sociedade. É nessa perspectiva que se pode encontrar o elo entre a cotidianidade e a fotografia, a fotografia como representação social e memória do fragmentário, que é o modo próprio de ser da sociedade contemporânea. Mesmo que tenha tido uma origem difusa e funções inespecíficas, a fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos desencontrados do todo impossível, como documento da tensão entre ocultação e revelação, tão característica da cotidianidade.

Clique 2: As revelações da vinheta em *Blow-Up*

Há uma certa insistência, entre historiadores e sociólogos, na suposição de que a fotografia congela um momento do processo social. É o que pretende legitimar o seu uso como documento sociológico. Esse pressuposto, no entanto, espalha na reconhecida polissemia da imagem, particularmente a polissemia da imagem fotográfica. Por isso, como diz Schaeffer, para captar a especificidade da imagem fotográfica, “deve-se abandonar a idéia de que existiria *uma* imagem ‘em si’”⁴

A obra de ficção, em torno da fotografia, nem por isso menos real, propõe à Sociologia Visual desafios de concepção e de leitura da imagem fotográfica que, justamente, vão muito além desse fundamentalismo imagético.⁵ Tanto no filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni (1966),⁶ quanto na novela *The Photograph*, de Penélope Lively (2003), o aproveitamento ficcional da natureza polissêmica da fotografia mostra exatamente o contrário. A fotografia não congela nem retrata “o que está lá”. Nos dois casos, justamente a irrealdade da fotografia é que tece a trama de suposições responsáveis pelo drama e pelo dramático. Portanto, a fotografia nutre a sua interpretação por uma contínua remessa ao real, que não se deixa congelar, que não interrompe o seu fluxo e que, por sua vez, agrega e redefine significações ao que só aparentemente é um “congelamento” de imagem e, nesse sentido, um “retrato” da sociedade em certo momento.

Nos dois casos, a fotografia tece uma história. Revela-se o oposto do “congelamento”, entrosa-se dinamicamente nas necessidades do processo social. É documento da cambiante suposição das personagens. Como nos jogos eletrônicos, ganha sempre. Antecipa-se ao jogo, reinventando a regra a cada jogada. A fotografia se propõe, aí, como documento da incerteza, e não da certeza. Questiona a pressuposição do estrutural, do que pretende

⁴ Cf. Jean-Marie Schaeffer, *A Imagem Precária. Sobre o dispositivo fotográfico*, trad. Eleonora Bottmann, Papirus Editora, Campinas, 1996, p. 13.

⁵ É essa uma extensão significativa e enriquecedora da concepção de Schaeffer: “o dispositivo fotográfico produz traços visíveis de fenômenos que são radicalmente invisíveis ao olho humano [...]”. Cf. Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 21.

⁶ No Brasil, o título do filme de Antonioni teve a estranha tradução de *Depois daquele beijo*. Em Portugal, teve a tradução mais sensata, e nem por isso mais apropriada, de *História de um fotógrafo*.

³ Sobre a precursora e fundamental contribuição de Kracauer para o conhecimento desse aspecto da questão, cf. Dagmar Barnouw, “The shapes of objectivity: Siegfried Kracauer on historiography and photography in *Annals of Scholarship*”, v. 8, n. 3-4, Wayne State University Press, Detroit, 1991, p. 427-449. Kracauer fez parte do círculo de Ernst Bloch, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin.

permanecer e que a Sociologia precisa que permaneça para interpretar. A Sociologia pressupõe reiterações, continuidades, permanências. Há, sem dúvida, uma oposição de enredos entre uma obra e outra.

Em *Blau-Uj* a fotografia se esconde progressivamente, fura-se a ser prova e documento, desmentida pela realidade do desvanecimento do objeto [*Figuras 1 a 4*]. Ao perder seu objeto — o cadáver de um homem por meio dela descoberto — perde-se como objeto e documento. É, em suma, a perdição do fotógrafo. O enredo é precedido por uma vinheta metafórica que nos propõe que o ver é o que se quer ver e que a consistência da imagem é imaginária.

O filme começa, propriamente, com a arrogante conduta do fotógrafo. Ele é o senhor dos processos interativos dos que com ele devem interagir no estúdio e que dele dependem. De certo modo ele personifica o poder da imagem fotográfica, embora não saba disso. É um pequeno tirano, que se impõe, que põe e dispõe coisas e pessoas. As modelos são servicais, subjugadas, sem identidade. Fotógrafo reputado, requisitado autor de fotografias, nos gestos e nas poses, no entanto o fotógrafo age como o autor da verdade, que é a sua vontade. Ele é o senhor do real. Ao longo do filme, porém, vai ficando claro que não é o fotógrafo quem “manda” na fotografia, mas é a fotografia que “manda” no fotógrafo. A ponto de, no final, a fotografia do suposto crime, involuntariamente fotografado, desaparecer e deixar o fotógrafo sem a prova daquilo que ele afirma ter visto e fotografado. A fotografia, que no início é um objeto auxiliar do fotógrafo, no final mostra o fotógrafo como seu objeto impotente.

A vinheta do filme, um grupo de palhaços brincalhões, amontoados num carro aberto que circula entre cenários ora vazios, ora cheios de gente, nesse caso agindo contra o sentido dominante do cotidiano, introduz uma metáfora no filme. Encerra-o com um jogo de ténis em que a bola imaginária, no entanto assumida por todos como real e verdadeira, joga com todos, até mesmo com o fotógrafo, enfim vencido pela veracidade do fctício. O jogo se inverte: é o objeto que joga com o jogador. A fotografia ganha vida, descola-se do cotidiano, vaga no cenário. Sob a metáfora da pequena bola, impõe ao imaginador o reinado da imaginação.

No filme de Antonioni, a sociedade se mostra etérea, completamente dependente das mediações; uma sociedade em que os objetos têm vida própria, o que faz do homem objeto das coisas. Esse fetichismo das coisas só é possível numa sociedade “fotográfica”, isto é, uma sociedade de aparências levadas ao

extremo de que um retrato se torne uma folha em branco. O retrato foi visto, estava “lá”, como o criminoso e o cadáver de sua vítima. Mas, no final das contas, não estava lá, estava na imaginação do fotógrafo. Há um certo delírio, uma certa loucura no ato fotográfico. O contraponto da casa, vasculhada por alguém imaterial e desconhecido que procura o filme que contém as fotos do crime, e o contraponto das coisas que desaparecerem mostram como a fábulação da fotografia propõe seres ativos e invisíveis ao mesmo tempo.

Há muito de Kafka nas concepções do filme. A personagem interage com alguém que não se identifica, com quem não fala, não se deixa ver. A mulher que supostamente estava com o homem que depois aparece morto não está lá como ela mesma. Está lá como interposta pessoa, como representante de alguém que não se revela, não se propõe, não se deixa ver. Mesmo, e sobretudo, na relação sexual que a torna tão carnal e tão mais real do que o comum das pessoas na ligeireza dos relacionamentos cotidianos. Ela entra e sai nas cenas e na história como quem não está lá, como quem não pertence àquele enredo. Ela é de outra história. No entanto, é a única pessoa visível da trama que enreda o fotógrafo.

A imaterialidade das relações, o caráter fantástico dos processos interativos, a falta de história nessas relações, desprovidas de passado e de futuro, faz de todas elas apenas o presente e o passageiro. O tempo entra como mera citação decorativa, na compra, feita no antiquário ali perto do parque em que a fotografia será feita minutos depois, de uma imensa hélice de madeira. Um objeto sem qualquer função no enredo. Ele cita o tempo, mas o tempo não está nas relações sociais. A busca de prova de que algo existiu, como forma de provar que o fotógrafo existe, é inútil, irrelevante. De fato, ninguém se deu conta de que alguém morreu e desaparecera. Apenas o fotógrafo e simplesmente porque sua visão das coisas foi mediada pela técnica. Por isso descobriu numa das fotos uma sombra que parece um homem que espreita. E, numa das mãos do homem, um revólver. Na direção da mira do revólver descobre um cadáver.

No detalhe completamente secundário e quase invisível, a fotografia revela uma rede de relações sociais com sentido: as ocultações de clandestina relação entre um homem e uma mulher, uma terceira pessoa e um assassinato. Essa revelação da fotografia, porém, não vem dela própria. Vem do incidente da mulher que se descobre sendo fotografada com um

homem, assedia o fotógrafo, tenta se apossar do filme que contém as fotos e anular, assim, a própria fotografia e o que ela documenta sem que tenha havido no ato fotográfico a intenção de documentar precisamente aquela cena. Na verdade, são fotos tomadas ao acaso, sem intenção de fotografar coisa alguma, expressão de uma certa gratuidade da fotografia.

O filme desconstrói a relação que a fotografia propõe entre primário e secundário, entre o *punctum* de que nos fala Roland Barthes,⁷ o que na foto a justifica e captura o olhar de quem a vê, e o irrelevante que apenas completa a composição. A fotografia, de fato, ao se disseminar como meio popular de expressão visual criou e estendeu ao cotidiano a classificação daquilo que se vê. Criou uma seletividade de focos ao transformar os cenários da vida de todo dia em imagem fotográfica. Hierarquizou o que é visto. Criou desprezos visuais na glamorização daquilo que vale a pena ver na vida de todo dia.

A vida complexa, cheia demais, cheia de gente, de edifícios, de coisas sem vida, congestionada de solicitações visuais, encontrou na fotografia um meio de registrar e guardar o que “vale a pena”, o que queremos que fique. Diferentemente da pintura, em que o detalhe é o elemento significativo da composição, não raro o decodificador simbólico do que o artista está querendo dizer com o que parece ser o principal. Na fotografia, que nasce em preto-e-branco, sem a carga simbólica das cores, que nasce binária e simplificada, não é estranha essa ausência de recursos interpretativos. Ela atende, justamente, à necessidade social e também subjetiva de ordenar imaginariamente o irrelevante da vida cotidiana e cinzenta que nasce com a modernidade, da qual a câmera fotográfica é um dos instrumentos mais espetaculares.

Clique 3: Fotografia e mistério

Os primeiros fotógrafos e os primeiros intérpretes da fotografia louvaram nela a representação precisa, a suposta impossibilidade da invasão do fantástico e do impreciso na produção da imagem fotográfica, o seu caráter

industrial e científico.⁸ A fotografia criava uma visualidade própria da sociedade industrial, supostamente bania da imagem as fantasias, credulices e fabulações barrocas da sociedade precedente, livrava a imagem moderna dos rebuscamentos da pintura, do caráter estamental da cultura pictórica do mundo pré-industrial, socialmente hierárquica, apoiada em desigualdades sociais intransponíveis. Nos seus começos, a fotografia foi recebida como nascimento de uma visualidade republicana e igualitária.⁹

André Bazin assinala, no entanto, que na fotografia o essencial não é a perfeição do processo físico, mas o fato psicológico de que ela satisfaz, por um meio mecânico, o nosso apetite de ilusão, e a ilusão sobrepassa as eras.¹⁰ Tanto em *Blow-Up* quanto em *The Photograph*, porém, não é a fotografia como ilusão, como representação, como semelhança fictícia em relação ao fotografado, que se propõe nos respectivos enredos. Mas o detalhe inesperado, o não ilusório da imagem, a verdade crua das relações sociais. Se a fotografia nasce e se dissemina como instrumentação da dissimulação, nem por isso deixa de conter o não-dissimulado, o erro, o engano, a distração, a exibição do que não poderia ser exibido segundo o código do senso comum e da dramaturgia social e as regras da ilusão necessária.

Em *The Photograph*, de Penélope Lively (2003),¹¹ a fotografia aparece inicialmente como fragmento de uma imagem possível. Glyn Peter, arqueólogo, está procurando em velhos guardados uns escritos de que necessita. Encontra fotografias, reflete sobre elas. Num envelope em que está escrito “Não abra. Destrua”, encontra a foto de um grupo e nota que, casualmente, a fotografia incluíra um casal de costas, de mãos entrelaçadas, furtivamente, como namorados. Era sua falecida esposa Kath e seu concunhado, Nick, marido de Elaine, irmã de sua mulher. Glyn fica intrigado com a suspeita, proposta pela fotografia, de que sua mulher tivera um caso com o cunhado e começa a se perguntar com quantos homens ela dormira, além dele.

⁸ Cf. Edgar Allan Poe, “The Daguerreotype” (1840), in Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leet’s Island Books, New Haven, 1980, p. 38.

⁹ Cf. Lady Elizabeth Eastlake, “Photography” (1857), in Alan Trachtenberg (ed.), op. cit., p. 41.

¹⁰ Cf. André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image” (1962), in Alan Trachtenberg (ed.), op. cit., p. 240.

¹¹ Penelope Lively, *The Photograph*, Viking, London, 2003.

⁷ Cf. Roland Barthes, “The photographic message”, in Susan Sontag (ed.), *Barthes. Selected Writings*, Fontana/Collins, Oxford, 1983, p. 194-210.

A trama da novela é a trama da descoberta das relações entre as personagens secundárias da foto, a necessidade de encontrar sentido para o detalhe perturbador. Glyn, diante da foto, perturba-se porque ela lhe revela que acreditara ser quem não era, à luz daquela evidência até então desconhecida. Descobre que a trama das relações sociais que orientavam suas ações cotidianas e de família continha ocultações, como aquela. No fundo, a foto lhe diz que a mulher morta não morreu, pois lhe impunha a necessidade de desvendar o mistério daquela descoberta para redefinir suas relações sociais, desocultar aquele segredo para não continuar dando o mesmo sentido que dera antes às relações que ainda mantinha com os outros sobreviventes. Há um certo retorno da morta, tão sua conhecida, com uma nova identidade desconhecida, que impõe uma reordenação das relações sociais que a ela sobreviveram.

A descoberta incide, justamente, sobre o cotidiano e revela uma face da cotidianidade: a sua intransparência, o quanto é feita de ocultações e de segredos. O quanto a sociedade é fenomenicamente fragmentária, o quanto cada um, na vida cotidiana, está exposto à necessidade social de contínua reformulação de suas referências em relação até mesmo ao conhecido e ao íntimo. O quanto há de estranhamento social nessa cotidianidade, o quanto não conhecemos até mesmo a quem mais conhecemos. De certa maneira, em cada despertar temos a demanda sempre renovada de redescobrir as referências sociais, reinventá-las. O que perdura, como na proposição dessa novela, é a durabilidade da incerteza e a da busca da certeza a respeito das referências sociais. Uma busca sem fim.

A partir do inesperado detalhe da fotografia, Glyn começa a imaginar a existência de um caso de infidelidade em relação a ele. O detalhe das mãos entrelaçadas e escondidas não era para ter saído na foto, mas estava lá. Como em *Blow-Up*, é o detalhe que desconstrói a fotografia e produz a incógnita e a indagação. É ele que pede que se vá além da fotografia. A foto faz imaginar, mas esse imaginário se dá referido a parâmetros, a um elenco de pressupostos que vão se explicitando à medida que as indagações avançam. No livro de Penélope Lively, de certo modo, a foto suscita indagações e investigações, tentativas de resolver o mistério insuperável, desvendar o enigma daquelas mãos entrelaçadas que foram interpretadas segundo algo que não estava na foto.

Com o correr do enredo, a fotografia perde sua inocência. Ela é documento de que as relações sociais são ilusórias, apoiadas em pressuposições sem evidências, realidades sem prova. Mas a prova vai se robustecendo, a fotografia ficando inteira. Aí a fotografia é proposta como verdade dependente do todo em que pode ter sentido. Há uma verdade nela, que depende, porém, dessa inteireza. Mesmo aí, essa inteireza é apenas aquela que permite que os códigos de interpretação cotidianos funcionem. A fotografia junta fragmentos visuais. Sem a imagem a cotidianidade seria impossível. Mesmo quando não temos uma fotografia para cada situação, o imaginário cria a imagem em nós e para nós.¹² De certo modo, em boa parte, hoje, pensamos fotograficamente.

Clique 4: O retrato do ser fragmentado

Há uma dramaturgia social que torna a fotografia, a imagem, necessária. A fotografia reforça a necessidade de representar. Nas fotografias, as pessoas fazem suport. Ao mesmo tempo, a fotografia se propõe como apontamento da memória, e não como memória, como lembrete do que se perdeu no cotidiano, na banalização, na secundarização de certos acontecidos, e não se quis perder.¹³

No entanto, a fotografia diz menos do que o acontecido. De uma experiência que fiz com os alunos de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, em 2000 e 2002, decorreram várias sugestões a respeito. Cada aluno

¹² Em 2002, realizei com meus alunos duas excursões fotográficas aos pavilhões recém-desocupados da Casa de Detenção de São Paulo, que iam ser implodidos para a construção de um parque público. Todas as celas tinham as paredes decoradas com significativas pinturas e colagens de recortes de fotografias de jornais e de revistas, que iam de santos a mulheres nuas. As pinturas iam de verdes paisagens a retratos de família. Uma verdadeira população imaginária escondia-se por trás das grades. Deste trabalho, resultou meu próprio ensaio fotográfico, incluído neste livro, no capítulo 4, "Carandiru: a presença do ausente".

¹³ John Berger é dos raros autores que pensa a fotografia na perspectiva dialética. Nesse sentido, opõe-se ao modo corrente como alguns pesquisadores, que tratam de temas históricos, tratam a fotografia, como evidência da memória e sua substituta. Fala, por isso, em fotografia alternativa, a fotografia não simplesmente como evidência da história, mas como documento inserido na própria historicidade: "A tarefa de uma fotografia alternativa é incorporar a fotografia na memória social e política, em vez de usá-la como substituta, a qual encoraja a atrofia de tal memória." Cf. John Berger, *About Looking*, op. cit., 62.

presente. A morte simbólica, o adormecimento temporário, do vivido, mas ao mesmo tempo a sua permanência nos novos instrumentos da memória, como a fotografia, o filme doméstico, o vídeo.¹⁵ A tese de Maffesoli, do viver o presente,¹⁶ do omitir a temporalidade dos processos sociais, parece claudicar diante da paraferrália de meios de memorização visual e sonora, até da valorização comercial das memórias sociais nas reedições de músicas e imagens. A proliferação dos minilaboratórios de fotografia nos fala de uma ampla temporalização do presente, uma ampla necessidade de passado na vida cotidiana, no viver o presente como recusa do seu caráter passageiro.

É o que me sugere que a fotografia vernacular, ingênua, contém uma concepção popular da irrelevância do cotidiano, destacando, antes, a pessoa ou as pessoas, descobrindo-as. Ou seja, as fotos e as leituras das fotos pelos alunos exprimiam uma consciência do cotidiano e, ao mesmo tempo, a sua negação no destaque retratista das figuras humanas (ou de objetos específicos: animais, flores). Mas as pessoas e “o que estavam fazendo” eram induções dos cenários (indícios de classe social, modalidades de lazer etc.) a partir dos horizontes de quem via a coleção das fotos autobiográficas. As fotos e seu arranjo apenas alimentavam, na impressão do leitor, seus próprios valores visuais. A leitura expressava o modo como havia interiorizado o código visual de sua socialização. O leitor de fotografia pratica um confisco visual da imagem, remontando-a, a partir de suas insuficiências, no seu próprio código de leitura que é também o manual sintético de suas experiências e das experiências do seu ver.

Numa das turmas de meu curso de Sociologia da Vida Cotidiana, um grupo de alunos fez a experiência de montar um cenário como se fosse a sala de estar da casa de um velho solitário, à meia luz, uma poltrona antiga, objetos antigos. Recantos escuros da sala sugeriam a incógnita de conteúdos não visíveis e possíveis. Os objetos visíveis não se recortavam com nitidez na penumbra. Os visitantes chegavam à porta, limite do seu acesso, e contemplavam em silêncio a sala. Tinham a impressão de que nela havia

um velho lendo um livro. Houve uma certa convergência nessa impressão. Depois de algum tempo, descobririam que na poltrona estava sentado um de seus colegas de sala, lendo um livro, o cachecol enrolado no pescoço. Há um caráter indicial dos cenários, criando a imagem antes de a imagem existir e revelar o que é. Nesse caso, fica claro o quanto da definição da pessoa e das próprias relações sociais, na modernidade, tornou-se dependente de imagens e do enquadramento do visto no imaginado. Enfim, o quanto a imagem estereotipada é hoje mediação essencial da vida social.

Nisso, há não só a negação da idéia simplificadora de que a fotografia é o congelamento de um instante e que pode, portanto, ser tratada como um corte no processo social e no cotidiano. De fato, o experimento sugeriu que a fotografia se tornou uma necessidade social, mais intensa na classe média, e relativamente menos intensa nas classes populares. A fotografia não documenta o cotidiano. Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação na vida cotidiana. Portanto, as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade. A fotografia documenta, como atriz, a sociabilidade como dramaturgia. Ela é parte da encenação. Ela reforça a teatralidade, as ocultações, os fingimentos. Traz dignidade à falta de dignidade, ao simplismo repetitivo da vida cotidiana. As pessoas se mostram representando, mas recorrem constantemente à fotografia para mostrar-se como terceira pessoa, a verdadeira, a que não está ali na cena, mas que está na foto. A fotografia “conserta” o fato de que na vida cotidiana a *apresentação* social desmente a *representação* social. Ela é o rodapé esclarecedor da composição, do decoro.

Clique 5: Apresentar e representar

Na fase histórica dos retratos de estúdio, isso era mais claro na vestimenta domingueira, quando as pessoas se representavam negando o trabalho e as informações do respectivo equipamento cotidiano de identificação, o traje de trabalho. Mas a crescente disseminação da fotografia vernacular contou com adaptações para dizer a mesma coisa. Não é regra, mas não é raro, que o fotógrafo amador que fotografia pessoas, parentes, amigos, conhecidos, escolha um cenário de fundo que enobreça os fotografados ou que sugira

¹⁵ Cf. José de Souza Martins, “O avesso da fotografia”, in *Folha de S. Paulo (Jornal de Resenhas)*, n. 56, 13 nov. 1999, p. 3.

¹⁶ Cf. Michel Maffesoli, *La Conquistia del Presente*, Editrice Lannua, Roma, 1983.

uma classe social que não é a deles. Ou então valorize um detalhe mais digno dos cenários costumeiros. Deixar-se fotografar diante de monumentos, de palácios, de casas de pessoas ricas, reforça a encaenação visual. Tenta contextualizar, falsamente, o fotografado. O fotografado fora de seu lugar transporta esse lugar consigo para dentro do imaginário alienado de sua classe ou de sua categoria social.

Elisabete Jelín e Pablo Vila, antropólogos argentinos, e Alicia D'Amico, fotógrafa, publicaram um livro de Antropologia Visual, sobre favelados de Buenos Aires,¹⁷ em que o favorecimento do documental, em detrimento do imaginário e da função da fotografia no imaginário popular, empobreceu o trabalho realizado. A fotógrafa empenhou-se em fotografar as pessoas “como elas são”, como ela e os pesquisadores supunham que eram as pessoas na situação-objeto do estudo, como viviam, documentalmente, sem maquiagem. Mostradas aos fotografados, as fotografias provocaram-lhes inconformismo por aquilo que interpretaram como desconsideração e desrespeito a seu direito de se prepararem adequadamente para serem fotografados, como registraram os autores. Sua concepção de decoro pressupunha que, para constar de uma fotografia, deveriam ter tido a oportunidade de apresentar-se dignamente, para que na representação do antropólogo e do fotógrafo não fossem apresentados como acham que não são.¹⁸

Esse não é um problema apenas dos pobres que teriam a esconder o que os ricos, supostamente, não têm. Gislè Freund, socióloga que foi aluna de Norbert Elias e de Theodor Adorno e fotógrafa respeitada, um dos grandes nomes da fotografia do século XX, que trabalhou para a reputada agência Magnum, viveu uma recusa similar em março de 1939, em Paris. Convidada por Adrienne Monnier, proprietária da Maison des Amis des Livres, expôs ali projeções de seus primeiros retratos em cores, de alguns

¹⁷ Cf. Elisabete Jelín e Pablo Vila, *Podría ser yo: los sectores populares urbanos en imagen y Palabra*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987, p. 7-24 [Fotos: Alicia D'Amico].

¹⁸ “[...] fotografar a pobreza é difícil porque é difícil fotografar a falta de objetos, o vazio, a penúria”. Cf. Franco Ferrarotti, op. cit., p. 33. No entanto, no meu modo de ver, a fotografia se torna social, no caso da pobreza, na presença isolada de objetos e signos da abundância desacompanhados da abundância que lhes corresponde. A contradição entre o anúncio visual do muito, que neles há, e o cenário do pouco que o emoldura é que propõe ao sociólogo, em casos assim, a leitura e a interpretação propriamente sociológicas.

dos grandes nomes da cultura francesa e europeia. Um bom número deles compareceu e não poucos dos escritores não se reconheceram na obra da fotógrafa alemã.¹⁹ E nesse caso não se tratava de vestir trajes apropriados a um registro visual destinado ao mundo extremo. Nem me parece que favelados e intelectuais tenham critérios diferentes e até opostos de representação visual da pessoa. Em circunstâncias sociais radicalmente diversas, o retrato é concebido e esperado do mesmo modo, como imagem icônica, como imagem do invisível, como expressão visual de virtudes humanas e interiores, e não como mera aparência externa e mera forma.²⁰ Muitos de nós, aliás, não nos reconhecemos diante do espelho. A imagem interior que nos move na vida e nos nossos relacionamentos nem sempre tem muito a ver com a nossa imagem externa, a imagem do nosso envelhecimento, das nossas deformações, imagem do que o outro vê em nós.

O antropólogo e o sociólogo sempre dirão que querem fotografar as pessoas em situações em que aparecem como elas são verdadeiramente. Mas as pessoas podem dizer, com razão, que seu verdadeiro modo de ser está naquilo que querem ser e acham que são, e não naquilo que aparentam na intimidade ou fora dos cenários de ostentação, naquilo que o pesquisador acha que é sua autêntica verdade.²¹ A fantasia é um dado fundante da identidade, mesmo que dela não existam evidências factuais. As pessoas são o que imaginam ser e o que querem que os outros pensem que são. Nossos processos interativos são, também, técnicas para dar vida e realidade à ficção que nos move na sociedade. Dos sentidos, a visão é o mais interativo, pois o ver é, geralmente, recíproco, aquele em que o que o outro vê interfere no que nele vejo.²²

¹⁹ Cf. Christian Caujolle, “Foreword”, in *Gislè Freund, Photographer*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1985, p. 9.

²⁰ “Seguem pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais.” Cf. Peter Burke, op. cit., p. 34-35. Sobre os atributos próprios do ícone, como imagem do invisível, cf. Egon Sendler, *L'icona. Immagine dell'Invisibile*, Edizioni Paoline, Torino, 1985.

²¹ Pierre Bourdieu nos diz que há o fotografável e o não-fotografável, segundo os valores de cada classe social. Cf. Pierre Bourdieu, “Introduction”, in Pierre Bourdieu et al., *Un Art Moyen*, op. cit., p. 24-25.

²² “[...] o olho é destinado a um desempenho sociologicamente único”, diz Simmel. Cf. David Frisby e Mike Featherstone (eds.), *Simmel on Culture. Selected Writings*, Sage Publications, London, 1997, p. 111.

Tive evidências dessa concepção nas excursões fotográficas de que participei com meus alunos na favela do Jaguaré, bem perto da Cidade Universitária, em São Paulo. O padre da paróquia nos acompanhava e nos ajudava no contato com os moradores, facilitando nossa entrada e circulação numa área de acesso temido e problemático. Procurava, com razão, chamar nossa atenção para as evidências mais dramáticas de condições subumanas de vida, a miséria espantosa de barracos minúsculos, de dois metros quadrados, onde moravam famílias de trabalhadores. Enquanto isso, as pessoas, especialmente as mulheres jovens e as crianças, coquetavam para serem fotografadas com identificações que negassem as condições em que viviam, sublinhadas pelo anfitrião.

O extremo foi um pai de numerosa família que nos pediu para esperar um pouco. Foi ao vizinho e pediu-lhe emprestada a possante e bela motocicleta azul para ser fotografado nela. Queria mandar as fotos para os parentes que ficaram no Nordeste. Não foi difícil fotografar, especialmente as crianças, limpas e arrumadas. Mesmo não dispondo de água doméstica encanada, muitas vivendo num único cômodo de restos de madeira e papelão, podia-se ver que crianças estavam sendo banhadas nos fins de tarde e nos assediavam limpas e bem vestidas. Estrariam limpas e bem vestidas independentemente da nossa visita. Fora do cenário da favela nem crianças nem adultos seriam reconhecidos como favelados.

Embora se trate de uma teatralização, que também ocorre nas outras categorias sociais e, portanto, documento de um imaginário que nada tem a ver especificamente com as difíceis condições de vida dos favelados, é também uma necessidade social. O decoro na apresentação pessoal, mesmo, e, sobretudo, nos mais vulneráveis à degradação, é uma forma-antídoto de enfrentar o cotidiano que desgrega e fragmenta a vida social e individual. A foto “conserta” visualmente para si e para os outros os estragos da rotina da vida e das diferentes formas de coisificação das pessoas: no limite, as formas perversas como essas.

Kafka, de certo modo, tratou desse tema. Gregor Samsa, em *Metamorfose*, ou o cidadão K., em *O Processo*, conduzem seus relacionamentos sociais e agem como se o absurdo não o fosse. Mesmo em face de óbvias rupturas, as pessoas fazem de conta que nada se rompeu. À descontinuidade sobrepõe-se o imperativo da continuidade e do seu teatro, que é a

vida cotidiana. Em oposição à idéia da fotografia como “congelamento” de um momento do processo social, a fotografia se revela aí, justamente, um fator de introdução de um tempo prospectivo em vidas vividas como se estivessem aquém desse além fragmentariamente real e episódico do vivido, o excepcional, domingueiro e anticotidiano contraponto do solene e buscado. A fotografia, na cotidianidade, é uma das mediações materiais e simbólicas do vivido. O que antes estava separado por classes sociais, a uns o trabalho e a outros o desfrute e o ócio, tende cada vez mais, na sociedade contemporânea, a estar junto. E num vivencial em que a visibilidade da condição social se apóia na exacerbção do aparente e, até mesmo, na sua transformação em meta da vida acima das distinções de classe, a forma subjugando o conteúdo. Mesmo no intencional caráter documental da fotografia na sociedade atual, o que o fotógrafo documenta é o que não se esconde nos bastidores.

O fotógrafo é também protagonista da fotografia, mesmo da fotografia documental. Martin Chamblé, o notável fotógrafo indígena peruano, era fotógrafo da elite branca. Mas sua fotografia registra de certo modo a indiana perdida, a folclorização do índio. Pequenos detalhes de luz e sombra em suas fotos de indígenas realçam a nobreza insubmissa das feições e das posturas. Revelam o quanto era intencionalmente indígena aquele Chamblé disputado como fotógrafo da elite crioula e branca. De certo modo, nas notórias distinções que há em suas fotos, entre índios e brancos, Chamblé é o fotografado invisível.

Algo parecido, porém como personificação do contrário daqueles com os quais o fotógrafo tem apenas uma identidade ideológica, pode-se notar nas fotografias de Sebastião Salgado. Os “excluídos” estão lá, na fratura de seu cotidiano, no cotidiano impossível em sociedades e situações em que a repetição é a negação da reprodução e da possibilidade da vida cotidiana. Identificado com o discurso ideológico da nova esquerda popular, na América Latina e em outras partes, vê no drama dos pobres a busca da sociedade alternativa, quando as próprias fotos demonstram que todos buscam uma brecha de entrada na ordem capitalista que os rechaça. Portanto, populações cujo cotidiano é a impossibilidade da cotidianidade.

Esse alheamento em relação à cotidianidade aparece nas fotos dos documentaristas que registram a vida cotidiana dos marginalizados, os “excluí-

dos”, em todas as partes. Os que estão à espera, os que não vivem, sobrevivem. O “fotografar-se”, no ato fotográfico do fotógrafo que não sai na fotografia, tornou-se lugar-comum na fotografia popular e não raro banal. Com mais facilidade, na fotografia sem estilo nem criação, a foto se torna uma espécie de teste projetivo das minúcias cotidianas que têm sentido na visão de mundo dos simples. É, desse modo, modalidade de fotografia com mais facilidade passível de leitura e interpretação sociológica porque documenta uma mentalidade e porque documenta uma necessidade social, a necessidade de uma imagem do imaginado.²³

Clique 6: Finalmente

A invenção da câmera de rolo de filme, por George Eastman, nos Estados Unidos, em 1888, colocou a fotografia nas mãos do homem comum, com ampla e arbitrária possibilidade de uso. Já não havia as limitações físicas do equipamento profissional. A nova máquina portátil podia ser carregada por qualquer um para qualquer lugar. O lema publicitário dessa

²³ Na obra do fotógrafo cego Evgen Bawcar, que é fotografia com estilo próprio, temos evidência propriamente sociológica de como a fotografia se torna um instrumento da modernidade e, portanto, da complexidade de sua realização e de sua leitura, mesmo a fotografia popular. Bawcar fotografa, mas não pode ver nem o que está fotografando nem a fotografia que resulta do ato fotográfico. Ele “vê” através de indícios não visuais, por meio da audição, do olfato e do tato, coisa que os que vêem também fazem, mas não sabem, porque subjugados por uma espécie de ditadura do olhar, ditadura que é intensa nos urbanos e muito menos intensa nos rurais e muito mais intensa na classe média do que na classe operária. Por outro lado, a fotografia de Bawcar é apenas para os “outros” verem, já que ele próprio não pode vê-la. No entanto, ele a vê através de como os outros lhe dizem que estão vendo suas fotos. Mas não assume, necessariamente, a subjetividade desse ver alheio. Escolhe, nas impressões que lhe passam, aquilo que corresponde à imagem que construiu na sua imaginação, filtrada, agora, pelo conjunto desconstruído dessas impressões. A importância sociológica da singular condição de fotógrafo de Bawcar está no fato de que a fotografia se propõe como aquilo que efetivamente é, documento de um jogo de imaginações, e não, principalmente, documento de figuras e contornos; documento de processos interativos e não documento de um olhar solitário. Sobre a exposição de Bawcar no Centro Maria Antônia, em São Paulo, em 2003, cf. Maria Hirszman, “A multiplicidade do olhar de Evgen Bawcar”, in *O Estado de S. Paulo (Caderno 2)*, São Paulo, 15 de maio de 2003. Sobre a mediação dos diferentes sentidos na interação social e suas determinações de classe social (a visão, a audição, o olfato), no subitrio operário, cf. José de Souza Martins, *A Aparição do Demônio na Fábrika*, Editora 34, São Paulo, 2008.

câmera foi bem expressivo: “você clica e nós fazemos o resto”. O aparecimento da chamada “fotografia cândida” ou “fotografia vernacular”, a foto popular feita com esses recursos simples, a fotografia reduzida ao clicar, deu origem a um registro visual da realidade que é completamente diverso do registro profissional. Em cada caso, estamos em face de uma mentalidade diferente, modos diferentes de ver e fotografar, bem como modos diferentes de “ler” e interpretar a fotografia.

Aparentemente, a câmera simples colocou a fotografia na vida cotidiana e fez da fotografia um registro do cotidiano. Só aparentemente. É muito pouco provável que nas coleções domésticas de fotografias obtidas por câmeras populares se encontrem registros do que seja propriamente a vida cotidiana. Se entendermos que o cotidiano é o repetitivo e o reprodutivo, o banal, a câmera popular permite trazer a imagem fotográfica para o âmbito do reprodutivo, ela própria mercadoria. Mas a mercadoria não é apenas o produto. É também a sua realização, o seu consumo ou o seu uso e o modo cultural e socialmente determinado como é feito. O uso da câmera é uma das determinações da produção fotográfica popular. É nisso que reside a contradição da fotografia. Ela inscreve a imagem banal no reprodutivo, sem dúvida, a imagem que pode ser multiplicada, que foge da sina do único e irrepetível.

Mas, ao mesmo tempo, o usuário não profissional da máquina fotográfica, o homem comum, fotografa na intenção de desbanalizar o banal. A câmera popular se inscreve no cotidiano, usada, porém, para negar na imagem esse mesmo cotidiano. A fotografia se insere num certo imaginário e numa certa vontade social, no imaginário da ascensão social. Reprodutiva, torna-se, no entanto, instrumento do domingueiro e do excepcional. Tende, portanto, para a mesma lógica das fotografias de estúdio, ainda que sendo completamente diferente. O traje para ser fotografado, o traje como equipamento de identificação, cria para o fotografado uma identidade domingueira, que tenta escapar do reprodutivo, que nega o trabalho e afirma o ócio de quem vive do trabalho. Portanto, as fotografias ingênuas do senso comum popular, usualmente, não retrataram nem documentam o cotidiano. Elas nos falam de uma ingênua contestação do cotidiano, sua recusa, a recusa do cotidiano como momento do trabalho. De certo modo, o que temos na fotografia ingê-

nua é um desdobramento da lógica de estúdio. Documenta, porém, o cotidiano na tensão que o caracteriza, na luta permanente para superá-lo. Mais do que a maioria dos indícios dessa tensão, a fotografia evidencia que a concepção de que o cotidiano é simplesmente o repetitivo e o reprodutivo é uma concepção pobre do que ele é.

O imaginário próprio da vida cotidiana, entendida como o modo de vida da modernidade, é um imaginário fugidivo. Não tem a durabilidade nem a permanência do imaginário das sociedades tradicionais, constitutivo e expressão duradoura de um modo de ser coletivo. Na modernidade, que é sobretudo o modo de ser da sociedade funcional e utilitária do esquecimento, o imaginário cumpre funções tópicas. Reveste de coerência e de sentido o fragmento, o agora, a particularidade, fazendo da vida social uma estratégia de criativas improvisações.

Sem que ele tenha tido tal compreensão do problema, nessa perspectiva, é o que no fundo descobre Garfinkel com a sua proposta de uma etnometodologia, o estudo do método que o homem comum e cotidiano utiliza para compreender e resolver as irracionalidades tópicas da vida cotidiana.²⁴ É, ao mesmo tempo, o modo como esse homem comum manança as dificuldades de sua alienação. Compreende as dificuldades do fragmentário e cotidiano como um modo de ajustamento à dificuldade maior de compreender as contradições de que essas irracionalidades resultam e que não podem ser superadas nem no plano individual nem no plano dos relacionamentos sociais propriamente cotidianos e da interação face a face. Não é diferente a dramaturgia social de Goffman: o horizonte social circunscrito ao palco imaginário dos relacionamentos cotidianos, enriquecido pela cultura do alibi, da mentira sancionada, do fingimento, a vida como ficção teatral.²⁵ E nos bastidores, na intimidade dos cúmplices ou na sua solidão, a possibilidade do verdadeiro, da autenticidade, da desobrigação de remendar continuamente as fraturas abertas a todo o momento pelo desencontro estrutural e histórico entre o que faz o homem contemporâneo e o que é o homem contemporâneo. É o que

torna a vida cotidiana rica de alternativas e estratégias e pobre de sentido porque cheia de enigmas que se expressam no quanto somos desconhecidos de nós mesmos, ainda que em face do espelho.

O único modo de fazer da fotografia um espelho é atravessar o espelho, como na ficção de Lewis Carroll, que também era matemático e fotógrafo. Não só em sua obra de ficção a inspiração do negativo propõe a visualidade do avesso. Também no positivo espelhado, alcançado pela cultura da reversão fotográfica, Carroll explora o caráter ficcional da fotografia, opondo contrastes e contrários. Um mesmo cenário fotográfico pode contar mensagens opostas, dependendo de outros componentes da fotografia.

É o que se vê em dois famosos retratos feitos por ele, em 1858, no jardim da casa do Deão, no Christ Church College, em Oxford, de que era membro. São fotos de Alice Liddell, filha do Deão, a menina inspiradora de *Alice no País das Maravilhas* e de *Alice do Outro Lado do Espelho*. Numa ela está vestida da pior maneira e noutra, vestida da melhor maneira; numa como pobre e noutra como Alice. De certo modo, os opostos estão também nas opostas condições sociais personificadas por Alice, numa demonstração do caráter ficcional-e dialético do retrato fotográfico decomposto em duas fotos do mesmo cenário. Uma das fotos é "The beggar maid" [*Figura 5*] e a outra é "Alice Liddell dressed in her best outfit" [*Figura 6*].²⁶ Numa, Alice é um fingimento, é o que a pequena nobreza via nos ínfimos; na outra, Alice é ela mesma, o que os adultos de condição viam em suas crianças. Nesta, Alice é o gesto e a pose de classe social; naquela é Alice nos mesmos gesto e pose, porém no desconforto teatral do fingimento, no desajuste entre o vestuário e o corpo, entre o que se parece e o que se é.

Atravessar o espelho é buscar no avesso e no absurdo do contrário o sentido do que não tem sentido, crivar de indagações as possíveis revelações do negativo (e do positivo!).²⁷ É buscar os detalhes e fragmentos do conjunto que constitui o *studium* da fotografia, de que nos

²⁴ Cf. Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1967.

²⁵ Cf. Erving Goffman, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 6. ed., Editora Vozes, Petrópolis, 1995 ["A arte de manipular impressões"], p. 191-217.

²⁶ Cf. Roger Taylor e Edward Wakeling, *Lewis Carroll, Photographer*, Princeton University Press, Princeton, 2002, p. 62-63.

²⁷ "O primeiro encontro de um indivíduo com o inventário fotográfico do horror extremo é uma espécie de revelação, o protótipo da revelação moderna: uma epifania negativa." Cf. Susan Sontag, *Sulla Fotografia*, op. cit., p. 18.

fala Roland Barthes, o que nela nos encanta como obra. Mas, também, na demora do que nela golpeia o nosso olhar, fere a nossa sensibilidade, convoca nossa atenção e nossa reflexão, o que faz daquela fotografia a imagem única, irrepetível, invulgar, o seu *punctum*.²⁸ O que é aparentemente secundário e até imprevisto na composição da imagem, que permite desconstruí-la para compreendê-la e compreendê-la para compreender a sociedade que por meio dela se propõe e se imagina. Se na fotografia há um *punctum* que atrai o olhar e contém o indizível, como observa Erienne Samain,²⁹ há também o secundário, o irrelevante, o meramente indicial, o ocasional, o imperceptível a olho nu, isto é, a ocultação que há em toda composição fotográfica.

A fotografia é a busca do espelho que não mente, da durabilidade, da permanência, da nossa inteireza. De certo modo, na cotidianidade, que é o seu tempo, a fotografia não documenta a vida cotidiana senão nas suas carências e absurdos. O amor pela fotografia é o amor pelo ausente e é luta contra os mistérios da ausência. Nesse sentido, há na cultura do objeto fotográfico um certo remanescente da sociedade tradicional, que permanece sutilmente oculta no mundo contemporâneo como desejo de totalidade, como repulsa da fragmentação e do estranhamento.

Mas a fotografia é também o substituto material e precário dos mortos que se foram, banidos da cotidianidade e da modernidade.³⁰ Já não há lugar para eles na memória coletiva, senão em dias e ritos circunscritos de um tempo cada vez mais curto. Ao mesmo tempo, aquela ânsia de permanência que o progresso instalou na alma da sociedade contemporânea, a que se

²⁸ A conceituação de *studium* e *punctum* é de Roland Barthes. Constitui fundamental referência para a compreensão da fotografia na dialética que há entre o olhar do operador (o fotógrafo) e o do espectador (quem a vê). Sobre tudo, em Barthes, a fotografia escapa do referencial da pintura e da concepção de obra em si para entrar na concepção propriamente fotográfica, da sociedade contemporânea, como criação imaginária do que é para quem a vê, muito mais do que mera produção química e mecânica de quem a produz. Cf. Roland Barthes, op. cit., *passim*.

²⁹ Erienne Samain, "Um retorno à Câmara Clara; Roland Barthes e a antropologia visual", in Etienne Samain (org.), *O Fotográfico*, Editora Hucitec/CNPq, São Paulo, 1998, p. 130-131.

³⁰ Bazin destaca o lugar da imagem, nas sociedades antigas, e da fotografia, na sociedade contemporânea, em face da morte e, nela, da corrupção física do corpo. Cf. André Bazin, op. cit., p. 238 e 242.

referiu Weber,³¹ é também modo de desconhecer a morte, de substituí-la. A fotografia é um desses sucedâneos da morte e expressão da vida depurada da morte que lhe é inerente e inevitável. É o sucedâneo próprio de uma sociedade em que o moderno horror à morte é também apreço pela imagem do outro, mais do que pela vida do outro. Numa sociedade de coisas e de coisificações, não é estranho que a imagem, coisificada num pedaço de papel ou numa tela de computador, restitua aos viventes um certo relacionamento pacífico com a finitude. Se isso é difícil de constatar numa sociedade de quem já se acostumou com a realidade das substituições e das cópias, não o é nas fimbrias do mundo moderno.

Nos longos anos de percurso do meio rural, em particular da Amazônia, freqüentemente me defrontei com a realidade-limite da fotografia. A disseminada pobreza não permite que a fotografia se apresente ali com a abundância que a caracteriza nas cidades. Como acontecia nos primórdios da fotografia, ali ainda é comum o fotógrafo que ganha seus trocados fotografando os mortos. Até mesmo colocando o caixão em posição vertical para que a família possa posar ao lado do parente morto: a primeira fotografia da pessoa sendo de fato a sua última. Um rito adicional no elenco dos ritos funerários, algo que ainda não substitui determinadas práticas, mas que se acrescenta a elas para, com o tempo, substituí-las. Sinal, também, de que ali a memória social claudica, ameaçada pelo tumulto do advento de mercadorias e da generalizada mercantilização do vivido e do viver que vão além daquelas do costume, as da sobrevivência.

Nesse novo mundo de incertezas e de mortes precoces, desaparecimentos e violências, a fotografia cumpre uma função que deforma a memória: põe no lugar da memória afetiva, do relacionamento simbólico pelo qual as pessoas permanecem com os seus, o mero retrato, descomprometido com os relacionamentos vitais do grupo. Não é estranho que haja índios e também camponeses, que recusam sujeitar-se ao ato fotográfico, não raro temerosos da força viva da imagem. É como se fosse ela memória substantiva, capaz de reter a alma do fotografado e torná-lo dócil e submisso ao poder de quem tem a sua fotografia. Mesmo numa cidade grande como São Paulo, prolifera

³¹ Cf. Max Weber, *Ciência e Política. Duas Vocações*, trad. Leônidas Hegenberg e Ocrany Silveira da Mota, Editora Cultrix, São Paulo, 1970, p. 31.

ram cartazes anunciando madames que fazem “amarrações de amor”, que atam para sempre a mulher desamada ao homem que deseja ou o homem desamado à mulher que deseja e não o quer. Objetos de uso pessoal, roupas, sangue, fiapos de panos e fotografias se combinam nesses rituais em que a foto de alguém é tratada como um fragmento de sua pessoa. A forma indicial da fotografia já está aí nessas manifestações rituais do senso comum, capturada por curandeiros e feiticeros antes mesmo de ser cogitada pelos sociólogos como documento das mentalidades e das realidades sociais.

Usos e funções da fotografia não a recomendam como documento qualificado da vida cotidiana, enquanto modo de vida e concepção da vida que aboliu a dimensão mágica e religiosa de seus ritos seculares; de suas estratégias e de seu reatou. Mas a recomendam, na perspectiva de sua utilidade social, como documento do imaginário contraditório, em crise, do homem contemporâneo. Curiosamente, embora seja a fotografia um dos produtos mais característicos do aparecimento da sociedade moderna, o tempo da fotografia não é necessariamente afirmação plena e substantiva da modernidade. Está no limite das transições, no mundo de temores da finitude e da morte. A fotografia documenta as mentalidades de quem fotografa, de quem é fotografado, e de quem a utiliza, problemáticas agregações à sua polissemia.

Isso nos leva para o outro lado do que se pode chamar de mundo da fotografia. O do fotógrafo profissional, do que não fotografa com a perspectiva e os valores da ingenuidade do homem comum. É que, no meu modo de ver, só é sociologicamente documental a fotografia que é fotograficamente estética.³² A fotografia que expressa uma visão do mundo insubmissa à fragmentação e à banalização, a fotografia que proclama valores

³² Eugène Arget, fotógrafo que morreu em 1927, foi autor de obra fotográfica marcada por uma certa diversidade de interesses temáticos, de que sobressaem as fotografias de rua, especialmente imagens do não-convenional e visualmente dominante. Não obstante o seu aparente descompromisso com estilos e escolas de orientação artística, sua obra foi “capturada” ideologicamente pelos surrealistas após sua morte. Censurando-a, escolheram para exibição e divulgação as fotografias que confirmassem a estética surrealista e os correspondentes temas, especialmente a rua, deixando de lado as fotos que fez do campo e de lugares históricos. Cf. Guillaume Le Gall, “Arget: figure réflexive du surréalisme”, in *Études Photographiques*, n. 7, maio de 2000. O caso da relação dos surrealistas com a obra de Arget sugere que aos sociólogos da imagem convém evitar a premissa de uma polarização entre fotografias ingênuas e fotografias artísticas, para reconhecer justamente que nas fotos cujos autores lograram a elaboração estética da imagem há mais informação sociológica e que a fotografia vernacular nem por isso é menos documental.

universais no cotidiano, que faz a crítica da fragmentação e do cotidiano. Refiro-me aos conteúdos desconstruídos, às complementações cênicas e às citações, da composição fotográfica, herança sem dúvida da pintura anterior à fotografia. Nessa modalidade de fotografia que estão retidos os indicadores daquilo que nega à pobreza visual e, muitas vezes, material do que é fotografado. A fotografia estética, usada documentalmente, como em Henri Cartier-Bresson, Pierre Verger ou Sebastião Salgado, leva ao extremo as possibilidades sociológicas da fotografia.

O interesse pela influência do surrealismo na fotografia documental, e por seu lugar na sociologia, justifica-se pela busca propriamente sociológica de cenários e referências visuais críticos e inconstruídos, transitórios e cotidianos, no trabalho fotográfico. A rua como lugar de uma sociabilidade reusa e crítica e, por isso, opção política dos surrealistas é bem indicativa da busca das mediações totalizantes e em movimento que podem dar à fotografia a qualidade propriamente documental, porque estética.³³ Caso em que o sociólogo, para ser seu próprio fotógrafo, deve ser bem mais do que mero técnico da câmera. A opção por esses pressupostos estéticos não o priva, porém, da possibilidade de incorporar como documento de sua análise a fotografia de terceiros. Um dos maiores nomes da fotografia no século XX, Henri Cartier-Bresson, teve sua formação em pintura e foi pintor antes de se dedicar à fotografia. Também esteve ligado aos surrealistas. Entre o seu período como pintor e o período como fotógrafo propriamente documentarista, há um período intermediário em que, embora fosse fotógrafo, seu trabalho fotográfico estava marcadamente influenciado pela pintura.³⁴

Aqui, portanto, a preocupação propriamente estética do fotógrafo é que liberta a fotografia, sociologicamente analisável, da pobreza do raciocínio linear que a vê como equivalente de outros instrumentos de investigação sociológica e, portanto, como mero enriquecimento quantitativo dos métodos disponíveis.

³³ Para um consistente estudo da relação entre a fotografia e o surrealismo, cf. Susan Rubin Suleiman, “Between the Street and the Salon: The Dilemma of Surrealist Politics in the 1930s”, in Lucian Taylor (ed.), *Visualizing Theory*, Routledge, New York / London, 1994, p. 143-158.

³⁴ Cf. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson. The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York, 1987, *passim*.

Diferentes fotógrafos, em diferentes ocasiões, deram sofisticadas demonstrações de competência no dimensionamento estético da fotografia, de modo a provê-la de informações visuais totalizantes e desconstrutivas. Cito, ao acaso, os retratos de Henri Cartier-Bresson, em que é notória a intenção do fotógrafo de incluir na composição elementos que façam da fotografia não só o documento de um rosto ou de um corpo, mas também o documento de uma personalidade, de uma mentalidade e de um mundo.³⁵

É compreensível que um fotógrafo do porte de Cartier-Bresson tenha formulado a concepção de *momento decisivo* como uma referência fundamental da fotografia, particularmente de sua fotografia.³⁶ A idéia de *momento* remete a fotografia para o inevitável de sua inserção na vida cotidiana e no banal, daquilo que flui sem ficar. Mas a idéia de *decisivo* remete a fotografia para a sua dimensão propriamente estética, para aquilo que faz do que é passageiro o tema da fotografia que permanece, a chispa esperada e imaginada que reveste a fotografia de sentido porque a remete aos parâmetros da criação e da universalidade do humano.³⁷

Na tese de Bresson existe a recusa do casual, do mero clicar como sinônimo do fotografar ainda que para documentar. O *momento decisivo* permite a Cartier-Bresson conciliar, em sua obra fotográfica, o fotógrafo e o artista que ele era, pintor e gravurista respeitado.³⁸ Se o artista tem diante de si o objeto de sua arte, que a ele se submete calma e docilmente, já o mesmo não ocorre com o fotógrafo documentarista, que fotografa acontecimentos, objetos constituídos no ápice do que é fugaz, a mais passageira das dimensões dos processos sociais. Portanto, o fotógrafo, que espera do ato

³⁵ Henri Cartier-Bresson, *Tre-à-tête. Retrats de Henri Cartier-Bresson*, op. cit.

³⁶ Cf. Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye*, op. cit., ["The decisive moment"], p. 20-43.

³⁷ Na concepção de momento decisivo e, de Cartier-Bresson, há uma tensão entre o histórico e o cotidiano (ou entre o monumental e o banal, ou entre o estético e a vida). Cf. Jacques Rancière, "O instante decisivo forjado", in *Folha de S. Paulo (Caderno Mais)*, 27 jul. 2003 (trad. Bluma Waddington Vilar). Nesse sentido, a motivação estética por trás dessa orientação no ato fotográfico é essencialmente documental. De certo modo, o momento decisivo de Cartier-Bresson força e expõe a tensão entre o histórico e o vivencial para fazer do objeto de sua fotografia um documento da vida cotidiana socialmente (e historicamente) situada.

³⁸ Uma esclarecedora apreciação conjunta da obra do Cartier-Bresson pintor e gravurista e do Cartier-Bresson fotógrafo é a de Jean-Pierre Montier, *Henri Cartier-Bresson and the Artless Art*, Thames and Hudson Ltd., London, 1996.

fotográfico a foto que sobreviva ao instante e permaneça densa de sentido e rica de expressão, deve munir-se da paciência para que a composição não cotidiana do cotidiano se desenhe subitamente diante de sua objetiva sem se diluir no seu caráter fugidivo, banal e propriamente cotidiano.

A idéia sociologicamente densa do *momento decisivo* opõe-se frontalmente à banalidade anti-sociológica do flagrante e do congelamento. O flagrante, para chegar à Sociologia, depende do que no casual e no repentino se fixou em imagem fotográfica. Depende, então, de paciente busca na imagem já feita, quase sempre improfícua, não raro com resultados ingênuos e simplistas. A fotografia que expressa e documenta o *momento decisivo* chega à Sociologia com um quadro visual de referência que é em si interpretativo, com o deciframento da imagem já proposto esteticamente, socialmente dimensionado, na tensão entre a obra fotográfica e a imagem fotográfica. O flagrante é um acaso; o momento decisivo é uma construção, uma espera elaborada, esteticamente definida. Não é acidental que o fotógrafo procure previamente o cenário em que transcorrerá a cena do que vai fotografar.

Na estética fotográfica, a fotografia propõe a simplicidade das coisas e pessoas fotografadas, das situações sociais que são objeto do ato fotográfico, como imagens que têm sentido, o sentido do belo, do dramático, do trágico, do poético que efetivamente há no que parece banal, repetitivo e cotidiano. É como a pintura holandesa do século XVII, que se volta para cenas da vida cotidiana nascente, com a burguesia mercantil, e as descreve visualmente com o olhar refinado da arte que fora monopólio da nobreza e da Igreja. Nela se reconhece que os detalhes e minúcias, tão próprios da valorização burguesa do mundo presente e material, têm uma beleza plena de enigma e de sentido, não a beleza que explica didaticamente os mistérios do transcendental, mas a beleza que propõe à razão o desafio dos desvendamentos, do ver "atrás" e além do cotidiano. "Moça com brinco de pérola", de Jan Vermeer (1632-1675), como praticamente toda a pintura desse autor, é apenas uma das muitas indicações da importância do detalhe e do fragmentário no novo cosmos burguês do belo.

Se há sentido sociologicamente apreensível e compreensível na vida cotidiana, que possa se evidenciar na imagem fotográfica, só a dimensão propriamente estética da fotografia, como intencional obra de arte, pode

documentar suas tensões e o invisível das ocultações que lhe são próprias. A estética fotográfica propõe uma perspectiva crítica sociologicamente desafiadora ao registro fotográfico documental, ao expor suas insuficiências e sua cinzenta banalidade. O ver estético da fotografia erudita é que pode levantar o véu dos mistérios do viver sem graça.

2 A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil*

Reflexões introdutórias sobre uma
sociologia do conhecimento visual

A fotografia, na perspectiva sociológica ou antropológica, sabemos, não esgota suas funções cognitivas nos temas cuja visualização permite.¹ Por trás da fotografia, mesmo aquela com intenção documental, há uma perspectiva do fotógrafo, um *modo de ver* que está referido a situações e significados que não

* Trabalho apresentado no *Symposium on Popular Religion and Visual Culture in Brazil*, organizado pelo Centre for Brazilian Studies e pelo Pitt Rivers Museum, da Universidade de Oxford (Inglaterra), no Ashmolean Museum, em 1º de fevereiro de 2002.

¹ Identifico-me com as mesmas preocupações teóricas de Elizabeth Edwards quanto à situação do trabalho fotográfico no limite dos campos específicos da Antropologia e da Fotografia (Cf. Elizabeth Edwards, "Border practices: Photography and Anthropology", in *Acts of Faith. Brazilian Contemporary Photography*, BrazilConnects/Pitt Rivers Museum, Oxford, 2001, p. 11-14; Elizabeth Edwards, "Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology", in Marcus Banks e Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven e London, 1997, p. 53-80). Interesse-me especialmente pela interação de códigos nos vários limites que demarcam o território dos usos possíveis da fotografia e definem a sua polissemia. É nessa perspectiva que o sociólogo pode produzir uma sociologia do conhecimento visual. Uma esclarecedora revisão crítica e histórica do tema, em particular da relação entre o icônico e o indicial, encontra-se no ensaio de Philippe Dubois, "Da verossimilhança ao índice", in Philippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, trad. Marina Appenzeller, 2. ed., Papirus Editora, Campinas, 1998, p. 23-56.