

A Fotografia e as Ciências Humanas

Miriam Lifchitz Moreira Leite

“Se eu fosse o primeiro astronauta, minha alegria só se renovaria quando um segundo homem voltasse lá do mundo: pois também ele vira. Porque “ter visto” não é substituível por nenhuma descrição: ter visto só se compara a ter visto. Até um outro ser humano ter visto também, eu teria dentro de mim um grande silêncio, mesmo que falasse. Consideração: suponho a hipótese de alguém no mundo já ter visto Deus. E nunca ter dito uma palavra. Pois se nenhum outro viu, é inútil dizer.”

(Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 13).

“*Encomenda*. Desejo uma fotografia/
Como esta — o senhor vê — como esta:/
Em que para sempre me ria/
Com um vestido de eterna festa.//
Como tenho a testa sombria,/ Derrame luz na minha testa./
Deixe esta ruga que me empresta/
Um certo ar de sabedoria.// Não meta fundos de floresta/
Nem de arbitrária fantasia... / Não... Nesse espaço ainda resta/
Ponha uma cadeira vazia.”

(Cecília Meireles, “Vaga Música”, in C. Meireles *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1967, p. 223).

No conto “Las Babas del Diablo”, Júlio Cortazar¹ assume a ótica de um fotógrafo que vai tomando consciência da necessi-

dade de narrar um acontecimento que só ele testemunhou. A força deste conto chegou a inspirar o roteiro de *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni. Aquilo que o fotógrafo viu num domingo de manhã, à beira do Sena, só era verdade para ele. A câmera criara-lhe o dever de estar atento, sem perder os reflexos do sol na pedra, a expressão das fisionomias ou as sombras dos objetos. A perspectiva pessoal de ver o mundo acabou substituída pela da câmera, que lhe impôs o enquadramento, a iluminação e a velocidade do que via imobilizado, num momento único. Pelo olhar, que o retirou para fora de si mesmo, focalizou aquele estranho encontro matinal. Sentiu as palavras inadequadas e pouco precisas para descrever aparências visíveis. A imagem forneceu-lhe o que estava ocorrendo ali, naquele momento, daquele jeito. Era um presente, a partir do qual ele teria de reconstituir o que levava até ali aquela mulher e aquele menino e prever os momentos seguintes, o desenlace. Focalizara disfarçadamente, para não forçar uma reciprocidade do olhar, que provocaria nos focalizados a consciência e a atitude de estarem sendo observados e capturados na pequena imagem. A nitidez do negativo preparou a ampliação e esta pediu uma ampliação ainda maior. Percebeu que a fotografia revelara carros, pessoas, silhuetas e vultos que o olhar não retivera. Durante dois dias observou a ampliação, pendurada na parede, com os

olhos assumindo cada vez mais a visão da objetiva. Foi quando dos detalhes fixos e revelados surgiu um novo personagem, ainda que tanto o olhar quanto a fotografia estivessem ali rígidos e incapazes de intervenção no encontro matinal da mulher, do menino e do homem, que só para o fotógrafo tinha acontecido.

Talvez o ponto de partida da novela *La Invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares,² possa ser encontrado na revelação feita numa entrevista, em março de 1987: "Era bem pequeno quando entrei um dia no quarto de minha mãe, onde havia um espelho de três faces o que me levava a ver várias vezes, até o infinito, as mesmas figuras, eu inclusive. Ora, ouvia falar que aquilo que não se vê não existe, mas o fato é que eu via vários armários e para mim eles existiam (...)"

"Bioy Casares extrai uma odisséia de prodígios que não parecem admitir outra solução que a alucinação ou o símbolo, e os decifra através de um único postulato fantástico, mas não sobrenatural", diz Jorge Luis Borges, no Prólogo à novela. Essa afirmação dá conta da expressiva intensidade com que o autor trabalhou as palavras sobre um refugiado, numa ilha deserta, onde se depara com ruínas de edificações. Em busca de víveres e medicamentos ele acaba acionando um mecanismo estranho. A partir daí, passa a se ver rodeado de sons, vozes, imagens e odores que teme e se sente cada vez mais atraído por uma das personagens que vê diariamente a contemplar o entardecer. O mecanismo que acionara era um aparelho que gravava e transmitia imagens e sons acrescidos de sensações olfativas, térmicas e táteis, quase como se reproduzisse a vida. A intensidade dramática da novela vem dos movimentos de aproximação e distanciamento que a paixão provoca no narrador, que pouco a pouco se sente invisível, e das estranhas reações da imagem amada, uma nova espécie de fotografia que, com toda semelhança com uma criatura real, tinha ouvidos que não ouviam, olhos que não viam e se apresentava sempre como da primeira vez em que fora vista.

A reprodução desses textos, dois integrais e duas súmulas, exprime algumas das condições do trabalho com fotografias. Ainda que extraindo os dois últimos de sua linguagem expressiva (com o que perdem muito de sua verdade), estes textos propõem questões fundamentais para a

utilização da fotografia como recurso de documentação, de análise, como meio de recuperação, retenção e transmissão do conhecimento. Todos traduzem a necessidade da expressão verbal para transmitir o que foi visto, bem como a necessidade de um conhecimento comum anterior para que interlocutores possam perceber e compreender a imagem. Acautelam contra o realismo fotográfico que fundamenta inúmeras utilizações de imagens nas Ciências Humanas. A fotografia pode ser uma reprodução de um recorte de alguma coisa existente, mas freqüentemente é mais a reprodução do que o retratado e o fotógrafo quisera que ela fosse. Apesar de ser uma narrativa de um fotógrafo que toma consciência e se indaga sobre o seu trabalho, o conto de Júlio Cortázar inclui importantes reflexões sobre a fotografia fixa e a contemplação ativa e prolongada de ampliações. Ainda que trabalhando unicamente com palavras, o autor exprime os problemas de percepção e configuração do todo implícitos na análise de negativos e ampliações. A obra de Bioy Casares exige várias releituras a fim de que seja possível captar as limitações e deformações da comunicação pela imagem. O próprio fato da fotografia ser a imagem fixa, num mundo em permanente mudança, retira-lhe uma parcela de seu caráter de reprodução mecânica de alguma coisa existente ou que aconteceu, mas que foi reduzida e transposta de três para duas dimensões. A fotografia é também sempre um registro de alguma coisa, explícita ou implicitamente, o que lhe empresta sempre uma dualidade inseparável — existe o objeto-fotografia e também o conteúdo dessa fotografia, que precisam ser levados em conta, conjuntamente ou não. A diferença entre o estudo do conteúdo cultural da imagem e os padrões de comportamento e as crenças mobilizados para tirar, ver e compreender as imagens fotográficas são responsáveis pela ambigüidade e pela variação de utilizações das fotografias.

Em Roland Barthes, John Berger e Pierre Bourdieu³ encontram-se as colocações teóricas desses problemas, tratados até aqui literariamente. Com diferentes perspectivas, os autores lidam com as diferentes utilizações da fotografia, os mecanismos psíquicos da percepção e da memória e as práticas sociais dessas utilizações, que permitem a retenção da imagem, sua multiplicação e sua compreensão.

Os problemas da percepção e da memória visual precisam ser compreendidos e aprofundados para dar conta da singularidade da imagem fotográfica, da subjetividade do observador e de sua ligação com o que é representado na fotografia. Quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos. Uma das condições de leitura da imagem seria conhecer, compreender ou ter vivido a situação ou as condições fotografadas, verificando-se que a análise detalhada do conteúdo elimina sua configuração global, que precisa ser recomposta. Além disso, não olhamos apenas para uma foto; sempre olhamos para a relação entre nós e ela. Pensamos simultaneamente por conceitos e imagens. As imagens são sempre um elo no movimento do pensamento que liga as que as precedem às que as seguem. A fotografia seria o ponto de encontro das contradições entre os interesses do fotógrafo, do fotografado, do leitor da fotografia e dos que estão utilizando a fotografia. Cada um deles verá de maneira diferente a mesma fotografia, pois o ato de olhar demonstrou ser uma interação entre características do objeto e a natureza de quem o observa. Longe de ser um registro mecânico, a visão apreende na fotografia seus padrões estruturais significativos. As fotografias poderiam ser comparadas a imagens armazenadas na memória, enquanto as imagens lembradas são resíduos substituíveis de experiências contínuas. Em muitos casos, lembranças das fotografias substituem lembranças de pessoas ou acontecimentos, que são mutáveis, enquanto a fotografia fixa pode ser revista muitas vezes. Embora a utilização das fotografias nas Ciências Humanas motivo com intensidades diferentes o ato de fotografar, o ato de conservar as fotografias e o de contemplá-las, as questões teóricas incidem prioritariamente sobre a questão da leitura da imagem que, de certa forma, está implícita em quase todas as demais.

A percepção aguçada do visível é necessária não só para a leitura de fotografias já produzidas, como para a sua seleção e para a escolha de ângulos e enquadramentos do que será fotografado. O que se vê depende de onde se está e quando; ou seja, o que se vê é relativo à posição do fotógrafo e do observador no tempo e no espaço. É também relativo à utilização social da fotografia quanto à questão

estudada. Só se atinge o sentido da fotografia quando se consegue que a aparência instantânea, simplificada através do foco, da tonalidade, da profundidade, do enquadramento, da textura, da escala e do jogo de luz, se estenda a um antes e um depois do momento fotografado. A simplificação da foto pode melhorar a sua legibilidade, mas aumenta a ambigüidade provocada pela descontinuidade da imagem. Essa descontinuidade é muito mais evidente que numa história verbalizada.

A partir da década de 70, a entusiástica adesão verificada pela técnica de histórias de vida e de fotografias na pesquisa das Ciências Humanas responderia a uma nova ilusão — de que umas e outras dão um acesso direto à realidade. As histórias de vida e a imagem fotográfica, umas pelo testemunho de quem viu e viveu e outras pelo olhar direto do contemplado para o observador, provocam a ilusão de realidade alcançada que os números já provocaram entre cientistas sociais. Contudo, a fotografia deve ser considerada da mesma forma como se avaliam os documentos verbais — através de uma apreciação crítica de suas mensagens, que tanto podem ser simples e óbvias, quanto complexas e obscuras, avaliação que inclui uma seleção e uma reconstrução da parte de seus estudiosos.

A utilização mais freqüente e antiga das fotografias nos trabalhos de Ciências Humanas é como ilustração do texto. A fotografia seria a vitrine através da qual o leitor pode tomar um contato imediato e simplificado com o texto. Ainda que ocasionalmente tenham inspirado as análises e interpretações apresentadas através do texto escrito, não se lhes pede nada além das dimensões visuais imediatas — traços físicos, indumentária, moda, expressões faciais, fachadas de prédios e outras características externas de coisas, pessoas e grupos. O conteúdo aparente da fotografia determina sua legenda. As brechas do texto que a imagem preenche com informações ou representações não são verbalizadas.

Passam, contudo, a viver uma vida própria ao se desligarem da tomada inicial que as originou. Ao mudar de contexto, as fotografias podem ser reinterpretadas de acordo com as vicissitudes de sua sobrevivência física — do negativo à revelação, às reproduções, ampliações e alterações do público que as examinará. Deixam de ter um valor estimativo, como as

fotos de família para aquela família, para assumir um valor sentimental, quando apresentadas aos sujeitos da pesquisa, ou instrumental, como material de pesquisa, quando formam painéis de exposições, seqüências para análise ou ainda quando são convertidas em material terapêutico ou de aproximação entre entrevistador e entrevistado.

Os trabalhos históricos lançam mão de fotografias já tiradas. Os de Ciência Política têm trabalhado muitas vezes com retoques, montagens e supressões de personagens e posições nas fotografias, enquanto os estudos antropológicos e os sociológicos têm de lidar (de maneiras variadas) com a fotografia desde a produção.

Os trabalhos históricos enfrentam a tarefa da procura do material — fotografias já tiradas e conservadas em museus, bibliotecas, publicações ou nas mãos de colecionadores particulares. As reproduções que são feitas têm a finalidade de recuperar o contraste e os pormenores apagados com o tempo; faz-se então uma ordenação cronológica e espacial para atingir a possibilidade de uma leitura de conteúdo. Depois da identificação do foco, é preciso preencher mentalmente o que não se vê ou o que cerca aquilo que se vê. As mudanças no tema focalizado, que ocorrem com o tempo, precisam ser registradas e relacionadas. O resultado do trabalho fotográfico tanto pode ser devido às teorias e ao objetivo do pesquisador quanto às limitações do equipamento ou do fotógrafo. Mesmo em condições ideais de desenvolvimento tecnológico e tendo tido um fotógrafo cujos objetivos coincidiam com os interesses do historiador, a apresentação das aparências é excessivamente fragmentária, exigindo uma complementação através de textos verbais e uma análise do contexto de onde sai a fotografia. E embora as fotografias possam superar as palavras ao comunicar o sentimento das coisas, falham ao transmitir a rede social de relacionamento que extrapola as dimensões espaciais. Quando não se conta sequer com uma legenda verbal, identificando as personagens, o ano e o lugar do acontecimento, a fotografia pode ser um elemento mudo, além de propiciar decodificações ambíguas.

Nos trabalhos de História Oral, as fotografias têm sido utilizadas de duas maneiras diferentes. Podem ser usadas como um meio de reavivar a memória dos sujeitos de quem se solicita a história de

vida ou como testes projetivos, técnica desenvolvida na Psicologia, fazendo com que as mesmas fotografias desencadeiem lembranças e associações diferentes nos vários sujeitos da pesquisa.

Uma esfera complexa da utilização de fotografias em trabalhos históricos é a referente ao estudo de conflitos raciais e nacionais ou dos governos totalitários. A partir da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), que coincide com a comercialização de pequenas câmeras móveis, como a Leica, a fotografia tem sido um importante recurso de propaganda contra o inimigo e de auto-afirmação e culto da personalidade. Como admite manipulações diversas, retoques dos negativos, montagens, colagens e supressões, todos esses recursos foram utilizados amplamente para incentivar o ódio ao inimigo e estimular o medo e a solidariedade do grupo na luta contra o temível agressor. De outro lado, era preciso incorporar as figuras dos líderes, através da retirada de pormenores ridículos ou redutores de sua estatura e pela ampliação literal das figuras até cobrirem o horizonte. No Terceiro Reich, a manipulação das imagens atingiu o nível de uma arte de governar, e daí por diante essa arte vem se desenvolvendo e se alastrando pelo mundo afora.⁴

As qualidades técnicas das fotografias reunidas e organizadas pelo historiador têm prioridade sobre as artísticas, pois favorecem o trabalho de análise e interpretação, apesar da fotografia artística freqüentemente ter maior força simbólica. O conhecimento da técnica fotográfica e da história da fotografia, embora não seja indispensável, pode fornecer ao estudioso inúmeros parâmetros de identificação e análise — o tempo provável de sua produção, as condições em que foi produzida — e evitar equívocos de interpretação resultantes de inter-relações anacrônicas entre fragmentos de informação.

As fotografias reproduzidas e organizadas pelo historiador pedem um estudo das unidades e outro de seqüências, que podem ser feitos de maneiras diversas, de acordo com a especialização do pesquisador. O documentalista procurará organizá-las e classificá-las de acordo com as normas da biblioteconomia, tendo em mente mais a sua conservação, localização e recuperação que propriamente a informação e a interpretação do conteúdo. O historiador da fotografia⁵ se deterá nas qualidades físicas e de produção das fo-

tos, dedicando-se mais ao objeto-fotografia que à questão a que se refere. Já o historiador e o sociólogo procurarão verificar a validade e a precisão do conteúdo das fotos. Selecionarão aqueles referentes a seu objeto de estudo e procurarão organizar séries temporais e temáticas que admitam uma percepção seqüencial, proporcionando um passado e um futuro ao instante presente em que se concentra a fotografia. Não se procura, na fotografia, apenas o que comprove as análises históricas verbalizadas, mas sim informações, dimensões e relações que as verbalizações não têm condições de proporcionar. Também para isso, o método comparativo fundamenta os trabalhos com imagens. Procura-se comparar imagens do mesmo foco em diferentes momentos ou versões/ângulos contraditórios de uma cena ou de um grupo de pessoas. E freqüentemente, ao fazer essas comparações, não se prescinde das contribuições da Sociologia e da Psicologia.

Já se fala, no caso da Sociologia, de uma Sociologia Visual. Ela exploraria as relações reflexivas entre estruturas sociais, de um lado, e a seleção, apreensão, percepção, cognição e criação de imagens, de outro. Nos Estados Unidos, as revistas de Sociologia do final do século XIX apresentavam artigos ilustrados por fotografias e, depois, trabalhos de representantes da chamada fotografia social, como Lewis Hine, Jacob Riis e os fotógrafos da Farm Security Agency que, durante a crise de 29, divulgaram, pela imagem, as condições de vida da população urbana e rural sem recursos.

A esses trabalhos de caráter ilustrativo ou descritivo seguiu-se um período em que as tabelas estatísticas assumiram inteiramente o papel de técnicas auxiliares da pesquisa sociológica. Contudo, a utilização de imagens em telecurios e nos cursos de introdução à Sociologia tem indicado um interesse renovado pela fotografia como método de coleta de dados e meio de apresentação de resultados.

Quando se consegue estabelecer, através de princípios sociológicos, explicações para a aparência das coisas, realiza-se um trabalho de Sociologia Visual. Os sociólogos procuram, diante das fotografias, estudar os fatores sociais que influem na visão (por que pessoas, objetos e cenários aparecem dessa maneira), o que influencia a maneira de ver as coisas dessa forma e atribuir sentido ao que vemos (porque

aparecem assim), qual é a natureza, papel e organização institucional do simbolismo visual na construção social da realidade (se deveriam ou não aparecer dessa maneira) e quais os relances da natureza e da organização da sociedade que são revelados através da análise das imagens visuais.⁶

A partir de meados da década de 70 difundiu-se pelo mundo toda uma revitalização do interesse pela Sociologia Visual. Não só por sua utilização como instrumento de pesquisa e reforço do ensino. Houve uma ampliação em leque das formas de aplicação da Sociologia Visual. Passou-se a trabalhar com o problema da amostragem, da validade, da representatividade e da precisão com que a câmera capta um recorte da realidade social. Estabeleceu-se que a fotografia é uma evidência, mas sem força para comprovar ou negar totalmente uma hipótese. Tem havido um grande interesse pelo estudo do encorajamento de mudanças de atitudes, através de imagens visuais, bem como pelo estudo das dimensões visuais da interação social (símbolos de posição e poder, utilização artística de imagens corporais ou indícios visíveis de comportamento social). Há quem considere uma tarefa sem fim a decifração de uma mensagem visual. O conteúdo manifesto pode ser até evidente para seus observadores, o que não afasta a existência de um conteúdo latente na imagem e nas imagens que aquela desencadeia na memória de seus observadores, o que multiplica as interpretações válidas.

A Sociologia Visual não se limita à imagem fixa, mas vem lançando mão sucessivamente da imagem-movimento do cinema e do videocassete. Ainda que muitas das observações feitas possam ser estendidas à imagem-movimento do cinema e do vídeo, a maioria dos comentários feitos até aqui referem-se à imagem fixa. Principalmente para a leitura, esta tem características diferentes das demais. A imagem não é rapidamente absorvida pelas imagens seguintes. Amplia o olhar, como através de uma janela, até suas margens se distenderem e incorporarem o leitor. Não precisa de aparelhos para sua distribuição e armazenamento. As informações que contém estão em sua superfície. Embora muda, a fotografia fixa⁷ admite uma volta infinita ao ponto de observação, uma contemplação detida, longa, múltipla e repetida. A imagem pode ser lida como um

mosaico que muda constantemente de configuração, à medida que o olhar perpassa através dos planos e grãos e conforme o distanciamento em que a fotografia é colocada ou o grau de ampliação que dela se faz. Ela pode se alterar de acordo com o olhar que a observa e que está à procura de um esclarecimento ou uma comprovação global ou parcial. O mosaico se transfigura e o olhar procura outras configurações.

Essas características da imagem fotográfica fixa é que provocam, em seu observador, um esforço de identificação que vem sendo utilizado em Psicologia Experimental e Clínica, para diagnóstico e terapia, e também em Sociologia e Psicologia Social, nos estudos sobre mudanças de atitudes.

A Antropologia Visual tem adeptos desde o fim do século XIX. Vem ampliando seu campo sistematicamente, desde a utilização da imagem como memória, no sentido de formar grandes acervos arquivísticos e museológicos de registros da cultura material e de comportamentos, a trabalhos contemporâneos que envolvem o fotógrafo-antropólogo como observador participante, avaliador e intérprete. A fotografia é usada como ilustração, confirmação ou prova, mas ainda como ampliação da percepção visual do pesquisador ou como propiciadora de entrevistas, após ter registrado um segmento da realidade. Facilita o trabalho de equipe, no exame simultâneo das tomadas, e permite trabalhos comparativos em diferentes momentos do comportamento individual ou da cultura estudada.⁸ Pode ainda funcionar como teste projetivo, desencadeando imagens, sentimentos ou reações inesperadas nos entrevistados.

Foi ainda nos trabalhos de Antropologia Visual, particularmente com as contribuições de Margaret Mead, que se tomou consciência de que as imagens precisavam ser descritas por palavras para serem incorporadas ao trabalho científico. Não é possível utilizar apenas o texto não-verbal, cuja ambigüidade, de um lado, e mutismo de outro, abrem demais as questões apresentadas, deixando-as indefinidas e inadequadas a uma sistematização científica. Acrescente-se que esta transposição verbal nem sempre dá conta das contribuições da fotografia.

É possível medir o uso sociométrico do espaço, contar as personagens, tipos e idades diferentes, a diferença de indumentária e as posições ocupadas mas, como em

qualquer amostra, a fotografia apresenta uma margem de erro e exige um controle de validade dos dados mensuráveis e do que sugerem. A interpretação das fotografias é extraída da medida, avaliação e comparação dos elementos materiais visíveis, da medida, avaliação e comparação das circunstâncias fotografadas ou de amostras repetitivas casuais, e seu tratamento estatístico dá profundidade à descrição cultural.

A Antropologia Visual preocupa-se com o problema dos níveis de conteúdo. Existem dados visíveis e dimensionáveis, de um lado, e invisíveis ou imperceptíveis, que precisam ser extraídos de comparações entre unidades espaciais ou temporais para chegar, ou não, a significados globais dentro da questão que se está estudando. Esta última operação nem sempre é realizável através de avaliações numéricas; depende muito de julgamentos e conhecimentos globais dos observadores, que ultrapassam e sintetizam mais que os fatores controlados e verificados e estão muito ligados às verbalizações de pesquisados e pesquisadores.

No caso da Antropologia, o registro de evidências fotográficas tomado de diversos ângulos e com cuidadoso planejamento espaço-temporal permite retornos múltiplos ao material, que funcionam como sistematizações de impressões passageiras, e obscuras propiciando um adensamento da imaginação científica.

A escolha de unidades espaciais para levantamento completo já contribui com uma possibilidade de êxito para a cobertura fotográfica. Uma casa, uma esquina, um bairro, uma escola, uma praça são unidades propícias a esse trabalho. O estudo de inter-relações sociais e culturais que não admitam essa delimitação corre o risco de ser fragmentário e impressionista demais para o desenvolvimento das interpretações.

A possibilidade de planejar as fotografias e as seqüências fotográficas que se deseja e de ter uma previsão do resultado, do enquadramento, de recortes e ampliações melhora as condições de comparação e favorece a seleção dos resultados mais adequados à orientação da pesquisa.

Observe-se, contudo, que mesmo a produção da fotografia não prescinde da verbalização de seu conteúdo. É preciso manter um diário de anotações que venha a fornecer esclarecimentos e identificação de cada registro fotográfico, que pode ser

prejudicado pelo tempo e pelas distâncias. Esse diário e a numeração dos negativos e das seqüências cronológicas de cópias permitem melhor identificação do material, para uma posterior organização em arquivo. Embora sejam mais abstratas, as palavras são indispensáveis para explicitar o conteúdo das fotografias, conteúdo que raramente deixa de ser aberto, e admitir novas leituras a cada nova inspeção, leituras diversas que devem, também, ser registradas.

Nem esses trabalhos teórico-metodológicos desenvolvidos a respeito da leitura de imagens, nem os trabalhos empíricos de interpretação de fotografias desenvolvidos nas várias áreas das Ciências Humanas vêm dando conta de alguns problemas recorrentes: a singularidade das imagens apresenta uma resistência ao tratamento genérico ou serial, dificultando sempre a sistematização do conhecimento adquirido através da percepção e da memória; a natureza diversa e, muitas vezes, intransponível da percepção visual para o processo cognitivo esbarra sempre na transmissão imperfeita através de palavras. Impressões e expressões não admitem inteiramente uma sistematização adequada do conhecimento que transmitem. Os tons de cinza e as sombras bem dosadas das fotografias podem alterar a transmissão da mensagem da foto, ao estetizá-la e ao des-
títulá-la de elementos relativos a outros

sentidos — o olfato, o tato e o paladar.

Dois trabalhos empíricos com fotografias em que procurei chegar a normas menos particularizadas de utilização da imagem em estudos histórico-sociológicos (Retratos de famílias de imigrantes — São Paulo, 1890-1930)⁹ e o estudo de fotografias do Carnaval Paulistano (1900-1930)¹⁰ esbarram nessas dificuldades. Nos trabalhos empíricos que tenho procurado examinar verificam-se esses desacordos. Alguns com maiores recursos teóricos, outros com processos intuitivos mais penetrantes, um terceiro tipo, ainda, com condições mais adequadas de sistematização acabam sendo quase sempre insatisfatórios pela qualidade fluida da informação obtida, pelos desencontros entre a informação verbal e a imagem ou pela indefinição expressiva que as imagens propiciam.

Por enquanto, essas reflexões e comparações só me levaram a constatar que o estudo das fotografias de qualquer núcleo temático não tem condições de ser feito por um processo unilinear. Exige, pelo menos, quatro vetores que se dirigem: do observador para a imagem, da imagem para o observador, de uma imagem para outra e dos retratados para o observador. Mesmo utilizando os quatro vetores, nem sempre se dá conta das ambigüidades da linguagem fotográfica. É este filão que venho procurando desvendar, ainda sem resultados muito positivos.

Notas

1. Júlio Cortazar, "Las Babas del Diablo", in J. Cortazar, *Las Armas Secretas*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1969.
2. Adolfo Bioy Casares, *La Invención de Morel*, Buenos Aires, Emecê Editores, 1953.
3. Roland Barthes, *La Chambre Claire — Note sur la Photographie*, Paris, Gallimard, 1980; John Berger, *About Looking*, Nova Iorque, Pantheon Books, 1980, e *Another Way of Telling*, Nova Iorque, Pantheon Books, 1982; e Pierre Bourdieu et alii, *Un Art Moyen — Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*, 2.^a ed., Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.
4. Alain Jaubert, *Le Commissariat Aux Archives — Les Photos qui Falsifient l'Histoire*, Paris, ed. Bernard Barrault, 1986.
5. Boris Kossov, *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil — Século XIX*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, e *A Fotografia como Fonte Histórica: Introdução à Pesquisa e Interpretação das Imagens do Passado*, São Paulo, Secretaria de Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980.

6. Leonard M. Henny, "Theory and practice of visual sociology", *Current Sociology*, v. 34, n. 3, outono de 1986.
7. Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta (Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia)*, São Paulo, Hucitec, 1985.
8. John Collier Jr., *Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa* (trad. de Iara Ferraz e Solange Martins Couceiro), São Paulo, EPU-EDUSP, 1973.
9. M. L. Moreira Leite, "Fotografias de família", *Cadernos CERU*, n. 18, maio de 1983, pp. 78-89; "Família — Século XIX", *Ciência Hoje*, v. 3, n. 14, setembro-outubro, 1984, pp. 34-40; "A imagem através das palavras", *Ciência e Cultura*, v. 38, n. 9, 1986, pp. 1.483-1.495, e "Utilização da documentação fotográfica", *Ciência Hoje*, n. 39, janeiro-fevereiro, 1988.
10. Von Simson e Moreira Leite, "Comunicação sobre Fotos do Carnaval Paulistano (1900-1930)", trabalho apresentado no grupo de trabalho Sociologia da Cultura. IX Encontro Anual da Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais — Anpocs, Águas de São Pedro, outubro de 1985.