

Sobre os diálogos da imagem e da antropologia como formas de representação: a especificidade fotográfica¹

Tiago Quiroga Fausto Neto²
tagorj@terra.com.br

Escola de Comunicações e Artes - ECA
Universidade de São Paulo
Doutorando em Ciências da Comunicação

Resumo:

O trabalho tem como objetivo oferecer algumas contribuições ao debate em torno de uma possível complementaridade entre estas duas formas de representações tão antigas e igualmente importantes, a fotografia e a antropologia. Para tal, além de uma problematização em torno do tema, pretendemos aqui, pensar uma metodologia comum que nos torne possível, então, estabelecer uma certa harmonização entre tais linguagens.

Palavras – Chave:

Fotografia; antropologia, representação; metodologia.

1. Sobre os diálogos da imagem e da antropologia como formas de representação

O presente trabalho tem como objetivo propor uma reflexão que analise os limites, as fronteiras e as interseções entre a imagem e a antropologia como formas de representação. Nossa idéia, aqui, seria discutir em que medida nos é possível hoje pensar uma relação de complementaridade entre essas duas formas distintas de representação. Isso porque, como poderemos observar ao longo da análise, os contextos e situações que envolvem imagem e antropologia como lugares de busca de uma certa veracidade de algumas informações, ora nos remetem à perguntas se as mesmas derivariam da forma pela qual teriam sido representadas pela antropologia, ou, de outra maneira, de como teriam sido construídas pelos diversos recursos imagéticos. Em nosso entendimento, o fato é que esses debates apontam, claramente, para duas questões que até então, podemos dizer, podem ser consideradas aparentemente novas. A primeira que trata do vertiginoso crescimento dos recursos imagéticos como instrumentos de pesquisa, ou seja, em muito, dada a grande influência da incorporação das imagens técnicas em nossos cotidianos, tais suportes passaram também a se constituir como objetos e recursos das mais variadas pesquisas sociais. Em seguida uma outra característica que se apresenta como um

¹ Trabalho apresentado ao NP20- Fotografia: comunicação e cultura, coordenado pelo Prof. Dr. Fernando de Tacca (Unicamp)

² Graduado em *Jornalismo* pela Escola de Comunicação da UFRJ; Pós-graduado em *Fotografia como instrumento de pesquisa em Ciências Sociais* pela Universidade Cândido Mendes, Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ; Doutorando em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

desdobramento direto desta primeira. Falamos, pois, de certo espanto, certa indeterminação, ou até mesmo certo preconceito por parte das categorias históricas na aceitação e compreensão das próprias imagens como fontes de informação. Em geral, as mesmas vêm sendo taxadas de recursos meramente “estéticos” que não viriam a fazer uma referência rigorosa dos desdobramentos históricos de nossa sociedade. Como se sabe, historicamente, o texto verbal, consagrado nos estudos da tradição européia, é considerado a forma prioritária de expressão ocidental e está arraigado na cultura acadêmica. Aos textos visuais, associados aos contextos artísticos e culturais, restaria apenas a incumbência da ilustração dispensável ou superlativa de suas teorias e realidades. Entretanto, o desenvolvimento deste encontro sofreu, ao longo dos anos, diversas modificações e hoje certamente apresenta diferentes contornos. Nosso objetivo, aqui, então, seria mapear alguns aspectos que permeiam este diálogo. De qualquer forma, dada a extensão do tema, torna-se imprescindível que façamos um recorte teórico de maneira que possamos, assim, alcançar uma melhor qualificação de nossas análises. É preciso, pois, ressaltar a que imagem e a que antropologia fazemos, aqui, nossa referência.

2. As imagens técnicas e as Ciências Sociais

Com relação à imagem nosso recorte repousa em torno das chamadas *imagens técnicas*. E por que essa escolha pelo crivo “*imagens técnicas*”? Como se sabe, tomadas como marcos de uma cultura, as imagens podem ser definidas como modos de expressão, de representação dos costumes e das formas de pensar dos mais diferentes povos nas mais diferentes épocas. Em se tratando do Ocidente, poderíamos dizer que as primeiras imagens de que temos notícias datariam da Pré-história. Seriam pinturas rupestres produzidas pelos homens paleolíticos que marcavam em diferentes tipos de rocha suas representações da vida quotidiana, de seus mitos e de seus deuses. Certamente essas imagens não poderiam ser classificadas como sendo as mesmas que encontramos hoje, por exemplo, através do cinema, da fotografia ou da televisão. Falamos de desenhos que depois tomariam o formato de palavras fundando não apenas a escrita, como toda uma estrutura formal, institucionalizada, de linguagem impressa. A partir então de seus avanços desenvolveriam-se os mais variados contornos de expressão em superfícies planas, passando do uso de simples instrumentos para gravar desenhos em cavernas, a elaboração das mais complexas teorias e discursos científicos que permitiram por fim, o surgimento entre 1826 e 1839 dos primeiros aparelhos de reprodução mecânica da imagem, ancestrais das atuais máquinas fotográficas. Aqui, acreditamos existir uma ruptura significativa a qual gostaríamos de tomar como marco histórico, esclarecendo os motivos de nossa escolha pelo termo mencionado inicialmente. Quando falamos das pinturas rupestres, ou de qualquer outra forma reprodução de imagens a partir de suportes artesanais, falamos de desenhos e representações definidos como sendo *imagens tradicionais*.

Essa, portanto, se diferenciariam do período conhecido como das *imagens técnicas*. Trata-se de trajetória que poderia se dividir em dois períodos: um primeiro momento, marcado pelas imagens tradicionais, caracterizado pelo uso de instrumentos artesanais para fixar imagens; e um segundo, das imagens técnicas, que vai utilizar aparelhos técnicos para alcançar o mesmos fins. No caso das imagens tradicionais tratava-se de um agente humano munido de instrumento artesanal (bastão, pincel) que transferia sua imaginação para uma superfície plana. A tentativa de compreender como tal movimento havia se processado tinha que ser feita a partir do entendimento da cabeça daquele que havia elaborado tais símbolos. Já em relação às imagens técnicas a situação não será tão simples. “(...) além do agente humano, há um aparelho a ser manipulado e será preciso incluí-lo na tentativa de entender os símbolos agora produzidos pelo complexo *aparelho - operador*.”³ O marco histórico aí estaria precisamente no advento fotográfico. Sobre esse tema iremos retornar. Apenas nesse momento falamos de uma mudança significativa nas formas de reprodução da imagem. Saímos de um modelo predominantemente artesanal, para ingressar, com o advento da reprodução mecânica da imagem, na era das *imagens técnicas*. Essas, inauguram um outro modo de realizar as mediações entre o homem e o mundo, uma outra forma de significar, instituir e representar a imaginação em superfícies planas. Falamos, portanto, de um outro resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço – temporais para se conservar apenas as dimensões do plano⁴.

Com relação ao segundo aspecto, a antropologia, podemos especificar nossa reflexão em torno das chamadas Ciências Sociais, ou seja, da sociologia, da história e da própria comunicação. Falamos, portanto, da instância acadêmica como grande representante dos estudos que utilizam a imagem como instrumento de pesquisa e fonte de informação. É, sobretudo, aqui, que a eclosão dos recursos audiovisuais tem produzido um debate acerca da legitimidade da imagem enquanto documentação dos trabalhos de investigação social. Afinal de contas, até que ponto ‘uma imagem vale mais do que mil palavras?’. É a imagem um condensado de informações de transmissão direta, que, ao contrário da comunicação verbal, não precisaria de mediações para ser decodificada? É possível prescindir das palavras e utilizar-se apenas dos meios visuais para construir uma narrativa, expressar um pensamento, desvendar uma realidade? A idéia, aqui, então, seria pensar em que medida esta eclosão da cultura audiovisual que acompanhamos, principalmente nos grandes centros urbanos, tem produzido demandas e desafios específicos na utilização da imagem enquanto recurso de pesquisa. A partir de algumas características destas duas modalidades de representação, nosso objetivo seria fazer um esboço de

³ Flusser, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D’água, 1998: 35.

⁴ Idem ibidem: 33.

alguns pontos, tanto de encontro, quanto de disparidade entre elas, ou seja, levantar algumas dificuldades, bem como apontar para possibilidades e caminhos comuns de complementação.

2.1 A imagem fotográfica

Aproveitando a possibilidade de realizar um trabalho que produza conexões com nossa atual pesquisa de doutorado, gostaríamos de aprofundar ainda mais o recorte e propor, dentro de universo das imagens técnicas, a fotografia como suporte de representação imagética. Por que a fotografia? Ainda que desconhecidas, as transformações culturais nos padrões de percepção do homem contemporâneo têm, na fotografia, um enfoque especial. Neste processo de desenvolvimento das tecnologias de produção da imagem, ela é considerada um divisor de águas. É a partir de sua criação que pela primeira vez na história, o homem foi capaz fixar imagens mecanicamente. É através de sua invenção que tem origem as chamadas imagens técnicas, uma extensa e complexa cadeia de produção de imagem, que apenas se tornou mais perceptível, com o advento das imagens eletrônicas (difundidas pela televisão) e das imagens digitais (difundidas agora no chamado ciberespaço). Tem-se, com o advento da fotografia, que:

pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.⁵

A partir do advento fotográfico os recursos de produção de imagem se multiplicam e reinventam modos tradicionais de expressão. Atividades antes tidas apenas como recursos da palavra escrita e de movimentos da mão, munidas de simples instrumentos, passam a ser realizadas por máquinas mais velozes e complexas. Com a nova invenção as imagens técnicas avançam em seus padrões tecnológicos e instalam novas rotinas principalmente nas grandes cidades.

(...) Nos primórdios dos procedimentos de identificação encontramos a definição da pessoa através da assinatura. Na história desse processo a fotografia representa um corte. Pela primeira vez a fotografia permite fixar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano.⁶

Insistimos no recorte espacial em torno dos grandes centros urbanos, porque além de uma ruptura fundamental na forma de reprodução da imagem, o advento fotográfico se dá em consonância com a consolidação dos grandes marcos sociais que iriam fundar o período conhecido como a “modernidade”. A fotografia surge entre as duas grandes revoluções industriais, da máquina a vapor, no início do século XIX, e da energia elétrica, no final do mesmo século. Ele é, assim como tais adventos industriais, o resultado das buscas científicas em produzir uma racionalidade instrumental que

⁵ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986: 167.

⁶ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994: 45.

se constituísse como um modelo cognitivo e intelectual de tal período histórico. Para além de uma restrição instrumental, tais avanços tecnológicos apontariam tanto para mudanças estruturais, as sócio-econômicas, bem como para uma transformação radical nas formas de percepção, de construção da experiência subjetiva. No primeiro caso, trata-se do advento da industrialização, da construção dos grandes centros urbanos, do aumento da densidade demográfica, da formação das grandes massas de trabalhadores e com eles um vasto público consumidor, da invenção de novos e mais velozes meios de transporte, ou seja, dos pilares do que hoje chamamos de modernidade.⁷ Essa “nova” sociedade fundamentalmente urbana, mais veloz, caótica e fragmentada, produziria também uma outra experiência subjetiva.

Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego do barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelavam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de *estímulos*.⁸

Esse contexto urbano definido por Georg Simmel, em “A metrópole e a vida mental”, como sendo uma “intensificação da vida nervosa”, iria produzir uma nova forma de percepção da experiência subjetiva. Essa, segundo o autor, seria centrada numa concepção eminentemente neurológica. Tratar-se-ia, agora, de indivíduos cuja experiência de percepção de mundo repousaria em dinâmicas e operações, sobretudo, mentais.

O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.⁹

Falamos, portanto, de um contexto histórico-social extremamente fértil ao desenvolvimento das *imagens técnicas*, em especial da fotografia. A invenção da dinâmica urbana e o avanço dos instrumentais técnicos propiciariam as condições para o desenvolvimento de tais suportes imagéticos. No caso da fotografia, sua linguagem se enquadraria perfeitamente no contexto sociocultural descrito por Simmel: trata-se de um suporte descontínuo, fragmentado, imediato e veloz. Embora em seus primórdios a fotografia se realize em estúdios fechados ou através de grandes e pesadas máquinas, com

⁷ Singer, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In Charney, Leo e Schwartz, Vanessa, *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001: 116.

⁸ Idem.

⁹ Simmel, Gerog; *The Metropolis and Mental life*; Apud Singer, *op. cit.*: 116.

o passar do tempo seu uso será democratizado e as máquinas, menores e mais leves, serão propícias a atividade que Walter Benjamim chamou de *Flâneur*, própria do indivíduo participante do anonimato urbano.

A partir, então, de tais conjunções históricas e tecnológicas é que se tem a fotografia como marco fundamental no desenvolvimento de uma vasta cadeia de reprodução de imagens técnicas que hoje resultaria nas máquinas informacionais. Com a fotografia, por exemplo, os processos de identificação e cognição, antes realizados por intermédios da palavra escrita, passam agora a ser produzidos por caixas pretas, dispositivos fechados e lacrados, cujo interior é inacessível e só podem ser intuídos através de experiências baseadas na introdução de sinais de onda (*input*) e na observação da resposta (*output*) do dispositivo¹⁰. É o início de uma época que:

(...) Só é comparável àquela da antigüidade, quando o homem passou de um estágio pré-histórico e mítico para uma fase histórica, lógica, e baseada na escrita alfanumérica. No atual estágio a escritura é construída com ou por máquinas e ela consiste essencialmente numa articulação de imagens – no limite imagens digitalizadas, multiplicáveis ao infinito, manipuláveis à vontade e passíveis de distribuição instantânea a todo planeta. Caracteres tornam-se bytes, sequências de pixels, os fins e os meios são substituídos pelo acaso, as leis pelas probabilidades e a razão pela programação.¹¹

Um período histórico, portanto, fortemente marcado, principalmente nos grandes centros urbanos, pelo progressivo e desenfreado desenvolvimento das tecnologias de comunicação, em especial dos recursos técnicos de reprodução de imagem, que tem influenciado decisivamente nas diferentes dimensões das atividades humanas. Desde a relação com a natureza, seus modos de trabalho, suas formas de amar, até metodologias de ensino, o homem tem acompanhado um processo vertiginoso de mudança em sua maneira de estar no mundo. Para Flusser, as imagens técnicas, instantâneas e reproduzidas em grandes escalas, inauguram uma poderosa capacidade de reprodução visual nunca antes vista na história. Segundo ele,

(...) seria possível observar duas revoluções fundamentais na estrutura cultural do ocidente (...) A primeira, que ocorreu em meados do segundo milênio a.C. observada sob o rótulo invenção da escrita linear e inaugura a história propriamente dita; a segunda, que ocorre atualmente, (...) captada sob o rótulo invenção das imagens técnicas e inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível.¹²

¹⁰ Machado, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: brasiliense/Funarte, 1984: 16.

¹¹ Idem *Ibidem*: 18.

¹² Flusser, *op. cit* : 21.

Neste contexto, afirma Machado, a fotografia estaria, entre as mídias de nossa atualidade, ocupando um lugar de extrema importância. Segundo ele, é a partir da “sua definição semiótica e tecnológica que se constróem hoje as máquinas contemporâneas de produção simbólica”. É a partir dela então que temos o começo de um inédito paradigma na cultura do homem, estruturado na automatização da produção, distribuição e consumo da informação, (não só visual), (...) com enormes desdobramentos para os processos de *percepção individual e para os sistemas de organização social*.¹³

2.2 A fotografia nas pesquisas de Ciências Sociais: usos e implicações

É precisamente no contexto histórico atual que o debate sobre a inserção da fotografia nas pesquisas em Ciências Sociais vem crescendo substancialmente. O enfoque, aqui, adotado recai sobre o atual momento dado, mais uma vez, a estreita sintonia entre a produção das imagens técnicas e o ritmo das grandes cidades. Tal sintonia faz das imagens técnicas as principais porta-vozes da atualidade. É quase como se os fatos só existissem caso tivessem o crivo, a passagem, pelos meios audiovisuais de comunicação. Tal característica histórica acaba por se desdobrar, também, para dentro da academia. Especialistas das diversas áreas das Ciências Sociais têm se debruçado sobre tal questão, tentando aprofundar o entendimento entre essas duas naturezas de intervenção social: o texto e a imagem. Ou seja, muito se tem trabalhado no sentido de inserir a fotografia como um elemento que possa complementar e ampliar as categorias de análises das pesquisas sociais. Esse esforço, no entanto, tem encontrado algumas dificuldades.

Inicialmente podemos dizer que uma primeira grande dificuldade já nos seria colocada na própria estrutura de linguagem. Sabe-se que, no campo das Ciências Sociais, historicamente a academia e a pesquisa, enquanto áreas de produção de conhecimento, têm como suporte e matéria-prima o texto escrito, verbal e linear. Centradas numa lógica científica que entende os eventos do mundo como uma relação de causa e efeito, suas linguagens estruturam-se num modelo de estudo racional e cartesiano herdado da tradição européia. A escrita seria, portanto, sua forma de expressão prioritária e fundar-se-ia exatamente na dimensão da conceptualização, capacidade de compor, codificar e decifrar textos escritos.¹⁴ Diferente dessa consciência histórica que busca entender o processo como resultante da relação de causa e efeito de passado, presente e futuro, a imagem fotográfica busca traduzir esses mesmos eventos em situações únicas. Quanto mais essa imagem faz o olho percorrê-la maior é sua expressividade linguística. Diferente do texto escrito, a fotografia não tem uma estrutura linear. Ao contrário, sua essência está numa linguagem circular, onde o olho vaga em sua superfície estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem, onde um elemento é visto após o outro. Ela

¹³ Machado, *op. cit.*: 10.

¹⁴ Flusser, *op. cit.*: 28.

reconstitui a dimensão do tempo do eterno retorno, seu vaguear do olhar é circular e tende a voltar sempre para os elementos preferenciais fazendo com que o ‘antes’ torne-se ‘depois’, e o ‘depois’ torne-se ‘antes’, estabelecendo assim, o tempo circular, tempo de magia, onde um elemento explica o outro, e este explica o primeiro.

O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. As imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria de todas as mediações e que nelas se manifesta de forma incomparável.¹⁵

Um segundo problema encontrado na harmonização destas práticas discursivas trata da própria evolução científica da qual a fotografia é o grande resultado. Como se sabe, a fotografia nasce das buscas da ciência em alcançar um instrumental técnico capaz de dominar e reproduzir a experiência de real com a maior fidelidade possível. Quando é patenteada pela primeira vez, a fins de comercialização pelo governo francês, em 1839, o grande argumento da época fazia referência justamente a esse estatuto de real que o advento trazia consigo. A fotografia era uma cópia fiel da realidade. Maior verossimilhança era impossível. Intelectuais do período como Charles Baudelaire iria escrever, posteriormente, que o novo aparato não poderia produzir arte, afinal, aquilo não poderia ser obra da subjetividade humana e sim da indústria, da máquina. Esse caráter de iconicidade que acompanha a fotografia desde seu surgimento, até os dias de hoje, seria o mesmo que lhe credenciaria a participar das pesquisas acadêmicas em Ciências Sociais. Isso porque é possível observar que muitos cientistas sociais, até bem pouco tempo atrás, avessos à documentação que não fosse a escrita ou a observação participante, por exemplo, passaram a olhar a fotografia com tamanha fé, que sua veracidade enquanto imagem impressa, as têm caracterizado como documentos absolutos e inquestionáveis. Trata-se de reatualizações nas Ciências Sociais de antigos mitos e pretensões positivistas de captar a realidade de maneira objetiva. Como se sabe, tais ciências nasceram com o intuito de se constituírem enquanto meios de conhecimentos precisos, que buscavam níveis de neutralidade e imparcialidade, cada vez maior sobre os estudos de sociedade. Apesar do mito da neutralidade científica, ter sido desmontado nas próprias Ciências Sociais há muitos anos, mais de meio século, com Max Weber, a tentativa de se equipararem as Ciências Exatas fez com que elas perseguissem compulsivamente instrumentos de pesquisa e observação, que garantissem sempre um caráter científico e exato de seus escritos. Assim, para muitos cientistas sociais a imagem fotográfica vem justamente representar a possibilidade de realização de suas vontades de veracidade. Essas reatualizações são produzidas, na fotografia, pelos mitos da objetividade dos aparelhos de reprodução da imagem que, baseados em seus próprios

¹⁵ Idem.

mecanismos de reprodutibilidade instantânea, têm liberado seus destinatários de pensar a imagem enquanto uma produção simbólica do homem. Ou seja, a sucessiva relação de causa e efeito destas máquinas, hoje, é tão complexa que faz com que a imagem resultante desta combinação não precise ser decifrada, pois parece não mais ser uma representação do mundo, mas o produto de textos científicos que são da ordem de conhecimentos altamente técnicos e especializados que viria garantir uma precisão inquestionável. Daí talvez, o caráter de comprovação da fotografia que a credencia a participar das pesquisas em Ciências Sociais. Ela vem testemunhar uma determinada experiência de real que tenha de fato acontecido daquela maneira.

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico presta contas do mundo com fidelidade. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica.¹⁶

Chamamos atenção, aqui, para o que nos parece ser um dos pontos mais importantes desta discussão que trata da inserção da fotografia nas pesquisas de Ciências Sociais. Este aspecto que caracteriza a crença das Ciências Sociais na fotografia como se realizando num clique imediato e instantâneo, é também o motivo que vai produzir seu aprisionamento. Ou seja, à medida que tais ciências acreditam na fotografia como algo que é não construído, que envolve uma série de fatores, mas que simplesmente se realiza num clique, num aperto de botão, sua leitura começa a abandonar uma perspectiva representacional, da ordem do simbólico, que vai, aos poucos, restringindo seu potencial discursivo. Tratar-se-á de uma representação que não vai, portanto, precisar de maiores leituras e interpretações quando de sua contemplação, será apenas mais uma imagem produzida mecânica e instantaneamente que passa apenas a servir de ilustração para determinado tipo de experiência. Trata-se de uma construção teórica que tem contribuído para uma não formulação de categorias da análise do texto fotográfico. Sua grande dificuldade repousa em dois aspectos: o de sua produção e de sua contemplação. Com relação ao primeiro, nos deparamos com essas questões suscitadas no contexto de um idealismo técnico dos aparelhos fotográficos. Um idealismo que acaba por produzir um segundo desdobramento, que trata da leitura, da recepção, da análise deste material. Isso porque na medida em que a fotografia permanece operando apenas como testemunha de tais pesquisas, sua configuração será sempre a de mera ilustração, apêndice de tais pesquisas sociais. De fato, na maioria das vezes, é assim que é feita sua leitura: elas aparecem como ilustração do texto verbal. Apóio esta afirmação nos estudos de Miriam Moreira Leite, do Centro de Apoio à Pesquisa em História, FFLCH - USP, em artigo

¹⁶ Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993: 25.

denominado *A Imagem através das Palavras*, onde ela discute o uso da fotografia como fonte de pesquisa social. Segundo Moreira Leite, nestas investigações, as imagens são utilizadas como mostruários ou vitrines de texto, sintetizam ou ampliam seus conteúdos, mas seu emprego como recurso de pesquisa se estabelece sempre ao nível da descrição e da narrativa dos padrões e aspectos de comportamentos das Ciências Sociais. Nesta perspectiva, ela deixa de ser vista como um outro documento qualquer que oculta ou disfarça informações, que traz mensagens simples, óbvias, complexas ou pouco claras, mas que, antes de tudo, não contém toda a verdade e, muitas vezes, precisam de desdobramentos interpretativos que não se limitem aos aspectos visíveis de uma matéria-prima que ainda precisa ser elaborada.

Afinal de contas, existiria uma leitura ou produção fotográfica capaz de substituir ou equivaler aos documentos escritos e depoimentos verbais? Como alinhar a imagem impressa aos escritos destas pesquisas de modo que elas não apareçam apenas como ilustração?

Vários caminhos podem ser trilhados a partir destas perguntas e necessidades. Podemos citar o estudo de Jacques Le Goff, de 1992, em que o autor começa a destacar a diferença da imagem como fonte de pesquisa enquanto documento e monumento.¹⁷ Trata-se de um estudo do desenvolvimento das noções de documento e monumento e da mudança do estatuto do documento, abordando a revolução documental do século XX, do surgimento da história quantitativa e a renovação de sua crítica. Para Le Goff, os materiais a que a memória coletiva e sua forma científica, a história, aplicam-se são de dois tipos: os documentos e os monumentos. O monumento é um sinal de passado. Caracteriza-se pela sua ligação ao poder de perpetuação das sociedades históricas e o reenvio a testemunhos principalmente não escritos. O documento apresenta-se como prova histórica. O seu caráter objetivo opõe-se à intencionalidade do monumento. Também ao contrário deste, o documento consiste essencialmente em testemunho escrito. Para a história positivista, *“fundada em documentos que se impõe por si próprios”* e preocupada em provar cientificamente a verdade histórica, o documento é colocado em primeiro plano, triunfando sobre o monumento. Entretanto, diz o autor, vivemos hoje uma espécie de revolução documental proporcionada, em muito, pelo advento do computador. Segundo ele, a história já não mais interessa somente pelos grandes homens e acontecimentos, mas por todos os homens, alterando assim a hierarquia dos documentos que subsidiam nossas pesquisas.

Com o advento do computador na história, ao lado da ampliação do conceito de documento, nasce a história quantitativa. Essa mudança implica uma nova periodização na história, privilegiando-se o dado em lugar do fato. Ocorre então um distanciamento da história linear, progressiva, levando a uma história mais seletiva. O documento já não vale mais por si só. O que importa é a sua relação com os

outros documentos e o processo de sua produção social. Trata-se, portanto, de uma importante tentativa de trilhar o caminho da dilatação do caráter testemunhal clássico da imagem que poderia se estender também à fotografia. Começar a fazer sua leitura a partir dos critérios de correlação de fontes de informação que o monumento de Le Goff, ao contrário da intransigência que o documento nos coloca, já seria uma grande contribuição na construção de categorias mais abrangentes de leitura do material fotográfico. Ou seja, a radicalização que Le Goff nos propõe quanto a crítica dos documentos vai contribuir nesta perspectiva que adotamos aqui. Isso porque, como dissemos, desejamos nos livrar de uma dinâmica que historicamente, em quase todos os casos - sociologia, antropologia, história e comunicação – tem empregado a fotografia como recurso de pesquisa apenas ao nível de uma mera descrição dos aspectos visualizáveis. Com isso, ela não tem conseguido estabelecer parâmetros analíticos para o conteúdo cultural das imagens fotográficas, que têm, por certo, caráter diverso do da documentação escrita. Seria necessário criar uma alternativa a predominância das crenças e padrões de comportamento das Ciências Sociais sobre os usos da fotografia. Essa, poderia começar incorporando além da perspectiva do monumento de Le Goff, tomando o desafio de pensar também a fotografia como estrutura autônoma de linguagem.

3. Em busca de uma possível metodologia de pesquisa em fotografia

A documentação fotográfica é de modo algum imparcial e objetiva. Não se realiza apenas num clique. Como textos e teorias de pesquisadores sociais é também uma construção, uma representação do mundo palpável. A tradução de um olhar, segundo uma cultura, conhecimentos e recursos previstos pelo equipamento fotográfico, que, apesar de todas as inovações tecnológicas, permanece sendo operado pelo homem e sua imaginação.

A foto não apenas uma imagem (o produto de uma técnica e uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora de jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da tomada), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação.¹⁸

Temos aqui, então, além do aspecto da produção, aquele segundo elemento relativo à contemplação, a leitura da imagem fotográfica. Como decifrar este texto fotográfico? Como juntá-lo ao texto sem que o acompanhe de maneira ilustrativa, em forma de apêndice? De fato a fotografia é uma

¹⁷ LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento, in *História e Memória*. Campinas : Editora UNICAMP, 1984: 335

¹⁸ Idem *ibidem*: 15.

estrutura autônoma de expressão. É possível considerá-la não como uma linguagem que apenas ilustra, mas que efetivamente evoca a própria coisa. Assim, antes mesmo de pensarmos que elementos antropológicos podem ser suscitados a partir de seu uso devemos pensá-la em si. Como afirma Roland Barthes:

(...) sejam quais forem a origem e o destino de uma mensagem, a fotografia não é apenas um produto ou uma via, é também um objeto, dotado de uma autonomia estrutural; sem se pretender de modo nenhum separar este objeto de seu uso, temos mesmo de prever um método específico, anterior a própria análise sociológica, o qual só pode ser a análise imanente dessa estrutura original, e que uma fotografia é.¹⁹

Embora ainda bastante incipientes, já existem diversas linhas teóricas, no campo fotográfico, preocupadas em elaborar tais parâmetros analíticos. É o caso de escritores como Susan Sontag, Jacques Aumont, Vilém Flusser, Fernando de Tacca, Arlindo Machado, Miriam Moreira Leite, Walter Benjamin e do próprio Roland Barthes. Tais intelectuais representam parte dos esforços que têm sido feitos numa perspectiva de se construir as bases de interpretação da fotografia enquanto uma estrutura autônoma de linguagem. Entretanto quando tomamos o exemplo de Barthes, em *O Óbvio e o Obtuso*, podemos observar que esta não é uma tarefa fácil dada a enorme influência do caráter icônico que já nasce com a fotografia e com ela, de forma enigmática, permanece até os dias atuais, apesar dos vários questionamentos.

perante uma fotografia, o sentimento de “denotação” ou se preferirmos, de plenitude analógica, é tão intenso que a descrição de uma fotografia é literalmente impossível; porque descrever consiste precisamente em acrescentar à mensagem denotada um suporte ou uma mensagem segunda, extraída de um código que é a língua, e que constitui fatalmente, faça-se o que fizer para ser exacto, uma conotação em relação ao análogo fotográfico: descrever não é, pois, somente ser exacto ou incompleto, é mudar de estrutura, é significar outra coisa, diferente do que se mostrou.²⁰

A fotografia, então, continua precisando de instrumentos que possam dar conta de suas leituras. Para Barthes tais mecanismos irão instalar-se ao nível da conotação. O autor continua afirmando que, mesmo realizada a constatação da necessidade de se estabelecer um código de interpretação para as fotografias, é preciso tomar muito cuidado, uma vez que, nesta perspectiva, seria muito fácil optarmos pela formulação de categorias que possam de fato desviar a expressão de tais imagens de seus principais planos de análise: a conotação fotográfica.

(...) na fotografia, sendo a mensagem denotada absolutamente analógica, isto é, privada de qualquer recurso a um código, isto é, ainda: contínua, não há hipótese de procurar as unidades significantes da primeira mensagem: pelo contrário, a mensagem conotada comporta até um plano de expressão e um

¹⁹ Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Martins Fontes, 1984: 13.

²⁰ Idem ibidem: 15.

plano de conteúdo, significantes e significados: obriga, pois, a uma autêntica decifração. Tal decifração seria actualmente prematura, pois para isolar as unidades significantes e os temas (ou valores) significados, seria preciso proceder (talvez por testes) a leituras dirigidas, fazendo variar artificialmente certos elementos da fotografia para observar se estas variações de formas implicam variações de sentidos. Pelo menos, podemos desde agora prever os principais planos de análise da conotação fotográfica.²¹

Barthes vai então oferecer tais planos de análise, enfatizando sempre que é preciso não confundirlos com as unidades de significação, as quais segundo ele, poderão ser esclarecidas numa análise ulterior de tipo semântico, um dia a definir. Diz ele:

A conotação, isto é, a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação): ela é, em suma, uma codificação do análogo fotográfico; é, pois, possível extrair processos de conotação; mas estes processos, é preciso que lembremos nada tem a ver com as unidades de significação, que talvez um dia definir: falar a verdade, não faz parte da estrutura fotográfica. Estes processos são conhecidos; limitar-nos-emos a traduzi-los em termos estruturais. Para sermos rigorosos, seria mesmo preciso separar os três primeiros (trucagem, pose, objetos) dos três últimos (fotografia, esteticismo, sintaxe).²²

Neste sentido a necessidade maior repousa, sobretudo, na maneira com que nos instrumentalizamos para fazer a leitura destas imagens. Evidentemente este processo vai demandar que correlacionemos sempre texto e imagem. Quanto às categorias textuais acreditamos que o debate já se encontra num processo bastante avançado. No entanto com relação à imagem, começamos a engatinhar. Nos encontramos num processo que implica numa espécie de nova alfabetização, agora de ordem visual.

4. Conclusão

Alfabetizar, no caso, seria possibilitar a compreensão dos fenômenos ocorridos nos meios técnicos de produção da imagem impressa, construindo uma metodologia de trabalho que articule o potencial da imagem como documento histórico com elementos de ordem semântica própria da linguagem fotográfica. A idéia seria construir parâmetros analíticos que possam dar conta de todo o potencial da fotografia enquanto atividade de pesquisa. Falamos da necessidade de se pensar acerca da natureza representacional da fotografia. Essa, por certo, traz outros elementos ao nosso debate. Como se sabe, a fotografia, ao longo do tempo, abandonou o conceito de ‘você aperta o botão, nós fazemos o resto’, máxima preconizada por George Eastman, quando do lançamento da Kodak. Já vai longe aquela visão romântica e simplista que ajudou a transformar a primeira câmera portátil produzida em série num sucesso de vendas sem precedentes e que, por sua vez, ajudou a popularizar a fotografia no

²¹ Idem.

²² Idem ibidem: 17.

planeta. Hoje, sabemos que a fotografia ‘fala’ também do fotógrafo, de sua história de vida, de seus condicionamentos ideológicos. A escolha do tema, a relação com o fotografado e o próprio ângulo de registro são variáveis que constituem a narrativa fotográfica. Nesta perspectiva, passamos a entendê-la segundo parâmetros de leitura mais aprofundados e inteligíveis, acerca de seu significado e uso enquanto recurso de pesquisa.

Identificamos, em sua natureza, todo um potencial de registrar e narrar uma determinada realidade social. A atividade fotográfica documenta e interpreta. Roland Barthes em *O Óbvio e o Obtuso* chega a propor seis categorias de interpretação da mensagem fotográfica. Segundo ele, a fotografia não só mostra, fala e age sobre nós. Age no sentido do que pode produzir em termos de ressonâncias e significação sobre nós mesmos. Age na maneira pela qual interpretamos e nomeamos a realidade. A fotografia não apenas ilustra categorias científicas mas abre possibilidades de trocas e interações com o mundo. Abre possibilidade de leitura do outro, bem como de suas representações e construções simbólicas também. A fotografia não é um instrumento e sim uma abordagem de mundo. Desta forma, proponho a fotografia como ‘metodologia’ e não como instrumento de pesquisa. Mesmo que se faça de forma arriscada, torna-se necessária a proposição de uma terminologia mais ampla que possa introduzir perspectivas mais abrangentes do pensar, e praticar a atividade de pesquisa e a fotografia. A idéia de pensá-la enquanto ‘metodologia de pesquisa’ implica fundamentalmente na introdução de abordagens de ordem subjetiva e filosófica aos debates, que até então, têm se localizado excessivamente ao nível dos aspectos técnicos e formais.

A fotografia é um aprendizado de observação paciente, de elaboração minuciosa de diferentes estratégias de aproximação com o objeto, de desenvolvimento de uma percepção seletiva, de uma vigilância constante e de prontidão para captar o acontecimento no momento do acontecimento. A dupla capacidade da câmara de subjetivar e objetivar a realidade, a constante consciência de que se é responsável por este processo, por uma técnica de apreensão da realidade, de que se é sujeito deste conhecimento, é um ensinamento epistemológico.²³

O objetivo, aqui, seria mesclar tais elementos e estruturar a análise da fotografia, enquanto ‘metodologia de pesquisa’, em três níveis complementares: o científico, o filosófico e o pragmático. Ou seja, a dos saberes que propiciam o nascimento de sua maquinaria – daí seu estatuto científico e mecânico – até o intercâmbio e uso (envolvidos os domínios técnicos, os truques e a intimidade no emprego das máquinas e das lentes, comportando assim uma pragmática própria) da subjetividade; campo da ética do fotógrafo, sua relação com as formas, com as escolhas da esfera dos gostos, dos hábitos, das precisões, dos vícios e das surpresas; a rede formada pelo possível, o impossível e o

²³ Leal, Ondina. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986: 16.

inevitável resultante das determinações constrangedoras, de qualquer prática ou arte, todas com suas regras, seus universos, sua gramática básica ou direta. A proposta de ampliar esse olhar sobre a atividade de pesquisa e a fotografia, busca entender efetivamente a imagem impressa enquanto estrutura autônoma de linguagem, capaz de apreender e registrar a realidade em questão. Uma perspectiva que leve em consideração aqueles três níveis norteadores do que poderia vir a se chamar de fotografia enquanto 'metodologia de pesquisa'. De fato, afirmar que a fotografia é um saber ou ciência da mesma ordem da antropologia ou da história, seria precoce e desaconselhável, dada a própria jovialidade de sua natureza. Entretanto, os tempos atuais e a dinâmica instaurada nos grandes centros urbanos têm caracterizado as imagens, em especial as fotográficas, como meios de transmissão de mensagens suficientemente densos e complexos, passíveis de uma reflexão mais aprofundada, fundamentada e esclarecedora, sobre seu papel e significado na sociedade moderna.

5. Bibliografia:

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Rua de mão única*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Paris, capital del siglo XIX. In: *Iluminaciones II*. Madri: Taurus, 1999.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

LEAL, Ondina. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento in História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1984.

LEITE, Miriam Moreira. Texto visual e texto verbal. *XVII Encontro Anual da ANPOCS*. Caxambu: 1993.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In Charney, Leo e Schwartz, Vanessa, *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.