

# A ESTÉTICA NA ESPETACULARIZAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NA CONTEMPORANEIDADE

Valéria Cristina Bonini<sup>1</sup>

Renata Tavares Benia<sup>2</sup>

Comunicação Social



ISSN IMPRESSO 1980-1785

ISSN ELETRÔNICO 2316-3143

## RESUMO

A sociedade atual é uma sociedade contornada por imagens. A amplitude do alcance e produção das imagens fotográficas são questões pautadas na presente sociedade, sobretudo no que diz respeito aos princípios estéticos, avanço tecnológico e práticas amadoras fotográficas em virtude da democratização da fotografia. Nesse sentido, o referido estudo propõe examinar e traçar uma reflexão acerca do fenômeno da espetacularização das imagens fotográficas cujo destaque e manifestação se instalam na sociedade contemporânea, buscando o enfoque para a abordagem da contextualização da fotografia como produção artística, a questão do olhar, o exercício do ver e o princípio estético. Tais pontos são proeminentes a contornar e tornar possível a compreensão da temática da espetacularização fotográfica contemporânea sugerida.

## PALAVRAS-CHAVE

Comunicação. Espetacularização imagética. Estética. Fotografia. Sociedade.

## ABSTRACT

Today's society is a society bypassed by images. The breadth of range and production of photographic images are based issues in this society, especially with regard to aesthetic principles, technological advancement and photographic amateur practices because of the democratization of photography. In this sense, this study proposes to examine and draw a reflection on the spectacle of the phenomenon of photographic images which highlight and demonstration settle in contemporary society, seeking to approach to approach to photography contextualization as artistic production, the issue of looking at the exercise and see the aesthetic principle. Such points are prominent to circumvent and make it possible to understand the theme of contemporary photographic suggested spectacle.

## KEYWORDS

Communication. Imagery Spectacularization. Aesthetics. Photography. Society.

## 1 ESPETACULARIZAÇÃO, MUNDO, IMAGEM E INDIVÍDUO

Frente à espetacularização destaca-se o mundo em uma espécie de constelação de imagens. Neste, o indivíduo apresenta-se, em sua essência, sendo um ser curioso. Assim, buscou ao decorrer dos tempos entender o mundo, e de certa forma, projetar uma visão a partir de. Dadas épocas passadas se atestava a visibilidade de um mundo vivenciado a partir do olhar por intermédio das pinturas.

Exaltava-se a natureza, as formas, e, sobretudo, retratava-se uma história da arte, arte esta que se configurava numa relação hierárquica, conforme entendia Argan (1999). Ao refratar todo o processo e técnica da pintura no que tange sua aceitação e utilização por meio dos tempos, o advento da fotografia emerge como um fator criterioso e crucial no contexto onde não se vivenciava ainda imagens fixadas em placas, ou melhor, um contexto no qual não pudera imaginar ser possível uma representação de uma realidade tão representativa, viva, e acima de tudo, sobressalente.

Ademais, a sociedade enquanto desenho de sujeitos que possuem as mais distintas capacidades interpretativas, subjetivas, estéticas, envereda a discussão sobre como a percepção se comporta em termos de comparações e designações. Desse modo, há de se ponderar que qualquer que seja a percepção, esta é mutável, uma vez que cada sujeito pode vir a organizar, direcionar, projetar uma leitura com diferentes perspectivas de uma mensagem em decorrência dos seus valores culturais, e também em razão da sua visão de mundo e outros aspectos envolvidos em torno de.

No concernente a este pressuposto, Pais (1997, p. 222) discorre que:

Todos os processos semióticos são historicamente determinados e geograficamente delimitados, pois a 'visão de mundo' de uma comunidade sociocultural e linguística, bem como sua ideologia e sistema de valores, acha-se sempre em processo de (re) formulação e um constante processo de 'vir a ser' que paradoxalmente transmite a seus membros o sentido de estabilidade e continuidade, ou melhor, os processos culturais são apreendidos no convívio social, uma vez que as semióticas-objeto são particulares em cada sociedade.

A fim de destrinchar tal visão, faz-se interessante destacar as impressões de Goffman (1988, p. 11-12), situando a relação da sociedade aos predicados apontados.

A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias. Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm probabilidade de serem neles encontrados.

Isso posto, é cabível entender que as mudanças sociais podem vir a contribuir para o fortalecimento de uma sociedade com baixo poder de crítica visual, isto é, uma sociedade com baixo poder de argumentação em termos de imagens. Embora o sujeito tenha capacidade de ver, este sujeito – em determinadas vezes, acaba por não conseguir enxergar além do que lhe é apresentado enquanto objeto puramente visual. Isso decorre do panorama centralizado por uma tendência em enxergar o superficial, apenas o que está sendo apresentado, pois, por vezes, não há um empenho do sujeito em um olhar mais aprofundado, ou seja, não há um empenho do sujeito para um olhar mais crítico e tampouco interpretar aquilo que vê. É possível dizer que as relações ocorrem de um modo 'raso', imparcial ou incompleto.

Em torno deste cenário contemplado, o presente estudo parte de uma abordagem qualitativa, com finalidade exploratória e descritiva, para conceber uma discussão a respeito da espetacularização da imagem fotográfica no bojo da sociedade contemporânea. Para tanto, as notas erguidas ao longo deste estudo surgem de uma pesquisa bibliográfica e, em sua configuração, versam e percorrem as temáticas concernentes à expressiva conexão entre o olhar do sujeito, a estética, a imagem fotográfica no campo abstrato e enquanto prática e o fenômeno da espetacularização das fotografias no âmbito contemporâneo.

## 2 A INSTALAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO CONTEXTO SOCIAL

Na ótica das transformações sociais e econômicas, surgem reações de rejeição e aceitação da modalidade artística de registro de imagens; a fotografia. Ao advento da fotografia é possível considerar que esta se apresenta numa mudança considerada perturbadora e encantadora ao mesmo tempo. A constante busca em elaborar retratos era muitas vezes destinada àqueles que possuíam classe econômica elevada e alto poder de posses.

A fotografia, sobretudo ilustrada em álbuns bem adornados e ricos em detalhes especiais e raros, era produto para poucos. Tratava-se como um bem, de fato. Atestava-se como uma propriedade de posse, que comportava uma visibilidade e poder intrínseco a uma determinada família. Um privilégio, assim, da aristocracia e da burguesia. Andrade (2002) chama a atenção para o impacto social e artístico da fotografia ao noticiar sobre a 'nova forma' de ilustração de uma possível realidade.

A fixação de imagens através do daguerreótipo quebrou um paradigma das artes plásticas: a obsessão da semelhança. Para alguns, contrariando as afirmações de Baudelaire, a fotografia é a libertação da arte de copiar a realidade; ela contribui e influencia na continuidade das artes visuais (ANDRADE, 2002, p.35).

Se por um lado, o surgimento da fotografia causou impacto e se restringia àqueles com maior poder, por outro, a fotografia debatia fortemente com um contexto de discriminação. Andrade (2002) conta que crítico como Baudelaire recusava essa nova forma artística, apontando o ato de representação visual por mediação da fotografia como algo puramente mecânico, técnico e que vulgariza a esfera das artes, entretanto, mesmo recusando a fotografia, solicitava a Nadar uma imagem de si.

Somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras, quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1996, p. 203).

A suposta vulgarização debatida desperta a discussão a respeito da função que a fotografia denota possuir. Nas palavras de Benjamin (1996), pode ser possível entender que se realça na sociedade a anulação de informações úteis, de boas construções de narrativas. Tal pressuposto indica ainda o paradigma que a fotografia pode evocar ou não no tocante à ideia de propriedade significativa e efetiva no sentido de comunicar.

Em função da popularização e democratização da arte, Benjamin (1996) traz ainda a discussão sobre uma possível perda da aura das obras, ainda que de uma

forma generalizada, a respeito daquelas que são enclausuradas em museus e vistas apenas como um aparato estético. O desenvolvimento industrial, os movimentos artísticos, a cultura de massa e informação sempre delinearão mudanças no cenário social e artístico. Aprimoram-se as técnicas de criação de imagem, de expressão artística.

A pintura, de certa forma, teve o seu lugar de privilégio na prática da sociedade ocupado pela nova forma de representar as coisas visualmente; a fotografia. Tal como a fotografia, a pintura evidentemente aproximava-se, ou tentava, aproximar-se de uma realidade. Dada época passada a idealização estética estava intrinsecamente ligada à representação da terra, da natureza, das belezas do corpo, refutando os temas religiosos na medida em que se exaltava a crença individual, a crença no mundo, fugindo da ideia soteriológica, portanto. O renascimento nos comunica tal perspectiva de transformações.

Desse modo, a pintura, e mais tarde a fotografia inclinava-se para as questões sociais e culturais, uma vez que era no âmbito social que ela se concretiza, isto é, por meio da autonomia do sujeito que a toma. E ainda perdura. Essa autonomia revela a relação íntima do sujeito com as imagens que os rodeiam, mas especialmente, alude ao fato de que, essa relação permeada por imagens só é de fato autenticada pela noção que o sujeito tem das imagens existentes, isto é, pela avaliação que é erguida por este, pela sua leitura e experiência visual.

### **3 A EXPERIÊNCIA VISUAL E O EXERCÍCIO DA LEITURA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS**

A projeção da realidade parte do princípio de uma subjetividade, de uma criação do imaginário do sujeito o qual possui uma visão de mundo, de experiências, de referências que, de fato, se apresentam com diversos eixos distintos à realidade idealizada de outros indivíduos. Argan (1999), nessa linha de pensamento, evocava a lógica que essa percepção, e principalmente, esse julgamento de mundo poderia ser correspondido a uma análise unívoca, imparcial, incompleta, e porquanto, frágil. Sugere dizer que essa realidade, em substância, não pode ser gravada, não pode ser tomada como uma verdade única, mas fragmentos desta realidade podem ser lançados à contextualização por meio das imagens planejadas.

Assim, olhar para o mundo passa a ser então condição. A ideia de compreender por meio do olhar é traduzida numa busca eterna e eminente. É possível desvendar o desconhecido e o diferente ao transformar aquilo que se está viciado a enxergar, ou seja, é possível compreender o mundo em uma forma mais ampla desde que haja a descoberta de fatores que antes não se conhecia.

Assim, a representação que o indivíduo tem daquilo que lhe é apresentado, é de um viés subjetivo. A experiência visual é um apontamento acerca da sensibilidade. Por isso, Santos (2008) discorre ser a sensibilidade uma espécie de fator que direciona o espírito do homem a ser afetado por objetos considerados como sensíveis, e que por meio dessa relação acontece uma receptividade íntima. Ou seja, tal situação ocorre num processo o qual preside um nível do desenvolvimento interpretativo de quem o adota.

O porquê pode ser traçado pela perspectiva do pensamento. Ao pensar, o indivíduo tende a organizar as suas ideias. Por sua vez e em sua inerente característica, essas ideias – independente do modo hierárquico –, tendem a definir e adornar a maneira de descrever as coisas das quais serão manifestadas. Ou seja, a partir do processo resultante da sensibilidade, surge a consciência moral e intelectual, pois a sensibilidade induz e fornece ao sujeito adotar o pensamento, quer seja de contemplação que leva à reflexão, quer seja de abertura ao diálogo com as imagens, de entendê-las.

Por esse eixo delineado, Joly (1996) convida à reflexão de que a prática dessa análise não bloqueia o sentido espontâneo da recepção. A autora (1996) discorre ainda que esta poderia aumentar o prazer estético entre o receptor e o objeto, de forma que a sensibilidade do leitor seja a florada, ou melhor, ajuizada. Em outras palavras, o resultado acaba por ser percebido por meio do desenvolvimento por parte do leitor visual. Logo, há uma apreensão mais decidida e precisa a respeito de informações. A revelação da interpretação depende assim não só do conhecimento, mas e também da sensibilidade. É preciso empenho a tal ação, estando receptivamente aberto e íntimo às imagens.

Outrossim, a esfera da sensibilidade pincela questões que tangenciam o olhar, de fato. E por fazê-lo, torna possível o entendimento de que a sensibilidade está para o olhar, tal como o ato de interpretar está para o ato de descrever. Tal analogia evocada discorre sobre o contexto visual. Nesse campo de discussão, é válido salientar que independente da capacidade de interpretação, independente do contexto social, econômico ou cultural, o ato de ver, mas não fitar as coisas tal como elas são se deve à ocorrência de que, muitas das ocasiões o conteúdo se expõe de forma informativa, sem abrir campos à atividade de examinar.

Nesse viés assinalado, é de fácil compreensão que a fotografia por não denotar uma realidade fiel e pura de um objeto registrado, se assume como um meio de mostrar um pouco dessa realidade (uma realidade parcialmente evidenciada), uma vez que quem registra, registra o seu mundo a partir da concepção daquilo que lhe toma uma caracterização, e especialmente, registra o seu mundo também a partir das suas referências, do seu repertório, delimitando o real em um quadro limitado que o seu equipamento lhe fornece. Conquanto, parece conveniente ressaltar que tal registro ultrapassa significações no sentido de interpretações, tendo em consequência diferentes perspectivas coletivas.

Tem-se assim a noção da capacidade comunicativa que a fotografia vai sugerir ao leitor que a toma. Barthes (1984), em seus fundamentos, discute e propõe que a fotografia com a sua linguagem nunca é concreta em sua totalidade, visto como sua interpretação não se dá em fundamentação unânime. Cada indivíduo carrega consigo um ponto de vista acerca do que lhe é apresentado, acerca do que ela mantém contato. Já na perspectiva de Joly (1996) o ato de ver pode ser encarado enquanto seu fator representativo de uma condição real. Não obstante, esse ato de ver é explicitado e ressaltado enquanto sua relevância quando destaca a imagem mental correspondendo:

[...] a impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de vê-lo quase como se estivéssemos lá. Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatória, e parece tomar emprestadas suas características de visão. Vê-se. (JOLY, 1996, p. 19).

Essa ideia acolhe a relação do que 'está na imagem', e do que se 'vê', isto é, da representação em si, e do seu poder de visibilidade ao olhar do receptor. Ou seja, toda imagem indica algo, cabe ao leitor visual apreendê-la a seu gosto e repertório. Suas interpretações surgem de acordo com sua experiência lógica, visual e, por conseguinte, crítica a partir do contexto do objeto. Para tal, no tocante à imagem e sua representação, Joly (1996, p. 13) ainda pontua como algo que:

[...] embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece.

A experiência visual é uma das formas que o homem toma fruição para conhecer o seu mundo. Para criticar, para interpretar, é preciso de uma receptividade íntima com o objeto visual, dessa maneira, a noção que o indivíduo tem da sua realidade passa a desencadear diferentes sentimentos que o levará a designar e raciocinar sobre determinada imagem. O papel da fotografia, no cenário social e crítico, parte assim de uma discussão abrangente a partir de sua essência, como anuncia Kossoy (1989, p.15):

[...] o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas pela tradução escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores, através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém, em detalhe, posto que seja fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais.

Sendo a fotografia um ato comunicacional, implica dizer que a fotografia nada mais é do que uma ferramenta que engloba culturas, que abraça uma cultura, representa aspectos sociais, muito em razão, também, do seu caráter documental, evidentemente. Em vista disso, a fotografia enquanto recurso que reflete uma realidade entendida, sempre foi uma forma de comunicação e expressão. Ao ser julgada como forma de expressão e representação por meio das obras produzidas por determinados indivíduos, na medida em que tais obras pudessem ganhar avaliações e inserção de avaliação com valores julgados, estas imagens que fixam instantes e que retratam uma realidade passam a ser compreendidas como objetos de arte.

Essa avaliação que, para além da expressão subjetiva, detinha critérios hierárquicos de valor, conforme elucidava Argan (1999), apresentava também uma vulnerabilidade de julgamento pelo artista que cria e pelo sujeito leitor que observa e aponta para questões estéticas. A estética enquanto fator impregnado no social que cria paradigmas do que pode ser julgado belo ou não, agradável ou não, corresponde também como um fator que impulsiona as avaliações imagéticas e, nesse sentido, abarca diversas questões que abrem espaço para algumas realidades, como a espetacularização dos objetos representados fotograficamente.

#### **4 O PRINCÍPIO ESTÉTICO ENQUANTO FATOR INFLUENCIADOR NA ESFERA IMAGÉTICA**

É possível aludir que o fenômeno da espetacularização tem suas raízes pinceladas em épocas passadas que caminha até a contemporaneidade por meio da crise da arte, discutida por Argan (1999), pela questão do conviver com aparências elucidado por Barthes (1984), pela experiência visual por Sontag (1981), além disto, pelas transformações culturais baseadas em princípios estéticos os quais contornam o pertinente debate a respeito da adoção de comportamento na sociedade sobre ver imagem, sentir imagem, entender imagem e discutir imagens.

Tal ideia convida a refletir sobre a vivência com essas imagens e sobre como se comporta o sujeito em relação a esse contexto onde não se tem tempo para pensar o pensamento, quiçá um pensamento reflexivo no tocante às imagens que muitas vezes passam despercebidas (independentes de estas serem amadoras ou profissionais). A receptividade do sujeito ao objeto comunica não somente sobre a sensibilidade; a condição de se tornar aberto em seus sentidos e centralizar atenção ao objeto visual, mas à experiência estética, aos padrões estéticos.

No que tangencia ao pressuposto traçado, a associação dos padrões estéticos no imaginário e comportamento da sociedade ocorre pela fomentação de ideais que são colocados em vigor por uma determinada sociedade num determinado período de tempo. É discussão antiga e que sempre acompanhou a sociedade. Assim,

surge a noção da estética. A estética sempre foi e é em contemporâneos, um caráter que conduz comportamentos e pensamentos.

Santaella (2002) conta que a estética se assume em um campo como um ideal que direciona o sujeito a uma experiência com o objeto no sentido de se almejar uma relação com algo que se considera ser agradável ou belo – no sentido de seu julgamento. Já Pierce (1999), entende a estética como algo que se considera belo, que chama a atenção por ser belo e que atribui uma qualidade a relação de maneira positiva, afetando a sensibilidade humana a partir do contato com específico objeto.

A estética embora indique ideias e padrões pré-estabelecidos pode ser enxergada e vivenciada numa forma lúdica e precisa, desde que se entenda primeiro tal movimento estético e assuma uma postura crítica. Outros pontos importantes e fundamentais podem ser os exercícios da imaginação, do juízo moral e estético, pois estes colaboram com a reflexão, muito porque concebe ao sujeito a possibilidade de entrar em uma esfera crítica do que ela vê e ampliar sua experiência plástica.

Ainda que a fotografia sugerisse o entendimento de um contexto social em sua propriedade representativa, desde antigamente, críticos sobressalentes, entre eles Baudelaire, já apontavam problemáticas que contornavam a fotografia tendo em vista a sua validade e seu processo. Ora havia uma tendência muito forte em rejeitá-la, posto que se justificava que seria uma “morte” da pintura, e puramente configurava-se enquanto um ato mecânico, ora havia uma tendência ainda mais forte e portanto, conturbadora para a sociedade antiga em encarar essa forma de expressão como arte.

[...] há artistas que depositam o valor estético na sensibilidade, no cuidado, na perícia da operação, que confere à obra a singularidade e a preciosidade de uma jóia; outros [...] identificam-no com uma idéia universal da arte, que apenas por aproximação se manifesta na realidade sensível da obra. (ARGAN, 1999, p.14).

Os objetos qualificam uma cidade, contam uma história de uma cultura, e mais, esses objetos representam uma relação hierarquizada no que diz respeito ao valor estético da ideia universal de representação artística, e ao valor do juízo histórico de valor que é atribuído. Nessa linha de discussão, vale entender que nossa avaliação pode ser diferente ou imparcial, mas nosso juízo estético corresponde a uma sensibilidade intrínseca a nós, já que temos uma sensação agradável ou prazerosa quando visualizamos uma obra de arte.

Parece admissível apontar então, que “A indústria põe em circulação uma enorme massa de imagens. Se pensamos que, em substância, reduziu os objetos às suas imagens, podemos até dizer que produz e introduz nos mercados apenas imagens”

(ARGAN, 1999, p. 265). Afinal, é viável atribuir o juízo de que a crise contemporânea, assim como se discutia em épocas passadas, ainda pode ser associada à crise da arte e à crise do objeto, pois se entendem a conservação dos objetos de arte, dos monumentos históricos em função do cenário tecnológico como ações pouco cuidadas e estudadas.

Pode-se, então, observar que, finalmente, há uma crise da arte e uma crise do objeto em razão enraizada na sociedade contemporânea, podendo ser notada pela baixa intensidade do debate à imagem na sociedade, bem como a rara atividade reflexiva no que diz respeito às imagens que circulam entre os sujeitos.

Panorama este que aponta para a ênfase na finalidade da imagem, a quem será exposta, por um viés meramente estético e intencionado, sem levar em conta a carga expressiva e poética que a imagem poderia deter, abarcando o subjetivo do sujeito e sua expressão autêntica. Quando se tem esse cenário marcado por uma anulação da poética da imagem tomada por razões essencialmente estéticas e portanto, muito bem pretensiosas em termo de finalidade de produção da imagem, beira-se à espetacularização da imagem, onde a imagem coincide com a perspectiva do consumo de si mesma, da efemeridade ou falta de diálogo com a imagem.

## 5 O ESPETÁCULO DO REGISTRO FOTOGRÁFICO

Com a cultura de massa tanto dada época passada mencionada por Argan (1999) como na atual conjuntura, a cidade em virtude disto, passa a ser um lugar de comunicação e deixa de ser um espaço de abrigo.

[...] A metrópole não é mais uma cidade, mas um sistema de circuitos de informação e de comunicação; o objeto é substituído pela imagem, pela escrita luminosa. A arte, que produz objetos-que-têm valor, é substituída por uma experiência estética [...] (ARGAN, 1999, p.8).

Portanto, é possível perceber que partindo da questão da espetacularização das coisas motivadas pelas imagens e, sobretudo pela publicidade e cultura de massa, a cidade, hoje, passa a se conceituar como uma espécie de papel esboçado pelas imagens exuberantes e puramente estéticas, por vezes. Sontag (1981) discute que a fotografia lançava o paradigma do que consideraria ser belo e do consideraria ser julgado como feiura. Existia a exaltação do cuidado com o registro para ilustrar a beleza dos momentos, ou seja, o caráter da estética do belo é um fator que sempre existiu e que continua vivo até os dias atuais.

A autoria (1981) ainda dizia que a fotografia é o mesmo que atribuir importância aos momentos e que por isso não existem temas que não consiga se tornar bonito, e

que nessa perspectiva, havia uma tendência muito forte no universo da arte de fotografar de atribuir valor ao tema fotografado. A espetacularização, porquanto, se molda, em substância, nessa ideia elucidada, no caráter exuberante das coisas na medida em que subjetiva-se a necessidade de o indivíduo expor determinada presença para as pessoas ou aludir poder em relação a algum viés específico.

Confere-se, sobretudo, aos objetos e aos instantes cujo princípio representa a caracterização do 'espetacular', daquilo que deve ser encaminhado à designação e exaltação do primordial. Nada pode ser julgado como comum, há de impregnar nos instantes um sentimento de padrão aceito esteticamente ou socialmente – enquanto práticas usuais, pela sociedade onde se insere. O que ocorre é uma luta por aceitação. Os indivíduos aspiram participar de determinado grupo, e para tanto, acabam seguindo tendências, no entanto, esquecendo-se da sua autenticidade.

A cultura do narcisismo está presente na sociedade no valor que os indivíduos depositam nos produtos anunciados pela mídia e nos atributos do culto ao corpo, uma das regras contemporâneas no espetáculo. Corpos esteticamente perfeitos, modelos de uma beleza padronizada estão presentes em toda parte. As revistas que têm como tema central beleza e comportamento se tornam um manual que dita regras de beleza a serem seguidas para alcançar supostamente a felicidade e satisfação, que não tem fim, na sociedade da abundância (VISCARDI, 2012, p. 7).

Se em épocas passadas, nas esferas familiares, as fotografias passeavam em álbuns bem catalogados e adornados que garantiam sua longevidade, hoje – estes registros de uma possível realidade – assinalam o seu território em álbuns, entretanto no ambiente virtual, migram para redes sociais onde a efemeridade das coisas é aspecto comumente experimentado e inerente.

Pode-se observar que não há perspectiva para campos de diálogo com as imagens. Isso pode ser um problema grave. Grave porque não se pode estar aberto ao objeto, se não pelo ato de conceber abertura a esse objeto. O indivíduo tem de estar aberto ao objeto. Embora o diferente, o feio ou o desagradável, partam do olhar de quem vê; o feio, o comum, o grotesco, o simples e o natural passam a ser qualidades de representação que são postas em segundo plano. No mundo da espetacularização das imagens, o que carrega destaque notório é a exuberância das coisas e dos instantes, especialmente no que diz respeito às imagens.

Enquanto fomentadora de um novo código visual, a fotografia tem como ditame a transformação das compreensões humanas a respeito do seu mundo, na medida em que haja uma amplitude nesse ato de observar. Dessa forma, lança-se a inter-

rogação sobre o que, de fato, necessita ou sugere que deve ser visto, ou aquilo que, por outra ótica deve ser observado. Essa ideia abriga a relação a respeito do que de fato o sujeito vê ao fitar uma fotografia e o que está emerso na fotografia, que solicita, assim, um sentido mais apurado, tal como uma amplitude no processo de construção interpretativa da imagem.

A fotografia torna possível ao seu fruidor a possibilidade de modificá-la. O enfoque aqui, então, é o uso da fotografia na sociedade contemporânea que se localiza no âmbito doméstico, isto é, amador. "Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada" (SONTAG, 1981, p. 4). Hoje o sujeito toma posse. Esse pressuposto pode ser destacado sob duas óticas; a do observador e a daquele que fotografa. O autor da imagem se faz presente no registro, é ele que desenha por meio de um plano o que deve ser representado em forma de imagem – quer seja um sentimento por um eixo contemplativo quer seja uma informação objetiva.

Seria oportuno então trazer o enfoque para a situação que a fotografia se descreve; ela parte da intencionalidade, do olhar de quem a toma como propriedade, de quem a produz, isto é, do captador da imagem. Envolve-se um processo de subjetividade ímpar e singular. Logo, há possibilidade real de edição e tratamento e, ao passo disso, o sujeito que observa também toma posse, pois este por intermédio da fotografia emerge no mundo ou objeto retratado.

Essa assertiva de posse tem sua raiz pincelada em épocas passadas e continua presidida na contemporaneidade. Se dadas épocas passadas, com seu surgimento, a fotografia já despertava a questão do acúmulo (ainda que estivesse destinada somente àquelas pessoas cujo poder aquisitivo era mais alto) proveniente da sua presença em vários álbuns de família, quadros etc., hoje a questão se envereda para outras diretrizes.

Poder-se-ia dizer que o avanço tecnológico fomentou a reprodução dessas imagens, bem como a produção. O campo que se instala tal realidade traduz o contexto das mídias. Pode-se observar que a fotografia contemporânea pouco é emoldurada, pouco é pendurada às paredes, ou ainda exibida em slides. A manifestação da fotografia dos anos recentes se sustenta em páginas de *web* e em telas *mobile*. Há aqueles que depositam um cuidado maior com seu trabalho e elaboram projetos para diagramação em livros específicos, no entanto, o objetivo é outro, não ao uso doméstico discutido nesse estudo.

Ao que alude este panorama, Barthes (1984, p. 174) chama a atenção:

O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais "falsas" (menos "autênticas").

Nesse viés, as mensagens plásticas se ilustram como um entretenimento, como objetos puramente rasos, sem grande significação ao sujeito que observa.

A fotografia pode distorcer – mas sempre permanece a suposição de que algo semelhante ao que mostra a fotografia existe ou existiu. Quaisquer que sejam as limitações (pelo amadorismo) ou pretensões (pela habilidade artística) do fotógrafo, a fotografia – qualquer que seja – parece relacionar-se de forma mais simples e, em consequência, mais exata com a realidade visível do que outros objetos miméticos (SONTAG, 1981, p. 6).

Conforme exposto, o olhar do sujeito contemporâneo pode ser muitas vezes observado enquanto um olhar instalado em um cenário repleto de princípios idealizados pela sociedade enquanto estéticos. Existe uma constante “[...] necessidade de comprovar a realidade e ampliar a experiência através da fotografia representa um consumismo estético pelo qual todos nós hoje em dia estamos obcecados” (SONTAG, 1981, p. 23). Além disto, os instantes efêmeros publicados em redes, as experiências vividas de um modo considerado temporal, ocupam o lugar da reflexão das mensagens plásticas. O sujeito, por vezes, não abre caminho para perspectiva de reflexão, interpretação das imagens que registrou, ou das imagens que visualiza.

No entanto, o caráter de devaneio, lembrança ou documental que a fotografia promove nos dias atuais comunica um novo modelo cujo campo é demarcado na relação do que o outro precisa ver, isto é, o que o sujeito anseia que o outro visualize, o que o sujeito objetiva comprovar que tem, comprova que fez, ou que irá fazer. As atividades delineiam o princípio de exibir para comprovar uma situação ou aparência específica, de tal modo que seja espetacular. Eis a espetacularização das coisas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O registro fotográfico em épocas passadas teria sido acompanhado de demandas que objetivassem o belo, ou um padrão proposto pertinente ao contexto referido. A representação da beleza registrada, do que seria belo e do que seria feio eram questões que possuíam suas designações a partir da estética da época, de fato. Por estética, entende-se aquilo que determina as representações enquanto agradáveis a partir de um contexto histórico apresentado, de tal maneira que condiciona comportamentos a partir de padrões que se refletem sob a forma de movimentos artísticos.

Não obstante a crise da cidade, a crise da obra de arte, a crise dos objetos, a cidade continua sendo um espaço repleto de significados. Independente dos julgamentos, das visões, e das ideias propagadas pela publicidade. É importante pensar

nesse contexto, pois a fotografia, para além do seu poder de registro, é uma ferramenta de comunicação, especialmente no que tange a eternização e registro de uma esfera histórica, social e cultural.

A fotografia era artigo de luxo nas famílias, tomava-se cuidado com a forma de elaborar, guardar e visualizar. A longevidade das fotografias consistia na presença destas em álbuns bem adornados, hoje, por vezes, não terminam em livros, álbuns, mas sim em um acervo imenso em páginas da web, que, no entanto, passam despercebidas em função das inúmeras imagens circuladas. Assim, a apresentação da preponderância de como a fotografia se apresenta não apenas como ferramenta de registro, mas como uma ferramenta de registro que denota muito mais além do que isso; é uma ferramenta que contribui para a apreensão de uma realidade de específicas sociedades existentes ou que já existiram. No aspecto da construção visual, destaca-se a circunstância de que a fotografia é um esboço da humanidade.

Se por um lado e em tempos passados, a pintura comunicava também padrões estéticos, e em seguida, também a fotografia o faria, hoje não é dissemelhante. Se antes a fotografia no auge do seu surgimento desperta a conotação de poder e de alta classe aos indivíduos, hoje a questão do status e do poder envereda-se a outro viés, o da espetacularização. Não se faz preciso adquirir a melhor das câmeras ou não se sente a necessidade de um aprimoramento visual ou técnico, uma vez que, poder-se-ia dizer, o enfoque está para a experiência e o ato de atestar e exibir de forma a ser aceito em determinados grupos sociais. As relações do sujeito foram substituídas pelas imagens espetaculares. As imagens compõem o sujeito, seu cotidiano é enfatizado por imagens.

Andrade (2002) descreve que o olhar nos transforma. O olhar está intrinsecamente abotoado ao exercício da imaginação, do juízo moral e do juízo estético. Abre perspectiva para o prazer, conforme sugere Argan (1999) ao explicar que a estética idealista define o juízo estético como um prazer. E esse prazer tem a ver com a sensibilidade de quem observa. Logo, é interessante treinar o olhar, se tornar íntimo às imagens de modo que permitam traçar um pensamento reflexivo sobre as imagens que se visualizam, a fim de não cair em julgamentos prévios ou reproduzir ideias prontas, pensamentos prontos.

A sensibilidade para conhecer as imagens e entender como elas se apresentam, o que elas realmente querem comunicar, abrir diálogo com as imagens é de eminente importância e uma vez que o faça, pode-se desenvolver-se criticamente enquanto espectador e enquanto produtor de imagens. Deste modo, dentro dos limites, foi possível examinar a temática indicada concentrada na ação de propor a reflexão acerca do fenômeno da espetacularização das imagens fotográficas presente na sociedade atual somado a contextualização da fotografia enquanto prática social que envereda a questão do olhar, ao exercício do ver e o princípio estético. Essas

diretrizes foram questões salientes para erguer a abordagem da espetacularização da imagem fotográfica no contexto contemporâneo em sua totalidade.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia**: olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a Fotografia. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios, 176)
- PAIS, Cidmar. In Simpósio; **Sociosemiótica e semiótica das culturas**: das modalidades. Fortaleza: UFCE, 1997.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.
- SANTOS, Alexandre Silva. **Razão e sensibilidade**: ver imagem, pensar o mundo. 2008. Disponível em: <[http://www.ufpa.br/campusmaraba/index/cache/publicacoes/alexandre\\_faced\\_1.pdf](http://www.ufpa.br/campusmaraba/index/cache/publicacoes/alexandre_faced_1.pdf)>. Acesso em: 19 mar. 2014.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- VISCARDI, Adriana. **Narcisismo na sociedade do espetáculo**: consumo e beleza feminina nas capas da revista Claudia. Disponível em: <<http://portal.estacio.br/media/3580529/narcisismo-na-sociedade-do-espetaculo.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2014.

---

**Data do recebimento:** 15 de agosto de 2016

**Data da avaliação:** 15 de agosto de 2016

**Data de aceite:** 16 de agosto de 2016

---

---

1. Orientadora do trabalho. Especialista em Potenciais da Imagem – UFBA/BA; Mestre em Educação, linha de pesquisa Comunicação e Educação, Professora e Coordenadora dos Cursos de Comunicação Social – Jornalismo e Publicidade e Propaganda, Universidade Tiradentes – UNIT/SE. E-mail: vbonini@oi.com.br/valeria\_bonini@unit.br

2. Estudante de Graduação, 7º (sétimo) período do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Bolsista de Iniciação Científica PROBIC/Unit no Grupo de Pesquisa em Educação, Tecnologias da Informação e Cibercultura, Universidade Tiradentes – UNIT/SE. E-mail: renatabenia@hotmail.com