

## **Das Mudanças nas Práticas e Processos Fotográficos em Função dos Dispositivos Tecnológicos<sup>1</sup>**

Luis Fernando FRANDOLOSO<sup>2</sup>  
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

### **RESUMO**

Como princípio técnico de muitos processos e práticas de produção imagética, a fotografia ocupa um lugar relevante nos meios de comunicação. Partindo deste ponto, o objetivo geral deste artigo é discorrer, por meio de diferentes abordagens teóricas e suas articulações, acerca das mudanças tecnológicas nos dispositivos fotográficos e apontar em que medida estas implicam na reconfiguração das práticas e processos fotográficos. A partir da compreensão da evolução dos dispositivos este texto desdobra-se em possíveis articulações e experiências que tais relações suscitam, procurando tensionar também o papel do fotógrafo hoje em função de tais mudanças.

**PALAVRAS-CHAVE:** processos fotográficos; fotografia; dispositivos; reconfiguração; imagem.

### **1 INTRODUÇÃO**

A fotografia é uma imagem técnica em parte produzida por processos físico-químicos e, em parte, produzida pela mão do homem, na qual entram concepções socioculturais do fotógrafo e as da sociedade à qual pertence. Logo, a fotografia está passível de múltiplas problematizações e interpretações. É um corte no fluxo do tempo, de um dado instante, separado da sucessão dos acontecimentos. É também um fragmento do “real” escolhido pelo fotógrafo, por meio de algumas variáveis como: enquadramento, foco, direção, luz, forma, tema e do encontro e assuntos a serem fotografados. Ela transforma o espaço tridimensional em superfície bidimensional e para que isso ocorra precisa de algum tipo de dispositivo capaz de realizar essa conversão.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Linguagens pela Tuiuti - UTP, email: lufffoto@gmail.com

## 2 DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS

O termo “dispositivo” deriva do termo latino dispositio (AGAMBEN, 2009, p. 38). O conceito de dispositivo adotado aqui parte da perspectiva fundamentada pelos estudos de Giorgio Agamben em seu texto *O que é um dispositivo* (2009). De acordo com Agamben (2009, p. 33),

chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os maníacos, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares [...] (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

Os dispositivos acompanham a evolução da humanidade desde muito tempo. Seguramente desde o aparecimento do *homo sapiens* já existiam dispositivos, mas pode-se afirmar que hoje não há um só instante na vida dos homens que não seja moldado, contaminado ou ainda controlado por algum tipo de dispositivo (AGAMBEN, 2009, p. 42). Portanto, para Agamben, estaria na raiz de todo dispositivo um desejo humano de felicidade, “e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 44). O dispositivo, de acordo com Agamben, é, acima de tudo, uma máquina que produz subjetivações (2009, p. 46).

Observa-se que nos últimos anos o conceito de dispositivo vem aparecendo cada vez com mais frequência no campo das artes visuais: fotografia, cinema e vídeo (CARVALHO, 2012, p. 10). Ainda não existe maneira de capturar fotografias sem um dispositivo capaz de fazer a intermediação entre o assunto fotografado e seu agente executor. Ainda que esse agente, o fotógrafo, possa ser dispensado algumas vezes, tamanha é a autonomia de alguns dispositivos atualmente. Conforme observado por Arlindo Machado

A rigor, pode-se fotografar sem conhecer as leis de distribuição da luz no espaço, as propriedades fotoquímicas da película ou as regras da perspectiva monocular que permitem traduzir o mundo tridimensional em imagem bidimensional. As câmeras modernas estão de tal forma automatizadas que mesmo a fotometragem da luz e a determinação do ponto de foco são realizadas pelo aparelho (MACHADO, 2001, p. 35-36).

Sem um dispositivo não há a possibilidade de eternizar aquilo que se vê e gravá-lo para a posteridade. Conforme Arlindo Machado, os dispositivos tecnológicos ainda são necessários para se obter imagens, por uma questão biológica da natureza.

A natureza nos deu um aparelho fonador, por meio do qual podemos exteriorizar os conceitos que forjamos em nosso íntimo e pelo qual podemos também nos comunicar uns com os outros, mas não nos deu, desgraçadamente, um dispositivo de projeção incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens de nosso cinema interior (MACHADO, 1997, p. 220-221).

Para Machado (1997, p. 222), a imagem não vem diretamente do homem e pressupõe sempre uma mediação técnica para que possa ser extraída, sendo ela “sempre um *artifício* para simular alguma coisa a que nunca podemos ter acesso direto” (MACHADO, 1997, p. 222). Nesse sentido a fotografia é o exemplo mais citado e óbvio. Ainda segundo o autor, a produção de imagens fotográficas depende fundamentalmente da mediação de, pelo menos, três dispositivos técnicos: a câmera, a objetiva e seus sistemas óticos e o filme fotográfico ou película fotossensível (MACHADO, 1997, p. 222).

Fica que ainda há a dependência dos dispositivos para realizar uma fotografia, mesmo sua evolução mostrando tender para um caminho de próteses cada vez menores e automáticas, desenvolvidas por empresas como *Google*, por exemplo, ou dos telefones celulares com câmeras fotográficas, chamados aqui de dispositivos móveis. De qualquer modo Machado levanta a questão: “existirá alguma imagem, exceto aquelas que forjamos dentro de nós mesmos, que não decorra da intervenção de um dispositivo técnico?” (MACHADO, 1997, p. 222). A resposta parece já ter sido respondida, sobretudo se a imagem for a fotográfica, pois “a natureza da fotografia é, essencialmente, derivada de seu dispositivo” (PICADO, 2011, p. 168).

A evolução dos dispositivos fotográficos ocorreu de forma gradativa na história da fotografia. Cada tipo de dispositivo fotográfico pode ser contextualizado em sua época e cada qual pode gerar imagens com peculiaridades distintas, dependendo da intenção e cultura de cada fotógrafo que faz uso do mesmo. Para a fotógrafa Dorothea Lange “a câmera é um instrumento que ensina as pessoas a verem sem uma câmera” (DYER, 2008, p. 18). As primeiras câmeras fotográficas eram enormes, pesadas e lentas para serem operadas. Tecnicamente isso restringia muito o ato fotográfico. Com a redução do tamanho e formato das câmeras surgem novas possibilidades na captura de imagens com maior dinâmica e movimento. Ganha-se mobilidade e isso trás novas experiências estéticas e culturais para a fotografia.

Para Arlindo Machado (1984, p. 94), as imagens oriundas da natureza fotográfica já estão de alguma maneira construídas pela “posição que o olho/sujeito ocupa em relação ao motivo”, concluindo que quem vê de forma efetiva a imagem não é o espectador: esse somente endossa uma visão que já antes fora realizada pela objetiva. E isso é o que ele chama de “*transferência de subjetividade*”, em que nosso próprio olhar é suprimido provisoriamente e colocado à mercê de um outro dirigindo o nosso (MACHADO, 1984, p. 95). Neste sentido nosso olhar estaria à mercê do dispositivo. Portanto, aparelho (ou dispositivo) e olho não são nada um sem o outro. O exercício mental de “fotografar” sem dispositivo pressupõe que é o olho quem fotografa, mas, conforme lembrado por Machado, o ser humano é desprovido de um aparelho capaz de externar as imagens desse “cinema” que se encontra dentro de cada um.

Quando se trabalha com fotografia é necessário considerar que se está diante de uma prática mediada por um aparelho, ou seja, “trata-se de imagem produzida por aparelhos” (FLUSSER, 1985, p. 10). A câmera e os equipamentos utilizados assumem relevância considerável, não apenas por mostrar os recursos técnicos acessíveis para o exercício da linguagem em determinado período, mas ainda por ser um elemento inserido entre o executor e seu objeto (SANDRI, 2007, p. 28).

Um mesmo dispositivo pode desempenhar distintos papéis conforme o momento histórico, como observado na *camera obscura*, que até o século XVIII representou um modelo clássico de ver o mundo privilegiando uma subjetividade interiorizada e

determinista, passando no século seguinte a representar um modelo de visualidade assentado nas hesitações do corpo. Isso significa afirmar, segundo Carvalho (2012), que um dispositivo é capaz de sobreviver ao tempo, no entanto, não sem se ajustar aos regimes de visão e de subjetividade referentes a cada época. “A pluralidade de dispositivos na atualidade constitui um campo aberto de possibilidades e experimentações, e estas são capazes de produzir transformações na subjetividade humana” (CARVALHO, 2012, p. 18-19).

Analisando a fotografia sob o aspecto dos dispositivos, verifica-se que tanto o desenvolvimento das técnicas tiveram influência nos usos, bem como os usos que se desenvolveram tiveram ação no aparecimento de novas tecnologias. Sendo assim, “o conceito de dispositivo nos salva de uma compreensão causal e linear, permitindo o entendimento da fotografia como campo em constante reformulação” (LIBÉRIO, 2011, p. 15). A compreensão do dispositivo fotográfico pode ser feita a partir de um exame dos muitos dispositivos com os quais se relaciona, a partir dos métodos de saber e das relações de força que tanto o influenciam e controlam, quanto podem por ele ser alteradas (LIBÉRIO, 2011, p. 15-16).

Para pensar o dispositivo fotográfico e suas mudanças, deve-se considerar de que maneira a indústria fotográfica e os produtores profissionais, artistas e até mesmo os amadores que consomem fotografias se relacionam. Incluindo aí as práticas e processos que fizeram desse meio de expressão uma manifestação cultural e também um mercado de vendas (LIBÉRIO, 2011, p. 22). Mercado esse em que muitas vezes o fotógrafo fica condicionado a se adaptar aos dispositivos tecnológicos que os fabricantes lhe oferecem na presente época, indicando “que Bernard von Brentano tinha razão em supor que um fotógrafo, por volta de 1850, estava à altura do seu instrumento” (BENJAMIN, 1987, p. 96).

Essa ferramenta comunicacional, a fotografia, que é, no entender de Ronaldo Entler (1994, p. 74), sem dúvida o mais explorado meio de comunicação visual com o objetivo de registro, vem passando mais uma vez por mudanças, tanto tecnológicas, com a entrada das câmeras acopladas aos aparelhos de telefonia celular - os dispositivos móveis -, quanto ao que diz respeito às linguagens visuais, implicando novas possibilidades estéticas, novas

maneiras de ver imagens e, sobretudo, de compartilhá-las. Evocando que “sua essência não está em determinada tecnologia” (CAMPANY, 2012, p. 6), nem técnica, visto que o fotógrafo, ou “qualquer artista cria, não apesar da técnica, mas através dela. O dispositivo fotográfico certamente determina de alguma forma a criatividade, mas não a impede nem a prejudica” (ENTLER, 1994, p. 61). Seguramente o tipo de dispositivo usado tem alguma influência no ato fotográfico, bem como a qualidade ou as variações no pincel do pintor lhe possibilitam traços mais refinados ou específicos, de acordo com o trabalho realizado ou as preferências pessoais. Conforme Benjamin (1987, p. 100), “o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica.” E através da técnica fotográfica, precisamente, foi descoberto um mundo que até então havia passado despercebido.

No entender de Fontcuberta, qualquer registro fotográfico possui ao mesmo tempo uma representação imagética que depende de condições perceptivas e culturais e um suporte material que lhe certifica aspectos de objeto (tridimensionalidade, textura, cor etc.) A evolução da fotografia pode ser entendida, segundo o autor, como “o esforço de emagrecimento dos suportes: do daguerreótipo em uma grossa chapa de cobre apresentada em um estojo à imaterialidade da imagem digital” (FONTCUBERTA, 2012, p. 177).

O final do século passado inicia um novo momento tecnológico: do desenvolvimento de dispositivos eletrônicos, da digitalização da informação e do aperfeiçoamento da prática da comunicação (PONTUAL; LEITE, 2006, p. 101). Assim, segundo Jenkins (2009), a comunicação modifica-se com o advento de novas tecnologias e se atualiza diante das inovações; e a fotografia, como prática e forma de comunicação (KOSSOY, 2009) segue no mesmo caminho, pois se transforma e se adapta perante os avanços tecnológicos (PAULA, 2015). Jenkins (2009) também esclarece que os meios de comunicação são sistemas culturais, e a fotografia, como forma de comunicação, não escapa a isso. Mais pontualmente, suas funções e status estão sendo transformados pela inclusão de novas tecnologias (JENKINS, 2009).

Com a entrada da eletrônica nos processos fotográficos, modificam-se não só os modos de produzir, mas também os modos de pensar (VICENTE, 2005, p. 320) e de consumir fotografias em todas as esferas de utilização (MACHADO, 2005, p. 310); supondo-se também que uma nova tecnologia promove o aparecimento de uma nova

linguagem, e essa afeta as condições do exercício de reflexão (LUZ, 1993, p. 50). De acordo com Arlindo Machado (2001), os dispositivos, processos e suportes resultantes de novas tecnologias interferem nos modos de vida e de pensamento, na faculdade de imaginação e nas maneiras de percepção do mundo (MACHADO, 2001, p. 55).

O próprio termo “fotografia” vem sendo discutido por estudiosos, como Joan Fontcuberta e Arlindo Machado, por exemplo. Para o primeiro, seria melhor denominá-la “infografismo figurativo” ou “pintura digital realista”, ou ainda criar algum termo específico, ou alguma abreviatura que pudesse se popularizar facilmente (FONTCUBERTA, 2012, p. 190). Já Machado observa que o termo “fotografia” hoje é o nome do resultado de um processo de edição e não mais a marca impressa pelos raios luminosos sobre uma superfície fotossensível (MACHADO, 1997, p. 234).

Com a evolução dos dispositivos, é possível fazer vídeo ou fotografia com a mesma câmera. E, a partir desta possibilidade, o fotógrafo pode fugir da responsabilidade de definir um instante acionando o obturador repetidamente, numa sequência de captura quase cinematográfica (ENTLER, 2012, s/p). Essa hesitação, de acordo com Entler (2012), ainda é um tanto primária, mas já afeta o trabalho de vários fotógrafos. Diante do apontamento acima, Fontcuberta faz outro, transcrito abaixo de forma direta, colocando em cheque o momento decisivo relacionado à obra de HCB.

Os seguidores de Cartier-Bresson podem lamentar o fim do “instante decisivo” como valor definitivo porque hoje a fotografia se reduz a um corte, a um frame de uma sequência de vídeo. A fotografia digital, não obstante, nos transporta para um contexto temporal que privilegia a continuidade e, em consequência, a dimensão narrativa – não necessariamente empobrecendo a expressão fotográfica (FONTCUBERTA, 2012, p. 16).

Ainda permanece a dúvida se tal fato empobrece ou não a expressão dada pelo ato de fotografar, ou mais, voltando ao ponto anterior, se essa forma de capturar imagem, escolhendo-a dentro de uma sequência de vídeo, descrita pelos dois autores acima, ainda poderia ser chamada de fotografia.

### 3 DISPOSITIVOS MÓVEIS

A evolução da fotografia e dos dispositivos avançou de tal forma que hoje é possível capturar imagens através de *smartphones* - aparelhos de telefonia celular tipicamente com acesso à internet - que, como já dito anteriormente, são denominados aqui por dispositivos móveis. Nesse caminho de transformações, a fotografia passou do majestoso e encorpado daguerreótipo à suave abstração de uma ordenação numérica. As fotos foram metal, vidro, papel, filme e, por fim, presença imaterial no espaço digital. Certos usos sociais favoreceram um ou outro estágio (FONTCUBERTA, 2012, p. 66).

De acordo com Joan Fontcuberta, essa hibridação que ocorreu ao longo da evolução dos dispositivos fotográficos ratifica a chave do futuro. Os meios se contaminam uns com os outros, e o mais interessante dessa mistura não é a mera mudança tecnológica, mas a conceitual (FONTCUBERTA, 2012, p. 187). Conforme observado por Fontcuberta (2012, p. 188), esse fenômeno de hibridação dos dispositivos não contém componentes apocalípticos, mas sim benéficos. A partir do avanço e difusão das câmeras digitais, outros dispositivos se apropriaram dessa tecnologia, integrando a fotografia como mais uma função. Com as câmeras sintetizadas a telas há uma tendência da fotografia ser mais simples e ágil, e as fotos realizadas passam a acontecer dentro de uma perspectiva de uso ordinário que não parecia estar nos objetivos dos fotógrafos que procuravam pelas “boas fotografias” e que, para tanto, demandavam domínio tecnológico. A reconfiguração da câmera em função da tela fortalece a ideia de que a tecnologia dos dispositivos está chegando ao seu momento culminante de simplificação dos procedimentos laboriosos para a captura da imagem (SOUZA E SILVA, 2012, s/p).

Curioso observar que esse novo tipo de dispositivo fotográfico não foi criado originalmente como câmera, mas fadado a ocupar uma necessidade de comunicação. O uso desses dispositivos tende a promover mudanças culturais com grande velocidade. Situações ordinárias, como fotografar, sobrepõem-se com a tecnologia, cada vez mais presente aos modos de vida (PAULA, 2015, p. 16) e, nesses termos, o dispositivo liga-se então ao domínio da mundaneidade cotidiana (FRADE, 1998, p.13). Jenkins (2009) atribui ao dispositivo móvel o papel de agente nas mudanças hipermediáticas, sendo além de um



sistema comunicacional, um dispositivo midiático que relaciona tecnologias, linguagens e práticas culturais ao facilitar a circulação dos conteúdos. Expandiram-se os lugares e a velocidade de circulação de imagens. Novas redes de geração e trajeto são criadas, incorporam-se maneiras de consumo e interação e, dessa forma, modificam-se práticas, valores, linguagens, produtores e espectadores das imagens contemporâneas (ROUILLÉ, 2009). Se existe uma transformação no campo da fotografia, é porque basicamente também há uma alteração nos modos sociais de geração e circulação dos conteúdos, dispostos em um fluxo cada vez mais rápido. Nessa transição, a fotografia não é um elemento solto, mas insere-se no processo de digitalização que se mostra como uma tendência global no início do presente século (LIBÉRIO, 2011, p. 14).

Essa nova possibilidade de capturar fotografias aumentou o número de potenciais fotógrafos, e o “fluxo contínuo de imagens ao qual a fotografia contemporânea nos submete” (CLAIR, 2011, s/p), num universo fotográfico que “está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra” (FLUSSER, 1985, p. 34).

Segundo Fontcuberta (2012), a tecnologia eletrônica desmaterializou a fotografia, que agora se transforma em dados visuais em estado puro, conteúdo sem corpo físico, imagem imaterial. Essa condição da fotografia abre horizontes para a difusão e interação comum a todos, ao mesmo tempo que provoca dúvidas com respeito à sua conservação, ou seja, com relação à permanência incerta de seus suportes (FONTCUBERTA, 2012, p. 66). Desse modo, a partir da desmaterialização da fotografia, como é possível recuperar e manter salvas tantas imagens? Ao que parece, as fotografias estão sendo cada vez mais utilizadas como processos de comunicação em tempo real do que como memória dos momentos cotidianos da vida (DIJCK, 2007, p. 99). De acordo com Fontcuberta, as fotos já não servem tanto para guardar lembranças, nem são realizadas para serem armazenadas. Servem como exclamações de presença, como dilatação de certas experiências, que se deslocam, compartilham e desvanecem, mental ou fisicamente (FONTCUBERTA, 2012, p. 32-33).

As imagens capturadas por dispositivos móveis levam às últimas consequências atributos que a fotografia trazia consigo desde sua origem, mas ainda de forma retraída: o nomadismo e a onipresença (SANTAELLA, 2008, p. 399). Assim, uma das maiores

vantagens da câmera no celular é a mobilidade conseguida para enviar e receber os registros fotográficos quando não se está em casa, ou diante do computador, ou no local de trabalho. A mobilidade em questão não é mais aquela conferida ao ato de fotografar, pois a fotografia tornou-se móvel há aproximadamente um século. Portanto, após essa longa evolução tecnológica, hoje, em meados da segunda década do século XXI, “a difusão das imagens é que tornou-se móvel, agilizando assim o processo de propagação” (BRUNET, 2007, p. 3). Essa difusão e facilidade gerada pelos dispositivos móveis para fotografar tem causado algumas implicações. Como atesta Fontcuberta,

aprendemos que hoje a urgência da imagem por existir prevalece sobre as qualidades da própria imagem. Esta pulsão garante uma massificação sem precedentes, uma poluição icônica que por um lado vem sendo implementada pelo desenvolvimento de novos dispositivos de captação visual e por outro lado, pela enorme proliferação de câmeras – seja como aparelhos autônomos ou incorporadas a telefones móveis, webcams e dispositivos de vigilância. Isto nos imerge num mundo saturado de imagens: vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver (FONTCUBERTA, 2014, p. 119-120).

Segundo o autor catalão, alguns anos atrás fotografar ainda era um gesto solene destinado a momentos privilegiadas; hoje, o ato fotográfico é algo tão comum quanto qualquer ação realizada cotidianamente, como comer, ou tomar banho. A fotografia se tornou onipresente, há dispositivos fotográficos por toda parte capturando tudo. Seja o beijo furtivo de dois amantes ou o choque de uma aeronave contra um edifício, “nada escapa à voracidade e à indiscrição desse olhar vigilante que iguala o olho onividente de Deus” (FONTCUBERTA, 2012, p. 30). Se a fotografia é um território de articulações, ela é também um território de conflitos,

nela se cruzam autores, uma sociedade, um momento histórico, uma técnica, o objeto da representação e tantos outros olhares dedicados a ela ao longo do tempo e, assim, outras sociedades etc., coisas que não são necessariamente solidárias entre si na produção de um sentido comum (ENTLER, 2012, p. 133).

A obra de Penelope Umbrico, trazida por Fontcuberta como exemplo acerca dos conflitos que a produção imagética desenfreada dos tempos atuais vem apresentado, levanta

uma questão: é realmente necessário tamanha produção fotográfica como se tem vivenciado na segunda década do século XXI? No seu processo de trabalho chamado *Suns from Flickr*<sup>3</sup>, do ano de 2006, uma de suas obras mais populares, Penelope conta que certo dia sentiu o impulso de fotografar um romântico pôr-do-sol. Pensando nisso, decidiu consultar quantas fotografias correspondiam à palavra-chave *sunset* no *Flickr* e encontrou na sua busca 541.795 pores do sol. Apenas no *Flickr* e somente em um idioma de busca, o termo proporciona uma quantia milionária de fotos sobre o tema. Fontcuberta levanta a questão: “Faz sentido esforçar-me para tomar uma foto adicional? Contribuirá em algo que façamos o que já existe? Vale a pena enriquecer a contaminação gráfica reinante? Umbrico responde que não, não e não” (FONTCUBERTA, 2014, p. 124). Mesmo com a resposta veemente negativa de Umbrico, ainda que não reste nada mais para fotografar, a sociedade pós-industrial não se isentará do apetite viciante pela comunicação visual impossível de preencher (FONTCUBERTA, 2012, p. 177).

Nesse quadro de plena saturação icônica, por que continuar fotografando? Por que levar as imagens até essa multiplicação infinita? Quais são hoje os usos que predominam na fotografia? Para responder às perguntas levantadas por Fontcuberta (2012), o próprio autor recorre aos dados sociológicos disponíveis. Tanto pesquisas de mercado realizadas por empresas do setor quanto estudos acadêmicos constatam que no passado a maior parte da captura de fotos instantâneas sintetizava cenas familiares ou de viagens: era uma maneira de manter vivências felizes, momentos bons de uma existência enfadonha. Agora os que mais fotografam já não são os adultos, e sim os jovens e os adolescentes. E as fotos que eles produzem não são vistas como “documentos”, mas como “diversão”, como disparos vitais de autoafirmação (FONTCUBERTA, 2012, p. 30-31). São imagens que Fontcuberta (2012, p. 31) chama de “usar e descartar”, expressão que traduz o termo *imagens-kleenex*.

Geoff Dyer (2008) trás um outro exemplo à tona para a reflexão sobre as práticas fotográficas realizadas com diferentes tipos de dispositivo. Dyer observa que no ano de 1972, quando o fotógrafo Stephen Shore iniciou suas viagens de carro que resultariam no livro *American surface*, achou sua câmera Rollei 35 tão simples de manusear que também

---

<sup>3</sup> Disponível em: <[www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns\\_Index.html](http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html)>. Acesso em: 14 abr. 2015.

saiu clicando sem muito discernimento. Em declaração feita no livro de Dyer (2008), *O instante contínuo*, Shore relata: “Eu estava fotografando cada refeição que fazia, cada pessoa que encontrava, todo garçom ou garçonete que me atendia, toda cama em que dormia, todo banheiro que usava”. Em viagens subsequentes, Shore substitui seu dispositivo de formato 35mm por uma câmera de grande formato, 8 x 10 polegadas, em parte para desacelerar tanto seus processos quanto seus resultados (DYER, 2008, p. 249).

Qual a função do fotógrafo nesse contexto? Produzir mais fotografias? O fotógrafo Tuca Vieira responde que a obrigação do fotógrafo é cada vez mais refletir sobre isso. Quanto mais se fotografa menos tempo se permanece diante de uma foto (VIEIRA, 2015, s/p).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De posse das informações levantadas até aqui, pode-se considerar que o ato fotográfico, ao longo da evolução dos dispositivos, ficou menos reflexivo, implicando num olhar menos contemplativo do fotógrafo médio, e na produção de imagens que passam a ter como objetivo principal o compartilhamento. Avançando um pouco mais nas evoluções tecnológicas, nota-se que a redução do tamanho dos dispositivos fotográficos foi além dos aparelhos celulares. As câmeras fotográficas são agora tão banais e pequenas, tornaram-se de tal maneira parte dos acontecimentos do mundo, que ninguém mais lhes dá atenção (DYER, 2008, p. 260).

Pode-se imaginar um futuro não muito distante em que uma “piscadela” (GEERTZ, 1989) será suficiente para uma fotografia ser realizada. Porém a piscadela seria o equivalente ao clique, e reduzir a fotografia apenas ao apertado de um botão seria o mesmo que reduzir o fotógrafo a um indivíduo que não reflete, que não decide, que não opina, enfim, que não comunica.

O ato de fotografar submete o fotógrafo a uma sucessão de decisões que movimentam todas as esferas da subjetividade. O fotógrafo é um protagonista que reflete, sente, se sensibiliza, interpreta e toma partido. “Embora de maneira voluntária se impusesse um

férreo código reprodutivo, embora o fotógrafo reduzisse sua tarefa a uma vontade de fotocopiar o real, a própria tarefa desse código implicou na ação de escolher” (FONTCUBERTA, 2012, p. 188). Escolher, eis o verbo que parece diferenciar o fotógrafo da máquina, independente do dispositivo utilizado.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. [Obras Escolhidas, vol. 1].

BRUNET, Karla Schuch. **Fotografia por celular:** questionando novas práticas e dinâmicas de comunicação. Trabalho apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos – SP, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r1567-1.pdf>>. Acesso em: 20 out 2014.

CAMPANY, David. Prefácio. In: **Tudo sobre fotografia.** Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

CARVALHO, Vita. (Orgs.). Rio de Janeiro: Walprint Gráfica e Editora, 2012. Disponível em: <[http://issuu.com/minotauro/docs/fot\\_exp\\_livro\\_06](http://issuu.com/minotauro/docs/fot_exp_livro_06)>. Acesso em: 29 ago. 2014.

CLAIR, Jean. Introdução a uma pequena metafísica da fotografia acerca da obra de Henri Cartier-Bresson. In: **Henri Cartier-Bresson.** Coleção Photo Poche. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: **Imagem máquina:** a era das tecnologias do virtual. PARENTE, André (org.). Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. trad. José Gatti e Maria Cristina Mendes. In: **Devires,** 2013, Fafich, UFMG. (no prelo)

DIJCK, José van. **Mediated memories in the digital age.** Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.

DYER, Geoff. **O instante contínuo:** uma história particular da fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e o acaso.** Dissertação de Mestrado. Campinas: Departamento de Mídias, Instituto de Artes da Unicamp, 1994.

\_\_\_\_\_, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: **Como pensam as imagens.** SAMAIN, Etienne (Org.). Campinas, SP: Unicamp, 2012.

FRADE, Pedro Miguel. **Figuras do espanto**: a fotografia antes da sua cultura. Coimbra: ASA, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: G. Gilli, 2012.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Coleção Comunicação & Linguagens. Lisboa: Vega, 1989.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo : Aleph, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LIBÉRIO, Carolina Guerra. **As mudanças no ato fotográfico com o advento da fotografia digital**: um estudo da experiência do dispositivo. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In: **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. PARENTE, André (org.). Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: **O fotográfico**. SAMAIN, Etienne (Org.). 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

\_\_\_\_\_, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

O'BYRNE, Raphaël. **Henri Cartier-Bresson**: L'amour tout court. Les films à Lou, ARTE France, Henri Cartier-Bresson, France, 2001. (70 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9-skXfqp-Q>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

PAULA, Daniela Ferreira Lima de. **Fotografias Contemporâneas**: o Instagram como possibilidade tecnológica. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Sorocaba, SP, 2015.

PICADO, Benjamim. **Sobre/Pelo/Contra o Dispositivo**: revisitando a arché da fotografia. Revista MATRIZES, ano 4, nº 2 jan./jun. 2011 - São Paulo - Brasil – p. 165-181.

PIRES, Gabrielli Tiburi Soares. **Fotografia através de dispositivos móveis**: estudo de caso sobre o Instagram. Trabalho de conclusão de curso. Bacharel em Publicidade e Propaganda. Faculdade de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Este trabalho está publicado na Revista da Graduação, Vol. 6, No. 1, 2013. ISSN 1983-1374. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/graduacao/article/view/13776>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

PONTUAL, Virgínia; LEITE, Julieta. **Da cidade real à cidade digital**: a *flânerie* como uma experiência espacial na metrópole do século XIX e no ciberespaço do século XXI. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 30, quadrimestral, p. 99-105, agosto 2006.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANDRI, Sinara Bonamigo. **Um fotógrafo na mira do tempo**: Porto Alegre, por Virgílio Calegari. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11384/000607257.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 22 set. 2014.

SANTAELLA, Lucia. A estética das imagens líquidas. In: **Estéticas Tecnológicas**: novos meios de sentir. SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (Orgs.). São Paulo: Edu, 2008.

\_\_\_\_\_, Lucia; NÖTH, Winfred. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SOUZA E SILVA, Wagner. **Antes da imagem**: a técnica e a tecnologia da fotografia. Revista Ícone v. 14 n.1, Pernambuco, agosto de 2012. O presente texto é versão atualizada de trabalho, sob o mesmo título, apresentado, em 2011, no GP Fotografia no XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia: a questão da eletrônica. In: **O fotográfico**. SAMAIN, Etienne (Org.). 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

VIEIRA, Tuca. Fotografia em tempo real. In: **Projetos Especiais Studium**: O que é uma fotografia hoje. Palestra apresentada no III Seminário Revista Studium. Campinas: SP, 2015. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/oque/index.html/>>. Acesso: 1 mar. 2015.