

Outros olhares para outras Américas: cultura visual e fotografia na América Latina pós-tradicional

Other looks to other Americas: Visual culture and photography in post-traditional Latin America

Sérgio Luiz Pereira da Silva¹
slps2@uol.com.br

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a função crítica e política do olhar fotográfico no contexto da cultura visual latino-americana. Apresentamos o olhar como um agente promotor de uma ação social dotada de sentido dialógico no âmbito da cultura visual. A documentação fotográfica, como um dos principais artefatos da cultura visual, tem o poder de proporcionar uma síntese, por meio de uma linguagem não verbal, entre o fato documentado, do recorte do real e das interpretações elaboradas sobre ele, criando, com isso, arte e realismo. Essa relação de correspondência entre representação e interpretação estará sempre sujeita às convenções culturais constituídas, mas representa uma ação social do olhar dentro de uma possível consciência visual. Procuramos argumentar que a ação social do olhar torna mais aguda a centralidade do mesmo nas dimensões da esfera pública, na qual a mudança dessa forma de representação é uma maneira de ampliar a autonomia da imagem no espaço público e de percebê-la cada vez mais como descontextualizada em relação ao seu referente.

Palavras-chave: cultura visual, fotografia, consciência visual, ação social.

Abstract

This paper presents a reflection on the critical role and the politics behind the photographic look at the context the visual culture in Latin American. We present the photographic look as an agent of social action in the context of visual culture. The photographic documentation, as one of the main artifacts of visual culture, has the power to provide an overview, through a non-verbal communication, between the registered fact, the cut-off of the Real, and the interpretations drawn on it, creating thereby art and realism. This relation of correspondence between representation and interpretation has always been subject to the established cultural conventions, but it represents a social action of the look into a possible visual awareness. We argue that social action of the look sharpens its own centrality in the dimensions of the public sphere, in which the change of this form of representation is one way to increase the autonomy of the image in the public space, and to notice it each time more decontextualized in relation to its referent.

Key words: visual culture, photography, visual conscience, social action.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.



A câmera fotográfica dota a sociedade moderna de um instrumento de produção de uma consciência visual [...] amplia a possibilidade da consciência libertadora nos cerceamentos do mundo da razão e da técnica (Martins, 2008a, p. 66-67).

Introdução

O advento da modernidade trouxe, dentre outras coisas, um modo de pensar técnico e racionalizado e uma forma de comportamento e de ação social marcados por uma lógica instrumentalizada, a qual passou a reger o modo ocidental de organização social. As ações passaram a ser dotadas de sentidos, caracterizadas por meios e fins que organizavam as formas de interação com o mundo com base na experiência de um imaginário compartilhado imageticamente.

Nossas referências simbólicas derivam de uma formação cultural na qual a imagem teve um papel fundamental na objetivação da mensagem e procurou cada vez mais atender a esse padrão instrumental de racionalidade.

Segundo Bosi (2006, p. 77), no artigo sobre a fenomenologia do olhar, "o olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... objetifica tudo, mas nunca exprime". A modernização instrumental do olhar apresenta uma lógica bastante diferente das usadas em relação à apresentação da imagem no século XV, quando a Igreja introduziu na vida social das classes populares a história dos santos por meio das representações imagéticas, criando com isso uma visão de mundo idealizada em bases cristãs.

Embora a forma do processo de colonização do imaginário moderno através das imagens seja diferente no medievo, o sentido de dominação pela experiência estética do olhar teve a função da representação da realidade na formação do imaginário coletivo. No século XVI, o poder de produção e circulação da imagem, por intermédio da xilogravura, dava indícios de uma forma pré-industrial de reprodução de ideias objetivadas com base em imagens. Ao mesmo tempo, o advento da cor e os elementos geométricos de composição nas imagens proporcionaram meios próprios para que a imagem ganhasse um grau maior de representação estética da realidade. Nos séculos seguintes, a popularização da imagem demonstrou a solidificação de uma cultura iconográfica, a partir da qual os processos de informação atendiam a um tipo específico de ação relacional entre imagem e consumo.

Nos séculos XIX e XX, chegamos ao jornalismo ilustrado (sobretudo formado por um culto à imagem fotográfica expressada pelo seu realismo), e, com ele, o contexto de dominação cultural

da imagem com a "gênese automática da imagem" (Fabris, 2006, p. 170), presente na indústria da informação na forma de colonização da opinião pública por meio da imagem-texto.

A fotografia é uma ação social do olhar

O estatuto de veracidade da fotografia, no século XIX, foi marcado pelo exagero de realismo dado à imagem na percepção e representação da realidade imagética, chegando-se a afirmar que o modo de produção e percepção da imagem criava uma separação entre realidade e imagem, dando à segunda um estatuto de verdade absoluta. Segundo Fabris (2006, p. 78), havia um

[...] divórcio entre matéria e forma, entre o objeto visível e a marca por ele deixada na superfície do negativo, que acabaria por tornar totalmente inútil a presença concreta de qualquer realidade. A reprodutibilidade técnica, que Walter Benjamin analisou com acuidade no século XX, já estão presentes na antevisão de Holmes, o qual anuncia enfaticamente o caso da matéria, 'estática e cara', e o advento da forma, 'econômica e transportável'.

A realidade podia ser apresentada por uma película fotosensível composta por prata e que, quando exposta à ação da luz pela lente objetiva e revelada em emulsão química, formava figuras sobre a película que, depois de ampliada sobre o papel, pudesse compor um banco de dados de retratação da realidade natural, cultural ou mesmo de registros sociais. A sociedade e suas instituições poderiam, a partir da imagem fotográfica (cópias em papel), contemplar e transportar a própria realidade e aplicá-la a outros contextos, dado o grau de veracidade e fidelidade que um filme fotográfico possuía ante a percepção das pessoas.

Com o surgimento dos equipamentos fotográficos de pequeno formato, conhecidos por 35 mm, as pessoas puderam retratar a realidade e publicizá-la com maior facilidade. Isso pode ser visto com a popularidade que fez a *Kodak*, com o seu equipamento de pequeno formato em que "você aperta o botão e nós fazemos o resto" (que era o *slogan* da *Kodak*), tornar-se amplamente aceita no mercado, no início do século XX.

Outro exemplo da popularização e aceitação da fotografia pode ser dado pelos pioneiros do fotojornalismo, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e Chim, fundadores da primeira agência e cooperativa fotográfica: a *Magnunphotos*². Com seus equipamentos portáteis de pequeno formato, da marca *Laica*, famosa ainda hoje, esses fotógrafos foram responsáveis pela documentação visual do cotidiano das famílias da Europa e da Ásia, da cultura dos espaços públicos, da Segunda grande Guerra, dos eventos sociais e das solenidades, além do comportamento de pessoas comuns nos lugares mais variados do mundo. Inauguraram também o campo de trabalho do que hoje conhecemos por fotografia documental e

² A Agência *Magnunphotos* é, ainda hoje, uma das mais importantes instituições do fotojornalismo mundial e se mantém como uma cooperativa de fotógrafos.

fotojornalismo, campo de atividade no qual o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado se tornou um dos principais representantes com suas reportagens fotográficas, registradas em seus vários livros, como *Exodus* (2000), *Terra* (1997), *Trabalhadores* (1996) e, em especial, um livro que discutiremos aqui: *Outras Américas* (1999). Seu trabalho contribuiu para dotar o ato fotográfico de um sentido político, ideológico, estético, cultural e cidadão.

Os trabalhos de Sebastião Salgado e Pierre Verger são significativos para a representação dos elementos da arte e da documentação visuais, justapostos na retratação da realidade da América Latina, pois ambos constroem uma realidade visual legítima e representativa de uma identidade social, cultural e economicamente vivida por povos distintos em suas memórias e valores locais.

O caráter identitário presente na fotografia é demarcado pela memória presente no ato fotográfico e na cristalização da imagem no decorrer do tempo. O registro visual é o recorte dado pela representação estética e documental de quem fotografa e de quem é fotografado. Este ato instantâneo, presente nos trabalhos de fotojornalistas, fotógrafos documentais, autorais e amadores, de uma maneira geral, tem um caráter de registro estético identitário recortado pelo domínio da técnica e é associado às várias formas de representações simbólicas, visões sociais de mundo, sensibilidade estética, ideologias, posições políticas etc. de cada fotógrafo.

Não se trata apenas de uma questão de estilo e experiência profissional. O olhar no ato fotográfico recorta elementos da realidade retirando destes indícios de sua identidade. Segundo Dubois (1994, p. 83), o ato fotográfico se constitui em três modelos: o primeiro é "o modelo de espelho do real, o segundo modelo é o de transformação do real e, por fim, o modelo do vestígio do real". Isso forma o conjunto de uma ação social do olhar fotográfico, a partir do qual o registro imagético se constitui num *sociograma*, como afirma Bourdieu (1979, p. 32), em que: "[...] as fotografias são vistas e apreciadas não em si mesmas e por si mesmas, isto é, eternos das suas qualidades técnicas ou estéticas, mas como sociogramas leigos que possibilitam um registro visual das relações e papéis sociais existentes".

Bourdieu (1979) afirma que a fotografia cumpre um papel de eternizar e consagrar momentos sociais, como as reuniões de grupos sociais, a exemplo dos casamentos e batizados. Nesse sentido,

[...] a fotografia provê os meios para eternizar e solenizar estes momentos intensos da vida social, em que o grupo reafirma a sua unidade. [...] A fotografia é objeto de trocas reguladas; pertence ao circuito dos dons e contra-dons obrigatórios a que os casamentos e outras cerimônias dão lugar. Sendo um celebrador, cuja presença confirma a solenidade do ritual (Bourdieu, 1979, p. 33).

A eternização do momento ganha o poder de reprodução do real fixado numa superfície imagética. Este tipo de ação e reflexão contribui para a formação da cultura visual na sociedade moderna, cultura que se reproduz pela representação da realidade e tem uma autonomia de ação e realização em relação ao real imaginado e que, de forma singular, contribui para a formação do imaginário social.

A questão a tratar é que essa cultura visual vem se desenvolvendo dentro de uma lógica moderna atrelada à dinâmica do poder, sobretudo econômico. Com isso, vimos que o desenvolvimento da imagem associada ao poder das tecnologias da informação adquire o poder de simular a realidade e não apenas representá-la: neste processo introduz-se a figuração do efêmero e do virtual.

Neste texto, tratamos especificamente dessa cultura visual estruturada na modernidade, que se constitui por uma esfera pública colonizada pela lógica burguesa (Habermas, 1984), que se desenvolve num campo simbólico de dominação consentida (Bourdieu, 1989) e que se reproduz no simulacro da realidade (Virilio, 1994) da sociedade da informação e da dominação econômica (Lash, 1997).

Outras Américas: dialogismo e instrumentalidade na cultura visual fotográfica latino-americana

A expressão da realidade por meio do realismo estético e documental, presente nas imagens fotográficas, no vídeo, no cinema e nos meios de comunicação, "constitui-se como um senso comum que permeia a percepção do cotidiano na modernidade" (Jaguaribe, 2007, p. 15). Realismo e ficção disputam *status* de representação objetiva da realidade na sociedade da informação visual de valores efêmeros.

O processo de reprodução da imagem e as referências simbólicas nela incorporadas são estruturados a fim de atingir setores diferenciados por segmentos de classes, grupos, respeitando valores ideológicos relativos à comunicação visual. Há, neste processo, uma lógica instrumental e tecnicamente elaborada de se produzir uma comunicação visual, em cuja base os elementos ideológicos da cultura tornam-se públicos. Esta lógica ideológica da cultura visual tem a centralidade do olhar como um instrumento de afinidade entre imagem e realidade, que cria uma ponte entre uma e outra, separando-as apenas pela descontextualização da imagem.

Assim, a disputa pela representação do real, constituído imageticamente, entra em choque com a própria realidade, na medida em que recorta e enquadra os elementos da realidade dentro da moldura do olhar fotográfico. É necessário, então, criar um elo de ligação entre a imagem representada e a realidade retratada, que é recontextualizada na expressão da fotografia, pois a fotografia de algo ou alguém não é mais este algo ou este alguém, ela se distingue e se distancia do real capturado pelo ato fotográfico e ganha autonomia e vida própria em si mesma. Ao mesmo tempo, a fotografia não pode ser reduzida ao congelamento da retratação de uma cena, no ato fotográfico.

A imaginação fotográfica envolve um modo de produção de imagem fotográficas, a composição e a perspectiva, o apelo a recursos técnicos para escolher e definir a profundidade de campo, enfim um modo de construir a fotografia, de juntar no

espaço fotográfico o que da fotografia deve fazer parte e o modo como deve fazer parte (Martins, 2008a, p. 64-65).

Um exemplo disso é o trabalho do fotógrafo Sebastião Salgado, representado em suas várias obras e, em especial, no livro *Outras Américas* (1999). Neste livro, há uma representação da América Latina recontextualizada que se dá a partir de uma narrativa visual sobre o cotidiano, o sentimento, a cultura, a memória dos povos latino-americanos e dos artefatos visuais constitutivos de suas próprias culturas particulares: colombianas, mexicanas, brasileiras, dentre outras.

Na fotografia de Sebastião Salgado,

Os fotografados também imaginam, e se imaginam, e são agentes e personificações das estruturas e dos processos sociais de que tem apenas uma compreensão imaginária ou simplesmente ideológica (Martins, 2008a, p. 65).

O conjunto fotográfico da obra de Sebastião Salgado compõe uma narrativa visual que tem autonomia na forma de representar a realidade retratada, no caso uma América Latina criticamente percebida e politicamente retratada do ponto de vista estético. Mas, ao mesmo tempo, o seu olhar fotográfico cria uma ponte entre a imagem e o assunto (a realidade fotografada), ou seja, se distancia e se aproxima numa relação dialética permeada pela interpelação entre a arte e o real.

No trabalho fotográfico do Sebastião Salgado, há um labor social humanizador na construção da imagem. Com isso, afirmamos que a ação social do olhar do fotógrafo, através de suas lentes, constitui-se num processo dialógico de descontextualização da realidade representada pela sua fotografia e uma re-contextualização do registro visual que compõe uma outra realidade. Ou seja, Salgado (1999), com seu trabalho *Outras Américas*, mostra a modernidade tardia de uma realidade latino-americana pouco assimilada e pouco reproduzida nos discursos políticos governamentais e publicitários das políticas públicas. Dessa forma, ele contribui para uma cultura visual fotográfica, caracterizada pela força política e conteúdo crítico, por intermédio do registro visual, ou seja, há uma aproximação com o real vivido e sentido cotidianamente, o qual é experimentado no decorrer histórico pelos sujeitos de cada sociedade fotografada.

Em outras palavras, a fotografia de Sebastião Salgado proporciona uma consciência visual sobre a realidade, em particular uma realidade social majoritariamente sofrida, explorada e sub-julgada por uma conjuntura estrutural de relação de poder.

Dentro desse contexto, a fotografia documental, de uma maneira geral, e, em particular, o trabalho de Sebastião Salgado, assim como o trabalho de Pierre Verger, contribuem para um acesso ao imaginário latino-americano, retratado de forma sensivelmente crítica.

Esse imaginário é singularizado por um tradicionalismo e por uma aparente antimodernidade presente no cotidiano das sociedades latino-americanas pobres e atrasadas. Dessa forma, as imagens representam uma forma artística e documental, crítica-

mente elaboradas, com as quais esses fotógrafos apresentam um posicionamento político ante a realidade. Arte, política, cotidiano e sentimento se misturam num processo de construção social de uma realidade imaginada criticamente, um trabalho de narrativa visual da realidade, mediado pela estética e pela documentação.

A realidade é socialmente construída pela imagem. Isso nos leva à compreensão de que, no mundo moderno, no qual "uma imagem vale mais que mil palavras" (Barthes, 1984), os imaginários são parte da realidade, e o nosso acesso ao real se processa por meio da representação, das narrativas e das imagens (Jaguaribe, 2007, p. 16).

Nesse processo de construção social da realidade pela imagem âncora na ação social do olhar, a cultura visual presente um *link* dialógico entre quem e o que é retratado, quem retrata e quem posteriormente observa o resultado da retratação, formando uma dialética visual, na qual a síntese é a indignação por meio da imagem. No caso específico da fotografia, isso é parte constitutiva da reprodução da cultura visual crítica. A cultura visual representa a composição dos artefatos visuais e dá indícios de leitura para a cultura material. Nesse sentido, os ensaios fotográficos e os documentários videográficos, por exemplo, são artefatos visuais indiciários de identidades culturais e de representações estéticas e documentais sobre uma realidade crítica.

A técnica do registro visual, pelo ato fotográfico, é resultante, dentre outros fatores, de uma interação dialógica entre atores pela sociabilidade. A sociabilidade é a forma de interação dialógica com o universo visualizado, no qual se produz o recorte do real e sua representação visual, seja essa fotográfica e/ou videográfica, ligando os valores do real aos da representação da imagem. Esse processo de sociabilidade cria um diálogo entre quem vê, como é visto e o que se registra pela percepção no recorte do momento. Isso transforma a fotografia numa ação social do olhar dotada de sentido técnico e dialógico com a realidade, a qual, por sua vez, é sensibilizada pela forma do olhar.

A fotografia, como artefato visual, por mais descontextualizada que pareça, se recontextualiza quando observada e contemplada. Isso é parte do dialogismo visual do olhar. É também parte constitutiva do processo de sociabilidade entre o sujeito retratador, o retratado e o contemplador de imagens.

No livro *Outras Américas*, de Salgado (1999), há a descontextualização visual de uma América Latina que paira no imaginário das pessoas de uma maneira geral. A forma de presentificação das identidades, por intermédio dos elementos de classe e dos elementos da cultura, transforma-se em artefatos visuais de um conjunto interpretativo de narrativas visuais sobre uma América Latina representativa de uma modernidade tardia e atrasada.

O composto das imagens, nessa narrativa visual, expressa a descontextualização e a recontextualização de uma realidade imaginada e vivida pelos povos retratados, e isso dá um caráter de expressividade documental legítima para a retratação da realidade. O conjunto de imagens, sensibilizada pelo olhar crítico, apresenta um artefato visual significativo de representações identitárias, memórias, sentimentos e situações sociais que cria uma relação dialógica entre realidade e representação.

Não podemos deixar de mencionar o quanto esse olhar presente na cultura visual advém da técnica instrumental imposta pela modernidade. É, portanto, uma relação minimamente equilibrada entre instrumentalidade, dialogismo do olhar e registros visuais. É aquilo que nos faz crer numa possível consciência visual libertadora.

Benjamin (1985) havia assinalado o caráter técnico dessa cultura visual e seu processo de descontextualização histórico, entendido como o deslocamento da consciência do homem mediante a representação da imagem em sua forma de reprodução técnica. Esse autor se referia à forma de aparência presente na objetificação técnica do olhar na modernidade por intermédio do cinema e da fotografia.

A forma de visão estruturada no aparato tecnológico constitui-se no olhar que se realiza pela verossimilhança e retira o seu conteúdo histórico. É uma forma de olhar instrumental que atende a critérios de uma pretensa realidade objetiva, "o olhar de um outro fetichizado que me compele a olhar como ele, roubando de mim a liberdade e a unidade existente entre o olhador e o que é escolhido para ser olhado e usufruído" (Brasil, 2003, p. 27).

Conforme Benjamin (1985), o processo de reprodutibilidade da imagem na sociedade moderna, em particular a imagem fotográfica, se insere numa formação técnica de desenvolvimento, cuja base se instaura um novo *sensorium*. Segundo Martín-Barbero (2003), esse *sensorium* se torna hiperdesenvolvido no âmbito da cultura ocidental do século XXI. A técnica e a instrumentalidade objetiva nas formas de ver e perceber do mundo contemporâneo são partes constitutivas do efeito que a modernidade impôs à cultura visual presente nas mais variadas formas de sociabilidade do mundo globalizado, graças ao suporte digital das informações visuais. Imagens e formas, esteticamente definidas, dão referências que guiam as ações sociais dos sujeitos nos espaços públicos e privados. A representação estética da imagem do sujeito e do seu ambiente social lhe dá a possibilidade de se autoconstruir visualmente perante o mundo social. Ou seja, as formas de representações estéticas presentes na fotografia documental criam uma autoreferência de realidade e uma consciência visual da mesma. Ainda assim é fundamental afirmar que o registro fotográfico é diferente do que foi o objeto fotografado, isto é, a descontextualização da imagem deixa de ser apenas a representação do real e passa a ganhar existência própria em relação ao próprio real.

Em outras palavras, a América Latina que está presente nas fotografias de Sebastião Salgado e Pierre Verger tem uma existência própria e ganha autonomia imagética descontextualizada do real. Como nos diz Martins (2008a, p. 66):

Mesmo que consigamos fazer uma etnografia dos elementos da composição fotográfica e consigamos, portanto, desconstruir os tempos da fotografia para chegar a realidade social que ela pretende documentar, estaremos em face de algo que é outra coisa, diversa daquilo que estava lá, no momento do ato fotográfico.

Dessa forma, a realidade fotográfica passa a fazer parte do discurso sobre a própria realidade, como elemento de significação

do real e pela sua transformação, que se dá pelos seus vestígios de realidade e sociogramas, e é, ao mesmo tempo, arte.

O conjunto de imagens apresentado em *Outras Américas* (Salgado, 1999) ganha força discursiva pela sua autoreferência. É significativo que o título do livro seja *Outras Américas*, uma América Latina descontextualizada e autônoma, em termos de composição de um discurso imagético, que contribui para a cultura visual da própria América Latina, como uma cultura singularizada no continente. E, ao mesmo tempo, esse trabalho tem uma conotação política de protesto, por meio da cultura visual, contra essa América Latina explorada e sub-julgada por poderes hegemônicos de sociedades avançadas e contra as condições socioeconômicas dos povos, culturas, identidades e comunidades que habitam esse imaginário latino americano.

Diante de tais aspectos, observamos, até o momento, a justaposição do olhar documental e a franca relação com o olhar artístico, constituindo uma expressão visual da realidade social e construindo, dessa forma, uma outra realidade.

Consciência visual por meio da fotografia

A autoreferência presente na fotografia de Sebastião Salgado é estabelecida pela forma como os sistemas simbólicos e os elementos culturais relativos aos locais e às pessoas fotografadas estão retratados no conjunto de sua obra. Segundo Barthes (1984, 1990), o processo de representação da imagem e a relação desta com a mensagem que a fotografia passa resultam de um aspecto de significação conotativa da imagem fotográfica que decodifica um determinado saber cultural e um determinado sistema simbólico, com o qual a fotografia estabelece certo poder de representação do real (recorte do real).

Nesse sentido, as representações sociais da imagem têm uma relação dialética entre realidade e sistema de interpretação que terá como síntese sua identificação, ou seja, a identidade da imagem. Por exemplo, na produção documental videográfica e fotográfica de uma determinada cultura é possível enxergarmos os ícones simbólicos de significação de poder, reconhecimento, representações sociais e ideologias que demarcam o conjunto simbólico das identidades em questão num determinado espaço social. A autoreferência da imagem é recheada de significantes identitários que equilibram realidade e representação dentro de um campo simbólico. As relações entre representação e realidade são, ao mesmo tempo, estética e documentalmente estabelecidas, isto é, arte e realidade se misturam numa mesma imagem. Nesse processo de equilíbrio, os conjuntos simbólicos relativos à imagem expressam uma ratificação dos significantes de maior poder nos espaços culturais, caracterizando os ícones da identidade ou formações identitárias de uma determinada cultura (Barthes, 1989).

A autoreferência imagética da fotografia tem um valor estético inserido nos sistemas culturais aos quais ela pertence, trazendo consigo a temporalidade e as referências simbólicas dos mesmos.

No conjunto de imagens que compõe o livro *Outras Américas* (Salgado, 1999), percebemos exatamente esse exercício conotativo feito pelo autor no modo como as fotografias buscam apresentar uma mensagem cultural e política. Há, com isso, um processo de representação social de uma América Latina autoreferenciada e reconhecida social, cultural, econômica e politicamente pelo fotógrafo.

Nesse trabalho fotográfico, identificamos uma ação de inclusão visual de culturas, povos e identidades excluídas pelo não reconhecimento social-governamental. Um olhar fotográfico dessa natureza proporciona não só uma ação social, mas, fundamentalmente, uma ação política pela consciência visual proposta pelo conjunto das imagens (Martins, 2008b). Essa consciência visual está ligada à sociabilidade do olhar em todos os sentidos, tanto na forma de produzir a imagem quanto na forma de contemplá-la. O consumo das informações e mensagens visuais se associa atualmente à função de sociabilidade interativa e à fotografia e, nesse processo, tem um papel extremamente relevante na medida em que ajuda a centralizar o olhar, fortalecendo o processo da consciência visual dentro da cultura contemporânea.

Segundo Mirzoeff (2003), a centralidade do olhar e seu processo dialógico são determinantes dessa cultura visual. O olhar de si e o olhar do outro, por meio da representação imagética, hipersensibiliza o olhar e hipervaloriza o real. Dentro desse contexto, compreendemos que a fotografia de Sebastião Salgado decodifica uma imagem da América Latina, sobrevalorizando-a com a representação de uma mensagem ideológica no conjunto de sua narrativa visual. Assim, a representação sobre o real retratado por ele ganha autonomia de autoreferência dentro dessa cultura visual. Seguramente isso significa um jogo dialético de exposição entre representação e realidade, no qual a síntese é sempre a representação da representação. Nesse jogo, a ancoragem sobre o real estrutura-se no recorte intencional da imagem, a partir do campo de valorização sobre o que é visto e projetado no disparo fotográfico. O campo de valorização da visão projeta a conotação fotográfica na ação social do olhar que é dotada de sentido e de função dialógica na propagação de uma mensagem.

A dominação simbólica presente na hipervisualidade do olhar

É com base na relação entre ação social e imagem que este texto aponta questões sobre como definir a centralidade do olhar como uma forma de ação social dialógica na sociedade da informação e da cultura visual.

Os artefatos visuais, como vídeo e fotografia, expressam uma necessidade de percepção que é interativa e demandam uma relação dialógica a partir da ação social do olhar. Isto está constituído no que Virilio (1994) define como *perceptro*, uma forma de olhar que atende a uma lógica paradoxal das práticas infográficas, holográficas e videográficas presentes em nossa cultura visual, nas quais o sujeito e o objeto da visão se encontram descontextualizados nas suas formas de representação visual da realidade.

No contexto dessa cultura visual, a relação entre sujeito e objeto e sua inserção nas dimensões públicas cria uma característica própria na forma de representação do olhar, ou seja, torna mais aguda a centralidade do olhar nas dimensões da esfera pública. A mudança dessa forma de representação e na forma de olhar da cultura contemporânea é, segundo Virilio (1994), um modo de ampliar a autonomia da imagem no espaço público e de percebê-la descontextualizada em relação ao seu referente. Desse modo, a imagem ganha uma autonomia cada vez maior em relação ao que ela busca representar.

Imagem e a realidade, sujeito e objeto se separam e se coisificam numa inscrição pública e hiper-real de um novo campo de visualização sensorial que é constituído na realidade virtual da *internet*. O *perceptron* referido por Virilio (1994) atua justamente no aumento da descontextualização dessa realidade relacional.

O espaço público da *internet* é o lugar da publicização visual, no qual a ação social do olhar interage com uma realidade virtualizada que é estreitamente ligada à realidade tangível, permitindo ao olhar experimentar outras formas de representações visuais, tanto públicas como privadas, por meio desse *sensorium* hiperdesenvolvido, anteriormente tratado neste artigo.

O mundo contemporâneo tem como traço marcante a supervisualização de mensagens imagéticas, porém, paradoxalmente, somos cada vez mais incapazes de conhecer aquilo que exacerbadamente observamos. Esta condição justifica a necessidade de se desenvolverem formas de análise da cultura visual, tornando-a um campo de estudo promissor, e permite que desenvolvamos, com mais propriedade, uma consciência visual crítica sobre o que vemos.

Conforme Mirzoeff (2003, p. 20), a cultura visual é uma "tática para estudar a genealogia, a definição e as funções da vida cotidiana pós-moderna a partir da perspectiva do consumidor, mais que do produtor".

A sociedade contemporânea é marcada pelo advento da hipervisualidade, um bombardeio de mensagens visuais que cumprem o papel de colonizar a consciência. Segundo Martín-Barbero e Rey (2001), o papel que a imagem assume na sociedade contemporânea redefine a ordem e o poder da estrutura da cultura visual, desordena as referências dessa própria cultura que a fotografia e, logo depois, o cinema, introduziram como elementos do campo visual produzido na lógica dessa especificidade cultural.

A televisão, como a principal mídia unidirecional, tem o maior poder de desarticular e rearticular o campo da cultura visual, com sua bipolaridade entre realidade, hiper-realidade e ficção. Isso se dá pelo processo de percepção desarticulado entre espaço e tempo no mundo mediado pela ação interativa imediata. Há, dessa maneira, uma desarticulação e uma desterritorialização da forma de perceber visualmente o próximo e o longínquo,

[...] que tornam mais perto o vivido 'a distância' do que aquilo que cruza nosso espaço físico cotidianamente. E paradoxalmente, essa nova espacialidade não emerge do itinerário que me tira o meu pequeno mundo, se não, ao contrário, da experiência doméstica convertida pela televisão e pelo computador nesse

território virtual ao qual, como expressivamente disse Virilio, todos chegam sem que tenha que partir (Martín-Barbero e Rey, 2001, p. 34).

Interagimos com a ação do olhar no mundo ao mesmo tempo constituído por uma realidade virtual e uma virtualidade real. O olhar tem uma função social específica na sociedade pós-tradicional, e uma de suas principais funções é experimentar imagens com o poder *sensorium* hiperdesenvolvido, o qual é determinado pela intensidade da cultura visual, ou seja, pelo poder da hipervisualidade, disponível no mercado de bens simbólicos da cultura visual.

Essa hipervisualidade sensorial advinda da reproduzibilidade digitalizada da imagem fabrica o presente instantâneo mantido pelo olhar fixo no monitor aceso e cria um culto à simultaneidade da informação visual. A presentificação da imagem é descontextualizada e altista e enche a sociedade de projeções imagéticas sem relação entre si, mas não possibilita nenhuma noção de projeto ou de futuro (Martín-Barbero e Rey, 2001).

A experiência do olhar lida com uma bricolagem, na qual tempo e espaço são determinados por uma intensidade instantânea e simultânea em detrimento da extensividade do tempo histórico. O olhar em seu contexto pragmático adquire a função de agente.

Com base no exposto, nos chama atenção o seguinte questionamento: se a cultura visual se constitui numa sociedade na qual a imagem tem um poder social, ideológico, político e mercadológico, podemos definir que olhar é uma ação social, dotada de sentido dialógico que perde gradativamente capacidade crítica em relação à dinâmica da informação visual? Nesse caso, a ação do olhar mediante o mero fluxo da experiência estética da imagem inibe a função crítica de sua ação social.

O imaginário visual dessa cultura relaciona representação e realidade num modo de interação a partir do qual há uma exaltação expressiva da efemeridade da imagem numa espécie de gozo estético (Martín-Barbero e Rey, 2001), o qual é realizado pela ação social do olhar ingênuo na sociedade contemporânea.

O modo de ver na sociedade contemporânea é determinado pela hegemonia visual dentro do campo simbólico da cultura. Segundo Bourdieu (1989), o campo simbólico, em especial o campo cultural, é, por um poder de dominação, expressivo e extensivo a todas as formas de interação na sociedade. Isto se refere ao conceito de poder simbólico que, como sabemos, se constitui num campo de força sob o qual estão mantidos os sujeitos na estrutura social, que se traduz na estrutura simbólica.

A questão de fundo dessa relação hegemônica de subjugação do olhar é que a invisibilidade do poder simbólico da cultura visual é exercida com legitimidade “[...] daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1989, p. 7-8).

O poder simbólico, presente na cultura visual, dá sua contribuição para o processo de efemeridade intensa e simultânea dessa condição pós-convencional da sociedade da informação visual. Ele contribui para a supressão das dimensões tempo-espaço

e mantém a efemeridade do jogo das imagens na percepção de um eterno presente (Virilio, 1994). Esse é um dos pontos em que a hegemonia da imagem se cristaliza como estrutura.

Com relação à imagem fotográfica, por exemplo, Bourdieu (1979) afirma que sua função adquire *status* de registro do mundo social no século XIX e ganha, com isso, usos sociais variados:

[...] não é surpreendente que a fotografia possa aparecer como registro do mundo [...] uma vez que o uso social dessa atividade opera, no campo de seus usos possíveis, uma relação estruturada de acordo com as categorias que organizam a visão de mundo, a imagem fotográfica pode ser considerada como a reprodução exata e objetiva da realidade (Bourdieu, 1979, p. 121-122).

À medida que a imagem ganha *status* de representação da realidade, ela adquire força e autonomia informativa no âmbito da cultura visual. Assim, a instrumentalização do poder e a lógica de operação da cultura visual se constituem como processo de dominação simbólica no processo da experiência estética na sociedade da informação.

Segundo Lash (1997), a sociedade da informação é caracterizada pela nova forma de dominação capitalista que atende a uma lógica própria situada entre a mimese e a estética e funcionam num jogo de produção simbólica pós-industrial e pós-tradicional. Na concepção do autor, há uma nova economia na qual os signos nos espaços sociais atendem a uma organização semiótica, e onde a reflexividade cognitiva perde espaço para a reflexividade estética.

Os símbolos conceituais, os fluxos de informação através das estruturas de informação e comunicação, certamente tomam dois atalhos. Por um lado representam um novo fórum para a dominação capitalista. Neste caso, o poder não está mais fundamentalmente localizado no capital como meio de produção material. Em vez disso, está baseado no complexo de poder/conhecimento do modo da informação [...] O mesmo acontece em relação aos símbolos miméticos, as imagens, sons e narrativas que compõem o outro lado de nossas organizações de sinais. [...] Essa dimensão estética da reflexividade é o princípio básico do “individualismo expressivo” na vida cotidiana do capitalismo de consumo contemporâneo (Lash, 1997, p. 164).

Na visão de Lash (1997) é possível renovar o posicionamento reflexivo na medida em que assumimos também que a regulação do real é comunicacional e que, a partir desta, se instauram fluxos de imagens, símbolos e expressões. Estes fluxos constituem as bases da reflexividade cognitiva, por meio da qual nos é permitido conhecer o mundo e interagir com ele.

O jogo das informações visuais (exacerbação e hipervalorização da imagem), na sociedade da informação, condensa linguagem, comunicação, ideologia, poder político e econômico num processo simultâneo e efêmero. Isso faz com que o poder simbólico não seja monológico e sim dialógico pelo processo de dominação consentido nas interações dos atores sociais e no seu campo cultural, visualmente estruturado e determinado.

A ação social do olhar é levada a um comportamento instrumental no jogo dessas estruturas, porque ele tem uma função dialógica sem bases críticas, como já falamos acima. Isto se dá pelo fato de que as referências simbólicas, presentes nessa forma de poder e dominação simbólica, se constituem em instrumentos muito eficientes na integração dialógica do mundo social e, conseqüentemente, da sua ordem.

A representação desse poder simbólico cristalizado na formação social do olhar, de modo geral em termos do poder midiático na América Latina, pode ser demonstrado pelo papel da mídia unidirecional da televisão na consolidação da criação de uma realidade presentificada.

Os códigos das comunicações audiovisuais realísticos, midiáticos pela televisão, reforçam o processo de colonização da cultura visual com base num padrão de representação do real imaginado e editado, no qual o recorte da realidade expressa a sensacionalidade da mensagem visual. Afirmamos isto pela forma sensorial com a qual a televisão estabelece um poder simbólico e uma hegemonia visual sobre os processos culturais na América Latina (Bourdieu, 1989; Martín-Barbero, 2003).

Tal recorte de realismo midiático é expresso pela ação dos agentes do tele-jornalismo e das telenovelas que condicionam a ação social do olhar num campo de dominação na América Latina.

Segundo Jaguaribe (2007), o realismo midiático no Brasil tem o poder de controlar o imaginário coletivo e individual por meio das formas de codificação objetivantes da realidade.

A imaginação individual e coletiva se esgarça frente ao princípio da realidade solidificado pelo registro realista. Na medida em que esse código se torna uma forma standard de narração nas produções da mídia que providenciam notícias e informações, ele também serve como uma forma generalizada de comunicação. [...] O predomínio do realismo cotidiano torna-se um código comunicativo que possibilita que diversas visões de mundo se encontrem num patamar conectivo de comunicação. Como a vasta maioria do público brasileiro não tem acesso aos enredos literários e não se engaja nas explicações sociológicas ou antropológicas da realidade social, a realidade produzida pelas imagens e narrativas midiáticas é uma fonte crucial de constituição do mundo (Jaguaribe, 2007, p. 68).

A estética do realismo salta aos olhos, mobilizando e condicionando a ação social do olhar que se determina no contexto da cultura visual. Isso está relacionado à forma prosaica com a qual a mídia no Brasil constrói as referências de realidade. Ainda segundo Jaguaribe (2007), a mídia brasileira, em especial a Rede Globo de Televisão, é responsável pela invenção de um cotidiano nacional, no qual realismos imaginados (como elemento de uma comunidade imaginada) cristalizam-se nas narrativas visuais da esfera pública televisiva do Jornal Nacional (colonizada por interesses hegemônicos) e na narrativa eletrônica da telenovela. Esta, por sua vez, é condicionadora de um padrão de felicidade criado, editado e projetado que alimenta o imaginário social da classe média e as aspirações das classes populares.

A ação social do olhar regride, nesse sentido, a sua mera condição de telespectador, agente passivo, consumidor de um presente efemerizado, instantâneo e intenso, que é condensado de forma hipervisualizada, perdendo sua dimensão crítica e seu papel político. Essa análise nos faz concordar com Anderson (1989), para quem a novela e o jornal, desde o século XIX, são formas condensadas para expressar o estabelecimento de uma comunidade imaginada, representada na forma de nação.

Considerações finais

Aspirantes a um papel crítico da forma social de olhar a realidade, acreditamos que os artefatos visuais podem nos proporcionar o despertar de uma realidade imaginada criticamente. Arte e realidade podem contribuir para a quebra da hegemonia de uma idealização estética, padronizada por um processo global ao proporcionar às identidades culturais a visualização de suas singularidades identitárias.

A documentação fotográfica, como um dos principais artefatos da cultura visual, tem o poder de proporcionar uma síntese, por meio de uma linguagem não verbal (Lima, 1988), entre o fato documentado, recorte do real e as interpretações elaboradas sobre ele. Essa relação de correspondência entre representação e interpretação estará sempre sujeita às convenções culturais constituídas.

Bittencourt (2001) reafirma as palavras acima quando argumenta que a fotografia é um dos instrumentos relevantes na composição dos cenários visuais e da narrativa não verbal do mundo contemporâneo.

Imagens fotográficas retratam a história visual de uma sociedade, documentam situações, estilos de vida, gestos, atores sociais e rituais e aprofundam a compreensão da cultura material, sua iconografia e suas transformações ao longo do tempo (Bittencourt, 2001, p. 199-200).

Se, como afirma Barthes (1984, p. 47), "uma imagem vale mais que mil palavras", acreditamos que, no caso da imagem de uma identidade cultural, a narrativa visual ganha validade estética e pode, assim, adquirir força política nos espaços públicos por meio dos seus usos e propagações nos veículos de comunicação de massa. Isso nos faz crer na possibilidade de uma consciência visual a ser alcançada por intermédio da documentação fotográfica, pois vemos, em cada fotografia realizada e publicada por Sebastião Salgado, um incentivo à crítica visual. Esta crítica faz com que o mundo contemporâneo seja retratado a partir dos valores da consciência política da alteridade no olhar sobre o outro e suas diferenças.

A América Latina é fundamentalmente um cenário de diferenças culturais, sociais, econômicas, mas a dignidade identitária presente em cada sujeito faz parte de um mesmo imaginário: o do respeito à dignidade humana.

Referências

- ANDERSON, B. 1989. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e difusão do Nacionalismo*. Rio de Janeiro, Edições 70, 283 p.
- BARTHES, R. 1984. *A câmera clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 210 p.
- BARTHES, R. 1989. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertand Brasil, 190 p.
- BARTHES, R. 1990. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 220 p.
- BENJAMIN, W. 1985. Experiência e pobreza. In: W. BENJAMIN, *Obras escolhidas, vol.1*. Brasiliense, São Paulo, p.114-119.
- BITTENCOURT, 2001. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: B. FELDMAN-BIANCO; M.L.M. LEITE (orgs.), *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas. Papyrus, p. 197-212.
- BOSI, A. 2006. Fenomenologia do Olhar. In: A. NOVAES, *O Olhar*. São Paulo, Cia das Letras, p. 65-87.
- BOURDIEU, P. 1979. La definicion de la fotografia. In: P. BOURDIEU, P. (org.), *La Fotografia: UmArte Intermédio*. México, Editorial Nueva Imagen, p. 29-106.
- BOURDIEU, P. 1989. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro/Lisboa, Bertrand Brasil/Difel, 311 p.
- BRASIL, S. de S. 2003. Sobre o olhar nas imagens. *Revista Contracampo*, 2. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/sbrasil1.htm>, acesso em: 22/07/2003.
- DUBOIS, P. 1994. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papyrus, 270 p.
- FABRIS, A. 2006. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: A. FABRIS; M.L.B. KERN (orgs.), *Imagem e Conhecimento*. São Paulo, Edusp, p. 157-178.
- HABERMAS, J. 1984. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 320 p.
- JAGUARIBE, B. 2007. *O choque do real*. Rio de Janeiro, Rocco, 270, p.
- LASH, S. 1997. Crítica da Informação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 54:87-126.
- LIMA, I. 1988. *A fotografia e sua linguagem*. São Paulo, Espaço e Tempo, 120 p.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2003. *Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 369 p.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. 2001. *Os exercícios do ver: hegemonia áudio visual e ficção televisiva*, São Paulo, SENAC, 300 p.
- MARTINS, J. de S. 2008a. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo, Contexto, 206 p.
- MARTINS, J. de S. 2008b. A epifânia dos pobres da terra. In: L.M. SCHWARCZ; L. MAMMI, *Fotografia*. São Paulo, Cia das Letras, p. 133-172.
- MIRZOEFF, N. 2003. *The centrality of the eye in western culture*. In: N. MIRZOEFF, *An introduction to visual culture*. Londres/Nova York, Routledge, p. 143-195.
- SALGADO, S. 1996. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo, Cia das Letras, 400 p.
- SALGADO, S. 1997. *Terra*. São Paulo, Afaguara, 142 p.
- SALGADO, S. 1999. *Outras Américas*. São Paulo, Cia das Letras, 119 p.
- SALGADO, S. 2000. *Exodus*. São Paulo, Cia das Letras, 431 p.
- VIRILIO, P. 1994. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 107 p.

Submetido em: 31/07/2009

Aceito em: 30/08/2009