

SOCIOLOGIA DA FOTOGRAFIA E DA IMAGEM

José de Souza Martins

Cula (10)

integratória

Para

Etienne Samain,
Paulo Menezes
e Sylvia Caiuby Novaes,

imaginários

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

Daniela Marini 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.

08-07603

CDD-945

Índices para catálogo sistemático:

1. Sociologia da fotografia e da imagem :
História social 945

EDITORA CONTEXTO

Diretor editorial: *Jaime Pinsky*

Rua Dr. José Elias, 520 – Alto da Lapa

05083-030 – São Paulo – SP

PABX: (11) 3832 5838 |

contexto@editoracontexto.com.br

www.editoracontexto.com.br

2008

Introdução

A Sociologia e a Antropologia têm cultivado a esperança de que a fotografia (e também o filme e o vídeo) possa ser utilizada como fonte e registro factual de informações de trato sociológico (e antropológico) sobre a realidade social.¹ Uma fonte que documentasse o que os instrumentos usuais e já tradicionais de pesquisa não documentam ou documentam insuficientemente, uma novidade mágica na revelação de dimensões novas e inesperadas da realidade social.² Se, por um lado, essas ciências têm sido cautelosas e desenvolveram técnicas de pesquisa, até refinadas, para filtrar o que é estranho à suposta pureza do objeto, sobretudo a invasão da subjetividade do pesquisador na formulação e na investigação de seu tema de pesquisa, por outro, relativamente pouco conseguiram fazer em relação à imagem e ao registro de imagens numa sociedade

¹ Um artigo denso e bem fundamentado sobre os usos da fotografia pela Sociologia é o de Douglas Harper e Robin Lenman, "Sociology and Photography", in Robin Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, New York, 2005, p. 588-589.

² Embora só nas últimas décadas a fotografia tenha ingressado no campo da Sociologia como recurso documental de legitimidade própria, já em tempos anteriores era utilizada intuitivamente para ilustrar artigos e livros sociológicos. Stasz constatou que, de 1896 a 1916, 31 artigos publicados no *American Journal of Sociology* usaram 244 fotografias. Assinala que E. Shanas publicou, em 1945, um artigo sobre os primeiros cinquenta anos dessa revista e não fez a menor menção ao fato. "Sua omissão reflete a visão que prevalece entre os sociólogos [...] de que os dados visuais não têm um papel importante na compreensão da sociedade." Cf. Clarice Stasz, "The early history of visual sociology", in Jon Wagner (ed.), *Images of Information (Still Photography in the Social Sciences)*, Sage Publications, Beverly Hills/London, 1979, p. 119-136, esp. 120.

que se tornou visual antes de tudo.³ O “ver para crer”, de antigas concepções populares, tornou-se quase um pressuposto de certas orientações investigativas e interpretativas.⁴

Na progressiva relevância da Sociologia fenomenológica e da temporalidade curta em relação à Sociologia preferentemente voltada para estruturas sociais e processos históricos, da temporalidade longa, o visual se torna cada vez mais documento e instrumento indispensáveis na leitura sociológica dos fatos e dos fenômenos sociais. Não só como documento em si, mas também como registro que perturba as certezas formais, oriundas do cientificismo que domina a Sociologia desde o seu nascimento. Desde o nascimento, desafiada pela riqueza de características próprias da realidade social, que recomenda cautela quanto à adoção de modelos e parâmetros de ciências mais antigas e mais formalizadas, como a biologia e a matemática. Sem contar que há, até mesmo, quem acredite que um sociólogo (ou um antropólogo) possa fazer imagens propriamente sociológicas, que já contenham em si mesmas a descrição e a explicação do que foi fotografado ou filmado. Uma polarização em relação aos que entendem que a imagem pode ser apenas ilustração do discurso sociológico (ou histórico, ou antropológico) verbal ou escrito. O campo, porém, da reflexão sociológica sobre a fotografia e a imagem nem se situa num desses pólos nem no outro.

Portanto, indicações de que a entrada da imagem no universo da Sociologia e da Antropologia abre um amplo terreno de indagações, dúvidas e

³ Um dos pioneiros da Antropologia Visual, John Collier Jr., já nos anos 1950 mapeava a divisão de opiniões dos cientistas sociais em relação ao uso da fotografia. Cf. John Collier Jr., “Photography in Anthropology: a report on two experiments”, in *American Anthropologist*, v. 59, American Anthropological Association, 1957, p. 843-859. Ainda nos anos 1970, os pesquisadores se debatiam com as dúvidas sobre conteúdos da imagem fotográfica que, indo além do meramente factual e documental, do modelo das ciências naturais, permitissem abranger, também, o campo dos significados e, portanto, a área difusa da fotografia como referência de conhecimento, e não apenas como fonte factual. Cf. Allan Sekula, “On the invention of photographic meaning”, in *Artforum*, v. 13, n. 5, janeiro de 1975, p. 36-45; Jay Ruby, “In a pic’s eye: interpretive strategies for deriving significance and meaning from photographs”, in *Afterimage*, v. 14, n. 3, 1976, p. 5-7.

⁴ Os dilemas da Antropologia em relação à fotografia e seu uso antropológico estão analisados em Etienne Samain, “No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia”, in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 6, Núcleo de Antropologia e Imagem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998, p. 141-158.

experimentos que tanto enriquecem o conhecimento produzido por essas ciências quanto alargam a consciência das limitações que têm as técnicas de investigação conhecidas e consagradas ou a consciência de sua importância relativa.⁵ Como enriquecem as próprias concepções do fotógrafo e do documentarista, se tivermos em conta que a composição fotográfica é também uma construção imaginária, expressão e momento do ato de conhecer a sociedade com recursos e horizontes próprios e peculiares. Os chamados fotógrafos e documentaristas sociais são hoje produtores de conhecimento social, o que torna a fotografia e o documentário, praticamente, um campo auxiliar das ciências sociais.

placard
imagem
nas ES

① - Em particular na Sociologia, a imagem, sobretudo a fotografia, por ser flagrante, revelou as insuficiências da palavra como documento da consciência social e como matéria-prima do conhecimento. Mas, nessa dialética, revelou suas próprias insuficiências. ② É nos resíduos sociológicos desse peneiramento que está a imensa riqueza da informação visual e que estão os desafios da fotografia às ciências sociais. Tomar a imagem fotográfica como documento social em termos absolutos envolve as mesmas dificuldades que há quando se toma a palavra falada, o depoimento, a entrevista, em termos absolutos, como referência sociológica, que são as dificuldades de sua insuficiência e de suas limitações.

potencial
imagem
na socie

Quando Oscar Lewis realizou suas famosas pesquisas sobre famílias mexicanas, no campo e na cidade, ricas e pobres, sobretudo pobres, que o levariam a formular a noção de cultura da pobreza, aparentemente não filmou as situações observadas. Mas valeu-se de um imaginário fotográfico, utilizando-se de informantes de dentro das próprias famílias para ter gravações sonoras e descrições intimistas e visuais das situações pesquisadas. Recortou a intensidade dramática do cotidiano como tempo social da sua observação, que é um tempo impregnado de visualidade. Embora não lhe tivesse sido possível utilizar técnicas de laboratório para estudo de pequenos

T (W)
estudo
VD

⁵ Num texto clássico da Sociologia Visual, Becker sistematiza dúvidas sobre a verdade da fotografia e sugere que as mesmas dúvidas podem ser levantadas em relação a outras formas de documentação utilizadas pelas ciências sociais, a começar pelo depoimento verbal. A fala também segue um roteiro, do mesmo modo que a composição fotográfica segue uma intenção. Cf. Howard Becker, "Do photographs tell the truth?", in *Afterimage*, v. 5, Visual Studies Workshop, Rochester, N.Y., fevereiro de 1978, p. 9-13.

grupos, como microfones embutidos e espelhos de visão unilateral, sua técnica de estudo de caso deu-lhe "uma visão de câmara cinematográfica dos movimentos, conversações e interações ocorridos em cada família durante um dia".⁶ Essa visualidade imaginária foi traduzida nos belos desenhos de Alberto Beltrán que ilustram vários livros de Lewis. Embora não haja indicações a respeito, é muito provável que Beltrán tenha trabalhado em cima de fotografias feitas por Lewis ou alguém de sua equipe.

Uma das primeiras dúvidas levantadas em relação à objetividade de sua obra decorreu do fato de que ele nunca aparece como personagem nas descrições intensamente visuais que faz. Como se ele fosse um fotógrafo escondido atrás de sua câmara. Embora se trate de observação participante, sua participação não tem visibilidade em sua etnografia e esse é o grande mistério de sua pesquisa e da de outros pesquisadores que seguiram a mesma orientação. Lewis, de certo modo, reconheceu na prática a inevitabilidade de uma etnografia das minúcias cotidianas da vida social, do que acontece nos momentos das relações sociais em que não há visibilidade pública, os momentos de sombras e silêncios. Mas se, presumivelmente, foi ousado na pesquisa, foi tímido e omissivo na exposição e análise de sua não convencional maneira de pesquisar. Maquiou com o formato da distância e da objetividade neutra a apresentação dos resultados de uma investigação intimista e invasiva, que ele entendia ser requisito para conhecer as minúcias dos processos interativos que vinham a constituir a base social de referência e vitalidade do que definiu como cultura da pobreza.

A pesquisa não tem que ser necessariamente invasiva, mas não há pesquisa sociológica nem antropológica sem interação entre o pesquisador e as populações que estuda e às quais recorre para obter de viva voz respostas, depoimentos e narrativas. Mesmo quando o pesquisador utiliza materiais de terceiros, como fizeram os três pilares teóricos da Sociologia — Durkheim, Weber e Marx — que se valeram de relatos e relatórios, depoimentos, testemunhos e memórias de quem tivera contato direto com o narrado. Esse é o material pré-sociológico ou pré-antropológico, o pré-conhecimento, enfim, mas conhecimento, que fundamenta a análise e a interpretação do sociólogo

⁶ Cf. Oscar Lewis, *Five Families. Mexican Case Studies in the Culture of Poverty*, Mentor Book, New York e Toronto, 1965, p. 19.

(e do antropólogo). Até porque tais informações não vêm desprovidas de uma interpretação própria, ainda que interpretação de senso comum. Os sociólogos arrecadam sua principal matéria-prima num diálogo de conhecimentos, na conversação indagativa entre o conhecimento sociológico e o conhecimento de senso comum, entre o pesquisador e os sujeitos dos enigmas sociais que pedem ou comportam desvendamento científico.

O depoimento sobre fatos ocorridos com uma pessoa ou um grupo já vem emoldurado no que se chama de racionalização, no tornar coerente o que poderia ser tomado pelo ouvinte como incoerência. Nesse tornar coerente o que coerente não parece, no tornar inteligível para o ouvinte o que ele não poderia compreender nos termos próprios de quem narra, o narrador não só informa, mas informa interpretando. É essa interpretação indissociável dos fatos narrados que oferece ao exame do sociólogo, como matéria-prima de sua Sociologia, uma modalidade de conhecimento que lhe pede, pois, que seja ela, antes de tudo, e também, sociologia do conhecimento de senso comum.⁷

As análises, de várias correntes da Sociologia, têm como material não a realidade, *strictu sensu*, mas a interpretação da realidade pelo homem simples, a interpretação que torna sua vida possível e inteligível. Quando as pessoas dão uma entrevista ou um depoimento a um pesquisador, sociólogo, antropólogo, historiador ou psicólogo, relatam fatos, interpretando-os. O que os cientistas analisam e interpretam é a interpretação que esse homem comum faz dos processos interativos que vive, no confronto com as referências estruturais e mesmo históricas que revelam e iluminam o que é propriamente e objetivamente social e, no mais das vezes, não está ao alcance de sua compreensão.⁸ A interferência inter-

⁷ A sociologia de Alfred Schutz abre o caminho para uma sociologia do senso comum, que teve sua sistematização em Peter L. Berger e Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality. A treatise in the sociology of knowledge*, Anchor Books, New York, 1967. Cf., também, José de Souza Martins, *A Sociabilidade do Homem Simples*, 2. ed., revista e ampliada, Editora Contexto, São Paulo, 2008.

⁸ O reconhecimento da fotografia como documento social e sociológico veio acompanhado da consciência de que a fotografia tem as limitações da visão socialmente situada do fotógrafo e da invisibilidade de várias dimensões da realidade social. Assim como os sociólogos reconheceram ocultações que pediam o desenvolvimento de técnicas de pesquisa que permitissem nelas penetrar, os fotógrafos sociais têm desenvolvido técnicas para obter imagens daquilo que é invisível

pretativa do pesquisador se dá no desvendamento das conexões entre o visível e o invisível, entre o que chega à consciência e o que se oculta na alienação própria da vida social.

- 3) Além do que, o pesquisador não só obtém e produz conhecimento, mas ao entrar na realidade investigada interage e, ao interagir, altera necessariamente o conhecimento de senso comum referencial das populações estudadas. A informação que obtém está necessariamente contaminada por sua presença. Um segundo pesquisador, tempos depois, obterá sobre os mesmos temas de entrevista e conversação, com as mesmas pessoas, informações provavelmente alteradas pelo diálogo havido pelo entrevistado com um primeiro pesquisador. O pesquisador, profissionalmente devotado ao trabalho de campo, pode reconhecer, com relativa facilidade, no depoimento que recolhe, a infiltração de idéias e até “conceitos” originados de intervenções anteriores, no postigo de certas formulações.

Do mesmo modo que, comumente, o fotografado, especialmente se fotografado por um estranho, apruma-se, faz pose ou até se veste “apropriadamente” para posar. Para que a fotografia como registro visual de sua pessoa, ainda que corresponda ao que é, não venha a ser um documento do que nem sempre quer ser. Sobretudo, o uso de um equipamento de identificação, como o chama Goffman, que é o vestuário (e é a maquiagem) específico e diverso do equipamento cotidiano, para ser fotografado, expressa uma consciência de que a fotografia é interação e reciprocidade com o fotógrafo e com quem mais vier a vê-la num marco extracotidiano. O retrato do início do século XX é, como sublinha Peter Burke, “um processo no qual o artista e o modelo geralmente se faziam cúmplices”.⁹ Portanto, esse cuidado na apresentação pessoal do fotografado é também uma racionalização vestimental com o objetivo de fazer-se entender pelo “leitor” da fotografia e preventivamente evitar que a vestimenta própria de um certo

ao olhar dominante. Esther Cohen usou o recurso de entregar cem câmeras a pessoas que trabalhavam em ocupações “invisíveis”, geralmente imigrantes pobres, para que documentassem suas vidas. Obteve milhares de fotografias de situações sociais ocultas ao olhar dos fotógrafos e às indagações dos sociólogos. Cf. Chris Hedges, “Pictures of working life, taking by working hands”, in *The New York Times*, 24 abr. 2003.

⁹ Peter Burke, *Testemunha Ocular. História e Imagem*, trad. de Vera Maria Xavier dos Santos, revisão técnica de Daniel Aarão Reis Filho, Edusc – Editora da Universidade do Sagrado Coração, Bauru, 2004, p. 32.

código de decore induza a leitura da foto segundo uma pauta de entendimento que entre em conflito com aquilo que o fotografado entende ser como pessoa e quer dar a ver.

① Não obstante, o vestuário usado como disfarce e maquiagem, como instrumento da ficção da identidade e da auto-imagem, pode fazer mais revelações sociológicas do que a fotografia invasiva do sociólogo que flagra desprevenidos seus sujeitos de referência. John Berger, numa primotosa análise comparativa de fotografias de grupos de pessoas de condições sociais distintas entre si, demora-se sobre uma famosa fotografia de August Sander, de três jovens camponeses alemães em trajes domingueiros [Figura 1]. A situação de classe dos três jovens se torna evidente porque "seus ternos os deformam", como se os corpos fossem defeituosos. O desencontro visual entre o traje (e o restante do equipamento de identificação) e o corpo constitui um verdadeiro depoimento sobre classe social e o imaginário de classe.¹⁰

② Aquelas prevenções populares, por outro lado, põem o sociólogo, que trabalha com imagens, diante de uma ignorada cultura popular da imagem. No meu modo de ver, essa cultura popular da imagem sugere, justamente, ao se considerar a fotografia ou como objeto de conhecimento sociológico ou como seu instrumento, que não fiquemos limitados à polarização de um debate dos sociólogos, divididos entre os que consideram que a fotografia é evidência e os que a consideram construção.¹¹ Ao sociólogo da imagem é indispensável ter em conta que o próprio fotografado, em muitas circunstâncias, é um poderoso coadjuvante do ato fotográfico e que, portanto, o real é a forma objetiva de como a ficção subjetiva do fotografado interfere na composição e no dar-se a ver para a concretização do ato fotográfico.

Além do que, a cultura popular da imagem é uma cultura que considera lícita a transformação de certos momentos da vida e certas situações em imagem fotográfica e que considera que outros momentos e situações devem ser

¹⁰ Cf. John Berger, *About Looking*, Vintage International, New York, 1991, p. 31-40.

¹¹ Rugg abre seu livro sobre biografias visuais ou autobiografias fotográficas, como ela prefere defini-las, propondo-o na intersecção desses dois pólos, o que limita sua proposta à indecisão entre realidade e ficção, sem considerar que sendo o real, isto é, o social constituído de seres humanos, dotados de subjetividade, a fotografia é ao mesmo tempo evidência e construção (do fotógrafo) e evidência da construção (do fotografado). Cf. Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, The University of Chicago Press, Chicago e London, 1997, p. 1.

interditados à invasão e à visão do fotógrafo e dos bisbilhoteiros em geral. Permissões e interdições à fotografia acompanham os cuidados, até rituais, em relação ao olho e ao olhar na vida cotidiana. Na roça, o quarto do casal ou camarinha, como o chamam em algumas regiões, é interditado ao olhar masculino, menos ao do marido e pai de família. Tanto que é cômodo sem janela ou de janela permanentemente fechada. Às mulheres, é interditado ao olhar das suspeitas de portadoras de mau-olhado. Como nas relações sociais familiares e comunitárias seria falta de respeito e de consideração colocar alguém sob suspeita e não admitir a visita feminina de parente real ou simbólico, objetos de interdição do olhar sem interditar a pessoa são usados, especialmente nos casos de parto recente e nascimento de criança: as figas, as fitas vermelhas, as muralhas simbólicas de contenção do olhar invasivo e perigoso.

O sociólogo (e o antropólogo) que não observa essas regras, esses temores e essas proibições, tanto no ver quanto no fotografar, não só invade, mas também violenta o corpo coletivo invisível e, portanto, social, que nessas interdições se manifesta. E o faz, no geral, sem conhecer e dominar o código de visualidade dos fotografados. Ele pode obter a informação visual que procura, em função dos pressupostos teóricos de sua pesquisa, mas obterá um dado mutilado e desprovido da informação cultural que o situa e explica se não observar as regras de acesso a situações e espaços sociais. Sobretudo se desconhecer a cultura visual e do olhar das populações que visita e estuda. ~~Convém ter presente, sempre, que na sociedade tudo é regulamentado, mesmo aquilo que não parece sê-lo.~~

O "paparazzo" invasor, ou aquele que pratica o "voyeurismo" fotográfico, pode considerar um triunfo fotografar alguém que tenta, legitimamente, se proteger contra esse tipo de violência visual. Mas, de fato, terá fotografado na pessoa do outro o que é, imaginariamente, sua própria pessoa, o seu ego num corpo alheio. Numa análise sociológica, essa fotografia é documento sobre a mentalidade do fotógrafo, e não, fundamentalmente, documento sobre a pessoa fotografada.

A corrente de estudo sociológico do visual proposta e concretizada por Pierre Bourdieu, e equipe, percorre outro caminho.¹² Foge do risco da in-

¹² Cf. Pierre Bourdieu et al., *Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, 2. ed., Les Éditions de Minuit, Paris, 1965.

vasão ao limitar o objeto da pesquisa visual à fotografia já existente. Correta e prudentemente, interessa-se pelas determinações sociais do uso da fotografia popular e vernacular. Para eles, o conteúdo sociológico da fotografia desse tipo está no modo de fotografar que diferencia classes ou categorias sociais, como a classe média e os camponeses, que usam distintas concepções de imagem nos retratos e fotografias que fazem, os camponeses preferindo fotos frontais em momentos de ritos demarcatórios da vida comunal e familiar.¹³ Interessaram-se por aquela fotografia feita por membros, em princípio, não invasivos dos grupos que se deixam fotografar. Assinalam o que há de estranho na fotografia, na estranheza com que a ela reagem determinados grupos sociais, mesmo na sociedade moderna. Interessaram-se pela fotografia ingênua, geralmente sem qualidade, desprovida de cuidados técnicos e intenções artísticas, a que se guarda nos álbuns pessoais e de família, em caixas de sapatos e gavetas, para ocasionalmente rememorar momentos excepcionais da vida em grupo ou lembrar de pessoas.

Bourdieu resalta um dos aspectos fundamentais do advento da fotografia em sociabilidades camponesas e tradicionais. Antes de ser instrumento e anúncio do moderno e da modernidade, ela é assimilada como peça de afirmação e veículo dos valores, normas e instituições tradicionais e costumesiros, seja agregando-se aos significados próprios do rito matrimonial, por exemplo, seja incorporada como objeto de troca de dons. Funciona como sociograma vernacular, que documenta as relações e as posições sociais, como descrição visual de proximidades e distâncias sociais, de presença ou ausência na imagem.¹⁴ Para essas populações, a fotografia não é anunciadora explícita de um novo modo de ver, mas, antes, documenta a força social da velha visualidade pré-moderna, incorporada como corpo estranho e excepcional às relações sociais estabelecidas.

É a fotografia, portanto, nesse caso, tomada pelo sociólogo em seus usos pessoais e sociais, pelo homem cotidiano e comum, como documen-

¹³ Enrico Fulchignoni, seguindo o método de Bourdieu, fez observações semelhantes na União Soviética e confirmou o padrão diferencial da pesquisa feita na França. Cf. Enrico Fulchignoni, "Sociology of the photographic image", in *The New Hungarian Quarterly*, v. X, n. 33, primavera de 1969, p. 160-168.

¹⁴ Cf. Pierre Bourdieu e Marie-Claire Bourdieu, "O camponês e a fotografia", trad. Helena Pinto e José Madureira Pinto, in *Revista de Sociologia e Política*, n. 26, Curitiba, junho de 2006.

poderíamos dizer numa outra perspectiva sociológica. Ele poderia ter dito que a imagem, em cada época, educa a visão e os olhos. Portanto, que a imagem produzida pelo homem, segundo diferentes concepções e estilos, diz ao homem, em cada época, quem o homem é.¹⁹

É evidente que há aquelas situações em que o homem comum não tem condição de maquiar-se ou de maquiar o cenário do seu protagonismo visual. E isso também diz o que somos. São, particularmente, aquelas situações de ruptura da vida cotidiana, de interrupção das condições sociais da encenação, da perda de controle sobre o cenário e os atores. É o caso da guerra e das revoluções,²⁰ que, na sua dimensão trágica, oferecem ao pesquisador um ângulo de observação sociológica comparativa em relação aos ângulos costumeiros de calma, rotina e repetição, que constituem a cômoda fortaleza da pesquisa convencional. Sobretudo na fotografia como documento da invasão da vida cotidiana e repetitiva pelos instrumentos, gestos, cenas e cenários da morte e da ruptura violentas, nas composições fotográficas que fazem do desencontro e do insólito os fatores do *punctum* da consciência visual que a fotografia viabiliza e difunde.²¹

É evidente que, não obstante essas questões puramente técnicas no uso da fotografia pela Sociologia, há ainda, e sobretudo, outra questão propriamente

¹⁹ Nem por isso deixou Marx de fazer uma referência fundamental ao tema: "O olho se tornou olho humano do mesmo modo que seu objeto se tornou um objeto social, humano, vindo do homem e destinado ao homem." Karl Marx, op. cit., p. 92.

²⁰ As limitações e as possibilidades da fotografia como documento sociológico da situação de conflito ficam evidentes no livro organizado por Michael Löwy (org.), *Révolutions*, Éditions Hazan, Paris, 2000. Como assinalam os autores, a fotografia estréia como meio de registro das revoluções na mesma revolução em que a classe trabalhadora estréia como protagonista da ação revolucionária, a Comuna de Paris, em 1871. A imagem fotográfica surpreende contrastes visuais, junções de diferentes e opostos. Com razão, Gilbert Achcar (p. 20) destaca a fotografia feita na esquina da rua e do bulevar Ménilmontant (p. 40-41), com numerosos soldados encenando combate e triunfo sobre a barricada de macadames, tendo no fundo, na parede de uma grande loja, em grandes letras, esfumaçadas pela distância, este anúncio, "Aos trabalhadores, novidades". As muitas fotografias desse livro sugerem, no meu modo de ver, que em tempos recuados o fotógrafo de rua, ainda que em circunstância oposta à do fotógrafo de estúdio, trazia, e ainda traz, um imaginário de estúdio para a rua, para dar sentido aos fotografados e ao que é fotografado, nos elementos de contraste ou de ironia, os decodificadores da imagem.

²¹ Esse recurso fotográfico aparece reiteradamente nas fotografias de diferentes fotógrafos reunidas e analisadas em Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz, *Bystander. A History of Street Photography*, Little, Brown and Company, Boston, 1994.

sociológica nessas situações e na relação do fotógrafo e do sociólogo com elas: a dor e o sofrimento dos outros e o quanto esses recursos de conhecimento são competentes para registrá-los na sua complicada verdade.²² Situações sem disfarces nem máquiagem, em que a condição humana fica cruamente exposta.

2 Numa coleção de fotos populares da Londres do século XIX é possível notar outra característica do recurso ao contrapontístico no ato fotográfico, que é uma certa preferência ou pelo bizarro nas ruas movimentadas ou pelos quintais e fundos de casas em relação às fachadas, a exibição fotográfica das pessoas no cenário impróprio à ostentação, o oposto do estúdio.²³ E numa linha radicalmente diversa de expressão visual da consciência social e política do fotógrafo, que explora de outro modo contrastes e contradições na composição fotográfica, para traduzir em imagens as contradições sociais e políticas, há a obra do fotojornalista Ubirajara Dettmar.²⁴

3 Mesmo aí, na fotografia dessas situações, muito se perde. Ainda que cada vez mais a perda da concepção da excepcionalidade do diferente e até do esdrúxulo nos habitue com os desconstrutores contrapontísticos da fotografia e do filme. Até a guerra ficou banal, dando lugar ao surgimento do fotógrafo especializado em conflitos mortais, cujas imagens nos colocam como espectadores cotidianos e quase participativos das minúcias cruéis da barbárie.²⁵ O que faz da fotografia praticamente personagem da guerra, certamente como influente personagem do horror decisivo na criação de uma consciência da paz.²⁶

²² Cf. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, London, 2004.

²³ Cf. Gordon Winter, *A Cockney Camera. London's Social History Recorded in Photographs*, Penguin Books, Harmondsworth, 1975.

²⁴ U. Dettmar, *Ubirajara Dettmar*, Cley e Impres, São Paulo, 1981. Sobre a fotografia de Ubirajara Dettmar, cf. José de Souza Martins, "Imagens que decifram a notícia" (estudo das fotos de U. Dettmar, *Retrospectiva de 14 anos de Fotojornalismo*), *Folha de S. Paulo*, 3 jan. 1982, p. 35; e José de Souza Martins, "O cotidiano desmascarado pelo fotojornalismo", *Fotóptica*, n. 108, São Paulo, 1983, p. 18.

²⁵ Um excelente documento dessa presença arriscada do fotógrafo em momentos candentes de conflitos, distúrbios civis, demonstrações de rua, revoltas, insurreições e guerras é o livro de Nick Yapp, *Camera in Conflict*, Könemann, Köln, 1996.

²⁶ É o caso da famosa foto de U. Nick ("Children fleeing an American Napalm strike"), feita em 1971, um ano antes do fim da Guerra do Vietnã. É foto de um grupo de crianças correndo em desespero da explosão de uma bomba de Napalm, seguidas por meia dúzia de soldados que caminham indiferentes. A menina nua, que é o *punctum* da foto, estava severamente queimada nas

Nessa circunstância, o desafio do pesquisador é o de compreender o quase monopólio do imaginário, na fotografia documentado pelo fotógrafo que a fez, os momentos, as circunstâncias, os dias e as horas, o encontro e o desencontro do cronograma da fotografia em relação ao cronograma do conflito violento. As fotografias de guerra sempre suscitam dúvidas quanto à sua autenticidade,²⁷ justamente por isso, pelo desencontro enorme que há entre a reflexiva e relativamente demorada e necessária calma do ato fotográfico em relação à rapidez e aos riscos mortais das ocorrências, o reinado do acaso que se impõe a fotógrafos e não fotógrafos no momento do primado da incerteza. A fotografia é documento da eternidade e está com ela comprometida, o que faz dos cenários de guerra cenários inverossímeis.

Diferentemente do uso que os historiadores fazem das fotografias, ao sociólogo da imagem fotográfica põe-se o fato adicional de que a fotografia

costas, em que havia restos de roupa grudados, segundo testemunhas. Exposta nos Estados Unidos, a foto causou grande impacto e fortaleceu a posição dos pacifistas, que queriam a retirada dos americanos da guerra. Cf. *The Photography Book*, Phaidon Press Limited, London, 2003, p. 468.

²⁷ Um caso emblemático de questionamento da autenticidade de uma fotografia é o da foto, de Robert Capa de um miliciano republicano, na Guerra Civil Espanhola, no momento em que é atingido por uma bala das tropas franquistas no Monte Muriano, em 5 de setembro de 1936. Os críticos consideram-na inconvincente e produto de uma encenação. Visitei, no Museu Nacional Reina Sofia, em Madri, em 1999, a exposição das obras de Robert Capa, cedidas por seu irmão. Numa seqüência de fotos, pode-se ver que Capa estava acompanhando e fotografando os milicianos e que o combatente, que seria morto em seguida, aparece várias vezes no meio da tropa. A seqüência não sugere que a foto "The falling soldier", como ficou conhecida, seja uma simulação. No entanto, nas fotos antecedentes, nenhum miliciano está só, como na foto mencionada. É estranho que, nessa foto, o miliciano não esteja no meio de outros soldados. Mas há, também, a possibilidade de que os outros tenham se protegido e que ele morreu porque se expôs. Capa, no afã de fotografar, teria percebido esse risco, o que propõe uma questão ética em relação ao trabalho do fotógrafo: fotografar ou alertar, pois ninguém pode ser neutro numa situação assim. De qualquer modo, é pouco provável que no cenário de um combate haja condições para simulação da morte. A informação exibida pelo Museu, na ocasião, era a de que o miliciano fora identificado, bem como sua localidade de origem, em Alicante, e sua morte confirmada. Se autêntica, a foto de Capa é a rara foto de alguém no exato momento da morte em combate. Sobre as dúvidas e o debate em torno da foto, cf. Robin Lenman, "The falling soldier", in Robin Lenman (ed.), op. cit., p. 211-212; cf., também, Ulpiano T. Bezerra de Menezes, "A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico", in *Tempo*, Revista do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, v. 7, n. 14, Rio de Janeiro, janeiro de 2003, p. 131-151. Convém lembrar, em favor da veracidade da foto, que ele repetiu a façanha de acompanhar tropas no meio do fogo cerrado no Dia-D, no desembarque das tropas aliadas na Normandia, em 1944, e morreu na Indochina, na explosão de uma mina.

não é apenas documento para ilustrar nem apenas dado para confirmar. Não é nem mesmo e tão-somente instrumento para pesquisar. Ela é constitutiva da realidade contemporânea e, nesse sentido, é, de certo modo, objeto e também sujeito.²⁸ São amplas e numerosas as situações em que a imagem fotográfica e suas variantes, no filme e no vídeo, antecipam ou mesmo substituem a própria pessoa na reprodução das relações sociais e até na inovação imaginária. A fotografia é uma das grandes expressões da desumanização do homem contemporâneo, sobretudo porque permitiu a separação cotidiana da pessoa em relação à sua imagem. Não é incomum que, com o passar do tempo, ou com a distância, os amantes amem a pessoa que está na fotografia e percam de vista e de afeto a pessoa que se deixou fotografar.²⁹

Desde o século XIX, mais especificamente, desde a Comuna de Paris, as polícias capturam a fotografia do procurado, antes de capturarem o próprio perseguido.³⁰ Refinados instrumentos e técnicas de manipulação fotográfica permitem hoje, em muitos países, trabalhar na imagem fotográfica o processo de envelhecimento da pessoa real. É possível, assim, estender no tempo a visibilidade dos corpos e impedir que a idade funcione como camuflagem e refúgio. De modo que inocentes fotografias já tornam a todos vítimas potenciais do sistema repressivo. Isso vale para os maus, mas também para os bons. Podem ser usadas contra os anti-sociais, mas podem ser usadas também em favor dos inocentes e dos verdadeiros cidadãos. É o caso da simulação de

²⁸ Ferrarotti diz, a propósito, que, nos primórdios da fotografia, e em consequência, houve a passagem dos ritos familiares à história em preto e branco (cf. Franco Ferrarotti, *Dal Documento alla Testimonianza. La fotografia nelle scienze sociali*, Liguori Editore, Napoli, 1974, p. 8). Ou, como diz Sontag, a fotografia de casamento foi incorporada ao próprio casamento e se incorporou à crônica familiar (cf. Susan Sontag, *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. Ettore Capriolo, 2. ed., Einaudi, Turim, 1978, p. 8). A fotografia, na história da família, se agregou tanto ao rito (o fotógrafo atuando praticamente como coadjuvante da celebração) quanto à sua memória na característica de oferenda das primícias, enquanto imagem dos novos nascimentos que esses rituais indicam.

²⁹ Coward, em outra perspectiva, destaca a importância da mulher como colecionadora de fotografias de família, enquanto documentos não escritos da memória familiar, e o decorrente trato afetivo da foto, expressão da nossa duplicidade, como eu e outro, ao mesmo tempo. Cf. Rosalind Coward, *Female Desire*, Paladin Books, London, 1984, p. 49.

³⁰ Cf. Donald E. English, *Political Uses of Photography in the Third French Republic, 1871-1914*, Bowker Publishing Company, Epping, 1984, p. 21 e ss.

mudanças etárias, a partir de uma fotografia de criança, para localizar e identificar visualmente pessoas raptadas ou desaparecidas.

A implícita e isolada concepção dos sentidos, como expressão de mediações socializadoras e de referências educativas, reaparece, a partir de outras matrizes, em estudos de diferentes autores em décadas recentes, numa tentativa de cerco à linguagem fotográfica e aos fatores de sua construção. A fotografia é inútil se não tem sentido para determinada pessoa ou determinado público. Sekula sugere a necessidade do que se poderia definir como "alfabetização fotográfica",³¹ o desenvolvimento da capacidade de ver uma fotografia e interpretar o que ela contém, como requisito para que a fotografia entre no circuito dos processos interativos de que é instrumento e indício.

No mesmo sentido, a concepção de "cultura visual", de Svetlana Alpers, nos alerta para a importância do código que se esconde atrás de estilos, na pintura, e que expressa um modo de situar-se no mundo e de interpretá-lo. A diferença entre a cultura visual italiana, no Renascimento, e a cultura visual holandesa, na mesma época, atesta diferenças substanciais entre as orientações básicas das respectivas pinturas, as respectivas concepções de objeto e a força da diferença de estilos como afloramentos de indícios sociais e de modos de vida substancialmente diversos entre si.³²

A Holanda protestante desenvolvera um modo de ver e de ser vista sem mediações religiosas explícitas, enquanto a Itália católica dialogava com os olhos e o ver através de simbolizações religiosas precedentes e poderosas. No ver holandês, dessa época, o homem vinha para o centro do que era visto, assumia-se como protagonista privilegiado da vida, materialmente senhor de créditos, e não de débitos. No ver italiano, Deus e a corte dos céus se propunham no primeiro plano, o homem empurrado para o plano secundário das adjacências da sacralidade, acabrunhado pelo imenso peso dos pecados que acumulara, já tendo nascido em débito com Deus e o transcendente por conta do pecado original que não cometera. No entanto, convém ter em conta que essas referências gerais e dominantes não anulam as infiltrações de elementos de uma cultura visual na obra de pintores da outra.

³¹ Cf. Allan Sekula, op. cit., p. 36.

³² Cf. Anthony Grafton e Thomas DaCosta Kaufmann, "Holland without Huizinga: Dutch visual culture in the seventeenth century", in *The Journal of Interdisciplinary History*, v. XVI, n. 2, outono de 1985, p. 255-265.

Nesse momento inicial do capitalismo, que foi um dos fatores do desenvolvimento da cultura visual holandesa dessa época, o mesmo capitalismo estende sua influência em sociedades ainda profundamente marcadas por valores e modos de pensar e ver pré-capitalistas, como na Itália e também na Espanha. Mesmo que na Itália existissem as cidades mercantis que em seu tempo viveram todo o esplendor que o dinheiro podia comprar. Mas cabe indicar que, nessas infiltrações, há uma certa recorrência de representações visuais que ressaltam aberrações, numa certa preferência indisfarçável pelo contraponto visual do anômalo e da feiúra como expressões do que escapa das apoteóticas perfeições dos cenários propriamente religiosos.³³

O estudo comparativo de fotografias de sociedades substancialmente diferentes entre si, como se pode fazer em relação às culturas visuais holandesa e italiana da Renascença, certamente contribuiria para estabelecer o que é sociológica e antropologicamente próprio de cada cultura visual fotográfica.³⁴ Isso nos permitiria desenvolver interpretações sociológicas estruturais por meio da fotografia, ao expor, através da imagem, o que é próprio e explicativo de cada sociedade.

Mas o *status* teórico da fotografia na Sociologia (e na Antropologia) ainda está sujeito a construtivas controvérsias, relativas à qualidade socio-

→ p/capít. 1
19/11/15

³³ Helen Langdon sugere que a difusão de temas e objetos cotidianos na pintura dos séculos XVI e XVII representa um reconhecimento da nobreza das coisas pequenas e simples, de modo a fazê-las objeto da arte (cf. Helen Langdon, *Everyday-Life Painting*, Phaidon, Oxford, 1979, esp. p. 5.) Mas eu acrescentaria que, nos países de cultura visual católica, esse reconhecimento se dá inspirado pelos cânones da arte renascentista e por seu arcabouço religioso e feudal. Nesse sentido é indisfarçável a degradação visual das pessoas comuns e das situações ordinárias na obra de vários pintores notáveis, como Murilo, Ribera, Velásquez. Na cultura protestante, o ser humano é concebido como ser de virtudes, de créditos divinos, depositário de um mandato divino reconhecível pela fé. Um ser que nasce belo e pela fé deve confirmar a sua beleza. Na cultura católica, o ser humano é um ser de pecados, maculado desde o nascimento pelo pecado original, um ser de débitos em relação a deus, pagáveis com as obras que poderão converter sua feiúra e deformação em beleza. Na cultura católica dessa época, beleza e feiúra estão socialmente hierarquizadas, Deus no topo e o demônio na base.

³⁴ Do mesmo modo, em princípio, pode-se constatar que diferentes grupos sociais ou culturais têm diferentes modos de ver e sua visão está referida a diferentes culturas visuais. Em 2002, na apresentação do catálogo da exposição "New York, capital of photography", Max Kozloff levantou a hipótese de que, nas fotografias de Nova York, há um modo judeu de ver, diferente do modo gentio, que se pode constatar comparando as fotos feitas por membros de um ou de outro grupo. Cf. Richard B. Woodward, "Behind a century of photos, was there a Jewish eye?", in *The New York Times*, 7 jul. 2002.

lógica do trabalho fotográfico e seus limites. Suposições fundamentalistas e realistas têm induzido sociólogos e antropólogos a assumirem a premissa da verossimilhança da imagem fotográfica como evidência da sua validade documental. Ela seria equivalente de outros instrumentos de investigação, e a eles complementar, como o questionário, o formulário, a entrevista anotada, o diário de campo, a entrevista gravada. De certo modo, pressupõe-se nesses instrumentos tradicionais de indagação que a viva voz é documental por excelência e que a memória vocalizável é toda a extensão da memória. No entanto, hoje, os sociólogos abertos ao diálogo com a Antropologia e a História sabem qual é a importância sociológica do silêncio, do olhar e do sonho para a compreensão da realidade social profunda e menos convencionalmente evidenciável do mundo contemporâneo.³⁵

A imagem fotográfica foi incorporada por sociólogos e antropólogos como metodologia adicional nesse elenco de técnicas de investigação. E os próprios historiadores a agregaram à lista da documentação a que recorrem para ampliar as evidências documentais da realidade social do passado que constituem a matéria-prima de suas análises. Um recurso que, em diferentes campos, amplia e enriquece a variedade de informações de que o pesquisador pode dispor para reconstituir e interpretar determinada realidade social.

Todos esses recursos técnicos pressupõem que a sociedade equivale ao verbalizável, ao memorável, ao escrevível e ao visível.³⁶ Uma contradição, sem dúvida, em face do que é teoricamente próprio das diferentes e básicas correntes fundamentais da Sociologia e que se desborda para as disciplinas vizinhas e próximas, como a Antropologia, a Psicologia e a História. Se tomarmos a Sociologia de dois extremos do pensamento sociológico, como

³⁵ Sobre o silêncio e o olhar, cf. Luigi Lombardi Satriani, *Il Silenzio, la Memoria e lo Sguardo*, 2. ed., Sellerio Editore, Palermo, 1980. Sobre o silêncio, cf. Peter Burke, *A Arte da Conversação*, trad. Alvaro Luiz Hattnher, Editora Unesp, São Paulo, 1995, esp. p. 161-183. Sobre o sonho, cf. Roger Bastide, "Sociologia do sonho", in Roger Caillois e G. E. von Grunebaum (orgs.), *O Sonho e as Sociedades Humanas*, Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1978.

³⁶ O que genericamente se pode chamar de sociologia visual encontrou alternativas de legitimação em análises como a de Paul Byers quanto ao que a fotografia pode revelar ao olho do pesquisador especificamente treinado para isso, que outros documentos e registros não revelam. Como ele diz: "Há um vasto mundo visível, onde há informação não enxergada que pode ser acessível à fotografia". Cf. Paul Byers, "Still photography in the systematic recording and analysis of behavioral data", in *Human Organization*, v. 23, n. 1, Society for Applied Anthropology, Ithaca, primavera de 1964, p. 78.

a de Durkheim e a de Marx, teremos que rever criticamente as limitações que, por isso mesmo, essas técnicas encerram.

Nas concepções correlatas de anomia e fato patológico, na obra de Durkheim, já há o reconhecimento de que as relações sociais não são conscientemente dominadas pela pessoa. No seu funcionamento como totalidade orgânica, a dinâmica social pode estar descompassada em relação a indivíduos, grupos e segmentos que se norteiam por valores e normas que não são os do requisito funcional ou que são sobrevivências de demoras referidas a outros momentos dessa dinâmica. Do mesmo modo, Marx trabalha com a pressuposição da alienação social que distancia o homem de sua obra, o processo social como um processo em que a consciência social está numa relação de desencontro com as relações sociais. Portanto, a sociedade se move, também, a partir do indizível e do invisível. Resta saber se no verbalizável há indícios do indizível, se na fala há evidências do silêncio. Ou se no visível há indícios do invisível.

Meu ensaio fotográfico sobre a prisão, feito nos dias anteriores à implosão e demolição de alguns dos edifícios da Casa de Detenção de São Paulo, em 2000, expõe evidências de uma fala intensa contida no cenário vazio, os presos já transferidos para outros presídios. Ali, nas ruínas de celas silenciosas, nos objetos abandonados, nos desenhos, pinturas e escritas que ficaram nas paredes e portas, o ausente se faz presente. O invisível se torna visível na própria evidência visual e fotográfica contida nas coisas que restaram, de quem lá esteve e já não está. De certo modo, nos resíduos da humanidade dos que partiram, as fotos nos dizem que sociedade é esta e, também, que sociedade é a anômala e provisória sociedade dos que perderam a liberdade.

Sem essas considerações, tanto o depoimento, em suas várias formas, quanto a imagem constituem documentos pobres ou, no mínimo, insuficientes da realidade social. Os que recorrem a métodos quantitativos supõem contornar essa limitação com o objetivismo próprio de seus procedimentos, a racionalidade do cálculo e das quantidades. Agregam a essa suposição, nos questionários e formulários, indagações para vencer o risco real da mentira e da omissão intencional, na pressuposição equivocada de que tudo o que não se evidencia na pesquisa direta é claramente consciente e intencional. O grande problema é que aí se supõe que a sociedade está toda contida na soma dos indivíduos e, portanto, que não é ela própria realidade em si e

sujeito social. Quanto mais complexa se torna a sociedade, menos provável é que tais pressupostos tenham a devida consistência e a necessária amplitude. Nessa orientação, sempre haverá um débito de evidências e de compreensão sociológica da sociedade, de seus processos e de suas estruturas.

Não só a realidade social é constituída, também, de silêncios e invisibilidades que ampliam enormemente a distância entre essas certezas e o que se sabe que a sociedade teoricamente é. Como a fotografia é muito mais um documento impregnado de fantasia, tanto do fotógrafo³⁷ quanto do fotografado, quanto do "leitor" de fotografia, do que de exatidões próprias da verossimilhança.³⁸ O que o fotógrafo registra em sua imagem não é só o que está ali presente no que fotografá, mas também, e sobretudo, as discrepâncias entre o que pensa ver e o que está lá, mas não é visível. A fotografia é muito mais indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do auto-engano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza.

Além disso, a fotografia nega-se enquanto suposição de retrato morto da coisa viva, porque é, sobretudo, retrato vivo da coisa morta.³⁹ A fotografia aprisiona e "mata" o fotografado, pessoas e coisas. E ao mesmo tempo

³⁷ Henri Cartier-Bresson diz das seleções que faz o fotógrafo antes de dar a ver sua fotografia: "Há a seleção que fazemos quando olhamos através do visor para o objeto; e há a seleção que fazemos após o filme ter sido relevado e copiado. Após revelar e copiar, deve-se colocar de lado as fotos que, embora sejam todas corretas, não são a mais forte." Cf. Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye. Writings on Photography and Photographers*, Aperture, New York, 1999, p. 25. Não se pode deixar de ter em conta que fotografias feitas em determinadas situações históricas e sociais da vida nas colônias, "mais do que documentar a vida e o ambiente das populações extra-européias, restitui essencialmente a visão que dessa vida (e desse ambiente) se desejava dar a conhecer e difundir". Cf., citando C. Fontana, Paolo Morawski, "Fotografia delle colonie", in *Studi Storici*, ano 23, n. 2, Instituto Gramsci, abr.-jun. 1982, p. 462.

³⁸ "[...] a fotografia não é o produto de uma tecnologia, mas é o produto das várias interações humanas envolvidas: pessoas sendo fotografadas, pessoas tirando fotografias, pessoas olhando fotografias." Cf. Paul Byers, op. cit., p. 79.

³⁹ "[...] essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto". Roland Barthes, *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, 2. ed., trad. Júlio Castañon Guimarães, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984, p. 20.

torna-se coisa viva nos usos substitutivos que adquire. É o que acontece quando é usada como ex-voto no pagamento de promessas nos santuários e lugares de romaria. É quando de fato se torna representação, isto é, presença do ausente. Na captura, muito cedo, da imagem fotográfica pelo sagrado, temos uma das melhores indicações de sua polissemia e da sua multifuncionalidade. Algo na mesma lógica do que pode ser encontrado em cerimônias de macumba e de feitiço, como captura ritual e simbólica do incapturável, em que o simbólico tem força e vida.

O mesmo acontece quando usada como ícone, como substituta temporária e provisória da pessoa amada, como redefinição simbólica da ausência na recriação imaginária do ausente. Numa sociedade em que a coisificação das relações sociais e das próprias pessoas é a regra fundante, não é propriamente estranho que o próprio afeto humano tente se apossar e vivificar a humanidade do que parece temporariamente desprovido de condição humana pela distância e pela ausência.

Nesse sentido, a fotografia é, sem dúvida, expressão de uma das grandes e fundantes ilusões da sociedade contemporânea, a da paralisação da vida e a ilusória contenção do envelhecimento e da morte. Evidências dessa ilusão podem ser encontradas no uso das fotografias nos cemitérios.

Quando a morte foi expulsa das igrejas e se disseminaram os cemitérios, e no Brasil isso ocorreu em meados do século XIX, surgiu também a necessidade cultural de simbolizar a vida contra o perecimento, semear evidências e testemunhos desse desencontro-encontro entre o corpo e o espírito, a transcendência, e não a morte, como dimensão propriamente humana da vida. Antes, nos sepultamentos no interior das igrejas, isso era desnecessário porque os mortos não só não estavam separados dos vivos, que regularmente compareciam às cerimônias religiosas nos templos, não estavam na solidão e no abandono, como estavam acomodados no interior do próprio sagrado e da inteireza plena do ser humano.

A arte cemiterial que se difundiu entre nós foi, no início, marcada pelo nostálgico do romantismo, a melancolia profunda das separações, o pranto marmóreo da ruptura tentando estabelecer um novo elo entre os que ficam e os que partem. Rapidamente, a fotografia, no seu aparente realismo, ocupou o espaço, no início densamente simbólico, dos templos, forma profana

ilusão
da vida
e da morte
contenção

e substitutiva de preencher o vazio entre a vida e a morte, surgida com o mencionado afastamento dos mortos do interior das igrejas.

No uso funerário da fotografia, o fantasioso se torna eloqüente discurso sobre a negação da morte, na escolha de fotos que retratam o morto em momento da biografia pleno de vida. É raro ver-se fotografia de velho em túmulo de idoso. Antes, a foto está sempre em contraste profundo com as datas de nascimento e de falecimento do sepultado. Ele não é apresentado nem como criança nem como velho, mas como ser no vigor da existência, eventualmente no início da velhice, para ostentar a imagem de um corpo ainda viril, útil e levemente patriarcal. No caso das mulheres, ou a fotografia de quando jovem e bela ou de quando já avó, na plenitude do matriarcado, a velhice valorizada na imagem, ao contrário do que ocorre com o homem. No fim das contas, o retrato fotográfico é aí retrato de uma concepção da vida "verdadeira" e, portanto, evidência de um imaginário em que os que escapam dessa imagem ainda não são "inteiros" ou já não o são. Em ambos os casos, de homens e mulheres, a valorização fotográfica da pessoa como centro e núcleo de uma trama de interações familiares, muito mais como instituição do que como indivíduo.

É a contradição entre o verossímil e o ilusório, e a sua unidade, que propõe a leitura sociológica possível da fotografia. Sem a referência teórica apropriada, que permita interpretar essa contradição, a fotografia, tanto na Sociologia quanto na Antropologia e na História, não passará de mera e vazia ilustração de texto.

Na imagem que não é fotográfica, como se vê nas esculturas populares de barro do Mestre Vitalino, neste livro analisadas, temos uma evidência de como o icônico é essencialmente expressão de uma necessidade do imaginário, uma linguagem e um discurso visual. Expressão, também, de que os usos da imagem, mesmo a fotográfica, se expandem não como mero instrumento supletivo da linguagem falada ou escrita, mas como discurso visual dotado de vida e legalidade próprias. Um sociólogo deve ter isso em conta quando, nas limitações técnicas de sua própria ciência, opta pelo instrumento da fala ou da escrita como recurso para obter os dados de que precisa em sua pesquisa. A fala longa e demorada, indagativa, do sociólogo não raro está em contraste com os limites da fala em sociedades simples, como é o caso das sociedades camponesas ou das sociedades proletárias.

Neste livro proponho uma Sociologia da fotografia e da imagem que encare essas dificuldades com os recursos interpretativos que a ela melhor se ajustam. Sem dúvida, há aí um necessário ponto de encontro com a Sociologia da Vida Cotidiana, a disciplina científica que se propõe a religar o repetitivo com o inovador na vida social e o que é fantasioso com o que é objetivo. A ilusão é o documento visual na sua substantiva relação com o verossímil. Mas a ilusão é polissêmica, justamente o que pede uma Sociologia do conhecimento visual para ler e interpretar a imagem, particularmente a imagem fotográfica.⁴⁰

• • •

Em minhas análises e reflexões sobre esse tema, encontrei interlocutores que, direta ou indiretamente, muito me ajudaram a aperfeiçoar provisórias interpretações sociológicas da imagem fotográfica. Essas interpretações e as sugestões que recebi foram organizadas, sistematizadas e expostas sobretudo no curso de Sociologia Visual que ministrei na Universidade de São Paulo, em 2000 e 2002. Fraya Frehse, que é também fotógrafa e companheira de excursões fotográficas, tem sido paciente não só no exame e comentário de minhas fotografias, mas também na troca de idéias sobre o *status* sociológico da imagem fotográfica. Sobretudo no alertar-me para novidades no debate sobre o uso da fotografia nas ciências humanas, uma de suas paixões e uma de suas muitas competências. João Moreira Salles tem sido generoso e competente nas sugestões bibliográficas e nos comentários sobre temas diretamente relacionados com os deste livro, nos quais ele é indiscutivelmente mestre. Meu agradecimento é pouco em face do que com eles tenho aprendido. Sou agradecido, também, à professora Ruth Cardoso, que me apoiou nos esforços para ter acesso em tempo, para fotografar, com meus alunos, ao recinto dos edifícios da Casa de Detenção de São Paulo, que seriam implodidos logo depois.

⁴⁰ Citando Oliver Wendell Holmes, Alan Trachtenberg sublinha que a fotografia é "um tipo especial de conhecimento". Cf. Alan Trachtenberg, "Introduction: Photographs as Symbolic History", in Alan Trachtenberg et al., *The American Image. Photographs from the National Archives, 1860-1960*, Pantheon Books, New York, 1979, p. x.