

FÓRUM NACIONAL DE PROFESSORES DE JORNALISMO (FNPJ)
XIV ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE JORNALISMO
X CICLO NACIONAL DE PESQUISA EM ENSINO DE JORNALISMO
MODALIDADE DO TRABALHO: Comunicação Científica

GRUPO DE PESQUISA: Ensino de Ética e de Teorias do Jornalismo

A fotografia no jornalismo e os acordos metodológicos

Alexandra Aguirre¹
aguirrealexandra@hotmail.com

Resumo

Pensar as teorias do jornalismo implica no desafio de incluir também as produções jornalísticas de caráter imagético. A imagem no impresso não se refere somente ao fotojornalismo que busca no cotidiano o flagrante, o inusitado e a informação que o texto não é capaz de dizer. A fotografia também está presente nos editoriais, frequentemente, associados à moda ou turismo, assim como as fotorreportagens às paisagens e à vida humana. Tomando como pressuposto a função da academia de propor reflexões e sistematizar a prática das atividades profissionais a ela vinculadas, buscamos pensar a fotografia dos editoriais de moda a partir da abordagem sociológica da etnometodologia (Harold Garfinkel) que compreende as ações cotidianas e seu sentido orientados por pressupostos semelhantes de caráter social. No processo de leitura e de recepção de imagem as interpretações baseadas em acordos metodológicos também estão presentes em Wolfgang Iser e E. H. Gombrich. É a partir deste aporte teórico que pensamos, como estudo de caso, as fotografias de Carlos Saker, referência na fotografia de moda dos anos 70 e 80, aliadas à entrevista com o autor, como objeto de reflexão.

Palavras-chave: etnometodologia . jornalismo . fotografia . imagem . moda

¹ Doutoranda em Ciências Sociais PPCIS/UERJ, Mestre em Comunicação e Cultura ECO/UFRJ, especialista em História da Arte e Arquitetura PUC-Rio, graduada em Comunicação Social/Jornalismo FACHA. Leciona no curso de Jornalismo da Universidade Castelo Branco (RJ). Participa do Rumos Itaú Jornalismo Cultural, carteira Professor 2012.

Etnometodologia – estudos sobre a ação cotidiana

Harold Garfinkel em “Estudos de etnometodologia” (1984, 2006) empreende um estudo sobre as atividades cotidianas cujo exercício depende de uma organização racional e metodológica das atividades ao mesmo tempo em que são executadas. Conforme o autor, agir “adequadamente” supõe identificar por quais métodos os participantes de uma conversa ou ação atribuem sentido. E atribuir sentido já é tornar a ação “relatável”, “explicável”, enfim, racional.

O autor distingue entre a tendência semiótica em buscar sob o dito o “verdadeiro” significado, e a etnometodologia que reconhece no ato de falar e agir os métodos pelos quais alguém fala e age (o “como”) – o que pode ser identificado com a explicação que coincide com a ação.

Em lugar e em contraste com a preocupação pela diferença entre aquilo que se havia dito e aquilo sobre o que havia dito (signo e referente), a diferença apropriada estabelecer-se é entre, por um lado, o reconhecimento por parte dos membros de uma comunidade linguística de que uma pessoa está dizendo algo, isto é, de que estava “falando” e, por outro, “como” estava falando. Então, o sentido reconhecido do que uma pessoa disse consiste só e completamente em reconhecer o método de sua fala, em ver “como fala” (GARFINKEL, 2006, p.39)

John Heritage em “Etnometodologia” (1999) afirma que o autor se opôs à corrente vigente baseada em Talcott Parsons que buscava as motivações para as ações. Apoiando-se em Durkheim, Parsons supunha que os valores morais eram interiorizados pelos agentes e que respondiam não só pelas motivações das ações, como pelo modo. Heritage reconhece aí mais uma “teoria de disposições para agir”, do que uma teoria da ação propriamente dita (Ibid., p.327). Crítica semelhante é feita por Garfinkel que reconhece em Alfred Schütz uma exceção no que diz respeito à sociologia da vida cotidiana (2006, p.48). Schütz mostra que as ações da vida cotidiana são possíveis não porque valores coletivos foram interiorizados pelos indivíduos – e compreender suas ações significaria entender os verdadeiros valores não revelados -, mas porque se baseiam em pressupostos, “os vistos, mas não percebidos” (Ibid., 1953, p.49), que são expectativas acerca da percepção sobre ações e significados. Estas expectativas são o sentido dado às ações, objetos e termos e esperado que os outros também as tenham não devem ser buscadas em outra parte, numa situação além, ou fora da daquilo que as pessoas fazem diariamente.

Os vistos, mas não percebidos, fundos das atividades cotidianas são fatos perceptíveis e descritos da perspectiva da qual a pessoa vive a vida que vive, tem os filhos que tem, sente os sentimentos, pensa os pensamentos e trava as relações que trava, tudo o qual permite ao sociólogo resolver seus problemas teóricos. (Id., Ibid., p.49)

Ao contrário, as ações diárias são feitas baseadas em processos de decisão, julgamento, seleção – tudo aquilo que implica um método. Para chegar a esta posição, o autor propõe vários exercícios com os alunos em que observa ou rompe com atividades rotineiras de organizações e a partir daí identifica como decisões são tomadas a partir da relevância que determinados indícios adquirem, e outros não, para os membros. Na observação da rotina do staff do Centro de Prevenção ao Suicídio de Los Angeles, em que identificar “corretamente” as mortes significa construir narrativas de vida e morte baseadas nos indícios deixados pelas vítimas, agir implica em tomar decisões sobre os procedimentos de ação e daí a possibilidade de tornar relatável estes processos: “os membros devem ter essa capacidade de decisão com respeito aos “istos”: começar com “este” tanto, “esta” vista, “esta” nota, “esta” coleção, ou o que seja que estiver a mão” (2006, p.28)

Reconhecer “que” se diz “significa” reconhecer como está falando uma pessoa, por exemplo, reconhecer que a esposa ao dizer “teus mocassins necessitam solas novas urgentemente” estava falando narrativa, metafórica, eufemisticamente ou com duplo sentido. Os estudantes tropeçaram com o fato de que a pergunta sobre como está falando uma pessoa, a tarefa de descobrir o método que uma pessoa usa para falar, não se satisfaz com e não é o mesmo que a demonstração de que o que essa pessoa disse concorda com uma regra para demonstrar consistência, compatibilidade ou coerência de significados. (Ibid., p.40)

Assim, conforme a etnometodologia não faz sentido perguntar pelo significado “verdadeiro” das ações cotidianas, mas compreender por meio de quais processos, ou métodos, ações estão sendo feitas e os sentidos dados.

Etnometodologia e fotografia: caminhos possíveis

O cotidiano com essa dupla face de ação e explicação pode servir para compreender obras e produções artísticas que tem no processo de feitura e resultado o próprio sentido. Wolfgang Iser em “O ato da leitura” (1996) afirma que o texto não deve ser encarado como fez a crítica do século XIX ao identificar o sentido da obra com um significado último a ser buscado sob a alegoria ou linguagem conotativa da ficção. O que interessa na obra hoje é reconhecer as “condições de constituição de sentido” (Ibid., p.47) ou o “potencial de sentido proporcionado” (Ibid., p.54) pela obra, que vai se dar no modo como essa obra proporciona afecções ao leitor. Iser denomina de “efeito da obra” as instruções para produção de sentido pelo leitor. Embora esboce indicações de preenchimento, “modelo de indicações estruturadas para a imaginação do leitor” (Ibid., p.32) é vazio, já que não supõe

um significado a ser revelado, mas orienta o leitor por meio de diversos pontos de vista – do narrador ao leitor imaginado – para a construção de imagens.

Através dessa correção das imagens se infere uma modificação constante do ponto de vista; isso equivale a dizer que o ponto de vista como tal não é fixo, mas deve ser ajustado pela sequência das imagens, até que, por fim, coincide com o sentido constituído. Assim o leitor se encontra definitivamente no texto, ou seja, no mundo do texto. (Id., Ibid., p.75)

O modo como Iser percebe o sentido constituído pelo texto e pelo leitor é semelhante à etnometodologia quando faz referência a um método de ação e de interpretação que deve ser reconhecido pelo outro a fim de entabular uma conversa, compreender um texto ou agir em conformidade com outros agentes.

No caso de produções como a fotografia, pode-se perceber, por meio da ruptura com um método já instaurado, a existência desse mesmo método. A fotografia de moda para revistas e jornais, por exemplo, já tem um conjunto de pressupostos metodológicos bem traçados que inclui um tipo de olhar sobre o corpo e o vestuário, ângulos, luz e enquadramentos pré-definidos e as diferenças entre imagens dependerá das características a serem tomadas como relevantes pelo fotógrafo. São as tomadas de decisão do grupo observado por Garfinkel que decidem quais indícios definem uma imagem “correta”, mas no caso do grupo composto pelo fotógrafo e editor, é este último o responsável por filtrar as imagens “adequadas” para a edição. O que significa que as tomadas de decisão tornam a ação do fotógrafo tão racional e inteligível quanto a análise do editor que as avalia. Romper com o método implica em tornar visíveis os pressupostos, os “vistos, mas não percebidos” de Schütz, que são acordos acerca de ação e interpretação entre os participantes – o que nem sempre vai interessar ao grupo ou organização, cuja rotina já está bem definida. Sobre o grupo referido antes (Centro de Prevenção ao Suicídio de Los Angeles), o autor comenta: “Em nenhum caso, a investigação de ações práticas se orienta para que a pessoa reconheça e descreva o que ela está fazendo. Jamais as ações práticas são investigadas para explicar aos praticantes sua fala sobre o que fazem” (2006, p. 16). Evidenciando o desinteresse do grupo pela própria atividade. Em outro exercício alunos são estimulados a intervir numa conversa corriqueira, e pedir explicações adicionais sobre o dito, e a interlocutora “pareceu momentaneamente aturdida. Logo respondeu de maneira hostil: “o que quer dizer com 'o que quer dizer?' Meu pneu furou. Isso é o que quero dizer: nada especial. Que pergunta mais insensata!” (Ibid., p.55). O rechaço à exposição dos acordos para Schütz e Garfinkel tem como consequência afetos sociais desagradáveis tais como vergonha, agressividade, nojo. No caso do fotógrafo Carlos Safker, as fotos que romperam com o método acordado não foram interessantes para publicação. No caso da fotografia de moda, as imagens que

nunca chegaram às revistas e jornais propuseram provavelmente outro método de ação ou interpretação, que puseram em questão o método acordado das revistas de moda. Os métodos não são regras a serem seguidas, mas orientações de ação e interpretação que se atualizam à medida em que se age e se entabula uma conversa, tal como Iser afirma “a estrutura textual e a estrutura do ato se relacionam da mesma maneira como intenção e preenchimento” (Ibid., p.76). Para que o método de ação e interpretação apareçam é necessário, portanto, o contexto, contingência e a circunstância das conversas e situações de ação.

Na etnometodologia o rompimento de rotinas por meio de exercícios implicou no reconhecimento de que há uma “textura” metodológica nas relações cotidianas feitas pelo cruzamento ou costura espessa de relevâncias que um grupo destaca do fundo em comum de crenças sociais e serve para dirigir as ações e interpretá-las. Schütz busca em Edmund Husserl o conceito de “tipicalidade” (1953, p.5), como o horizonte de familiaridade baseado em experiências inquestionáveis fornecidas pelo estoque de conhecimento disponível, e que permite reconhecer e antecipar outras experiências e comportamentos rotineiros, para pensar as diferenças entre os “modos” de agir e perceber. Os “exemplares” - animais, objetos, pessoas – são incluídos em um tipo mais geral, mas o que os torna relevantes para uns e não para outros, não é este pertencimento já que isto é pressuposto e não interessa, mas os sentidos atribuídos vinculados às afecções, tal como em Iser e a leitura.

O que exatamente ele tem em comum com outros cães não me interessa. Eu o vejo como meu amigo e companheiro Rover, sendo distinto de todos os outros setters irlandeses com os quais ele compartilha certas características típicas de aparência e comportamento. (Schütz, Ibid., p.5)

O caráter pessoal de afecção presente nas tipicalidades dão ritmo e alternâncias tornando-as dinâmicas e mutáveis. Por exemplo, se se pode reduzir um objeto “S” a uma de suas características considerada no momento mais relevante, tal como, “S é p”, “uma mudança nos meus propósitos e o sistema de relevâncias, a mudança do contexto em que “S” é interessante para mim, pode me induzir a me ater ao fato de “q” sendo parte de “S”, enquanto “p” tornou-se irrelevante para mim” (Id., Ibid., p.6). O que mostra que a própria tipicalidade de “S” é bem relativa ao contexto em que a afirmação foi pronunciada, já que posteriormente “S” poderia se caracterizar por “q”, e não mais por “p” como inicialmente. Ou seja, isso mostra que as atribuições de sentido são variáveis e conforme o contexto, o que não significa que essas atribuições sejam quaisquer. No exemplo acima, Schütz afirma que, embora o sistema de relevâncias ressalte determinadas características em detrimento de outras, é parte da conhecimento comum que a tipicalidade de S deve se constituir pelas características de “p”, “q” e “r”. Sobre os pontos de vista, como elementos de orientação do

texto, Iser afirma: “O leitor, porém, não pode escolher esse ponto de vista, pois ele resulta da perspectiva interna do texto” (Ibid., p.74). Não é uma opção do leitor, nem as ações são aleatórias, puras e livres de uma racionalidade, ela embute em si o seu “como” - o acordo que se dá entre texto e leitor, e o acordo entre grupo em determinado contexto e as tipicalidades daí resultantes.

Metodologias do ver – Aumont e Gombricht

Se as ações cotidianas se realizam em função de uma racionalidade acordada entre os participantes, capaz de ser essa racionalidade mesma o sentido que essas ações tem, e se Iser reconhece que na leitura o acordo entre leitor e texto é o sentido da obra, e não um significado a ser revelado, buscamos compreender quais acordos dão sentido à observação de imagens.

Em “A imagem” (1993), Jacques Aumont cita E. H. Gombricht para referir-se à função do espectador diante da imagem ou “o conjunto dos atos perceptivos e psíquicos pelos quais, ao percebê-la e ao compreendê-la, o espectador faz existir a imagem” (Ibid., p.86). A função do espectador de imagem é ampla, se estende desde as faculdades fisiológicas da percepção aos processos de interpretação consciente e elaborado. A etapa abordada aqui implica uma posição ativa do espectador, porém nem sempre reconhecida por ele. Como o texto de Aumont não debate se a atividade é inata ou aprendida, não tomaremos isto como uma questão, mas pode-se situar esta função do leitor como imediatamente posterior às dimensões mecânicas e fisiológicas da visão, mas anterior aos processos de interpretação dependentes das diferenças culturais. Na realidade a função do espectador nessa etapa do processo de observação é considerada uma constante, não como resultado, mas como operação de atividade. Os resultados podem ser diferentes.

Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Entretanto, apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem em particular, existem constantes, consideravelmente tran-históricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral (AUMONT, Ibid., p.77)

A parte que cabe ao espectador da imagem implica em processos conscientes e outros que fogem ao seu controle, mas que percebemos aqui como uma operação inteligível e racional que pode ser um primeiro passo para compreender o acordo existente

entre espectador e imagem, e que dá sentido à observação.

Uma primeira atuação, semelhante ao do leitor de Iser – que deve produzir imagens correspondentes às diversas perspectivas da ficção até subsumi-las todas à perspectiva do texto, por meio de correção -, é que o espectador de Gombrich não tem um olhar fortuito sobre a imagem. Ele não é desprovido de expectativas, ao contrário seu olhar já está saturado de informações prévias que o orienta na observação:

Para ele, a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectivas é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos, abandonando as ideias feitas sobre nossa percepção (Id., Ibid., p.86)

A orientação no ato de observar a imagem não chega a ser interpretação, dar algum tipo de significado, mas como o campo da imagem não é linear, ele pressupõe uma espacialização, a orientação será espacial. As possibilidades de leitura se originam de expectativas daquele que observa e da imagem observada, e está relacionada com tomadas de decisão: para onde o olho se encaminha, quais pontos devem ser centralizados, já que nem toda a imagem é percorrida pela visão, de qual ponto de vista se olha, já que o espectador assume uma posição espacial. Esta última orientação já está presente em Schütz quando destaca a importância que a dimensão espacial tem no processo de seleção de relevâncias: “Eu, estando “aqui”, estou a outra distância e experimento outros aspectos sendo típicos dos objetos do que ele que está “lá”” (1953, p.8). Segundo Aumont, o termo “busca visual” refere-se à orientação espacial do espectador, cujas expectativas acabam por direcionar seus atos de observação.

Fala-se de busca para designar o processo que consiste em encadear diversas fixações sucessivas sobre uma mesma cena visual, a fim de explorá-la em detalhe. É evidente que esse processo está intimamente vinculado à atenção e à informação: o ponto no qual se deterá a próxima fixação é determinado ao mesmo tempo pelo objeto da busca, pela natureza da fixação atual e pela variação do campo visual. Quando se olha uma paisagem do alto de uma colina, a busca visual será diferente (como serão diferentes os pontos sucessivos de fixação e o ritmo) se o olhar for de um geólogo, de um apreciador de ruínas romanas ou de um agricultor. (Ibid., p. 60)

Harold Garfinkel refere-se à importância que tem as biografias e as expectativas no desenrolar de uma conversa para as tomadas de posição entre os interlocutores. A conversa não está dada de antemão, as perspectivas a partir das quais se falam, aquilo que se espera saber, e as informações disponibilizadas pelos participantes orientará cada posicionamento. No caso das imagens, a biografia acima foi relacionada com funções sociais e podem ser identificadas também com o conhecimento especializado. Na citação

abaixo, a função do leitor, de que seu olhar não é fortuito, aparece de fato como uma operação e não como resultado. A informação tende a criar modificações nas trajetórias, como se esta orientasse os atos de observação. Como se um método ou acordo fosse estabelecido entre espectador e imagem.

Tentou-se prever as trajetórias de exploração de uma imagem pelo olho, mas, se não for dada uma ordem explícita, essas trajetórias são uma inextricável rede de linhas quebradas. O único resultado constantemente verificado é de que a trajetória é modificada pela introdução de ordens particulares, o que é normal em vista do que dizíamos: *um olhar informado* desloca-se de outro modo no campo que explora. (AUMONT, *Ibid.*, p.61)

Uma segunda função do espectador chama-se “regra do etc” que significa que ele, a partir do conhecimento prévio, tende a suprir as partes que faltam à imagem por meio da imaginação. Se, como em Iser, a função do leitor era preencher o “modelo estruturado” de orientações com informações prévias, no caso da observação de imagens:

O espectador supre portanto o não-representado, as lacunas da representação. Essa completação se dá em todos os níveis, do mais elementar ao mais complexo, o princípio de base proposto por Gombrich sendo que uma imagem nunca pode representar tudo. (AUMONT, *Ibid.*, p. 88)

Retomando Garinkel, percebeu-se que na conversa entre um casal muitos assuntos tratados “não somente deixaram de ser ditos”, mas foram sobre “aquilo que se deixou de dizer” (2006, p.52). Isto significa que nas ações e conversas não se espera que tudo seja dado ou dito, assim como na imagem, ao contrário espera-se do interlocutor, leitor ou espectador que ele complete com informações as lacunas de atos e conversas rotineiras. Em outra pesquisa, no ambulatório da clínica psiquiátrica da UCLA, Garfinkel percebeu que os alunos responsáveis por codificar as informações das pastas de casos, além de compreender a codificação do hospital – como é o esperado nesse tipo de pesquisa -, tomaram como fundamentais para a categorização dos casos elementos considerados “ad hoc” da instrução dos médicos. Termos desprezados como “et cetera”, “deixa passar”, “a menos que” e “*fatum valet*” (1984., p.20) foram considerados pelos estudantes como parte de um sistema constante da clínica capaz de revelar como funcionava de maneira “concreta” a organização dos conteúdos das pastas pelos membros da clínica. Um dos motivos para essa consideração era o fato de que esses termos “ad hoc” revelavam um acordo prévio entre os membros da clínica, de modo que, embora nem tudo fosse dito, tudo era compreendido. As lacunas a serem preenchidas no hospital não eram um defeito, mas parte do “jogo” de acordo metodológico de ação entre os membros e funcionavam para a codificação dos pacientes.

No caso da imagem, a possibilidade de completude por parte do espectador já tinha

sido considerada pela Gestalt como uma das leis inatas presentes na imagem e no receptor. No entanto, aqui mais do que uma lei inata, a “regra do etc” refere-se à percepção *projetiva* do espectador baseada em conhecimento prévio. Isto significa que, mais do que completar linhas, o espectador pode por meio de nuances de cinza de uma fotografia imaginar a qual cor corresponde a imagem, já que ele tem conhecimento prévio de outras imagens ou do objeto real, ou quais elementos não se mostram na imagem, mas apenas se insinuam, e no entanto ainda assim se mostram imagináveis, etc. (AUMONT, *Ibid.*, p.88). Mais do que uma faculdade inata de completude de linhas e formas geométricas, a “regra do etc” nos leva a pensar num acordo entre produtor de imagem e receptor, baseado no conhecimento que tem dos objetos, cores, noções de perspectiva, dispositivos tecnológicos.

Como último ato de observação do espectador estão os “esquemas perceptivos” que orientam a organização do campo visual. Os esquemas se baseiam em atividades imaginativas tais como o “reconhecimento” e a “rememoração”. O reconhecimento “apoia-se na memória, ou mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos” (*Id.*, *Ibid.*, p.82). Além de manter a ordem visual num mundo em constante movimento, a “constância perceptiva” como um dos elementos do “reconhecimento” busca “invariantes” (*Id.*, *Ibid.*, p.83) que identificam uma imagem, o que muitas vezes determinará se tal imagem está ou não “correta”, conforme as expectativas acerca de sua identidade. Schütz deu vários exemplos de como exemplos podem ou não corresponder às tipicalidades dos objetos. De fato, as invariantes percebidas por Gombricht e Aumont se assemelham muito ao conceito de relevância, embora esta funcione numa dinâmica maior de contextualização e perspectiva. No caso da imagem, as invariantes são indícios que identificam algum estilo ou autor. Esses invariantes podem se modificar, como as relevâncias, mas dependerão da legitimação do conhecimento especializado e provavelmente num espaço de tempo maior. Assim o reconhecimento consegue dar unidade e significados a uma imagem a partir de indícios considerados fundamentais para a identificação da imagem.

A “rememoração”, segundo Aumont, trata menos de elementos miméticos e funciona com um grau maior de abstração, diz respeito aos “esquemas visuais” responsáveis pela composição dos elementos, por exemplo, na ilusão perspectiva sobre suporte plano, ao valor simbólico das cores e figuras muito referido à história, religião e à arte, assim como acordos acerca dos métodos de produção (*Ibid.*, p.84). A “rememoração” pode ser relacionada à iconografia e iconologia, a que se refere Erwin Panofsky, e tem em si um dinamismo típico dos acordos entre participantes.

A consequência mais notável é que o esquema não é um absoluto: as formas

esquemáticas correspondem a certos usos aos quais são adaptadas, mas evoluem – e às vezes desaparecem – à medida que esses usos variam, e também à medida que novos conhecimentos são produzidos e os tornam inadaptados. Em resumo, há um lado “experimental” no esquema, submetido permanentemente a um processo de correção” (AUMONT, *Ibid.*, p.84).

A “rememoração e o “reconhecimento” tendem a ser processos imaginativos complexos e fundamentais para a observação de imagens. Já que o que está em jogo não é um único ato, mas uma rede de atos capaz de pensar e organizar toda a dimensão espacial de uma imagem, não se pode pensá-la como um ato fortuito ou espontâneo, mas como parte de um verdadeiro acordo entre produtores e espectadores de imagens em permanente construção, ou experimentação. Juntos “reconhecimento” e “rememoração” formam o ato dos “esquemas perceptivos” que é responsável pela organização do espaço visual. O produtor de imagem deve imaginar que o espectador conhece os métodos de ação e interpretação, porque senão ele não poderia produzir uma imagem sequer.

Fotografia – acordos metodológicos?

Carlos Safker participou ativamente da fotografia profissional de moda, dos ensaios e publicidade para revista e jornal entre os anos 70 e 80. Segundo o fotógrafo, enquanto a fotopublicidade era dirigida pelo lay-out do diretor de arte, muitas vezes pouco conhecedor da técnica fotográfica, as fotos de desfile, editoriais de moda e ensaios não recebiam orientação muito explícita, o que não significa que determinados conhecimentos não fossem pressupostos. A escolha do fotógrafo (a perspectiva de que falam Schütz e Iser, a biografia de Garfinkel) pela agência ou editor implicava no reconhecimento da existência de um “olhar informado”, particular que identificava cada profissional, cuja busca visual ou varredura da superfície se daria de determinada maneira e não de outra². O “olhar informado” ou ponto de vista do fotógrafo era o que dava relevância às diferenças entre os fotógrafos. Para Schütz a tipicidade está relacionada com a perspectiva de uma pessoa, como ela vive sua vida, etc. No caso do ponto de vista do fotógrafo, tratava-se de um acordo entre o objeto a ser fotografado, o fotógrafo, o público a receber aquele objeto e o editor que o escolhia. Por exemplo, se as fotos fossem para alguma revista mais ousada, o fotógrafo escolhido seria aquele que “naturalmente” ousaria, sem que lhe fosse pedido. Mais do que uma relação mercadológica entre produção e público-alvo, como entendemos

² Segundo Safker, raramente a escolha do fotógrafo se dava em função do preço cobrado, ao contrário, diferente da fotografia digital, em que a imagem pode ser vista na hora ou corrigida em programas de editoração, a fotografia analógica exigia confiança entre editor e profissional, de modo que um preço abaixo do mercado gerava desconfiança a respeito das competências.

contemporaneamente, as demandas passavam pela subjetividade do fotógrafo sem que isso precisasse ser dito. Tal como na conversa entre casal, narrada por Garfinkel, ela só funcionava sem que o assunto precisasse ser explícito em função dos conhecimentos precedentes, das expectativas e das biografias. No entanto, a posição subjetiva do fotógrafo aí deve ser percebida em conformidade com os “propósitos práticos” da produção fotográfica, o que significa que seus resultados deveriam se guiar pelos métodos de ação e interpretação entre os participantes (público, editores, diretores, modelos, fotógrafos) acordados como o “correto”. Segundo Garfinkel, a relação entre as biografias pessoais e os propósitos práticos:

Que para cada evento corresponde uma determinação que se origina nas biografias pessoais da testemunha e de outra pessoa. Do ponto de vista de ambos, estas determinações são irrelevantes para seus propósitos, e ambos selecionaram e interpretaram as determinações concretas e potenciais dos eventos de maneira empiricamente idêntica e suficiente para todos seus propósitos práticos (Id., 2006, p.69)

O fotógrafo selecionado não deveria tornar presente sua subjetividade na foto, ela já estava ali “naturalmente” por isso a escolha, mas orientar sua ação pelos acordos prévios do que seriam “boas” fotos, luz “correta”, enquadramento “adequado”. Semelhante situação encontra-se o leitor de Iser que deve se orientar pela perspectiva do texto, ao mesmo tempo em que não deixa de ter, e não teria como, um repertório próprio de informação.

No caso de Safker, um exemplo esclarece como o acordo metodológico orienta as ações e interpretações acerca das ações. Num ensaio para uma revista, várias fotos, de forma não intencional, foram feitas com a modelo de seio descoberto. O que poderia ser uma ousadia, já que não fazia parte das poucas orientações dadas, não o foi, já que uma da série foi publicada (Fig.1). Porém, a considerada a melhor pelo fotógrafo não foi publicada (Fig.2), porque aí sim ousava: o movimento de um dos modelos rompia com os “propósitos práticos” de uma fotografia de moda que de maneira geral é o de mostrar as roupas. Os propósitos práticos são interpretações consideradas aceitas pela maioria dos participantes. No caso da fotografia de moda, com divergências aqui, biografias ali, o propósito prático no fim que contempla a todos e ganha algum grau de objetividade é o de exibir as roupas ali fotografadas. As “determinações concretas” orientam no contexto as ações, como enquadramento, luz, posição, composição que na foto em questão não incluía o movimento do corpo. Se a convergência para os propósitos práticos funciona como a perspectiva do texto para o leitor, supomos que o movimento do modelo poderia confundir visualmente ou oferecer uma outra perspectiva de leitura da foto não considerada “adequada” para os “propósitos práticos” da fotografia, para a revista, a grife, os leitores, etc.

Nesta questão pode-se pensar como o esquema perceptivo participa desses acordos metodológicos a partir das fotos de desfile, cujo esquema tende a ser rígido. As “determinações concretas” para as fotos de desfile devem seguir o esquema da modelo de corpo inteiro, centralizada, com iluminação, equilíbrio na composição, movimento da modelo controlado, movimento da roupa (Fig.3). Os detalhes do tecido, costura, maquiagem são legendados ou separados numa janela, nunca tomados como a foto principal. São “determinações concretas” que conseguirão o acordo de todos – das grifes, leitores de revista, críticos, editores, etc. Estas fotos de desfile, conforme Schütz seriam típicas pois que tenderiam a ser consideradas “corretas” pelo senso comum de forma geral. Safker, no entanto, fez uma foto que rompe com as orientações já que toma em primeiro plano um detalhe - o *strass* da roupa e a mão da modelo – descentralizado, que se equilibra com uma silhueta em segundo plano na sombra e ao fundo (Fig.4). Esta foto não serviu à publicação de documentação do desfile, mas tornou-se capa de uma revista de moda, sendo percebida como uma composição abstrata e não como indício de realidade. Na função do esquema perceptivo, a “rememoração” tende a ser a atividade imaginativa mais adequada para se pensar os esquemas abstratos – são dinâmicos e experimentais – bem diferente do “reconhecimento” que trata da identificação. Se uma foto não pode identificar o seu objeto, ele não pode ser reconhecido, mas sua composição, relação entre partes e tons pode ser rememorado conforme outros esquemas e imagens. De fato, nesta foto, como no caso da anterior, a subjetividade ou ponto de vista do fotógrafo está em evidência quando rompe com acordos coletivos e os põem em questão. No entanto, outros acordos podem continuar vigendo como o pressuposto do espectador de imagem de que deve completar com a imaginação o que não está representado. Esse tipo de fotografia exige mais do leitor, muitas vezes até tomar consciência do ato, já que muitas imagens são apenas insinuadas, enquanto outras à distância e no escuro demandam do espectador o preenchimento das lacunas abertas da imagem.

Ainda sobre os esquemas perceptivos, o fotógrafo reconhece que para as fotos de ensaio para confecções e grifes, capas de revista e publicidade, os espaços sob os pés de modelos ou objetos, a faixa superior da imagem e as laterais são reservadas para o texto de chamadas de capa, slogans e logomarcas. Algumas fotos de Safker inicialmente não tiradas para publicidade, mas para donos de loja e confecção, já estavam de tal modo adequadas às determinações concretas, mesmo sem orientação, que o esquema de composição já comportava os espaços livres para texto (Fig.5 e 6). Posteriormente, as fotos foram utilizadas para publicidade, operando de modo pouco comum a relação fotografia e publicidade, que tende a ter a direção inversa: a publicidade dirigindo muito bem a

fotografia.

Conclusão

A etnometodologia como um estudo das ações cotidianas serviu experimentalmente para pensar não só as ações e interpretações das ações, mas as produções visuais, como a fotografia, que nos remetem a essas ações. De fato, os exercícios a que recorreu Harold Garfinkel não se passavam somente em situações rotineiras, algumas tinham algum caráter extraordinário, como as entrevistas com candidatos à universidade de medicina ou a codificação por alunos dos internos do hospital psiquiátrico. No entanto, em ambos os exercícios mostrou-se como as orientações rotineiras de ações e interpretações estão presentes nas situações talvez menos comuns, e como se apelas a elas para se tomar decisões ou fazer julgamentos. As produções visuais podem vir a ser situações de rotina, como é o caso do fotógrafo Carlos Saffker, e são atravessadas por orientações e expectativas. A relação do produtor ou espectador com a imagem tem sua dimensão social, de acordo e metodologia de ação e interpretação, assim como a percepção e o corpo. Pensar a imagem por meio da etnometodologia é reconhecer esse caráter e as possíveis rupturas que deixam à mostra e problematizam a “textura mutuamente reconhecida” (1984, p.59) de orientações para ação e interpretação, como diria Garfinkel.

Referência bibliográfica

- AUMONT, Jacques. A imagem. 10^a Ed. Campinas, SP.: Ed. Papirus, 2005
- GARFINKEL, Harold. Studies in Ethnomethodology.. Cambridge: Polity Press, 1984
- _____ Estudios en etnometodologia. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; México: UNAM. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006
- HERITAGE, John. Etnometodologia In GIDDENS, A.; TURNER, J. (Org.) Teoria social hoje. São Paulo: Ed. UNESP, 1999
- ISER, Wolfgang. O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético. Vol.1 São Paulo: Ed. 34, 1996
- SCHÜTZ, Alfred. Philosophy and fenomenological research. **A Quartely Journal**. Vol. XIV, No.1, September, 1953

Figuras

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Figura 5

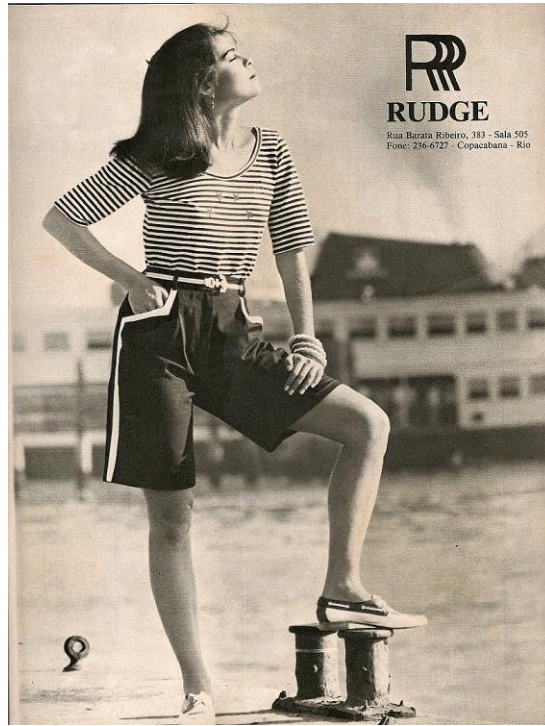


Figura 6

**POR TRAZ DESTAS BELEZAS
 EXISTE UMA
 BELEZA MAIOR**
FORMULA

A FORMULA dispõe de todos os equipamentos necessários para que você tenha total segurança e qualidade em sua transformação.

- Para maior durabilidade, tratamento especial e adequação ao clima, antes de ser aplicada nas Pick-ups, nossa pintura especial possui a tecnologia mais avançada, trazem pintura com sistema hot spray, guilhotina, viradeira, solda MIG e todo o maquinário apropriado.
- Garantia de 3 anos e assistência técnica permanente pela FORMULA para sua maior segurança.

Transformamos para: SPORT DOUBLE, SPORT BLAZER e SPORT WAGON (todas linhas) * F 100, F 1000, F 1000 e PÁRFA e C 10, R 10, R 20, D 10 e D 20 e CHEVY (qualquer ano).

Acetilamos representantes para outros Estados.

Durabilidade, Qualidade e Segurança
Ford **Chevrolet**
FORMULA Marcas especiais.
 Fábrica: Estrada do Calobrit, 48/50 - Itaipava
 Petrópolis - Rio de Janeiro
 Telefones: (0242) 22.2402 - 22.2385
 Telex: FFVE (021) 36.711