

sores” do mercado, que constituem o *mainstream* da teoria econômica e advogam a existência do *homo oeconomicus*, e os “críticos” do mercado – originários de um espectro político que vai do liberalismo esclarecido ao conservadorismo – que entendem a sua restrição ou superação como necessária. Igualmente procura, *mutatis mutandis*, escapar à visão de que as relações de poder entre produtores e consumidores teriam aqueles como dominantes. No bojo da ascensão do conhecimento, afirma: “O caráter cognoscitivo [*knowledgeability*] dos atores aumenta suas possibilidades de ação, sua capacidade de assegurar que, ao menos, suas vozes encontrarão eco; crescem as chances de formular uma opinião categórica, de organizar resistência e, de modo geral, ser um participante ativo no mercado” (p. 237) e “gostaria de definir conhecimento e *knowledgeability* [cognoscibilidade] como a *faculdade para a ação social* (capacidade de ação), como a possibilidade de iniciar algo” (p. 248).

Nesse movimento, seu referencial teórico pauta-se, sobretudo, pelos estudos de Émile Durkheim e Max Weber e, em termos do debate contemporâneo, no diálogo crítico com autores como Niklas Luhmann². A principal divergência que Stehr levanta quanto a essa abordagem consiste em matizar a disposição à contínua diferenciação funcional dos sistemas sociais: “Mas também desse ponto de vista a diferenciação funcional do sistema econômico não pode ser entendida de maneira que a instituição economia alcance uma autonomia abrangente em relação a *outros* sistemas sociais” (p. 79). Embasado em pesquisas de opinião de países “altamente desenvolvidos”, o autor traz o exemplo da biotecnologia e do comportamento axiologicamente orientado, em que observa a intenção de organizar-se para deixar de adquirir produtos geneticamente modificados.

A partir de seu principal exemplo empírico, permito-me levantar uma possível questão a essa proposta. Diante da constatação da forte tendência ao aumento no grau de pressão exercido pelo consumidor ante as empresas e governos, o próprio exemplo dos

OGM mostra que, passando ao largo das pressões dos indivíduos, sua implementação na agricultura persiste avançando significativamente. Deve-se entender, então, que o diagnóstico de Stehr de fato revela a tônica desse momento histórico, ou estaria, antes, projetando um futuro desejável? De todo modo, o edifício teórico apresenta contribuições fundamentais à sociologia contemporânea, ao desenhar uma crítica multifacetada ao pressuposto da ação racional do indivíduo, que (ainda) permanece como base do enfoque econômico dominante, e que também tem implicações sobre as práticas teóricas e políticas.

Notas

1. Curiosamente, a edição em inglês teve o título e o subtítulo alterados, numa mudança que dificilmente pode ser considerada irrelevante: *Moral Markets: How Knowledge and Affluence Change Consumerism and Products*. Boulder, Paradigm Publishers, 2007. A paginação das citações refere-se à edição alemã.
2. Ainda que sejam esses seus principais interlocutores, Stehr mobiliza amplo espectro teórico de diversas colorações. Menciono, outrossim, a remissão a Georg Simmel, Karl Marx e Pierre Bourdieu; e igualmente a referências centrais da sociologia econômica, como Richard Swedberg e Neil Smelser.

José de Souza Martins, *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo, Contexto, 2008, 208 pp.
José de Souza Martins, *José de Souza Martins*. São Paulo, Edusp (coleção Artistas da USP), 2008, 184 pp.

Luiz Armando Bagolin
Professor doutor do IEB – USP
Magali dos Reis
Professora doutora da PUC-MG

As fotografias de José de Souza Martins, recentemente publicadas em livro da Edusp (2008),

colimam o seu discurso sobre sociologia da imagem apresentado em *Sociologia da fotografia e da imagem* (2008), fazendo da fotografia assim chamada “estética”, e não a documental, objeto de representação de imaginários socialmente partilhados. Distante da sociologia e da antropologia que tem na fotografia um amparo ou suporte metodológico para a investigação de caráter cientificista, tão somente, Martins, fotógrafo, amplifica a busca do sociólogo, a exemplo de Gisèle Freund e outros, que a entendem como encenação de mitologias cotidianas. O “ato fotográfico” envolve múltiplas relações e a muitos: o fotógrafo, o fotografado, um terceiro, o observador eventual da imagem revelada, sem que possa comunicar um único sentido ou um que ao menos prevaleça sobre todos os outros. Por meio daquele, o homem comum pode ficcionalizar-se a si mesmo como recurso à autoidentificação ou para a manutenção de ritos supérstites, pré-modernos, à sociedade industrializada, moderna.

Para Martins, seguindo Durkheim, o homem comum é incapaz de interpretar conscientemente as relações sociais, assim como a situação de que participa. A “anomia”, conceito durkheimiano, atesta o momento de abstração, de desencontro entre a consciência social desse homem e as realidades sociais nas quais se insere. Por isso, para Martins, a fotografia, muito mais do que a palavra (ou a palavra positivada), e contra a ideia de verossimilhança em que normalmente vem embalada, é instrumento capaz de tornar visíveis esses desencontros, de pôr em evidência os descompassos ou os momentos de separação da referida consciência.

Em *Sociologia da fotografia e da imagem*, Martins pensa a fotografia indicial e subjetiva, na medida em que esta permite compartilhar os resíduos de uma humanidade, já extinta muitas vezes, convidando-nos a pensar sobre o que foi a sociedade a qual pertencera. As suas fotos sobre o Carandiru não ilustram, antes demonstram esse sentimento de dupla pertença que comparece a todo ato fotográfico. De um lado, as imagens permitem que adentremos num lugar aban-

donado, cheio de escombros, lixo e rastros de seus antigos ocupantes. De outro, faz-nos indagar sobre quem foram aqueles homens, como viveram, como e por que sofreram e, além de tudo, como nos comportaríamos naquela situação, se ali estivéssemos ou se ali tivéssemos vivido como companheiros ou inimigos. Além ou aquém das ruínas, os vestígios, invisíveis, daquela humanidade sondam o imaginário do fotógrafo assim como de qualquer outro espectador. Não se trata, porém, de subjetividade piegas ou de uma leitura psicológica daquilo que na imagem ofereça-se possivelmente à introjeção. A fotografia não nos dá a ver senão aquilo que já não é, ou “o isso foi”, segundo Roland Barthes, revelando pelas ausências, segundo Martins, aquilo que se oculta no trato, ou no travo social. A fotografia como “representação social” só o é na medida em que contempla a “memória do fragmentário”, como propõe o autor, ou no momento em que o fotógrafo se conscientiza da impossibilidade de retratar ou “congelar” a realidade, “aquilo que lá está” ou que “ali esteve”. Talvez, por isso, em francês, a expressão “revelar uma fotografia” seja mais adequada do que em português, pois se escreve *développer une photo*, quer dizer, literalmente, “desenvolver uma foto”, como acusou Castañon Guimarães, tradutor de Barthes para a língua portuguesa. Desnecessário pensá-la, entretanto, tão somente como imagem “codificada”, subordinada aos procedimentos inerentes à ciência sobre o funcionamento da câmera escura, segundo Barthes, uma vez que genericamente se propõe como *imago lucis opera expressa* (imagem expressa por ação da luz); além de sua natureza como código visual, a fotografia revela, desenvolve a suposição de personagens por parte das pessoas que comparecem diante de uma objetiva, que se deixam, ou não, capturar pela abertura do diafragma. Tal abertura se dá simultaneamente para uma espécie de “dramaturgia social” ou para a “sociabilidade como dramaturgia”, segundo Martins, uma vez que as pessoas “representam-se” e “representam para a sociedade” quando posam para uma fotografia.

Inútil como documento ou vestígio constitutivo da história do fotografado, a fotografia como representação interdita à biografia o biografado, pois se desenvolve, por contingência, em torno do biografável. Contingente, a fotografia só pode ser afeita à memória como estranhamento das perdas, das oposições, das rupturas e do abandono, como *construto* do momento irreconciliável do presente com o passado. Não estranha, portanto, que o autor chame a atenção para o conceito de “momento decisivo”, de Henri Cartier-Bresson, interpretando-o como censura à fotografia casual, tirada a esmo e tão somente documental, em prol de uma outra que, a partir da imagem devindo, permanece como síntese imagética graças à sua razão compositiva e ao apuro da estesia e do olhar. Para Martins, a fotografia aliada ao conceito “momento decisivo” opõe-se à fotografia, antissociológica, do flagrante e da técnica documentarista a serviço do congelamento da banalidade. Coincide, assim, o seu discurso ainda com o de Barthes quando este censura a imagem fotográfica “unária”, ou seja, aquela que elogia a busca de unidade a fim de reportar “de uma só vez” aquilo que simplesmente se propõe a reportar. Martins, no entanto, interpreta como verdadeira, ou especialmente mais significativa, a fotografia de caráter “estético”, ou a que é feita conforme as premissas bressonianas, uma vez que a entende portadora de sentido remissivo à situação cotidiana que representa. Ao aceitá-la como uma “ideia sociologicamente mais densa”, o autor também a assume como atitude para as suas próprias operações como fotógrafo, não casuais ou documentaristas, fazendo da elaboração e da construção representativa, assim como da reflexão, que acompanham o ato fotográfico, instrumentos que, recursivamente, operam a sua reflexão como sociólogo sobre a imagem e a cotidianidade do homem comum.

No livro da Edusp, já referido, Martins expõe ensaios fotográficos de sua autoria acompanhados de anotações em poemas, de três situações álibis para se pensar as emanações, ficcionais, das lidas com o co-

tidiano: “Paranapiacaba”, “Fábrica de Linhas Pavão”, “Cerâmica São Caetano” remetem à ruína como evidência das transformações por que passaram aquelas comunidades que testemunharam a transformação de seu modo simples de existência pela industrialização, aparentemente consubstanciadora da modernidade. Há nesses ensaios um jogo de aparências que se move, a par do real, pelo imaginário do fotógrafo, porquanto nas tramas de luzes e sombras, de grades e portões, máquinas, escombros e silhuetas humanas, se entrevê o entretecimento de relações humanas passadas ou daquelas que ainda persistem nostálgicas, graças aos afetos. Pois o olhar que o mantém interessado nesses escombros industriais, sobretudo, é de natureza afetiva, buscando na figuração de seu passado, enquanto menino, critérios para a escolha do “momento decisivo” na recolha das referidas imagens.

Realistas, essas fotografias o são tão somente como experiência ficcional fortemente identificada com os princípios compositivos da fotografia produzida entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, e particularmente com as obras de Doisneau, Kertész, Henri Cartier-Bresson, Gisèle Freund e outros. O modo como Martins opera a seleção de seus motivos, quase sempre baixos, riparográficos, ou comuns, o enquadramento, o tratamento conferido à captação da luz, enevoadas, a escolha pela granulação fina que na imagem em preto e branco gera contrastes com contornos menos duros, além de outros detalhes de natureza técnica, faz dessas imagens análogos remissivos à história recente da fotografia, sobretudo a da primeira metade do século XX. De algum modo, na obra de Martins, essas imagens não apenas iconizam, pela representação das ruínas, a modernidade e o seu declínio, simultaneamente ao aparecimento “de uma nova humanidade, juridicamente livre”, mas a comentam pela manutenção de uma forma específica de discurso quanto à singularidade do olhar e do fotografar.

Tal relação ainda é evidente nas fotografias coloridas, que, ao final do livro, saturam de cores inten-

sivamente artificiais as superfícies de objetos e máquinas arruinadas, de aspecto ferruginoso. A composição de algumas dessas fotos, assim como de seus títulos, alude às diversas tendências da arte abstrata, que, no Brasil, estiveram em voga na década de 1950. Plenamente operante na fotografia do período, os princípios construtivos de uma arte não representativa grassaram por aqui, na esteira de Rodchenko ou Lázló Moholy-Nagy, por exemplo, na obra, entre outros, de Geraldo de Barros, que Martins parece emular pela cor. A cor ajuda a desfazer completamente qualquer possibilidade de uso dessas imagens como registros documentais, pois até mesmo a pátina desses objetos é alterada de modo a não permitir qualquer outro comentário ou impressão que não aquele que os remeta à sua estranha aparição na página branca do papel. Enaltecendo pela cor a pigmentação das superfícies em corrosão, as últimas imagens presentes no livro de Souza Martins nomeiam-se “pós-modernidades”, menos talvez porque testemunharam o ocaso da modernidade, mas porque tomam por empréstimo, como apropriação ou arte combinatória, procedimentos de experimentação da imagem análogos aos de outros artistas que, outrora, agiram sob a égide daquela categoria.

Theodor W. Adorno, *As estrelas descem à Terra – a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária*. Tradução Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo, Editora da Unesp, 2008, 194 pp.

Patrícia da Silva Santos
Mestranda em Sociologia pela USP

O que poderia haver em comum nas previsões de horóscopo do *Los Angeles Times* da década de 1950, na literatura de Franz Kafka e na música de Stravinsky? Aparentemente não há nada de substancial que possa atar coisas tão diferentes. Mas justamente esse

“aparentemente” é o empecilho que foi deslocado por Theodor Adorno na sua busca por reconhecer, ler e interpretar a sociedade a partir de elementos como os citados.

As estrelas descem à Terra toma por tarefa a explicitação de fenômenos sociais a partir da leitura atenta, no período de novembro de 1952 até fevereiro de 1953, da coluna de astrologia do *Los Angeles Times* escrita por Carroll Righter. Diferentemente das grandes obras de arte, a questão não envolve as sutilezas de análise da forma, em que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (*Notas de Literatura I*). Em compensação, a astrologia só pode ser discutida a partir da análise dialética que envolve os textos da coluna e a sociedade. Essa dialética está centrada, sobretudo, no sujeito configurado pela figura do leitor.

O propósito do livro não é a astrologia em si, mas a “susceptibilidade” (p. 174) à qual estão sujeitas as pessoas, ou seja, a astrologia é usada como “chave para potencialidades sociais e psicológicas muito mais abrangentes” (p. 174). A astrologia é vista como “sintoma” (p. 174) de tendências sociais específicas.

Esse propósito implica, no decorrer do estudo, um procedimento de análise que lança mão, de um lado, de conceitos ligados à psicanálise e à psiquiatria e, de outro, de conceitos sociológicos. Mas essas duas perspectivas aparecem dialeticamente relacionadas por meio de um pensamento filosófico que reconhece nos indivíduos as questões sociais, tendo em vista no entanto que “a sociedade é feita daqueles que ela abarca” (p. 175).

Dessa forma, o autor recorre em grande medida à “abordagem bifásica” que, em psicologia, corresponde ao comportamento neurótico que oscila entre extremos contraditórios, por exemplo, alguém que age em relação a si mesmo por vezes como criança travessa, por outras como disciplinador severo. Para Adorno, a coluna utiliza-se desse instrumento de polaridades para manter a dependência do leitor, ao trabalhar com uma imagem dele como sendo alguém