

Weegee à luz de Goffman: A construção do *frame* fotojornalístico

Jordão Nunes

Universidade Federal de Goiás, Goiás, GO, Brasil

O artigo analisa a atuação do fotógrafo Arthur Fellig (Weegee) na construção do *frame* (quadro) do fotojornalismo. O suporte teórico provém principalmente da análise goffmaniana do *frame*. A metodologia se pauta na relação entre biografia e sociedade para explicar a construção de atos fotográficos em matérias jornalísticas. Demonstra-se o protagonismo de Weegee na construção de um *frame* do fotojornalismo com base em conceitos relacionados à transformação do *frame*, como modulações, fabricações e laminações. O fotojornalismo investigativo passou a reconstruir essa estratégia, mas também incluindo procedimentos manipulativos de caráter abusivo.

Palavras-chave: frame, profissão, fotojornalismo investigativo, Goffman, Weegee

Weegee by the Light of Goffman: The Construction of the Photojournalistic Frame

analyzes the performance of the photographer Arthur Fellig (Weegee) in the construction of the photojournalism frame. The theoretical support comes mainly from Goffmanian analysis of the frame. The methodology is based on the relationship between biography and society to explain the construction of photographic acts in journalistic matters. Weegee's role in the construction of a photojournalism frame is demonstrated based on concepts related to frame transformation, such as keyings, fabrications and laminations. Investigative photojournalism began to reconstruct this strategy, but also including abusive manipulative procedures.

Keywords: frame, profession, investigative photojournalism, Goffman, Weegee

Arthur Fellig, fotógrafo austro-húngaro de ascendência judaica, tornou-se célebre em Nova York, em meados da década de 1940, como repórter fotográfico que se destacava na cobertura de delitos violentos e em matérias sobre tipos da cena boêmia da metrópole, em bares e prostíbulos. Pode ser considerado um pioneiro do fotojornalismo e de um tipo ocupacional que se representa, com certa ambiguidade, como profissional tecnicamente especializado, ainda que *freelancer* e autodidata.

Sua vida e obra ilustram o conjunto de estratégias e negociações, de caráter ativo e simbólico, necessárias para a criação e o reconhecimento de uma atividade profissional e o reconhecimento intersubjetivo das características da nova profissão, tanto no plano das interações entre trabalhadores envolvidos como na relação com os clientes e chefes/empresários. A trajetória de Weegee (pseudônimo pelo qual o fotógrafo se tornou mais conhecido) exemplifica também a incorporação, pelo próprio sujeito, de atributos da nova profissão, à época precariamente institucionalizados, justificando a motivação pela atividade e gerando um reconhecimento positivo, gerador de autoestima e fonte da mobilização por posições sociais de status mais elevado.

O objetivo deste artigo é analisar sociologicamente o trabalho de Arthur Fellig, privilegiando, como referencial teórico, a análise do quadro (*frame analysis*) de Goffman (1974). A metodologia empregada recorre às abordagens que matizam a relação entre biografia e sociedade na compreensão do processo de socialização e das carreiras profissionais, na esteira de Howard S. Becker (2008[1963]), Claude Dubar (1998), Sandrine Nicourd (DUBAR e NICOURD, 2017), Andrew Abbott (2001), dentre outros/as. As principais fontes provêm da produção fotográfica de Weegee, publicada em periódicos (jornais e revistas de ampla circulação) ou livros autorais, com destaque para *Naked City* (1945) e *Weegee's Secrets* (1953). Também foram consideradas a autobiografia do autor, republicada em 2013 (FELLIG, 2013) e matérias publicadas a partir de entrevistas (WEEGEE, 1946, 1953), além da produção analítica sobre ele. Grande parte de suas fotos está disponível em sites na internet dedicados à divulgação de sua obra. Para preservar o direito autoral das fotos, serão empregadas aqui apenas imagens já publicadas na rede ou em blogs.

O princípio básico para a interpretação das imagens é a suposição de que o sentido da fotografia não pode ser restrito à subjetividade de apreender um instante do evento, que gera uma representação, por analogia ou semelhança, cuja prova é a sensibilização física do papel, indício de um referente que “estava lá”. Trata-se da valorização do ato fotográfico em uma perspectiva mais ampla, que envolve desde o dispositivo técnico e o enfoque até o momento da recepção, abrangendo, “por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis” (DUBOIS, 1998, p. 66), a relação da imagem fotográfica com a situação referencial que lhe dá origem.

A concepção de Dubois valoriza a pragmática da ação de fotografar e nos permite identificar sua dimensão sociológica e transcender o sentido de representação icônica ou simbólica, antes predominante na semiótica da imagem fotográfica. As teorias sobre o sentido da imagem fotográfica que surgiram no início da década de 1980 foram muito influenciadas pela semiologia de Charles S. Peirce. Segundo Dubois (*Ibid.*, p. 45), “até aqui as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Peirce chamaria em primeiro lugar a ordem do ícone (representação por semelhança) e em seguida a ordem do símbolo (representação por convenção geral)”.

Dubois valoriza, no livro citado, teorias que compreendem a foto a partir do índice (representação por contiguidade física do signo com seu referente), ou seja, como traço ou indício de um ente real que se efetiva em uma situação de referência. Nessa linha teórica, Jean-Marie Schaeffer (1996, p. 112) também considera a fotografia um testemunho da percepção e postula uma “tese da existência”, que justifica a validade da foto documental, pois a fotografia é prova de alguma coisa. Portanto, a interpretação das imagens de Weegee está aqui pautada por um pressuposto epistemológico, a pragmática da situação de referência, que considero compatível com a aceção goffmaniana de *frame* (quadro), aplicada neste caso ao quadro da experiência e da percepção do fotojornalismo policial, condicionando sua recepção no nível da vida comum.

O construto de *frame* aparece pela primeira vez no ensaio “Fun in Games”, publicado em *Encounters* (GOFFMAN, 1961), mas adquire sua versão teoricamente consolidada em *Frame Analysis* (*Idem*, 1974). Pode-se considerar o quadro, em um sentido mais geral, “como uma definição da situação”¹ pela qual organizamos o conhecimento e a percepção do que acontece em nossa volta, de atividades sociais, que são “guiadas”, mas incluem os objetos físicos presentes” (NUNES, 2005, p. 90). Recorrendo a autores de diferentes áreas de conhecimento, como sociologia de base fenomenológica (Schutz), pragmatismo (William James), antropologia (Gregory Bateson), filosofia analítica (Carnap, Wittgenstein), filosofia da linguagem (Austin), e música (Edward Cone), Goffman constrói um quadro conceitual para explicar o que envolve a resposta a uma questão básica enfrentada por um sujeito social ao definir uma situação: “o que está acontecendo aqui?” (GOFFMAN, 1974, p. 8). Em outras palavras, procura identificar as condições e circunstâncias pelas quais consideramos uma situação social enquadrada em certos contextos ou perspectivas diversas, ou seja, como uma brincadeira, uma conversa séria, uma cena de teatro, uma narrativa ficcional, um “conto do vigário”, uma reportagem jornalística, uma crônica etc. Goffman analisa, em *Frame Analysis* e em *Forms of Talk* (1981), alguns quadros de organização da experiência e da percepção, como o do teatro, o de programas de rádio, o da conversa e o da palestra (*lecture*). A interação comunicativa em situações de referência e sua transformação nos respectivos *frames* conduziu Goffman a elaborar uma teoria da comunicação no contexto do *frame* da conversa (GOFFMAN, 1974, pp. 496-559), que pode ser reconstruída e aplicada na análise de quadros advindos com a comunicação medida por computador, como e-mail, blog, chat, podcast, além de outros.²

Fellig, fotógrafo e fotojornalista, e Goffman, sociólogo, desenvolveram trajetórias profissionais independentes. Em primeiro exame, talvez a única característica comum seja a condição de imigrantes de ascendência judaica. Goffman nasceu em 1922 no Canadá, mas seus pais, de origem ucraniana, estavam entre mercadores judeus que foram para o Canadá entre 1897 e 1914. Fellig nasceu na pequena cidade polonesa de Zolochiv, hoje pertencente à Ucrânia, e emigrou em 1904 com seus pais, de origem judaica, para Nova York. Tornou-se famoso por sua atividade como repórter fotojornalístico em tabloides estadunidenses entre as décadas de 1930 e 1940, acompanhando os serviços de atendimento emergencial (policiais e bombeiros socorristas de resgate) e documentando suas ações. Nessa época, Goffman iniciou seus estudos em química, em 1939, na Universidade de Manitoba, localizada na cidade canadense de Winnipeg. Entretanto, não estava certo em relação a seguir carreira na área, interessando-se por outras disciplinas como inglês e filosofia. Não chegou a concluir essa graduação (SHALIN, 2014; ALBAS, 2011): o jovem, que escapara ao serviço militar na Segunda Guerra Mundial por sua condição de estudante relativamente aplicado, muda-se então para Ottawa em 1943 e passa a colaborar no National Film

Board (NFB). Criado em 1939 e dirigido pelo inglês John Grierson, o NFB “tornou-se um grande centro de produção de filmes documentais, os quais ultrapassam em muito a sua função inicial de ‘filmes de propaganda’ ou de ‘filmes de guerra’” (WINKIN, 1999, p. 18, nota 2). Sua produção foi numericamente impressionante na época, totalizando 310 filmes em 1945, organizados e produzidos por equipes de jovens universitários “atraídos pela personalidade de intelectual ‘comprometido’ de Grierson” (*Ibid.*, p. 19). Embora o trabalho de Goffman na instituição tenha se restringido a serviços manuais, como transferências de caixas de filmes e confecção de embalagens para expedição e distribuição, é possível afirmar, com base em informações e entrevistas colhidas por Yves Winkin, que aí o sociólogo teria se “formado” na técnica de realização de filmes documentais, embora não tenha recebido nenhuma formação sistemática explícita sobre escrita de argumentos, filmagem e montagens (*Ibid.*, p. 20). Incentivado por um jovem produtor da instituição, que se graduara em sociologia pela Universidade de Toronto, Goffman inicia sua trajetória acadêmica em 1944, transferindo-se para a cidade e obtendo, já em 1945, o título de bacharel em sociologia.

É plausível considerar que o período que Goffman trabalhou na National Film Board (NFB), em sua juventude, seja o principal responsável por sua imersão no quadro de percepção e experiência da comunicação tecnicamente mediada. O assunto viria a influenciar consideravelmente sua principal obra teórica, *Os quadros da experiência social* (GOFFMAN, 2012[1974]), e constituir objeto de pesquisa em diversas outras, como *Gender Advertisements* (*Idem*, 1979), “Footing” e “Radio talk” em *Forms of Talk* (*Idem*, 1981). Outros fatos também ilustram essa aproximação, como a experiência de sua irmã mais velha, Frances, atriz que já atuara profissionalmente antes da Segunda Guerra Mundial, no grupo teatral de esquerda New Theatre em Winnipeg. Durante a guerra, Frances trabalhou como apresentadora no programa radiofônico *Everybody's Program*, difundido pela Canadian Broadcasting Corporation e direcionado aos servidores militares operando no estrangeiro.³

A recente liberação dos arquivos pessoais de Erving Goffman por sua família, incluindo fotos, cartas, rascunhos etc.,⁴ deu origem a trabalhos que relacionam sua produção sociológica ao contexto de suas experiências pessoais e familiares. Dmitri Shalin (2014) e Sherri Cavan (2013), em artigos centrados na infância e na biografia de Goffman, ressaltam sua familiaridade com o mundo do teatro, em razão da convivência com sua irmã Frances, cuja carreira já recebia cobertura da imprensa quando moravam em Winnipeg, consolidando-se, mais tarde, em Hollywood. Conceitos como *backstage* (bastidores), *front stage* (proscênio), performance e *role playing* (desempenho de papel), básicos na dramaturgia de Goffman, fizeram parte de sua vida desde cedo. Da mesma forma se deu a influência de produções no rádio e no cinema, muito populares na época, sobretudo os noticiários (*newsreels*) que precediam a exibição de filmes nos cinemas.

Esses detalhes da trajetória biográfica permitem compreender melhor a dupla dimensão do construto *frame*. Por um lado temos sua base construcionista, que o aproxima de um processo de cognição, de estrutura organizadora da percepção, cuja principal matriz é uma sociologia de base fenomenológica, temperada com uma explicação pragmatista que associa a emergência do *selfe* do pensamento a formas de comunicação social consideradas ontogeneticamente. A segunda dimensão remete a uma teoria da ação comunicativa linguística e situacionalmente mediada, em que os seres sociais não somente agem, mas também constroem ou transformam, intencionalmente ou não, voluntariamente ou não, de forma benigna ou exploradora, as condições de reconhecimento intersubjetivo e de validação de suas ações. Assim, as formas de “organização da experiência” não remetem somente a quadros mentais ou formas de cognição, mas a artifícios, fabricações, modulações, performances e estratégias comunicativas dos mais diversos tipos, como sessões de treinamento, elaboração de roteiros, romances, filmes, peças teatrais ou quaisquer obras artísticas, fraudes, golpes, reportagens, relatos.

As referências em *Frame Analysis* (GOFFMAN, 1974) alternam obras de teóricos reconhecidos na comunidade científica, como Alfred Schutz e Gregory Bateson, e piadas, descrições de atividades cotidianas, menções a obras literárias e notícias de jornais, contextualmente mediadas. Compreender o emprego polissêmico de conceitos e proposições formulados em berços epistemológicos distintos e a impressão de um ecletismo não fundamentado que o uso de fontes tão discrepantes origina requer algumas considerações metodológicas sobre *Frame Analysis*, obra magistral do autor.

O que implica a análise dos quadros da experiência? A existência de sinais metacomunicativos, que nos indicam que devemos organizar nossa percepção de um modo diferente para compreender um fato que nossa experiência mental, social e temporalmente construída, nos condicionara ou ensinara a compreender de uma forma intersubjetivamente reconhecida. A inspiração da busca por evidências metacomunicativas proveio de Bateson e sua análise etológica da diferença, no comportamento de símios, entre lutar e brincar de luta, indicada ao interactante por algum sinal característico, para minimizar a interpretação equivocada de que se trataria realmente de uma agressão.

Essa base naturalística permanece, embora atenuada, quando Goffman cita a piscadela como exemplo de sinal metacomunicativo de conluio, padronizado em diversas culturas (*Ibid.*, p. 84, nota 1). No capítulo de *Frame Analysis* dedicado a tramas e manipulações intencionais de quadros, o autor ressalta que mesmo a própria ausência de sinais padronizados de um tipo de conluio, como o piscar de um olho, apropriado a uma sociabilidade que inclui o risco, o humor e a imprevisibilidade, pode indicar a transição para um estilo de vida pernóstico e afetado. Estamos longe, nesse tipo de interpretação de transformação de *frames*, de um condicionamento

desenvolvido evolutivamente, e muito mais próximos a admitir, em um giro fenomenológico, que essas formas de se comunicar com outros, ritualizadas e convencionalizadas, mas também sujeitas a rupturas, transformações e negociações, constituem muito da vida social. Seus indícios, sistematicamente reconstruídos, nos permitem analisá-la cientificamente.

Nesse sentido, podemos aproximar seu modelo de interpretação do *frame* a um tipo de “descrição densa”, como a proposta por Geertz (1978) e originalmente desenvolvida pelo filósofo Gilbert Ryle (1971), que também remete ao exemplo da piscadela. Um piscar de olhos para uma garota pode ser realizado intencionalmente, como um assédio. No entanto, suponhamos que diante da garota esteja a namorada do rapaz que pisca e provavelmente ele o faça para brincar com ambas ou para provocar ciúme na namorada. A interpretação final só pode ser realizada mediante uma descrição densa, recuperando diversos elementos, desde um sinal físico identificado pela observação superficial, até informações sobre a história cultural e percursos de vida individuais.

Para Geertz (1978, p. 17), uma descrição densa é realizada a partir da interpretação de “estruturas superpostas de inferências e implicações”. Para Goffman (1974), a interpretação de um *frame* é construída de forma análoga, a partir da identificação de lâminas sucessivas da organização do quadro da experiência, que nos permitem chegar até a estrutura primária do *frame*, ou seja, a situação de referência.

A exemplo de Ryle, Schutz e Geertz, Goffman (1974) contesta em *Frame Analysis* a dualidade cartesiana entre sujeito e objeto. Somos agentes construtores dos *frames* que nos permitem reconhecer em que situação de referência estamos ou dizer “o que está acontecendo aqui”. O emprego de metáforas com domínio nas artes, sobretudo da música e da edição musical,⁵ para explicar a transformação de quadros em *Frame Analysis*, evidencia que as representações pictóricas, ficcionais etc. integram as múltiplas realidades constitutivas da experiência social: modulações (*keyings*), pistas (*tracks*), tiras da experiência – relacionadas às *comic strips*, tiras de quadrinhos regularmente publicadas em jornais. Entretanto, conforme considerei em outro texto,

Goffman não se preocupa em estabelecer uma gênese do conceito de quadro, conferindo prioridade epistemológica a algum domínio, como o teatro, a música, o cinema. O que interessa é a compreensão de que há sempre uma forma de organizar a percepção e a experiência, que pode se convencionalizar, assumindo padrões, mas que se atualiza, ou se efetiva, a cada instância em que são realizadas. Nada melhor para ilustrar essa potencialidade dos quadros do que as performances ou interpretações artísticas, eventos únicos e, ao mesmo tempo, passíveis de serem padronizadas em função de sua recorrência, constituindo estilos (NUNES, 2005, pp. 155-156).

Nesse caso, o quadro é o da reportagem fotojornalística, e a estrutura primária é constituída por situações de referência que lhe dão origem, *faits divers*⁶ como assassinatos, acidentes, escândalos e eventos sociais insólitos.

A análise de *frames*, desde os mais comuns como os do teatro, do cinema ou mesmo das atividades primárias, que compreendem situações típicas da vida cotidiana, requer um repertório diferente do usualmente empregado nas teorias da comunicação, como as dicotomias “produção-recepção”, “emissor-receptor”, “razão-emoção”, “meio-mensagem”. Tais oposições tornam-se inadequadas para compreender os diversos tipos de participação, bem como os graus de envolvimento, dos agentes em situações relacionadas a “quadros da experiência social” e suas transformações.

Na análise do quadro goffmaniana, o *self*, em uma conversação, pode desempenhar pelo menos um dos seguintes papéis: responsável, animador ou estrategista, na efetivação ou realização do conteúdo da comunicação em suas mais diversas formas, que compõem uma entidade designada como “figura” (GOFFMAN, 1974, pp. 516-523). Em um noticiário de rádio,⁷ por exemplo, o locutor é principalmente um animador que coloca sua voz em frases que são proferidas, mas não é necessariamente responsável por seu conteúdo, que pode provir de agências jornalísticas responsáveis por sua produção e distribuição. Em emissoras de maior porte, o texto das notícias é estrategicamente selecionado, reduzido e organizado em enunciados adequados para proferimento por locutores e transmissão radiofônica, respeitando os objetivos e a linha editorial da emissora.

Na época em que Weegee despontava como repórter fotográfico, a importância da comunicação radiofônica era muito maior que atualmente. As emissoras tinham capacidade para produzir autonomamente boa parte de seu noticiário, principalmente o relativo a fatos locais, contando com uma equipe de repórteres, técnicos de som e de radiofusão dedicados à produção das “figuras” de comunicação veiculadas pelo texto proferido por locutores ou apresentadores em programas específicos. Com o desenvolvimento da tecnologia, de novas formas de comunicação e da informática, o *frame* da radio-reportagem perdeu sua preponderância para a comunicação televisiva e, no final do século, a dos dispositivos de comunicação mediada por computador, como os smartphones.

A seguir analisaremos a participação do jovem Arthur Fellig na construção de um novo *frame*, na época embrionário, associado à reportagem fotojornalística.

Fellig decidiu parar de estudar aos 14 anos e entrou no mercado de trabalho para ajudar a família, iniciando como assistente de fotógrafos comerciais e, depois, trabalhando como fotógrafo retratista ambulante. Aos 18 anos, decidiu sair de casa e tentar vida autônoma, chegando a viver em situação de rua e a buscar abrigo em albergues e parques públicos, passando também por várias ocupações transitórias, como lavador de pratos e trabalhador doméstico diarista. No entanto, não

deixava de procurar atividades no ramo da fotografia, o que se tornou realidade com sua contratação como assistente de revelação para o *New York Times* em 1921, em jornada de meio período.

Penelope Pelizzon e Nancy West reconstruíram, em um artigo, o percurso de vida de Fellig, concomitante ao desenvolvimento, a partir da década de 1920, de uma literatura popular, em edições baratas (*pulp fiction*) e de um cinema de entretenimento baseados em narrativas policiais autobiográficas:

Mais tarde, na mesma década, efetivou um vínculo mais graduado, como operador de câmara escura em período integral para a agência de notícias *Acme Newspictures*, que fornecia fotografias para três dos maiores jornais diários de Nova Iorque, o *Daily News*, o *World Telegram* e o *Herald Tribune*. Aí se manteve, em árduas condições de trabalho, por dez anos, passando também a substituir, nos últimos cinco anos desse período, fotógrafos experientes que se recusavam a cobrir, madrugada adentro, ocorrências de assassinatos e outros crimes. Mesmo após iniciar uma carreira como repórter fotográfico *freelancer* e se destacar individualmente, em 1935, continuou a contribuir de forma regular e subsidiária para os grandes jornais, inclusive sendo contratado como um fotógrafo colaborador no progressivo periódico *PM Daily*, de 1940 até seu fechamento em 1948 (PELIZZON e WEST, 2004, p. 25).

O pseudônimo Weegee decorre da habilidade que o fotógrafo demonstrava em localizar os eventos impactantes e celebridades em situações sociais que se tornavam rapidamente furos de reportagem divulgadas por jornais e tabloides de grande circulação. Essa prática de adivinhar o que se tornaria digno de notícia e chegar ao local antes do fato era comparada às previsões realizadas por videntes em tabuleiros Ouija.⁸ Esse atributo não decorria, entretanto, de nenhuma atividade paranormal, mas era fruto não somente de uma qualificação técnica para produzir imagens, mas também de uma rede de contatos de sociabilidade com policiais, jornalistas, boêmios, personalidades do mundo artístico e intelectuais. Tal tipo de rede de cooperação, similar àquela identificada e descrita por Howard Becker (1982) em sua análise do trabalho no mundo das artes, não constituía, no entanto, apenas uma característica de organização profissional, mas se transformava em uma estratégia de construção do *self* de repórter *freelancer*, no contexto de um *frame* ainda em consolidação.

Fellig descreve, sucintamente, em sua autobiografia (FELLIG, 2013), o grupo profissional da reportagem policial em Nova York, que articulava editores, repórteres policiais, repórteres da imprensa autorizados, policiais (*cops*), policiais detetives (*dicks*), informantes (*stool pigeons*), além de fotógrafos *freelancers* como ele, que eram, evidentemente, *outsiders* no grupo. Ressalta, em sua narrativa, os artifícios para ganhar a confiança dos policiais e atrair repórteres em busca de furos, mas também a aquiescência de criminosos e delinquentes, geralmente constituindo formas identitárias ambíguas e envolvendo trocas de favores.

Utilizando uma linguagem irônica e o humor judaico, Fellig relata sua passagem da condição de *outsider* para a de um fotorrepórter que obtinha informações privilegiadas, cujo trabalho incluía investigação, seleção criteriosa de fatos, fotografia e um tipo de editoração peculiar, compondo pequenas narrativas visuais. Criticando os grandes jornais, que se preocupavam mais com matérias e fotos que alcançassem um interesse mundial, ele elogiava, nessa etapa de sua trajetória, tabloides como o *Daily News*: “Seus milhões de leitores tinham que ter seu banho de sangue e sua porção de sexo diária para acompanhar seu café da manhã” (*Ibid.*, p. 55).

Esse tipo de tabloide começou a depender dele para sua cobertura criminal: “Um bom assassinato por noite, com um incêndio e um assalto, me mantinham com *blintzes*, *knishes* e *pastrami*⁹ quente, com a agradável sensação de um papel verde dobrado no meu bolso” (*Ibid.*, pp. 78-97). No capítulo “Murder, Inc.” (“Assassinato, Ltda.”), Fellig reporta outra condição na cena do jornalismo policial em Nova York. Já se identificava como “Weegee the Famous” e aparecia nos jornais praticamente todos os dias. Não precisava mais ir todos os dias à delegacia de polícia para obter informações:

Comprei um brilhante coupê Chevy marrom, de 1938. Consegui meu cartão de imprensa e uma autorização especial do Chefão para ter um rádio de polícia no meu carro, o mesmo usado pelos tiras. Eu era o único fotógrafo da imprensa na *Big Apple* que tinha um (*Ibid.*, p. 68).

Benquistado entre os “tiras”, repórteres e investigadores da polícia, já que suas fotos davam relevo, ainda que indiretamente, à necessidade de um policiamento eficaz e intensivo diante da evidência da criminalidade, Weegee gabava-se, por outro lado, de suas relações com os infratores: “Nenhum criminoso na lista dos dez principais inimigos públicos, do FBI, chegou a essa condição sem ser fotografado por Weegee” (*Ibid.*, p. 78).

Salientando que os detetives policiais resolviam muitos de seus casos mediante pagamento a caguetas e que a polícia mantinha um fundo secreto para esse tipo de despesa, Fellig não se isentava da prática de remunerar informantes. Isso por vezes resultava em ajuda na solução de casos, o que constituiria, aplicando ao caso de Weegee o conceito desenvolvido por Maines e Charlton (1985) um tipo de ordem negociada: “Os detetives policiais obtinham a glória, o crédito e a promoção; eu pegava as fotos exclusivas e isso era tudo o que eu queria” (FELLIG, 2013, pp. 79-80).

Diferentemente, no entanto, da prática usual de não divulgar contatos e procedimentos operacionais, em razão dos próprios requisitos de exclusividade, expertise e constituição de um nicho que caracterizam o exercício profissional, Weegee fez questão de tornar públicos seus contatos e divulgar sua autoimagem, sua visão de mundo e seus segredos de ofício, em livros como *Weegee's Secrets* (WEGEE, 1953) e *Weegee by Weegee* (*Idem*, 1961), em anúncios publicitários e na ampliação de sua atividade no cinema e na televisão.

Figura 1: “Meu estúdio do crime”, de Arthur Fellig (Nova York)



Fonte: International Center of Photography.

A Figura 1 mostra Weegee precariamente equilibrado em frente ao quarto onde morou de meados dos anos 1930 até 1947. O apartamento ficava acima de uma loja de venda de armas, no bairro Lower East de Nova York, perto de um distrito policial. Outros repórteres e fotógrafos que exploravam fatos ligados a ocorrências policiais moravam na região. A composição coloca o intrépido fotógrafo em seu traje de trabalho, com o característico charuto entre os dentes e a inseparável *Speed Graphic* 4x5 com lâmpada de flash, câmera que utilizou frequentemente. A imagem do quarto que habitava, à direita, evidencia a importância do rádio de ondas curtas com que se comunicava com a polícia e que levava também em seu carro, ilustrando, por um lado, a expertise no ramo e, por outro, a figura de *outsider*. Esta remete ao perfil típico de quem trilha, solitária e perigosamente, o ideal de serviço do fotojornalismo policial, que tem como objeto a contravenção, o crime e os personagens típicos da boemia das metrópoles urbanas. As duas fotos foram publicadas no tabloide *PM Daily* em 1941, em matérias em que o próprio Fellig e seu colega empregado no mesmo tabloide Ralph Steiner comentavam o trabalho do já famoso Weegee.

A construção do *self* de Weegee não se fazia apenas com a produção de suas fotos e suas surpreendentes aparições nos locais em que crimes, desastres ou eventos sociais ocorriam, mas mediante uma articulação discursiva de imagens, legendas, textos narrativos auxiliares e autorreferências estrategicamente inscritas nos mais diversos meios: jornais, tabloides, revistas de grande circulação, livros, palestras, entrevistas publicadas e gravadas, anúncios publicitários, roteiros e produções para televisão ou cinema. As legendas das fotos, por exemplo, longe de se limitar à descrição ou explicação do objeto focado, indicam, por vezes de forma irônica, a opinião ou os sentimentos do fotógrafo.

Um exemplo está na foto intitulada “Eu chorei quando tirei esta foto” (Figura 2), com duas mulheres que observam, desconsoladas, um incontável incêndio em um prédio onde se encontram seus pais.

Figura 2: “Eu chorei quando tirei esta foto”, de Arthur Fellig (Nova York)



Fonte: International Center of Photography.

Dessa forma, o fotógrafo expressa sua subjetividade e se coloca como um dos transeuntes expectadores, na multidão que presenciava o evento. O procedimento, no entanto, não se resume à inserção estratégica de legendas irônicas ou textos narrativos no estilo de uma fábula ilustrada, mas se inicia na própria tomada fotográfica. Ao comentar uma de suas fotos premiadas, “Lugares na sacada para um assassinato” (“*Balcony Seats at a Murder*”) (Figura 3), Weegee declara, em uma entrevista concedida em 1958 e transcrita pela fotógrafa Erica McDonald que, quando cobria a cena de assassinato, em vez de se aproximar da ação, afastou-se para captar o contexto, tornando a foto mais interessante.

Havia outro fotógrafo lá, que fez o que se chama de “tomada de três metros”, um instantâneo apenas de um cara caído no batente da porta de entrada, foi isso. Para mim, era como um pano de fundo. Eu andei para trás quase trinta metros, usei um *flash* poderoso e peguei toda essa cena: as pessoas sobre as escadas de incêndio, o corpo, tudo. (...) Em outras palavras eu tentei humanizar a matéria do jornal (ERICA MACDONALD PHOTOGRAPHER).¹⁰

Figura 3: “Lugares na sacada para um assassinato”, de Arthur Fellig (Nova York)



Fonte: International Center of Photography.

A humanização conferida por Weegee a seus instantâneos consistia em captar não somente o fato impressionante, mas o contexto social que o envolvia, incluindo a pessoa do próprio fotógrafo e seus sentimentos. Nem sempre isso era alcançado em uma única composição fotográfica, mas, por vezes, agrupando fotos sucessivamente dispostas “costuradas” textualmente. Ainda que as fotos não tivessem necessariamente sido tiradas exatamente no mesmo evento ou local, a cena “fabricada” criava essa impressão para o leitor do jornal, por similaridade ou analogia.¹¹ Trata-se de compor uma história, quase uma crônica urbana, com elementos textuais e imagéticos. Essa composição, em termos de unidade de sentido, era geralmente produzida na matéria jornalística, mas poderia ser também “modulada” para outros formatos, como livros ou roteiros de filmes.

Uma das modulações mais representativas desse efeito do que poderíamos designar de “socialização narrativa” de fotos de reportagem policial foi o livro *Naked City*, lançado em 1945. Para comparar como Weegee realizava essas sucessivas laminações¹² na construção do quadro do fotojornalismo, tomaremos como exemplo a foto “Their First Murder” (“O primeiro assassinato deles”), publicada pela primeira vez no jornal *PM Daily*, em outubro de 1941. O cabeçalho da matéria era: “Crianças de escola do Brooklyn veem jogador assassinado na rua” (Figura 4).¹³ Na

legenda, lia-se: “Os alunos estavam saindo da Escola Pública 143 quando um reles apostador parou em um semáforo a uma quadra da escola. Aproximou-se do carro um atirador na espera, que deu dois tiros e escapou pela multidão de crianças...”¹⁴

Weegee tinha permissão para criar foto-histórias no *PM Daily*, nesse caso, abaixo da foto principal, havia outra com o corpo do apostador morto e transeuntes ao redor. Na “fabricação” realizada para o *Naked City* (Figura 5), a página à esquerda mostra a foto principal e à direita está um recorte da segunda foto, destacando o cadáver. As legendas abaixo de cada foto dizem, respectivamente: “Uma parente chorou..., mas as crianças ao redor daquele beco sem saída gostaram do espetáculo, quando um reles trambiqueiro foi baleado e morto”¹⁵ e “Aqui está ele... como foi encontrado na sarjeta. Ele ganhou um E.M. amarrado em seu braço... E.M. significa “encontrado morto”.”¹⁶

Figura 4: “O primeiro assassinato deles” no jornal *PM Daily*



Fonte: Blogspot Naked City.

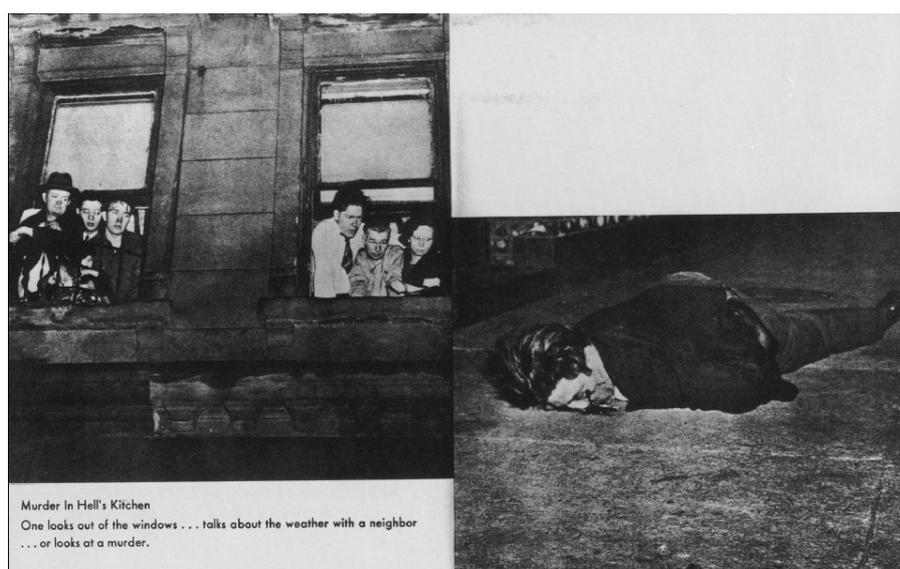
Figura 5: “O primeiro assassinato deles” em *Naked City*



Fonte: Blogspot Naked City.

O arranjo simbólico em *Naked City* implica uma recontextualização e permite ao leitor inferir outra história, em que uma rua movimentada próxima a uma escola pública é transformada em um beco sem saída de periferia e o mero apostador converte-se em um vigarista, um contraventor. Entretanto, ainda que seja possível construir diversos enredos plausíveis com base nas duas fotos, evidencia-se uma estrutura metavisual na combinação das páginas esquerda e direita, em arranjo dual que se repete com frequência no livro.

Figura 6: “Assassinato em Hell’s Kitchen” em *Naked City*



Fonte: Blogspot Naked City.

O exemplo da Figura 6 ilustra melhor a estratégia. Na foto à esquerda, moradores de um prédio no *Hell's Kitchen*, violento bairro de imigrantes irlandeses na Zona Leste de Nova York, observam algo impressionante abaixo, evidenciado pelo espanto, curiosidade e preocupação de seus rostos. A segunda imagem, abaixo à direita, destaca o que chama a atenção dos moradores, um corpo que jaz na calçada, com a cabeça ensanguentada. Na foto original, aparece um revólver a cerca de um metro à frente dos ombros do morto, mas nesse arranjo para *Naked City* desponta apenas uma parte da arma na borda inferior, tornando incerta a identificação do objeto e assinalando mais o caráter de vítima da violência, e não de um tiroteio entre meliantes, o que provavelmente ocorrera. A legenda, colocada apenas sob a foto da esquerda, não difere muito de uma observação realizada por um cidadão experiente, que conhece a sociabilidade do bairro e o dia a dia nas grandes cidades e até faria inveja, se descartarmos a ironia no final, a um sociólogo ou antropólogo que analisa a vida cotidiana urbana: “A gente olha pela janela... fala sobre o clima com um vizinho... ou vê um assassinato”.

Sob outro aspecto, o arranjo dual, que se manifesta, ainda que sob diferentes nuanças, nos tabloides e no livro, seria muito profícuo para um comentador estruturalista: de um lado, observa-se a sociabilidade tímida das grandes cidades, a subjetividade privada dos moradores expressa pelas legendas ou comentários epigramáticos, as distinções sociais visíveis nas diferentes apresentações de *selves*, a emoção e os sentimentos nobres ou vis denotados nas expressões faciais e gestos, o voyeurismo mórbido e a compaixão – em suma, o observador da cidade, em sua condição humana, no contexto social. Do outro lado, o fato objetivo, a realidade acessível aos sentidos, o registro fotográfico similar aos que estão nos arquivos policiais e em tabloides populares mais tradicionais, ou seja, a prova do que ocorreu, inscrita em luz no papel fotográfico e reproduzida nos media impressos. Em resumo, Weegee praticamente desvela o *frame* fotojornalístico, ilustrando, de forma quase didática, como aproximar o leitor dos fatos, criando estratégias para situá-lo, contrafactualmente, em enredos verossímeis que, apesar de diferentes em cada situação, são intersubjetivamente reconhecidos em seus aspectos narrativo-estruturais, em diversos outros quadros da percepção e da experiência já tradicionais naquela época, como as revistas de papel barato de contos policiais (*pulp fiction*) e os enredos de cinema na estética do *film noir*.

Esse tipo de estratégia discursiva é também constatado por Pelizzon e West (2004), embora em outro contexto, o da crítica literária, e empregando outro referencial de análise.

Figura 7: Original de “A crítica”, Metropolitan Opera House, 1943



Fonte: International Center of Photography.

O último exemplo de transformação de quadros da experiência realizado por Weegee em sua persistente construção do *self* do repórter durão (*hard-boiled*) que explora o mundo do crime e do desvio, parte de sua foto mais publicada, *A crítica* (*The Critic*) (Figura 7).

A foto apareceu primeiramente na revista *Life*, em dezembro de 1943. O instantâneo foi obtido na noite de abertura da temporada da Metropolitan Opera House, em 22 de novembro de 1943, data em que a casa completava 60 anos de atividade. O original mostra uma composição em três quadros, em que duas senhoras da alta sociedade nova-iorquina, Mrs. George Washington Kavenaugh e Lady Decies, ao centro, ostentam trajes luxuosos e joias finas, tendo à esquerda cidadãos bem vestidos, eretos, de costas, que as contemplam, e, à direita, uma mulher, pobremente trajada, de postura descuidada e instável, aparentando desdém ou indiferença, em contraste com a atenção ou até a deferência manifestada pelos homens. As duas *ladies* eram bastante recorrentes nos noticiários sociais de jornais de Nova York.

Figura 8: A publicação de “A crítica” na revista *Life*, dezembro de 1943



Fonte: Blogspot Naked City.

Figura 9: Detalhe de “A crítica” na revista *Life*



Fonte: Blogspot Naked City.

A imagem publicada na *Life* já estava bastante modificada, com o lado esquerdo, o dos observadores admirados, excluído, e a manutenção de dois quadros contrastantes, as senhoras socialites e a mulher *outsider* no contexto (Figura 8). A legenda, na ocasião, foi “As pessoas da moda estavam portando joias. As mais enfeitadas eram Mrs. George W. Kavanaugh e Lady Decies, cuja entrada foi vista com desaprovação por uma espectadora”. No conjunto das duas

páginas da revista *Life* sobre a estreia no Metropolitan, havia outra foto de Weegee, estrategicamente situada no canto oposto, com a legenda: “As pessoas comuns esperaram na fila por horas para conseguir um lugar de pé, ouviram o espetáculo absortas e, como sempre, mostraram melhores modos musicais que as pessoas sentadas nos camarins”. Esse contraste entre pessoas e suas expressões é um tom característico das fotos de Weegee, enfocando eventos marcantes. Muito de sua prática envolvia cuidadoso planejamento, além do auxílio de uma rede de cooperação, o que tornava as fotos praticamente encenadas, distanciadas do clássico instantâneo espontâneo que se espera de um repórter.

A imagem da Figura 9 mostra ilustra o contato que o repórter-fotógrafo mantinha com críticos e jornalistas influentes, constituindo uma rede de cooperação, na aceção de Howard S. Becker (1982, 2008). A foto, já recortada, fora enviada ao influente colunista social Jimmy Star, com a seguinte mensagem no canto esquerdo inferior, assinada por Weegee indicando certa deferência: “Ao Jimmy Star, cuja máquina de escrever é mais poderosa que minha câmera”.

Em *Naked City* (WEEGEE, 1946) a foto reaparece, no capítulo intitulado “A Ópera”, que agrupa algumas fotos que Weegee realizou na Metropolitan Opera House no período de 1940 a 1945, quando fotografou pessoas da alta sociedade novaiorquina, mas também frequentadores de estratos mais baixos, amantes da música, que não estavam lá apenas para serem vistos. O fotorrepórter usava, para não se fazer notado, filme infravermelho, obtendo instantâneos não convencionais em que pessoas de classes diferentes, em apresentações do *self* contrastantes, apareciam no mesmo enquadramento, ou em fotos diferentes articuladas na mesma narrativa das legendas ou das matérias jornalísticas correspondentes. Tais “composições” apareceram principalmente no tabloide *PM Daily*. No entanto, o texto introdutório do capítulo “A Ópera”, em *Naked City*, transmitia ao leitor a impressão de que a tomada realizada na foto, que só então foi intitulada “The Critic”, fora puramente acidental e espontânea, ainda que no contexto do trabalho rotineiro de um fotorrepórter:

Eu gosto de tirar fotos diferentes e não gosto de fazer as mesmas tomadas que outros caras fazem... Então eu fui pra fora, na rua. Comecei falando com um guarda. Nas reportagens eu sempre faço amizade com policiais... *gangsters*... prostitutas etc. Um Rolls Royce bacana surgiu... Eu esperei até que as ocupantes saíssem e tirei a foto. Eu não pude ver o que estava fotografando, mas quase podia cheirar aquela presunção. Eu acompanhei as mulheres até o *lobby*, onde outros fotógrafos também tiraram suas fotos. Aí eu soube que tinha fotografado realmente a sociedade e então perguntei às duas mulheres seus nomes e as fiz soletrar também (WEEGEE, 1946, pp. 124-125).

Uma postagem comemorativa de 71 anos da fotografia celebrizada como “The Critic”, no blog *Fans in a Flashbulb* (GEORGE, 2018), mantido pelo International Center of Photography, que abriga o acervo de Arthur Fellig, ressalta que Weegee manteve, de forma consistente, durante 25

anos, esse relato de como foi obtida a foto na noite de abertura da Metropolitan Opera. A declaração contesta diversas entrevistas e testemunhos que contrariam o caráter de espontaneidade depreendido da narrativa, enfatizando o artifício¹⁷ e a preparação prévia da tomada.

Milles Barth (2000), em *Weegee's World*, relata que a foto foi originalmente vendida ao *PM Daily*, mas não publicada na ocasião: “*PM* pagou a Weegee cinco dólares pela fotografia mas não a publicou, pois a comissão editorial achou que não era apropriado mostrar joias e peles tão caras em época de guerra” (BARTH, 2000, p. 26). Recorrendo a uma entrevista realizada por Louie Liotta, fotógrafo que trabalhou como assistente de Weegee, a autora informa que Weegee havia tempos planejava aquela foto e, sabendo da estreia, solicitara a Liotta que levasse uma das clientes regulares do bar Sammy's, reduto de artistas, *freaks* e boêmios na região da rua Bowery, centro de Nova York. No final da tarde, o assistente, após abastecer uma frequentadora assídua do estabelecimento com bastante vinho barato, se dirigiu com ela ao teatro. Liotta segurou a mulher cambaleante próximo à limusine que trazia as socialites, enquanto Weegee já as aguardava, com sua Speed Graphic, pronto para a tomada da foto assim que as *ladies* descessem e se encaminhassem à entrada da casa de ópera.

Christopher Bonanos, que ressalta em seu recém-lançado livro o processo de construção da persona Weegee the Famous, reconstrói com precisão a tomada de sua foto que se tornou emblemática:

De seu lugar na calçada, Weegee sinalizou para Liotta, que soltou a mulher desgrenhada e deu-lhe uma pequena cutucada, para que entrasse no enquadramento. A julgar por Louie, ela estava cambaleando, mal conseguindo ficar de pé. Se havia uma coisa que Weegee sabia, por conviver num grupo de fotógrafos de imprensa, era como tirar várias fotos muito rapidamente, trocando as chapas de filme e as lâmpadas de flash tão rápido quanto podia. Flash! Ele pegou a Sra. Kavanaugh e Lady Decies quando a terceira mulher as observou. Outro flash, um momento depois, quando as duas senhoras se viraram, passaram por ele e entraram no saguão, encarando meia dúzia de outros fotógrafos, com os mesmos sorrisos forçados. Muito mais tarde, Liotta disse à jornalista Joyce Wadler que havia três ou quatro lâmpadas disparadas, quase rápidas demais para ele analisar. Foi isso. Não é diferente de fotografar fora da sede da polícia em qualquer dia da semana (BONANOS, 2018, p. 176).

Em *Weegee's Secrets*, lançado em 1953, o próprio Arthur Fellig descreve a cena, na legenda da foto reproduzida e já nomeada com o título que a celebrou “A crítica”:

Os Rolls-Royces continuavam a chegar, quando de um deles saíram duas damas. Meus flashes espocaram, e... O resultado... Uma foto que apareceu em praticamente todos os jornais e revistas pelo mundo... Foi comprada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque... E ainda está sendo exibida por museus em todo o país... Um caso exemplar de contraste (FELLING, 1953, p. 35).

De sua parte, Weegee nunca admitiu o estratagema narrado, enfatizando que só “descobriria” a presença da mulher em contraste depois, ao revelar o negativo. Por um lado, ele livra sua cara com essa justificativa, afastando a possibilidade de uma encenação, o que lhe retiraria o atributo simbólico da fidelidade ao fato associado à profissão de repórter. Mas, por outro, ele ressalta sua expertise como fotorrepórter durão e intrometido, capaz de se envolver em diversos ambientes e de conviver com pessoas dos mais diversos estratos sociais, condições necessárias para que conseguisse captar os fatos e os transformar em matérias jornalísticas bem-sucedidas. Essa transformação simbólica requereu diversas fabricações, como por exemplo recortar a foto de origem para enviá-la ao tabloide *PM Daily* ou endereçar a imagem reenquadrada a um colunista social, emoldurando-a com uma mensagem pessoal.

As transformações mais radicais, ligadas à construção da persona Weegee, compreendem as alterações de títulos das fotos e inclusão de excertos emotivos, personalísticos, ao direcioná-las para outros veículos de publicação associados a contextos diferentes de organização da experiência, como revistas ilustradas de grande circulação, livros de arte ou autobiografias. Ao incluir informações de ordem pessoal aos *faits divers* Weegee retiraria deles sua característica fundamental, a imanência.

Segundo Barthes,

o fait divers é uma informação total, ou mais exatamente imanente; contém em si todo o seu saber; não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinatos, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos (BARTHES, 1964, p. 1).

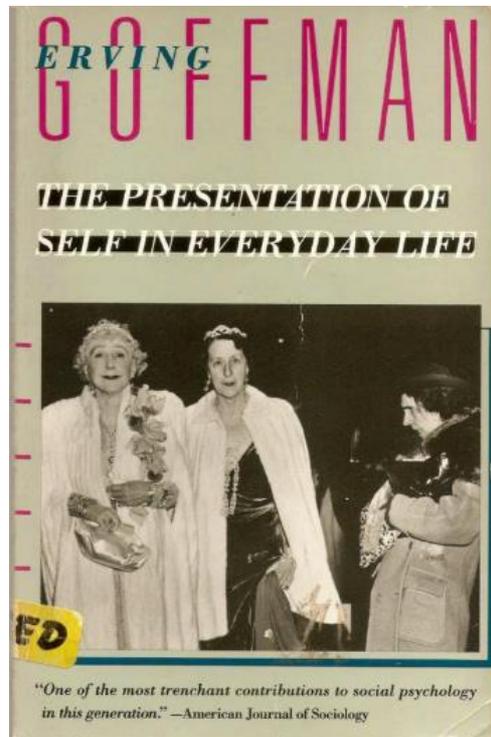
Embora Barthes chegue a aproximar a estrutura de um *fait divers*, como matéria jornalística, à de um conto, as transformações sucessivas do quadro da estrutura primária da atividade (a cena urbana, o incêndio, o crime etc.) elaboradas por Weegee não chegavam a tal estágio. Na organização de trabalho dos tabloides a que se vinculou, Weegee não foi propriamente um redator, mas fornecia fotos e informações a colegas que se ocupavam mais da redação do que reportagem fotográfica em campo. Porém seu estilo de articular informações autobiográficas e expressões indexais de inclusão pessoal aos fatos que alimentam o *fait divers*, configurando uma autopromoção e divulgação desses procedimentos na criação do *self* do famoso Weegee, viria transformar os atributos profissionais de um fotorrepórter no contexto de uma sociedade que emergia ávida pela informação e o consumo.

A expertise e a arte do profissional Fellig não se eclipsam ao desvendarmos seus artifícios, pois o *punctum* (*Idem*, 1984), aquilo que envolve imediatamente o espectador diante da imagem

fotográfica, está relacionado ao instante, à fração de tempo em que o aparelho fotográfico capta a cena enquadrada. Assim, é possível dar alguma razão a Weegee quando ele considera algo de incidental na tomada de “A crítica”. Quem poderia assegurar que Lady Decies e Mrs. Kavanaugh estariam tão repletas de joias e cobertas de pelas tão claras que as tornassem tão luminosas à luz do flash? Quem garantiria que as condições de luminosidade no ambiente e as propriedades químicas da chapa de filme e dos reagentes na revelação pudessem se articular ao ajuste da câmera, à potência do flash e às coordenadas do enquadramento a ponto de produzir aquele resultado? A análise de Bonanos é muito pertinente nesse aspecto e reforça o profissionalismo de Weegee, pois mesmo se a tomada fosse espontânea, não encenada, somente um fotógrafo altamente gabaritado conseguiria produzir um *punctum* e um enquadramento tão precisos.

Embora Weegee tivesse encenado o encontro na calçada, ele não poderia saber o quão perfeitamente o quadro se encaixaria no filme. As duas senhoras de pele são quase brancas, quase apagadas pelo flash. O sorriso da Sra. Kavanaugh é tenso e fino como papel, a essência da fatuidade; Lady Decies parece cômica, talvez um pouco zombeteira, sua boca franzida. Ambas estão de frente para a câmera. A mulher bêbada, por outro lado, é capturada em um perfeito perfil de 90 graus, dando a suas feições uma nitidez contra o fundo quase preto. Porque suas roupas são mais escuras, ela não reflete o flash como as senhoras de jóias. O casaco dela é cinza, com os cabelos lisos, a carranca escura, os olhos rolando. Ela parece mais baixa também. Weegee queria um contraste; ele conseguiu mais do que ele poderia ter pedido (BONANOS, 2018, p. 177).

Figura 10: “A crítica” na capa de *The Presentation of Self in Everyday Life*



Fonte: Goffman (1959).

No caso de “A crítica”, o termo *framing*, aplicado no sentido fotográfico de enquadramento, é explicado pelo sentido goffmaniano de *frame*, como artifício que seleciona o que percebemos, segundo as intenções e perspectivas de um sujeito individual ou coletivo. O enquadramento na fotografia, por exemplo, requer, além de um recorte do quadro visual, a escolha de características técnicas (abertura, foco, sensibilidade do filme etc.) cuja padronização depende da criação e do reconhecimento de normas. “A sistematização harmoniosa desse procedimento constitui um estilo, que identifica o fotógrafo. Enquadrar exige técnica e arte, é um artifício, ou artefato, que condiciona a percepção e a experiência” (NUNES, 2005, p. 154).

A foto estampa a capa do livro de Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life* (1990[1959]), em edição brochura, reproduzida na Figura 10. A imagem está relacionada de perto ao tema do livro, pois enfoca uma situação de apresentação pública de *selves*, bem como a reação de uma pessoa diante da exibição, sendo que esta, com seus trajes, sua postura e a exposição de seu rosto, também exibe sua pessoa e sua posição social, em contraste.

Não se sabe se houve influência do autor na escolha da ilustração da capa, mas isso se torna plausível diante do apreço que Goffman manifestava pela fotografia e pelo cinema, antes, em sua atuação no NFB, e depois, em análise que viria a fazer das fotos publicitárias em revistas femininas ou, mais precisamente, do *frame* da publicidade de gênero (GOFFMAN, 1979).

Considerações finais

Weegee foi um repórter que investiu muito na criação de sua própria imagem, cultivando contatos, escrevendo sobre sua própria forma de trabalhar, inserindo pequenos textos para direcionar o leitor na interpretação dos fatos relacionados, estimulando a subjetividade desse mesmo leitor, colocando-o como um parceiro quase presente à ocorrência do fato. Esse conjunto de estratégias, operacionalizadas pelo próprio Arthur Fellig, seria mais tarde objeto de uma divisão do trabalho de reportagem fotojornalística por profissionais distintos: editores, colaboradores, técnicos para revelação e cópia de imagens, informantes, cronistas sociais, além de outros, que antecede outra divisão de trabalho ainda mais complexa com o advento do telejornalismo.

A consolidação do *frame* do fotojornalismo investigativo teve em Weegee um de seus principais artífices. A interpretação desse suporte da experiência e da percepção também se torna mais fecunda com a colaboração da sociologia fenomenológica, pois o *frame* fotojornalístico passou, de forma recursiva, a orientar inclusive produções literário-imagéticas (quadrinhos), filmes, séries televisivas, além de produtos culturais criados na era do *streaming*, como os vídeos curtos e podcasts. Entre o documentário e a ficção, tais produções recuperam a estratégia do

próprio Weegee, um tipo de artifício de construção com elementos reais, mas também procedimentos manipulativos, aproximando o leitor dos fatos e o colocando também em posição em que poderia interpretar e opinar ativamente.

A condição de imigrante certamente constitui um ponto de aproximação entre as trajetórias de Goffman e Fellig, no que concerne à possibilidade de compreender os quadros da experiência e da percepção que orientam as ações e o pensamento. No caso de Fellig, entretanto, o estigma decorrente do fato de ser estrangeiro, pobre e de ascendência judaica influenciou para motivá-lo criativamente na construção de uma identidade ocupacional. Essa forma identitária, embora requeresse alguma expertise reconhecida no grupo profissional do jornalismo policial, para se consolidar em um mercado informal e extremamente competitivo, era bastante coerente com o perfil do *self-made man*, um fotorrepórter durão não submetido a patrões e que ascendia socialmente pelo próprio mérito, aliando criatividade e labor.

Em ambos os casos, o de Goffman e o de Fellig, evidencia-se um contexto cultural de desenvolvimento de dispositivos de comunicação tecnicamente mediada (telex, rádio, televisão) associado a novas formas de produção de imagens e sons que alteraram as formas de perceber a realidade, mas também criaram outras representações, como os filmes e os programas de rádio e TV. Assim como acontecera antes com a literatura, o teatro e a pintura, essas novas formas vieram a constituir verdadeiras realidades em outra ordem perceptiva.

A construção e o reconhecimento intersubjetivo de novos *frames* associados a cada um desses tipos de representação passam a serem requeridos para compreender esse admirável mundo novo. Transformações de *frame* outrora esotéricas, como noticiários jornalísticos convertidos nos boletins cinematográficos que antecediam a exibição de filmes, passam a se ser comuns e até a constituir outros gêneros artísticos ou informativos.

O escritor John dos Passos (1938) ilustrava, em sua trilogia *U.S.A.*, o modo como nossa representação do mundo moderno já estava associada a quadros de experiência e percepção diferentes, mediante o uso de diferentes formas de expressão em seu romance: *clippings* jornalísticos (inspirados nos *newsreels*, noticiários cinematográficos), autobiografia, biografia e ficção realista, compondo uma narrativa de múltiplas vozes que representava um mundo que comportava a construção de múltiplas realidades, como aquele analisado por Schutz (2003[1945]) e Berger e Luckmann (2004).

A publicidade tornava-se cada vez mais importante no mundo capitalista e a construção, por Fellig, da persona de Weegee, the Famous, e seu mundo de imagens e narrativas acopladas, envolvia a apresentação de um *self* associado à produção e comercialização de inúmeros produtos correlatos à sua atividade, como câmeras, lâmpadas de flash, sacolas, mochilas, bonés etc. Se, por um lado, a reiterada exposição dos segredos profissionais de Weegee contrariava o insulamento

epistemológico e a autonomia desse conhecimento prático que constitui a própria égide do profissionalismo, esse tipo de performance está dirigido ao mercado, ao consumo do espetáculo. No mesmo número da revista *Life* em que Weegee (1946) explica, usando seu próprio corpo como exemplo, em uma praça pública, como fotografar cadáveres para matérias policiais, encontram-se anúncios de creme dental, lentes de contato, bebidas, cigarros, companhias aéreas, câmeras fotográficas, uma pleora de bens e serviços que já caracterizavam plenamente uma sociedade de consumo. Dentre esses produtos estão os utensílios domésticos, invariavelmente associados a imagens de mulheres em seus lares, em arranjos domésticos que Goffman viria a analisar em *Gender Advertisements* (1979) e *The Arrangement of Sexes* (1977).

O quadro da experiência e da percepção do fotojornalismo policial sofreu diversas transformações, algumas até inscritas na trajetória de vida do próprio Fellig, como sua modulação em livro e filme (*Naked City*). Mais tarde, com o aperfeiçoamento das transmissões ao vivo e sua posterior edição, com auxílio dos dispositivos de videoteipe, surgiram programas de reportagens policiais envolvendo interessantes mudanças de quadro, como o caso de *Linha Direta* (1999-2007) na televisão brasileira, que combinava encenações de casos criminalísticos, simulações, apresentação de versões interpretativas contrafactuais dos fatos narrados.

Pode-se considerar, em um primeiro exame, que essas fabricações sejam geralmente benignas, no sentido considerado por Goffman,¹⁸ pois ao menos não são realizadas contra o interesse das vítimas. Ainda assim, pode-se argumentar que, embora não afronte interesses privados, esse tipo de fabricação televisiva pode acarretar consequências sociais negativas, pois as encenações de crimes transformadas em espetáculo podem provocar medo e insegurança na população. Finalizando sua descrição de fabricações do tipo benigno, Goffman (1974, p. 103) destaca que “a estrutura e a organização da atividade não é tudo o que está em questão: está envolvida também a atitude moral dos cidadãos em relação a estas iniciativas”. Entretanto, as produções do tipo *Linha Direta* envolvem um grupo profissional mais diversificado e distribuído em áreas como produção, edição, animação etc. Já Weegee asseverava realizar essas transformações de sentido de forma autônoma, articulando narrativas e imagens em determinadas mídias já consolidadas, como tabloides, revistas de grande circulação e livros.

A tecnologia da informação e os dispositivos de comunicação intermediada por computadores vieram, no entanto, a tornar ubíquos e facilmente acessíveis as operações para construir *selves* e os difundir na sociedade em rede. Podemos realizar isso por meio de aplicativos de redes sociais, blogs ou podcasts. Os memes parecem constituir uma condensação dos procedimentos de criação e intervenção irônica na comunicação imagética popularizados por Weegee no *frame* do fotojornalismo, ainda que não restrito a especialistas ou detentores exclusivos de informação. Por outro lado, indicam a utilização inescrupulosa desse tipo de

transformações do *frame*, como se tem visto na disseminação de *fake news* e a na construção artificial de perfis identitários que se convertem em mitos nos mais diversos campos, do político ao religioso, do artístico ao intelectual.

Notas

¹ O conceito de “definição da situação” é muito importante para a compreensão da sociologia goffmaniana e da perspectiva do interacionismo simbólico. Sua primeira formulação ocorre em *The Unadjusted Girl*, de W.I. Thomas (1923, p. 42): “antes de qualquer ato de comportamento autodeterminado há sempre um estágio de exame e deliberação que podemos chamar de definição da situação. Na realidade não só os atos concretos são dependentes da definição da situação, mas toda uma conduta de vida e a personalidade do próprio indivíduo derivam, gradualmente, de uma série de tais definições”.

² Embora a teoria da comunicação elaborada por Goffman tenha como referência o *self* como falante, em situações como a da conversação comum ou em programas radiofônicos, penso que é razoável ampliá-la, mediante reconstruções específicas, a outras formas de comunicação tecnologicamente mediadas. A posição aqui adotada é ampliá-la para interações comunicativas, em que se empregam outros sinais significantes, como gestos. A própria apresentação do *self*, incluindo trajes, adereços, tatuagens, piercings etc., pode constituir uma forma de comunicação. O uso de *emoticons* e da linguagem abreviada na comunicação mediada por aplicativos de redes, bem como a comunicação bidirecional por imagem e som evidencia a permanência de elementos da interação comunicativa nas novas formas de comunicação mediadas tecnologicamente.

³ Frances Goffman, adotando o nome artístico de Frances Bay, ingressa tardiamente no cinema, na década de 1950, e chega a trabalhar na equipe de David Lynch no filme *Veludo Azul* e na série televisiva *Twin Peaks*. Em 1996, Frances, espelhando um tema de pesquisa explorado por seu irmão Erving, faz o papel de uma avó internada em uma casa de idosos, no filme *Happy Gilmore (Um maluco no golfe*, na tradução brasileira). Seu neto acaba se tornando profissional como jogador de golfe, mas sua principal meta do jovem Happy Gilmore era recuperar a antiga residência de sua avó e pagar suas dívidas.

⁴ Hoje, inclusos nos *Erving Goffman Archives*. Disponível em: cdclv.unlv.edu/ega

⁵ A inspiração no mundo da música para análise do *frame* é evidente na referência feita por Goffman a Edward T. Cone e seu livro *Musical Forms and Musical Performance* (GOFFMAN, 1968), em que ele “explicitamente usa o termo ‘frame’ praticamente da mesma forma que Bateson faz e sugere algumas das mesmas linhas de investigação”, ainda que de forma independente” (*Idem*, 1974, p. 7, nota 13). Goffman emprega a edição musical e a edição cinematográfica, no contexto tecnológico de sua época, como base em um modelo analógico para explicar as atividades fora do quadro (capítulo 7 de *Frame Analysis*). O modelo é muito elucidativo da análise do *frame* como um todo, mas sua reconstrução está fora do escopo deste artigo. Para quem se interessar, sugiro uma interpretação que fiz do modelo de edição musical (NUNES, 2005, pp. 174-194) e a leitura do modelo analógico construído por Schutz (1964, p. 161), da “afinação conjunta” (*tuning-in*) para explicar processo de ajuste gradual de linhas de ação individuais em direção a um modo de agir coletivo. O modelo de Schutz influenciou outros autores, como Howard Becker, que analisaram o mundo das artes, e especificamente o mundo da música, em uma perspectiva sociológica.

⁶ A expressão *fait divers*, em francês, não tem correspondente exato em português. O dicionário Larousse a designa como “rubrica de imprensa comportando informações sem relevância geral, relativas a fatos cotidianos” (tradução do autor).

⁷ Goffman utiliza o modelo do *self* como falante na análise de programas de rádio, no capítulo “Radio Talk” de *Forms of Talk* (GOFFMAN, 1981, pp. 197-327). Entretanto, seu objeto é muito mais específico, a saber, anúncios veiculados por locutores em transmissões de rádio ou TV. Os exemplos ilustrativos aqui colocados são genéricos e constituem um exemplo de aplicação livre com base unicamente no modelo do *self* em uma conversação comum, enunciado em *Frame Analysis*.

⁸ Os tabuleiros Ouija (a palavra tem a mesma pronúncia que *Weegee*, em inglês) são compostos de letras, algarismos e figuras dispostos sequencialmente e um cursor móvel em contato com as mãos do vidente, que se desloca formando sequências de palavras usadas em previsões. No Brasil essa prática é usada em brincadeiras e rituais esotéricos e recebe o nome de “jogo do copo”.

⁹ Comidas tipicamente consumidas pela comunidade judaica.

¹⁰ Tradução própria do autor.

¹¹ Emprega-se aqui o construto goffmaniano de “fabricação” (*fabrication*), que designa uma transformação de quadro (*frame*) de organização da percepção e da experiência em que há um esforço intencional de manipulação, por um ou mais indivíduos, de forma que pelo menos um dos outros seja induzido a uma falsa crença sobre o que está acontecendo

(GOFFMAN, 1974, p. 83). Quando a manipulação não conduz a uma falsa crença ela é designada como “mudança de tom” ou “modulação” (*keying*).

¹² Goffman utiliza o termo “laminação” (*lamination*) para se referir às sucessivas transformações que uma estrutura primária (*primary framework*) de atividade pode receber, em um processo de enquadramento (*framing*) da experiência. Segundo Goffman (1974, p. 156), “a parte mais profunda de uma atividade enquadrada deve ser algo que tem ou poderia ter um status como uma realidade não transformada. Quando esta atividade não está ocorrendo de fato, mas apenas servindo de modelo para uma modulação, pode-se então pensar que a faixa resultante exibe uma transformação e duas camadas ou laminações – o modelo seguido e o modelado, o copiado e a cópia – e pode-se considerar que a camada externa, a borda do quadro, estabelece o status da atividade na realidade”. O modelo representa uma atividade primária estruturada que sustenta laminações sucessivas. A atividade performática, neste caso, o crime, ocorre na camada mais interna, absorvendo o participante; contudo, é a última camada, externa, a “moldura” do quadro, que liga a atividade ao “mundo real”. Por isso, é mais conveniente sempre se referir a um quadro particular pelo rótulo que atribuímos à sua moldura: quadro do teatro, quadro do ensaio, quadro do discurso, quadro cinematográfico, quadro do fotojornalismo etc. (NUNES, 2005, p. 160).

¹³ Tradução própria do autor.

¹⁴ Tradução própria do autor.

¹⁵ Tradução própria do autor.

¹⁶ Tradução própria do autor.

¹⁷ Disponível em: <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/about/>

¹⁸ Goffman (1974, p. 87) considera fabricações benignas como “aquelas que se pretendem planejadas no interesse da pessoa nela enredada, ou, se não exatamente em seu interesse e benefício, pelo menos não executadas contra seu interesse”. Já as fabricações exploradoras ou abusivas são aquelas caracterizadas por “uma parte enredando outros numa construção que é claramente hostil a seus interesses privados, definindo aqui ‘interesses privados’ como o faria a comunidade” (*Ibid.*, p. 103).

Referências

- ABBOTT, Andrew. On the Concept of Turning Point. *In: Time Matters: On Theory and Method*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, p. 240-260.
- ALBAS, Daniel. At the Convocation Goffman Said, “One Is Born Near a Granary and Spends the Rest of His Life Suppressing It”. **Remembering Erving Goffman**, Center for Democratic Culture, University of Nevada Las Vegas, 2011. Disponível em: http://cdclv.unlv.edu/archives/interactionism/goffman/albas_10.html
- BARTH, Milles. **Weegee’s World**. Boston: Bulfinch Press, 2000.
- BARTHES, Roland. Structure du fait divers. *In: Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, pp. 1-4. Disponível em: <https://victorianpersistence.files.wordpress.com/2012/03/barthes-structure-du-fait-divers1.pdf>
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATESON, Gregory. A Theory of Play and Fantasy. *In: Steps to an Ecology of Mind*. Nova York: Ballantine Books, 1972[1954], pp. 177-193.
- BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley: University of California, 1982.
- BECKER, Howard. Carreiras num grupo ocupacional desviante: O músico de casa noturna. *In: Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, pp. 110-128.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- BLOGSPOT NAKED CITY. **The Naked City**. Disponível em: <https://weegeepics.blogspot.com>
- BONANOS, Christopher. **Flash: The Making of Weegee the Famous**. Nova York: Henry Holt, 2018.
- CARRABINE, Eamonn. Just Images: Aesthetics, Ethics and Visual Criminology. **British Journal of Criminology**, vol. 52, n. 3, pp. 463-489, 2012.
- CAVAN, Sherri. When Erving Goffman Was a Boy: The Formative Years of a Sociological Giant. **Symbolic Interaction**, v. 37, n. 1, pp. 41-70, 2013.
- DOS PASSOS, John. **U.S.A. Trilogy: The 42nd Parallel, 1919, The Big Money**. Nova York: Library of America, 1938.
- DUBAR, Claude. Trajectoires sociales et formes identitaires: Clarifications théoriques et méthodologiques. **Sociétés Contemporaines**, n. 29, p. 73-85, 1998.
- DUBAR, Claude; NICOURD, Sandrine. **Les biographies en sociologie**. Paris: La Découverte, 2017.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1998.
- ERICA MACDONALD PHOTOGRAPHER. Disponível em: <http://www.ericamcdonaldphoto.com/scribbling-in-the-dark---photographers-talks/famous-photographers-tell-how---weegee>
- FELLIG, Arthur. **The Autobiography**. Memphis: The Devault-Graves Agency, 2013.

- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GEORGE, Christopher. “**The Critic**” @ 75. Fans in a Flashbulb. 22 nov. 2018. Disponível em: <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2018/11/22/the-critic-75/>
- GOFFMAN, Erving. Fun in Games. *In: Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1961, pp. 15-61.
- GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis**. Nova York: Harper, 1974.
- GOFFMAN, Erving. The Arrangement between Sexes. **Theory and Society**, v. 4, n. 3, pp. 301-331, 1977.
- GOFFMAN, Erving. **Gender Advertisements**. Londres, Macmillan: 1979.
- GOFFMAN, Erving. **Forms of Talk**. Oxford: Blackwell, 1981.
- GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. New York: Double Day, 1990[1959].
- GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. Disponível em: <https://www.icp.org>
- LEE, Anthony; MEYER, Richard. **Weegee and the Naked City**. California: University of California Press, 2008.
- MAINES, David; CHARLTON, Joy. Negotiated Order Approach to the Analysis of Social Organization. **Studies in Symbolic Interaction**, Supplement 1, pp. 271-308, 1985.
- NUNES, Jordão Horta. **Interacionismo simbólico e dramaturgia: a sociologia de Goffman**. São Paulo/Goiânia: Humanitas/UFG, 2005.
- PELIZZON, Penelope; WEST, Nancy Martha. “Good Stories” from the Mean Streets: Weegee and Hard-Boiled Autobiography. **The Yale Journal of Criticism**, v. 17, n. 1, pp. 20-50, 2004.
- RYLE, Gilbert. The Thinking of Thoughts: What is “le Penseur” Doing? *In: Collected Papers*, Volume 2. London: Hutchinson, 1971.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papirus, 1996.
- SHALIN, Dimitri. Interfacing Biography, Theory and History: The Case of Erving Goffman. **Symbolic Interaction**, v. 37, n. 1, pp. 2-40, 2014.
- SCHUTZ, Alfred. Making Music Together: A Study in Social Relationship. *In: Arvid Brodersen (org.). Alfred Schutz: Collected papers II: Studies in Social Theory*. The Hague: Nijhoff, 1964, pp. 159-178.
- SCHUTZ, Alfred. Sobre las realidades multiples. *In: El problema de la realidad social*. Escritos I. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, pp. 197-238.
- THOMAS, William. **The Unadjusted Girl: With Cases and Standpoint for Behavior Analysis**. Boston: Little Brown and Company, 1923.
- WEEGEE. Speaking of pictures. Weegee shows how to photograph a corpse. **Life**, 12 ago. 1946, pp. 8-10.

WEEGEE. **Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash as Told to Mel Harris**. New York: Designers 3, 1953.

WEEGEE. **Weegee by Weegee**. Nova York: Ziff Davis, 1961.

WEEGEE. **Naked City**. Nova York, Da Capo Press, 1975[1945].

WINKIN, Yves (org.). **Os momentos e seus homens**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

JORDÃO NUNES (jordao.fchf.ufg@gmail.com) é professor da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia, Brasil). Integra o Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) e o Núcleo de Estudos sobre o Trabalho (Nest), ambos da UFG. É doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade de São Paulo (USP, Brasil), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFI) da UFG e graduado em ciências sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Brasil).

Recebido em: 18/04/2019
Aprovado em: 18/06/2019