



Sociologia visual: seguindo o olhar de Robert Frank

Howard Becker

O texto que se segue, cujo título original, em francês, é Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme: tout ou (presque) est affaire de contexte, foi publicado em seu livro Propos sur l'art, L'Harmattan. Paris, 1999: 173-196, e traduzido do inglês por Jean Kempf. O texto em francês, aqui traduzido, deteve-se no décimo primeiro tópico do livro e nele fixou a atenção em dois tópicos ali editados, que incluem a conclusão de tudo que está publicado. A justificativa desse procedimento técnico está no fato de que os demais subtópicos do artigo se detêm no que ocorre no Hemisfério Norte na maioria das vezes, e o estudo que Howard Becker faz do livro Les américains, de autoria do renomado fotógrafo Robert Frank, pareceu-me mais pertinente para o entendimento da sociologia visual.

Sociologia, fotografia, fotojornalismo

O contexto

As fotos, como todos os objetos culturais, extraem seu sentido do contexto. Mesmo os quadros ou as esculturas, que parecem existir isoladamente, pendurados nas paredes de um museu, tiram seu sentido de um contexto, ou seja, do que foi escrito sobre eles, da pequena nota colocada aqui ou ali, de outros objetos visuais fisicamente presentes ou apenas daqueles que existem na consciência dos espectadores, ou, ainda, das discussões a seu propósito. Se pensamos que não existe contexto, é porque o autor utilizou sabiamente nosso desejo de fornecermos nós mesmos o contexto.

Diferentes da fotografia contemporânea, que é em geral produzida como arte, os três gêneros fotográficos dos quais se trata aqui – documentários, fotojornalismo e sociologia visual – procuram fornecer grande quantidade de contexto social explícito para as fotografias que produzem. (Aqui não é o lugar de falar a respeito da fluidez das definições da arte fotográfica. Mas é preciso especificar esta última afirmação e reconhecer que o mundo da arte tem freqüentemente incorporado obras que, em sua origem, nada tinham de artístico, em particular as imagens documentais ou fotojornalísticas. O caso extremo é Wegee, cujas obras estão agora em mais de uma coleção de museu). As fotografias de arte contemporâneas (eu penso aqui no trabalho de Nicolas Nixon, por exemplo) nos mostram

com freqüência coisas que certamente se poderiam constituir em objeto de fotografias documentais (por exemplos crianças pobres perambulando nas ruas de um quarteirão deteriorado). Porém elas raramente indicam mais do que a data e o lugar de tomada, sem dados sociais mínimos que nos permitam situar-nos, deixando, assim, o espectador interpretá-las como puder, a partir de indícios fornecidos pelo vestuário, pela pose, pela aparência dos objetos que elas contenham. O que poderia passar por um mistério artístico não é, em realidade, senão a ignorância criada pela recusa do fotógrafo em entregar ao espectador certas informações de base (e é provável que nem o fotógrafo mesmo as tivesse).

Nos gêneros que nos interessam aqui, documentário, fotojornalismo, sociologia visual, dá-se em geral um mínimo de informações sobre a situação para tornar as imagens inteligíveis. *Balinese Character* (1942), o livro de Gregory Bateson e Margaret Mead, constitui um exemplo clássico de antropologia visual. Cada fotografia faz parte de um conjunto de duas páginas. Uma das duas é consagrada à fotografia, a outra, a dois tipos de texto: um ou dois parágrafos sobre assuntos tais como "O dragão e o medo do espaço" ou "As crises de cólera dos meninos" ou "A superfície do corpo", esses temas estando colocados em seu contexto pela longa introdução teórica à obra sobre a cultura e a personalidade; e um segundo tipo

de texto, constituído por cada imagem, de um parágrafo completo de anotações, indicando a data e explicando quem está representado na imagem e o que fazem os personagens (ver o comentário em Hagaman, 1995).

Alguns trabalhos na tradição documental, freqüentemente marcados pela influência das ciências sociais sobre o fotógrafo, são acompanhados de bastante texto, algumas vezes referindo-se diretamente às palavras dos personagens em tela a eles concernentes (como, por exemplo, *Bikeriders*, de Danny Lyon (1968), ou *Carnival Strippers* (1976), de Susan Meisalas, ambos projetos pessoais dos fotógrafos). Por vezes o texto não é senão uma boa legenda, como em Lewis Hine ou Dorothea Lange, ou como o retrato de um operário de estrada de ferro que Jack Delano fotografou em Chicago para a Farm Security Administration, tendo, para ele, redigido a seguinte legenda: "Frank Williams no trabalho sobre um vagão em uma oficina de reparos das Estradas de ferro do Illinois central. O Sr. Williams tem oito filhos, dos quais dois estão sob as bandeiras. Chicago, novembro de 1942" (Reid e Viskochil, 1989). Os livros de fotografias comportam freqüentemente longas introduções e textos contextualizando as imagens em seu cenário social e histórico. Porém as coisas não são assim tão simples: não se explicitando o contexto, deixa-se de conotar uma fotografia artística; por outro lado, apresentar todo o contexto coloca-a, em desforra, na categoria do documentário, das ciências sociais ou do fotojornalismo. Todos os bons trabalhos documentais, contudo, não trazem esse tipo de contexto. *Les Américains*, de Robert Frank, (do qual eu falarei mais adiante em detalhe) não dá mais suporte textual às imagens do que a maior parte das fotografias artísticas, mas ele escapa à crítica formulada acima. Por quê? Porque as próprias imagens, organizadas em seqüências repetitivas ou em variações sobre um conjunto de temas, oferecem seu contexto e dizem ao espectador o que ele deve saber para chegar, por sua reflexão individual, a certas conclusões.

Em resumo, o contexto dá sentido às imagens. E, se a obra não oferece contexto por uma das maneiras que acabamos de ver, o

espectador o produzirá ele mesmo, por seus próprios meios ou não.

Demonstração prática

Sigamos examinando as imagens características de cada um dos gêneros evocados e vejamos como podem ser vistas na condição de pertencentes simultaneamente a outro gênero. O que acontece quando realizamos esse deslocamento de leitura, quando tomamos, por exemplo, uma fotografia documental por uma foto de imprensa ou por uma imagem do domínio da sociologia visual? O que acontece quando as lemos de uma maneira que não havia sido prevista pelos autores ou, ao menos, de uma maneira diferente da habitualmente escolhida?

Leitura de uma imagem documental como documento de sociologia visual ou como imagem fotojornalística

Em *Entre New York et Washington, voiture-bar* (Frank, 1959), três homens estão sentados em um vagão-restaurante. Dois deles, bastante fortes, aparecem de costas, suficientemente perto da câmera para estar ligeiramente fora de foco. Usam roupas em tweed, e seus cabelos castanhos estão bem penteados; inclinados um para o outro, ocupam metade da imagem. Entre eles, bem em foco, vemos um terceiro homem, calvo, vestido com um terno preto, tendo atrás de si o bar cheio de luzes em forma de estrela. Seu rosto é anguloso, a fronte, enrugada. Ele não olha os dois outros; tem um ar sério, quase sombrio.

Robert Frank fez essa foto, como todas as que compõem *Les Américains*, com intenção documental no quadro de um vasto projeto de descrição da sociedade americana.¹ Ele fala a respeito dessa intenção no relatório da bolsa Guggenheim que lhe permitiu realizar o projeto:

O que eu desejo fazer é, portanto, observar e anotar o que um americano naturalizado acha nos Estados Unidos que possa significar o tipo de civilização nascido neste país e que está prestes a se estender mais além. Além disso, é legítimo pensar que, quando um americano observador viaja ao exterior ele*

terá um olhar novo sobre as coisas; e o inverso deve ser verdadeiro, quando um europeu olha os Estados Unidos. Quero falar de coisas que estão lá, não importa onde, fáceis de achar, mas difíceis de escolher e de interpretar. Pode-se citar brevemente: uma pequena cidade à noite, um estacionamento, um supermercado, uma estrada, um homem que possui três carros e outro que não possui nenhum, um camponês e seus filhos, uma casa nova e outra decrépita, o que dita o gosto, o sonho de grandeza, a publicidade, os néons, as fisionomias dos líderes e as de seu seguidores, os postos de gasolina e as agências do correio, os jardins particulares, etc. (Tucker e Brookman, 1986).

Em outro lugar, Frank explicava assim seu projeto:

com as fotografias tentei dar uma amostra da população americana. Tentei, sobretudo, apresentá-la simples e claramente. É um ponto de vista pessoal, e, portanto, faltam aí numerosas facetas da vida e da sociedade americanas...

Acusam-me com frequência de deformar deliberadamente meus sujeitos para fazê-los adequarem-se ao meu ponto de vista. O que eu sei, antes de mais nada, é que a vida não pode ser indiferente. As opiniões implicam, muitas vezes, uma dose de crítica. Mas a crítica pode nascer do amor. É importante ver o que está invisível para os outros. Por exemplo, com o que se parece a esperança ou a tristeza. Além disso, as fotografias são sempre o produto de reações instantâneas em relação a si mesmo (US Camera Annual, 1958, US Camera Publishing Corporation, New York, 1967).

Nesse contexto, pode-se ver essa imagem relatando coisas sobre a política americana. Esses homens (fortes, fisicamente imponentes) são do gênero dos que se ocupam de posições de poder em política, que assombram esse gênero de lugar, um vagão-restaurante entre Nova York, capital econômica dos Estados Unidos, e Washington,

centro da vida política. O que torna essa imagem documental e lhe confere todo o seu sentido é seu contexto. Ela nada explicita sobre a política americana, mas compreendemos sua mensagem política quando apreendemos o sentido dos elementos da imagem pelo uso que delas é feito em outra parte do livro.

Compreendemos que um homem fisicamente imponente é um homem poderoso (como na imagem *Bar Gallup, Novo México*, em que um homem de porte atarracado, vestindo *jeans* e chapéu de cowboy domina, com sua estatura, um bar abarrotado de gente) e que um homem fisicamente imponente e bem-vestido é ao mesmo tempo rico e poderoso (*Réception d'un hôtel à Miami Beach*, em que um homem de idade madura e de certa corpulência está acompanhado de uma mulher que veste o que parece ser uma belíssima pele). Aprendemos que os homens políticos são imponentes, portanto, poderosos (*Ediles, Hoboken, New Jersey*, em que se vê sobre um estrado um grupo de homens correspondendo a essa descrição). Os três homens no trem, bem-vestidos, majestosos, viajam, portanto, entre dois lugares de poder.

As estrelas sobre o bar lembram a bandeira americana e o uso, bom ou mau, que dela é feito, tanto em política quanto na vida cotidiana, como mostram outras fotos do livro. E aqui elas dizem que vemos os poderosos trabalhando provavelmente não para nosso benefício. Essa imagem funciona na análise – implícita, mas clara – de Frank a respeito do funcionamento do sistema político americano.

Se a análise estivesse explícita, sua complexidade poderia muito bem criar-lhe uma imagem de sociologia visual. O espectador poderia querer, talvez, saber um pouco mais sobre o que vê. Quem são as pessoas? O que fazem elas de fato? Mas gostaríamos sobretudo de saber mais precisamente o que Frank queria nos dizer sobre a política americana. Quereríamos substituir, como o fizeram bem os comentaristas (ver Blumfeld, 1980; Cook, 1982, 1986), um tratamento fotográfico da

sociedade americana delicadamente por dados concretos sobre a natureza desta sociedade, sua estrutura política, suas classes, sua pirâmide etária, as diferenças de gênero ou o uso de seus principais símbolos, como a bandeira, a cruz ou o automóvel. Com tais explicações as estruturas culturais e sociais permitiriam à imagem responder ao tipo de questão abstrata sobre a organização da sociedade que interessa aos sociólogos profissionais.

Mas, mesmo nesse caso, haveria poucas possibilidades de que, em sua maioria, os sociólogos adotassem o livro de Frank para a sociologia científica. Eles diriam, de fato e com razão, que é fácil manipular as imagens, e os mais avisados saberiam que não é necessário tocar a imagem propriamente, mas que é suficiente enquadrar os elementos de forma correta e esperar o bom momento. Eles se inquietariam, e com razão, pelo uso de uma imagem única que tem como conteúdo um conjunto de situações similares que não estariam, enfim, seguras e, não sem razão, pelo fato de que as imagens tenham o sentido que eu lhes quero atribuir. Isso seria, portanto, parar a meio do caminho, porque todo dado em ciências sociais sofre os mesmos problemas, e nenhum dos métodos convencionados correntemente e utilizados conduz a boas resoluções.

Na primeira página de um jornal diário, a mesma imagem teria podido ser vista como uma foto de imprensa. Mas os personagens não estão identificados, e os jornais muito raramente mostram fotos de anônimos. O que se dá é bem o contrário. É ensinado aos fotojornalistas, para que isso neles se torne uma segunda natureza, que anotem o nome de quem fotografam, assim como qualquer outra informação pertinente (a tal ponto, que o aluno de jornalismo sabe que um erro na ortografia em um nome significará automaticamente o insucesso no exame) Para que ela funcionasse como fotografia de imprensa, seria preciso que a imagem tivesse uma legenda diferente da que lhe deu Frank, por exemplo "O senador Untel, de Rhode Island, discute a estratégia oral com seus dois assistentes". Mas, ainda assim, é pouco provável que a fotografia fosse publicada em um jornal diário em função de sua granulação, da falta de nitidez e do fato de os dois assistentes

estarem de costas. O editor mandaria de volta o fotógrafo para fazer uma imagem mais "picante" da cena, uma imagem com menos granulação, em que se visse a fisionomia dos três homens.

São numerosos, aliás, os especialistas e os fotógrafos "clássicos" que, por essas razões, criticam as imagens de Frank. Os redatores de *Popular Photography*, por exemplo não gostaram do livro de Frank. Eis aqui o comentário que se acha no nº 5 do volume 46, de maio de 1960:

Frank conseguiu exprimir, apesar da resistência da mídia fotográfica, uma intensa visão pessoal, e não há nada a ser acrescentado a isso. Mas, em se tratando da natureza dessa visão, eu acho que ela é intensamente poluída por rancor, muita amargura e preconceitos mesquinhos, assim como muitas imagens são estragadas pela falta de nitidez, pelo grão, pelos erros de exposição, pelos horizontes oblíquos e por falta de capricho geral, que não tem nenhum sentido. Como fotógrafo, Frank zomba de todos os princípios de qualidade e de rigor técnicos... (Arthur Goldsmith, citado por Tucker e Brookman).

Outro crítico escrevia:

dir-se-ia que ele se contenta em apontar sua câmera para a direção em que quer registrar sua imagem e quase não se preocupa com a exposição, com a composição e com outras considerações menores desse tipo. Se vocês gostam das imagens fora de foco, do grão marcado e inútil, das verticais que convergem, de ausência total de composição e estilo de instantâneo, sem nenhuma construção, então Robert Frank é seu ídolo. Se esse não é o caso, então você achará que Les Américains é o livro de fotografia mais exasperante do mundo editorial. (James E. Zanutto, citado por Tucker e Brookman).

Se, entretanto, um fotojornalista tivesse capturado na imagem um momento de corrupção política, então o redator teria muito bem podido desculpar as imperfeições "técnicas" em razão da importante revelação.

A legenda poderia, então, ter sido: "James McMachin, chefe de partido em Boston, em conversação com o senador Untel, de Rhode Island, presidente da comissão senatorial da defesa, e Harry Truc, diretor-geral de uma grande empresa de armamentos". O redator-chefe talvez quisesse então apoiar-se na imagem para redigir um editorial forte, e o senador, como todos os políticos em casos semelhantes, negaria ter estado lá.

Na realidade há ao menos uma fotografia de Frank (feita durante a convenção democrata de 1956) que poderia ter sido publicada em um jornal ou revista de atualidade sob a rubrica "informações". A legenda (Sala de Convenção, Chicago) não menciona nenhum nome, como seria de esperar. Na imagem vê-se a multidão habitual das convenções de partido; e, mais uma vez, dois homens nos viram as costas, e, de cada lado, dois homens nos encaram. Um deles, com óculos escuros, tem o ar calmo e adocicado. O outro, de maxilar quadrado, olha para baixo com ar inquieto. A fisionomia dos dois políticos era reconhecível na época, e seu nome teria podido dar à imagem um "valor informativo". Aquele com o ar inquieto era um sociólogo (eu o reconheci porque ele tinha sido meu professor na Universidade de Chicago) que havia deixado o ensino para se lançar na política. Tratava-se de Joseph Lohman, célebre criminologista que se tornou ministro no governo do Estado do Illinois e depois tentou, sem sucesso, obter uma investidura democrática nas eleições para o cargo de governador antes de abandonar a política e se tornar decano da Faculdade de Criminologia da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Por ocasião da realização da foto estava em exercício na vida política do Illinois, onde era considerado defensor de um governo aberto, eficaz e integrado na tradição de Adlai Stevenson. Ele fala (mas eu não estou absolutamente certo disso) com Carmine DeSapio, figura política de Nova York, da grande tradição dos barões democratas. No contexto dessa convenção, a imagem dessa conversa, sugerindo uma aliança política improvável e, portanto, interessante, poderia ter alcançado valor informativo.

Em resumo

O que pensar de tudo isso? Os fotógrafos interrogam-se sobre sua prática e esperam resolver seus problemas achando o termo exato para designá-la. Mas a magia da palavra não é mais eficaz para a resolução dos problemas fotográficos do que para a de outras questões. Aqueles que trabalham com imagens não acharão sua legitimidade senão na reação que seu trabalho suscita nos espectadores, seja qual for o nome que se lhe dê. Eles acharão, portanto, o sentido do que eles fazem na ação e nas estruturas, no público e nos demais fotógrafos que formam o contexto de sua prática.

Para os sociólogos e outros especialistas de ciência social, esses exemplos constituem um aviso contra o purismo metodológico e uma ilustração da natureza contextual de toda tentativa de compreensão da vida em sociedade. Esses mesmos exemplos nos oferecem elementos de reflexão em nossa interrogação permanente a respeito dos métodos de explicitação de nossa sociedade, em palavras, números ou imagens.

Howard Becker, sociólogo que se vem dedicando ao campo da sociologia da arte, conhecido no Brasil por seus livros *Uma teoria da ação coletiva*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1977, e *Métodos de pesquisa em ciências sociais*, Editora Hucitec, São Paulo, 1993, bem como por cursos, ensaios e artigos publicados no Brasil. Sua incursão no campo da Escola Francesa de Sociologia, zelosa de seus autores, revela o reconhecimento da obra na França.

Publicado em *Visual Sociology* 10 (1-2).
Tradução: Isis Fernandes Braga
Revisão técnica: Rosza W. Vel Zoladz

Nota

* Robert Frank era suíço naturalizado norte americano (NRT).
É, por vezes, difícil tratar as fotos artísticas como documento de ciências sociais. Não pudemos obter a permissão de reproduzir as imagens que eu analiso aqui, nem de M. Frank, nem de seu agente, Peter McGill, da galeria Pace-McGill, em Nova York. Então, tentei fazer, em meu texto, descrição suficientemente completa para permitir que o leitor siga a demonstração. É claro que é preferível arranjar um exemplar de *Les Américains*, de Robert Frank, e ter a imagem diante dos olhos.