



Supplementary Notebook (RTEP - Brazilian academic journal, ISSN 2316-1493)

O OLHAR FOTOGRÁFICO: O REGIME SOCIOCULTURAL DE CONSUMO DO *INTERESSANTE* NA SOCIEDADE COMPLEXA CAPITALISTA¹

*Raoni Borges Barbosa*²
*Francisco Wilton da Silva Júnior*³
*Palloma de Souza Silva*⁴

Susan Sontag, filósofa e ensaísta, escritora e ativista política, influenciou profundamente a discussão sobre a fotografia como elemento técnico, ético e estético na constituição dos regimes de sensibilidade da sociedade americana, - e por conseguinte ocidental, - desde fins do século XIX e ao longo do século XX. Em *Sobre Fotografia*, livro lançado em 2004 no Brasil pela Companhia das Letras, temos um conjunto de ensaios e de aforismos sobre a revolução do olhar instaurada pela massificação da imagem fixa. Sontag, nessa obra organizada em quatro grandes capítulos, dialoga com o pensamento euroamericano clássico das humanidades e ciências sociais e com as experimentações artísticas e científicas dos EUA que se valiam então das possibilidades da câmera escura para a reinvenção (e mesmo perversão) do real social.

No capítulo *Na caverna de Platão*, a autora introduz o leitor na discussão do fenômeno da proliferação de imagens no mundo moderno: o colecionar fotos torna-se em décadas um modo de colecionar o mundo. E, nesse sentido, os EUA se convertem em um metarrelato da modernidade autofágica em curso que precisa fotografar-se freneticamente para perceber-se como cultura democrática em movimento e como passado em invenção flagrantemente arbitrária.

¹SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

² Professor Visitante lotado no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Sociais e Humanas PPGCISH na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutor (2019) em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia [PPGA] da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2437-3149>. E-mail: raoniborgesbarbosa@gmail.com

³ Mestrando em Ciências Sociais e Humanas - PPGCISH/UERN. Bacharel em turismo/UERN. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1826-0893> [guiawilton.silva@gmail.com].

⁴ Sesc Ler Nova Cruz. Graduada em Pedagogia e em Letras (Língua Portuguesa). Especialista em Educação de Jovens e Adultos e em Educação e Escola em Tempo Integral. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9847-2046>. E-mail: palloma_anulino@hotmail.com

Sontag chama a atenção para o objeto *fotografia* e para como este moldou definitivamente o código moderno de visualidade, instaurando uma nova gramática e uma nova ética do ver: o fotografar como ato de apropriação simbólica, de relação de poder com o mundo, banaliza a magia equívoca da imagem ao promover a ‘miniaturização’ da realidade e a ‘preservação’ do passado na produção aparentemente impessoal do duplo do real que parece suspender a contingência do ser. A fotografia logo foi alçada a assunto e objeto de controle policial e museológico, de investimento burocrático e íntimo-pessoal-familiar, de modo que deslocava-se na ambiguidade de uma forma democrática de arte narrativa e, ao mesmo tempo, de uma técnica documental-testemunhal-científica. Aquele era o momento de celebração da foto em jornal, da foto em livro, da foto no cinema, marcando distintas formas sociais de impactar emocionalmente o ato de ver; mas também de enfatizar racionalidades científicas na associação da foto com a pretensão da produção ‘inequívoca’ da verdade, da evidência, da prova, da incriminação. Eis aí, alerta Sontag, a ocultação da agressividade de apropriação simbólica do mundo como imagem, cuja dinâmica alcançaria paroxismos já ao longo do século XX.

A potência simbólica da fotografia, com efeito, contribuiria com os novos ritos da sociedade industrial: a idealização da máquina e do progresso técnico-científico, percebido nas faculdades empreendedoras de captura do real pelo olhar individual que caça, registra e preserva tempos, espaços e relações, bem como a popularização das crônicas familiares e de viajantes, estes foram apenas algumas das ritualidades que a fotografia promoveu mediante as indústrias emergentes do Turismo e do Lazer. Estas atividades pareciam abrir simbolicamente para o mundo das classes trabalhadoras e excluídas no urbano industrial e de serviços as faculdades pequeno-burguesas do participar sem interferir e do experimentar sem se comprometer, isto é, a estética burguesa de ‘surrealizar’ o real que caracteriza a perversão do voyeur em seu exercício anônimo de colecionar olhares transgressores sobre o tabu, o indecoroso, o marginal, o exótico, o pitoresco...

Sontag, em postura quase psicanalítica, equipara a posse da câmera fotográfica – vaidosa aquisição que prometia a expansão das possibilidades de consumo do mundo – com a posse da arma escondida: ambos dispositivos industriais de disparar para se apropriar do real social. Nessa mesma linha argumentativa, a autora confronta o leitor com a insaciedade nostálgica do mundo moderno: é preciso fotografar antes que suma! No entanto, a pseudopresença e a confirmação da ausência na foto do objeto fotografado produz a magia do congelamento fidedigno da experiência. Assim que a ideologia produz o evento e a foto o massifica enquanto experiência de imediatismo, viciando o consumidor na surreal realidade da imagem-superfície que precisa ser decifrada em seus sentimentalismos. A foto, portanto, apresenta um mundo-imagem atomizado, manipulável, misterioso e fascinante pela aparência da não contingencialidade.

No capítulo *Objetos de melancolia* Sontag aprofunda a discussão sobre a estética surreal do objeto fotográfico: a magia da suspensão do tempo, da contingência, de modo que, em uma ousadia mais surreal do que a narrativa onírica e do que o exotismo fantasioso distante, a fotografia duplica ‘objetivamente’ o mundo ‘sem’ as intenções do artista. O surrealismo, nesse diapasão, pode se afirmar como estética burguesa por excelência ao valer-se da magia da imagem fixa que presentifica o impossível escapar do mundo capitalista e de suas relações de reificação na forma mercadoria. A fuga para o erótico-pornográfico e para o oprimido-resistente, não por acaso, abusaram da fotografia.

No entender de Sontag, o burguês fotografa o mundo como forma de respirar no real massificado, burocratizado, atomizado, destradicionalizado e individualizado dos corpos-mercadoria: nesse contexto surgem as formas sociais do flaneur; do neutro universal; da curiosidade exótica e classificadora; do turista ‘todos nós’ que passeia pelo excêntrico, que aprecia tanto o extravagante do suntuoso quanto da miserabilidade e da vulnerabilidade. Temos nessa equação, de um lado, o fotógrafo moralista, educado no olhar sentimental do individualismo qualitativo, caçador do singular e romântico, em busca dos sérios problemas humanos da dor e do sofrimento; e, do outro lado, o fotógrafo cientista, cuja educação documental do olhar se assenta no individualismo quantitativo, de percepção regular e liberal do real social em busca das sérias taxonomias (os pobres, os profissionais, os nacionais, os indígenas, os trabalhadores, as crianças, as mulheres...), de modo a devassar os segredos no social e firmar a explicação sociológica do mundo. Esta fotografia em postura científica e científicista apareceu nas rubricas da Frenologia, da Criminologia, da Psiquiatria, da Eugenia, e marcaram o discurso pseudocientífico que se utilizava da magia equívoca da imagem fixa.

O objeto fotográfico, no entender de Sontag, provoca o real social (DIDI-HUBERMAN, 1998 e 2012) como artefato-montagem de resíduos e detritos de experiência. Marca, portanto, uma busca melancólica do objeto perdido mediante a invenção surreal da história pela negação do fluxo contingente. Nas palavras da autora (p. 46-49):

O surrealismo é a arte de generalizar o grotesco e depois descobrir as nuances (e os encantos) nisso. Nenhuma atividade está mais bem equipada do que a fotografia para exercitar o modo surrealista de olhar, e, no fim, acabamos por olhar todas as fotos de maneira surrealista. As pessoas andam revirando seus sótãos e os arquivos da cidade e as sociedades históricas estatais à cata de fotos antigas; redescobrem-se os fotógrafos mais obscuros e esquecidos. Os livros de fotos formam pilhas cada vez mais altas – reavivando o passado perdido (daí a ascensão da fotografia amadora), tomando a temperatura do presente. As fotos oferecem história instantânea, sociologia instantânea, participação instantânea. Mas existe algo notavelmente anódino nessas novas formas de empacotar a realidade. A estratégia surrealista, que prometia um novo e empolgante posto de observação para a crítica radical da cultura moderna, transformou-se numa ironia fácil que democratiza todos os dados, que equipara sua dispersão de dados à história. O surrealismo só consegue oferecer um juízo reacionário; só consegue obter da história um acúmulo de singularidades, uma piada, uma paixão pela morte. [...].

Em princípio, a fotografia cumpre o ditame surrealista de adotar uma atitude intransigentemente igualitária em relação ao assunto. (Tudo é “real”.) De fato, a fotografia – a exemplo do próprio gosto surrealista preponderante – revelou um apego inveterado ao lixo, a coisas repugnantes, dejetos, superfícies esfoladas, bugigangas estranhas, kitsch. [...].

A contingência das fotos confirma que tudo é perecível; a arbitrariedade da evidência fotográfica indica que a realidade é fundamentalmente inclassificável. A realidade é resumida em uma série de fragmentos fortuitos – um modo infinitamente sedutor e dolorosamente redutor de lidar com o mundo. [...].

[...] a bandeira de luta do surrealismo, a insistência do fotógrafo em que tudo é real implica também que o real não é suficiente. Ao proclamar um descontentamento fundamental com a realidade, o surrealismo prognostica uma postura de alienação que, agora, se tornou uma atitude geral nas partes do mundo politicamente poderosas, industrializadas e munidas de câmeras. Por que mais a realidade seria julgada insuficiente, insípida, excessivamente ordenada, superficialmente irracional? No passado, um descontentamento com

a realidade se expressava como um anseio por outro mundo. Na sociedade moderna, um descontentamento com a realidade se expressa forçosamente, e do modo mais pressuroso, no anseio de reproduzir este mundo. Como se apenas por olhar a realidade na forma de um objeto – por meio da imagem fixa da fotografia – ela fosse realmente real, ou seja, surreal. [...].
A fotografia acarreta, inevitavelmente, certo favorecimento da realidade. O mundo passa de estar “lá fora” para estar “dentro” das fotos.

No capítulo *O heroísmo da visão*, Sontag aborda o fenômeno da popularização do belo e do registro documental dos ritos sociais mediante o uso intensivo e cotidiano da fotografia em escala industrial: tudo se torna interessante na possibilidade concreta de uma relação aquisitiva e emocionalmente distanciada com o mundo reduzido à imagem fotográfica. Nesse processo, a autora afirma a consolidação do ver e pensar fotograficamente: ver a si mesmo no enquadre fotográfico e pensar a partir de uma visão dissociativa entre o que a câmera capta e o que o olhar deseja, de modo a produzir usos conscientes da imagem fotográfica, que é intrinsecamente *vazia e muda* e, portanto, dependente de contextualização, de uma legenda *moral*. O objeto fotográfico se impõe no cotidiano da sociedade complexa capitalista como elemento estético (privado) e instrumental (público) indissociáveis na imagem fixa do real decalcado e objetificado, que transforma seres vivos em coisas e coisas em agências e trajetórias morais.

Nesse sentido, argumenta Sontag, a fotografia democratizou mas também esgotou o belo, a imagem idealizada, editada, refletida, impondo a lógica surrealista de que no real incompleto do social atomizado em agências desejantes tudo é interessante e passível de ser consumido na forma de imagem. A fotogenia passa, então, a operar a inversão da noção platônica de realidade, uma vez que as imagens fotográficas se descolam do mundo real e passam a tyrannizar a realidade enquanto algo a ser superado, não mais duplicado. O contato com a imagem fixa gerada pela câmera escura, no entanto, cada vez mais é atingido pela máxima de que “*A câmera pode mentir!*”, performatizando tanto a ordem quanto o caos da Natureza e da Cultura, de que a imagem fotográfica e comunica muito mal a *verdade*: a fotografia falsificada falsifica a realidade, mas a foto original não consiste no real senão de forma vestigial e surreal.

A massificação da foto instituiu paulatinamente a norma para como as coisas nos olham e a ‘modalidade de visão ativa, aquisitiva, avaliadora e gratuita’ da economia de afetos de uma sociedade de consumo pautada no intercâmbio imagético: a *visão intensiva* de Moholy-Nagy e a *terapia do choque visual* de Weston, entende Sontag. O fotógrafo, o aviador e o antropólogo se colocam, assim, como heróis da modernidade ao expandir o olhar para mundos novos: o close surreal dissociado do contexto histórico é obra do fotógrafo; o olhar panorâmico do alto é a dádiva do aviador; o olhar sobre si através do outro putativo marca o fazer antropológico. A câmera fotográfica, portanto, produziu uma revolução psíquica, instituindo a visão cotidiana como estesia e confiança no mundo-imagem e no self *selfie*. A fotografia não somente instaurou a possibilidade infinita de reciclagem da realidade e de expansão exponencial do reino do visível, como também paradoxalmente borrou as noções de real e surreal, de conhecimento fidedigno-preciso-objetivo-instrumental e conhecimento intuitivo-singular-espontâneo-inspirado.

No capítulo *O Mundo-Imagem*, Sontag conclui sua argumentação. Entende que a *Nova Era* da modernidade compreende as realidades (não mais realidade) *como se fossem imagens*, em uma paradoxal postura de participação narcísica no mundo e de alienação despersonalizada típica das sociedades de consumo. O consumo de imagens, com efeito, se torna fundamental para a felicidade privada, para a estabilidade pública e

para a atividade econômica normal, uma vez que evita a experiência individual e coletiva concreta de fracasso e abastece o mercado de trocas em espirais sem fim. O objeto fotográfico não somente interpreta, mas emana o real, completando um processo de descolamento progressivo na história humana do real de sua representação imagética. A foto empodera a relação de consumo, vicária e aquisitiva com o mundo, tornando-o monótono e desdramatizado, não espetacular, em relação à foto que impacta emocionalmente.

O Mundo-imagem passa, então, a configurar-se como um mundo-informação, não um mundo-experiência, de modo que se faz possível explorar e duplicar fotograficamente o mundo em fragmentos imagéticos de um arquivo infinito e apto a um controle mais intenso, íntimo, automático, detalhista e imediato da vida humana: a sociedade do espetáculo, da vigilância, da exemplaridade visual, entendida por Sontag como Higiene Óptica. As novas tecnologias de produção massificada de imagens trazem ao grande público a fotografia infravermelha, a holografia, a revelação instantânea, o cinema e o vídeo interativo: a potência do mundo-imagem ou do mundo-aparência se consolida com a sofisticação dos processos de produção de imagens, até que a foto revele o primitivismo moderno de tornar *testemunhalmente* real a realidade e de *produzir* memórias, mais do que as evocar, ao passo que *provoca* uma relação inferencial com o presente.

A título de conclusão, temos o argumento de Sontag arredondado na afirmação de que a fotografia narra o processo autofágico de modernização do Ocidente em termos psico- e sócio genéticos em que tudo passa a ser objetificado em imagem de um sistema informacional infinito. Assim que a cidade, o indivíduo psi anônimo, as maravilhas mecânicas, a fábrica, a indústria, a conquista espacial, o fluxo global interativo de informação, a guerra, a economia, a ciência, o Estado, entre outros, estão fotograficamente capturados.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-2019, nov. 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.