

# Fotografia:

## ensaio e intervenção, em Susan Sontag

**Márcio Serelle\***

### **Resumo**

*Neste artigo, procura-se recuperar aspectos da fotografia nos escritos de Susan Sontag. A tese é de que a fotografia torna-se, nesses textos, um objeto de síntese do gesto ensaístico e da intervenção intelectual. Condensando elementos modernos, tais como fragmentação, fidelidade à aparência, colecionismo e desejo pela diversidade, a fotografia também faculta contextos apropriados para reforçar posições e estimular atitudes. Esse ponto entre contemplação e ética torna-se, assim, uma chave para a compreensão dos pensamentos de Sontag acerca da vida contemporânea. A fotografia é, portanto, não somente um tema recorrente em sua obra, mas um modo de a ensaísta lidar com a complexidade e as contradições do mundo.*

**Palavras-chave:** Ensaio. Fotografia. Ética. Susan Sontag.

\* Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, “Interações Midiáticas”, da PUC Minas.  
Pesquisador do CNPq.



## Introdução

A intelectual norte-americana Susan Sontag (1933-2004) cultivou, em sua obra, o ensaísmo e o texto de intervenção, que, por definição, são formas irreconciliáveis. O ensaio, para Ozick (2011, p. 10), possui determinada quietude; nunca ataca violentamente, tampouco “se presta a barricadas”, sendo, ao fim, “um passeio pelos labirintos da mente de alguém”. Adorno (2003, p. 25) considera que felicidade e jogo são essenciais ao ensaio, que “é radical no não radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total”. No entanto, em Sontag, a estética do ensaio convive e se alterna com a intervenção política, presente, por exemplo, no posicionamento contra a guerra norte-americana ao terror ou na denúncia das atrocidades na Bósnia. A hipótese neste artigo é de que os textos de Sontag encontram na fotografia um objeto de síntese desses dois gestos – o ensaístico e o interventor. A fotografia não é somente um tema recorrente nos ensaios, mas também, como a própria escrita desses textos, uma maneira de ver por fragmentos, sendo que muitas dessas frações do mundo, se não determinam propriamente uma ação, pelo menos nos chamam a atenção para certos sofrimentos do mundo, de outra forma invisíveis. Essa agressão pelas imagens, segundo Sontag (2003, p. 93), possui valor ético:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros.

Neste estudo, são recuperados elementos do pensamento da autora para compreender como a fotografia, na maneira “moderna” de ver, por meio de um impulso antologizador, realiza o ensaístico ao mesmo tempo em que, contra a ideia de que a exibição da violência é um clichê e contra o ceticismo geral acerca do engajamento das imagens, persiste em seu discurso empenhado. Assim, a forma do ensaio, cultivada por Sontag, na integração com sua atitude de intelectual engajada, converge no fotográfico, na capacidade dele de misturar temas, iluminar determinados pontos cegos, afirmar a diversidade do mundo, mas também de emitir uma opinião, sustentar um projeto ou uma causa.

O pensamento de Sontag sobre o tema começa a ser elaborado de modo mais sistematizado em 1977, com a publicação de *Sobre fotografia*,

livro motivado, segundo ela, pela percepção “de que a fotografia refletia todos os equívocos, contradições e complexidades da nossa sociedade” (SONTAG, 2015, p. 58). A fotografia perpassaria seus escritos, em perspectivas diversas, até o livro póstumo, *Ao mesmo tempo*, publicado em 2007. Em um dos ensaios de *Questão de ênfase*, de 2001, sobre Robert Mapplethorpe, ela escreve sobre o sentimento de apreensão e constrangimento que possui, em geral, diante da câmera. O ato fotográfico, para ela, é predatório, uma espécie de violação por parte do fotógrafo. Mas Mapplethorpe, que a fotografou, era diferente, pois não estava “à procura de um momento decisivo” (SONTAG, 2005, p. 305); buscava a plasticidade, não o documento. Já o último ensaio de fôlego de Sontag, *Diante da dor dos outros*, de 2003, revisita uma das questões centrais de *Sobre fotografia* (1979/2004), a de que a exposição repetida a fotos de atrocidades tornaria os fatos retratados menos reais. Nesse ensaio, reconsiderou: “Qual a prova de que as fotos produzem um impacto decrescente, de que nossa cultura de espectadores neutraliza a força moral das fotos de atrocidade?” (SONTAG, 2003, p. 88). Sontag conviveu com diversos fotógrafos, entre eles o já citado Mapplethorpe, Cartier-Bresson, Richard Avedon e Anne Leibowitz, de quem foi companheira. Mas seu investimento na atividade sempre se deu somente pelo prazer de observar, e não de tirar fotos, distância que, para ela, era essencial para a percepção prismatizada do fotográfico.

Neste artigo estudam-se as relações entre ensaio, texto de intervenção e fotografia partindo de dois movimentos principais. Primeiro, são identificados aspectos ensaísticos da obra de Sontag (alguns temas, a fragmentação do pensamento, o antiprovincianismo) e o momento em que os textos assumem posicionamentos inequívocos, como na reação vigorosa à política externa do governo Bush. De algum modo, essas passagens remetem a aspectos da fotografia, dando a ver relações entre o que o ensaio de Sontag persegue, o modo como o faz e o objeto fotográfico. Em um segundo momento, são analisados ensaios da autora sobre a fotografia, que é apreendida, por Sontag, como uma forma moderna de ver, principalmente por operar pelo fragmento, afirmando a precariedade de modos totalizantes de entendimento, e integrar um projeto de ampliação do mundo, dando a ver e incluindo espaços e pessoas marginalizados. Nessa perspectiva, Sontag ressalta a imagem técnica não como superfície enganadora, mas como fragmento que atribui importância, tornando determinados eventos ponto de debate e preocupação.

## Objetos de pensamento

Das qualidades do ensaio, os textos de Sontag possuem o cuidado estético, o descompromisso com um núcleo temático fechado (ainda que temas como o romance, a doença e a fotografia sejam recorrentes), a voz íntima, o poder de sedução e rendição do leitor, a força persuasiva e a capacidade de, a qualquer tempo, reconsiderar o que foi dito, de revisar o próprio ponto de vista. Um de seus ensaios mais importantes é sobre Walter Benjamin, *Sob o signo de Saturno*, que intitula o livro em que foi publicado (SONTAG, 1986). Nele, Sontag perfila o sujeito melancólico, qualidade que atribuiu também às fotografias<sup>1</sup>. Na tentativa de decifração de Benjamin, aplica ao filósofo a “teoria da melancolia”, usada pelo próprio filósofo em *Origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1984) que aponta a lentidão e a infidelidade como traços desse temperamento. Infidelidade às pessoas conduz, segundo Sontag, à fidelidade às coisas, ao impulso colecionador de fragmentos e ruínas, que, como mutilações da história, exercem fascínio sobre nós.

“Em grande parte”, escreve Sontag (1986, p. 95), “a originalidade dos argumentos de Benjamin decorre de sua atenta, microscópica observação [...]. conjugada a um incansável domínio teórico.” Ainda segundo Sontag (1986, p. 96),

miniaturizar é tornar portátil – a forma ideal de possuir as coisas para um nômade, ou um refugiado. Benjamin, evidentemente, era, ao mesmo tempo, um nômade, sempre em movimento, e um colecionador, esmagado pelo peso das coisas [...].

Nesse trecho, percebe-se o modo como a mente de Sontag geralmente “passeia”, “salta” em seus ensaios. Sobre a forma da argumentação de seus textos, ela diz parecer-se mais com “os raios de uma roda do que com os elos de uma corrente” (SONTAG, 2015, p. 61), pois não tem paciência para ensaios lineares. Em *Sob o signo de Saturno*, o pensamento inicia-se por uma paráfrase da obra benjaminiana, apossa-se da teoria da melancolia, refere-se à infidelidade às pessoas como traço melancólico, reverte a infidelidade em fidelidade pelos objetos e a um método de *close reading* para alcançar o colecionismo. O interesse de Benjamin pela miniaturização, a portabilidade e o detalhe, remetem também às características do fotográfico e, como veremos, da visão moderna. No final, o conjunto do texto parece-nos poético e preciso, mas, em leitura cuidadosa, percebe-se que a série

---

1 Ver o ensaio “Objetos de melancolia”, em *Sobre fotografia* (SONTAG, 2004).

desse raciocínio definitivamente não se dá sem arestas e pontos frouxos (SONTAG, 1986).

Não é raro que se possa rastrear o pensamento forte de Sontag em outros autores. O ficcionista catalão Enrique Vila-Mattas, que escreveu *História abreviada da literatura portátil* (2011), retoma, na introdução desse livro, os traços da melancolia benjaminiana, em referência, também, à leitura microscópica e ao acúmulo. “Miniaturizar é tornar portátil e [...] esta é a forma ideal de um vagabundo ou exilado possuir as coisas” (VILA-MATAS, 2011, p. 15), escreveu, em clara referência ao texto de Sontag. De forma semelhante, a análise que Salman Rushdie fez do evento da morte da princesa Diana e Dodi Al-Fayed ecoa as imagens de Sontag (2004, p. 25) sobre o fotográfico como uma série de sublimações: “Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustadora”.. Rushdie (2007, p. 121) afirma que Diana morreu em um “assédio sexual sublimado”. Para ele, a câmera dos *paparazzi* não é de fato um pretendente, mas age voyeuristicamente para nós, numa luta agressiva e constante por uma violação, por uma imagem de um momento desguardado da “bela”. Em outro ensaio, Rushdie (2007, p. 115) compara, como fez Sontag, a câmara a uma arma:

[...] uma fotografia é um *shot* [um tiro] e uma sessão de fotos é uma *shoot* [uma sessão de tiros], e o retrato pode ser portanto o troféu que o caçador leva de sua *shikar* [caçada] para casa. Uma cabeça empalhada na parede.

Contra o provincianismo – algo que o fotográfico, pelo seu programa de desvelar a diversidade do mundo, também ajudava a combater –, Sontag (2005) escreveu um ensaio sobre o autor brasileiro, Machado de Assis, e incluiu *Memórias póstumas de Brás Cubas* entre os romances “arrebataadoramente originais, radicalmente céticos, que sempre impressionarão leitores com a força de uma descoberta particular” (SONTAG, 2005, p. 59). Para Sontag,

a existência socialmente privilegiada e vaidosa de Brás Cubas é, como são muitas vezes essas vidas, destituída por completo de acontecimentos; os acontecimentos principais são os que não aconteceram ou que foram julgados frustrantes. (SONTAG, 2005, p. 52)

Lamenta a ausência do escritor “no palco da literatura mundial” e, mais ainda, o fato de ele ser pouco conhecido e lido no resto da América

Latina. *Memórias póstumas* foi traduzido para o espanhol na década de 1960, oitenta anos depois de ter sido escrito e uma década depois de ter sido traduzido (duas vezes) para o inglês. Por tudo isso, ela escreve: “Amar esse livro é tornar a si mesmo um pouco menos provinciano a respeito da literatura, a respeito das possibilidades da literatura”. (SONTAG, 2005, p. 60)

Convivendo com os ensaios sobre a beleza, estão seus textos políticos, que no final de sua vida voltam-se principalmente contra aquilo que ela mesma denominou de projeto imperial do governo Bush. Em um artigo a quente, publicado na seção “The talk of the town”, da revista *The New Yorker*, logo após o ataque às torres do World Trade Center, negou veementemente os modelos de compreensão da catástrofe do 11 de setembro, propagados pelos políticos e pela mídia (o então prefeito de Nova Iorque, Rudolph Giuliani, e o âncora da rede ABC, Peter Jennings, eram exceções). Para Sontag, aquela não foi uma guerra iniciada por um “ataque traiçoeiro” – que podia ser comparado ao bombardeio japonês em Pearl Harbor, no Havaí, em 7 de dezembro de 1941 e “que empurrou os Estados Unidos para a guerra” (SONTAG, 2008, p. 119). Tampouco, para ela, tratava-se de uma luta entre civilizações: uma livre, produtiva e tolerante; outra fundamentalista, bárbara e vingativa. No artigo para *The New Yorker*, escreveu:

As vozes autorizadas a acompanhar o evento parecem ter se associado numa campanha para infantilizar o público. Onde está o reconhecimento de que esse não foi um ataque ‘covarde’ contra a ‘civilização’ ou a ‘liberdade’ ou a ‘humanidade’ ou ao ‘mundo livre’, mas sim um ataque contra a autoproclamada superpotência do mundo, desfechado em razão de alianças e ações americanas específicas? Quantos cidadãos têm consciência do bombardeio em curso no Iraque? E se devemos usar a palavra ‘covarde’, seria mais adequadamente aplicada àqueles que matam fora do alcance da retaliação, no alto do céu, do que àqueles dispostos a se matarem a fim de matar outros. No que diz respeito à coragem (uma virtude moralmente neutra): digam o que disserem dos que perpetraram a matança de terça-feira, eles não são covardes. (SONTAG, 2008, p. 118).

No final do artigo, conclui com outra provocação a esse discurso hegemônico norte-americano:

‘Nosso país é forte’, nos repetem a toda a hora. Eu, por exemplo, não acho isso um grande consolo. Quem duvida que os Estados

Unidos são fortes? Mas não é só isso que os Estados Unidos têm que ser. (SONTAG, 2008, p. 220)

Embora o 11 de setembro tenha sido um acontecimento fortemente imagético, Sontag mencionou, nesse texto, a ausência de fotografias explícitas que revelassem o que aconteceu com as pessoas que estavam no World Trade Center, um cuidado ético que normalmente a imprensa norte-americana não possuía com outras vítimas de chacinas no mundo.

No entanto, nos desdobramentos dessa guerra, conflito que persiste difuso no mundo atual, a ação fotográfica se faria sentir, menos pela cobertura jornalística de guerra – essa fortemente controlada pelo governo norte-americano – do que pela divulgação das fotos privadas e brutais da tortura em Abu Ghraib. Nelas, dentre outras cenas, soldados norte-americanos aparecem sorridentes sobre pilhas de homens nus e humilhados, que, em outras imagens, surgem também ameaçados por cachorros ou forçados a simular sexo oral uns nos outros. Esse conjunto de imagens tornou-se uma das ações mais representativas da invasão norte-americana no Iraque. Inicialmente, Sontag busca, na história, exemplos que se aproximem e permitam, assim, alguma compreensão desse horror, que para ela estava tanto naquilo que é mostrado nas fotos como no próprio fato de essas fotos terem sido tiradas pelos próprios torturadores:

Os soldados alemães na Segunda Guerra Mundial tiraram fotos das atrocidades que estavam cometendo na Polônia e na Rússia, mas instantâneos em que os carrascos se colocavam entre as suas vítimas são extremamente raros, como se pode ver em *Fotografando o Holocausto*, de Janina Struck. Se há algo comparável ao que essas fotos mostram, talvez sejam as fotos de vítimas negras de linchamento tiradas entre 1880 e 1930, que mostram americanos sorrindo embaixo do corpo mutilado e queimado de um homem ou de uma mulher negra, pendurado numa árvore às suas costas. (SONTAG, 2008, p. 145)

Mas à diferença da história racista norte-americana, as fotos de Abu Ghraib apontam, no contexto de hoje, a ubiquidade da ação fotográfica com a vulgarização da câmera (digital). A fotografia de guerra não é mais domínio dos repórteres fotográficos. Para Sontag, cada vez mais, as pessoas exibem seu cotidiano como num *reality show*, e esses soldados registraram o sofrimento do outro como se fosse uma diversão, com as fotos de tortura intercaladas a outras pornográficas, dos militares fazendo sexo entre si. Estaríamos, assim, diante de uma condição estarrecedora,

em que a relação entre vida e fotografia novamente sintetiza algumas das complexidades de nossa sociedade.

## A modernidade da fotografia

A fotografia é para Sontag essencialmente uma maneira moderna de ver, que persiste ainda hoje. Evidentemente, as relações estreitas entre modernidade e fotografia não são exclusivas do pensamento de Sontag. Rouillé (2009), por exemplo, apontou, dentre outras funções da fotografia consideradas modernas, a mediação entre o local e o global. Para ele, a fotografia, por seu automatismo, integrou, ainda, a imprensa moderna, erguida sobre a renúncia do narrador (individual, humano e subjetivo) e a partir da valorização da informação, de transmissão direta. De modo geral, para Rouillé (2009), esse projeto de contornar o humano pelo maquinal abrangia setores diversos, como o industrial, o da economia (de forma mais ampla), e as próprias atividades sociais. Mas o autor destaca, principalmente, como elemento moderno da fotografia seu ato inclusivo, que, à diferença da pintura, seletiva, não despreza nada. A fotografia “não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela todas as coisas são iguais” (ROUILLÉ, 2009, p. 57).

O modo como Sontag compreende a modernidade da fotografia tem, no entanto, suas particularidades, que nos remetem a alguns aspectos já referidos da visada ensaística. Primeiro, para ela, a maneira moderna de ver é em fragmentos, dando-nos a ideia de que a realidade é ilimitada. O fotográfico é uma espécie de inventariado que não se pode concluir, assim como nossa possibilidade de conhecimento do mundo. O homem moderno, como o Benjamin de *Sob o signo de Saturno*, é um acumulador de ruínas e de fragmentos e desconfia da compreensão totalizante. Para esse homem, “as ideias unificadoras têm de ser enganosas, demagógicas; na melhor hipótese, temporárias; a longo prazo, quase sempre falsas” (SONTAG, 2008, p. 137). Isto é, ainda que deem determinada forma à nossa experiência, ideias unificadoras negam a infinita variedade e complexidade do mundo. Logo, assim como não existe uma foto final, não existe uma realidade consumada.

Segundo, a maneira moderna de ver apoia-se nas imagens técnicas, feitas por câmeras. As fotos atuam na distribuição política daquilo que é ou não visto. Como Sontag (2004) escreveu sobre os fotógrafos norte-americanos, dentre eles Diane Arbus e Walker Evan, e seus diferentes inventários de tipos dos Estados Unidos, “fotografar é conferir importância”. Isso, claro, vale também para eventos: guerras, atrocidades, pandemias, desastres naturais. Para que esses acontecimentos se tornem

“objetos de ampla preocupação, é preciso alcançar pessoas por meios de vários sistemas (desde a televisão e a internet até jornais e revistas) que difundem imagens fotográficas aos milhões” (SONTAG, 2008, p. 138). Essa tese de Sontag é sustentada pelo já mencionado episódio das fotografias de tortura feitas pelos soldados norte-americanos na prisão de Abu Ghraib e que circularam o mundo. Segundo ela, já havia relatórios compilados pelo Comitê Internacional da Cruz Vermelha, outros relatos feitos por jornalistas e manifestações de organizações humanitárias contra as práticas dos norte-americanos em Abu Ghraib, e era improvável que Bush, Cheney e Rumsfeld, dentre outros, ignorassem os fatos. No entanto, foi necessário o aparecimento dessas fotos para que os eventos se tornassem “reais”.

Até então, só havia palavras, que são mais fáceis de encobrir, em nossa era de autorreprodução e autodisseminação digitais infinitas, e, portanto, muito mais fáceis de esquecer. (SONTAG, 2008, p. 152)

Na maneira de ver moderna, a realidade é uma aparência, sempre em mutação, como as verdades provisórias de um ensaio. Como somos modernos, compreendemos as identidades como projetos e construções, sendo que a melhor pista para essa identidade, “a única realidade irrefutável” (SONTAG, 2008, p. 139) é a aparência das pessoas. A foto registra essa aparência, logo pode se uma forma de conhecimento, mesmo que em perspectivas contraditórias. Como recupera Sontag (2005, p. 305), alguns fotógrafos afirmam que fotografam melhor pessoas que não conhecem, enquanto outros preferem temas familiares, mas todas as pretensões são, de algum modo, vontades “de poder sobre o tema”.

A fotografia é, ainda, segundo ela, uma forma de turismo, a principal atividade moderna que resultou no alargamento do mundo. “Como um ramo da arte, o projeto da fotografia de ampliação do mundo tende a especializar-se em temas tidos por contestadores, transgressivos” (SONTAG, 2008, p. 140). Fotos insistem em nos dizer que todos esses espaços e pessoas existem, ainda que, muitas vezes, afastados ou relegados à clandestinidade. A questão que permanece, contudo, de acordo com Sontag, é a de o que devemos fazer com esse conhecimento ou reconhecimento, que seria, ao cabo, uma maneira de moderna de experimentar o mundo, consciente, contudo, de que a coleção de fragmentos nunca será completada.

O próprio modo como Sontag olha para a fotografia, entretanto, revela também uma expectativa moderna, ao conferir ao fotográfico uma

relevância que foi característica do século XX, principalmente no que se refere a esse caráter ampliador e à potência de denúncia da miséria e das atrocidades da guerra, de outras realidades cujo registro – ou o dar a ver – é também a expressão de um posicionamento acerca do mundo. Mesmo em um contexto em que o próprio audiovisual se tornou portátil e ubíquo, Sontag seguiu evidenciando as potências do fotográfico, como neste excerto de *Diante da dor dos outros* (SONTAG, 2003, p. 23):

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente. Mencione a mais famosa foto tirada na Guerra Civil Espanhola, a do soldado republicano ‘alvejado’ pela câmera de Robert Capa no mesmo instante em que é atingido por uma bala inimiga, e quase todos que ouviram falar dessa guerra poderão evocar a imagem granulada em preto-e-branco de um homem de camisa branca, com as mangas arregaçadas, tombando para trás na beira de uma colina, o braço direito lançado para trás enquanto a mão solta o rifle; ele está prestes a cair, morto, sobre a própria sombra.

Em estudo atual sobre a crise do fotojornalismo, Ritchin (2013) pondera, contudo, que trabalhos como o de Robert Capa ancoravam cenários morais de uma geração que abraçou a fotografia como missão, na esperança de produzir registro e testemunho visuais que pudessem despertar a consciência sobre problemas sociais e, quem sabe, até resolvê-los. Sontag escreve, inicialmente em *Sobre fotografia*, na companhia dessa geração, mas de forma cética em relação ao fluxo de fotografias sobre atrocidades, que, para ela, parecia mais amortecer a sensibilidade acerca da violência que, de fato, contribuir para uma mudança efetiva no curso dos eventos. Mas, como se disse, três décadas depois, em *Diante da dor dos outros* (SONTAG, 2003), ela revê essa posição.

Essa obra foi escrita após a experiência da autora com a guerra e o horror em Sarajevo, no início dos anos 1990. Sontag tornou-se, segundo ela própria, “veterana do pavor e do choque” (SONTAG, 2005, p. 412). Pode-se dizer que, em seu engajamento a favor do fotográfico, Susan Sontag fez o percurso inverso à mentalidade contemporânea, que,

de acordo com Ritchin (2013), não mais acredita que o fotojornalismo possa fazer uma diferença significativa nesse mundo. Para ele, o campo do fotojornalismo foi hoje tomado pelo *self*, pela abundância das fotografias digitais, das imagens de celebridades e outros estereótipos que enquadram um conflito de modo tão previsível que já não sabemos se ele se passou no Afeganistão, no Iraque, na Síria ou em qualquer outro território, que nossa ignorância possa embaralhar.

No texto sobre as fotos da violência em Abu Ghraib, Sontag ensaiava outras incursões acerca da onipresença do fotográfico no mundo atual e sobre o modo como essas imagens, produzidas por anônimos, circulavam midiaticamente. “Há cada vez mais registro do que as pessoas fazem, registros obtidos por elas mesmas” (SONTAG, 2008, p. 145). No entanto, não teve tempo de desenvolver, de acrescentar ou de revisar suas reflexões sobre a fotografia no mundo, hoje.

## Conclusão

O que permaneceu do pensamento de Sontag foi, portanto, essa afirmação da modernidade da fotografia, como fatia do mundo, que remete a outro fragmento sempre ainda por vir, para desdobrar e ampliar nosso senso de realidade. Ao valorizar o fotojornalismo de guerra, ela sustentou, também, que ninguém, já na vida adulta, pode ser ignorante em relação ao que “os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e crueldades a sangue-frio, contra outros seres humanos” (SONTAG, 2003, p. 95). Repudiou, assim, como em outros temas tratados em seus ensaios, o provincianismo. Em *Questão de ênfase* (SONTAG, 2005), narra seu retorno a Nova York depois de ter passado um tempo em Sarajevo. Seus amigos norte-americanos dizem: “Ah, você está de volta; fiquei preocupado com você” (SONTAG, 2005, p. 413). Mas é impossível falar com eles, pois eles não querem realmente saber o que ela sabe, não querem ouvir sobre “os sofrimentos, a perplexidade, o terror e a humilhação dos habitantes da cidade que você acabou de deixar para trás” (SONTAG, 2005, p. 413).

Assim, Sontag reposicionou-se no debate acerca da cultura do espetáculo e, mais especificamente, sobre certa fotografia engajada. Para ela, dizer, como fazia determinada intelectualidade, que a realidade havia se enfraquecido em face da profusão das imagens técnicas e que tudo (inclusive a fome e a guerra) se transformou em espetáculo era uma impertinência, pois seria supor que todos estejam no mundo como espectadores. E isso implicaria que “não existe sofrimento verdadeiro no

mundo” (SONTAG, 2003, p. 92) e que todo registro do horror obedece somente a uma sedução, baseada em determinados tipos de paixão.

Para concluir, destaque-se uma das potências do pensamento de Sontag: a articulação entre o ensaísmo e o texto de intervenção, que a situa num lugar preciso entre a vida contemplativa e a vida ativa, que deve ser, para ela, o de todo intelectual comprometido. Entre a beleza e a ética, Sontag encontra na fotografia a vontade moderna de desvelar a diversidade do mundo e, por meio de um gênero dela, uma forma veemente de posicionamento.

---

**Photography:** *essay and mediation in Susan Sontag*

**Abstract**

*This article attempts to recover aspects of photography in the writings of Susan Sontag. The thesis is that, in these texts, photography becomes a précis object of the essayistic gesture and intellectual intervention. Condensing modern elements, such as fragmentation, loyalty to appearance, collecting, and desire for diversity, photography also provides appropriate contexts to strengthen positions and stimulate attitudes. This point between contemplation and ethics thus becomes a key to understanding Sontag's thoughts on contemporary life. Therefore, photography is not only a recurring theme in her work, but a way of the essayist to address the world's complexity and contradictions.*

**Keywords:** *Essay. Photography. Ethics. Susan Sontag.*

---

**Referências**

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 9, p. 7-13, nov. 2011.
- RITCHIN, Fred. *Bending the frame*. New York: Artbook; Dap, 2013.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.
- RUSHDIE, Salman. *Cruze esta linha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. *Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Penguin Books, 1979.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. São Paulo: Cosac-Naif, 2011.

Enviado em 14 de outubro de 2015.  
Aceito em 20 de novembro de 2015.