

DE ÁRVORES, PEDRAS E HOMENS: SINGULARIDADES DA FOTOGRAFIA NAS
CIÊNCIAS SOCIAIS¹

About trees, stones and men: singularities of photography in social sciences

Nuno Godolphim²

[HTTP://DX.DOI.ORG/10.52641/CADCAJ.V7I1.653](http://dx.doi.org/10.52641/CADCAJ.V7I1.653)

RESUMO: Procurando entender as especificidades da fotografia nas ciências sociais e, particularmente, na antropologia visual, este texto se propõe a analisar de que maneira uma foto produzida sobre um ser humano é qualitativamente diferente da foto de uma paisagem ou de uma pedra. Para tal, situa as diferentes concepções de sujeito que estão embutidas no olhar do fotógrafo que registra paisagens naturais, paisagens humanas e paisagens culturais. Para em seguida pensar sociologicamente estas diferenças, reconstruindo o lugar do sujeito fotografado na informação imagética constituída pelo aparato fotográfico.

PALAVRAS-CHAVES: Antropologia, Fotografia, Semiótica, Sujeito.

ABSTRACT: Trying to understand the specificities of photography in the social sciences and, particularly, in visual anthropology, this text aims to analyze how a photo produced about a human being is qualitatively different from the photo of a landscape or a stone. To this end, it situates the different conceptions of the subject that are embedded in the look of the photographer who records natural landscapes, human landscapes and cultural landscapes. Then it to think sociologically about these differences to reconstruct the place of the subject photographed in the image information constituted by the photographic apparatus.

KEYWORDS: Anthropology, Photography, Semiotics, Subject.

¹ Texto apresentado originalmente como monografia de conclusão da pós-graduação A Fotografia Como Instrumento De Pesquisa Em Ciências Sociais da Universidade Candido Mendes, 2005.

² Nuno Godolphim cursou pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFRGS) e pós-graduação em Fotografia Como Instrumento De Pesquisa Em Sociais (UCAM). Foi fundador do Núcleo de Antropologia Visual/UFRGS. Atualmente é produtor, pesquisador e roteirista de cinema e TV. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0660-0042>. E-mail: nunogodolphim@gmail.com

1. DE PEDRAS, ÁRVORES E HOMENS

Este texto tem a intenção de discutir a natureza da imagem fotográfica nas Ciências Sociais na medida em que tenta compreender de que maneira uma foto produzida sobre um ser humano é *qualitativamente* diferente da foto de uma paisagem, de uma “janela velha”, ou de uma pedra. Melhor, dizendo: o que faz com que uma foto que tenha como objetivo um registro estritamente plástico da natureza, como as fotos de um Ansel Adams, ou mesmo quando se trata do registro de plástico de um ser humano, como as de um Edward Weston, seja substancialmente diferente das fotos produzidas por fotógrafos como Dorothea Lange e Walker Evans da FSA, por exemplo, que visavam documentar uma realidade social.

Creio que a resposta do senso comum de que se trata de “temas” diferentes que requerem “tratamentos” diferentes é pertinente, mas não satisfatória. Acredito que estamos diante de uma diferença de natureza sónica e vamos revisar os estudos semióticos sobre a mensagem fotográfica para buscar equacioná-la.

Para dar conta deste questionamento, o que distingue a foto de uma pedra da foto de um homem, pretendo, num primeiro ato, repassar algumas das principais vertentes da análise fotográfica na semiologia e na semiótica em busca das abordagens que nos permitam explicitar estas diferenças, notadamente retomando os estudos de Barthes e Dubois sobre a natureza do signo fotográfico. Meu objetivo seria reconstruir semiologicamente o lugar do *sujeito fotografado* na informação imagética constituída pelo aparato fotográfico.

Assim, pretendo analisar a tensão entre as características semióticas e constitutivas da mensagem fotográfica e os processos de apreensão do sujeito fotografado/pesquisado pelos fotógrafos, tomando como modelo padrão a apropriação deste sujeito fotografado na construção dos enunciados de mensagens de caráter antropológica-etnográfica de cunho interpretativista.

Indo um passo além, perguntaria ainda se haverá alguma diferença entre as fotos de temática humana feitas por “amadores” e artistas, por jornalistas, documentaristas e cientistas sociais, tentando assim localizar suas convergências e diferenças, onde creio que a construção do sujeito ao seu nível metodológico seja a chave para esta distinção. Por fim, caberia colocar estas reflexões à luz da natureza da mensagem antropológica que tem por missão a compreensão dos sujeitos e sua tradutibilidade para um discurso acadêmico, numa primeira instância, e para a sociedade global, numa meta ideal, como nos ensinou GEERTZ (1978).

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA, SENTIDO E SUJEITO

O grande desafio da documentação fotográfica da realidade social, principalmente de uma certa antropologia que se pretende visual, é descobrir o "outro" dentro da imagem, é traduzir em imagens as lógicas culturais que organizam tribos indígenas, seitas religiosas, grupos populares, etc.

Creio que o foco no "sujeito social" seja um caminho fecundo para refletir sobre em que medida a prática fotográfica se aproxima do fazer antropológico, a ponto de poder ser apropriada por esta última como forma de expressão. Para tanto, vamos elaborar uma proposta hermenêutica de abordagem do código fotográfico, através de um modelo de análise que nos permita "compreender", de forma eficiente, as dimensões simbólicas envolvidas no ato fotográfico. O cerne da questão reside na identificação dos distintos sujeitos envolvidos quando se procede uma fotografia, em particular no resgate do "ator cultural" nas análises do signo fotográfico.

Num primeiro momento pretendo tomar a fotografia como um todo, onde pedras, pássaros e gentes fazem parte de um mesmo universo fotográfico. Assim vamos fazer uma breve digressão sobre a tradição das abordagens semiológicas (particularmente a proposta por Barthes) e semióticas (especificamente a abordagem de Dubois) da imagem fotográfica para ver como esse "ator", o sujeito retratado e sua cultura, surgem na construção do significado fotográfico para estas vertentes do pensamento fotográfico.

Num segundo momento deter-me-ei apenas nas fotografias que tenham o homem como "objeto" a ser fotografado. A ideia é resgatar esta dimensão do "outro" através de uma perspectiva compreensiva, que nos ajudará a situar os campos simbólicos envolvidos na leitura de uma fotografia qualquer onde equacionaremos o universo cultural do "autor" da imagem, do "ator" na imagem e do "leitor" da imagem. O ideal seria abordar o trabalho de vários grandes fotógrafos como Nadar, Stieglitz, Weston, Smith; Lange, Kline, Frank, Salgado, entre tantos outros, como exemplos de distintos processos de abordagem fotográfica do "homem" enquanto sujeito.

Mas aqui, devido à necessidade de concisão, vou tomar apenas os trabalhos de Edward Weston e Dorothea Lange, ambos marcos da fotografia do seu tempo e que mesmo com estilos distintos, vivenciaram um conjunto semelhante de referências quanto a sua formação fotográfica.

3. A FOTOGRAFIA, SEUS SISTEMAS E SEUS SUJEITOS³

Fotografia, como toda manifestação comunicacional, tem uma linguagem própria. Enquanto comunicação visual, artística ou informativa, pode ser considerada como uma obra aberta, passível de múltiplas interpretações. A noção de *punctum* (Barthes: 1984) nos mostra como as pessoas, de um modo geral, criam pontes de significado com elementos específicos da fotografia a partir de suas experiências subjetivas, possibilitando leituras que vão além do *studium* (a percepção do contexto social em que foi tirado a fotografia), evocando camadas mais profundas da memória e de suas referências cognitivas.

Mas Barthes, na *Câmara Clara*, está mais preocupado com as dinâmicas de recepção e leitura da imagem fotográfica. Ele não desenvolve neste texto o problema da intencionalidade de uma comunicação particular, isto é, do fotógrafo enquanto sujeito. Não fala especificamente das estratégias de que um fotógrafo pode lançar mão para construir uma significação. Ele se posiciona do ponto de vista do leitor da fotografia: o *spectator*, e não do seu produtor, o *operator* que manipula a linguagem fotográfica produzindo um instantâneo dotado de significação.

Já num outro texto, analisando as características da fotografia de imprensa, Barthes procura desvendar a trama semiótica dos elementos constituintes da Mensagem Fotográfica (BARTHES, 1969). Dissecando a informação contida numa fotografia, ele aponta para a paradoxal coexistência de duas mensagens: uma, aparentemente, sem código, o *analogon* fotográfico e outra com código, a "escritura" ou a "retórica" da fotografia, a sua arte.⁴

O *analogon* fotográfico seria uma mensagem denotada, o perfeito analógico do real que a fotografia pretende copiar. É devido a sua "plenitude analógica" que a fotografia apresenta este caráter objetivista, daí devindo seu poder de credibilidade.

Mas tal "plenitude analógica" tende ao mítico, pois esta mensagem fotográfica sempre apresentará alguma conotação: seja em nível da produção, na medida em que ela é construída, seja em nível da recepção, quando ela é lida (e não apenas percebida).

Barthes destaca que os códigos de conotação seriam de caráter *histórico*, o que para ele é sinônimo de cultural, e que o processo de leitura de uma fotografia seria similar ao de uma língua

³ Parte deste capítulo foi publicado de forma preliminar em "A Fotografia Como Recurso Narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica." (Godolphim:1995).

⁴ "O paradoxo não é evidente a colusão de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada: provavelmente é esse o status fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve aqui a partir de uma mensagem sem código" (Barthes:1969. Pág.304/5)

verdadeira à qual só tem acesso quem dominar os seus signos. Caso contrário, ao olhar uma fotografia se estaria procedendo como se estivesse ouvindo uma língua estranha da qual mal se sabe a procedência.

Diria Barthes:

Graças ao seu código de conotação, a leitura da fotografia é, portanto, sempre histórica; ela depende do "saber" do leitor, exatamente como se se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível somente se aprendemos os seus signos. (BARTHES: 1969, p. 311)

Assim Barthes destaca três tipos de conotação: a perceptiva, a mais imediata que seria impossível sem uma categorização anterior e de certa forma interior, para a qual o leitor se valeria das categorias da língua; a cognitiva ligada à bagagem cultural e à experiência pessoal do leitor; e a ideológica ou ética que seria responsável pela introdução na imagem de "razões ou valores".

Barthes, por fim, ainda se pergunta se poderia haver alguma mensagem realmente denotada na fotografia e parece encontrar uma resposta negativa, pois sempre haveria alguma conotatividade inerente ao processo de leitura desta imagem.

Ainda no campo da semiótica fotográfica, mas sobre uma outra base teórica, Dubois (1994) propõe compreender a natureza do fotográfico em seu nível ontológico para identificá-la em sua singularidade enquanto uma categoria epistemológica do pensamento humano que ao surgir cria uma dimensão completamente nova para a expressão de categorias gerais tais quais “o real” e “o sujeito”, “o ser” e “o fazer”, “o tempo” e “o espaço”, sendo assim um novo padrão de representação sógnica, alinhado ao conceito indicial de signo peirciano, mas diferente de todas as manifestações já catalogadas.

Para Dubois, a fotografia só pode ser compreendida enquanto “Ato Fotográfico”, o que implica compreender sua dimensão pragmática, isto é, desvendar os universos sógnicos e intencionais que geraram a fotografia e os usos sociais que ela implica. Para ele, a fotografia não tem sentido fora da sua pragmática, que simplificarmente se traduziria pelo contexto social de criação e uso deste suporte óptico-químico que o homem inventou para recortar e registrar o universo visível, sendo tomada a partir do exato momento de sua realização, inseparável de sua natureza referencial!

Sem cair nas armadilhas da mimese e da metafísica do referente, Dubois caracteriza o signo fotográfico por sua indicialidade, que pressupõe algum nível de contato físico, mas sem jamais confundi-la ou deduzi-la da realidade posta diante da lente. Para ele, a fotografia seria uma “pegada de luz”, uma marca que a realidade luminosa deixa sobre a película do filme.

Está “imagem-ato absoluta” seria então “inseparável de sua situação referencial”, obrigando-nos a buscar seu sentido primeiro na referência, mas não no referente, pois o que está em jogo é o processo de referir. Tal lógica se apresenta de forma análoga ao processo de significação que não

pode ser confundido com o significado, nem com o referente mas com o momento em que um dado ser humano concreto encontra a partir de sua bagagem pessoal a relação entre referente, significante e significado.

Para Dubois, a fotografia se caracterizaria por esta "marca", este momento de puro índice, onde nesta fração de segundo o código ficaria suspenso pela impressão luminosa. A marca existiria entre dois momentos culturais e codificados que dependem de decisões humanas, existiria “entre duas séries de códigos”:

- Antes: escolhas do fotógrafo, ângulo de tomada, exposição, tipo de lente e de filme, etc.
- Depois: o circuito cultural de difusão da imagem

Diria ele:

É somente entre duas séries de códigos, unicamente durante o instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada um puro ato-marca (uma mensagem sem código). É aí ... que o homem não intervém e não pode interferir sobre pena de trocar o caráter fundamental da fotografia. Há aí somente uma falha, um instante de falta de códigos, um índice quase puro. Este instante, por certo não durará mais que uma fração de segundos e será em seguida tomado e recuperado pelos códigos, que já não o soltarão” (DUBOIS: 1994, p. 54.)

A abordagem de Dubois é um marco do pensamento fotográfico moderno e seria praticamente irretocável se a imagem digital não viesse pôr em xeque o estatuto da indicialidade, mas esta é uma outra discussão. Para mim, sua ênfase sobre o pragmatismo como chave da compreensão do “ato fotográfico” é uma ferramenta fecunda para orientar qualquer estudo sobre a fotografia.

Mas é preciso afiar um pouco mais nossos instrumentos de análise, pois o objeto de pesquisa em questão está envolto em uma resistente malha de significações que precisa ser destrinchada com muito cuidado.

Vejamos como as teorias dos autores citados, que seriam aplicáveis para a mensagem fotográfica em geral e por conseqüências para qualquer objeto a ser fotografado, lidam com a seguinte questão: fotografar uma situação social tem algo de diferente de se processar uma fotografia de uma árvore?

Para quem lida com as “culturas humanas” a imagem fotográfica precisaria estabelecer uma ponte entre uma imagem vívida de uma situação social que tem uma "historicidade" própria (portanto, uma conotatividade própria na medida em que é articulada por um sistema singular de signos) e a porção representada na cópia fotográfica e "denotaria" uma realidade social preñe de significados. Enfim, "denotaria" uma imagem já pré-conotada. Pois além das conotações inerentes ao *produtor* da imagem e ao *leitor* da imagem teríamos as do *ator* da imagem, que para Barthes não passa de um *spectrum*, um verdadeiro fantasma. Para o Barthes de “A Câmera Clara”, em última

instância, o “sujeito fotografado” só é significativo pelos olhos de quem o lê. Em sua ótica semiológica encontramos uma hipertrofia do leitor, uma atrofia crônica do fotógrafo e uma atrofia aguda do sujeito fotografado.

Por outro lado, se a fotografia é um índice, uma marca, como propõem Dubois nos passos de Peirce, então a fotografia de um fato social qualquer é **a marca de um código**, ou seja, neste momento em que os códigos sociais do fotógrafo e dos seus possíveis leitores ficam em suspenso pelo corte da luz sobre o negativo, interpõe-se furtivamente entre a luz e o negativo uma realidade social densa de significados. Algo que de fato não ocorre se estivermos falando de uma pedra ou de uma paisagem do Parque Yosemite, como foi imortalizada por Ansel Adams, pois pedra e paisagem não possuem um código simbólico per se. A não ser que se trate da “Pedra de Roseta” ou se leia na natureza a expressão de um código divino. Mas não compliquemos mais as coisas.

O curioso é que o fato de se contaminar este momento “sem código” de uma signagem cultural qualquer acabamos de reintroduzir o paradoxo barthesiano (a fotografia seria uma mensagem codificada que se realizaria por uma mensagem sem código) por uma outra porta, como que ao revés, pois a mensagem fotográfica de relações sociais “denotaria” um universo pré-conotado.

Caso não se faça um esforço para resgatar os códigos do ator na foto estaríamos condenando este sujeito vivo e cheio de significados ao limbo das insignificações simbólicas.

Não caberá a este texto discutir se o paradoxo barthesiano foi realmente sepultado. O que se conclui é que toda fotografia que têm seres humanos como “objeto” necessariamente teria um terceiro nível de significação além do fotógrafo e seu universo de possíveis leitores, diferentemente de uma fotografia da natureza onde existem apenas estes dois últimos níveis.

Esta superposição de códigos faz pensar sobre como se deveria proceder uma leitura mais sistemática deste emaranhado de significantes. Barthes, por economia, não leva em consideração o código do ator e acaba sub-explorando⁵ o código do produtor por considera-lo como participante da mesma “história” do leitor das imagens. Dubois vai mais longe ao considerar o código do produtor como fundamental para a compreensão do sentido fotográfico, e já aponta para a possibilidade do código do ator, mas ainda de forma tímida.

Porém as ciências sociais e, de forma destacada, a antropologia que pretenda lançar mão da fotografia não pode se dar ao luxo desta economia e desta timidez, pois que seu objeto de estudo reside exatamente neste “nó” de códigos. Sua atividade consiste em traduzir os códigos do ator para os códigos do leitor. E para tanto o etnógrafo procura decodificar os códigos do ator numa

⁵. Para Barthes a “linguagem fotográfica” parece independe dos rudimentos da fotografia, ficando restrita a signagem de “caráter social”, daí a semelhança entre produtor e receptor.

linguagem intermediária, que faça a passagem de um código para o outro. No caso da fotografia de grupos sociais isto implica em fazer esta transposição através dos elementos da linguagem fotográfica.

Um outro pensador da fotografia, mas de uma linha que se afasta das abordagens estruturalistas, propõe um modelo de análise fotográfica que leve em conta estas três dimensões. Raul Beceyro (1980), em seu clássico ensaio *“La colaboración y la resistencia”* sobre a foto “A rendição de Chartres” de Robert Capa (18 de agosto, 1944), afirma que o “fotógrafo, dispositivo técnico, a cena e seus atores e, por fim, o espectador fazem parte do processo de significação”. Se não levarmos em contato todos estes “sujeitos” do sentido não haverá a compreensão completa do significado fotográfico.

Grosso modo, o que podemos ver deste breve discorrer sobre as abordagens de cunho semiótico sobre a fotografia é que o objeto da fotografia é sempre tratado como “coisa” e não como sujeito. Ora, dentro da lógica racionalista que fundamentou o instrumento fotográfico, toda fotografia é um processo de objetivação, um recorte sobre uma natureza coisificada, onde pedras, árvores e homens recebem o mesmo tratamento de “coisa”. Se não fizermos o esforço de reconstituir o humano diante das câmeras, como nos ensina Beceyros, ficaremos sempre presos na caixa preta de Flusser.

O que pretendo amadurecer nesta análise é que quando se fotografa “seres humanos” deverá haver a presença de um código cultural no conteúdo desta imagem. O que fica impresso na película do filme é o código de uma cultura. Cabe a este texto refletir sobre alguns caminhos que nos ajudem a desvendar esta teia de significados imersos na emulsão fotográfica, identificando como os sujeitos fotógrafos conceberam os seus “sujeitos fotografados” para, a partir daí, dando continuidade em essa pesquisa, separar as fotos de “paisagens humanas” das fotos de “paisagens culturais”.

4. DA PAISAGEM NATURAL: À NATUREZA OBJETIVA DA FORMA

Até aqui refletimos sobre a natureza sógnica da fotografia. Cabe agora tratar da natureza formal do que se convencionou chamar de “arte fotográfica”, mas sem perder de vista o problema do “sujeito” que nos guia em nossa expedição acadêmica.

A questão a seguir é compreender o que acontece quando um grande fotógrafo, dentro de uma linhagem modernista, aponta sua lente para uma paisagem ou um objeto qualquer, seja pedra,

árvore ou mesmo um homem, com a intenção de produzir uma fotografia com valor artístico, como um registro expressivo e definitivo da sua percepção sobre este ser visível.

Poderíamos analisar o trabalho de inúmeros fotógrafos, particularmente aqueles que ajudaram a amadurecer a fotografia enquanto expressão artística, gente do quilate de Moholy-Nagi, Man Ray, Stieglitz, Rodtchenko, Kertsz, Adams e tantos outros.

Mas prefiro aqui tomar como exemplo as fotografias de Edward Weston, por ser ele um dos representantes paradigmáticos da fotografia moderna, tendo sido um dos homens que ajudaram a instaurar o estatuto da fotografia enquanto uma "arte pura", unindo técnica e linguagem, independente da tradição da pintura e outras expressões artísticas clássicas. E, principalmente, porque ele fotografou as mais diversas coisas (pedras, árvores, homens, etc) de forma coerente com a doutrina que ele desenvolveu, como *formas puras e expressivas*.

Weston foi um renomado fotógrafo da costa leste americana que começou a fotografar profissionalmente fazendo retratos no início do século XX. Logo encontrou um refinado estilo pessoal dentro dos padrões pictorialistas da época, sendo reconhecido e premiado por isto.

Apenas para lembrar, o pictorialismo foi um marco na história da fotografia, influenciando pelo romantismo, pelo simbolismo e pelo impressionismo, que fomentou a discussão do estatuto da arte fotográfica. A partir das referências das vanguardas da pintura do final do Século XIX estes fotógrafos passaram a “tratar/manipular” suas fotos para que elas dialogassem com estas referências e fossem reconhecidas no grande campo das artes plásticas. (PULTZ: 1996)

Através da fecunda influência da Galeria 291 e da revista *Camera Work*, ambas dirigidas por Stieglitz, o pictorialismo tornou-se muito popular nos EUA, propiciando que a fotografia se impusesse como obra de arte no mercado americano.

É neste ambiente de "promiscuidade artística e intelectual", onde a fotografia passa a conviver com as novas vanguardas artísticas da virada do século (o impressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o expressionismo europeu tiveram suas primeiras aparições nos EUA nesta galeria) que a fotografia começa a buscar a sua maturidade como expressão artística na América.

Já antes da I Guerra Mundial temos registros da discussão em torno dos caminhos que levariam à modernidade da fotografia ao se buscar uma fotografia “verdadeira” em vez de uma fotografia “expressiva”. Discussão lançada por Zaias numa edição da *Camera Work* que encontrou ecos nas experiências de Strand e Stieglitz. (PULTZ: 1996). Mas é apenas na década de 20 que vemos emergir com força o que se passou a chamar de "*straight photography*", isto é, a “fotografia direta”, que não precisava mais de nenhum recurso que não fosse o estritamente fotográfico para produzir a sua obra, rompendo com as influências do pictorialismo, espreado-se por todos os campos do fazer fotográfico. Pultz resumiria as características do movimento da seguinte forma:

“... this new, “straight” aesthetic accepted and celebrated photographic qualities previously considered appropriate only for utilitarian images.” ... “The straight photography aesthetic derived its validity and power from the emerging modernist aesthetic, which esteemed the documentary, the mechanical, and technological, as well as the highly formal.” ... “Straight photographs emphatically disclose their mechanical origins; formed as segments cut from the visual field, they are printed without manipulation from sharply focused negative, often on glossy paper in order best exploitation the full range of photographic tones, from the richest blacks to the brightest whites.” (PULTZ, p. 477. In: FRIZOT, 1996)

É a caminho deste efervescente ambiente novaiorquino que Weston, descontente com os rumos do seu trabalho, passa uns dias em Ohio e faz as fotos de uma siderúrgica, a Armco Steel. Estas imagens representam uma virada definitiva em sua fotografia. Conforme diz Pitt (2001): “*Quase do dia para a noite o artista tornou-se modernista.*” A temática industrial o levou a buscar uma outra forma de expressão, mais apropriada para dar conta da modernidade que assaltava a progressista sociedade americana. Um foco preciso e um trabalho esmerado na busca do controle de formas e volumes se impõem em seu novo universo visual, mas principalmente a consciência que a própria máquina fotográfica era o agente catalisador desta estética transformadora. A partir de então, para ele, o importante na fotografia é “apresentação em vez de interpretação”.

“Weston também tomou consciência de que um motivo moderno exige métodos diferentes de representação. E, como **uma forma de arte (...) que, de fato, utiliza uma máquina**, o conceito tradicional de uma fotografia aceitável tinha de ser completamente repensado.” (PITT, 2001, p. 120)

Neste caminho, Weston passa a fazer parte do seleto grupo que constitui as bases da fotografia modernista ao compreender a máquina fotográfica como uma “ferramenta de observação e exploração da forma”. (PITT, 2001, pag:121)

Assim, abandonou definitivamente o pictorialismo, tornando-se deste um feroz combatente, enquanto se aprofundava no estudo das formas naturais, numa busca pela beleza das imagens em qualquer objeto em que ele acreditasse ser possível registrar “a perfeita expressão da forma”.

Dez anos depois esta filosofia se cristalizou na costa oeste americana em volta do **Grupo f/64**, como um fórum da fotografia moderna. O **Grupo f/64** foi fundado por Ansel Adams, Edward Weston, Willard Camionete Dyke, Imogen Cunningham, entre outros, com o objetivo de promover a *straight photography*, numa resposta definitiva as pretensões “artísticas” do movimento pictorialista na fotografia com seu maneirismo e emocionalismo incoerente. (ver o Manifesto do Grupo F/64.⁶)

⁶ <https://web.archive.org/web/20061103212459/http://www.kcbx.net/~mhd/1intro/f64.htm>

Junto com Ansel Adams e seu grupo, Weston estabelece o modelo da fotografia pura dando bases definitivas a arte fotográfica modernista, que tem a pretensão de ser a busca da melhor forma de expressão fotográfica de uma coisa dada qualquer, juntamente com todo o esmero técnico que iria perenizar cada cópia, criando os padrões de referência da "photography fine arts" que ainda hoje orienta o mercado das galerias de fotografia.

A ideia central de Weston era, através da fotografia, resgatar a “quintessência” das coisas expondo-as na força de suas formas.

Weston desenvolveu o uso da máquina fotográfica como um bisturi que corta na carne do caótico mundo visível, isolando, aqui e ali, formas que antes passavam despercebidas dos olhares mundanos, obrigando-nos a descobrir uma nova modalidade de olhar. De fato, devemos agradecer a Weston e seus contemporâneos por ter instaurado esta nova visualidade ao mesmo tempo em que formulava toda uma linguagem especificamente fotográfica para registrá-la, maximizando os recursos de seus equipamentos fotográficos de grande formato, em concomitância com os processos de revelação, o controle apurado da gama de tons, os cuidados na ampliação dos negativos, a escolha dos papéis, etc.

Sua proposta fotográfica surpreendeu as artes plásticas do continente, ao ponto de Diego Rivera se maravilhar ante uma impactante fotografia da patente de seu banheiro, para declarar: *“Nunca en mi vida había visto una fotografía tan bella”*.



Excusado (1925)

Refletindo sobre esta foto Pitts comenta que:

Weston começou a avaliar as possibilidades de objetos comuns, funcionais e produzidos em série, como a sanita em cerâmica de sua casa arrendada. Tentou encontrar a melhor forma de fotografar o que se referiu como “um receptáculo brilhante e esmaltado de uma extraordinária beleza”. O objetivo era apresentar a sanitas de forma a retirar-lhe todas as conotações com a sua função – humorísticas, escatológicas, obscenas e outras, e transmitir uma “reação absolutamente estética à forma”.(PITT: 2001, p. 122)

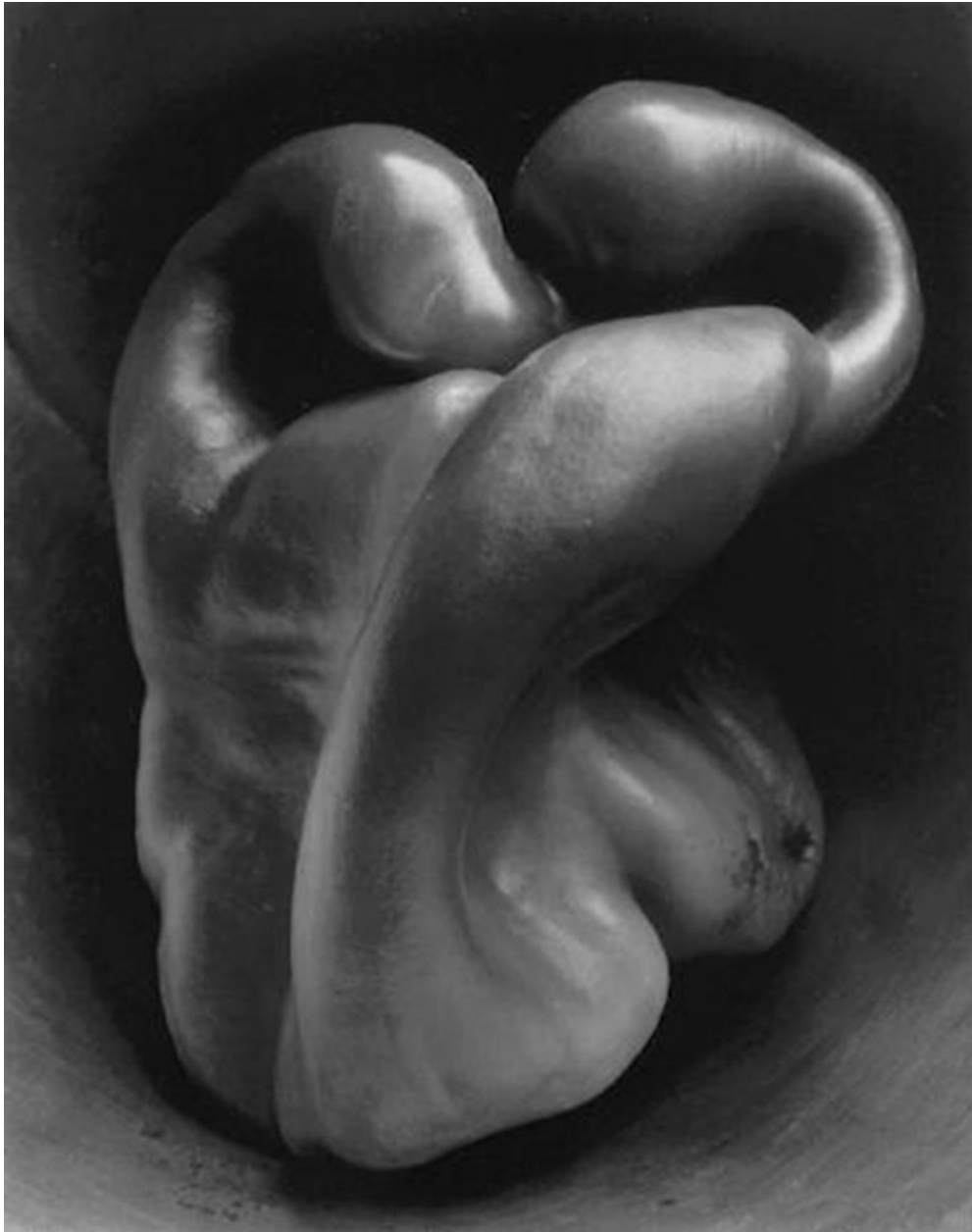
É com esta lógica que Weston arremete sua câmera sobre toda e qualquer coisa onde batia o olhar, sejam simples objetos de uso doméstico que se viam envoltos em contornos grandiosos,

sejam inocentes vegetais inflados de sensualidade, ou conchas que se descobriam transbordantes de erotismo. E raízes, e árvores, e praias e montanhas. Da mesma forma como fez com vários corpos humanos. Sempre com a ideia fixa de criar uma “imagem mais real e compreensível do que o próprio objeto.”

Isolando e aumentando um pouco o tamanho de uma concha ou de um pimentão, ou partindo ao meio vegetais e conchas, Weston permitiu que as formas da natureza se revelassem em si mesmas, com os seus padrões próprios e esplêndida irregularidade. Utilizou a luz e a sombra para obter o que sentia ser a expressão ideal do motivo. Entre 1927 e 1930, fez muitas imagens que são hoje consideradas entre as suas imagens mais importantes: fotografias de uma concha nautilus de um branco cintilante colocada num espaço escuro e ambíguo, pares de conchas metidas umas nas outras e sensuais pimentões em forma de sino. (PITT: 2001, p. 123)

Vejamos rapidamente uma de suas clássicas fotos sobre pimentões. Escolhi a de nº 30 pela beleza plástica e por sua estranha evocação de um corpo humano. Ainda que o subconsciente de qualquer leitor da fotografia venha a ser assaltado por significados segundos e terceiros, o que está em questão é a ausência de qualquer subjetividade inerente ao pimentão. Sua intenção era neutralizar qualquer tipo de sentimento sobre o objeto-modelo que não fosse a própria imagem pura do pimentão, redescoberto pela simplicidade e força de seu olhar, aí amplificado pela estudada escolha do enquadramento e opções de impressão.

Para esta foto, como para qualquer outra do gênero, vemos que as variantes da teoria sógnica se aplicam perfeitamente. Diante de uma foto como esta é fácil perceber por que Barthes joga o peso da interpretação para o polo da audiência. A forma pura é um convite para que o leitor da foto preencha inconscientemente o seu vazio de conteúdo.



Pepper N°30 (1930)

Por sua vez, Dubois, em sua pragmática do ato fotográfico, leva-nos a acompanhar Weston em seu processo de pré-visualização, detalhando todas as opções e recursos técnicos de que ele dispõe, alinhados com as concepções estéticas do autor, para chegar na escolha definitiva em que o disparador é acionado. Registra o corte da luz sobre o negativo, este momento suspenso de códigos onde a física e a química se impõem sobre as significações humanas, para depois se abrir ao universo simbólico dos receptores, mapeando o campo de distribuição das obras de arte fotográfica em seu contexto histórico e social específico.

Poderíamos refletir junto com os dois autores sobre a prolífica subjetividade dos leitores postados diante da fotografia como uma obra aberta, um vazio simbólico que estimula a discussão

do sentido artístico como um “significado flutuante” (Eco: 1971), para, por fim, concluirmos que se trata apenas de um pimentão, magnificamente fotografado.

Mas sigamos um passo a diante e vejamos como Weston se comporta ao fotografar seres humanos. Em toda a sua vida ele fez milhares de retratos e imagens nuas, principalmente de mulheres.

Ele foi reconhecido como um especialista na fotografia de nus⁷ e tinha de fato uma grande predileção pelo gênero.

Por suas próprias palavras percebe-se que seu interesse pelo corpo humano se centrava nas possibilidades formais que um corpo, parado ou em movimento, era capaz de lhe proporcionar. Uma rápida olhada em suas fotos nos permite ver um minucioso trabalho de estudo das formas do corpo humano, às vezes com uma carga sensual ou mesmo erótica, mas quase sempre com uma carga experimental em que o corpo perde o sentido humano e se redescobre como um complexo de volumes, linhas e curvas feitas de pele e carne.

Se olharmos detidamente para a foto **“Head Down Nude – 1936”**, veremos um belo exemplo da abordagem de Weston. Eu poderia gastar páginas de reflexão analisando como a sombra que corta o braço redimensiona o corpo da modelo, reforçando a composição triangular de contornos arredondados, suaves e femininos, situando o corpo da mulher fora das proporções renascentistas, em uma nítida sintonia com a pintura modernista da época. Mas passemos diretamente ao problema do sujeito que move a reflexão deste texto.

⁷ Sobre nus: “The nude was especially significant in Weston's work, representing, as it also did for Stieglitz, more than a convenient artistic theme. The cool and elegant forms of the more than one hundred nude studies Weston produced between 1918 and 1945 not only represent his search for formal perfection but also reflect the erotic and sexual enigmas with which he struggled for much of his life”. (The History Of Photography, apud: www.masters-of-photography.com)



Head Down Nude (1936)

Se levarmos em conta os três níveis de subjetivação de uma fotografia veremos que a análise poderia seguir o mesmo padrão da foto anterior, pois ao nível do produtor e do leitor ela se mantém inalterada. Quanto ao nível do ator, que antes não existia, aqui não está preenchido significativamente porque ele não se apresenta como um sujeito de fato. Apesar de reconhecermos aí uma mulher, a vemos despersonalizada. Não é uma pessoa, não tem carga emocional ou cultural expressiva, sendo eminentemente plástica.

Não há um sujeito diante da câmera, apenas um homem-mulher objeto, que se move livremente se assim o fotógrafo mandar ou fica estático quando o fotógrafo pedir! Ela cumpre a função de um objeto modelável à vontade do artista.

A mulher da foto só tem “sentido” enquanto sujeito ao vivenciar seu papel de modelo, na sua relação direta e funcional com o artista! Sendo assim, não expressa nada de particular de seu ser individual ou social que não seja fruto desta relação.

Não é uma pessoa que se expresse por conta própria. Ela está ali para ser manipulada e dissecada como Da Vinci fazia com os seus cadáveres ao estudar a anatomia para melhor representar o ser humano.

A modelo, apesar da sensualidade das curvas e da sugestão das sombras, só é um ser humano enquanto forma, jamais chegando à condição de sujeito, sendo assim tratada como um objeto vazio de sentido, da mesma maneira como o vaso sanitário e o pimentão.

O ser humano na fotografia formalista de Weston é essencialmente uma forma expressiva, é puro corpo, carne, tratado como um objeto a ser redescoberto pelo corte seco e preciso de uma lente objetiva.

A escola de Weston e Adams, que eu passo a chamar de Fotografia Moderna Formalista, ensinou-nos a dominar cada elemento e cada recurso da totalidade do aparato fotográfico, tirando assim o máximo do aparelho e por consequência de sua lógica objetivista, da sua ideológica positivista, em que o mundo inteiro poderia ser retratado com tal cuidado e expressão objetiva que eliminaria toda e qualquer subjetividade inerente à coisa fotografada. Temos aqui um modelo de fotografia que poderia servir de exemplo do que Flusser viria, anos mais tarde, compreender com a natureza da fotografia, como fruto de um programa do aparelho fotográfico em que o homem almejaria chegar ao limite das potencialidades do programa embutido na máquina.

Ao dominar o aparato fotográfico o fotógrafo, seguindo a lógica interna da máquina, objetiva o mundo com precisão, opera o registro acurado da forma, da profundidade e da emulação da perspectiva reduzida a bidimensionalidade do negativo. O homem enquanto fotógrafo moderno domina a luz e suas formas de representação nos mais diversos tons de cinza, e, seguindo o projeto ideológico do aparato, por fim isola qualquer subjetividade que esteja diante da câmera. Na frente da câmera tudo é objeto: pedras, árvores e homens.

É como se a fotografia pudesse atingir a almejada neutralidade axiológica que alguns cientistas buscam até hoje, a despeito da rebeldia da física quântica!

Para nossa sorte (ou azar) a subjetividade por trás da câmera pode ser domesticada, mas jamais dominada. O subconsciente do homem o assalta mesmo quando ele tenta afogá-lo no formalismo! Freud que o diga, e os psicanalistas e semiólogos nos têm demonstrado isso com grandes magotes de exemplos.

Mas, por enquanto, o que fica para nossa análise é que o projeto modernista da fotografia americana objetiva o sujeito diante da câmera, *coisifica* o homem enquanto forma e expressão de luz.

O sujeito que lhe interessa é o sujeito que bate a chapa e eventualmente o sujeito que lê a foto, e com sorte a compra para colocar numa parede. Se houver um sujeito diante da lente ele será escravizado pela máquina e congelado no tempo para tornar-se pura forma, para assim ser decalcado como obra de arte. Mercadoria de um seletivo grupo social que domina o código hermético da máquina fotográfica em seus requintes estéticos.

5. DA PAISAGEM HUMANA À PAISAGEM SOCIAL

O mundo está se acabando em pedaços e tudo o que Adams e Weston fotografam são pedras e árvores.
(Cartier-Bresson)

Weston deu as bases do que podemos chamar de fotografia modernista e passou a olhar o mundo com outros olhos, tomando pedras, árvores e homens da mesma maneira sob o crivo de suas lentes. Entretanto, na mesma época, outras pessoas perceberam que este poderoso instrumento, a máquina de fazer fotografias, poderia ir além dos estudos da forma e, sem perder as qualidades características da arte fotográfica de então, encontrar um sentido e um conteúdo simbólico, mesmo em se tratando de *straight photography*, sendo que isto se tornava mais patente quando suas lentes encontravam um ser humano como tema fotográfico.

Passemos aqui a analisar uma contemporânea de Weston que teve inicialmente uma formação parecida e de fato compartilhou de muitos dos seus princípios, a ponto de ser convidada a participar do Grupo f/64, mas que se tornou exemplo de uma fotografia orientada pela descoberta e revelação do sujeito social que surgia diante de suas fotos. Falo de Dorothea Lange, que entre outras coisas foi uma das principais fotógrafas da Farm Security Administration (FSA), experiência marcante do governo americano na fotografia documental americana e mundial.

Lange começou a trabalhar com fotografia em 1914 sob a tutela de Alfred Genthe, renomado fotógrafo, estabelecido nas artes do retrato, mas que já fazia incursões pelo lado documental em fotografias roubadas pelas ruelas de Chinatown. Depois de estudar fotografia na Universidade de Columbia com Clarence H. White, recebendo uma formação de base pictorialista,

acabou se estabelecendo na Califórnia, onde montou seu próprio estúdio fazendo sucesso fotografando gente do mundo boêmio de San Francisco, a maioria amigos seus.

Mais de 10 anos depois, o *crash* da Bolsa e a Depressão que se seguiu acabaram por fazer Lange voltar suas lentes para fora do estúdio, pois já não havia mais clientes, ao mesmo tempo em que as ruas das grandes cidades da Costa Oeste se encheram de pessoas à procura de emprego e oportunidades que pareciam nunca chegar. Diante desta nova paisagem humana, de contornos tocantes, ela passa a fotografar estes desempregados, *homeless* e trabalhadores migratórios. Começa um projeto pessoal para dar uma imagem social a estes novos despossuídos diante de seus sonhos, esperanças e frustrações, emoldurados por uma realidade social amarga. É neste contexto que surge "White Angel Breadline"⁸, juntamente com uma série de fotos que vão ilustrar um artigo sobre esta população.

Essas fotos chamam a atenção de Roy Stryker, economista responsável por organizar a Historical Unit, braço documental da Resettlement Administration (depois rebatizada de Farm Security Administration, FSA), um organismo do governo Roosevelt responsável por implementar as políticas do New Deal no devastado setor agrícola americano. O trabalho de Lange serviu como referência e modelo de como sua divisão deveria proceder. Como consequência, Lange foi contratada, e durante vários anos foi uma das mais destacadas fotógrafas da unidade.⁹

A FSA representou "um dos mais ambiciosos projetos de apreensão da sociedade em fotografias"(HAGEN/85), tendo produzido um arquivo de mais de 250.000 negativos, em sua maioria ainda muito bem conservados na Biblioteca do Congresso Americano e acessíveis a cidadãos do mundo todo.¹⁰

⁸ "Este foi o fenômeno que Lange capturou com a sua máquina fotográfica: a visão da espera totalmente desprovida e necessitada em frente de uma cozinha de sopa montada por uma mulher rica, conhecida sob o título de White Angel Breadline, surgindo como o ponto decisivo na obra fotográfica dela." (KOETZLE: 1991, p.35)

⁹ "enquanto Roy Strike estava organizando a Historical Section da Resettlement Administration, ele viu uma reportagem sobre migrantes na Califórnia, ilustrada com as fotografias de Dorothea Lange, que ele tomou de pronto como um exemplo do tipo de trabalho que a sua divisão deveria fazer. Ele contratou Lange em agosto de 1935. No próximo ano ela fez a Migrant Mother, de longe a mais famosa imagem do quarto de milhão de negativos desta agência de fotógrafos durante seus sete anos de existência". (GOLDBERG: 1994, Pág.:136)

¹⁰ No site da Biblioteca do Congresso Americano se pode encontrar uma apresentação detalhada sobre o material em arquivo e como consultá-lo. O endereço da coleção é: <http://lcweb2.loc.gov/pp/fabout.html>



White Angel Breadline (1933)

O segredo de seu sucesso foi unir fotógrafos excelentes e dar-lhes uma formação econômica e sociológica para que eles pudessem promover um registro embasado da realidade social agrícola americana ao mesmo tempo em que documentavam as atividades da FSA e produziam material de divulgação que ajudasse a sensibilizar a opinião pública da importância destas políticas.

"Os integrantes do projeto fotográfico da FSA - todos extremamente talentosos - de fins da década de 30 (entre os quais Walter Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russel Lee) costumavam tomar dezenas de fotografias frontais de alguns meeiros que posavam para eles até estarem seguros de que haviam logrado captar, em filme, o aspecto desejado - a expressão exata

do rosto que corroborasse suas próprias noções de pobreza, luz dignidade, textura, exploração e geometria." (Sontag, 1981. p. 6 e 7)

Assim, todos os fotógrafos¹¹ que passaram pela agência tiveram que estudar a história econômica e social da América e de cada uma das suas regiões. Além disso, eram alimentados com informações complementares sobre as áreas onde iriam atuar. Ao sair para campo eles deveriam seguir um roteiro que Strike elaborou batizado de "Things which should be photographed as an american background". Coisas como: documentar as atividades típicas do povo em várias classes econômicas; fotografar pessoas ouvindo rádio, jogando cartas, indo a igreja, bares, *saloons*, sinucas, etc.; registrar o efeito da recessão econômica nas pequenas cidades dos Estados Unidos; etc.

Ao mesmo tempo, Strike lhes deu liberdade frente às situações concretas. Os fotógrafos podiam registrar qualquer coisa que achassem importante! A formação sociológica básica ajudou os fotógrafos a identificar as situações pertinentes e a explorá-las fotograficamente, sem deixar de exercitar suas habilidades como fotógrafos, apesar de em alguns momentos membros terem falado de um certo cerceamento da sua criatividade. Tanto Evans quanto Lange saíram reclamando por mais autonomia artística.

De maneira geral podemos dizer que o grupo produziu um material de consistente dimensão sociológica ao descrever de forma sistemática o colapso do universo rural americano. Algo realmente grandioso e único pelo valor documental e pelo resultado concreto! Seu trabalho ajudou a implementar as políticas agrícolas de Roosevelt, na medida em que comoveu com suas fotos a opinião pública e o Congresso americano, cumprindo uma missão que Strike chamou de "apresentar a América aos americanos".

Lange foi a que melhor entendeu a proposta de Strike. Ela reunia a experiência de um trabalho fotográfico pessoal voltado para a documentação com o conhecimento específico, pois era casada com Paul Taylor, economista especializado na realidade agrícola americana, a quem acompanhou em suas viagens pela região afetada fazendo fotografias. Para completar, tinha grande sensibilidade para os problemas humanos aguçada pelo seu histórico pessoal. Era uma mulher madura com dois filhos; teve pólio aos sete anos e mancava da perna direita; seu pai abandonou a família quando ela tinha doze. Segundo Sandra Phillips, "a grande habilidade para se identificar com os estranhos foi moldada por estes dois eventos emocionalmente perturbadores, inaptidão e abandono". (KOETZLE: 1991, pág. 35)

É esta fotógrafa que nos relata, de forma emocionante, como o destino a fez retornar dezenas de milhas em seu caminho, por uma força maior que a conduzia ao encontro de um grupo

¹¹ Os fotógrafos que trabalharam na FSA, além de Lange, foram Ben Shahn, John Vachon, Arthur Rothstein, Carl Mydans, Russel Lee, Walker Evans, Jack Delano, John Collier, Marion Post Wolcott.

esfomeado de trabalhadores rurais. Lá, ainda dentro do carro, teve sua visão atraída magneticamente para aquela mulher de roupas surradas, sentada numa tenda improvisada com seu bebê no colo e crianças em volta.

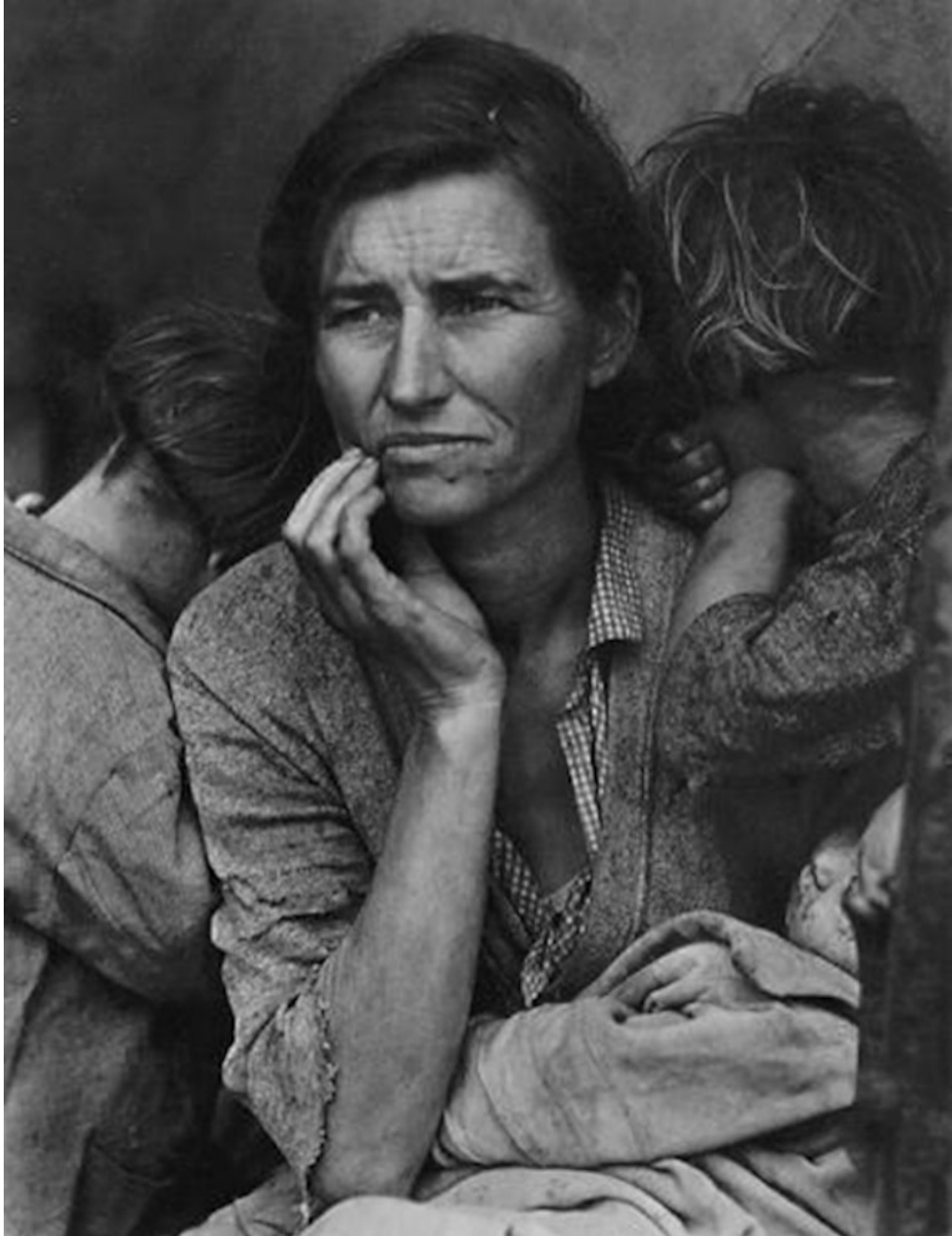
Foto por foto, ela se aproximou quase como num transe, até fazer um retrato definitivo desta mulher. Neste momento, dois filhos ao lado dela, envergonhados, viram-se de costas para a câmera. A mulher, por um instante, desvia o olhar da lente, refletindo sobre seu penoso passado recente e como que mirando seu futuro incerto.

O resto da história é bem conhecido. A foto foi publicada e provocou uma comoção nacional nos EUA. O governo enviou alimento e ajuda humanitária para aquelas pessoas. A foto catapultou o trabalho de Lange e seus colegas para a vitrine da opinião pública e introduziu definitivamente o tema da crise nos lares americanos.

Esta foto tornou-se o retrato de uma época, uma imagem que simboliza um dos períodos negros da história econômica americana, sendo talvez a imagem mais reproduzida no século passado, e que ganhou rapidamente a força de um verdadeiro ícone.

Sobre ela Goldberg escreve:

Logo depois esta foto de Lange tornou-se uma imagem ícone da Depressão, e assim permaneceu - uma destas raras fotografias que parecem personificar os fatos marcantes de uma história prolongada e como um gatilho de um complicado jogo de respostas emocionais. ... "Migranth Mother é um ícone no sentido comum do termo: uma imagem representativa de profunda significância para uma nação ou um grande grupo social. (GOLDBERG:1994, p. 136)



Migrant Mother (1936)

Tendo em mente a força contida nesta imagem icônica, retomemos nosso projeto de análise e detalhem os três níveis do sujeito que envolvem esta fotografia.

Pelo prisma do *leitor especializado* esta foto gerou uma série de interpretações e linhas de abordagem. Algumas ressaltavam que sua composição bem balanceada era o motivo do seu sucesso, outras tentavam vincular sua análise ao ponto de vista da história da arte e da religião, evocando a referência a Mãe de Deus com o Menino Jesus ao colo, uma foto de *madona às avessas*, dado o caráter de sofrimento que esta mãe transmite por não poder garantir a nutrição de seus rebentos. Em geral, todas tendiam a concordar que a principal força da foto residia na expressão

desta mulher que enfrenta sua situação de pobreza, equilibrando ansiedade e dignidade, carência e decência.¹²

À luz da cultura ocidental de influência cristã é inegável que a imagem da *madona* com a criança encontra eco na memória coletiva num período que se estende a pelo menos 5 séculos para trás, ou seja, temos um conjunto de referências visuais que remetem ao núcleo de significado simbólico onde se entrelaçam mãe-filho/Maria-Jesus, sendo esse núcleo icônico um dos mais reproduzidos da história do ocidente, como verdadeiros arquétipos.

A imagem desta *madona* desamparada e seus filhos remete à ideia de amor incondicional de uma mãe por seu filho, um amor incondicional que é um dos pilares da cultura cristã que é hegemônica na sociedade ocidental.

Falando sobre poder icônico desta fotografia Goldberg completaria que:

Até mesmo uma cultura secular encontra algo de sagrado no laço entre a mãe e criança, tão básico em toda a experiência humana, assim carregado com potencial por ternura e compaixão. ... Sem dúvida muito do poder desta fotografia está no laço entre a Madona e criança, uma imagem que ressoa através da Cultura Ocidental e povoa a mente com memórias de alguns dos grandes triunfos da arte ocidental.

Fotografias descrevem frequentemente assuntos conhecidos por nós pela arte; a familiaridade que resulta a torna reconfortante. Uma imagem (ou um fato) que já é conhecido em esboço ou já compreendido pode ser mais facilmente arquivado na mente. Quando as imagens são de uma fotografia, a impressão de que a vida imita a arte acrescenta um toque de admiração e talvez de satisfação pois as coisas se apresentariam como a humanidade as havia antevisto. (GOLDBERG,1998: p. 136)

Por enquanto, o que podemos reter destas análises é que em nível dos leitores temos um conjunto de informações simples que permitem que sua leitura seja facilmente decodificada e tenda a uma leitura quase universal (ainda que não unívoca), pois a relação mãe e filho atravessa a humanidade desde o início dos tempos e todos os seres humanos passaram por algum tipo de experiência deste vínculo, que será de alguma maneira ativada ao deparar-se com esta foto. Retrata um desafio a perseverança humana frente à fome, à carência e ao sofrimento humano.

Para completar, eu diria que o sucesso desta imagem se deve à capacidade da foto de expressar um sentimento humano que, se não é universal, é inteligível em todo mundo ocidental, onde as imagens de madonas têm-se feito presentes desde a Idade Média, acrescida da angustiante situação de desespero que ela representa, que é compreensível para toda e qualquer sociedade onde a fome e a necessidade sejam significativas, com nas comunidades terceiro-mundistas que até hoje enfrentam situações similares. Ou seja: é uma foto de fácil leitura que tende ao “universal” na

¹²: Em Koetzle (1991) e em Goldberg (1998), encontramos um apanhado dessas interpretações.

medida em que a maternidade e a necessidade são sentimentos compartilhados por toda a humanidade (ainda que em graus e valores diferentes).

Já em nível do autor não creio que este leque de interpretações e divagações teóricas motivaram Lange a “conscientemente” bater esta chapa desta ou daquela maneira. Como a própria fotógrafa conta, ela estava operando no “piloto automático”. Não lembra como ela se apresentou ou como ela explicou o que ela estava fazendo ali. Não anotou o nome da mulher, e em sua memória só ficaram registrados o breve relato da sua situação presente. Naquele momento ela fugiu das regras de contato da FSA, provavelmente devido ao cansaço.

Tudo leva a entender que Lange fez a foto intuitivamente, seguindo os padrões sistemáticos de sua rotina de trabalho, de maneira similar como muitos dos grandes fotojornalistas que não têm tempo para pensar enquanto a notícia transcorre ante seus olhos, onde as operações mecânicas e estéticas do fazer fotográfico já estão tão introjetadas no ser do fotógrafo, de onde elas brotam instintivamente no momento do *click*.

Lange tinha um método de trabalho, advindo de sua experiência pessoal e da sua formação na FSA. Uma análise do seu material fotográfico no período e da própria sequência das fotos anteriores a *Migrant Mother* nos revelam seu processo de ir do geral para o particular, de registrar o em torno, o espaço público, a atividade genérica para depois se aproximar do privado, até chegar ao retrato.

A sensação que tenho depois de olhar centenas de fotos em sequência nos arquivos da FSA, particularmente as de Lange e Evans, é que o retrato surge no conjunto das imagens como uma conquista do consentimento e da aceitação do fotógrafo documentarista na intimidade do documentado.

O respeito de Lange pelas pessoas que ela fotografava a levou a adotar um método de abordagem que não interferisse com as pessoas ou no ambiente onde elas estavam, diria ela: "*Hands off! I do not molest what I photograph, I do not meddle and I do not arrange.*" Ela procurava fotografar as pessoas de uma forma “natural”, sempre registrando o contexto e o ambiente em que o fotografado se insere, ao mesmo tempo em que tenta mostrar as relações entre o passado que o colocou ali e o futuro para onde ele deverá ir.¹³

Ora, isto reflete um alto nível de consideração e de elaboração do sujeito que se posta diante da câmera. Longe de ser uma “coisa”, estamos diante de um ser humano que tem vida própria, pensa e age de acordo com seus próprios valores.¹⁴

¹³ Diria ela: "Whatever i photograph, i do not molest or tamper with or arrange ... I try to (make a) picture as part of its surroundings, as having roots... third - sense of time... I try to show (it) as having its positions in the past or in the present ..."

¹⁴ Valores que não necessariamente estão de acordo com os dos fotógrafos ou das pessoas que enviam os fotografos até aquele lugar.

Este respeito pelo outro não é uma postura particular apenas de Lange ou da FSA, trata-se de uma característica de toda uma linhagem de fotógrafos como Cartier-Bresson, Capa, Smith, Verger e que vem até os nossos dias pelas lentes de Koudelka e Salgado, entre tanto outros, e creio ser este o principal ponto de aproximação entre a fotografia e a antropologia moderna. Este respeito é o que caracteriza o que podemos chamar de escola humanista da fotografia moderna.

Estes fotógrafos utilizam-se de todo o repertório da linguagem fotográfica para dar vazão ao “outro”, criando uma estética fotográfica cujo foco está na integração entre a forma e o conteúdo. No caso, um conteúdo eminentemente humano, que deve ser captado e compreendido dentro de seu contexto cultural, no encontro entre a realidade social vivenciada pelo sujeito fotografado e as referências culturais do sujeito que fotografa.

Assim, fotógrafo e fotografado constroem uma relação particular que merece ser equacionada com cuidado. Repare-se que nesta abordagem a foto, ou melhor, o seu significado, não pertence apenas ao fotógrafo, mas é resultado da interação entre ator e autor, que implica em destrinchar uma trama de relações sociológicas, políticas e psicológicas que atuam na sua constituição, neste encontro de forças e culturas, de subjetividades e empatias, de valores e sentidos.

Retomando Lange como exemplo, podemos delinear os contornos de uma escola fotográfica em que o sujeito diante da câmera é um ator legítimo que representa o seu próprio papel social, sendo este a fonte dos valores significantes que serão enquadrados por esta estética fotográfica que o trata como um coautor do sentido da fotografia, na medida em que ele será *sujeito* na foto que será exibida ao público. Repare que o “sujeito” aqui apresenta dois sentidos possíveis a palavra *sujeito*, pois este sujeito da ação será sujeitado a retângulo do negativo fotográfico.

Caberia adiante compreender que tipos de sujeito nós poderemos encontrar, e como estes sujeitos vão ser construídos e apresentados pelas opções estéticas de cada fotógrafo. Por enquanto, é apenas necessário sublinhar que o ator emoldurado na foto é, em algum nível, uma espécie de coautor do signo fotográfico.

E, de fato, Lange não deixa de ter razão: a foto pertence a esta mulher. Sua atuação dramática e natural (pois mesmo quando somos naturais estamos usando máscaras sociais) forneceu o conteúdo da imagem. Lange, com sua habilidade de fotógrafa, registrou a força dramática daquela situação. O conteúdo emocional da foto advém do drama vivido por esta mulher, que até então nem nome tinha ainda. É sobre este conteúdo é que Lange vai trabalhar para dar-lhe a melhor forma de expressão possível, utilizando-se de todos os recursos da fotografia.

Enfim, no modelo ideal da fotografia humanista uma parte significativa do sentido da foto não pertence ao fotógrafo, mas ao ser humano que vivência este ou aquele sentimento humano no momento em que se aperta o obturador. Ao fotógrafo pertencem às escolhas estéticas que

permitem que este sentido seja repassado, remodelado ou negado e substituído por um terceiro que será exposto ao leitor.

Na fotografia humanista os sujeitos sociais que se colocam diante da lente não são tratados como meros objetos estéticos, mas como seres sociais com voz, história e cultura. As opções estéticas dos fotógrafos servem para melhor apresentar e contextualizar estes sujeitos.

O fotógrafo não se anula diante do ator assim como não anula a subjetividade do ator, ele simplesmente reduz a imposição de sentido sobre o fotografado, e busca uma atitude mais empática, onde o fotógrafo em sua estética da vazão ao sentido que o fotografado vivencia antes, durante e depois do click.

Não se trata de recair na ilusão da mimese e considerar o fotógrafo e a fotografia com entes transparentes que reproduzirão sem nenhuma interferência os valores do fotografado, pois sempre haverá uma tradução radical do universo vivido para o universo bidimensional da fotografia, onde os recursos do aparelho e os valores do fotógrafo, enquanto ser social, promoverão uma espécie de síntese da situação desde o seu ponto de vista.

Ora, o fotógrafo filtra o sentido em sua lente e pode reprojeter este mesmo sentido, ou ainda projetar um sentido terceiro além de nossa imaginação. Ao nível das ciências sociais tanto mais eficientes os fotógrafos quanto mais eles forem capazes de registrar este sentimento, esta emoção, este conhecimento, esta informação que não vem do fotógrafo, mas da pessoa, ou das pessoas expostas diante de máquina.

A questão é recuperar este sentido, mais do que o significado. ‘Sentido’ é compreendido aqui como expressão de onde vem e para onde vai o significado. Sentido que surge da vivência do ator, atravessa a lente da máquina fotográfica e registra no negativo e na retina do fotógrafo, uma mensagem humana para ser lida e decodificada pelos seus leitores. É este sentido fotográfico que orienta a compreensão do universo fotografado. Sentido que pode ser revelado pela análise pragmática do ato fotográfico, como preconizava Dubois. Mas, como estamos na fronteira entre a imagem e as Ciências Sociais, não podemos subestimar ou ignorar todos os níveis dos sujeitos sociais envolvidos neste ato.

Assim, joguemos a lente do sentido para recuperar a luz dos fatos que envolveram a criação desta fotografia, e passemos a compreender que sujeitos estavam em jogo quando *Migrant Mother* tornou-se uma fotografia imortal. Vejamos com mais detalhes que sujeito emerge da fotografia de Lange. De princípio vemos que não se trata de um indivíduo, identificado socialmente como tal. Lange não guardou o seu nome, e seu nome foi irrelevante para a história desta fotografia. Ter um nome, no caso, não era relevante ou significante.

De fato o nome, Florence Thompson, não importava, pois ela não estava ali para representar a si mesma, mas sim retratar um ser social específico. Ela representava a classe camponesa em processo de proletarização. Ela representava o impacto da modernização no meio campesino. Esta foto tornou-se um ícone, não porque Florence Thompson estava passando fome, mas porque uma geração de mães americanas tinha dificuldades para alimentar seus filhos. Porque uma camada da sociedade foi afetada pela depressão, perdendo seus lares e suas fontes de sustento. E era isso que aquela mulher passando fome representava nesta foto.

O sentido existencial expresso nas feições de Florence, (na medida em que viveu concretamente aquela situação e aquelas emoções) é a matriz de sentido que Lange explorou para construir a imagem do grupo social ao qual Florence pertencia. A intenção de Lange era reproduzir o sentido existencial de Florence, não enquanto indivíduo (com toda a subjetividade psicológica da qual era portadora), mas como um sujeito social que remete a uma subjetividade comum, cultural, que é compartilhada em sociedade e torna inteligível a fotografia.

Neste sentido *Migrant Mother* é e sempre foi a marca de um código, mesmo no momento da intimidade em que a luz envolve o filme. Ela é índice de que alguém passava fome, necessidade. Que alguém sofria a angústia e a aflição de lutar pela sobrevivência com as armas mais precárias de que dispunha, apesar de estarmos na terceira década do século XX, num dos países mais desenvolvidos no planeta.

Ora, que se percebe é que Lange e a FSA (assim como outros) visavam construir um sujeito social através da fotografia, e não um sujeito individual, ainda que ele tenha um rosto, um nome, que tenha direito a um retrato e uma dose de individualidade. Mas o valor destas fotos, a força e a importância que elas têm surge com a descrição do grupo social e o contexto histórico ao qual estas pessoas pertencem.

6. DA PAISAGEM CULTURAL

Neste texto tive a oportunidade de conduzir uma reflexão sobre a natureza do signo fotográfico, dimensionando, passo a passo, os diferentes sujeitos de uma fotografia. Tomando Weston e Lange como exemplos paradigmáticos de duas vertentes da fotografia moderna, procurei delimitar a forma como cada escola constrói o objeto diante da câmera, na primeira como uma forma de expressão pura onde não há espaço para o sujeito à frente da lente, onde o único sujeito em questão é o que está de posse da máquina, enquanto na segunda linha o objeto a ser fotografado

é necessariamente um outro sujeito que estabelece algum tipo de relação com o sujeito que fotografa.

Enquanto Weston fundamenta o modelo da fotografia pura instaurando a arte fotográfica moderna (junto com o grupo f/64), que tem a pretensão de ser apenas arte ou a melhor forma de expressão fotográfica de uma coisa dada qualquer, criando os padrões de "*photography fine arts*" que ainda hoje imperam nas galerias de fotografia; Lange e o pessoal da FSA criavam as bases modernas de uma fotografia engajada num projeto social, onde o que importava era a capacidade de transmitir a outrens uma realidade social qualquer, no caso os efeitos da depressão na pauperizada população agrícola americana.

A despeito da importância histórica e da contribuição de cada um para o amadurecimento da arte fotográfica, de forma resumida poderíamos dizer que: enquanto um vê pedras, árvores e homens de forma similar como formas expressivas, como objetos, a outra vê homens de forma diferenciada e os trata como seres vivos dotados de história, cultura, emoções e sentimentos múltiplos! Seres humanos contextualizados em uma conjuntura concreta.

No início ponderei que fotografar um ser humano tinha algo qualitativamente diferente de fotografar uma paisagem. No correr do texto o que vimos é que não basta que o tema da foto seja um ser humano para que essa diferença qualitativa se faça presente. Será o tratamento dado pelo fotógrafo a este homem é que vai distinguir qualitativamente este tipo de fotografia. Se fotografarmos um ser humano como fotografamos uma pedra ou uma árvore, o que teremos como resultado será uma "paisagem" que contém seres humanos em sua composição, algo que estaria entre o *landscape* e a "*natureza morta*". É preciso considerar este ser humano como um ser social, com direito a uma expressão própria para que esta fotografia nos transmita uma "paisagem social", uma imagem com a presença de atores sociais.

O desafio da fotografia nas Ciências Sociais é, indo além, produzir imagens que nos possibilitem reconhecer as dinâmicas socioculturais que organizam estas imagens e as dotam de um sentido pertinente à sociologia e à antropologia, imagens que sugiram "paisagens culturais", se me permitem abusar da metáfora.

Com a fotografia humanista, tal qual Lange e o pessoal da FSA realizavam, temos o registro fotográfico de um ser social. Para passar deste ser social para um sujeito sociológico estamos a um pequeno passo. Um esforço teórico-metodológico irá fazer esta passagem e situá-lo no *corpus* de um trabalho pertinente a ciência social. Onde o leigo pode enxergar uma paisagem social, os olhos treinados de um cientista social, com um pequeno esforço, poderão visualizar uma paisagem cultural.

O trabalho de Lange nos deixa do limiar desta passagem. Mas nem todos os fotógrafos da escola humanista tinham ou têm uma formação e uma orientação como a proporcionada pela FSA. Na escola humanista vamos encontrar diferentes construções deste sujeito que variam conforme a trajetória e os objetivos de cada fotógrafo. Apenas para suscitar a discussão observemos alguns exemplos pinçados entre fotógrafos que eu classifico como membros da escola humanista e vejamos rapidamente como eu poderia analisar as diferentes construções de sujeitos em suas fotografias.

Para August Sander os sujeitos seriam compreendidos como os tipos sociais que eles representam e aí catalogados quase de forma enciclopédica. Para Karsh o sujeito é o indivíduo em sua *persona social* que busca sua distinção em um retrato. Por sua vez Cartier-Bresson, em seu livro URSS, constrói o sujeito como membro representante da nação russa, para pegar apenas um exemplo em sua obra¹⁵. Já William Kline, em seu livro “New York”, o sujeito é a cidade e o elemento humano surgiria como parte da paisagem urbana em sua complexidade contemporânea, um ser humano que perde a sua identidade no caos metropolitano. Robert Frank nos apresenta seus sujeitos como exemplares da face não tão gloriosa da nação americana. E por aí poderíamos seguir alinhavando nomes e mais nomes da fotografia moderna e hodierna.

7. OUTRAS PAISAGENS

Nos aproximamos do final, mas se faz necessário refletir sobre 2 setores da fotografia humanista onde a questão do sujeito se coloca de forma particular e, por fim, tocar no problema que Flusser levanta sobre a autonomia do aparelho e seu programa, como se este fosse em certa medida um “sujeito autônomo”

Falando em fotografia humanista, de forma abrangente, como uma fotografia que retrata seres humanos, o *retrato* e o *fotojornalismo* mereceriam ser melhor desenvolvidos, mas para não passar em branco os analiso brevemente.

Quanto ao *retrato* trata-se de uma arte que tem uma historicidade própria muito anterior a fotografia. Os modelos de representação da figura humana através da pintura vêm desde os gregos, ou antes, mas toma um impulso significativo na idade média com o surgimento da pintura a óleo e amadurecimento de um modelo naturalista de representação da realidade, que evoluiu de forma vertiginosa no renascimento e no barroco flamenco, com a utilização de recursos ópticos

¹⁵ De fato, Cartier-Bresson mereceria um estudo a parte pois sua ótica se misturava com sua ética de respeito ao ser humano e foi um dos marcos basilares do que se pode chamar de fotografia humanista. Mesmo que se identifique este modelo de fotografia antes dele, será com Bresson que ganhará os contornos atuais que a caracterizam.

(HOCKNEY,2001). De certa maneira o artefato fotográfico veio para dar vazão a esta ânsia de representação da realidade e da extensão do direito do cidadão comum ter sua face reproduzida e imortalizada para além do seu tempo. (FRANCASTEL, 1992)

Quanto ao *fotojornalismo*, o tratamento que é dado ao sujeito varia tanto com o tipo de jornalismo que o fotógrafo pratica, quanto da liberdade relativa que seu contratante lhe concede. Ele tanto pode dar vazão ao sujeito que está diante de suas lentes, como farão fotógrafos do quilate de Eugene Smith entre tantos outros, ou simplesmente tomar o sujeito fotografado como parte decorativa da notícia, submetido à linha editorial e a ideologia do jornal que o está contratando. (FREUND: 1992). Indo além nesta delimitação do sujeito na fotografia, cabe dar uma breve olhada na obra de Vilém Flusser sobre o assunto. Para Flusser todo e qualquer “sujeito” estaria eclipsado pela lógica do aparelho. O próprio fotógrafo não passaria de um *funcionário do aparelho de fotografia* que disputa com este a produção dos significados fotográficos, transmutando porções visíveis da realidade quadridimensional em conceitos imagéticos, restritos em sua bidimensionalidade, onde a grande missão do fotógrafo seria chegar nos limites das possibilidades do aparelho, e quando muito burlar a máquina em fotografias que não estariam previstas no programa inicial.

O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. O seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. (FLUSSER: 1998, pág.:43)

Flusser, em sua radicalidade, define a fotografia de forma a excluir “o homem enquanto factor activo e livre” o que ele mesmo considera, provocativamente, uma definição inaceitável e que deve ser contestada! Ele define a fotografia como: “imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso mas que se torna necessidade, cuja informação simbólica, na superfície, programa o receptor para um comportamento mágico”. (FLUSSER: 1998, p. 91).

Ora, é inegável que as questões que Flusser levanta são pedras basilares para a instauração de uma filosofia da fotografia no âmbito da pós-história que acompanha a sociedade informática, mas não posso deixar de apontar para um vício da retórica flusseriana que advém de uma aparente simplificação da noção de humanidade e de sujeito. Ele mesmo deixa a entender que esta simplificação tem um que heurístico e um que provocativo: eliminando o “ser humano” ele coloca em evidência as lógicas e estratégias do aparelho e nos obriga a tentar reencontrar o papel do “homem/mulher” nesta nova sociedade cibernética que está em gestação, para enfim discutir o problema da “liberdade”.

A lógica de Flusser é perfeita para um mundo de aparelhos sem “humanos” de vontade! Um mundo cibernético onde homens/mulheres são programados por máquinas e não ao contrário.

Mas sugiro que esta relação de submissão do humano à tecnologia que Flusser apregoa deve ser olhada com vagar.

É tentador enveredar por uma discussão com algumas interpretações do pensamento de Flusser, que em sua visão, algo apocalíptica, aponta para a submissão do ser humano à máquina. Ainda mais no alvorecer das revoluções tecnológicas da bio-cibernética, quando humano e máquina passam a conviver no mesmo corpo e toda noção de sujeito precise ser revista. Mas o foco deste texto é compreender os sujeitos que se relacionam na definição do sentido de uma fotografia presentemente! O objetivo aqui é exatamente resgatar as várias dimensões do “sujeito”, isto é, da humanidade, no fazer fotográfico. E para isso Vilem Flusser nos auxilia em compreender que o aparelho fotográfico é o produto de uma ideologia, é uma máquina que reproduz em sua mecânica uma matriz histórica de pensamento humano. Que apesar desta matriz de pensamento tomar a imagem fotográfica como uma “reprodução da realidade” devemos criticamente considerar esta máquina como uma re-produtora de conceitos de duas ordens: a do sujeito que fotografa e a da tecnologia que criou o aparato. O que nos coloca mais uma dimensão em nosso esquema metodológico.

O aparelho fotográfico não é uma entidade genérica, imersa na pós-história como apontava Flusser, mas um produto histórico concreto, que realmente traz embutido em si uma ideologia específica de compreensão do mundo, fruto do racionalismo científico do século XIX que ainda hoje alimenta as bases das ciências exatas. A lógica da ciência embutida no aparato fotográfico era tornar a realidade “objetiva”. A lente fotográfica enquanto instrumento científico recorta porções de “realidade exterior visível”, recorta “objetos” com uma certa disciplina científica. Em última instância, o aparato visa eliminar o “sujeito” e a “subjetividade” da fotografia, de forma similar como era/é nas ciências duras.

Este “sujeito do programa” que incutiu na máquina a matriz simbólica do pensamento racional precisa ser criticado e isolado no processo de compreensão do fazer fotográfico. Mas não precisa ser demonizado junto com o aparelho, sob pena de acabarmos alienando sua existência humana, como propõem Flusser. A crítica a ilusão mimética e a objetividade das imagens já têm feito um excelente trabalho em isolar o bacilo da “racionalidade científica” na imagem fotográfica. E os fotógrafos têm demonstrado saber fazer a sua parte, produzindo imagens que nos levam a questionar os princípios da verossimilhança e as pretensões de realidade da fotografia. Caberá, num outro momento, recompor este quadro mais uma vez, para compreender como se entrelaçam às múltiplas subjetividades no fazer fotográfico que se aproxima das ciências humanas.

A fotografia a serviço das ciências humanas requer o esforço hermenêutico da compreensão de todos os sujeitos envolvidos. É preciso situar a relação que existe entre cada um dos atores

envolvidos. Como acabamos de ver, além dos 3 níveis de sujeitos descritos (o autor, o ator e o leitor das imagens) acrescentamos um sujeito-máquina que modelou o programa de funcionamento do equipamento fotográfico com a tendência em registrar o mundo visível como “coisa objetiva”, objeto passível de sujeição visual.

Enfim, entre pedras, árvores e homens, salvam-se todos ante a capacidade que os fotógrafos têm de insuflar sentido e nos fazer pensar sobre o significado das imagens. No entanto, ter um ente humano diante da câmera não garante que este ser seja “sujeito” nesta fotografia. Weston nos demonstra isso em seus nus. E basta pensarmos em muitas fotos publicitárias (onde o “sujeito” é um modelo comercial a ser consumido) ou em vários ensaios fotográficos que buscam a expressão da forma artística (em detrimento do conteúdo humano) que veremos os entes humanos diante da câmera serem tratados como objetos, coisificados pela “lógica do aparelho”, como diria Vilém Flusser, e não vistos como um “sujeito” de fato.

Mesmo assim, a presença de um “sujeito” diante da câmera abre uma brecha na lógica objetiva da máquina. A subjetividade humana impregnou o fazer fotográfico com seu simbolismo e desde os primeiros passos a arte fotográfica tornou isto patente. Como vimos, ao se usar o recurso do aparato para construir um “sujeito” diante da câmera de fotografia os fotógrafos podem burlar a ideologia objetivista da máquina. Mas este não é o único caminho.

Resgatar os sujeitos nas imagens é uma missão, não da fotografia que precisa ser livre para ousar e descobrir novas formas de expressão, mas das ciências sociais que tem como matéria bruta de pesquisa o homem e suas paisagens culturais.

BIBLIOGRAFIA

ACHUTTI, L.R. *Fotoetnografia*. Porto Alegre: Tomo Editorial E Palmarinca, 1997.

AUMONT, J.: *A imagem*. Papirus. Campinas-SP, 1993.

BARTHES, R.: *A mensagem fotográfica*. In. "Teoria da cultura de massa" (Org. L. Costa Lima) Saga, RJ, 1969.

BARTHES, R.: *A câmara clara*. Nova Fronteira. SP, 194.

BARTHES, r. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Martins Fontes, s/d

BECEYRO, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Editorial Arte y Libros, 1980.

COLLIER JR, Jonh: *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. Epu-Ed.da USP, 1983.

DEBRAY, Regis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes.

DUBOIS, F. (1994) *O ato fotográfico*. Papirus, 1994.

ECO, Umberto.: *A estrutura ausente*. Perspectiva, 1971.

FABRIS, A: *Fotografia. usos e funções no século xix*. São Paulo: Edusp, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRANCASTEL, Pierre e Galiene. *El retrato - Cuadernos de Arte Catedra*. Madri, 1992.

FREUND, Gisele. *La fotografia como documento social* E.d GG MassMedia, Barcelona-España, 1993.

FRIZOT, Michel *A New history of photography*. Ed. Könemann, 1996.

GEERTZ, Clifford. *a interpretação das culturas*. RJ, Zahar, 1978.

GODOLPHIM, N.: "*A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica*." in: *Horizontes Antropológicos 2: Antropologia Visual* (ano 1 número 2) Org.: C. Eckert e N. GODOLPHIM. PPG- Antropologia Social - Ufrgs. Ed. Da Universidade, Porto Alegre, RS – Brasil, 1995.

GOLDBERG, Vicki. *Icons IN: The power of photography - How photographs changed our lifes*. Abbbville press, 1998.

HAGEN, Charles. "American photographer of the Depression"/ *Amérique: Les années noires*" Pantheon Books / Photo Poche. – Paris, 1985.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

KOZLOFF, Max. *A subjetividade; a fotografia e suas múltiplas leituras*. In: *Feito na América Latina: II Coloq. Latino americano de fotografia*, 1986.

KOETZLE, Hans M.: *Maddona for a bitter age*. (pag 28-37) IN: "Photo Icons - The story behind the pictures" Taschen, Köln, 1991.

MANGUEL, Alberto. "*lendo imagens*". Ed. Schwarcz, 2003

Peirce, Charles Sanders. *1931-1958: collected papers*. Cambridge-mass: Harvard University Press. 8v. org. Harsthorne, C., Weiss, P., Burks, 1972.

PITTS, T. "*Paixão sem compromisso – Vida e obra de Edward Weston*" In: _____, Edward Weston. Taschen/Icons, Köln, 2001.

PULTZ, J.: *Austerity and Clarity: New photography in the United States*. In Frizot, A New history of photography. Ed. Könemann, 1996.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

STEICHEN, E. *Things which should be photographed as an American background* IN: "American Photographer Of The Depression", Pantheon Books / Photo Poche, 1985.

TACCA, Fernando de. *O feitiço abstrato*. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Artes, Unicamp, ano 3, volume 3, nº 2; e Revista Eletrônica Studium, 1999.

WESTON, Edward. *The daybooks of Edward Weston* (2 Vol. Set), Aperture Inc: N.Y./USA, 1973.