



Para Além da Essência: Estratégias Para Incorporar a Fotografia ao Objeto de Estudo¹

Rafael Ginane Bezerra²

Resumo

Ainda que nas últimas décadas os estudos envolvendo a fotografia – e a imagem de uma forma mais ampla – tenham conquistado um espaço legítimo dentro das ciências sociais, a incorporação desse meio ao objeto de estudo tem sofrido indevida influência de discussões preocupadas com o estabelecimento e/ou identificação de uma suposta essência. Tendo esse contexto como pano de fundo, o presente artigo lista algumas contribuições metodológicas desenvolvidas nos campos da história e da sociologia com o objetivo de argumentar que, deixando de lado a preocupação com a ontologia da imagem fotográfica, as ciências sociais devem dedicar uma ênfase especial à discussão sobre o potencial heurístico desse meio quando incorporado a um projeto de pesquisa específico.

Palavras-chave: fotografia; ontologia; potencial heurístico; pesquisa; ciências sociais.

Breve Panorama da Discussão

A fotografia é um objeto paradoxal. Alguns dos usos que lhe são atribuídos pelo senso comum permanecem ancorados na homologia entre imagem e referente. Por outro lado, a emergência e o avanço de novas técnicas, como as que permitem a alteração digital da imagem, reforçam questionamentos de longa data sobre o seu valor de autenticidade. Seria esse um problema fundamental a demandar os esforços de reflexão sobre o meio, sua concepção vulgar confrontada por outra que, originada pelas peculiaridades dos campos acadêmico e profissional, indaga sobre o caráter do seu vínculo com o real?

Novas técnicas de produção, manipulação, armazenamento e veiculação demandam a ponderação sobre os aspectos materiais da fotografia. Afinal, trata-se de um objeto que pode ser fracionado em função dos seus componentes específicos. Mas esses componentes, isoladamente, não são capazes de esgotar as condições sob as quais a imagem torna-se legível. Nesse caso, um problema fundamental sobre o meio estaria

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná e Professor de Sociologia e Estética para o Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Positivo. rginane@hotmail.com



localizado na velha questão que opõe suas qualidades técnicas, sua natureza de índice, às práticas culturais que o acompanham?

É sabido que mudanças técnicas no campo fotográfico sempre originaram novos debates. Mas também é notório que muitos desses problemas debatidos atualmente não constituem novidade. A esse respeito, particularmente marcante é a tentativa de se definir a especificidade ontológica da fotografia. Essa tentativa não se restringe à busca de uma teoria sobre a sua essência, usualmente associada ao esforço para encontrar o seu domínio genuíno entre os demais tipos de imagem. Também está presente na construção de uma história singular da fotografia, que estabelece sequências cronológicas, fotógrafos e imagens fotográficas imprescindíveis. Mesmo a identificação de subgêneros fotográficos, na medida em que delimita características distintivas e uma trajetória temporal própria, guarda uma parcela de motivação inspirada pela ontologia.

É secundário ou alheio a essa motivação, contudo, que a fotografia não se restringe ao objeto tomado autonomamente para reflexão. Mesmo que se admita a possibilidade de um “gênio próprio”, para usar a expressão de Barthes, ela também opera como uma peça da sociedade que a originou. Interfere na sua dinâmica e concomitantemente é alterada por ela. Essa relação de duplo sentido foi explorada por Walter Benjamin (1987) em sua pequena história da fotografia. Nela, a legibilidade do meio não aparece vinculada à sua contextualização cultural ou à ancoragem semiótica. Para ele, a fotografia não oferece apenas sinais. Ela conserva a cada momento uma configuração específica entre tecnologia e experiência que demanda a compreensão da sua própria historicidade. O que a fotografia traz, através da tecnologia, é uma imagem do real que de outra forma escaparia ao olho humano. E essa imagem, além de mostrar – ou atestar –, cobra do espectador a habilidade para ver aquilo que ele não estava acostumado, um mundo que até então lhe era desconhecido. Revisitando a primeira década da sua história, Benjamin constatou a potencialidade da fotografia para reconfigurar a experiência e permitir a emergência de novas formas de subjetividade.

Assim, se as possibilidades de reflexão abertas por essa perspectiva forem consideradas pertinentes, até que ponto seria possível compatibilizá-la com a tentativa de se estabelecer uma ontologia? Sem dúvida, esse é um problema importante para o debate sobre o meio. De forma particularmente decisiva, ele incide sobre as pesquisas no campo das ciências sociais que incorporam fotografias ao conjunto de dados empíricos que constituem o seu objeto de estudo. O presente artigo tem como pano de fundo justamente esse problema. Num primeiro momento ele discute as eventuais



implicações de uma postura que estabelece *a priori* a essência da fotografia. Sobre esse tema, dada a sua ampla repercussão, toma-se como exemplo e referência o argumento de Phillippe Dubois (2007) a respeito do ato fotográfico. Analisado criticamente, num segundo momento ele é confrontado com procedimentos elaborados no campo da historiografia e da sociologia. Com isso, pretende-se sugerir que a discussão do potencial heurístico peculiar aos documentos selecionados para uma pesquisa específica é mais adequada do que o estabelecimento de uma teoria geral sobre a fotografia. Aqui, particular atenção será dada aos argumentos de Ana Maria Mauad (2008), Boris Kossoy (2007) e José de Souza Martins (2008).

O Problema da Especificidade da Fotografia

Phillippe Dubois (2007) aborda a especificidade da fotografia através de um caminho oblíquo. Reconstruir a história das diferentes concepções sobre o princípio de realidade parece ser o seu propósito original. Ele o faz ao mapear três discursos: o da *mimese*, o do código e o do índice.

Característico do século XIX, o primeiro concebeu a imagem fotográfica como cópia do real. Influenciado pelo positivismo ele impôs orientações decisivas à expansão do meio. Daí o uso intensivo que se fez da fotografia em trabalhos de documentação e o avanço de pesquisas que visaram melhorar o seu suposto potencial mimético.

Por razões que não chega a problematizar detidamente, Dubois sugere que esse discurso foi sucedido na passagem do século por outro que enfatizou a fotografia como meio transformador do real. Deixando obras de referência no campo da semiótica em segundo plano, ele relaciona esse discurso à psicologia da percepção, a estudos classificados como “explicitamente ideológicos” – incluindo o trabalho de Pierre Bourdieu – e à antropologia.

Dado o propósito do presente artigo, opta-se por reter pontualmente o seu comentário sobre *Um art moyen*. Após longa citação, ele resume o argumento de Bourdieu às ponderações de que a fotografia não é neutra ou inocente, que o seu espaço de representação é guiado pela perspectiva renascentista e que sua linguagem deriva de convenções sociais. Em seguida, oferecendo uma espécie de panorama e preparando o terreno para a proposta central de *O ato fotográfico*, Dubois arremata.

De fato, os dois grandes tipos de concepção que passamos em revista – a foto como espelho do mundo e a foto como operação de codificação das aparências



– têm como denominador comum a consideração da imagem fotográfica como portadora de um valor absoluto, ou pelo menos geral, seja por semelhança, seja por convenção. Antecipando um pouco algumas noções que evocarei logo adiante, poderia dizer que até aqui as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Pierce chamaria em primeiro lugar a ordem do ícone e em seguida a ordem do símbolo. (DUBOIS, 2007, p. 45)

Ou seja, há um momento de convergência entre os dois discursos. Ambos conferem à imagem fotográfica um valor absoluto. Essa convergência, no entanto, para ser plausível, pressupõe que um trabalho como o de Bourdieu procurou teorizar a própria fotografia. Esse pressuposto não é plenamente adequado e as implicações dessa inconveniência podem ser percebidas através de uma breve digressão.

A pesquisa de Pierre Bourdieu (1998) e sua equipe foi concebida sob a influência dos clássicos da sociologia. Em diálogo com Weber, Durkheim e Marx o autor trabalhou com o conceito de campo e identificou a especificidade do campo fotográfico. Nesse espaço ele situou indivíduos que agem segundo valores que lhes são externos e objetivos, tal como fatos sociais. Por fim, ele identificou como segmentos sociais interagem e se diferenciam à medida que convertem valores em práticas.

A partir desse quadro, Bourdieu utilizou procedimentos predominantemente quantitativos e, em função das recorrências verificadas, indicou como diferentes frações de classe se relacionam com a fotografia. Disso não resultou uma teoria sobre o meio como assevera Dubois, mas uma teoria sobre a prática, cujo substrato possibilita entrever a inscrição do social na fotografia, seja no momento a sua confecção ou de sua contemplação.

Nesse sentido, o que sobressai não é uma crítica à idéia de mimetismo do real. Antes, Bourdieu coloca em questão a pertinência de se atribuir autonomia à fotografia como objeto ou de se procurar nela mesma um significado imanente. Dito de outra forma, o seu alvo principal não era o pressuposto do realismo, mas outros estudos que lhe eram contemporâneos, tais como os de Roland Barthes.

Feita a digressão, é conveniente retornar à história proposta por Dubois. Tratando os discursos sobre a transformação do real como dados, ele estabelece a sua importância: eles contribuíram para que as reflexões contemporâneas, classificadas como mais apropriadas, retomassem o efeito de realidade sem associá-lo ao princípio do mimetismo. Eis a sentença.

De fato, tal impulso nas reflexões atuais pode ser compreendido principalmente pela evolução das concepções, tal como se retracou seu percurso até aqui: seria

necessário passar pela fase negativa de desconstrução do efeito do real e da mimese para poder recolocar finalmente, positivamente, mas de outra forma, a questão da pregnância do real na fotografia. Nesse sentido, os discursos denunciadores das ilusões da foto-espelho terão permitido, por terem eles completado então seu tempo e sua obra, voltar à questão do realismo referencial sem a obsessão de se cair no artilho do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo. (DUBOIS, 2007, p. 46)

As “reflexões atuais” teriam iniciado, sobretudo, em diálogo com *A câmara clara*, de Roland Barthes. Para Dubois, esse autor foi capaz de insistir na presença do referente por ter um trabalho consolidado como leitor de códigos – e por ter deixado de lado esse trabalho que “completou o seu tempo”. O seu mérito residiria na ênfase em situar o realismo num ponto que está além e aquém dos códigos. Mas Dubois faz um reparo: o subjetivismo excessivo enredou Barthes numa espécie de culto da referência pela referência.

Agora o terreno está pronto para o elemento central de sua proposição. A relativização da presença do referente na imagem fotográfica pode ser teorizada através dos conceitos elaborados por Charles Sanders Peirce, mais especificamente, com o amparo do seu conceito de índice. Ele delimita um momento pontual no conjunto do processo fotográfico. Derivado de sua natureza técnica, ele é originado pelo princípio da impressão luminosa que se apresenta sob a forma de traço do real.

O princípio do traço, por mais essencial que seja, marca apenas um momento no conjunto do processo fotográfico. De fato, a jusante e a montante desse momento da inscrição “natural” do mundo sobre a superfície sensível, existe, de ambos os lados, gestos completamente “culturais”, codificados, que dependem inteiramente de escolha e de decisões humanas (Antes: escolha do sujeito, do tipo do aparelho, da película, do tempo de exposição, do Ângulo de visão etc. – tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; depois: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais – imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família...). (DUBOIS, 2007, p. 51)

Delimitado esse momento que representa a essência da fotografia, marcado pela relação que estabelece com o referente, eis que se desdobram suas implicações mais importantes: a imagem fotográfica indica e atesta, mas não carrega em si um sentido. Pelo tom do argumento, Dubois sugere que com o auxílio de Peirce superou o subjetivismo de Barthes, conferindo a consistência teórica apropriada às proposições de *A câmara clara*. Nesse caso, mais um pequeno reparo é pertinente.

Roland Barthes (2008) optou por refletir sobre a experiência de quem permaneceu diante de fotografias selecionadas por motivos particulares. Para tanto,



reconheceu desde o início sua ligação pessoal com essas imagens, o que originou uma condição peculiar: um observador singular ligado a fotografia singulares. Nessa condição, ele criou um contexto subjetivo para posicionar-se como alguém que é tocado pela fotografia, daí dizer que ela não porta uma mensagem. Ao olhar, Barthes preferiu não interpretar – o momento do *studium* –, mas se deixar confronta – o momento do *punctum*. Fazendo isso, ele abdicou de um método formal do ponto de vista científico para por em evidência o afeto que orientou o seu olhar. Apesar da sugestão de Dubois, portanto, Barthes não foi enredado pelo subjetivismo, mas usou-o intencionalmente.

Feito o reparo, percebe-se que aquilo que Barthes estabeleceu subjetivamente, Dubois, descartando a centralidade do afeto, converteu em hierarquia analítica que determina o procedimento conveniente para compreender a especificidade da fotografia. Usando os termos que ele toma de Pierce, para se chegar ao ícone e ao símbolo, antes é necessário observar a proeminência genética do índice.

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto de dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com a situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). (DUBOIS, 2007, p. 66)

É possível afirmar, nesse ponto, que a história sistematizada por Dubois culmina com a proposição de uma teoria da fotografia essencialmente vinculada ao componente referencial. Esse componente atesta, mas não significa. Separado do objeto real por um corte espacial e temporal, o seu significado é externo e vinculado a elementos culturais. Essa teoria desdobra-se sugerindo inclusive que os usos da fotografia são orientados pela pulsão em relação ao referente. Ou ainda, a fotografia é tratada como um objeto que carrega as explicações suficientes para justificar suas práticas correlatas.

Se esse é o caso, a argumentação de Dubois não se limitou à questão do princípio de realidade. Ela também operou para desautorizar perspectivas que questionam a teorização da fotografia em si, tal como a de Pierre Bourdieu, bem como abordagens mais subjetivas, como a da última obra de Roland Barthes, em benefício de um formalismo inspirado nos conceitos de Pierce.



Sendo assim, um balanço das proposições de Dubois aponta para um dilema: se por um lado elas relativizam o vínculo da imagem fotográfica com o real, por outro lado elas criam um problema ao sugerir que os seus usos – ou o lugar que ela ocupa no imaginário social – podem ser abstraídos em função de uma suposta essência. Isso, sem dúvida, faz com que o acolhimento dessas proposições resulte em inconveniências metodológicas. A esse respeito, cabe salientar que, em outras oportunidades, o próprio autor reorientou o seu argumento.³ Colocando-o em perspectiva, Dubois sustenta que procurou responder à questão incontornável – sobre a especificidade da fotografia – que estava posta na década de 1980. Superada essa questão, ele considera adequado descartar o tema da especificidade. Além disso, pondera que não faz sentido uma abordagem que desconsidera a história e posiciona o seu objeto isolado em si mesmo.

Por conseguinte, afirma ter abandonado o problema da fotografia como categoria a ser conceituada, começando e pensá-la através de contextos históricos delimitados e de problemáticas de pesquisa mais precisas.⁴ Nesse sentido, passou a situar o desafio representado pela análise da imagem fotográfica em função do seguinte argumento.

A imagem que temos diante de nós é ao mesmo tempo um objeto de cultura e um objeto de natureza. É um objeto de cultura sobre o qual existe um enorme saber, e é preciso dominar esse saber para abordar a imagem. [...] Mas também é preciso desconfiar. Tratar o objeto imagem unicamente em termos de saber, de conhecimento, puro objeto de cultura, é também perder muita coisa. A essa posição se junta outra – e a articulação entre as duas é toda a questão, todo o problema. A imagem é também algo em si, que tem um poder que lhe é próprio e que não se origina do saber constituído a seu respeito. É também um objeto por natureza e não apenas um objeto de cultura. (FERREIRA & KONIS, 2004, p. 153-154)

Curiosamente, a reformulação do seu argumento resulta numa cisão da imagem fotográfica que, apesar de retirar aparentemente a ênfase na questão da especificidade, permanece insistindo numa dimensão que lhe é peculiar, escapando à esfera da cultura. Ele não oferece explicações a respeito do que classifica como “objeto de natureza”, esse “algo em si” que reveste a imagem de um “poder que lhe é próprio”. Da mesma forma, não disponibiliza orientações a respeito de como articular analiticamente essa dupla-

³ A esse respeito, a entrevista concedida às pesquisadoras Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Konis (2004) é bastante esclarecedora.

⁴ Os ensaios sobre iconografia científica da segunda metade do século XIX e sobre a relação entre arte contemporânea e fotografia no século XX que compõem a versão expandida de *O ato fotográfico* ilustram essa reorientação. No entanto, essa versão não apresenta uma reflexão sistematizada sobre os motivos que levaram o autor a revisar o seu ponto de vista sobre a especificidade da fotografia.

face que atribui à fotografia. Portanto, mesmo com a reformulação do seu argumento, as inconveniências metodológicas são mantidas.

O trabalho de vários autores que discutem o potencial heurístico das fotografias, à medida que as incorporam ao objeto de estudo de suas pesquisas, contribui para que estas inconveniências sejam contornadas. Em seguida, o presente artigo analisa brevemente os trabalhos de três autores brasileiros cujos trabalhos, no campo da história e da sociologia, são particularmente relevantes para essa orientação.

Estratégias Para Incorporar a Fotografia ao Objeto de Estudo

Percorrendo as interfaces entre fotografia e história, Ana Maria Mauad (2008) não esgota a extensa variedade de temas que mapeou através de suas pesquisas. Por outro lado, de forma concisa, partindo de uma diferenciação entre a história da fotografia e o lugar que a imagem fotográfica pode ocupar dentro dos limites de uma área específica do conhecimento, a autora sintetiza suas principais orientações teóricas e metodológicas.

Num plano mais genérico, ela menciona os discursos mapeados por Dubois para localizar sua abordagem fora da pretensão positivista que converte a fotografia em evidência objetiva da realidade. Essa abordagem não se define, contudo, em diálogo exclusivo com a própria fotografia. Mauad situa suas pesquisas no contexto mais amplo do processo de reconfiguração que atravessou o campo historiográfico. Marcado pela emergência de novas perspectivas e de novos problemas, ele passou a demandar o trabalho com fontes que, até então, eram pouco usuais.

Num plano mais circunscrito, reflexões sobre a mensagem e o circuito social da imagem marcam a incorporação da fotografia aos seus trabalhos de pesquisa. O seu aspecto técnico, particularmente o seu caráter de índice, não é contrapartida para um privilégio heurístico.

A fotografia é uma fonte histórica que demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica. O testemunho é válido, não importando se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida. No entanto, parafraseando Jacques Le Goff, há que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem / documento e como imagem / monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é



monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (MAUAD, 2008, p. 81)

Disso resulta que a fotografia é trabalhada como uma fonte que atesta, mas sempre dentro do espaço da cultura (representação, imaginário ou mentalidades). Não há um momento no qual a imagem é pura transferência da realidade. Ela traz o real construído culturalmente. E é por isso que ela deve ser remetida ao circuito social que marca a sua produção e o seu consumo.

Nesse circuito é necessário atentar para a posição do fotógrafo, para a dinâmica do campo fotográfico, para a competência dos leitores que se encontram no posto de receptores da imagem e para a configuração dos meios que condicionam a sua circulação. Percebe-se aqui a tentativa de incorporar à história aportes produzidos em outras disciplinas, tais como a antropologia e a sociologia, constituindo uma perspectiva transdisciplinar.

Como, no entanto, a imagem fotográfica tem sua mensagem formalizada através de um texto visual organizado nos planos da expressão e do conteúdo, partindo do pressuposto de que esse texto representa um arranjo do espaço no qual foi recortado, Mauad lança mão de recursos derivados da semiótica para, num diálogo com a problemática de pesquisa, reconstruir o seu sentido.

Com isso, associando esse sentido reconstruído ao circuito social da fotografia, a autora procura explorar o tipo de evidência peculiar à imagem. Nesse caso, a sensibilidade do pesquisador na crítica de sua fonte é que possibilita a integração da fotografia ao objeto de estudo. Isso é mais relevante do que a discussão teórica sobre a suposta essência da imagem fotográfica.

Boris Kossov (2007), por sua vez, num texto que representa o balanço de sua carreira como pesquisador no campo da fotografia, em meio a variados comentários sobre os diversos autores que lhe influenciaram, sugere que a imagem fotográfica seja tratada a partir do paradigma indicial proposto por Ginzburg. Trata-se de uma referência à possibilidade de reconstituir o processo histórico através de pistas pequenas, fragmentárias e usualmente desprezadas. Esse trabalho demanda um procedimento que o autor classifica como dupla arqueologia: a reconstrução da gênese e da representação associadas à fotografia.

Em seguida, ele faz referência à noção de índice. Nesse caso, ele salienta que a fotografia pode ser tratada como um documento que atesta, dada a natureza do seu vínculo com o real. Mas o faz através de um ato de criação que resulta num texto repleto



de códigos. Kossoy sugere que este vínculo com o real, ou com a primeira realidade, é imediatamente substituído por uma segunda realidade. Ou seja, nesse registro a fotografia atesta no contexto da cultura, tal como sugerido por Mauad.

Certamente o índice fotográfico é um indício, pista, porém não pode ser tomado dogmaticamente como uma verdade histórica. Poucos questionaram que a característica indicial na fotografia – que estabelece a evidência e, por extensão, a “verdade” – é produto de uma elaboração técnica, cultural e estética (portanto ideológica) por parte do autor da representação, e de outros co-autores que, de alguma forma, interferiram na imagem. Tem-se, assim, um documento especular da aparência, produto de um processo de criação / construção, ambíguo por excelência. Presta-se como evidência documental de algo que ocorreu na realidade concreta; tal, porém, não significa tratar-se de um registro fidedigno da realidade ou uma verdade absoluta. Trata-se apenas de uma verdade iconográfica. (KOSSOY, 2007, p. 44-45)

Daí a necessidade do seu questionamento que, em termos de pesquisa, o autor efetua através da dupla arqueologia – desmontagem ou decifração – mencionada acima. Ele sugere a análise iconográfica para os elementos constitutivos e as coordenadas de situação que caracterizam o processo originário da representação, conferindo ênfase às escolhas do fotógrafo, cuja atuação é descrita como uma espécie de filtro cultural. Para o conteúdo da representação, ele indica os procedimentos iconológicos formalizados por Panofsky. Dessa forma, o questionamento da verdade iconográfica contida na imagem fotográfica serve ao propósito de identificação do processo de criação de realidades que ela comporta. Esse é o objetivo principal da incorporação da fotografia aos procedimentos de pesquisa elaborados por Kossoy.

Os dois autores brevemente comentados, embora guardando suas peculiaridades, evidenciam preocupações comuns. A primeira delas diz respeito ao tratamento da fotografia associada à questão indicial. Não se atribui ao seu status de traço do real uma conotação absoluta. A segunda refere-se à necessidade de desconstrução da fotografia, um pré-requisito para a sua utilização como fonte historiográfica. É através dessa desconstrução, desdobrada em dois momentos distintos, uma para confrontá-la com o contexto social originário ou de recepção, outro para a análise de um texto visual codificado, que se obtém o seu sentido. A terceira envolve o potencial heurístico contido na fotografia. Suas problemáticas de pesquisa não se localizam na tarefa de superar a ilusão ou ocultação para revelar a concretude do real. Antes, o resultado obtido é da ordem das idéias e representações que indivíduos e / ou grupos elaboram para conformar uma determinada visão de mundo. Nesse sentido, perpassando essas



preocupações, percebe-se outra muito mais complexa. A incorporação da fotografia ao objeto de pesquisa implica obrigatoriamente numa revisão profunda dos próprios paradigmas que orientaram as ciências sociais no estabelecimento dos temas e problemas tidos como legítimos durante boa parte do século XX.

Tanto Mauad como Kossoy deixam isso evidente em seus trabalhos. Esses autores reconhecem as limitações de uma área isolada do conhecimento para confrontar o objeto de estudo. Isso explica o estabelecimento de diálogos entre história, sociologia, antropologia e as disciplinas que se especializaram na prática da leitura e interpretação de textos visuais. Eles também abdicam de perspectivas globalizantes que se pretendem capazes de explicar o real em estado puro, despido de todas as formas de construção social. Por fim, é conveniente ressaltar os ganhos obtidos por esses autores através da discussão do potencial heurístico da imagem fotográfica. Ao discorrer sobre a fotografia, Mauad e Kossoy colocam em questão o próprio processo de produção do conhecimento. Questionado, por extensão, ele é refinado. Isso indica a adequação de se deslocar a análise centrada na busca por uma teoria sobre a essência da fotografia para outra que pondera sobre sua incorporação ao objeto de pesquisa.

No trabalho de José de Souza Martins (2008) a reflexão sobre o potencial heurístico da imagem fotográfica segue uma disposição distinta, porém igualmente relevante para a discussão aqui elaborada. Através das orientações gerais de sua sociologia da vida cotidiana, ele enfatiza que a matéria prima para a produção de conhecimento sempre carrega racionalizações a respeito da realidade. Dessa forma, assim como em depoimentos orais ou escritos, essas racionalizações estão presentes nas imagens fotográficas.

Na perspectiva desse autor, mais do que o objeto em si, a fotografia deve ser considerada como um elemento constitutivo da vida cotidiana que emergiu com a modernidade. Caracterizado como fragmentário e destituído de sentido, esse cotidiano é tratado por Martins como um contexto no qual o imaginário assume uma relação peculiar como o que é vivido de forma precária.

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

agora, a particularidade, fazendo da vida social uma estratégia de criativas improvisações. (MARTINS, 2008, p. 54)

Suporte para esse imaginário, a fotografia converte-se em recurso que atende à necessidade de ordenamento do cotidiano moderno. Se nesse cotidiano os indivíduos criam ficções, através da fotografia eles desejam que as mesmas sejam documentadas. Por esse motivo, Martins afirma que a fotografia participa como elemento constitutivo da modernidade na medida em que reforça uma necessidade social e subjetiva por representação. Ela participa da construção de uma cultura visual que estabelece o que pode ser fotografado e como deve ser fotografado.

A fotografia não documenta o cotidiano. Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação na vida cotidiana. Portanto, as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade. A fotografia documenta a sociabilidade como dramaturgia. Ela é parte da encenação. Ela reforça a teatralidade, as ocultações, os fingimentos. Traz dignidade à falta de dignidade, ao simplismo repetitivo da vida cotidiana. As pessoas se mostram representado, mas recorrem constantemente à fotografia para mostrar-se como terceira pessoa, a verdadeira, a que não está ali na cena, mas que está na foto. A fotografia “conserta o fato de que na vida cotidiana a apresentação social desmente a representação social. Ela é o rodapé esclarecedor da compostura, do decoro. (MARTINS, 2008, p. 47)

Nessa abordagem o real entra na imagem fotográfica como ficção e igualmente emerge dela nessa condição. Ela não é um suporte que se limita a representar. Ela é parte integrante do próprio processo de representação, materializando uma cultura na qual os indivíduos pensam e agem fotograficamente. É também, portanto, reflexo de toda uma dinâmica social que transcende o congelamento de um momento específico. Essa proposição seria válida para orientar qualquer reflexão a respeito da fotografia? Não, pois se limita à estratégia desenvolvida pelo autor para integrá-la ao campo de sua sociologia da vida cotidiana.

Não é ao acaso que Martins, sensível à dificuldade de encerrar numa abordagem restrita a polissemia presente no universo fotográfico, indica a possibilidade de identificação de outra esfera desse universo, constituída pela prática do fotógrafo que se distancia da ingenuidade característica ao homem comum. Para o autor, nessa esfera a fotografia apresenta uma dimensão estética com valor sociologicamente documental. Citando fotógrafos como Bresson, Verger e Salgado, ele afirma que a dimensão estética dos seus trabalhos, por originar um ponto de vista que através da arte proclama valores universais em oposição à vida fragmentada do cotidiano, reveste a fotografia de sentido.

Na estética fotográfica, a fotografia propõe a simplicidade das coisas e pessoas fotografadas, das situações sociais que são objeto do ato fotográfico, como imagens que têm sentido, o sentido do belo, do dramático, do trágico, do poético que efetivamente há no que parece banal, repetitivo e cotidiano. [...] Se há sentido sociologicamente apreensível e compreensível na vida cotidiana, que possa se evidenciar na imagem fotográfica, só a dimensão propriamente estética da fotografia, como intencional obra de arte, pode documentar suas tensões e o invisível das ocultações que lhe são próprias. A estética fotográfica propõe uma perspectiva crítica sociologicamente desafiadora ao registro fotográfico documental, ao expor suas insuficiências e sua cinzenta banalidade. O ver estético da fotografia erudita é que pode levantar o véu dos mistérios do viver sem graça. (MARTINS, 2008, p. 61-62)

Nessa proposição, a dimensão estética não “levanta o véu” porque descreve didaticamente os enigmas do cotidiano. Ela não opera de modo explicativo. O seu potencial está em oferecer a quem a contempla o desafio de desvendar o imanente que se encontra por trás do cotidiano. Ou seja, nesse caso a fotografia adquire uma função heurística que extrapola a representação. Através dessa função o que se desconstrói não é a imagem, mas a própria realidade erigida pela experiência moderna.

Dessa forma, seja como parte integrante da ficção cotidiana vivida pelo homem comum, seja como dimensão que revela o que está além dessa ficção, Martins constrói estratégias para incorporar a fotografia em contextos que possibilitam a sua legibilidade. No primeiro caso ela é peça integrante de uma cultura associada ao imaginário moderno, através da qual os indivíduos pensam e agem fotograficamente. No segundo ela é uma espécie de categoria de pensamento. Não oferece um tipo de compreensão do real por ser seu traço (índice), mas por ser uma construção com valor estético.

Considerações Finais

Revisando o que foi escrito até aqui, é possível perceber que, elaborando suas estratégias para incorporar a fotografia como objeto de estudo em suas pesquisas, Ana Maria Mauad, Boris Kossoy e José de Souza Martins contribuem para a discussão de questões recorrentes ao campo de reflexão sobre a imagem fotográfica: o tema relacionado ao tipo de vínculo que ela estabelece com o real; os procedimentos que possibilitam a sua desconstrução; o seu impacto sobre as estratégias consagradas para a produção de conhecimento; a sua conexão com a dinâmica própria à sociedade moderna; e, por fim, o seu uso como um recurso que pode superar o aspecto descontínuo com que essa sociedade se manifesta.



Obviamente, o panorama elaborado com as contribuições desses autores não tem a pretensão de ser amplo a ponto de contemplar todas as questões possíveis. Uma simples verificação nas listas de trabalhos apresentados em encontros recentes voltados para a discussão da fotografia – e da imagem num sentido mais amplo – basta para indicar uma produção intelectual vasta e variada cujo mapeamento é incompatível com os propósitos do presente artigo. De qualquer maneira, esse panorama é suficiente para sugerir que, pelo menos dentro do campo referenciado pelas ciências sociais, particularmente aquele preocupado em produzir conhecimento sobre os significados que emergem articulados à conduta humana, a discussão do potencial heurístico da fotografia, acompanhado pela reflexão cuidadosa a respeito de sua incorporação ao objeto de pesquisa, é mais pertinente do que a tentativa de se identificar *a priori* a sua suposta essência.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas: vol. 1) 3.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BOURDIEU, P. “O camponês e a fotografia”. In: *Revista de Sociologia e Política*. n.º 26. Curitiba: UFPR, 2006.
- _____. *Um arte médio*. Barcelona: Editorial Gili, 2003.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 10.^a ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007.
- FERREIRA, M. & KORNIS, M. “Entrevista com Phillippe Dubois”. In: *Estudos históricos*. n.º 34. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.
- KOSSOI, B. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- MARINS, J.S. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MAUAD, A. M. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008